

Francisco Araiza: Cuarenta años de cantar

por Ingrid Haas

Cuarenta años de carrera se dice fácil pero dentro del ambiente de la ópera es difícil encontrar artistas que hayan perdurado por tanto tiempo y, sobre todo, que hayan dejado la huella en el arte lírico como lo ha hecho el gran tenor mexicano Francisco Araiza.

“Lo importante no es llegar, sino mantenerse.” Ese dicho es tan cierto como la calidad con la que el maestro Araiza es reconocido mundialmente por sus interpretaciones en repertorio mozartiano, italiano, francés, alemán y de lieder.

Araiza fue el primer tenor mexicano en destacar de manera internacional en una época en donde los grandes directores de orquesta y de escena reinaban en Europa. Anteriormente habíamos tenido a grandes cantantes de ópera del género femenino que habían hecho una importante carrera internacional, como Ángela Peralta, Fanny Anitúa, Oralia Domínguez, Belén Amparán o Gilda Cruz-Romo. Pero fue con Francisco Araiza con quien comenzó la tradición de los grandes tenores mexicanos, vigente hasta nuestros días.

Este año cumplió 40 años de carrera internacional y tuvimos la oportunidad de asistir al Concierto Homenaje que se llevó a cabo, en su honor, en el Palacio de Bellas Artes. Ahí, el maestro Araiza celebró cantando al lado de algunos de sus alumnos: entre ellos, el también excelente tenor mexicano Javier Camarena; el barítono Gerardo Garcíacano; el bajo-barítono Alejandro Armenta; y las sopranos Joo-Heen Jung y Marija Vidovic. Días después de este concierto tuvimos la oportunidad de conversar con él para que nos contara cómo han sido estos 40 años de labor, no solo artística, sino también docente, y para que nos compartiera los episodios y personas que más lo marcaron durante esta larga y fructífera carrera.

Maestro Araiza, ¿cómo se pueden resumir 40 años de carrera? ¿Cuáles son los momentos que resaltaría usted, comenzando por sus estudios con la maestra Irma González y hasta nuestros días?

La primera experiencia que se me viene a la mente es el concierto del final de semestre que di en la Escuela Nacional de Música en donde conocí a la maestra Irma González, precisamente, cantando el *Dichterliebe* de Schumann. Fue cuando ella me escuchó y decidió adoptarme como alumno. Me cambié entonces al Conservatorio Nacional de Música y comenzamos a trabajar.

Cada una de las sesiones que hacíamos era algo especial porque el sistema que ella tenía para enseñar era muy efectivo; tenía un desarrollo constante.

Ella visualizó el concepto para mi voz muy claramente, me convenció también de que estaba en las mejores manos y eso es muy esencial para el estudiante. El tener la osadía de abrirse totalmente, aunque sea herido. Gracias a Dios me fue muy bien con la maestra e inmediatamente después tuve contacto con la maestra Erika Kubascek. Fue muy sorprendente porque audicioné para *Die Schöpfung* de Haydn, que se iba a hacer en ocho meses y, en aquel entonces, un amigo mío que estaba más adelantado que yo audicionó también y yo pensé que no tenía oportunidad contra él. Aparentemente, la maestra Kubascek vio cierto potencial en mí, a futuro, y ella me regaló sus fines de semana desde ese momento para enseñarme todo lo referente a la literatura musical alemana, y en forma preponderante el repertorio de *Lied*.

Después fue mi encuentro con Eduardo Mata; mi debut en 1970, cantando el Primer Prisionero en *Fidelio* de Beethoven; y luego puedo decir que sobresale en esos primeros años mi participación en el concurso de canto de Múnich. Ésa fue una experiencia verdaderamente muy intensa, hasta cierto punto catártica, porque era la primera vez que salía de México a enfrentarme con la realidad fuera de mi país y a nivel internacional. Con todo y que familiarmente mi hermana mayor se había ido a Alemania y luego se regresó, yo fui por primera vez con cierta solidez de carácter. Me impresionó mucho ir allá y cambió mucho mi manera de ver las cosas. Independientemente de haber ganado el tercer lugar, la experiencia entera fue muy grande porque fue de todos colores, entre positivo y negativo.

De tal manera que me salió un mal que, aparentemente, yo traía escondido. Precisamente el día en que le audicioné a Erika Kubascek, tuvimos en la casa un accidente de gas, entonces mi hermana menor cayó en la ducha y yo me había duchado antes y ya no sentía las yemas de los dedos, entonces me fuí a acostar y arriba de mi cuarto estaba mi recámara así que por poco nos va muy mal a la familia. A mi hermana la atendieron, a mí me dejaron en el pasillo y desperté. De ahí me fui a la audición. Eso afectó un poco el hígado y traía, lo que la doctora llamó, una hepatitis arrastrada, no curada, leve. Ahí me salió.

Hice mi debut en Karlsruhe con una nueva producción de *Cosi*



Francisco Araiza debutó en 1970 cantando El Primer Prisionero de *Fidelio* de Beethoven; 40 años después cantó Florestán en Bellas Artes

fan tutte, y tuve luego la invitación de Herbert von Karajan para audicionarle y todos mis debuts fueron especiales. El camino ascendente es muy interesante pero, definitivamente, la grabación de *Die Zauberflöte* con Von Karajan fue el punto culminante de mi carrera. De tal manera que, cuando sucedió, al terminar de cantar la última nota en la grabación, yo pensé: si llegase a perder la voz en este momento le daría gracias a Dios y al universo por lo que me dio. Todo lo demás ha sido un regalo para mí. ¡Ya van 31 años de regalos!

Después tuve experiencias extraordinarias una tras otra. Como mi voz se desarrolló al ir prácticamente abordando roles nuevos cada vez, era siempre una aventura satisfactoria.

El comenzar su carrera con óperas de Mozart en una época donde no había tenores latinoamericanos cantando ese repertorio debe haber sido muy sorprendente para los europeos.

Sí, hubo un gran vacío en ese repertorio por la prematura muerte de Fritz Wunderlich, que tenía un timbre mediterráneo, aunque era un cantante sajón. Cuando llegué a la ópera se me dio el rol de ser sucesor suyo y mucha gente me preguntaba si eso me molestaba y yo decía que no; para mí él fue un predicador y estoy orgulloso de que me lo hayan dado a mí.

Hablando de sus roles mozartianos, tenemos que mencionar su Belmonte en *Die Entführung aus dem Serail*

dirigido por Karl Böhm.

El cantante joven, si está bien preparado y tiene las posibilidades, es muy aventado. Hasta cierto punto, esa oportunidad de trabajar con Karl Böhm y hacer una nueva producción operística con él, quizá ya percibiendo que iba a ser la última que haría como director —y siendo él una persona extremadamente delicada en cuanto a carácter—, exigía la perfección absoluta a todos. Yo, quizá por esas razones de ser un ave excéntrica, un mexicano que cantaba Mozart y Schubert, le caí bien a un gran número de cantantes de ese tiempo y me hice muy amigo de varios de ellos.

Recuerdo que cuando audicioné para Böhm estaba en medio de ensayos para una producción de *Fidelio* y estaban presentes James King y Hildegard Behrens con Kurt Moll. Todos ellos eran amigos míos, entonces cuando llegué a cantar, todos me dijeron: “¿Y tú qué haces aquí?” Les dije que venía a audicionar para el maestro y todos me dijeron: “Tienes nuestros mejores deseos”. Me dieron un montón de flores y el maestro me dijo que con tanta flor adelantada quería escucharme. Audicioné, me dijo que tenía una voz excepcional y le gustó mi personalidad; me propuso hacer una nueva producción y la hicimos. También fue una confirmación de lo que me había pasado con Von Karajan y la grabación de *La flauta mágica*, aunque una cosa es hacer un registro discográfico y otra una función en escena.

Böhm se sintió muy a gusto conmigo. Él ya era muy grande. Su camerino estaba a la altura del escenario y el mío un piso arriba.

¡Me iba a visitar a cada rato! Se subía las escaleras y entraba a mi camerino. Comenzó a hacer llamadas telefónicas a todos lados diciendo que había descubierto a un tenorazo y ya muchos me conocían por la grabación con Von Karajan. Él me dijo un día que me hubiera podido ayudar mucho y yo le respondí que el estar participando con él en ese *Rapto en el serrallo* era una excelente ayuda. Le desconcertó mucho saber que ya mucha gente me conocía porque él quería ser el primero en haber descubierto a este nuevo tenor.

La *première* de ese *Rapto en el serrallo* fue televisada en vivo. La esposa de Böhm se quedó en la casa para ver la transmisión y estaban constantemente hablándose por teléfono. Llega la pausa y se va a mi camerino el maestro a decirme que había hablado con su esposa y que sonaba increíble en la tele. Él fue como un padre para mí en un corto periodo de tiempo, pero de una intensidad increíble. Después de esas ocho funciones continuó hablándome por teléfono. Luego de la última representación él se fue a hacer la película de *Elektra* y posteriormente murió.

Fueron experiencias únicas, sobre todo trabajar con estas dos personalidades (Von Karajan y Böhm). Mi carrera siguió en ese nivel, tanto en lo artístico como en emoción, desafío y calor humano.

Debemos hablar ahora de otro compositor que marcó su carrera y al cual usted está vinculado de manera muy cercana: Gioachino Rossini. Usted ha sido uno de los grandes intérpretes del Conde Almaviva y de Don Ramiro en *La Cenerentola*; tiene una grabación de *Il viaggio a Reims* al lado de un gran elenco dirigidos por Claudio Abbado...

Dos cosas: la primera fue que la maestra Irma ya me había dicho que tenía una voz que se iba a desarrollar y que tenía que tener mucho cuidado en cuanto a los pasos que iba a dar en materia de repertorio. Mi voz, decía la maestra, es de gran diámetro e iba a poder cantar el repertorio de lírico ligero mientras estuviese joven. Luego me pediría repertorio más pesado y eso me dejó en estado de alerta.

Por el otro lado, en Zúrich hice un ciclo de óperas de Monteverdi con Jean-Pierre Ponnelle y Nikolaus Harnoncourt, cuyos videos fueron muy famosos y la primera ópera que se hizo en ese ciclo fue *L'Orfeo*, donde yo cantaba el rol del Pastor: era el que abría la ópera. Este ciclo fue tan exitoso que nos invitaron a hacer giras por toda Europa: estuvimos en Londres, París, Hamburgo, Berlín y en La Scala. Allí fue donde me escuchó por primera vez Claudio Abbado. Ya tenía programado hacer la película de *La Cenerentola* con Ponnelle y el equipo que había hecho las películas de *Los Beatles*. Lo especial en ellos era que trabajaban con el diafragma de la cámara abierto. Tenían que trabajar toda la iluminación para ese tipo de tomas; por eso hay tomas tan abiertas en ese video y los colores son muy cálidos. Tiene una profundidad casi de tercera dimensión.

Nos pasábamos horas poniendo las luces adecuadamente. En ese entonces yo tenía una barba muy negra y muy cerrada. Me acuerdo que la primera sesión de maquillaje fue a las 6:00 de la mañana y se pasaban haciendo las luces. Llegaba yo por primera vez ante

la cámara al mediodía y de inmediato me decían: "Araiza, ¡a rasurarse!" Y ahí voy a quitarme la barba. ¡Después de cuatro días yo ya no tenía piel porque me rasuraban tres veces al día!

Claudio Abbado me contrató para *La Cenerentola* y dijo que ya tenía en el elenco a Francisco Araiza. Llegamos a la primera sesión y al entrar veo a Abbado muy preocupado, abatido. Le pregunté qué sucedía y me dijo: "Es que no tenemos tenor que cante el Ramiro". Le dije: "¿Qué? ¿Cómo?" Y me contestó: "Es que cometieron un error los de la administración pensando que tú eras tenor". Entonces yo le dije: "¡Pero si soy tenor! A mí me contrataron para cantar Ramiro". Y me dice: "No, pero tú eres barítono. Yo te oí y eres barítono".

Yo tenía muy buenos graves y él me había contratado para cantar el Dandini porque, según él, yo era barítono. Luego me preguntó: "¿Y tienes el Do?" Le dije: "Sí." "¡Entonces cántamelo!" me dijo. Y se lo canté en frío. De ahí comenzó una larga relación de trabajo que abarcó 18 años, hasta que se enfermó.

En esa época hubo un resurgimiento de muchas óperas de Rossini, gracias a la generación de cantantes de la que usted forma parte, donde se volvieron a presentar óperas como el ya mencionado *Viaggio...*, *Semiramide*, *La donna del Lago*, etcétera.

Así es, me tocó una muy buena época para cantar Rossini, al lado de grandes colegas y directores como Abbado y Alberto Zedda. Hice tanto grabaciones como producciones en todo el mundo. Acerca de mi experiencia en *Il viaggio a Reims*, debo confesar que fue muy chistoso porque existían sólo las notas escritas a mano y era muy difícil leer la música. Eran puntitos mal hechos, escritos a la carrera, ya que estaban encontrando material continuamente. Estudiarla fue complicado y luego Claudio la quiso poner *ipso facto*. Todos nosotros estábamos ocupados pero él decía que era un proyecto que tenía que realizarse. Yo me acuerdo que me tuvieron que volar cuatro veces de Salzburgo a Pésaro en un avión privado para hacer los ensayos en Pésaro y en la noche irme de regreso a Salzburgo. Inclusive no pude estar presente el día en que se hizo la fotografía de la portada del disco. Afortunadamente, Raúl Giménez, que estaba cantando en el segundo elenco, salió de mi personaje en la foto, poniéndose la mano en la cara y (si ustedes se fijan) no se ve bien quién es. Mi nombre sí aparece en el disco pero no soy yo el de la foto. Fue una producción moderna de Luca Ronconi y el reestreno mundial de esta ópera luego de su reconstrucción [*Nota del editor*: el estreno de la obra fue el 19 de junio de 1825 en el Théâtre Italien de París, con sólo cuatro funciones].

Además de grandes colegas cantantes y directores, usted ha colaborado con los mejores directores de escena del mundo: Jean-Pierre Ponnelle, Luca Ronconi, Pier Luigi Pizzi, Franco Zeffirelli, Otto Schenk, Giorgio Strehler, Roman Polanski...

Es que me tocaron todos los grandes, tanto directores de escena como de orquesta. Esa combinación es única. En ese entonces los directores de escena se lucían pero dando una versión congruente de las óperas, guiadas por lo que el autor había creado. Ahora se crea una opinión muy propia de la trama y se produce una opinión de la opinión. Son los tiempos modernos...

1 Roméo et Juliette

2 Die Zauberflöte

3 Die Meistersinger

4 Fidelio

5 Lucia di Lammermoor

6 Don Giovanni



En su repertorio siguieron compositores como Donizetti, de quien cantó *L'elisir d'amore*, *Maria Stuarda*...

Sí, ése fue un paso para adentrarme en repertorio más pesado. Trabajar con Giuseppe Patané en esas *Stuardas* con Edita Gruberova y Agnes Baltsa fue fantástico. Él era uno de los grandes directores de orquesta.

¿Cómo se da el paso de Donizetti y Rossini a Gounod, Offenbach, Verdi, Bizet y Wagner?

George London fue mi ídolo. Lo descubrí a los 16 años con una grabación de *Der Fliegende Holländer* y me pareció la esencia de lo que debe ser un cantante. Lo conocí en persona cuando él estaba dirigiendo el Lincoln Center de Washington. Me invitó a hacer *La traviata* con él y yo le dije: "Maestro, creo que esta invitación viene un poco prematura". Me dijo: "Deje que yo decida eso".

Le audicioné y en vez de que fuera una audición de 30 minutos se convirtió en una *master-class* de cuatro horas y media. Aprendí muchísimo y él me corroboró esa opinión de la maestra Irma: "Usted es un cantante que va a poder cantar todo lo que quiera, pero todo a su debido tiempo. Tenía que tomar los pasos adecuados y continuar siendo sensato. Quería que trabajáramos juntos en un futuro, pero después le dio una embolia y ya no despertó".

Sabía que ese paso debía empezarlo con el *bel canto* y el repertorio francés. Ambos son muy especiales; reúnen todos los elementos de los diferentes repertorios: del lírico, del lírico fuerte y del dramático, pero son lapsos cortos. Siempre se combinan. Eso, como entrenamiento a una voz como la mía, le vino muy bien.

Ya cuando comencé a hacer los roles más dramáticos me sentí bien parado en ellos. Porque no sólo es la voz la que tiene que embarnecer, crecer y afianzarse; sino también el cuerpo, la constitución física, el *fiato*... todo tiene que solidificarse. Todo debe ir de la mano. Si no, puede ser peligrosa la transición.

Lo que fue en aquel entonces un poco preocupante fue que todo rol requiere un cierto tiempo de estudio y una inversión músico-vocal. En ese entonces tenía un calendario muy ocupado, siempre estaba cantando, fue un trabajo doblemente agobiante pero gracias a Dios resultó bien.

Un rol altamente demandante que ha cantado en escena y, de cuya grabación me gustaría que habláramos es el de Hoffmann en la ópera de Offenbach. Su grabación fue la primera en incluir toda la música que hasta ese entonces se había encontrado de dicha ópera (edición de Michael Kaye) y se alabó mucho que usted cantó el rol principal con esa elegancia de cantante liederista con la cual no se asocia tanto ese papel. Tiene también en su repertorio francés el Romeo de Roméo et Juliette de Gounod, y de este mismo compositor ha cantado el rol protagónico de Fausto, del cual existe un DVD de una producción de la ópera de Viena.

Les contes d'Hoffmann lo canté en París en una producción dirigida por Roman Polanski. Hice *Manon* en la Wienerstaatsoper al lado de Edita Gruberova, con la producción de Jean-Pierre Ponnelle, que salió hace poco en DVD. Esa producción ya la había hecho otro elenco y la que hicimos Edita y yo era una

reposición. De repente me dice: “¿Sabes qué? A mí esta ópera no me gustaba y con ustedes me está gustando mucho. ¡La vamos a filmar!” Se organizó todo rapidísimo.

Ese *Faust* que también mencionó tiene su historia: a Ken Russell le gustaba romper bastones en la cabeza de sus actores principales. Fausto era yo y me recibió con ese antecedente: “A ver cuando me hace enojar para romperle el bastón en la cabeza”. Llegué una semana después del comienzo de los ensayos y me recibió de muy mala manera. Lo saludé y me dijo: “Llegó tarde”. Yo le dije: “No, el ensayo empieza a las 10 a.m. y son las 9:15, así que regreso en 45 minutos...” ¡y me salí! Llegué a las 10 a.m. y me dijo que ya habían estado trabajando. Decidió que, cuando el telón se abre, el Fausto estaría sentado, durmiendo en su silla, con la Biblia en las rodillas. Y yo le dije que no, que el Fausto no podía estar dormido porque el personaje no puede dormir... ¡Si pudiera dormir no habría tragedia! Es un hombre que no duerme en mucho tiempo. Comencé a decir mis opiniones acerca de la puesta, en la que también estaba Ruggero Raimondi, que ya había ensayado antes y que no le gustaba nada, y se quejó igual. También Gabriela Benackova (la Margarita) protestó y Russell se desapareció y no quiso ensayar.

Se metió a su hotel; estaba en el Sacher, donde nos veíamos de ventana a ventana. Se ponía a vernos con sus catalejos y el ensayo general lo hizo su asistente. Me fui a unos conciertos y regresé cuando había puesto la escena de la serenata. Puso a la Margarita como una monja, que fue una excelente idea. Hay una escena en donde Mefistófeles hace que se le aparezcan a Fausto varias Margaritas y yo le dije a Russell que qué buena solución era esa, y él muy serio me dice: la idea no es mía, es de Raimondi. Y yo le dije: “Bueno, pero te la van a atribuir a ti, como todo lo demás que dirigimos nosotros en gran parte”.

Lo del bastón se le olvidó. Pero él lo que quería era provocar. Al final de la primera función salió a recibir los aplausos y le dieron una tremenda ovación. Russell se esperaba un concierto de *buuuuus...* ¡y no le gustó que le aplaudieran! Él quería un escándalo a como diera lugar.

Debo confesar que yo era muy difícil para guiar en escena; a los registas les daban pesadillas antes de empezar a trabajar conmigo, pero cuando eran lógicos, yo no ponía peros. Muchos llegaban, sin embargo, con ideas equivocadas y pues debían convencerme de que sus interpretaciones eran buenas.

Ahora que menciona a Jean-Pierre Ponnelle, creo que él fue el director de escena que mejor supo entender cómo debía dirigir escénicamente una ópera.

Pues... ¿sabe qué? Tiene usted mucha razón. Porque hay tres grandes escuelas de dirección operística en el mundo: la de Theodor Adorno, la de Walter Felsenstein y la de Ponnelle.

Después del repertorio francés pasó a otra etapa: las óperas de Giuseppe Verdi, y luego llega la decisión de cantar Wagner, comenzando por el *Lohengrin*. ¿Cómo fue ese viaje de las óperas verdianas y a la ópera alemana, especialmente de Wagner?

Por muchísimas razones había visualizado *Lohengrin* como

el objetivo de mi desarrollo; así, ese punto tenía que llegar. Extrañamente, tenía yo muchos amigos, entre ellos estaba un tenor wagneriano muy bueno llamado Spas Benkov, búlgaro. Fue el gran Tristán de su generación y un excelente Tannhäuser, además de jugar muy bien ajedrez. Era campeón de ajedrez en la Unión Soviética y a mí me gusta mucho jugarlo. Nos conocimos en Karlsruhe; él estaba cantando el Otello y yo era el Cassio en esas funciones.

Supe que era campeón de ajedrez y quise que me enseñara algunos trucos y llegué con mi tablero diciéndole que me gustaría mucho que jugáramos para que me enseñara un par de salidas y me dijo: “¿Ya has leído literatura?” Y yo le dije: “No, pero sólo quiero que me enseñes algunos trucos...” Me preguntó si había leído algún libro de ajedrez, le dije que no, y me dijo: “Lee”. Lo anduve correteando por medio año y ya por fin me dijo que sí y me enseñó algunas salidas, algunos trucos y acabó mi clase diciéndome: “Lee”. Y tenía mucha razón en pedirme eso. Nos hicimos buenos amigos y, cuando estaba el cantando *Tannhäuser* en Viena, fui a ver su función y luego fui a su camerino. Le toqué. Él se estaba lavando la cara y me dejó entrar. Lo primero que me dijo al entrar, después de verme de pies a cabeza, pensativo, fue: no antes de que cumplas los 40, ¿eh? Y es que él pensó que lo había ido a ver para preguntarle cuando podía cantar yo el Tannhäuser.

Fue en vísperas de mis 40 años cuando canté mi primer *Lohengrin* y creó mucha confusión, mucha preocupación. Incluso mi amigo Luis Lima se fue a Venecia a verme cantar *Lohengrin* y me dijo que todo mundo pensaba que yo estaba loco. Yo le dije: se van a sorprender.

Sí existía preocupación de —y rechazo a aceptar— que yo diera ese paso. Decían: “Bueno, está anunciado pero no va a ir; ya canceló, no va a llegar a los ensayos...” y llegué. “Ah, entonces no va a ensayar...” y ensayé. “Pero se va a ir... Va a cancelar el primer ensayo con orquesta...” y no cancelé. “¿Y lo cantará a plena voz?” Sí, lo canté a plena voz. “Ah, entonces no va durar.” Y llegué a la premiere y después del ‘Gralserzählung’, el teatro me aplaudió increíblemente. Se interrumpió la función para los aplausos, que es insólito en Wagner. Luego dijeron: “Bueno, dará una función, pero las demás no”. Y que las termino con gran éxito.

Es curioso que haya habido ese rechazo a que usted cantara *Lohengrin* ya que, si escuchamos con detenimiento el estilo en el que está escrito el personaje, es totalmente belcantista, liederista.

¡En efecto! Si ven el fraseo, es un rol puramente italiano, todo a media voz. Hay algo especial que quiero recalcar: lo que yo hice era algo usual. Un tenor lírico que evolucionara para cantar el repertorio dramático. Desgraciadamente, la muerte prematura de Wunderlich rompió esa cadena, pues él ya no lo pudo cantar, aunque tenía contrato para hacerlo. No lo hizo y luego vine yo para continuar con esa cadena. Después de mí ninguno tuvo problemas y lo cantaron Gösta Winbergh, Thomas Moser, hasta nuestros días que lo está cantando Jonas Kaufmann. A mí me tocó el paquete de unir los eslabones para que los demás siguieran.

Otro rol wagneriano que le ha traído mucho éxito es el

*“Fue en vísperas de mis 40 años
cuando canté mi primer
Lohengrin y creó
mucho confusión,
mucho preocupación”*



Walther von Stoltzing en *Die Meistersinger*. ¿Cómo fue esa participación en la producción del Met?

Ésa fue una producción de ensueño en donde los dioses estaban conjuntados para que fuese algo maravilloso: el elenco increíble con Herman Prey, Donald McIntyre, Karita Mattila y dirigiendo James Levine. Cuando a Otto Schenk (el director de escena) le preguntaban: “¿Cómo va?” Él respondía: “¡Demasiado bien!”

Me acuerdo que la crítica de *The New York Times* decía: “Jamás se habían visto tantos pañuelos blancos en una comedia”.

¿Qué otro rol wagneriano ha cantado?

Hice el rol de Loge en *Das Rheingold* en una producción de Robert Wilson.

Y después de platicar sobre su carrera en el repertorio operístico tenemos que destacar también su gran labor como cantante de *Lieder*, el cual le ha dado esa elegancia en su forma de cantar y esa técnica tan depurada. Un repertorio que es casi netamente alemán y en el cual usted irrumpió demostrando que los latinos también pueden cantar esas canciones.

Me acuerdo que en Japón coincidí muchas veces con Eduardo Mata. Nos hicimos muy amigos. Ambos teníamos al mismo promotor y, cuando llegué a Japón, me dijo que estaba Mata dando una conferencia de prensa y que si quería saludarlo. Él estaba en medio de la conferencia de prensa cuando entré al salón y, al verme llegar, exclama: “¡Y el mejor cantante de Schubert es un mexicano... que aquí está!” Gané muchos premios cantando *Lieder: Die Schöne Müllerin, Dichterliebe...*

¿Cree usted que ha faltado que se le inculque más a los estudiantes de canto aquí en México el cantar *lieder*?

Sí, falta. Es muy necesario por muchas razones; para cantar *Lied* se necesita una técnica perfecta y es bueno que empiecen cantando ópera. Yo creo que el problema principal tiene que ver con el estilo, el lenguaje y cuestiones de disciplina y estudio. El joven cantante tiene que adentrarse en la literatura, historia y música; tiene que hacer un análisis perfecto de las composiciones antes de comenzar a cantar tonos, y eso es muy laborioso: requiere mucho tiempo y paciencia, y muy pocos la tienen.

El objetivo de cantar *Lieder* es darle un enfoque puramente personal a lo que se está haciendo y sólo se puede hacer, para que sea válido, si sabes lo que estás haciendo y si lo puedes reflejar a través de tus recursos técnicos y artísticos.

Continuando ahora con su labor como maestro en Stuttgart y Zúrich, además de sus participaciones como jurado en varios concursos, ¿cómo ve el nivel de los cantantes jóvenes ahora? ¿Ha cambiado la manera de cantar actualmente?

El cantante joven actualmente la tiene muy difícil pero tiene ciertos

premios también de aliciente. Es difícil porque ahora hay un mayor número de cantantes que antes, mucho mejor preparados. El aliciente es que el enfoque de la ópera ahora es hacia la juventud, se les presta atención, se les quiere ayudar, se les quiere descubrir, guiar... Antes a los cantantes jóvenes principiantes se les aislaba, porque estaban los grandes. Yo lo oí de varios cantantes. Ahora el cantante joven tiene la preferencia. La competencia hoy en día es mucha, sobre todo en los concursos.

Mi labor es enseñarles y no juzgarlos, aunque sé que algunos no van a pasar de ciertas rondas. Cada uno tiene que hacer su camino y tienen todo el derecho de hacerlo, todo el anhelo. Yo sí les digo verdades y soy honesto con ellos. Más vale claridad a tiempo, un buen consejo que un halago mal dado.

¿Cómo fue para usted regresar a cantar en Bellas Artes el rol de Florestán en *Fidelio*, después de que con esa ópera debutó años atrás?

Fue como cerrar un ciclo, es una ópera que me gusta mucho. Regresar para la reinauguración de Bellas Artes fue un gran privilegio. Yo ya no quería cantar. En el momento en que dije: “Me voy a dedicar a enseñar; se acabó mi carrera de cantante”, fue por convicción: nunca pensé que me fuera a gustar tanto enseñar. Es mi manera de dar gracias a lo que se me dio. Por esa razón estoy muy involucrado en la enseñanza, que también me toma mucho tiempo y que me deja poco espacio para cantar. Pero sigo disfrutando cantar y el contacto con el público.

¿Qué le gustaría añadir a nuestra plática respecto a estos 40 años de carrera?

Lo extraño es que a uno, al artista, siempre se le involucra una vida de sufrimiento (con ciertas excepciones, claro). Sí tuve momentos de sufrimiento pero en general me fue muy bien. Le doy gracias a Dios que estuve en un camino privilegiado desde siempre. Haber nacido en el entorno en el que estuve, con mi papá, eso fue una labor de familia. Él era organista de iglesias; estudió en Morelia con Miguel Bernal, que lo mandó a la catedral de Santa Prisca, en Taxco; fundó el coro de niños y llegó a México para tener a su familia. El maestro José Pierson quería llevárselo a Nueva York, pero él ya estaba casado y se hacía cargo de mi abuela.

Yo veo mi carrera como una justicia cósmica hacia ese gesto de mi padre en el cual él prefirió quedarse a cuidar a su madre que hacer una carrera en el extranjero. Cuando debuté en Nueva York con *Die Entführung aus dem Serail*, hubo una cena de gala a la que fueron mis papás. Me dio mucha ternura escuchar a mi padre decirle a mi madre: “Ya ves, así te quería traer a Nueva York”.

Siempre tuve la oportunidad de llevar a cabo mis planes, de realizar mis visiones, acompañado de gente de mucho valor, tanto en lo personal como en lo intelectual, amigos de gran calidad humana también. Viví una situación totalmente privilegiada. ●

“Me tocó una muy buena época para cantar Rossini, al lado de grandes colegas y directores como Claudio Abbado y Alberto Zedda”