

Waltraud Meier

“Siempre trato de cantar como si estuviese hablando: para mí, el canto es la continuación del habla”

Foto: Nomi Baumgartl



Wagner, Strauss y el verdadero sentido dramático

por Ingrid Haas

Una de las grandes intérpretes del repertorio wagneriano de los últimos treinta años es sin duda la mezzosoprano Waltraud Meier. Catalogada por algunos como un auténtico ejemplo de las cantantes que pueden practicar el *Zwischenfach* (alternar roles de soprano y mezzosoprano), Meier ha hecho una exitosa carrera, no sólo por su innegable calidad vocal, sino también por su magnífica presencia escénica y su agudo instinto teatral. Es una actriz natural y, cuando aparece en escena, aunque no esté cantando, siempre está en papel y su sola presencia atrapa al espectador.

Nacida en Würzburg, Alemania, en el seno de una familia con afición a la música, Meier cantó en varios coros durante su niñez y adolescencia y, al llegar a la universidad, decidió estudiar inglés y lenguas romances, además de tomar clases de canto. En 1976, hizo su debut como Lola en *Cavalleria rusticana* en la Ópera de Würzburg, a lo cual le seguirían colaboraciones en las casas de ópera de Mannheim, Hannover, Dortmund y Stuttgart. En 1980 hizo su debut internacional en el Teatro Colón de Buenos Aires cantando el rol de Fricka en *Die Walküre*.

Un acontecimiento importante fue su debut en 1983 en el Festival de Bayreuth, en el papel de Kundry (*Parsifal*), y desde entonces es una de las mejores intérpretes que ha habido de este personaje. Después de su éxito en esa ópera, la carrera de Meier despegó y teatros como la Royal Opera House de Londres, el Metropolitan Opera de Nueva York, la Scala de Milán, la Ópera Nacional de París, la Ópera Estatal de Viena y la de Baviera la llaman con frecuencia para formar parte de sus elencos.

En 1993 su carrera tomó un giro sin precedente, cuando decidió abordar algunos papeles de soprano dramático, y sorprendió al mundo al abordar el difícil rol de Isolde en *Tristan und Isolde* de Wagner, en una producción de Heiner Müller dirigida por Daniel Barenboim. En el año 2000, cuando se presentó en el Festival de Bayreuth el llamado “Anillo del Milenio”, dirigido escénicamente por Jürgen Flimm y orquestalmente por Giuseppe Sinopoli, Meier cantó el papel de Sieglinde en *Die Walküre*. Este acontecimiento la consagró como una de las grandes cantantes wagnerianas del siglo XXI y se convirtió en un referente de papeles como Isolde, Ortrud, Venus, Sieglinde y Kundry, rol del que recientemente se despidió, dejando su marca en la historia de la ópera como una de sus más grandes intérpretes.



Brangäne
en Bayreuth,
1986
Foto: Wilhelm
Rauh



Klytämnestra en Múnich 2015
Foto: Wilfried Hösl



Brünnhilde en *Götterdämmerung* en concierto en Berlín,
dirigida por Daniel Barenboim
Foto: Chris Christodoulou

Meier ha colaborado con directores de escena como Jean-Pierre Ponnelle, Luc Bondy, Harry Kupfer, Götz Friedrich, Klaus-Michael Grüber, y Patrice Chéreau. Con este último trabajó en tres puestas en escena de antología: *Wozzeck*, *Tristan und Isolde* (en la Scala) y *Elektra* (en Aix-en-Provence y el Met).

Directores como Daniel Barenboim, Riccardo Muti, Claudio Abbado, James Levine, Zubin Mehta, Christian Thielemann y Semyon Bychkov han trabajado con Meier en muchas funciones, como la famosa puesta de *Parsifal*, dirigida escénicamente por Klaus-Michael Grüber y orquestalmente por Bychkov en el Théâtre du Châtelet; sus frecuentes colaboraciones al lado de Barenboim con la Ópera Estatal de Berlín Unter den Linden, la Ópera Estatal de Baviera y, especialmente, con la West-Eastern-Diván Orchestra, con quien hace giras frecuentemente.

Meier no sólo es una formidable intérprete de las óperas de Richard Wagner; también ha cantado papeles como Didon en *Les troyens* de Berlioz, el papel titular de *Carmen* de Bizet, Santuzza en *Cavalleria rusticana* de Mascagni, Leonore en *Fidelio* de Beethoven, Marie en *Wozzeck* de Berg, Klytämnestra en *Elektra* y *Der Komponist* en *Ariadne auf Naxos*, ambas de Strauss; la Princesa Eboli en *Don Carlos* y Amneris en *Aida*, las dos de Verdi; Marguerite en *La damnation de Faust* de Berlioz; Yocasta en *Oedipus Rex* de Stravinsky; y Dalila en *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, entre otros.

Con un amplio catálogo de discos, CDs y DVDs en su haber, Meier también se presenta en conciertos con orquesta y recitales, y ostenta el título de *Kammersängerin* por las Óperas Estatales de Viena y de Baviera.

Tuvimos la oportunidad de charlar, en exclusiva para *Pro Ópera*, con esta magnífica cantante alemana después del ensayo general de *Elektra* en el Met de Nueva York. Meier, aún vestida como Klytämnestra, impone tanto fuera como dentro del escenario. Charlar con ella es una experiencia fuera de este mundo, no sólo por la sabiduría y la enorme cultura general que tiene, sino también por la pasión que proyecta, en todo momento, por lo que hace.

Queremos comenzar por preguntarle acerca de dos acontecimientos muy importantes en su carrera en este año: el adiós al rol de Kundry y su participación en el Met de Nueva York en el estreno de la producción de Patrice Chéreau de *Elektra*. ¿Qué nos puede decir de su colaboración con Chéreau?

¡Qué te puedo decir de la emoción que me da participar en esta puesta! Para mí, colaborar con Patrice siempre fue uno de los puntos más importantes de mi carrera. Una vez le comenté que poder trabajar con gente como él era una de las razones por las cuales había elegido esta profesión. Me sentía realizada trabajando con él en cada una de las óperas en las que colaboramos, porque hacíamos un estudio detallado y profundo de cada rol y eso me fascinaba.

En 1976 vi la famosa producción de Chéreau de *Der Ring des Nibelungen* y eso cambió mi vida. Yo estaba en Bayreuth para participar en un concurso, el cual gané, y uno de los premios eran entradas para ver todo el ciclo del *Ring* en esa nueva puesta de Patrice. Fue la primera vez que veía Wagner en vivo; cuando se alzó el telón y escuché esa música, quedé fascinada. Además, supe que quería trabajar con un director como Patrice.

Fue en 1992 cuando trabajamos juntos por primera vez en París: la ópera fue *Wozzeck* y comprendí en ese momento el por qué de su genialidad. Era muy distinto a todos los demás directores de ópera con los que había colaborado. Para él era muy importante el texto; todo lo que quería mostrar en escena se basaba en un análisis detallado del libreto; no sólo de las palabras, sino también del mensaje que viene en la música.

No era de esos directores a los que se les ocurre una idea y tratan de meterla a fuerza en la puesta que están preparando. Patrice ponía atención en la actuación, no sólo de quien estaba cantando, sino también del personaje que estaba escuchando. Cuestionaba mucho lo que se decían los personajes mutuamente para darnos elementos para reaccionar de tal o cual manera.

Colaboramos en su producción de *Tristan und Isolde* en la Scala y en la reposición de la misma años después. Nos encantaba trabajar juntos y desarrollar nuevas ideas. Fuera de los horarios de ensayos, nos llegábamos a juntar para platicar sobre varios asuntos: me tomaba como su compañera de charlas y discusiones de las puestas. Era muy enriquecedor platicar con él, dentro y fuera del escenario. Amaba —y odiaba a la vez— que le preguntáramos cosas, porque eso lo hacía repensar sus propios conceptos. Cuestionar todo era su mayor placer y también encontrar la respuesta adecuada a nuestras preguntas.



Con Nina Stemme (Elektra) en el Met, 2016
Foto: Marty Sohl



Fidelio en concierto en París, con Jonas Kaufmann, 2012

¿Le dio Chéreau una nueva visión a lo que usted creía era el personaje de Klytämnestra?

Sí, definitivamente. Siempre se ha representado a este personaje como un monstruo, y eso no es correcto. La mayoría de las veces se concentra toda la simpatía del público en Elektra porque hacen que ella sea la única víctima de esta tragedia. Eso no es verdad. Lo que sucedió fue una tragedia familiar. En la *Orestíada* podemos leer que todos y cada uno de los miembros de esa familia eran culpables de algo. Todos tuvieron sus razones para actuar como lo hicieron. Ahí es donde reside la tragedia de esta familia: en que *todos* son culpables de lo que pasó, en mayor o menor grado. Durante toda la ópera vemos que hay cambios entre quiénes son los victimarios y quiénes las víctimas en la trama.

Por eso, es más interesante mostrar las distintas dinámicas de esa familia; es entonces cuando pueden verse los matices en los personajes, especialmente en Klytämnestra. Repito: no es un monstruo. Tuvo sus razones para matar a Agamemnon, aunque no las justifico y, por supuesto, el hecho de que sufre por la culpa muestra que no es un monstruo; es un ser humano que rememora con su hija los tiempos en que todo estaba bien. No olvidemos que fue el mismo Agamemnon quien comenzó la tragedia familiar al sacrificar a Iphigenia a los dioses para poder ir a la guerra.

Patrice siempre nos decía a los otros personajes: “No le crean a Elektra todo lo que les dice. La ópera se está contando, la mayor parte del tiempo, desde el punto de vista de ella y Elektra es una adolescente. Se quedó enfrascada en la muerte del padre, dejó de madurar como persona y ve todo a través sus ojos de adolescente que glorifica a su padre”. Es importante tener eso en mente cuando ves esta ópera. Nadie quiere escuchar a Klytämnestra, y la única manera en que se hace escuchar es diciendo a todo mundo que no puede dormir, que está con los nervios destrozados.

El lenguaje musical de Strauss en esta ópera es muy teatral. ¿Prepara igual este tipo de óperas que las demás?

Con Strauss pasa como con Wagner: tienes que encontrar el verdadero sentido dramático de cada frase. Cada una de las palabras tiene que ser clara y la idea de lo que estás expresando debe sentirse como algo natural, algo que está surgiendo en el momento. Hay que encontrar el sentido de cada palabra y darles peso a las que creas son más importantes.

Siempre trato de cantar como si estuviese hablando: para mí, el canto es la continuación del habla. También podemos decir que es una forma de hablar con otros medios; es una forma de comunicación.

Tenemos que hablar de la importancia de Kundry en su carrera.

¿Cómo fue para usted decirle adiós a este rol que le ha dado tanto?

Siento a Kundry como una parte de mí, como si estuviese ya en el interior de mi cuerpo para siempre. Claro que es muy triste decirle adiós pero, por otra parte, para cualquier despedida habrá algún recuerdo lindo. Hay un momento en el cual debes agradecer haberlo cantado y luego dejarlo ir. Saber decir “no” a algunos papeles es respetar el papel y a la/tu profesión.

Desde hace tiempo estaba ya planeando dejar de cantarlo y se lo dije a mi agente. Quería que mi última Kundry fuese muy buena y no escucharme en un futuro cantándolo de manera poco satisfactoria. Si ya no puedo darle todas las cualidades que le di cuando estaba en plenitud, entonces mejor la dejo y que quede un hermoso recuerdo de mi Kundry. Así es la naturaleza: hay momentos en los que uno debe decirle adiós a las cosas. Mi vida la vivo de la misma manera: hago las cosas cuando yo siento que está bien hacerlas y cuando no, las dejo de hacer. Puedo mirar hacia atrás y decir: estoy agradecida de haber cantado 34 años a Kundry. Creo que nadie lo ha cantado tanto tiempo. El otro papel que he cantado por bastante tiempo ha sido Isolde: llevo 22 años interpretándola.

¿Cuáles son los elementos más importantes que destacaría usted de Kundry y de Isolde?

He hecho 27 producciones diferentes de Kundry; en cada una de ellas la abordaba con la riqueza de la experiencia de la puesta pasada. Añadía cosas nuevas y se volvía una interpretación fresca. Nunca pierdes lo que has trabajado y creado en puestas pasadas y puedes incorporar elementos que te gustaron de tal o cual producción en las que haces después. Surgen nuevas preguntas, nuevas circunstancias, encuentras respuestas para otras incógnitas que tenías sobre el papel... Es un aprendizaje constante.

En el documental sobre su vida, titulado *‘Ich folg dem innern Trieben’* (‘Sigo mi voz interna’), usted comenta que le gusta mucho usar el vestuario como referencia para crear a sus personajes e, incluso, improvisa mucho con el mismo. ¿Ha crecido su capacidad de improvisación con el tiempo?

Sí, mucho. Gracias a mi experiencia sobre los escenarios tengo ahora más libertad. Siempre estoy consciente de lo que quiero hacer en escena, pero doy también rienda suelta a la improvisación, cuando surge. Nunca hago cosas en escena sólo por hacerlas. Si tengo el tiempo, hay veces que me pongo a pensar si cierta acción va a servir o no para ilustrar algo del personaje o de la escena.

Cuando un director de escena me pide que haga algo, siempre pregunto: ¿Por qué? [Ríe.] Creo que ha habido veces que les doy muchos dolores de cabeza a los directores de escena con los que trabajo, pero me tienen que convencer de que lo que me piden tiene lógica dentro de la ópera que interpreto. Me gusta ser parte del



Sieglinde con Johan Botha (Siegmund) en *Die Walküre* en el Met
Foto: Ken Howard



Waltraute en *Götterdämmerung* en el Met



La última función de Meier como Isolde en Múnich, 2015

proceso de creación de un personaje. Todas las ideas de los *registas* deben reflejarse en lo que yo hago en escena y en lo que canto. Ellos no son los que se suben al escenario: somos nosotros, los cantantes, los que ilustramos sus ideas. Tenemos que encontrar una simbiosis que vaya de acuerdo con los dos.

Hoy en día hay muchos directores de escena que quieren imponerte su concepto. Cuando les preguntas acerca del por qué de sus propuestas, te dicen: “Se ve bien y es gracioso”. Eso es tonto.

Usted ha trabajado con muchos grandes directores de escena, además de Chéreau: mencionaremos a Jean-Pierre Ponnelle, Harry Kupfer, Giorgio Strehler, Götz Friedrich y toda esa generación que marcó una época en la historia de la ópera del siglo XX. ¿Cuál era el común denominador de todos ellos que los hacía tan buenos para dirigir ópera?

Todos ellos tenían una cultura general impresionante, sabían de literatura, pintura, música, filosofía, psicología, y se sabían las óperas completas! Es muy importante que los directores de escena de ópera tengan una cultura muy amplia.

Analizando un poco todos los papeles que ha cantado en su carrera, me doy cuenta de que le atraen aquellos personajes que tienen infinidad de matices y que no caen en la bidimensionalidad. Ha tenido suerte de poder escoger y poder cantar roles tan ricos como Marie en *Wozzeck*, Ortrud en *Lohengrin*, Isolde, Klytämnestra, Carmen, Amneris, Santuzza y todas estas mujeres fuertes...

Bueno, debo confesar que en mi juventud canté Maddalena en *Rigoletto*. Ése no es un rol muy rico en matices, que digamos. [Ríe.]

En 1996 participó como la Princesa Eboli en unas funciones muy memorables en París de *Don Carlos* de Verdi, una de las cuales fue grabada en CD y en video. ¿Qué recuerda de esa interpretación?

Fue la primera vez que la cantaba en francés. Recuerdo que di todo mi ser para ilustrar todos los matices del personaje. Me entregué en cuerpo y alma para poder darle vida de manera real. Cuando cantas un rol nuevo, primero lo ves desde tu punto de vista; esto es muy importante, porque así puedes comentar acerca de sus acciones. Eso hace que conozcas más al personaje.

Hay otros personajes, como Ortrud, a los cuales no puedes justificar por lo que hacen como personas, pero que tienes que aceptarlos tal como son, aunque estés en desacuerdo con sus acciones. Tengo que olvidarme de lo que yo pienso sobre ella y meterme en su piel. Lo que sí procuro es evitar caracterizarla como una mujer mala solo porque sí. Así lo he hecho varias veces alrededor del mundo: en Viena, en Londres, en Berlín, y me ha ido bien.

¿Cuál cree que es el elemento clave para atraer a nuevas generaciones a la ópera?

Ser honestos como artistas en escena y respetuosos con las obras que interpretamos. Déjame contarte una anécdota muy hermosa que me sucedió con mi sobrino de 18 años y su primera experiencia con la ópera: estaba yo cantando en Bayreuth *Tristan und Isolde* y le pedí que me acompañara al ensayo general para que viera a su tía Waltraud en acción. A regañadientes aceptó, y después del primer acto quedó fascinado. Después de la función me dijo: ¿Sabes, tía? La historia es fácil, la entendí rápidamente.. ¡Pero las emociones! Yo pensé: ¡Bingo! Captó lo importante: en la ópera se trata de transmitir las emociones.

Es curioso porque, cuando está uno en el escenario, no piensas: “Oh, voy a hacer sentir esto o lo otro”, ¡porque se volvería artificial! Debes sentirlo *tú* y, si es una buena ópera, las emociones se sentirán de manera natural.

Cantó usted muchas veces con el tenor Siegfried Jerusalem, con quien tenía una química extraordinaria. ¿Cómo ha sido su relación con sus colegas en este intercambio de energía escénica? Creo que todo depende de si tu compañero sabe escuchar. No me gusta cuando canto con gente que sólo está al pendiente de lo que él o ella tiene que cantar y no se involucra en lo que yo le digo o hago en nuestras escenas. Yo me doy cuenta cuando mi compañero me está prestando atención y está metido/a en la escena, mirándole a los ojos directamente. Hay veces que puedes estar tan compenetrado con alguien que hasta pueden los dos improvisar sin problema alguno. Hay libertad de acción porque ni tú ni él repiten en cada función, como robots, lo mismo.

Me gusta cuando decido cambiar algo para enriquecer tal o cual escena y que mi compañero me entienda y sepa, a su vez, tomar de allí algo para sacar algo nuevo de su personaje. Y a mí me gusta ese intercambio de energías y de ideas. Hay veces que hasta se siente como un juego. Hay que escuchar a tus compañeros con todo tu cuerpo, no sólo con los oídos. Lo siento como un partido de ping-pong; tienes que estar atento de a dónde te mandará la pelota tu compañero.

Me pasó, una vez, con Plácido Domingo, con quien había cantado *Die Walküre* en Viena. Él era mi Siegmund. Lo volvimos a cantar juntos tres años después. Platicamos sobre ensayar nuestras escenas y acordamos que mejor nos dejaríamos llevar con lo que ya conocíamos el uno del otro.

¿Qué nos puede contar sobre sus planes futuros?

Me voy a enfocar mucho en hacer recitales, conciertos y, tal vez, vivir un poco más. [Ríe.] Hay vida afuera del teatro y estoy feliz, realizada, me siento muy bien interiormente, tengo tantas cosas maravillosas en mi vida que ya no puedo pedir más de ella. Hay veces en que uno ya no debe pensar en ¿qué sigue después?, sino detenerse y decir: “Gracias por lo que ya tengo”. ●