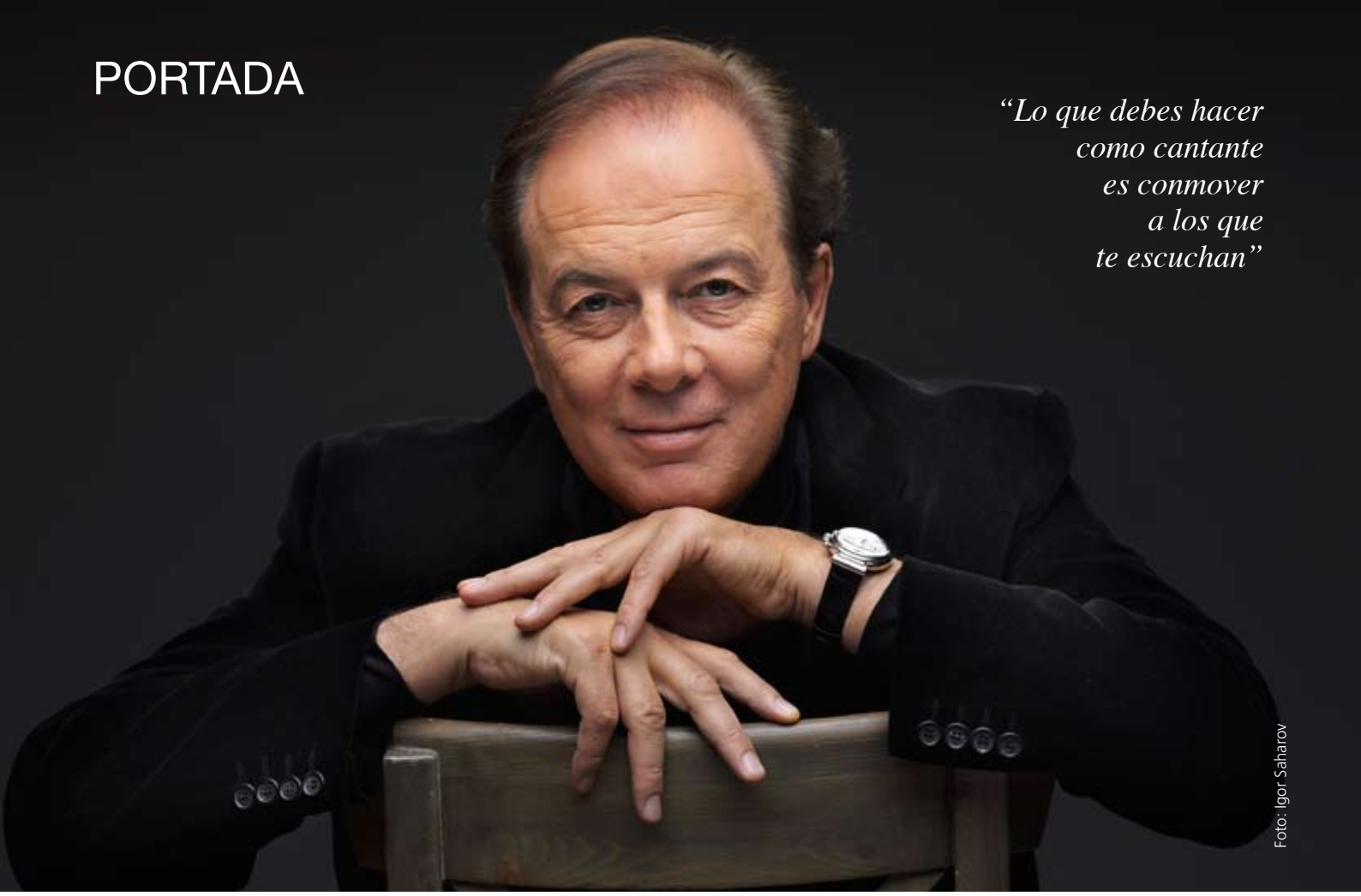

"Lo que debes hacer como cantante es conmover a los que te escuchan"

Foto: Igor Saharov

Ferruccio Furlanetto

"Don Carlo cambió mi vida"

por Ingrid Haas

A sus 67 años, el bajo italiano **Ferruccio Furlanetto** ha tenido una gran carrera internacional cantando en los mejores teatros de ópera del mundo, dirigido por los mejores directores de orquesta de los últimos 40 años. Posee una voz imponente con una técnica impecable, gran presencia escénica y honestidad artística al abordar sus papeles.

Furlanetto es un referente como bajo en el mundo de la ópera y uno de los mejores intérpretes del rol de Filippo II en *Don Carlo* de Verdi y del rol titular de *Boris Godunov*, siendo el primer cantante no ruso en cantar ese rol en el Teatro Bolshoi y el único italiano en hacerlo también en San Petersburgo en el Teatro Mariinsky.

Cuenta con un repertorio muy variado que va desde óperas de Mozart, pasando por Rossini, Gounod, Massenet, Boito y Verdi hasta llegar a Mussorgsky. Sus roles más destacados, además de los mencionados, son el protagonista de *Le nozze di Figaro*, el papel principal de *Don Quichotte*, Mefistofele de la ópera homónima de Boito y Méphistophélès en *Faust* de Gounod, Leporello en *Don Giovanni*, Don Basilio en *Il barbiere di Siviglia*, Thomas Beckett en *Assassinio nella cattedrale* de Pizzetti y otros roles verdianos para bajo, como Zaccaria en *Nabucco*, Don Ruy Gomez de Silva en *Ernani*, Jacopo Fiesco en *Simon Boccanegra*, Giovanni di Procida en *I vespri siciliani* y el rol titular de *Attila*.

Recientemente tuvimos la oportunidad de platicar con este egregio bajo italiano, en exclusiva para ***Pro Ópera***, en uno de sus días de descanso entre funciones de *Simon Boccanegra* en el Metropolitan Opera de Nueva York. Furlanetto es un hombre que impresiona tanto en escena como fuera de ella; platicando con su característica voz de bajo, siempre fascinante al hablar de su trabajo, nos compartió varios puntos de vista, no sólo sobre su carrera, sino de su preocupación por el estado de la ópera actualmente.

¿Cómo se siente cantando el papel de Fiesco en el Met con esta producción y al lado de Plácido Domingo?

El cardenal Brogni en *La Juive*, con Neil Shicoff y Soile Isokoski
Foto: Ken Howard

Llevo 42 años de carrera y es siempre un gusto trabajar con colegas como Plácido. Ambos somos muy profesionales y sumamente perfeccionistas. Me siento muy afortunado de participar en esta producción que, además, es muy hermosa.

Es muy sabido que usted está totalmente en contra de las puestas en escena modernas o vanguardistas. ¿Qué opinión tiene de este fenómeno que ya lleva más de 10 años en los escenarios operísticos?
La mayoría de las puestas en escena horrendas y sin sentido vienen de la escuela alemana. Para mí, ese llamado *Regietheater* es un pretexto para ocultar la ignorancia de los directores: hay quienes no conocen la música, ni el texto de lo que se canta, ni saben de las necesidades vocales del cantante y no les importa la posición en que un cantante debe proyectar su voz: te hacen cantar de espaldas al público o en poses que no favorecen la impostación. Están matando la ópera con esas ideas.

Los cantantes estamos, en ocasiones, a merced de directores de escena inexpertos y eso sólo pasa en una profesión como la nuestra actualmente. Hay muy pocos buenos registas que entiendan de ópera. Sólo hay dos directores de escena alemanes que respeto muchísimo hoy en día: Peter Stein y Willy Decker.

El pretexto que ponen para estas puestas en escenas novedosas y "modernas" es que así acercarán a públicos jóvenes. ¿Lo ve usted así?
La ópera se ha hecho siempre de una manera específica, con la escenografía y los vestuarios de época que pide el compositor y el libretista en el texto escrito; la gente, a través de los siglos, se ha acercado a la ópera desde siempre por las voces y por lo que éstas aportan al fundirse con la música. Recordemos cuánta gente iba a ver a Caruso para escucharlo cantar. No iban a ver a quien dirigía la escena: iban a presenciar esa voz portentosa.

Cuando yo empecé mi carrera había directores de escena maravillosos: Jean-Pierre Ponnelle, Giorgio Strehler, Franco Zeffirelli, Piero Faggioni, una lista de gente genial y que nunca tuvo la intención de volverse protagonista. Estaban al servicio de la obra que dirigían.

Attila en San Francisco
Foto: Cory Weaver

Creo que uno de los problemas de la ópera actual es que falta la figura de un director artístico verdadero y preparado en los teatros de ópera. En Italia, cuando yo empecé mi carrera profesional, se les pedía, por ley, a todos los directores artísticos de los teatros de ópera que tuvieran conocimiento claro de ella, con fama reconocida dentro del campo de la música. Debía ser un personaje que tuviese experiencia en el campo de las artes, fuese ésta como cantante, escenógrafo, regista o director de orquesta.

Esto ha desaparecido completamente; ahora han fusionado la figura del director artístico con el del intendente administrativo y lo han convertido en un director general. Es, generalmente, una persona muy hábil para encontrar patrocinios pero que no tiene la capacidad para tomar las decisiones artísticas de cada ópera, del repertorio, etcétera. Esto fue el comienzo de los problemas que estamos teniendo actualmente en la ópera, porque estos intendentes han decidido escoger a cineastas, por ejemplo, para que dirijan ópera. El cine es un arte respetable, pero es un planeta completamente distinto a la ópera. Sólo hubo dos grandes directores de cine que pudieron hacer ópera de manera fantástica: Luchino Visconti y Franco Zeffirelli. Los demás han probado pero no lo han logrado.

¿Se debe tener una sensibilidad específica para dirigir una ópera?
Deben tener cierta sensibilidad también pero no es lo único; se debe tener una cultura musical, de teatro, conocer historia del arte, saber sobre la época en que se lleva a cabo la ópera que presentas y el entorno histórico en el que se creó. Por ejemplo: adoro hacer Filippo II en *Don Carlo*. Es un rol con el que me divierto encontrando los colores y las características específicas para darle a este personaje extraordinario la interpretación que se merece. El *Don Carlo* que he hecho aquí en el Met y en Londres, dirigido por Nicholas Hytner, es bellísmo.

En Viena había una hermosa puesta en escena de esta ópera de Pier Luigi Pizzi hace algunos años. Hicieron una nueva producción, a cargo de Daniele Abbado, hijo de Claudio, con quien ya había hecho yo un extraordinario *Nabucco* en Turín. Lamentablemente, su visión de *Don Carlo* no me gustó nada. ¡Cómo pones a Filippo II (Felipe II, rey español del siglo XVI) vestido de Napoleón Bonaparte! ¿Por qué haces eso? ¿De qué sirve? No ayuda a explicar nada y sólo confunde al público.

El escenario eran unas puertas que se abrían y cerraban sin lógica, el vestuario era todo de la época napoleónica, en fin. Creo que la única escena que se salvaba era la del dúo entre Filippo II y el Inquisidor. Después de esta experiencia, he rechazado hacer una puesta de este estilo en Múnich y otra en Suiza. No me gusta que ridiculicen la figura de Filippo II. Este tipo de registas nuevos aparentan ser transgresivos para así ocultar su ignorancia; ofenden lo que está escrito, al compositor y al público que paga boletos carísimos. Y no

Don Quichotte en San Diego
Foto: Ken Howard

Boris Godunov en Palermo
Foto: Franco Lannino

les importa que los abuchen porque ellos dicen que lo que importa es que se hable de ellos, sea mal o bien.

¿Cree que hay una manera de *combatir* a estos directores que destrozan las óperas con sus ideas ilógicas?
Lo importante para combatir a estos registas "vanguardistas" es que se diga abiertamente que no gustan, que se sepa el descontento del público. Nosotros los cantantes estamos en medio de esta locura.

Aclaro: no estoy en contra de versiones o visiones no tradicionales de las óperas. No quiero llamarles "modernas"; prefiero decirles "no tradicionales". El mejor ejemplo de un director que supo hacer magníficas puestas no tradicionales de ópera fue Patrice Chéreau. Hice con él un *Don Giovanni* en Salzburgo que fue genial; respetaba la música y el texto sin ser tradicional en su concepto escénico. Respetaba mucho a los cantantes y ésa fue para mí la prueba de que es posible hacer puestas no tradicionales sin faltarle el respeto a la obra o a los cantantes.

¿Se considerá 100% tradicional?
No. Creo que, en producciones completamente tradicionales, como las de los últimos años de Zeffirelli, no me siento tampoco del todo satisfecho. Me encuentro muy bien en puestas en que la dirección escénica está basada en los detalles, en la investigación, algo así como me pasó al trabajar con Nicholas Hytner en el *Don Carlo* que le mencioné. Los vestuarios son como deben de ser, la escenografía no es ostentosa pero sirve a cada escena perfectamente; hay un trabajo profundo en todos los sentidos y se construye perfectamente el personaje con ayuda de la ambientación y de Hytner.

En 2004 hice en Roma una producción de *Don Carlo* que era una reproducción fidedigna de la puesta que hizo Visconti en la que había cantado la Callas. La escenografía eran puros telones que estaban tan bien hechos que parecían paredes, rejas y edificios que, en realidad, estaban solamente pintados sobre telas. ¡Impresionante! Me sentía en un set cinematográfico de Cinecittà.

Participó en la producción de Luca Ronconi de *Il viaggio a Reims* de Rossini. Una puesta "no tradicional"...
Claro, era todo menos tradicional, pero Ronconi era un genio. En este caso creó una puesta increíble que ya es referente para todos. Hice su producción de *Don Giovanni* en Salzburgo; era "moderno", extraño, fino, interesante. Lo único que no supo resolver bien fueron las escenas después de la parte del cementerio. Todo lo anterior a esa escena fue una maravilla. Ronconi era muy capaz, no digo que no. Pero todas las producciones que siguieron a la suya de *Don Giovanni* en Salzburgo han dejado mucho que desear.

Otro de sus papeles más exitosos ha sido el de *Don Quichotte* de Massenet. ¿Qué nos puede decir de esta ópera y lo que significa para usted?
¡Adoro cantar *Don Quichotte*! Hace tres años hice una producción de esta ópera en el Teatro Mariinsky; se grabó el CD y próximamente saldrá en DVD y se podrá ver la puesta en escena. La dirección de escena de esta producción fue de Yannis Kokkos; yo se lo recomendé a Valery Gergiev porque había trabajado anteriormente con él en Milán en otra ópera que me fascina: *Assassinio nella cattedrale* (*Asesinato en la catedral*). Kokkos es tradicional y es, además de gran director de escena, muy buen escenógrafo (como Jean-Pierre Ponnelle). Lo contrataron de inmediato e hizo una puesta abstracta pero mi Don Quijote estaba vestido de manera tradicional, como lo conocemos.

Ha sido usted uno de los grandes intérpretes de Leporello y del rol titular *de Don Giovanni*. ¿Cuántas veces ha cantado esta ópera?

Silva en *Ernani* en el Met
Foto: Marty Sohl

Fiesco en *Simon Boccanegra*, con Dmitri Hvorostovsky
Foto: Marety Sohl

Han sido tantas que ya perdí la cuenta. Pero curiosamente sólo he cantado Leporello en dos producciones: en Salzburgo, dirigido por Von Karajan, y aquí en el Met en 1990, dirigido por James Levine en una producción de Zeffirelli. Canté ambas con Samuel Ramey y en la puesta del Met nos intercambiábamos los roles en algunas funciones y yo hacía Giovanni y él Leporello. ¡Fue muy divertido! En la que se transmitió por televisión fui Leporello.

Después de 10 años de hacer yo de Don Giovanni, Von Karajan me pidió que hiciera Leporello y yo me sorprendí mucho de que me seleccionara para cantarlo. Pero si él te proponía hacer un determinado papel era por algo. El regista era Michael Hampe. Era bueno, pero recuerdo que me sirvieron mucho mis años de Don Giovanni para poder construir el personaje de Leporello. Así que hice el Leporello que a mí me hubiese gustado tener cuando yo hacía de Don Giovanni. Karajan me dio mucha libertad para hacer lo que quisiera con el personaje.

Después de que Karajan murió, volví a cantar el rol de Don Giovanni dirigido por Riccardo Muti, pero fue gracias a ese Leporello en Salzburgo que se me abrieron muchas puertas en otros teatros. He cantado esa ópera con Ponnelle, Strehler y Zeffirelli, pero el de la producción de Chéreau es el que más me ha gustado. En todos los demás había una u otra cosa que no me satisfacía del todo.

Otro rol mozartiano que hizo mucho durante varios años fue el protagonista de *Le nozze di Figaro*...
La primera vez que lo canté fue en París en 1984 en el Théâtre de Champs- Élysées, dirigido por Daniel Barenboim y con la puesta de Ponnelle. Fue parte del Festival Mozart que hacían en ese teatro. Después canté en ese mismo lugar Don Giovanni y Don Alfonso de *Così fan tutte*, pero Figaro es un rol que siempre he amado.

Cuando me invitaron a hacerlo por primera vez, lo hice lo mejor que pude porque uno no nace siendo Figaro. [Ríe.] Fui muy afortunado de que mi primer Fígaro fuese dirigido por Ponnelle; él me ayudó a que "naciera" el personaje dentro de mí. Trabajar con él fue estupendo. ¡Era un genio! Gracias a esas funciones seguí en el camino mozartiano durante 25 años.

Con Jean-Pierre hice Sparafucile en la película de *Rigoletto* y Guglielmo en la película de *Così fan tutte*. Éste último es un rol que sólo he cantado para ese filme y para un disco con Sir Colin Davis, nunca en escena. Guglielmo me parece el personaje menos interesante de *Così*; por eso decidí mejor hacer Don Alfonso: es un personaje mucho más atractivo para mí. Posteriormente lo grabé con Levine y con un elenco idóneo: Te Kanawa, Murray, Blochwitz, Hampson, MacLaughlin y yo. Recuerdo tanto esas grabaciones en la Musikverein Saal de Viena...

¿Qué otra producción de Jean-Pierre Ponnelle recuerda con cariño?
La primera y única vez que he cantado *Manon* de Massenet fue su producción en el Met de Nueva York. Recuerdo con muchísimo cariño sus producciones de *Il barbiere di Siviglia* y *L'italiana in Algeri* que hice en Viena y en el Met también. Su versión de *L'italiana* es la mejor que ha habido: divertida, hilarante, inteligente, maravillosa, perfecta. Nadie podrá hacerla tan perfecta como él.

Ponnelle fue quien me hizo entender que podía ser un cantante actor y me guió tanto para llegar a serlo, a profundizar más en mi interpretación del personaje, que me ha dejado una preparación muy sólida. Fui de los afortunados a los que les tocó trabajar con él muchas veces. Tuve la fortuna de colaborar cuatro años con Von Karajan, con Giulini hice un increíble *Requiem* de Verdi, y colaboré con Solti, Bernstein… todos estos grandísimos directores. Presencié el inició de la generación de directores que les siguieron, como Abbado, Muti, Barenboim: hice mi debut en la Scala cantando Banquo con Muti en la producción de *Macbeth* de Giorgio Strehler. Otra puesta extraordinaria que quedará en la memoria de todos los que la vieron.

¿Ha cantado con frecuencia a Banquo después de hacerlo en su debut en la Scala?

Filippo II en *Don Carlo* en Covent Garden
Foto: Catherine Ashmore

Sí. Años después canté Banquo en Viena en una puesta horrenda de un director alemán donde todo se llevaba a cabo en un búnker de cemento que, se supone, era de Saddam Hussein. Macbeth y yo entrábamos vestidos de soldados de la operación "Tormenta del desierto" con todo y paracaídas. No había brujas; eran unos entes amorfos inexplicables…

Pero mi peor pesadilla de puestas en escena horribles fue en París en 2009: el *Macbeth* dirigido por Dmitri Tcherniakov. Yo no sabía quién era ni tampoco conocía al director concertador, que era pésimo también. Creo que ha sido una de las experiencias más horribles de toda mi carrera. Llegué débil a los ensayos después de 10 días de estar en cama y, después de ver lo que me esperaba de la puesta, estuve hasta con depresión. Cuando me presenté a los ensayos, Tcherniakov me dio el DVD de su *Eugene Onegin* que hizo en París y me dijo: "Así me gusta trabajar. Ah, y por cierto... ¡no me gusta *Macbeth*!" Yo me dije a mí mismo: ¿y qué carambas está haciendo aquí entonces?

Pero él no tiene la culpa, sino quienes lo contrataron. Tuvo sus momentos de genialidad durante la puesta, pero creo que quien me colmó la paciencia fue el director de orquesta. Ése sí hizo y deshizo la partitura sin que nadie le dijera nada. El coro estaba amplificado en el primer concertante grande cuando descubren el cadáver de Banquo. ¡Él lo pidió! El balance acústico se perdió. Desde entonces elaboré una lista negra de directores con los que nunca más quiero volver a colaborar. Hay muchos directores de orquesta de fama que no les importa lo que pasa en el escenario; sólo ponen atención en que se luzca la orquesta. Si las cosas salen mal, no es su culpa, según ellos.

A veces me pongo a pensar lo afortunados que fueron mis colegas del pasado: Cesare Siepi, Nicolai Ghiaurov, Boris Christoff. Cuando les ofrecían cantar *Don Carlo* era seguro que sería una puesta tradicional y no tuvieron el riesgo de que un día tuviesen que cantar 'Ella giammai m'amó' en calzoncillos. [Ríe.] Hoy en día tenemos constantemente este miedo de que nos toque hacer cosas ridículas o ilógicas. Por eso debemos de informarnos bien sobre quién es el director de escena antes, y ver videos de sus trabajos anteriores para no caer en la trampa.

¿Cree que hay miedo de parte de varios cantantes de perder su trabajo si se niegan a participar en estas puestas en escena?
Bueno, generalmente los colegas que aceptan participar en ellas son jóvenes. No tienen la posibilidad de decir "no". Si alguna vez uno o varios de los grandes cantantes aparecen en una producción de este tipo es porque ignoraban cómo sería la puesta o porque les interesa mucho hacer la ópera en sí. Nosotros amamos nuestra profesión y sufrimos si les hacen cosas así a las obras que cantamos.

Haber trabajado con Ponnelle, Strehler, Chéreau y todos aquellos grandes directores te hace más crítico y ves cómo estas nuevas generaciones de *registas* no están lo suficientemente preparados. A algunos hasta ni les gusta la ópera. Encontrarme trabajando con gente así en la madurez de mi carrera puede ser bastante desmotivante, porque ya sabe uno lo magnífica que puede ser una colaboración con un gran director de escena.

Pasemos a hablar de un magnífico rol que le ha dado mucho éxito a nivel internacional en años recientes: *Boris Godunov*. ¿Qué nos puede decir de su "viaje de introspección" en la mente y el alma de Boris?
Lo que más tiene Boris es que su vida fue en realidad como una novela. En realidad nunca se supo si él mató al *zarevitch* o no, pues no hay pruebas. Me gusta pensar, a mí, que Boris fue víctima de un complot maquinado por Shuiski y otros boyardos. Boris es un personaje de una grandeza extraordinaria; es un padre afectuoso, preocupado por el futuro de sus hijos. Teme por sus hijos dada la situación política rusa.

Tuve la fortuna de hacerlo por primera vez en Roma, dirigido escénicamente por Faggioni. Esta misma producción la llevamos al Mariinsky a finales de julio de este año con Gergiev. La "Escena de la Coronación", como la escenifica Faggioni, es muy emotiva. Trabaja mucho con los detalles. Recuerdo que, cuando hice mi primer Boris con él, en la escena de la muerte de Boris estábamos los dos tirados en el suelo creando el momento.

¿Hizo la versión de *Boris Godunov* que incluye "el acto polaco"?
Sí, hicimos la versión de cuatro horas con la escena del bosque de Kromy al final. Yo prefiero hacer la versión más corta y que no incluye ese acto. Musicalmente es un acto bellísimo pero se detiene mucho la acción y distrae del conflicto verdadero que es el de Boris. No hay nada de melodrana, todo en esta trama se siente real.

He cantado la versión de 1869, la versión original de Mussorgsky, y cuando la canté en el Bolshoi hice la versión de Rimski-Kórsakov (reorganizada y reorquestada, de 1896). Honestamente, encuentro más fascinante la primera versión de la partitura. Me hace falta el monólogo de la estancia, que es muy bello para el intérprete; es una cosa que hago por mi placer personal. Me da una gran satisfacción y la disfruto mucho. Cuando *vives* el sufrimiento de tu personaje, el público también lo siente y eso es lo que debes hacer como cantante: conmover a los que te escuchan.

Cuando se preparaba para encarnar este personaje, hizo una visita a Rusia para estar en los lugares donde Boris estuvo y empaparse de todo su mundo.
Sí. Adentrarse en el mundo ruso, en el alma rusa, es una experiencia única. Cuando estás en San Petersburgo, en Moscú, y conoces todo lo que ese pueblo ha pasado durante su historia, tienen una cultura fabulosa, una sensibilidad a flor de piel, y eso se refleja en su música, en sus óperas, en sus canciones.

A principios de 1993 comencé a hacer recitales de repertorio con canciones rusas; en ese entonces me acompañó al piano Alexis Weissenberg. Hasta la fecha sigo haciendo estos recitales, y ahora me acompaña un chico ucraniano. Canto canciones de Rachmaninov en la primera parte; y en la segunda, canciones de Mussorgsky. Termino con el ciclo "Canciones y danzas de la muerte". ¡Es un repertorio que adoro cantar; extraordinario!

El repertorio ruso para bajo es muy rico y fascinante...
Yo lo llamaría un universo aparte. Todos los grandes compositores rusos han escrito grandes roles para bajo en sus óperas y canciones hermosas para esta tesitura. Mi primera incursión en el repertorio ruso fue cuando canté en un concierto la tercera canción del demonio de la ópera homónima de Antón Rubinstein.

El príncipe Gremin en *Eugenio Oneguin* en Covent Garden
Foto: Bill Cooper

Creo que para un verdadero bajo es un paso que debes dar, tarde o temprano en tu carrera: tienes que cantar papeles rusos. Si eres un cantante-actor, estos roles te darán mucho; lo que te ofrece el repertorio ruso es una fuente de placer musical ilimitado.

Son papeles que, aun cantando sólo un aria en toda la ópera, como pasa con el Príncipe Gremin en *Eugenio Oneguin,* se ganan al público.
Exacto. Yo siempre he dicho que con esa aria haces que el teatro se emocione y que te den una gran ovación. Aunque es corta su participación en la ópera, cuando me piden cantar a Gremin, siempre acepto. Lo he cantado en Salzburgo, en Viena, en Londres; es fascinante porque es un personaje casi comprimario, pero canta su estupenda aria y muestra una humildad y una elegancia que se ganan al público de inmediato. Además, a través de su aria nos explica qué pasó en esos dos años que Onegin no supo nada de Tatiana.

Yo creo que, al final de cuentas, Tatiana sí se enamora de Gremin, de su nobleza, de la seguridad que le da, y del gran amor que le muestra durante el aria porque eso es lo que es ese momento: una declaración de Gremin acerca de cuánto ama a su esposa. Además, creo que Tatiana no es tonta y sabe que Onegin es un tipo un poco miserable. [Ríe.]

Acerca de sus roles verdianos, ¿cómo los considera dentro de su repertorio? Porque ha cantado usted casi todos los papeles para bajo de Verdi.
Para mí, Verdi ha hecho papeles magníficos para barítono, pues ésa era su tesitura consentida. Para el bajo ha hecho roles estupendos como Oberto, Zaccaria, Pagano, Banquo, Fiesco, Filippo II, Procida o Attila; pero el resto son un poco híbridos. En su primer periodo como compositor, Verdi escribió arias para bajo, pero las *cabalettas* están escritas en tesitura más baritonal. Esto sucede hasta *Attila*. Luego, en su madurez como compositor, nacieron personajes como Fiesco o Filippo II, que están escritos para un bajo puro. Si me tengo que quedar con uno de sus roles para bajo sería Filippo II, sin lugar a dudas.

Cuéntenos su historia con Filippo II.
Tengo 36 años de cantarlo; la primera vez fue en Kassel, Alemania, donde el director artístico era Giancarlo del Monaco. Hizo una nueva producción de *Don Carlo* y conoce la ópera nota por nota; es un gran profesional. Trabajé con él esa vez, cuando hice Fiesco en el Madrid y cuando canté mi único *Mefistofele* de Boito; una puesta en escena fantástica.

Del Monaco fue quien le habló a Jean-Pierre Ponnelle sobre mí y gracias a él entramos en contacto. Lo recuerdo tanto que en 1981, viajando rumbo a Kassel, tuve que desviarme un poco e ir a Salzburgo para hacer mi audición con Von Karajan. Fue en agosto, como al mediodía. Vocalicé y pasé a las oficinas del maestro. A las 3:00 PM aparece este hombre pequeño, con una cabeza enorme, su rostro tan característico y me saluda en italiano. Me dijo que tenía que ensayar con Ruggero Raimondi el *Requiem* de Verdi así que me audicionaría al regreso de su ensayo.

Esperé horas y, por fin, a las 9:00 de la noche, me escuchó. Estaba muy nervioso, no había comido y me audicionó en el escenario del Grosses Festspielhaus. Me preguntó qué traía preparado y le dije que el aria de Filippo II de *Don Carlo*. Se lo canté y al final me dijo que mi voz le parecía muy interesante pero que la interpretación no era la que él quería. Me preguntó si tenía una grabadora para escuchar unos cassettes de su versión de *Don Carlo*. Me los dio y dijo: "Escúchalos y nos vemos mañana al mediodía".

Me fui caminando apresurado al hotel, escuché todo y me presenté puntual al día siguiente en su estudio. Él me acompañó al piano y me dio una lección de 45 minutos sobre cómo cantar 'Ella giammai m'amo'. Al final de la sesión me llenó de halagos y me comentó que, aunque en los próximos tres años haría solamente repertorio alemán, me recordaría para proyectos futuros.

Tres años después me llamó para hacer la *Misa de Coronación* de Mozart en el Vaticano, luego me ofreció hacer Leporello y en 1986, mientras estaba cantando con él el *Te Deum* de Bruckner y la *Misa de Coronación* de Mozart, me dijo Von Karajan que José Van Dam (quien estaba programado para hacer Filippo II en *Don Carlo*) ya no podía cantarlo y que entrara yo en su lugar. No hice un solo ensayo y sabía que lo iban a filmar para televisión, así que había cámaras por todos lados.

Un cuarto de hora antes de que empezara la primera función, Von Karajan me llamó a su oficina y me dijo solamente: "No me voltees a ver tanto en las entradas porque hay cámaras de televisión y el aria... ¡pues cántala como la hiciste hace tres años!" Esa función está en DVD; el resto del elenco eran José Carreras, Fiamma Izzo D'Amico, Agnes Baltsa y Piero Cappuccilli, dirigiendo Von Karajan, por supuesto. Ese *Don Carlo* cambió mi vida por completo; me saqué la lotería con esa oportunidad. A partir de ahí vinieron todas las demás cosas maravillosas en mi carrera.

Con una trayectoria llena de éxitos, ¿qué consejos podría darle a los jóvenes cantantes que inician su camino en la ópera?
Viendo la situación de la ópera actualmente, no me gustaría ser un cantante joven de hoy en día. Primero: porque ya no hay en el mundo de la lírica personajes de la talla de Von Karajan, Solti, Abbado y todos los que ya he mencionado. Segundo, por el problema de la falta de directores de escena buenos. Pienso que a los cantantes jóvenes de ahora no se les permite crecer como artistas de manera justa.

Por otro lado, les aconsejaría que trabajaran mucho en su técnica y que fueran muy cuidadosos en su elección de repertorio. Hay muchos casos de voces bellísimas que se arruinan haciendo de todo y después de tres o cuatro años están acabados. Es muy cruel probar el éxito sólo unos años para luego no poder seguir cantando. Escasea gente que sepa guiarlos, representantes que los cuiden y no los exploten, que sepan de música y que hagan que su carrera dure.

En eso yo tuve mucha suerte porque tuve, al principio de mi carrera, a Michel Glotz. Fue productor discográfico de Von Karajan por años; era un personaje extraordinario. Él me supo guiar muy bien para poder llegar a la madurez con mi voz en excelente forma.

"Por el problema de la falta de directores de escena buenos, pienso que a los cantantes jóvenes de ahora no se les permite crecer como artistas"