

Karita Mattila

"A mis 58 años, sigo debutando roles"

por Ingrid Haas

La soprano finlandesa Karita Mattila no deja de sorprender a todo el público y a los críticos con su evolución a un nuevo repertorio donde sigue cautivando a la audiencia, como lo hacía en sus roles de heroína joven e ingenua con los cuales comenzó su carrera.

De voz lírica distintiva, con un registro central aterciopelado y redondo, agudos que salen como rayos láser y una presencia escénica encantadora, Mattila inició su carrera cantando roles como la Condesa (*Le nozze di Figaro*), Donna Elvira (*Don Giovanni*) o Fiordiligi (*Così fan tutte*) de Mozart, para después pasar a interpretar papeles tales como Leonore (*Fidelio*), Hanna Glawari (*Die lustige Witwe*), Emma (*Fierrabras*), María/Amelia (*Simon Boccanegra*), Elisabeth (*Don Carlos*), Tatiana (*Eugene Onegin*) y el papel principal en *Manon Lescaut*.

Al ir transformándose más su voz y adquiriendo un volumen y un peso más dramático, Mattila se adentró en el repertorio alemán y checo, añadiendo a su curriculum roles tan demandantes y fuertes como Ariadne (*Ariadne auf Naxos*), Sieglinde (*Die Walküre*), Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*), los roles titulares de *Arabella*, *Salome* y *Jenůfa* (donde, años después, cantaría también el papel de Kostelnička), Elsa y recientemente Ortrud (*Lohengrin*), Emilia Marty (*The Makropulos Case*), Lisa (*Pikovaya Dama*), Kundry (*Parsifal*), Marie (*Wozzeck*), Kabanicha (*Káťa Kabanová*), Klytämnestra (*Elektra*), Leokadja Begbick (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), Foreign Princess (*Rusalka*) y Madame de Croissy (*Dialogues des Carmélites*).

Interpretó el papel de Plotina en la reciente ópera de Rufus Wainwright *Hadrian* con la Canadian Opera Company. Participó también en el estreno mundial de tres obras de la compositora Kaija Saariaho: *Quatre instants*, *Mirage*, y el monodrama *Emilie*.

Nació en Perniö, Finlandia, y estudió canto en el Conservatorio Sibelius de Helsinki, donde su maestra fue Liisa Linko-Malmio. Después se fue a Londres a continuar su trabajo vocal y allí fue alumna de Vera Rózsa, con quien siguió estudiando durante 20 años. En 1983 ganó el famoso concurso Cardiff Singer of the World Competition; dos años después, hizo su debut en la Royal Opera House, como Fiordiligi. A partir de entonces y hasta la fecha Mattila ha cantado en los más importantes teatros líricos, festivales y salas de concierto del mundo y con las batutas más reconocidas.

Tiene un gran número de grabaciones en CD y DVD de óperas completas, recitales, conciertos e incluye en varios de estos registros en audio y video canciones y música finlandesa, de la cual es gran promotora.

Tuvimos la oportunidad de platicar con la cantante finlandesa en exclusiva para *Pro Ópera*, y nos contó acerca de la nueva etapa de su carrera, con roles más de carácter que la han llevado a tener un nuevo aire dentro de su ya exitosa y larga carrera. Ese mismo carisma y encanto que tiene Mattila en escena, lo tiene en persona, fuera de los escenarios, ahora entrando también a la tecnología y siendo una de las más seguidas *twitteras* del mundo de la ópera.

"Mucha gente se sorprendió de que yo cantaba Mozart y de pronto hacía Strauss"



© Marica Rosengard

Comencemos por platicar acerca de su debut como Madame de Croissy en *Dialogues des Carmélites* de Poulenc en la Metropolitan Opera House de Nueva York. ¿Qué fue lo que le atrajo de este personaje para decidir debutarlo en este punto de su carrera?

Es uno de los papeles más interesantes de la ópera y muy complejo de crear. Cuando iniciamos los ensayos de esta producción, dedicamos los primeros días a mis escenas y fue una fuente inagotable de información sobre el personaje. Me ayudaron mucho el maestro Yannick Nézet-Séguin, nuestro director concertador, y el director de escena. Lo que más me atrajo de ella es su calidad humana, no solo como monja, sino como mujer. Me gusta que tiene debilidades muy propias del ser humano, me gusta su humor (como cuando le hace bromas a Blanche); y muestra un lado vulnerable muy interesante cuando está apunto de encarar a la muerte. Aunado a todo esto, canta música fabulosa; amo todos los contrastes que Francis Poulenc le dio en la partitura. Uso la voz de pecho para representar que ya es una mujer de edad, pero luego tengo que cantar con gran lirismo para proyectar su ternura. Creo que Poulenc ha mostrado estos dos lados de ella de manera magistral en su música. ¡Era un genio!

¿Vio algunos videos o escuchó grabaciones de *Dialogues des Carmélites* para preparar su Madame de Croissy?

No. Decidí que sería lo mejor no ver ni escuchar otras versiones mientras preparaba el papel. Solamente me animé a ver un fragmento en video de la primera escena de Madame de Croissy con mi gran amiga la soprano Rosalind Plowright. Ella fue mi Kostelnička cuando hice *Jenůfa* en París, por cierto.

Cuando vimos que usted iba a cantar Madame de Croissy, no nos extrañó la elección porque sabemos que siempre ha tenido afinidad con los personajes de mujeres fuertes. Otro de esos roles de carácter que ha añadido a su repertorio recientemente es Kostelnička en *Jenůfa*. Después de ser una gran Jenůfa hace algunos años, ¿cómo fue el proceso de adentrarse en la piel de Kostelnička?



Como Madame de Croissy
con Isabel Leonard
(Blance de la Force)

© Ken Howard

¡Fue fabuloso! No puedes encontrar dos roles más distintos entre sí que estas dos mujeres. No hablo solamente de ellas como personajes; también me refiero al lenguaje musical de ambas. Son completamente diferentes. Confieso que subestimé mucho a Kostelnička cuando comencé a estudiarla. Pensé que, al haber cantado tanto *Jenůfa*, ya conocía bien al personaje y que me era ya muy familiar. Luego abrí mi partitura y comencé a trabajar en ella; no puedes creer lo difícil y truculento que es poder cantarla como se debe. Es un reto enorme; es verdaderamente un papel para una soprano netamente dramático. Mi temor era también que podía tener dificultades al memorizar el rol y que me confundiese luego con las partes de Jenůfa. Afortunadamente, nunca mezclé mis líneas de un papel con el otro. En los ensayos, recuerdo estar escuchando a mi colega que cantaba el rol de Jenůfa y me venían todas las palabras del papel a la mente pero nunca intervine en cómo ella lo estaba interpretando, además de que no mezclé mis líneas de Kostelnička con las de ella. Sé lo que es cuando un colega, que ya ha cantado la ópera que tu estas debutando, te empieza a querer soplar la música y llegas a sentirte intimidada. Por eso mejor me concentré en solo cantar mi papel. Siempre supe que llegaría un día en el cual cantaré Kostelnička.

¿Qué recuerdos guarda de cuando cantó el papel de Jenůfa?

Es un papel que siento que le quedaba muy bien a mi voz. Disfruté mucho cantarlo, tanto en funciones como cuando lo grabé con Bernard Haitink. Mi maestra de canto, Vera Rózsa, me dijo a principios de los años 90 que Jenůfa era un papel para mí. Ella insistía mucho en que el color de mi voz era adecuado para ese repertorio. Además del aspecto musical, a mí me gustan mucho ese tipo de historias, donde no hay héroes, solo seres humanos que sobreviven el día a día. Sentí muy cercano a mí el papel de Jenůfa porque yo también soy la hija de un granjero. Ella y todos los personajes de esa ópera son gente de carne y hueso, con fallas y virtudes. Me gusta cuando ves que hay distintos ángulos para cada una de las personas en la trama. Y si el libreto no te da información suficiente para crear tu personaje, debes usar la música y tu imaginación.

Cada vez que me subo a un escenario, debo sentirme libre, segura. Entre más segura me sienta con un rol y más confianza tenga en cómo lo hago, más convincente seré para el público. He estado en situaciones en donde las circunstancias no permitieron que estuviese cien por ciento segura al entrar a escena y es muy estresante cantar en esa situación. Claro, hay veces en las que no queda de otra y lo tienes que hacer, aunque no te sientas segura, pero sí es mejor que estés lo mejor preparado posible cuando entras a un escenario.

Platiquemos un poco sobre su debut en la Metropolitan Opera House en 1990, como Donna Elvira en *Don Giovanni*, al lado de un elenco espectacular encabezado por Samuel Ramey, Ferruccio Furlanetto, Carol Vaness, Jerry Hadley y Dawn Upshaw, dirigidos por James Levine en la puesta de Franco Zeffirelli.



Donna Elvira,
con Ferruccio
Furlanetto
(Leporello)
© Winnie Klotz



Tatiana en *Eugene Onegin*, con Thomas Hampson
© Beatriz Schiller

Tenía 29 años en ese entonces. Fue muy emocionante hacer mi debut en ese rol, con ese elenco, con Jimmy Levine al pódium y bajo la dirección escénica de Zeffirelli. ¡No lo podía creer!

Cuando se es un cantante joven es muy conveniente hacer debuts en roles mozartianos.
Definitivamente.

¿Cómo ve la evolución de su repertorio a través de su carrera? Ha cantado desde Mozart, pasando por Beethoven, Verdi, Puccini, Strauss, Wagner, Janáček...

Me siento muy afortunada de poder cantar las obras de todos estos grandes compositores. Creo que la evolución ha sido muy natural, ha sido de poco a poco. Recuerdo cuando Claudio Abbado me invitó a cantar mi primera Crysothemis en *Elektra*; él me convenció de que la hiciera, aunque yo sentía que era demasiado para mí. Yo tenía muchas dudas de si podía hacerla; es muy común que nosotros los artistas sintamos miedo a hacer un papel nuevo. Lo que a mí me ayudó mucho a superar esos miedos fue el tener a gente maravillosa a mi alrededor, como mi maestra, el maestro Abbado, Jimmy Levine, a quien considero como uno de mis grandes mentores. Claudio me prometió que haría que la orquesta estuviese a un nivel de volumen tal que no tenía yo que preocuparme de que mi voz no se escucharía en el teatro. Interpretar a Chrysothemis fue un parteaguas en mi carrera; fue mi primer papel straussiano importante. Mucha gente se sorprendió de que yo cantaba Mozart y de pronto hacía Strauss. Yo sabía que en mi carrera no solo iba a cantar Mozart; estaba destinada a cantar óperas más pesadas.



Jenůfa, con Raymond Very (Steva)
© Beatriz Schiller



Kostelníčka en *Jenůfa* © Ken Howard



Ortrud con Klaus Florian Vogt (Lohengrin)
© Wilfried Hösl

Cuando era estudiante en el Conservatorio Sibelius en Finlandia, mi primera maestra de canto me trajo para estudiar el aria de Elsa 'Einsam in trüben Tagen' de *Lohengrin*. La estudié y después me dio para preparar el aria de Desdemona de *Otello* de Verdi. Ella quería ver el potencial de mi voz; saber a dónde iría en un futuro. Empecé a audicionar en varios teatros y me ofrecían cantar Senta en *Die fliegende Holländer*. Yo quería que me contrataran para hacer Pamina en *Die Zauberflöte*, o roles de ese estilo.

Creo que la gente estaba muy confundida por mi tipo de voz, que siempre ha sido de gran volumen, y además que soy una mujer alta, con cierto tipo físico para óperas dramáticas. Fue, irónicamente, en 1991, cuando cumplí 30 años, cuando canté mi única Pamina. Me dio mucho gusto poder interpretarla, aunque fuese solo por una vez. Me ofrecieron después, en el Festival de Savonlinna, hacer *Aida*, y fue entonces cuando decidí salir de Finlandia. Tuve el sentido común necesario para decir adiós a mi país y emigrar a otro lado. Mi maestra de canto en ese entonces estaba en Londres y mi agencia también estaba fuera de Finlandia, así que salirme fue una decisión lógica. Me ayudó mucho el haber ganado varios concursos internacionales, como el Cardiff Singer of the World, por ejemplo.

Mi agente en aquel tiempo tuvo que rechazar un sinnúmero de ofertas para que yo cantara papeles dramáticos. Creo que es gracias a eso que, a mis 58 años, sigo teniendo una carrera después de tantos años de cantar y sigo debutando papeles.

Ahora que menciona el rol de Elsa en *Lohengrin*, díganos sobre la importancia que ha tenido en su carrera.

Fue un papel perfecto para mi voz pero siempre soñé que un día cantaría Ortrud. [Ríe] La primera vez que canté Elsa fue en San Francisco, bajo la batuta de Donald Runnicles. Aprendí mucho de él; hace un año hice Sieglinde con él, también en San Francisco. La producción de *Lohengrin* que más he disfrutado como Elsa, fue una que hice en París, dirigida por Robert Carsen. Gwyneth Jones fue Ortrud esa vez. También hice la puesta de Robert Wilson; la primera vez que estuve en ella me escandalizó un poco, pero ya después, cuando hicimos la reposición, la disfruté mucho. Ben Heppner fue mi Lohengrin y también fue mi Walther von Stoltzing en *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Eva fue otro de esos roles que me quedaron bien en esa época que lo canté. Lo hice por primera vez en 1985 en Bruselas, supliendo a una colega. Luego la volví a cantar en Múnich, cuando Lucia Popp se enfermó y no pudo cantarla. Me llamaron a mí porque supieron del éxito que había tenido como Eva cuando me la dirigió John Pritchard en Bélgica. Bernd Weikl fue Hans Sachs y dirigió Wolfgang Sawallisch en la Bayerische Staatsoper. ¡Fui muy afortunada!

Dentro de esos roles que va a debutar (o ya debutó) está, precisamente, Ortrud en *Lohengrin*. De nuevo, como pasó con Kostelníčka, ahora pasa de haber sido Elsa a cantar el papel de la malvada Ortrud...

Sí, estoy muy entusiasmada por ello y agradezco a la Bayerische Staatsoper que me haya invitado a hacer mi primera Ortrud con ellos.

Quiero mencionar también otros dos roles que he debutado recientemente que son: Kabanicha en *Kát'a Kabanová* y la Princesa Extranjera en *Rusalka*, la cual canté en París al lado de otras dos finlandesas: la directora de orquesta Susanna Mälkki y la soprano Camilla Nylund. ¡Fue una maravilla hacer esas funciones!

No podemos hablar de su repertorio alemán sin comentar acerca de su Salomé en el Met. ¿Cómo fue para usted hacer este papel tan demandante en la puesta en escena de Jürgen Flimm para la transmisión en vivo a nivel mundial?

Cuando acepté el reto de cantarla, dediqué mis días enteros a prepararme para personificar a Salome. No había nada en mi vida fuera de los ensayos y de estar concentrada en ella. Estaba completamente sola en Nueva York, focalizando todas mis energías en Salome. Casi me desmayo la primera vez que iba caminando por las calles y vi el enorme póster donde yo aparecía caracterizada como Salome. Traté de aislarme un poco de la gente, hice mucho ejercicio para estar muy fuerte y poder aguantar las funciones. Debo confesar que trabajar bajo presión me ayuda, aunque suene raro.

Me encantó poder cantarla en el Met porque el equipo que tienen para ayudarte a preparar un rol y hacerlo en escena es fantástico. Te sientes siempre arropada y con el apoyo necesario. Mi propósito fue que, aunque la música es muy difícil de interpretar, debía estar yo lo suficientemente preparada para que mi canto no comprometiera mi actuación y así pudiese encarnar a Salome de manera total. Quería sentirme libre al personificarla.

Después de trabajar con directores de escena tan demandantes como Jürgen Flimm o Luc Bondy, aprendí que para que funcione debes estar muy bien físicamente. Cuenta mucho tu estamina para que puedas dar lo mejor en escena. Él me ayudó a tener un buen coreógrafo para "la danza de los siete velos". Me ayudó a encontrar la bailarina en mí porque yo siempre pensé que era muy torpe para bailar. Nunca pensé que podría siquiera bailar bien por mi estatura y complejidad. Fue todo un proceso pero, al final, me alegra saber que lo logré y que bailé la danza de los siete velos.

Salome dejó también una herida muy profunda porque en Finlandia, la prensa empezó a criticarme por hacer esa ópera. Era gente que no entendía *Salome*. Tuve que sobreponerme a eso; mi familia fue la que tuvo que soportar a esa prensa hostil allá en casa. Hoy en día mi relación con mi país es mejor; el público finlandés me apoya mucho y ellos nunca creyeron en todo lo que la prensa sensacionalista escribía sobre mí. La audiencia nunca me abandonó



Emilia Marty en *The Makropulos Case* © Cory Weaver



Manon Lescaut con Marcello Giordani (*Des Grieux*) © Ken Howard



Lisa en *Pikovaya Dama*, con Vladimir Galouzine (*Hermann*) © Marty Sohl

y todos los conciertos que hice en Finlandia estaban siempre agotados. Trato de ir cada año, ya que ahora vivo en Miami.

Además de sus éxitos en el repertorio alemán, hay que mencionar su incursión en la ópera italiana. Comencemos por hablar de su *Amelia* en *Simon Boccanegra*.

Ese es uno de los roles italianos que más me ha gustado cantar. Aunque hubo mucha controversia porque lo canté, sobre todo en la prensa finlandesa. No era profeta en mi tierra. Allá no tenían fe en que yo podía triunfar en repertorio italiano; por eso tuve que salir de mi país. No les gusta que todos destaque a nivel internacional; piensan que todos debemos estar a un mismo nivel, sin que destaque uno sobre otro. Es el síndrome del país pequeño, como me dijo un amigo norteamericano. Muchos de mis colegas escandinavos me han contado que pasa igual en sus respectivos países.

¿Qué otros roles italianos recuerda usted con cariño?

He cantado varios papeles de ópera italiana, algunos con gran éxito, otros más o menos, como *Tosca*. Disfruté mucho cantándola pero no tuve mucho éxito con ella. Pero, ¿sabes cuál es mi rol italiano favorito? Manon Lescaut. Es un papel tan rico, tanto musical como histriónicamente. Recuerdo a un repasador que un día me dijo que, para él, Manon no era más que una ramera. Yo le dije: mira, cuando eres pobre y el dinero sale por la puerta, el amor sale por la ventana. Es distinto amar cuando no tienes dinero a cuando tienes. Lo hice pensar un poco en su visión de la ópera y luego vino a mí y me dijo que lo había hecho cambiar de opinión respecto a Manon.

Como cantante, creo que no debes tener pensamientos moralistas respecto a tus personajes. Cada uno de los miembros del público juzgará al personaje como quiera. Mis maestros del Conservatorio Sibelius me enseñaron que siempre tienes que ser analítico cuando estudias un personaje; tu opinión debe ser objetiva, no debes juzgar o moralizar la obra. Yo creo que Manon fue una mujer muy fuerte, si nos ponemos a pensar en la época en que le tocó vivir.

Hay personajes que no son muy queridos por la audiencia y que son desagradables pero tú como artista debes analizarlos y encontrar algo humano en ellos para poder meterte en su piel. Debes creer en ellos.

¿Tiene usted cantantes favoritos de ópera a quienes escuche?

Sí, muchos. Escucho mucho el canal del Metropolitan Opera por internet y ahí escucho varias voces que me impresionan y que me entretengo en identificar.

Ahora me vienen a la mente dos que me fascinan por sus timbres tan distintivos: Ileana Cotrubas y Angela Gheorghiu. Me encanta

cuando oyes una voz y puedes reconocer al instante quien es la que canta. Sus timbres me parecen tan bellos; como vengo de una escuela en donde mi maestra hacía mucho énfasis en el timbre y el color de la voz, me fijo mucho en ello cuando oigo a mis colegas.

Hay muchas voces masculinas que me encantan, pero una que resalta para mí, por su color oscuro tan impresionante, es la de Kurt Moll. Otra voz impresionante de ese estilo es mi compatriota Martí Talvela.

Recientemente se ha hecho muy famosa, no solo por su gran carrera operística, sino también por su cuenta de Twitter y su constante interacción con sus admiradores. ¿Cómo se dio este acercamiento a las redes sociales?

Para mí, Twitter es lo mejor que me ha pasado en la vida. [Ríe.] Me ayudó mucho durante el periodo de mi divorcio. He podido contactarme con colegas a los cuales había perdido la pista desde hace mucho y, gracias a Twitter, nos hemos reencontrado. No había estado en redes sociales antes, no tenía Facebook o Instagram, y quería estar en algo en que mi exmarido no estuviese... ¡y no tiene Twitter! Así que saqué mi cuenta y estoy feliz con ella. Me encanta que varias de mis colegas están en Twitter; me escribo mucho con Christine Goerke y con Joyce DiDonato. ¡Hasta el *New York Times* sacó un artículo sobre mi presencia en Twitter. [Ríe.] ●



Salome en el Met © Marty Sohl