

Emilio Pons

“Las voces que están en mayor demanda en Europa son tenores y bajos”

por Charles H. Oppenheim

El tenor mexicano-alemán Emilio Pons estuvo en San Miguel de Allende a principios de año, invitado por la soprano y maestra Alejandra Sandoval para dar una semana de clases magistrales a jóvenes cantantes mexicanos.

Tuvimos oportunidad de conversar con él acerca de su carrera de más de una década en Europa, así como de los pormenores del Festival Internacional de Música y Academia de Sankt Goar, que cofundó hace cinco años en Alemania, y a la que ha acudido un puñado de cantantes mexicanos: Juan Carlos Heredia, Enrique Guzmán, Ángel Macías, Alejandro Armenta y Armando Elizondo.

Cuéntame cuál ha sido a grandes rasgos tu trayectoria académica. Estudiaste simultáneamente Derecho en la UIA y piano en el Conservatorio. ¿En ese entonces todavía no estabas seguro de hacer una carrera artística?

Sí lo estaba, pero mis padres querían que contara con un “plan B” en caso de que mi carrera como músico no fuese exitosa. Y francamente, no me arrepiento; el ser abogado me ha sido extremadamente útil, tanto en mi vida personal como en mi vida profesional como cantante, como representante y como emprendedor cultural.

¿Cuándo decidiste que te dedicarías al canto? ¿Fue por eso que cursaste la maestría y el doctorado en la Jacobs School of Music de la Universidad de Indiana?

Cuando aún estudiaba piano en el Conservatorio Nacional de Música con la ya desaparecida, entrañable y extraordinaria Aurora Serratos, comencé a acompañar las clases y los talleres de ópera de varios maestros y el repertorio vocal terminó por entusiasmarme más que el de piano. Un mes después de titularme como pianista y como licenciado en derecho, comencé oficialmente mis estudios en Estados Unidos como cantante, aunque en México había ya tenido la oportunidad de acercarme al canto gracias al también ya fallecido David Portilla.

Has recibido becas y apoyos de diversas instituciones mexicanas como FONCA, SIVAM, INBA y también de IU en Estados Unidos. ¿En qué consistieron dichos apoyos y cómo que te ayudaron en tu carrera?

Los apoyos de FONCA, SIVAM, INBA y de IU fueron cruciales para enfrentar los altísimos costos de vida y de colegiatura en Estados Unidos. Sin ellos jamás habría podido obtener ambos títulos. Aunque en retrospectiva habría preferido gozar de una educación más práctica (como la que ofrece, por ejemplo, la *Academy of Vocal Arts* de Filadelfia), desafortunadamente, las becas del FONCA y del INBA sólo eran válidas para posgrados académicos como los que yo realicé.



“Me fascina el enfoque instrumental de Mozart a la voz”

Sé que hablas con fluidez varios idiomas: inglés, francés, italiano, alemán y ruso, además del español. Hay muchos cantantes mexicanos, aún en el extranjero, que no hablan otros idiomas, y se limitan a cantar sus roles ayudados por el alfabeto fonético internacional. Hoy día, ¿qué tan importante es que un cantante de ópera domine los idiomas en los que canta?

Los idiomas son cruciales para todo cantante, tanto para poder interpretar con autoridad cualquier texto como para trabajar en el extranjero; no obstante, algunos idiomas son más importantes que otros en el mundo de la ópera. Quien sólo habla español puede olvidarse de esta carrera.

El inglés —indudablemente *lingua franca* a nivel mundial— es fundamental. El alemán es cada día más importante, particularmente si tomamos en cuenta que el mercado de habla alemana (Alemania, Austria y Suiza) constituye el más grande, más importante y, hoy por hoy, el más económicamente sólido, prolífico y confiable del mundo. Hace años era posible comenzar una carrera en dicho mercado sin hablar alemán; hoy en día, debido a la extrema saturación del mercado (hay una enorme oferta de cantantes frente a una muy limitada demanda), la mayor parte de las agencias y de los teatros ni siquiera ofrecen audiciones a nuevos cantantes que no hablen alemán. (¡Esto no puedo subrayarlo lo suficiente!).



Ferrando en *Così fan tutte*



Fernando en *Goyescas*

El italiano y el francés son importantes debido al vasto repertorio vocal escrito en esas lenguas. Hablar ruso, en cambio, es un lujo; no es fundamental para un cantante, pero sí en cambio abre las puertas a una de las literaturas vocales más extraordinarias de la música occidental. De menor importancia, pero no obstante relevantes debido a su vasto repertorio vocal, son el checo, el polaco y el sueco. El español, desafortunadamente, no es una de las principales lenguas en el mundo del canto, a pesar de su predominancia y enorme importancia como segunda lengua más hablada por nativos a nivel global.

Entre los años 2005 y 2007 participaste en varias competencias de canto y ganaste algunos premios. ¿Qué tan importante es para un joven cantante hoy día probarse en concursos de canto, ya sea nacionales o internacionales? ¿Consideras que es un buen ejercicio de *benchmarking*; de compararse con colegas de otros países y culturas?

Como dice el dicho mexicano: “cada quién habla según le va en la feria.” Para mí, salvo por constituir una ganancia pecuniaria, los concursos fueron irrelevantes. En mi opinión, a excepción de Operalia, Cardiff: Singer of the World, Belvedere, Neue Stimmen y tal vez alguno que otro más, los concursos ya no constituyen un catalizador para una carrera internacional. Me consta que ni el mismo ARD de Alemania, que otrora impulsó las carreras de grandes cantantes como Francisco Araiza, hoy difícilmente hace diferencia alguna en la carrera de un cantante.

Estoy convencido, además, de que hay muchos cantantes que son expertos concursantes y sin embargo dejan mucho que desear sobre el escenario (y viceversa); es un fenómeno similar a lo que sucede con las audiciones.

Compararse con otros colegas es un buen ejercicio para sentar los pies en la tierra, pero no puede ni debe convertirse en una obsesión. Cada camino es único, y muchas veces desconocemos los factores —algunos genuinos y algunos espurios— que forjan las grandes carreras de la actualidad. Insistir en adivinar por qué un cantante avanza en un concurso, sobre todo público, mientras que otro más merecedor no lo hace, resulta tan inútil como frustrante.

Tú eres tenor, has desarrollado una carrera de canto internacional, sobre todo en Europa. Es sabido que los tenores mexicanos o latinos en general tienen mucha demanda en el extranjero. Desde tu punto de vista, ¿a qué se debe este fenómeno? ¿Y qué hay de las otras voces? ¿Cuáles son las que están en más demanda hoy día?

Aunque siempre hay excepciones, las voces latinas tienden a gozar de timbres cálidos, *squillantes* e italianizantes; son ideales para la ópera y gustan en el extranjero. Sin embargo, muchos cantantes latinos (con muy honrosas excepciones) tienden a tener un



Laerte en *Mignon*

repertorio limitado debido a sus falencias lingüísticas, estilísticas y/o musicales, concentrándose así en el repertorio italiano, ya sea *belcantista* o *verista*, según sea el caso.

Las voces que están en mayor demanda son las voces masculinas, sobre todo las de tenores y bajos. Entre los tenores, son más demandados los tenores *spinto* y los dramáticos que los líricos, aunque los tenores de gracia (rossinianos) también están en demanda. La competencia entre los barítonos y entre las mezzos es mucho más grande, pero jamás tan grande como entre sopranos. Entre esas voces, sólo las dramáticas tienen poca competencia. Tenores *buffos* y sopranos *soubrettes* abundan. El nuevo auge que gozaron los contratenores a finales del siglo XX y principios del XXI está en declive.

Tu debut operístico, en 2006, fue en Rusia, en el Teatro Mariinsky. ¿Cómo llegaste a ese país y a ese escenario? ¿Viviste un tiempo allá?

Como parte de mis estudios de doctorado en IU, hice el equivalente prácticamente a una maestría (adicional) en ruso. Larissa Gergieva (hermana de Valery Gergiev y encargada del Estudio de la Ópera del Mariinsky, la llamada “Academia de Jóvenes Cantantes”) supo de mí por medio de una violinista rusa de IU; me invitó a participar en dos ocasiones en el programa de verano del Mariinsky en Mikkeli, Finlandia, y después a formar parte del Estudio. Viví en la bellísima ciudad de San Petersburgo y tuve la fortuna de hacer en ese prestigiado teatro mi debut profesional en 2006.

Por los teatros en los que has cantado, veo que, fuera de algunas incursiones en Asia y Sudamérica, tu carrera se ha concentrado en Europa en general, y en países germanoparlantes en particular. ¿Esto se ha debido a una elección tuya o al repertorio que has interpretado? ¿Has sido miembro del ensamble de solistas de alguna o algunas casas de ópera, o te has mantenido siempre como *free-lance*?

Se debe a varios factores. Alemania es mi hogar y mi segunda patria (tengo la doble ciudadanía mexicana y alemana). Tras mi



Lensky en *Eugene Onegin*

estadía en Rusia me trasladé a Alemania para estudiar de forma privada bajo la tutela del gran Francisco Araiza en Alemania, y ahí fue donde empecé realmente mi carrera profesional como el principal tenor lírico del pequeño teatro de Heidelberg, que en aquella época gozaba de gran atención de la prensa puesto que el *Operndirektor* había sido editor de la famosa revista *Opernwelt* y contaba con muchos contactos en la prensa alemana. Después fui *artiste en residence* durante dos años en el célebre *Grand Théâtre de Genève*, Suiza, y desde el 2012 he trabajado como *freelance*. Mi repertorio, por último, que gira en torno a Mozart, es *de rigueur* en toda temporada alemana, no en cambio en otros países, particularmente en Estados Unidos y México.

Al analizar los distintos roles que has cantado, se ve que has especializado en buena medida en el repertorio mozartiano: Tamino, Ferrando, Don Ottavio, Il Podestà, Arbace y Pedrillo. ¿Cuál ha sido tu relación con —e interés por— la música de Mozart? ¿Estos son roles que has cantado en diferentes producciones y escenarios?

Tengo la fortuna de tener una voz adecuada para el repertorio que más me gusta, que es el mozartiano. He hecho varias producciones cantando Mozart: Don Ottavio (Santiago de Chile, Düsseldorf, Sankt Margarethen, Wuppertal), Ferrando (Copenhague, Múnich, Tel Aviv), Tamino (Freiburgo, Bangkok, Ludwigsburg), Arbace (Salzburgo, Augsburg, Heidelberg), Il Podestà (Magdeburgo) y Pedrillo (Metz).

Me fascina el enfoque instrumental de Mozart a la voz, mismo que hace que su límpida escritura resulte engañosamente simple y extremadamente difícil de dominar. Me gustaría cantar pronto Belmonte, Idamante, Alessandro y Lucio Silla, y eventualmente, Tito e Idomeneo.

Pero más allá de esta especialización en el estilo mozartiano, veo que también has cantado en una amplia gama de estilos, desde el barroco (Cavalli y Händel) hasta ópera moderna (Martin, Poulenc, Prokofiev, Britten) y contemporánea (*Richard III* de Battistelli, *Phaedra* de Henze, *Blond Eckbert* de Weir) e inclusive algunas óperas poco conocidas como *Spartaco* de Porsile y *Piramo e Tisbe* de Hasse... ¿Cómo fue que te involucraste en algunos de estos proyectos, algunos de los cuales me parece que son estrenos mundiales?

La mayor parte del repertorio inusitado que he cantado tuvo lugar en la época en que trabajé en Heidelberg y Ginebra, así que se trató de simples asignaturas. Varias fueron para mí todo un descubrimiento que disfruté enormemente (*Curlew River*, de Britten, y *Los tres deseos* y *Juliette*, ambas de Martinů, me vienen



El protagonista en *Spartaco* de Giuseppe Porsile

de inmediato a la mente). Otras las padecí (¡le dejo a los lectores que adivinen cuáles!).

Tuve incluso el honor de cantar el estreno alemán de *Goyescas*, de Granados, a más de noventa años de su estreno mundial. Entre las obras rara vez escenificadas en Estados Unidos y México que, no obstante, forman parte del repertorio habitual en Europa, he interpretado con frecuencia y gran placer Tom Rakewell en *The Rake's Progress*, de Stravinski (en Rio de Janeiro, Braunschweig y Luxemburgo), y Lensky en *Eugene Onegin*, de Chaikovski (en Heidelberg, Vilna y Sankt Gallen).

¿Detecto en ti un interés por desviarte del camino tradicional reservado a los tenores (Verdi, Puccini)? ¿O son las cualidades propias de tu voz las que han marcado tu rumbo artístico?

No soy un tenor lírico pleno, ni mucho menos un *spinto* o un dramático. Podría haberme empeinado en cantar el repertorio equivocado para mi voz, arruinándola como han hecho tantos otros colegas, pero he sido prudente y me he concentrado en el repertorio operístico que puedo hacer bien y que, además, me gusta, a pesar de ser menos glamoroso. He dedicado además una parte significativa de mi tiempo y mis esfuerzos al repertorio de concierto, así como a recitales de canción de arte.

En México te hemos visto muy poco. Hace varios años, cuando se reinauguró el Palacio de Bellas Artes después de la remodelación, te vimos como Jacquino en *Fidelio* de Beethoven, y después como Der Steuermann en *Die fliegende Holländer* de Wagner. ¿A qué se debe tu relativa ausencia de los escenarios en México?

A múltiples factores, que incluyen, como ya he apuntado: mi tipo de voz (en México parecería que sólo aprecian a las voces grandes y con agudos estentóreos, independientemente de la calidad del resto de la voz y de la interpretación); el tipo de repertorio que canto (léase: no canto ni Rodolfo en *La bohème*, Alfredo en *La traviata*, Don José en *Carmen*, y mucho menos Calaf en *Turandot*, óperas más que “socorridas” en Bellas Artes); y la desorganización y falta de seriedad y profesionalismo de muchos involucrados en el quehacer operístico del país (vaya: salvo por las reseñas que aparecen en *Pro Ópera*, en México, ¡ni siquiera la crítica musical en México es profesional ni seria!), así como a la incertidumbre asociada, por desgracia, con cantar en México.

Bellas Artes no cuenta con un presupuesto (que ha de ser aprobado por nuestro ineficiente, corrupto e inculto Congreso) con la antelación necesaria para planear con años de anticipación, como sucede en el resto del mundo; el presupuesto de Bellas Artes



El pianista Helmut Deutsch en Sankt Goar dando clase al tenor mexicano Armando Elizondo, quien ahora estudia en el Opernstudio de Krefeld



El bajo-barítono mexicano Alejandro Armenta con Alain Perroux, director de casting del Festival de Aix-en-Provence, y Thomas Besnard, coach de la Ópera de Limoges

no constituye ni una pequeña fracción del de sus contrapartes norteamericanas y europeas; y para colmo, tras haber cantado en México, jamás sabes cuándo te van a pagar. Celebro, por lo tanto, el retorno del muy competente Alonso Escalante a Bellas Artes y espero que él pueda hacer frente a la problemática que aqueja a esa institución después de la larga crisis que ha mermado sus esfuerzos, al igual que los del resto de la ópera en México.

Hace cinco años cofundaste el Festival Internacional de Música y Academia de Sankt Goar. En tan pocos años hemos visto desfilar por ahí importantes coaches, maestros y directores de casting. ¿Cuál fue la idea que generó este proyecto y cuál ha sido su evolución? ¿Qué resultados concretos ha dado en este tiempo?

Mi principal objetivo era brindar a jóvenes cantantes y a mis colegas profesionales la oportunidad de seguir perfeccionándose a un altísimo nivel, en un ambiente acogedor, y sin atención a límite de edad alguno. Por ende, entre los docentes invitados de las primeras ediciones figuraron estrellas (cantantes y pianistas) de la talla de Francisco Araiza, Jennifer Larmore, Andreas Scholl, Petra Lang, Larry Brownlee, Roger Vignoles, Helmut Deutsch, Rudolf Jansen y Julius Drake, entre muchos otros. Pronto, sin embargo, decidí concentrar nuestros esfuerzos en los Programas de Entrenamiento para Audiciones y en los más de ochenta conciertos de cámara que organizamos anualmente.

A los jóvenes cantantes interesados en participar en la academia o festival, ¿podrías describir cuál es la oferta que se les hace? Sé que algunos cantantes han sido reclutados por algunos directores de casting; otros han pasado a formar parte de estudios de ópera...

Hacemos varios módulos (hasta ocho por verano). Cada uno dura una semana. Los participantes llegan un lunes, de martes a viernes reciben dos *coachings* diarios con *coaches* profesionales de teatros europeos, y el sábado y el domingo tienen dos sesiones privadas de trabajo de 25 minutos cada una con dos directores de *casting* y/o directores artísticos distintos de teatros y festivales regionales e internacionales europeos.

Este año contaremos con la presencia de directivos de importantísimos teatros y festivales como el Teatro Real de Madrid, la Ópera de Stuttgart, el Grand Théâtre de Bordeaux y los festivales de Aix-en-Provence y Baden-Baden, entre muchos otros, quienes vienen a descubrir y contratar —o al menos a aconsejar— a nuevos talentos que vienen a Sankt Goar.

Tú mismo te has dedicado, en paralelo a tu carrera, a dar clases

magistrales y coaching para jóvenes cantantes. ¿Cómo podrías describir tu experiencia y enfoque pedagógico?

Yo he sido todo un *late bloomer*. Soy un abogado nato; no, en cambio, un cantante nato. Me ha costado mucho trabajo, disciplina y perseverancia aprender a cantar, y todos los días sigo aprendiendo algo nuevo. Aprendí además de varias escuelas y técnicas de canto en varios países. Sé bien, por ende, qué funciona y, sobre todo, qué *no* funciona. Mi enfoque es tanto técnico (después de los treinta, el talento natural tiende a dejar de sacar de apuros a los cantantes que jamás desarrollaron una técnica estable y coherente) como musical (la musicalidad es nata; las habilidades musicales —en inglés: “*Musicianship*”— puede y debe ser desarrollada), estilístico y lingüístico. Soy muy demandante y estricto, pero al mismo tiempo trato de ser constructivo y no destructivo, como lo son, desafortunadamente, muchos otros.

Hace poco estuviste por primera vez en San Miguel de Allende, durante una semana intensiva de coachings y clases para jóvenes cantantes mexicanos. ¿Cómo resumirías tu experiencia trabajando con ellos? ¿Cuáles son, a tu juicio, las principales características de sus voces? ¿Cómo se comparan con otras que has escuchado y entrenado en Europa?

Definitivamente encontré algunas buenas voces. Sin embargo, muchos cantantes tenían déficits técnicos significativos, y todos, salvo por un par de excepciones, estaban muy mal preparados lingüística, musical y estilísticamente, lo cual no es de sorprenderse: después de todo, la preparación de un cantante es larga, ardua y sobre todo, costosa, y en México, por desgracia, muy pocos recursos son destinados a apoyar a nuestros jóvenes talentos. Los defectos más graves (y en mi opinión, irremediables), que son la falta de disciplina, tenacidad, y de capacidad de autocrítica, fueron por fortuna exhibidos sólo por algunos cuantos participantes.

Desde tu punto de vista, ¿cuáles son los aspectos más relevantes de la formación de un joven cantante para ser competente y competitivo en el mercado operístico actual?

¡Hoy en día, absolutamente *todo* cuenta! La voz (el talento natural) es sólo uno de tantos factores que contribuyen al éxito o al fracaso de un cantante. A los factores esenciales que ya he apuntado —la solidez técnica, la musicalidad, las habilidades musicales, el refinamiento estilístico, los idiomas, la disciplina, la tenacidad— hay que añadir la presencia escénica y las habilidades histriónicas, el físico (en la era de las transmisiones simultáneas, la gorda del adagio *It ain't over till the fat lady sings* es un verdadero anacronismo), la edad (¡nos guste o no!), así como la docilidad y la diplomacia en el trato (que, reconozco, ¡no son mi fuerte!) son extremadamente importantes. ●