

Alfredo Daza

La primera vez que uno escucha la poderosa voz del barítono Alfredo Daza hay en su color de voz y en su forma de interpretar algo que la hace ideal para el repertorio italiano, especialmente las óperas de Giuseppe Verdi; esto, aunado a esa expresividad que caracteriza tanto a los cantantes mexicanos, esa pasión desenfrenada y la manera tan honesta de comunicarse con su público a través de su canto.

Su registro central es oscuro, redondo, bien timbrado y posee unos graves sonoros; esa misma calidad sonora la tiene en su registro agudo, y es una voz que se proyecta sin problemas sobre la orquesta. Daza cuenta también con una presencia escénica poderosa y dotes histriónicas naturales. Basta verlo en roles cómicos como Belcore en *L'elisir d'amore* o Prosdócimo de *Il turco in Italia* y después presenciar su intensa interpretación de Zurga en *Les pêcheurs de perles* o escuchar su malévolo Baron Scarpia en *Tosca* para darse cuenta de su capacidad camaleónica en el escenario.

El barítono poblano es uno de nuestros embajadores del mundo de la ópera en el extranjero, donde por 14 años —de 2004 a 2018— fue Primer Barítono en la Staatsoper Unter den Linden de Berlín. En 22 años de carrera ha interpretado más de 50 roles de los repertorios italiano, francés, alemán y ruso, además de participar en los estrenos mundiales de óperas como *Chief Joseph* de Zender (2006) y de *Dulce Rosa* de Holdridge (2013). Destacan sus recientes debuts de rol como Scarpia en *Tosca* y Zurga en *Les pêcheur de perles*.

Daza ha cantado en festivales tan prestigiosos como el "Festtage" berlinés y el de Glyndebourne, así como en los escenarios de las más importantes casas de ópera de Alemania, entre las que destacan, además de Berlín, las de Hamburgo, Stuttgart y Colonia, además del Théâtre Royale de la Monnaie en Bruselas, el Teatro dell'Opera de Roma, el Verdi de Trieste, el Comunale de Bolonia, el Carlo Felice en Génova, el New National Theater de Tokio, la Washington National Opera, la Ópera de San Francisco, el New York City Opera y la Canadian Opera de Toronto. En México se ha presentado, además de Bellas Artes, en el Auditorio Nacional y en el Teatro Degollado.

Tuvimos la oportunidad de platicar con Alfredo Daza unas semanas antes de sus funciones de *Macbeth* de Verdi en el Palacio de Bellas Artes (septiembre 13, 18, 20 y 23). Cabe mencionar que, además de protagonizar este título verdiano, cantará también el rol de Stankar en el estreno nacional de *Stiffelio* (octubre 4 y 7). También de Verdi, es un rol que ya ha cantado en concierto en Berlín.



Foto: Jonathan Muro

"Verdi requiere de cierto lirismo belcantista junto al dramatismo"

"A México siempre regreso"

por Ingrid Haas

Usted es la prueba de que México no sólo da tenores sino también barítonos. Sigue los pasos del gran Guillermo Sarabia...

Yo le tengo mucho respeto a Sarabia; cantaba muy bonito. De hecho, recientemente, cuando me estaba aprendiendo el Zurga de *Les pêcheurs de perles*, usé su grabación. Estaba yo en la cama del hospital, escuchando su grabación. Su dicción francesa era muy buena y estaba en estilo.

¿Qué significa para usted regresar al escenario de Bellas Artes después de tantos años, cantando el rol protagónico de *Macbeth* y luego estrenar *Stiffelio* en México?

Sobre todo, creo que lo más importante es la felicidad de regresar a cantar a mi país. He regresado anteriormente, para el Festival Mozart y el Festival de Mayo de Guadalajara... Pero cantar en Bellas Artes tiene un significado especial para todos los músicos que estudiamos en México.

Y si a eso le añadimos que regreso para interpretar el rol protagónico de *Macbeth*, que ya desde hace algunos años he tenido el antojo de cantar, más todavía. *Stiffelio* también es una ópera magnífica, pero muy difícil de encontrar el elenco adecuado.

Cuéntenos sobre sus inicios.

Yo nací en Puebla; ahí estudié desde el kinder hasta la carrera. Empecé a estudiar música desde los 11 años en el Conservatorio de Música del Estado de Puebla. Quería ser violinista, pero ya estaba demasiado grande para estudiar el instrumento. Intenté también el clarinete, pero descubrí que no era muy paciente para ser instrumentista. El piano me costó mucho trabajo y después llegamos a la conclusión, mis maestros y yo, de que el canto podía ser una buena opción. Así que me dediqué a estudiar... y aquí estamos.

¿Había en su familia un gusto por la ópera?

Había un gusto por la música, en general. Yo tengo recuerdos de mi papá que compraba discos de jazz y a mi madre le gustaban las baladas en inglés y de cantantes nacionales. También teníamos discos de selecciones de ópera. Una vez compraron un disco que me impactó mucho: *Perhaps Love* con Plácido Domingo y John Denver. Ese disco, en particular, fue de los primeros acercamientos que tuve con Plácido Domingo.

¿Cuándo empezó a desarrollar su voz y cuándo llegaron las oportunidades para concursar o audicionar?



Figaro en *Il barbiere di Siviglia*, 2011



Marcello en *La bohème*, con Stephen Costello, 2012
Foto: Thomas Bartilla



En el estreno mundial de *Chief Joseph*, 2006

Debo confesar que estaba en mi segundo año de canto cuando hice mi primer concurso. Tuve la fortuna de ser un estudiante que aprendía muy rápido, no me costaba trabajo hacer tareas... Pero en la música tuve que concentrarme un poco más, ser paciente hasta que descubrí, con mis maestros, que tenía una voz.

Empecé a cantar a los 14 o 15 años; un día vi en el programa de Guillermo Ochoa que anunciaban el Concurso Carlo Morelli e invitaban a todos los estudiantes de canto del país a que se inscribieran. Recuerdo que pusieron una escena de *Lucia di Lammermoor*, me llamó la atención y hablé con mi primer maestro. Le dije que quería ir a concursar, me dijo que fuera, sabiendo que no pasaría mucho. Yo tenía la intención de ir para probar, y aunque sabía que podía perder, quería saber qué estaban haciendo en la gran Ciudad de México. Me inscribí a los 16 años al concurso y, como siempre me he visto mayor, pensaban que estaba mintiendo con mi edad. Me fue muy bien y llegué a la final.

Entonces surgió el problema de que no tenían las partituras de las arias que podía cantar en la final: el aria de Wolfram 'O du mein holder Abendstern' y la orquestación de la serenata de Don Giovanni, 'Deh! vieni alla finestra', además de que no tenían mandolina. Me rechazaron el 'Fin ch'han dal vino' porque era muy corta y pues metí un aria de la antología italiana. Me dieron dos arias para que me las aprendiera: 'Bella siccome un angelo' de *Don Pasquale* y 'Di Provenza' de *La traviata*. Creo que fue demasiado: canté los agudos, pero al final ya no podía.

Es más, no tenía yo ni esmoquin para presentarme, así que tuve que improvisarlo con un traje negro que me había regalado mi papá. Ahí aprendí lo que se siente cuando cantas algo que no debes. Gané la Revelación Juvenil en 1991 y eso me hizo pensar que había algo con qué hacer una carrera. Fue una señal, definitivamente.

¿Qué siguió después de ese premio de Revelación Juvenil en el Concurso Carlo Morelli?

Seguí estudiando en Puebla, luego me vine a México cuando vi que no iba a poder compaginar la carrera de canto con la de diseño gráfico. En Puebla estaba estancado como cantante. Hice el Concurso Mozart y el segundo de Operalia en 1994 (donde llegué a la semifinal), a los 18 años. En ese entonces canté cosas que es un milagro que mi voz esté saludable hoy en día.

Mi maestro de la Universidad de las Américas de Puebla ¡me puso a cantar el Scarpia de *Tosca*! Entonces me vine a México y busqué al maestro Enrique Jaso para estudiar con él. Mucha gente me dijo que no fuera con él porque me iba a lastimar. Pensé que no podía estar peor que cantando Scarpia a mi corta edad, así que entré con Jaso.

El tener la coloratura bien aprendida me hizo retomar, años después, el rol de Prosdócimo de *Il turco in Italia*, después de ya haber cantado Ford en *Falstaff* y el Sharpless de *Madama Butterfly*. Prosdócimo me encanta y son casi puros recitativos; es un papel hermoso.

¿Cómo fue su trabajo con el maestro Jaso?

Trabajamos repertorio. Primero me dijo que, al escucharme, me oía algo engolado. Tenía muchísimos alumnos, así que nos vocalizaba a todos y, si escuchaba algo interesante, te detenía y te decía: "¡Así, m'hijito!". Empecé a entender lo que hacía mal y todo me lo trabajó por medio de repertorio. Fue una gran ayuda para salirme del bache en el que yo había caído.

Hasta me ayudó a salir de México: entré luego al Merola Opera Program de la Ópera de San Francisco y al Adler Fellowship Program, gracias a todo lo que aprendí con el maestro

Jaso. Ahí me di cuenta de que él me había enseñado cosas que a los cantantes de nivel internacional no les enseñaban. Cosas básicas como la coloratura, por ejemplo. En la clase del maestro Jaso, todos teníamos coloratura; era forzoso hacer la vocalización que nos ponía. Al principio, no pude hacerlas pero luego se volvió mi fuerte. Es algo que me enorgullece mucho y que me funcionó para luego poder abordar roles como Figaro de *Il barbiere di Siviglia*.

¿Con cuáles papeles inició su carrera internacional?

Los primeros papeles fueron pequeños: mi debut en la Ópera de San Francisco fue con Liberto de *L'incoronazione di Poppea*. Es el soldado que llega a decirle a Séneca que va a morir. Tenía yo 21 años y era, en ese entonces, el cantante adulto más joven en cantar en dicha compañía. Luego canté Le Dancaire y Moralès en *Carmen*.

En ese entonces también tuve mi primer encuentro con Ramón Vargas, cantando el Cristiano de *Un ballo in maschera*. Le agradeceré siempre que, cuando llegué a México, me mantuve con la beca del FONCA y fue él quien me dio la beca. Ese año fue decisión de Ramón y luchó mucho para que me la dieran. Hice el Guglielmo de *Così fan tutte* (que había ya cantado en Japón) y luego Schaunard de *La bohème*.

He hecho un recuento de todos los papeles que he cantado y son más de 50. De cuando hacía roles pequeños, recuerdo mucho que conocí a Anna Netrebko: hice la Segunda Máscara de la ópera *La Dueña*, del compositor español Roberto Gerhard. Ella estaba ahí y yo hacía una de las máscaras (al estilo de Ping, Pang y Pong, de *Turandot*). Otro papel pequeño que me encantó hacer fue el Escritor de Canciones de *Louise*; era un rol



El Festival Mozart en el Cenart, 2015
Foto: Jonathan Muro

cortito pero hermoso, así como el Yamadori de *Madama Butterfly*. Recibí una crítica muy bonita por ese papel.

¿Qué siguió después de San Francisco?

Por la edad, fue un periodo confuso. Creo que fue el primer año del Adler Fellowship cuando me invitaron a participar en el Concurso de Canto de Belvedere, en Viena. En el jurado estaba el director de La Scala: Gianluca Targetti se llamaba. Habló conmigo para que dejara de cantar Valentín, Schaunard, etcétera. “Tú eres rossiniano. Como tu Gaudenzio (de *Il signor Bruschino*) no hay dos; como tu Figaro (de *Il barbiere di Siviglia*) no hay dos. ¡Enfócate en Rossini! Lo hice y me centré en Rossini.

Estuvo usted 14 años en la Staatsoper Unter den Linden de Berlín. ¿Cuáles son algunos de los recuerdos más emotivos?

Algunos de los mejores momentos en la Staatsoper fueron, sin duda, una visita durante el intermedio de un *Barbero de Sevilla*, cuando me ayudaban a quitarme el vestuario de Figaro que fue siempre (y sigue siendo) muy pesado. Todo sudado y echado literalmente en el suelo, alguien tocó a la puerta, y yo solamente grité: “¡Pase!” Eran Daniel Barenboim y Plácido Domingo, que trabajaban en otra ópera al mismo tiempo. Me levanté efusivamente y me disculpé por mis malos modales. Ellos solamente rieron, me felicitaron por la primera parte de la ópera y, sobre todo, el aria y los duetos. Luego se disculparon por no poderse quedar al segundo acto; fue un momento emocionante y al mismo tiempo humildemente humano.

Otro momento de esos fue después de mi audición para ese teatro, cuando el mismo Barenboim, abrazándome del hombro, me llevó a su oficina, me ofreció un habano y, fumándolo, me ofreció mi contrato.

¿Cuáles son las ventajas de formar parte de una compañía de ópera de la importancia de la Staatsoper Unter den Linden de Berlín para un cantante joven?

Las ventajas son muchas para los cantantes jóvenes... y para los no jóvenes también; estamos hablando de una casa triple “A” donde el nivel y ritmo de trabajo son base ejemplar a nivel internacional de lo que la ópera es hoy en día. Después de tantos años de su propio desarrollo, ser parte de esa casa es ser parte de ese ritmo de trabajo y de esa calidad.



Belcore en *L'elisir d'amore* con Vittorio Grigolo, 2015
Foto: Tatjana Dachsel

Mi caso fue algo particular puesto que en una temporada igual cantaba Figaro en *Il barbiere di Siviglia* que Renato en *Un ballo in maschera* y Marcello en *La bohème* o Almaviva en *Le nozze di Figaro* y Posa en *Don Carlo*. Adquirí una gran flexibilidad y capacidad de adaptación.

¿Es más saludable para un cantante joven empezar con Rossini?

No lo llamaría “saludable”. Difiero, porque la coloratura extrema no es algo normal y requiere de cierta técnica y habilidad adquirida. A veces, la coloratura achica la voz. Cada quien debe enfocarse en el repertorio adecuado, según la edad y el tipo de voz. El repertorio saludable es el correcto para cada tipo de voz. Hay veces en que la voz puede crecer y, de Rossini, pasas a cantar Verdi.

A mí me gusta mucho comparar el canto con el deporte. Como cualquier deportista, puedes tener cierta edad y estar metiendo goles como loco, pero luego llegas a tu tope físico y tu carrera termina, a veces antes de tiempo. Eso mismo pasa con los cantantes.

Ahora que su repertorio se mueve más hacia los roles de barítono dramático (Macbeth, Scarpia, etcétera), ¿qué roles extrañará no seguir cantando y cuáles que no ha hecho aún está deseoso de cantar?

Yo soy un barítono lírico-dramático, siendo la primera palabra muy importante. He cantado Scarpia como un tope personal y aproximándome a él líricamente. Macbeth requiere tanto de dramatismo como de lirismo: un Macbeth sin manejo de *piani, pianissimi, diminuendi* y *voce soffocata* simplemente no es verdiano.

Extrañaré quizás a Dandini (*La Cenerentola*), a Prosdócimo (*Il turco in Italia*), a Germano (*La scala di seta*), al mismo Don Giovanni o Papageno (*Die Zauberflöte*), pero me doy por bien servido por haberlos cantado (y lo volvería a hacer, ¿por qué no?). Roles que no he hecho y me gustaría, hay varios: *Eugenio Onegin*, *Rigoletto*, Iago (en *Otello*), y quizá más tarde *Simon Boccanegra* y *Nabucco*.

¿Cómo definiría usted al “barítono verdiano”?

Hay de papeles a papeles: un Falstaff puede ser un barítono dramático o hasta un *Heldenbariton*, pero no es ideal llevar a uno de aquellos dos a cantar el rol de Giacomo en *Giovanna d'Arco* o Germont de *La traviata*. Verdi requiere de cierto lirismo belcantista junto al dramatismo, sin llegar al verismo ni mucho menos al heroísmo. Creo también que es importantísimo el manejo del *passaggio*: es un poco más arriba que el típico *passaggio* belcantista. Verdi requiere que el Re4 y el Re#4 (en el registro agudo) del barítono sean abiertos y muchas veces el Mi4, igual; o por lo menos mezclado. Cantarlos “cubiertos” está fuera del estilo.

¿Se podría decir que el barítono tiene una evolución más tranquila que la de las voces más agudas?

Yo creo que no es una ventaja exclusiva de un barítono; si el tenor lleva bien su carrera, puede evolucionar. Lo mismo pasa con las sopranos que se escucha que llegarán a ser dramáticas cuando sean mayores, pero que deben medirse de jóvenes para poder llegar bien a cantar roles *pinto*. Repertorio hay muchísimo.

Hablando de Macbeth, no quiero decir que sólo lo pueden cantar barítonos dramáticos. Lo han cantado barítonos lírico-dramáticos, como yo. Hay grabaciones hechas por voces así. Pasa lo mismo con el Zurga: generalmente se lo dan a barítonos de voz más lírica porque piden voces más ligeras. Cuando dije que lo iba a cantar, todo mundo se sorprendió. Incluso en las grabaciones, siempre ponen a barítonos de voces más ligeras. Son las mentalidades que existen en los teatros.

Platiquémos del Falstaff que hizo hace unos meses y que hará de nuevo en Berlín, bajo la batuta de Barenboim, y con un elenco de ensueño donde están Michael Voile,



Germont en *La traviata* en Tokio, 2015
Foto: M. Terashi



Paolo en *Simon Boccanegra*, con Plácido Domingo, 2016



Scarpia en *Tosca* en el Festival de St. Gallen, 2016

Foto: Toni Suter



Ford en *Falstaff*, con Michael Volle, 2018
Foto: Matthias Baus

Barbara Frittoli, Daniela Barcellona, Nadine Sierra, usted...

Ésa fue una sorpresa que me llegó de repente. No estaba yo programado porque ya había anunciado que dejaba la Staatsoper. Al final, el maestro Barenboim me pidió que lo hiciera porque hubo un problema con el barítono que estaba programado para hacer Ford. Acepté, retomé el papel y fue un trabajo muy duro. Siempre es así cuando se trabaja con Barenboim y con el director de escena Mario Martone. Al final quedó todo increíble y hay proyecto de hacer un DVD de la puesta a fines de año.

¿Qué tipo de puestas en escena le atraen más? ¿Las tradicionales o las modernas?

Las bien pensadas y realizadas de ambos estilos, así como de los extremos y los puntos medios.

¿Piensa que la ópera está pasando por un buen momento, en cuanto a la exposición que tiene gracias a los medios electrónicos?

¡Al contrario! De los años 50 hasta los 80 hubo un *boom* discográfico en todos los estilos musicales, incluyendo la ópera. Me acuerdo de un video muy famoso de Robert Merrill en un programa de cámara escondida cantando 'Largo al factotum' como un verdadero Barbero. Fueron años de gloria para el cantante operístico.

Hoy en día las grabaciones de mayor calidad y de más venta siguen siendo aquéllas que se hicieron en esos años. Mediáticamente, ahora sólo existe un puñado de cantantes en esa "industria" y desafortunadamente existe la creencia de que los propios de esa "industria" son los mejores exponentes de este arte; lo cual no es enteramente cierto.

¿Cuál es su opinión sobre las transmisiones en vivo en cines y por internet de óperas completas en vivo o diferidas?

Es importantísimo: una ventaja para el público que no cuenta con un teatro en su ciudad. Mi primera aproximación a la ópera como tal fue por televisión en un canal que se llamaba TRM. La primera ópera que se hizo en años en una ciudad tan grande como Puebla fue hecha por nosotros, los estudiantes del conservatorio estatal. La ópera era casi inexistente ahí.

¿Cuáles son sus planes futuros? ¿Qué óperas cantará el año que viene? ¿Tiene planeado regresar a México pronto?

Después de *Macbeth* y *Stiffelio* en Bellas Artes, regreso a la Staatsoper de Berlín para el Ford del *Falstaff*, con un magnífico elenco, bajo la batuta del maestro Barenboim y del cual se tiene planeado producir un DVD. Ahí haré también Germont en *La traviata* y Figaro en *Il barbiere di Siviglia*.

Haré mi debut en China con la Ópera Nacional de Beijing con Zurga en *Les pêcheurs de perles*, al lado de mi querida Olga Peretyatko, y terminaré la temporada con el Conde di Luna en *Il trovatore* en el Festival de St. Gallen.

A México siempre regreso. Pero para cantar... hay algunos proyectos que prefiero sean sorpresa.

Sabemos que hace un año sufrió usted un asalto muy violento y que estuvo muy grave de salud. Afortunadamente se recuperó y aquí lo tenemos para seguir deleitándonos con su voz. ¿Qué sintió al regresar de nuevo a cantar y hacer el Zurga en Los Ángeles? ¿Fue una especie de renacer para usted?

Fue un momento indescriptible el haber terminado la primera función de esa ópera. Se me salieron las lágrimas al final. Lo más fácil de romper es eso que nos hace más fuertes. La fe es tan fácil de romper y es lo que tenemos que construir como seres humanos. Me sacó la fe en mí mismo, el hacer todo lo posible para cantar esas funciones. Hice todo el entrenamiento para salir adelante. Desde ese momento me sentí más fuerte que nunca. ●



Prosdocimo en *Il turco in Italia*, con Renato Girolami, 2016



Zurga en *Les pêcheurs de perles* con Nino Machaidze, 2017
Foto: Ken Howard