

Entrevista a Jukka Rasilainen

Desde que las multinacionales discográficas empezaron a apostar -calculadora en mano- por el negocio de los DVD, trasladando a la música clásica la industria de la música pop, el mundo de la ópera se ha sumergido en el universo del marketing, y ha cambiado radicalmente. Cantantes de dilatada trayectoria profesional y una trayectoria artística admirable, se ven relegados a un segundo plano por figuras que forman parte de un exclusivo club de cantantes mediáticos, con carreras fulgurantes, famosos por su belleza física tanto o más que por sus dotes vocales, que invaden portadas, y páginas de diarios.

Esta es la primera vez que **Jukka Rasilainen**, el bajo-barítono finés (Helsinki, 1956) visita las páginas de un medio de comunicación español. Ha cantado en las principales casas de ópera del mundo: Ópera Estatal de Berlín, Covent Garden, Ópera de Viena, Teatro dell'Opera di Roma, Ópera de Helsinki, Ópera Estatal de Baviera, Ópera de Tokio, Ópera de Zurich, Teatro de la Bastille de París... En el 2004, la Ópera del Estado Libre Sajonia (*Sächsische Staatsoper Dresden*), le nombró *Kammersänger* (título honorífico concedido a los cantantes líricos más destacados). Su sólida formación vocal y versatilidad le han convertido en uno de los pocos cantantes capaz de afrontar con igual fortuna destacados títulos operísticos de Richard Strauss (*Arabella*, *Elektra*, *La mujer sin sombra*, *Salomé*), Mozart (*Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro*), Puccini (*Tosca*, *Il Tabarro*), Verdi (*Falstaff*, *Nabucco*, *Otello*), Weber (*El cazador furtivo*), Stravinski (*El Progreso del Libertino*), A. Berg (*Wozzeck*), Britten (*Peter Grimes*), Janáček (*La zorra astuta*), entre otros. Pero, en la nómina de personajes de su amplio repertorio, destacan los héroes wagnerianos. Rasilainen, es uno de los más solicitados *Heldenbariton* (o barítono heroico) de la actualidad, y uno de los favoritos del público de Bayreuth. Desde su aplaudido debut en Flensburg (Alemania, 1991) como protagonista de *El holandés errante*, ha interpretado con gran éxito de crítica y público al famoso navegante wagneriano en más de una docena de producciones en los escenarios de medio mundo y en el templo wagneriano de Bayreuth, donde también ha cantado el rol de Amfortas (*Parsifal*, 2006-2007) y Kurwenal (*Tristán e Isolda*, 2008-2009). Recientemente, los aficionados gallegos pudieron disfrutar el magnífico Amfortas de Jukka Rasilainen en la versión concertante de *Parsifal*, enmarcada en el ciclo Xacobeo Classics. En noviembre, volverá a España para interpretar al rey de los dioses, Wotan, en *El Oro del Rhin* que inaugurará la temporada operística del teatro sevillano de la Maestranza; un exigente rol que el cantante finés ya ha cantado con éxito en numerosas ocasiones. Antes de viajar a Sevilla para comenzar los ensayos de *Das Rheingold*, nos concedió esta entrevista, en exclusiva, para OpusMusica.

Hablar con Jukka Rasilainen es como hablar con un viejo conocido. Es hospitalario, generoso, divertido y un conversador infatigable y vivaz. Esta entrevista se produjo en su casa en Dresde junto a su mujer y sus hijos. Aunque vivimos en la misma ciudad, no fue fácil cuadrar el encuentro. Con una agenda repleta de compromisos profesionales, durante gran parte del año viaja de un lado a otro para cantar en los principales teatros del mundo.

Mientras me prepara un café en su cafetera italiana, me cuenta que llevaba desde mayo sin venir por casa. Acaba de regresar del *Royal Festival Hall* de Londres, donde ha estado interpretando a Kurwenal en "*The Tristan Project*", el exitoso proyecto artístico de su amigo y compatriota Esa-Pekka Salonen, Peter Sellars y el artista visual Bill Viola; proyecto en el que ya participó en el teatro de la Ópera de la Bastilla en París, en el Lincoln Center de Nueva York... Mientras preparo la grabadora, me explica

que “*Tristán*” fue concebido en Los Ángeles y que se trata de una obra de equipo de Salomen, Sellars y Viola, y me enseña algunas fotos artísticas de *backstage* que hizo durante la gira, pues según me dice la fotografía es su gran hobby.

- **Le comento que ésta será su primera entrevista en un medio español, inmediatamente me interrumpe para mostrar su especial satisfacción...**
- Me encantaría recibir más ofertas españolas... estuve este verano en Santiago de Compostela, con Vasily Petrenko y un Parsifal de lo más báltico (risas) por su elenco: Urmana, Anger, Silins...La verdad es que estuvo muy bien...una de esas cosas bien hechas... Era la primera vez que actuaba en España... Me sorprendió que no existiera un sentimiento nacional, de nación... vi escrito en Galicia “España fuera”. Pensé que eso sólo eran cosas de los terroristas del país vasco. Me dio la sensación de que no hay un sentimiento de ser español como cuando España ganó el mundial de fútbol. Me recuerda, en cierta medida, a Italia y las diferencias norte-sur... Bueno, cuando actúo en un determinado lugar, trato de investigar un poco cómo es el país... el sentimiento de nación, no tiene por qué ser algo negativo. Los fineses defendemos nuestra nación, porque no somos ni Rusia, ni Suecia... También tuve ocasión de ver el baile tradicional gallego sentado en una terraza con Nikolai Schukoff. Los movimientos eran bonitos, pero se repetían continuamente. No es como el baile flamenco. Me gusta mucho “Carmen”. Recuerdo el primer Escamillo que hice cuando todavía era un barítono joven. Aquí en la Ópera (se refiere a la Semperoper) lo canté en el 2004. La verdad es que es difícil que aquí, “Carmen” forme parte de la programación, debería programarse más, pero... sólo programan Wagner (risas).
- **También ha hecho algún barítono verdiano como Falstaff, mucho Strauss, Wagner...Su debut profesional en la ópera fue con un título mozartiano...**
- Fue como Leporello de Don Giovanni; también hice el Comendador, Masetto, y un par de veces el propio Don Giovanni. Cuando canté ese Leporello, tenía 25 años y acababa de llegar del mundo de la danza. Fui bailarín durante 15 años antes de pasar al mundo de la ópera (me enseña una foto con las mayas-risas). Ya lo olvidé casi todo, pero la verdad es que me ha ayudado mucho a la hora de moverme en el escenario, de cómo colocar los pies (muchos compañeros no saben cómo tienen que colocar los pies, o cómo tienen que moverse), o a la hora de conseguir determinados efectos, cuando tengo que subir escaleras, cómo colocar las manos...por ejemplo me sirvió mucho cuando trabajé con Robert Wilson... pero me fui del mundo de la danza, porque los bailarines son bastante especiales, discuten por todo, se comportan como críos, no razonan...
- **Hoy en día, esa conducta es muy habitual en algunos directores de escena**
- Sí, ocurre lo mismo cuando un director de teatro se pasa al mundo de la ópera...y comienza a leer... ensemble, ensemble... y dice “¿por qué tantas repeticiones?” No sabe leer una partitura...y no sabe cómo se distribuyen los pentagramas. No es como leer un guión todo de seguido (risas). Otro de los grandes *handicaps* para un director de teatro es que no tiene ni idea de cómo se tiene que trabajar con un coro. Por ejemplo, cuando se trata de la música que da entrada al coro, y aparece en la partitura: entrada del coro. El director dice: “¿por

qué tiene que haber gente en el escenario si es una música muy bonita para escuchar...”por qué la tengo que usar para el coro”? y pide que no salga todavía el coro al escenario. Minutos más tarde lee en su especie de guión “coro” y comienza a gritar: “¿por qué no está el coro en el escenario?” No se da cuenta de que necesitan un minuto y medio para colocarse 100 personas en el escenario, para eso escribió el compositor ese minuto y medio más de música, para que les de tiempo a colocarse en el escenario. Y rellenó este minuto y medio con unos bailarines (risas) Me acuerdo de una anécdota con un *Regisseur* finés que, en pleno escenario, preguntó: “¿no se pueden cambiar las traducciones (los subtítulos) porque no encajan con el texto?” Naturalmente, no era el texto que estábamos cantando, porque eran los subtítulos en finés para el público (risas) En fin... Otra anécdota fue una vez en el gran final de *Pagliacci*, donde tienen que estar coro y solistas en el escenario. Pues el *Regisseur* estaba tan concentrado con el coro que se olvidó de que los solistas también teníamos que cantar en esta escena y no los llamó para que saliesen a escena. Yo canté de todas formas detrás del escenario y él ni se enteró. Luego viene el director musical gritando: “¿dónde están mis solistas?” y él director de escena responde: “¿qué solistas? ¿quiénes son los solistas?” y me dice: “sal a escena y haz algo, lo que sea” (risas)

- **¿Este tipo de cosas son habituales en la escena operística de hoy en día? ¿En los últimos años los cantantes se han visto sometidos a una auténtica dictadura de directores de escena que utilizan a los cantantes como marionetas, porque ni conocen bien la música, ni saben de ópera?**
- Un director de escena, en mi opinión, tiene que saber contestar a cualquier pregunta. Me refiero a que si yo le pregunto qué relación tiene mi personaje de Wotan con su mujer Frika, me tiene que saber contestar. No puede darme una respuesta fácil del tipo: “lleváis 300 años casados y no tuvisteis ningún hijo...” En mi opinión, tienen que plantearse preguntas como ¿qué relación existe entre los personajes? antes de desarrollar su concepto o idea de la obra. Desgraciadamente, con muchos directores de escena, puedes adivinar la respuesta que te van a dar fácilmente. Respuestas como ésta, dan una idea del desconocimiento que tiene el director de la obra... y ya te puedes imaginar lo que va a pasar.
- **Sin embargo, usted ha trabajado también con iconos de la escena como Götz Friedrich, Robert Wilson, Willy Decker, Peter Sellars... ¿Cómo fue trabajar con ellos?**
- ¡Fantástico! Es muy distinto trabajar con directores del prestigio de Wilson, Decker, Friedrich o Sellars, porque todo es mucho más fácil. Todo funciona a la perfección. Recuerdo por ejemplo mi primer “Anillo” con Götz Friedrich. Siempre tenía una respuesta inmediata para cualquier pregunta que surgiese. Si te saben motivar bien, es decir, si el equipo y, sobre todo, el *Regisseur* sabe lo que quiere, el artista siempre está dispuesto a trabajar al máximo para llevar a cabo su idea o concepto, porque sabe exactamente por qué hace esto o lo otro. A la hora de trabajar con un director de escena, para el cantante es muy importante sentirse seguro. Y para eso, el director tiene que tener las ideas claras. Sólo así, te puede decir o pedir lo que quiere que hagas en el escenario. Hay directores

como por ejemplo Wilson que ya te dicen desde el principio que su concepto no tiene nada que ver con la historia sino que para él lo importante es la estética. Somos nosotros, los cantantes, los que tenemos que contar esa historia. Por eso, nos deja total libertad para dar vida a ese personaje. Wilson trabaja desde una perspectiva pictórica más que narrativa.

- **Hablemos ahora de directores musicales. Tengo la impresión de que no hay muchos directores a quienes les guste acompañar las voces, que trabajen bien con los cantantes, que respiren con ellos, que ayuden al cantante a frasear...Por la manera de cómo trabajan con los cantantes, ¿quiénes son sus directores favoritos?. ¿Con quién se siente o se ha sentido realmente a gusto?**
- Sobre todo diría con los que no responden al tipo de director mediático. Con Esa Pekka-Salonen por ejemplo, porque él no tiene ningún problema de ego. Está con nosotros, y nos escucha en todo momento. No se dedica a hablar de música, sino que simplemente hace música. Hacemos música juntos, con un respeto mutuo. Lo mismo ocurre con Peter Schneider, mi director favorito. Él escucha mi voz, y dirige para mi voz. Hay también directores que tienen una idea sobre algo y tenemos que intentar sobrevivir como podamos (risas). Hoy en día, el público es bastante crítico cuando el director ahoga a los cantantes con el volumen orquestal, y no estaría exento de abucheos al finalizar la representación, si no pudieron escuchar bien al cantante o cantantes que fueron a ver. Pero, a veces, ese volumen orquestal no es gratuito, tiene una razón, una finalidad. Recuerdo una anécdota con un famoso tenor. Al finalizar la representación operística, le preguntaron al director por qué había puesto tan alta a la orquesta, a lo que respondió: “si hubiese cantado bien, se le habría oído” (risas)
- **En esa relación entre voz y orquesta, la acústica juega un papel importante. ¿Cómo es esa relación por ejemplo en el *Bayreuther Festspielhaus*, teniendo en cuenta la singularidad del foso orquestal?**
- El sonido de la orquesta se escucha en todo momento a tempo, aunque el foso orquestal tenga otras características. Pero aquí el cantante tiene que cantar con la orquesta, y no con el director. Me explico: el cantante necesita acostumbrarse a las peculiaridades que presenta el *Bayreuther Festspielhaus*, porque en este teatro el sonido orquestal llega primero al escenario y luego al público. Por lo tanto, se tiene que cantar un poco después de que el director marque la entrada, después del *beat* y no antes, como sería lo habitual en cualquier escenario de ópera. El sonido se mezcla de forma distinta, y eso lo percibimos también los cantantes. Por eso, se necesitan al menos un par de años para acostumbrarse a esta peculiaridad. Con respecto a la orquesta, me gustaría señalar que en Bayreuth se toca muy fuerte. Toca bajo esa especie de techo, y pueden tocar con la intensidad que quieran. No hay que olvidar que la orquesta del Festival está formada por los principales atriles de las orquestas alemanas. Todos los violinistas de la orquesta son *Konzertmeister* de las mejores orquestas. Naturalmente, esa intensidad nunca llega a percibirla el público, por las características acústicas que hablábamos.

- **Tampoco debe de ser fácil cantar en la Semperoper. La primera vez que asistí a una representación me sorprendió mucho la intensidad de sonido de la Staatskapelle Dresden.**
- Bueno, ser habituales de Bayreuth también tiene consecuencias... (risas). Veinte músicos de la orquesta del Festival proceden de la Staatskapelle Dresden. Como llevan años tocando en el foso de Bayreuth, tocan con la misma intensidad en la ópera, con la diferencia de que aquí no hay techo... Así que ya se puede imaginar el volumen orquestal... (risas). Pero, son músicos muy buenos.
- **Regresemos a Bayreuth, además de esa exclusividad acústica, supongo que el *Backstage* también tiene su peculiaridad; quiero decir que no tiene parangón con otros teatros. ¿Qué me puede contar de esa singularidad del mundo que hay detrás del escenario del templo wagneriano por excelencia? ¿Cómo es ese mundo oculto al público de los preparativos y los ensayos?**
- Para mí el tiempo de ensayos en Bayreuth es como volver a casa. Te reúnes con la misma gente todos los veranos. Es como si tuvieras la sensación de pertenecer a un equipo o a un grupo. Estás con gente con la que ya trabajaste en otras producciones y que conoces desde hace años. Colegas con los que, por cierto, coincides en otros escenarios cuando se hace Wagner. En cierta manera es como un clan, que defiende la homogeneidad del grupo. Recuerdo a Polanski, la primera Brunilda con la que trabajé cuando me dijo: “todavía no perteneces a la familia”. Yo también describiría Bayreuth como un lugar en constante transformación. Nunca sabes por dónde van a ir las cosas. Con Wolfgang Wagner hubo gente que cantó durante 30 años seguidos. Ahora están las chicas, y naturalmente quieren conseguir un perfil propio y una línea concreta. Si yo estaré entre sus artistas, es algo que decidirán ellas con el paso del tiempo. Normalmente, cuando entra un nuevo intendente, echa siempre un vistazo a los cantantes que suelen cantar en ese teatro. En arte es siempre así. En ninguna parte estás asegurado de por vida (risas). Otra de las características de ese mundo oculto de Bayreuth es que los artistas tenemos expresamente prohibido hacer comentario alguno. Está todo reglamentado en el contrato. En tiempos de Wolfgang Wagner, sólo podíamos hablar con los periodistas después de que él diera la rueda de prensa. Las reglas para acceder a la cantina del *Festpielhaus* eran muy estrictas. Por ejemplo, Domingo podía leer el periódico y tomar un café tranquilamente sin que nadie le molestase.
- **Que yo recuerde usted ha cantado Wotan en todas las representaciones de “El Anillo” en la Semperoper desde el 2003, en la nueva producción de Götz Friedrich estrenada en Helsinki, en la producción de otro icono de la escena, Robert Wilson, en París, en la ópera de Zurich, en Basilea, en Tokio... ¿Cuál es la mayor dificultad a la que se enfrenta un cantante a la hora de cantar Wagner en general y este rol en particular?**
- En general cuando cantas, para acometer con éxito la interpretación, hay exigencias esenciales. Por ejemplo se tiene que entender bien lo que cantas. Pero especialmente, cuando cantas Wagner en Alemania. Desde el punto de vista dramático, en Wagner hay poca *action*. La mayoría de los roles cuentan más que hacen, en mi opinión. Tienes dos minutos de acción y el resto es diálogo o

monólogo. Wotan tiene por ejemplo veinte minutos de monólogo. Cuando canto Wagner, tengo la sensación de que está escrito de forma muy sinfónica, como si estuviera escrito para un instrumento. Tienes que tener la forma muy clara en la cabeza. A eso se añade la dificultad del texto, y por supuesto la parte escénica.

- **Una curiosidad: ¿tiene Jukka Rasilainen un compositor favorito?**
- Strauss. La primera vez que fui a ver Elektra no me gustó nada en absoluto. Ahora voy a verla, y me parece genial. Lo que hace Wagner en cinco horas, Strauss lo hace en media. Pero yo soy wagneriano y aguanto estoicamente las cinco horas (risas).
- **En muchos casos la dirección de un teatro es un puesto político, muchos directores son abogados, economistas o gente que proviene del mundo del marketing y la comunicación, pero que no saben nada de voces, ni de música ¿cómo afecta esto a los cantantes de ópera?**
- Cuando nos quieren, no hay ningún problema. Quiero decir que nos afecta positivamente (risas). Es cierto que existen muchos tipos de intendentes, pero afortunadamente también hay buenos profesionales que saben muy bien lo que hacen. Me refiero a Götz Friedrich (que fue un magnífico intendente de la Deutsche Oper, Daniel Barenboim (no es intendente pero en el fondo sí lo es), Alexander Pereira, Gerard Mortier, Wolfgang Wagner, Sir Peter Jonas... En mi opinión, un intendente tiene la obligación de lograr los mejores resultados, y poner todo su empeño en trabajar por y para la cultura... puede tener su visión particular, pero sobre todo tiene que amar lo que hace, como por ejemplo Mortier, que es un apasionado de la ópera. El director de una casa de ópera tiene que desarrollar su propio proyecto artístico, pero también tiene que amar profundamente la ópera, estar al tanto del repertorio, tener aprecio por los cantantes y, sobre todo, conocerlos. Eso es muy importante.

Lorena Jimenez Alonso