

Arturo Chacón Cruz

“A la voz hay que dejarla ser”

por Ingrid Haas



“No hay que dejar que el ego te gane en las decisiones de repertorio”

Foto: Guillermo Cano/MV Talent

El pasado mes de febrero, Arturo Chacón Cruz regresó a cantar al Teatro de Bellas Artes después de cuatro años de ausencia. Tuvimos la oportunidad de disfrutar de su interpretación del rol de Fausto en *La damnation de Faust* de Berlioz.

Veinte años lleva el tenor sonoreño conquistando los grandes teatros de ópera del mundo, acompañado de colegas de alto nivel y poniendo el nombre de México en alto donde quiera que se presenta. Su repertorio se va ampliando con el paso del tiempo, siempre con una cuidada y bien llevada selección de personajes.

Su voz le permite abordar roles como Nemorino en *L'elisir d'amore*, el Duca di Mantova en *Rigoletto*, Macduff en *Macbeth*, Alfredo en *La traviata*, Rodolfo de *La bohème*, Ruggero en *La rondine*, Rinuccio en *Gianni Schicchi*, Pinkerton en *Madama Butterfly*, Don José en *Carmen*, Mario Cavaradossi en *Tosca*, Des Grieux en *Manon*, Christian en *Cyrano de Bergerac*, Arcadio en *Flores de Amazonas*, los roles epónimos de *Les Contes d'Hoffmann*, *Werther* y *Roméo et Juliette*, así como Fausto en la ópera homónima de Gounod, la de Boito (*Mefistofele*) y la de Berlioz.

Recientemente tuvimos la oportunidad de platicar con Arturo sobre sus más recientes presentaciones, varias de ellas al lado de Plácido Domingo. Chacón nos platicó de todo lo que ha hecho en estos cuatro años que no lo habíamos tenido en nuestro país, así como de su nuevo disco “De México para el mundo”, con música de mariachi.

Comencemos con tu participación en *La damnation de Faust* de Berlioz en el Palacio de Bellas Artes. ¿Cuál ha sido tu relación con esta obra en estos últimos años? Además de que es la tercera encarnación de Fausto que has hecho, porque ya has cantado a este personaje en las óperas de Gounod y Boito.



I due Foscari con Plácido Domingo en Viena

Foto: Herwig Pramer

Acercarse a un personaje como Fausto es siempre difícil. Recuerdo que lo canté por primera vez en Bellas Artes, en 2002. Solo hice el primer acto, y fue mi primer encuentro con Fausto. Cuando lo estaba estudiando con uno de mis *coaches* de Boston, el maestro Moriarti, me dijo: “Fausto es un hombre que ha vivido mucho pero que ha disfrutado poco. Es un hombre que dio mucho y que recibió a cambio poco.”

Uno tiene que interpretar el rol del modo más humano posible para que la gente simpatice con él, para comprender por qué vendió su alma al diablo. El error de muchos intérpretes ha sido el dar por sentado que se debe cantar sin expresar la desesperación de Fausto por ser feliz.

Creo que el *Faust* de Gounod, por sí solo, no lo tiene todo. Lo mismo pienso del *Mefistofele* de Boito. Igual pasa con la versión del Berlioz. Pero los tres juntos sí pueden hacer una versión que tiene todo.

El reto de interpretar por primera vez el protagonista de *La damnation de Faust* se me presentó hace tres años, en Moscú. [Esa puesta ganó el premio como la Mejor Producción del Año 2016 en toda Europa.] Me di cuenta de que ahora sí tenía todas las herramientas para ponerle las lágrimas, la histeria y un poco de cinismo para la escena de cuando nada le importa en la vida. Tuve que ponerle también un poco de esperanza a mi interpretación. El cantar esta ópera me ha dado la última pieza que me faltaba para armar este rompecabezas que es Fausto.

Abordar primero *Faust* de Gounod, luego el de Boito y al final el de Berlioz parece ser el orden correcto para cualquier tenor que quiera interpretar al personaje en sus distintas encarnaciones operísticas. ¿Te ayudó hacer primero el de Gounod para abordar las versiones de Boito y Berlioz?

Confieso que *Faust* de Gounod me ayudó, más bien, para



Rinuccio en *Gianni Schicchi* en Los Angeles

Foto: Craig T. Mathew

En el caso de la ópera, nosotros los cantantes debemos ajustarnos al estilo de la obra.

Trabajé mucho el papel con dos personas: primero con Carrie Ann Matheson en Zúrich, quien la estudió con James Levine en el Met. Tenía todas las anotaciones que él le hizo y trabajamos el estilo por horas. Como allá los contratos duran dos meses, hay tiempo suficiente para ponerte a estudiar otros roles entre funciones, así que me puse a estudiar el Faust de la *Damnation* con ella. De ahí, me fui a Roma y lo estudié con el maestro Sergio La Stella, que fue asistente de grandes directores en varias casas de ópera italianas. Conocía muy bien el estilo, entonces también trabajé el rol a la manera de la vieja escuela italiana y también con las notas de Levine.

Lo que no se enseña es la interpretación y eso lo he aprendido con los años. Llevo ya casi 20 años de carrera y he trabajado también mucho con el maestro Plácido Domingo. Él es el maestro de “actuar con la voz”, que no es fácil. Te puedo decir, con toda humildad, que yo no lo hacía muy bien. Lo hacía por naturaleza pero ahora, aprendiendo de lo que él me dice, ya sé cómo expresar algo aunque solo esté parado, sin mover las manos como loco.

¿Cómo fue tu trabajo con el maestro Srba Dinić y con la Orquesta y Coro del Teatro de Bellas Artes? Es la primera vez que se toca esta ópera en Bellas Artes...

Srba es un gran director, muy atento; su fuerte está en mantener a la orquesta y la disciplina que tiene. Su sonido es genial y tienen mucho brío al tocar. Le transmití al maestro Dinić mi deseo de cambiar algunos detalles, a como la había trabajado antes, y nos pusimos de acuerdo, intercambiando ideas. Ha quedado una versión con nuestras ideas conjuntas.

Hace cuatro años que tuve la oportunidad de entrevistarte aquí en México, cuando viniste a cantar *Manon* de Massenet a Bellas Artes. Desde ese entonces han ocurrido muchas cosas en tu carrera. ¡Es increíble ver tu versatilidad estilística! Has hecho *Nemorino*, el *Duca di Mantova*, *Alfredo*, *Ruggero*, *Don José*, *Cavaradossi*... ¿Cómo has transitado de roles líricos a aquellos que son más bien dramáticos?

Es algo muy sencillo: pienso que a la voz hay que dejarla ser. No puedes adaptarla a un rol; ése es el primer error que se puede cometer. Llegará el momento en que la voz te dirá: “este rol no”, o “ya deja de cantar tal o cual papel”.

Por ejemplo: cada año digo que será el último en que cantaré el *Duca di Mantova*, porque es uno de los papeles más difíciles que hay. Pavarotti y el mismo Ramón Vargas dijeron que el *Duca* es un rol que te mantiene pero que, alguna vez, tienes que dejarlo ir.

perfeccionar *Roméo et Juliette*. Hice primero *Roméo*, luego canté *Faust* y, cuando regresé a *Roméo* aprendí más de su música que de *Faust*. Es algo muy raro porque la escritura de Gounod para *Faust* es más madura que la que hizo para *Roméo et Juliette*.

Lo que más me ayudó a cantar la versión de Berlioz es la experiencia que he adquirido en los escenarios. Es como ponerte un traje: si no te queda bien, te lo ajustan.



Rodolfo en *La bohème* en San Francisco

Foto: Cory Weaver

Hasta ahora lo sigo manteniendo en mi repertorio, pero pienso que el secreto para seguir cantándolo es que nunca aligero la voz. Eso deja el lirismo en el instrumento y debes tener la flexibilidad para hacer ‘È il sol dell’anima’ con *mezzo piano* y otras sutilezas. Si no lo cantas de esa manera, estás perdido.

Me sorprendió mucho saber que hace poco cantaste tu primer *Nemorino*.

Con *L’elisir d’amore* pasó algo muy especial. Fue una sorpresa muy bonita en mi vida. El año pasado cumplí 40 años, estaba haciendo *Rigoletto* en Verona, e hice tres entrevistas con medios. En una de ellas me preguntaron: ¿cuál fue el papel que nunca has cantado, el que “se te fue ya” por tiempo? Yo contesté que *Nemorino*, que nunca llegó y que me entristecía mucho no haberlo cantado. Es un personaje que te puede dar mucho al interpretarlo. Pero en mi cabeza pensaba que era un rol muy complicado, sobre todo el dueto con *Dulcamara*.

A las dos semanas de que me hicieran la entrevista, Alessandro di Gloria del Teatro Massimo di Palermo me llamó. Dijo que había leído la entrevista y me ofreció cantar el rol. Acepté de inmediato. Eran solamente tres semanas, con una semana y media de ensayos, e hice las cuatro funciones de esa corrida. Ahí fue donde tuve el primer *bis* de mi carrera, con ‘Una furtiva lagrima’.

En la primera función yo escuchaba algunos gritos durante los aplausos después del aria, pero no distinguía qué me decían. Pensé que no les había gustado y, al poner atención, oí que gritaban “¡bis!”. Como no nos habíamos puesto de acuerdo con el director de orquesta, no hice el *bis* hasta las siguientes funciones. En la tercera me dije que, si gritaban *bis*, preparara al fagot para repetir el aria.

¿Cómo se sintió tu voz con el *Nemorino*?

Lo sentí muy bien y me alegro mucho de que haya llegado a mí en este momento. Estoy seguro de que, si lo hubiese cantado a los veintitantos, no hubiera podido resolverlo como lo hice ahora. No tuve ningún problema en toda la ópera. Fue un exitazo, pero creo que influyó en ello mi madurez vocal. Llegué con la técnica sólida, con el cuerpo listo y la cabeza fría (hasta cierto punto).

Incluso, platicando con el maestro Domingo sobre el papel de *Nemorino*, él me preguntó cómo había resuelto tal o cual pasaje, los *Fas* del dueto con *Dulcamara*... Le dije que lo había puesto en la voz marcada pero apoyada y salió; me dijo que había sido buena idea hacerlo así. Él me confesó que para él fue un papel muy difícil y que por eso lo hizo una sola vez.

Pienso que darle el papel a tenores que están empezando es un error, porque *Nemorino* es complicado de cantar. Está escrito un poco bajo así que, si dejas que la voz se te caiga, ya no vas a poder llegar a los *Las*.

Espero poder volver a cantar *Nemorino* pronto; pero como ahora vengo de cantar *Tosca* y haré, próximamente, *Luisa Miller*, veremos qué pasa.



La traviata en Los Ángeles

Foto: Craig T. Mathew

¿Cuándo decidiste cantar Don José en *Carmen*?

Acepté mi primer Don José cuando me lo ofrecieron en la Ópera de Zúrich; iba a ser un experimento. Es una casa de ópera pequeña, con un elenco de voces líricas como la mía. Antes de debutarlo, tuve unas semanas libres y la Ópera de Hamburgo me invitó a hacerlo; fue, digamos, mi predebut. Sin ensayo general ni nada llegué directo a dar la función. ¡Con todo y diálogos en francés! Me fue muy bien. Una buena preparación y el tener experiencia te ayuda para poder afrontar retos como éste, de llegar y cantar así un rol. Siempre llego bien preparado a mis ensayos, aprendiéndome mi parte y las de los demás porque, si se les olvida algo a los otros cantantes, me sacan de balance. Así que prefiero saberme toda la obra.

Nadie se enteró de que era mi debut como Don José en Hamburgo. Y es que procuro que, cuando hago un debut, no parezca un novato. Martha Domingo me da instrucciones de cómo debo cantar el tercer acto pero dice que no le gusta que cante *Carmen*. Tengo escrito en mi partitura todo lo que me ha dicho ella, hasta cómo pararme y dónde respirar. Me impresiona que se la sabe de memoria. Tengo el honor de haberla *coacheado* con la señora Martha con partitura en mano.

Después de haber cantado Don José en Hamburgo, hice *Carmen* en Zúrich, después en Israel con Zubin Mehta dirigiendo, luego en Lyon y la última fue en Palermo.

En Palermo fue la producción de Calixto Bieito...

En efecto. Es una puesta muy activa, muy cansada; estaba yo siempre corriendo. Había una escena donde Carmen me tenía que aventar un vaso con agua fría con hielo y yo, haciendo uso de mi colmillo en escena, la esquivaba y no me mojaba. ¡Hay que respetar a los cantantes un poco, por favor! [Ríe.] Esa escena era momentos antes de que yo cantara el "aria de la flor", y no quería cantarla empapado.

Pasando a otro de los papeles que acabas de debutar, ¿cómo llegó el ofrecimiento para cantar *Tosca* en Oviedo?

Hace muchos años que tenía planeado cantar esa ópera. Javier Menéndez era el director de la Ópera de Oviedo en aquel entonces; y ahora está en Sevilla. Lo platicamos hace cinco años. Me preguntó que cuándo quería yo debutar el Cavaradossi y le respondí: "cuando cumpla 40 años". Nos pusimos de acuerdo para programarlo y así fue: lo estudié con mucho cuidado. El tercer acto me parecía muy difícil y lo escuché con todos los cantantes posibles. Hasta que un día me senté al piano y empecé a analizar lo que Cavaradossi está diciendo cuando canta 'Amaro sol per te...' Lo empecé a cantar dulcemente y pensé en lo que dice el libreto. La voz agarró una resonancia enorme y descubrí que, para Cavaradossi, lo mejor es seguir las instrucciones que Puccini marcó en la partitura. El escribió: "Con *tenerezza, dolce*". Hay

que seguir lo que el compositor te pone, aunado con la técnica, por supuesto. Hay que respetar el giro, tratar de no engordar la voz en las notas graves, porque te puede traer problemas; respetar los detalles técnicos y añadirle solamente el sentimiento que Puccini te pide que le pongas: ése es el secreto de mi Cavaradossi.

Mario Cavaradossi es el primer héroe pucciniano que hago porque ni Rinuccio, ni Rodolfo ni Ruggero son muy heroicos que digamos; Roberto, de *Le villi*, es un patán. Tal vez en unos años más cante Calaf, dependiendo a donde me lleve la voz. Creo que el problema de ese papel no es la música, sino quién te toca de Turandot.

Después de escuchar mi Cavaradossi, mucha gente me dijo que ya estaba listo para cantar Calaf y Des Grieux en *Manon Lescaut*. Pero mejor seguiré por el camino de la prudencia y de la inteligencia. No hay que dejar que el ego te gane en las decisiones de repertorio. Tomo las opiniones pero prefiero medirme para tener una carrera larga; llevo veinte años cantando y quiero seguir muchos años más.

Me gustaría que nos platicaras sobre tu experiencia con los cineastas que te dirigieron en Los Ángeles y en Roma: Woody Allen, cuando cantaste *Gianni Schicchi*, y Sofia Coppola, cuando hiciste *La traviata*.

Fueron dos experiencias muy especiales. En la escuela, cuando eres cantante de ópera, te enseñan a actuar de manera exagerada, con gestos amplios. Los cineastas no tienen mucha experiencia operística. Así que, cuando Sofia Coppola me vio haciendo ciertas gestualidades, me preguntó que por qué actuaba así. Le expliqué que en la ópera se hacían los gestos así porque tenías que permitir que todo mundo te viera, especialmente los que están sentados muy lejos del escenario, en el último piso del teatro. Ella me insistió en que no le gustaba que lo hiciera así porque, decía ella, le quitaba verdad al personaje. Si tú ves las películas de Sofia Coppola, todo es elegancia y sutileza.

Hoy en día, con las cámaras HD filmándote en las funciones, creo que esa técnica de actuación de Hollywood queda mejor que la antigua grandilocuencia. A las nuevas generaciones que van a la ópera no las puedes atrapar con actuaciones a la antigüita, por desgracia. Me gustó la perspectiva fresca que tanto Sofia como Woody Allen trajeron a mi trabajo actoral como cantante. Y fueron experiencias casi una después de otra: *Gianni Schicchi* fue en 2015 y *La traviata* en 2016. Me ayudaron a cambiar mi manera de actuar en escena. Sigo con la pasión mexicana, pero ahora la contengo un poco. [Ríe.]

Acerca de tu Duca di Mantova, hiciste una producción de Robert Carsen en Aix-en-Provence. La acción se lleva a cabo en un circo, recuerdo. Algo que me impresionó mucho fue que eres un Duca de voz robusta. Si llegas a dejar de cantarlo, ¿con qué te quedas del papel?



Macduff en *Macbeth*

Para ser sincero, el Duca no es un papel que me encante. Después de haber hecho esa puesta de Robert Carsen, te puedo decir que agradecí que me dejara construir mi propia versión del Duca. Carsen me propuso hacer algunas cosas y me convenció de varias de sus ideas, así que puedo decir que mi Duca actual se moldeó gracias a esas funciones y a él.

Mi Duca es muy humano, echado a perder, pero eso no quiere decir que sea mal hombre. Yo lo tomo como que representa, durante la ópera, las

etapas de la vida de una persona. En el primer acto, está en una fiesta, se divierte y vemos cómo es alguien que ha tenido todo lo que ha deseado, y nadie le ha puesto límites. No me voy con *clichés* ni con lo que han hecho otros tenores con el papel. Creo que he logrado crear mi propia versión del personaje y lo noté, el año pasado, cuando canté *Rigoletto* en Los Ángeles.

Me da gusto que no lo actúo de manera bidimensional, sin mucho qué decir. En el dueto con Gilda tienes que convencer al público, a ella y a ti mismo de que ésta es una historia de amor irrepetible. En 'Parmi veder le lacrime' tienes que proyectar esa rabia que le da que le hayan quitado a su amada.



Pinkerton en *Madama Butterfly* en Minnesota



Il Duca di Mantova en *Rigoletto*

En el tercer acto, que es el más difícil musicalmente, procuro darle esa ligereza.

El Duca está seguro de que Gilda va a regresar con él, pero se va con Maddalena. Aún ama a Gilda pero se va a la taberna a divertirse. Conozco gente así, aún en estos tiempos. Es un retrato de la vida en donde se muestra lo injusta y cruel que es para algunos y la suerte que tienen otros, aunque no la merezcan. Busco interpretar al Duca como un cínico que se enamora.

Por otro lado, eres uno de los mejores Alfredos en *La traviata* en la actualidad. Has cantado este rol con grandes sopranos, en varios teatros importantes alrededor del mundo. Hay tenores que consideran que no es un papel tan importante porque lo llegan a opacar Violetta y Giorgio Germont. ¿Qué opinión tienes de este rol que te ha dado tanto éxito a nivel mundial?

Es un papel muy ingrato, porque es muy complicado hacerlo verdaderamente bien. Es muy fácil cantarlo, pero *interpretarlo* bien es muy difícil. Aparte, es muy ingrato porque el público no lo recibe como a los otros. Yo creo que no puede haber Violetta sin Alfredo. Me da rabia ver a tenores que lo hacen sin ganas o sin darle matices. Estamos para servir al público y no hay que quitarle importancia a Alfredo, porque creo que es un personaje muy importante.

Has cantado esta ópera con Plácido Domingo como Giorgio Germont. ¿Recuerdas cuántas veces han hecho juntos esta ópera?

Creo que llevamos unas treinta funciones haciendo los Germont; la última acaba de ser hace unos días en Omán. Además, he participado en las dos puestas en escena que dirigió Martha Domingo; tres veces la hice. Varias de las cosas que el maestro Domingo hizo en la película de Franco Zeffirelli de *La traviata* (1982) fueron ideas de ella.

Tener esa historia detrás es un regalo del universo. Me siento muy afortunado de tener la oportunidad, en varias ocasiones, de platicar con ellos, de compartir vuelos juntos, cenas, ensayos y momentos en que lo siente uno como si estuviera en familia. Recibo pura sabiduría. Confieso que he cambiado mi Alfredo gracias al maestro Domingo. Cuando él interpreta a Giorgio Germont, está metido en escena y te toma en cuenta. Eso no me pasaba con otros barítonos, que solo cantaban su aria y ni caso te hacen. Mi Alfredo no tenía vínculo alguno con su padre en esos casos.

Pero cuando Domingo interpreta a Germont, al cantarme 'Di Provenza', casi convence a mi Alfredo de regresar con él a su tierra. Debe sentirse algo de amor en esa relación de padre-hijo. Su energía y sus enseñanzas te hacen cantar mejor. También he estudiado el papel con Ramón Vargas, que fue un gran Alfredo.

Aparte de estas *Traviatas*, has participado con el maestro Domingo en varias galas. Recientemente estuviste en Guadalajara con él, cantando el *Requiem* de Verdi, e hicieron juntos una gala de ópera en Honduras...

Hemos hecho también varias galas de zarzuela y considero un regalo del cielo el conocer al maestro Domingo y a su esposa. Los conocí hace 20 años y se veía que, en el futuro, seríamos buenos amigos. Recuerdo que me dijo que nunca se le iba a olvidar mi nombre porque su abuelo se llamaba Arturo. Doña Martha siempre me está dando consejos, hasta de cómo sentarme o pararme en escena. Sólo a alguien que te importa le das tanta atención.

Pasaron los años y se empezó a hacer más cercana la relación, me invitaron a hacer varios conciertos, participé en Operalia y luego me llegaron contratos donde él estaba presente (o dirigía o cantaba). Cantamos juntos en la ópera *Cyrano de Bergerac* en Valencia. Es una relación que se ha ido reforzando con el tiempo. Cuando me casé, les presenté a mi esposa. Doña Martha platicaba con mi esposa y le decía cómo es la vida con un esposo tenor. [Ríe.] Se llevan muy bien.

El vínculo llegó a su nivel más fuerte en 2012, cuando cantamos juntos *I due Foscari* en Viena. En una conferencia de prensa le comentaron al maestro Domingo que se veía muy real su amor por su "hijo" en la escena donde me abrazaba al salir de la cárcel en la ópera. Se notaba su dolor y su emoción de ver a su hijo. ¿Le tiene usted mucho cariño a este cantante? Y él les respondió: "Yo vi nacer a Arturo artísticamente. Martha y yo lo hemos estado guiando desde que tenía 22 años. ¡Arturo es nuestro hijo artístico!" Así me presenta siempre. Yo lo siento como mi padre artístico y uno se encariña con la gente que te da ese apoyo de corazón. Se ha vuelto una relación familiar. Mi hijo les dice tío Plácido y tía Martha.

¿Qué planes futuros tienes en colaboración con Plácido Domingo y por tu lado?

Cantaré con él en Los Ángeles *El gato montés*, haremos otro *Requiem* de Verdi y varias galas de zarzuela. Estamos planeando hacer juntos *Les vèspres siciliennes* en 2022, de la cual ya estrenamos el dueto en París, hace unas semanas. Vuelvo a ser su hijo en la trama. Al público le gustó mucho.

Y planes futuros míos tengo, como te comenté, mi debut como Rodolfo en *Luisa Miller*. También haré pronto *Don Carlo* (que espero llegue ya porque van tres veces que se me cancela). Tengo agenda llena, bendito Dios. Tengo la gran fortuna de cantar los papeles de tenor lírico de ensueño. 🍀