

DOLORA ZAJICK: "LO MÁS IMPORTANTE DE UN CANTANTE ESTÁ EN SU CABEZA, NO EN SUS CUERDAS VOCALES."



DOLORA ZAJICK, mezzosoprano: "Lo más importante de un cantante está en su cabeza, no en sus cuerdas vocales."

Por Alejandro Martínez

Durante nuestra entrevista Dolora Zajick se nos antoja como una maravillosa confusión. Su seriedad, redoblada por ese físico rotundo y ese gesto contundente, resulta ser simplemente serenidad. Su voz hablada, enorme y oscura, revela una risa franca y sonora conforme avanza la conversación. Impresionan su claridad de ideas, la certeza de sus reflexiones, su amabilidad y su franqueza. Su trayectoria no es fruto del azar.

En el Teatro Real interpretó por segunda vez la parte de Ortrud en Lohengrin. Creo que es su único acercamiento a Wagner. ¿Por algún motivo en particular?

Sí, es mi único papel del repertorio alemán. Es un rol que me gusta mucho y que creo que me va bien en varios sentidos. Es importante cantar partes que sientan especialmente bien a tu voz. Un cantante necesita sentirse confortado y seguro con lo que canta. Es como un reconocimiento: esto es para mí, lo tengo claro. Eso es lo único que nos permite escapar a la rutina. Lo que no quita, por supuesto, para que ciertos papeles caigan mejor a unas voces que a otras. En el caso de mi relación con Ortrud, es un papel que me seducía hace tiempo y cuando se presentó la ocasión de cantarlo no dudé en decidirme. Debía hacerlo.

¿Ha sido especialmente complicado para usted cantar un rol en alemán, lengua que creo que no maneja con fluidez?

No es difícil cantarlo, pero fue difícil aprenderlo, por supuesto. Pero una vez la he interiorizado, disfruto mucho con esta parte.

Creo que no es tampoco el primer papel que usted canta en una lengua que no conoce. También la Jezibaba de Rusalka, por ejemplo.

Sí, eso es. Yo puedo con todo (risas). Al principio es difícil enfrentarse con una partitura en una lengua extraña. La fonética es una parte tan importante en nuestro trabajo que puede condicionar incluso los resultados finales de nuestra expresión. Además, una lengua no es sólo un conjunto de sonidos, es también una especie de constelación de sentimientos. Sonará tópico, pero no es posible expresar lo mismo cantando en francés, en alemán o en ruso. El reto es entonces precisamente el de conseguir adaptar tu voz a esa expresividad, al margen meramente de los sonidos como tales.

Prepara estas partes de forma distinta, imagino.

Un tanto distinto, sí. Con un papel en italiano hay todo un proceso previo de comprensión del libreto y acercamiento a la lengua que me ahorro y que sin embargo tuve que hacer con un papel como Ortrud, en alemán. Pero después es lo mismo, no hay diferencias apreciables. Con la lengua alemana en particular me he sentido singularmente cómoda, me ha sorprendido lo rápido que me he entendido con ella.

¿Tiene planeado cantar algún otro papel en alemán? ¿Una Brünnhilde?

Todavía no lo se. No creo. Lo tendría que pensar mucho. Por ahora me interesa más afianzar más una parte como Ortrud, que tampoco he cantado tantas veces.

Aparentemente cantar Ortrud es una tarea difícil, todo un reto vocal.

No, no es difícil. En absoluto. Una vez que lo has aprendido, no tiene especial complejidad. Es difícil de aprender pero no es difícil de cantar. Obviamente hay multitud de detalles en mi interpretación que creo que puedo ajustar y mejorar. Pero en principio todo eso debe quedar ajustado ya cuando aprendes el papel por vez primera. Por supuesto, siempre que uno aspire a cantar a un cierto nivel. El ideal en tal caso es trabajar mucho, con gran intensidad, en el estudio del papel, para que el margen de detalles por ajustar sea el mínimo posible.

¿Qué roles diría usted que son el centro de su trayectoria?

Todos los que puedo cantar ahora mismo (risas). Tengo más claro los que no son para mí. Por ejemplo, no creo que hiciese un buen trabajo con Quickly o Page en Falstaff. Una ópera que admiro y adoro, sí, pero como espectadora.

A día de hoy sigue cantando los mismos roles verdianos que hace casi cuarenta años. ¿Cómo lo hace?

Hay varias razones para explicar esto. Yo nunca he cantado partes muy agudas. Sí partes dramáticas, sí partes exigentes, pero tuve mucha cautela a la hora de sentirme tentada por partes de soprano que sin duda podría haber cantado en un momento u otro, pero que a largo plazo hubieran tenido consecuencias, precisamente por ser muy agudas. Además, nunca he cantado demasiado. Siempre he mantenido mi agenda muy aseada, digamos, con tiempo suficiente para que la voz descanse y se mantenga en buena forma. Es una tentación indudable: una agenda más intensa te reporta más visibilidad, más ingresos... Pero tiene también consecuencias. Conocerá mejor que yo casos de cantantes que han tenido una carrera más corta de lo que cabía esperar, y no porque se hayan equivocado orientando su repertorio sino porque cantaron en exceso, demasiadas funciones en poco tiempo. Personalmente siempre he tenido un estilo de vida bastante conservador. Apenas bebo, aunque adoro el vino, pero creo que hay ciertos placeres que se disfrutan todavía más, de hecho, en dosis pequeñas. Siempre he cuidado mucho mi cuerpo, mi salud, no fumo. Por supuesto. el hecho de tener, creo, una buena técnica vocal, también ayuda a esa longevidad en el caso de mi repertorio. Nunca he tenido la sensación de forzar al cantar. Es fundamental para un cantante tener la sensación de estar dando el máximo sin forzar. También creo que tengo la fortuna de envejecer bien, tengo una genética benevolente (risas). Todos estos factores combinados creo que explican que pueda seguir cantando algunos papeles de Verdi hoy como hace treinta años. Lo más importante de todo, en cualquier caso, es tener la mente firme, clara y segura para poder decir no a un contrato en un determinado momento o para visualizar que necesitas descansar. Es lo más importante: ser consciente de uno mismo, del momento personal y vocal en el que te encuentras y ser capaz de tomar las mejores decisiones con respecto a

todo ello. A menudo lo más importante de un cantante está en su cabeza, no en sus cuerdas vocales.

Hace veinticinco años que canta en el Metropolitan de Nueva York. ¿Qué significa ese teatro para usted?

Simplemente me siento bien allí. He sido afortunada. Es increíble como pasa el tiempo... veinticinco años ya desde que debuté allí. Cuesta creerlo. Pero el Met no es el único lugar especial para mí. Tengo, por suerte, muchos lugares especiales en los que me siento bien. España es uno de esos lugares, y por supuesto no lo digo por compromiso. Fue aquí donde he tenido ocasión de cantar buena parte de mi repertorio de belcanto. El belcanto es quizá el repertorio que se percibe de modos más dispares en cada lugar. En España creo que se valora mucho la capacidad de las voces grandes para mostrarse ágiles, capaces de sonar en un amplio rango de dinámicas. Hace cincuenta años en Italia se prefería también esto, pero creo que ahora la preferencia es por voces más líricas. Es por esto que no he cantado nunca belcanto allí. Sucede lo mismo con los tenores. En Italia prefieren un tipo más concreto de tenor, un lírico puro, pero aquí en España, por las razones que sean, creo que se admiten más tipologías, incluso los casos en los que se emplea la voz mixta, podríamos decir. Todo esto significa que yo encontré en España, desde el principio de mi carrera, la posibilidad de desarrollarme como una cantante belcantista. Hasta tal punto que estoy más satisfecha incluso de algunos de mis resultados con belcanto que con Verdi. Es muy curioso pensar en todo lo que le decía acerca de lo que las audiencias y los directores musicales esperan, aquí y allá; es algo que cambia constantemente. Hace casi cuarenta años que canto y tengo muy claro que esto cambia de forma cíclica. Lo que hoy está de moda, por decirlo de alguna manera, puede dejar de estarlo en pocos años. Lo complicado es sobrevivir a esos cambios y mantener un reconocimiento al margen de esos ciclos.

¿Cómo ha cambiado el Met en estas últimas décadas?

El Met es un teatro de unas dimensiones enormes y tiene por delante el reto de poner en escena espectáculos que puedan gustar a mucha gente. A menudo los teatros pueden tener la tentación de querer orientar las preferencias de su público a partir de su oferta. Es algo que puede

funcionar por un corto periodo de tiempo, pero a largo plazo son los grandes teatros con una programación capaz de atraer a gentes muy dispares los que tienen las de ganar.

¿Qué ha significado James Levine para el Met?

Ha sido una figura fundamental. Ha conseguido que en el Met tengamos una gran orquesta, algo que es muy habitual aquí en Europa pero que no lo era tanto en Estados Unidos. Por ejemplo, no creo que la orquesta y el coro del Met sean mejores que los que he escuchado aquí en el Teatro Real.

Hace algunos años empezó la actividad con su Instituto para Voces Dramáticas. ¿Por qué?

Porque creo que demasiadas voces dramáticas se están perdiendo, se están quedando en el camino, por falta de orientaciones, por falta de confianza, por muchos motivos. No es comprensible que cada vez haya menos voces dramáticas cantando a un alto nivel. Algo sucede para que no lleguen tan lejos. El principal lugar donde las voces dramáticas se desorientan es en los conservatorios y escuelas de canto, incluso antes. Creo que no sucede con tanta frecuencia en Europa, pero en Estados Unidos cada escuela tiene su coro, su orquesta, etc. Y algo que sorprende es que no interpretan tanta música clásica como cabría suponer. Se dedican antes a piezas de musical, arreglos de música pop, etc. Y en ese planteamiento, los cantantes con voces grandes, dramáticas, o voces que han madurado antes, no encajan apenas. A menudo son apartados del coro, o ellos mismos se apartan porque no se identifican con lo que cantan. Y en otros casos, simplemente, se les pide que canten de modo distinto al que su instrumento les pide. Le pondré un ejemplo. Escuché a un joven bajo de dieciséis años, con un instrumento maravilloso, con una capacidad inusual para las notas agudas en el caso de un cantante tan joven. El estaba cantando en un pequeño coro donde no sabía como utilizar su voz. Buscamos para él una solución, en un coro local, más grande, donde tuviera mejor acomodo y pudiera ganar confianza en sí mismo. Verá, en otra ocasión, hicimos un experimento, convocando a cantantes para unas clases magistrales en tres ciudades. El resultado de cuantos se inscribieron fue revelador: las voces dramáticas, en la mayor parte de los casos, se

situaban en torno a los 17, 18 o 19 años, pero desaparecían drásticamente en torno a los 20 o 21 ¿Qué ocurre precisamente ahí para que desaparezcan? Lo primero de todo es que muchos de ellos tiran la toalla muy temprano porque confunden la singularidad de su instrumento con el hecho de no tener talento para cantar. El problema empieza en los conservatorios. Los cantantes con voces más líricas son, simplemente, más populares. Pueden participar en más celebraciones, en más actuaciones públicas, tienen más ocasiones para coger confianza y empezar a actuar. Además se da un problema añadido en los conservatorios, con el carácter generalmente tan posesivo de los maestros de canto: “este es mi cantante, mi alumno, mi creación”. Lo entienden así cuando en realidad lo que más le conviene a un joven cantante es que le escuchen oídos diferentes para tener valoraciones complementarias. Por todo esto entendí, junto a algunas personas más, que era necesario crear un lugar específico donde todas estas personas con voces dramáticas, grandes, pudieran encontrarse y trabajar juntos, recibiendo el respaldo y seguimiento de quienes nos hemos visto en situaciones parecidas. Y es algo que conviene hacer desde muy temprano. Proponemos un trabajo en equipo, no una mera relación de uno a uno entre alumno y profesor. Eso da lugar a algo muy productivo, lo que antes le decía: el cantante entiende que hay varias maneras de abordar lo que está cantando y adquiere la madurez y responsabilidad de tomar decisiones sobre su propia voz, etc. Además hemos intentado conectar nuestra iniciativa con la agenda de las compañías locales con las que estamos en contacto. Es evidente que hacen falta multitud de cantantes para pequeños papeles y es ahí donde las voces más jóvenes deben empezar a curtirse. Esa experiencia es fundamental y los teatros de hecho están muy interesados en poder contar con verdaderas voces de bajo profundo, de contralto, con sopranos dramáticas de coloratura, etc. A todos nuestros alumnos les proponemos una formación integral: tienen que cantar Verdi y Wagner, sí, pero también belcanto, como algo esencial y formativo. Además tenemos varias líneas de especialización en distintos repertorios: ópera rusa, Monteverdi, Verdi, Wagner...

Suena francamente interesante, una iniciativa fantástica.

Sí, está funcionando muy bien y aunque todavía estamos empezado yo creo que a medio y largo plazo podrá tener su reflejo en el mercado internacional de voces, donde la demanda de cantantes dramáticos es constante. Por eso es tan importante tomar de la mano a un cantante

con apenas quince o dieciséis años y mostrarle que su voz, cuando es el caso, es un instrumento dramático y que le va a llevar un tiempo manejarlo, pero que tiene un tesoro al que puede dar forma con esfuerzo. Es tremendo ver cuánta gente tira la toalla simplemente por falta de confianza, por falta de apoyos. En todo caso, todo esto lo hago únicamente para tener algo que hacer cuando me retire (carcajadas).

¿Qué puede enseñar exactamente un cantante a un joven estudiante? ¿Ha sido difícil para usted comenzar a enseñar?

No, en absoluto. Soy afortunada porque tengo la facilidad de comunicar lo que hago con mi voz, mi modo de cantar. No soy ese tipo de cantantes, y no lo digo en un tono despectivo, que han encontrado su voz con facilidad, casi de un modo natural. Cuando uno llega a consolidar una carrera a base de reflexionar una y otra vez sobre lo que está haciendo, elabora con más facilidad un discurso para comunicarlo.

¿Es posible reconocer una voz dramática en un cantante joven, con apenas dieciséis años?

Absolutamente, esa es la clave.

¿Y qué define a una voz dramática?

Fundamentalmente, su tamaño. Una voz dramática es una voz grande, una voz con suficiente volumen y caudal para hacerse oír cuando los metales de una orquesta están sonando con fuerza. Eso sucede sobre todo con Verdi y con Wagner, también con Strauss. Yo creo que en cierto sentido Verdi es más pesado que Wagner, por cómo están escritas sus partes dramáticas. Casi siempre Verdi requiere una soprano con un instrumento grande y sonoro, pero capaz de plegarse y ser flexible. Por supuesto, hay en Verdi papeles para soprano ligera y de coloratura, es evidente. Pero cuando hablamos de las singulares demandas de Verdi y Wagner para los cantantes nos referimos sobre todo a la excepción, y la excepción en este caso está en lo que escribieron para voces dramáticas, que es mucho y quizá por eso no tan excepcional como se da a entender a menudo.

Pero en las voces jóvenes a menudo lo que menos se ha desarrollado es la proyección, que es el fundamento del volumen con el que una voz se deja oír en teatro. ¿Cómo identificar pues una

voz dramática cuando todavía no se deja oír con todo su volumen natural o real?

Cierto, lo que se reconoce en esas voces es sobre todo un color particular y una sensación general de que se trata de instrumentos grandes que a los cantantes más jóvenes les cuesta manejar. Es cierto que algunos cantantes hemos sido excepcionales en este sentido; yo recuerdo tener la sensación de contar con una voz grande ya desde mi inicio, con diecisiete años. Pero no es algo tan excepcional. Hace unos meses, escuchamos un joven de quince años, con el aspecto de Harry Potter (risas). Llegó, abrió la boca y le diré que no recuerdo haber tenido delante una voz más grande que la suya. De veras, increíble. Por supuesto, la voz no estaba perfectamente bajo control, pero el tamaño de la voz estaba ya ahí. Es importante también aclarar las ideas a los más jóvenes: no se trata de aspirar a ser un cantante wagneriano, mozartiano o belcantista. Esto no funciona así. Descubre tu voz, trabaja con ella y simplemente canta, con tu voz, con naturalidad. El repertorio ya llegará. No puedes frustrar tu voz por plantearle unos objetivos de repertorio irreales demasiado temprano. La naturalidad es lo más importante para un cantante. Por eso a nuestros alumnos al principio no les pedimos intensidades más allá del mezzo-forte y mezzo-piano. Es después, gradualmente, con la voz más controlada cuando tiene sentido ir más allá con la expectativa de conseguir buenos resultados. Por eso es importante evitar definir el repertorio tan temprano porque el color natural de la voz tiene que salir antes a relucir y sonar confiado y seguro. Es sólo a partir de ahí cuando cabe ir hacia el siguiente paso, que es la interpretación. No es fácil para los más jóvenes la idea de enfrentarse a un auditorio. Si ese paso se hace demasiado temprano en lugar de generar más confianza en el intérprete lo puede confundir todavía más. Creo que lo que hacemos en este instituto para voces dramáticas es verdaderamente único, con esta aproximación global que le comentaba, intentando acompañar su formación personal con su formación técnica.

Creo que es usted una persona singularmente espiritual. En su página web hay un espacio dedicado a “la otra Dolora”. Y es que usted pinta, escribe, dedica tiempo a la jardinería...

Y ahora compongo también.

Fantástico. Cuénteme más sobre todo esto a lo que dedica buena parte de su tiempo.

Necesito alimentar mi alma. La ópera es algo glorioso, probablemente la forma artística de expresión más elevada y completa. Pero sin duda lo que los cantantes de ópera expresamos tiene que venir de alguna parte, de nosotros mismos, no únicamente de la música y los textos. Nuestras propias vidas se ponen de algún modo también en escena cada vez que actuamos. Por eso es tan importante, al menos para mí, cultivar una espiritualidad rica y reflexiva. Si la ópera es algo más que un negocio es por esto. Se crea o no se crea en dios, lo cierto es que nuestras vidas tienen una dimensión espiritual innegable. Para mí todo cuanto hago es de algún modo una experiencia religiosa, en el sentido más profundo del término. Cantar ópera es una experiencia religiosa y espiritual, sin la menor duda. No cabe probar esto científicamente, pero es una certeza desde mi punto de vista y desde mi experiencia. Cuando un grupo de personas se juntan para ponerse al servicio de algo tan complejo y sofisticado como una ópera, no hablamos meramente de hacer un trabajo en común; hay algo más.

También descubrí en su web que siente cierta fascinación con el comportamiento de los pájaros.

Sí, tuve una experiencia genial con un grupo de amigos. Un precioso pájaro azul se posó en mi mano y cantó para mí. Y lo genial es que volvió a hacerlo una y otra vez, viniendo a mi casa sólo para cantarme. Y empecé a cantar con él o con el grupo de pájaros que venían. Y me di cuenta de que todo eso era muy extraño (risas). ¿Por qué a un pájaro le gusta venir a mi casa y cantar conmigo, cuando ni siquiera le ofrezco comida? Empecé entonces a investigar y descubrí algo genial. Los niveles de oxitocina en nuestro organismo, como personas, aumentan cuando tenemos el placer de hacer algo con alguien, como cantar juntos. Lo genial es que eso mismo sucede con los pájaros y otros elementos presentes en su organismo. ¡De modo que esos pájaros venían a mi casa simplemente porque disfrutaban cantando conmigo! Es genial. A todo se suma el hecho de que los pájaros son capaces de cantar a un nivel muy alto, casi como los humanos, sincronizando incluso su canto con los movimientos de su cuerpo. No se trata en su caso de cantar por alguna suerte de ritual de apareamiento o por conductas instintivas. Simplemente cantan porque disfrutaban con ello. Es

fantástico, tal como lo hacemos nosotros. Desde entonces estoy verdaderamente fascinada con los pájaros y su comportamiento.

La crisis que atravesamos ha dañado seriamente algunas compañías de ópera en Estados Unidos, como las de Santa Fé o San Diego. ¿Cómo ve esta situación?

Es un problema, desde luego, pero creo que no es un grave problema. Le diré por qué. Hubo un tiempo en el que empezaron a desarrollarse más y más compañías de ópera en Estados Unidos. Un tiempo en el que había abundancia de financiación. Eso dejó de dar sentido a las compañías que giraban por varios estados, como sucedía décadas atrás. Toda gran ciudad quería tener su propia compañía. Por eso ahora cuando la abundancia ha dejado de fluir, algunos teatros se ven obligados a cerrar. Creo que las compañías itinerantes van a regresar tarde o temprano. La ópera no está muriendo. Simplemente, sucedió en América como aquí en Valencia. Grandes proyectos, casi de un día para otro, que se ven en entredicho cuando deja de fluir el dinero como al principio. No se pueden planificar estructuras en función de esporádicos tiempos de prosperidad. Un teatro de ópera necesita continuidad y estabilidad.