

# Paul Plishka:

## “Cantar es mejor que trabajar para ganarse la vida”

por Charles H. Oppenheim

Uno de los eventos relacionados con la intensa semana de actividades del pasado Concurso San Miguel fue el que se tituló “*Kings of Opera*”, una charla pública que tuve con el gran bajo americano Paul Plishka, a la que asistieron los patrocinadores del Concurso y, como invitados, los jóvenes finalistas.

Fue hace menos de un año, al cumplir 70 años de edad, cuando Plishka cerró uno de los ciclos más fructíferos en la historia del Met cantando el rol del Sacristán de *Tosca*, rol que debutó en su primera temporada en esa casa neoyorkina en 1967. Ocupa el décimo lugar en la lista oficial de artistas más frecuentes del Met desde la fundación de la compañía en 1883. En total, el bajo cantó 1,642 funciones de más de 100 roles en 45 temporadas consecutivas.

Plishka nació en Old Forge, Pennsylvania. Sus padres eran hijos de inmigrantes ucranianos. Se mudaron a Paterson, Nueva Jersey, cuando Paul era adolescente, y ahí empezó a cantar con la Ópera Lírica de esa ciudad en 1961 a los 20 años de edad. Pero luego de ganar un premio en las audiciones regionales del Metropolitan Opera a los 23 años, lo invitaron a formar parte de la compañía nacional itinerante del Met, de 1965 a 1967. En el ínterin, el entonces director del Met, Rudolph Bing, le ofreció un contrato en 1966 como *cover* de roles bufos.

Fue el 21 de septiembre de 1967, a los 26 años de edad, cuando Plishka finalmente debutó en el escenario principal del Met en el rol comprimario del Monje de *La Gioconda* de Ponchielli. Ese mismo año debutó el rol de Benoit en *La bohème* y el Sacristán en *Tosca*.

A pesar de su cercana relación con el Met de Nueva York, Plishka también cantó en otras ciudades importantes de Estados Unidos, como San Francisco, Chicago, Philadelphia, Baltimore, Houston y Dallas, y a nivel internacional en Toronto, Montreal, Milán, París, Londres, Múnich, Hamburgo, Barcelona, Berlín, Tokio, Moscú, Kiev, Buenos Aires y México.

Bienvenido a México. Por cierto, usted debutó en Bellas Artes en 1976 con el *Requiem* de Verdi, al lado de Marisa Galvani, Oralia Domínguez y Gaetano Scano. [Volvió a México diez años después, en 1986, para cantar la misma obra.] También cantó la Novena Sinfonía de Beethoven con Irma González y Belén Amparán. Y en 1977 hizo su debut operístico en México como Méphistophélès en *Faust* de Gounod, rol que volvió a interpretar en 1985. Un crítico de la época escribió que la producción era “absurda” y que el tenor (Luis Lima) estaba enfermo, pero que usted “salvó la función”... ¿Qué recuerda de ese debut?

Dios mío, fue hace tanto tiempo...

Recuerdo que la primera vez era yo muy joven y era mi primer viaje a México.

Brincaba yo por el escenario y me sentía a mis anchas... Pero la segunda vez que vine, casi una década después, volé a México directamente desde Europa y del aeropuerto llegué directamente al ensayo. Canté unos 15 minutos cuando de pronto pensé que me iba a morir. No podía respirar, no podía funcionar. Les dije, no sé qué me pasa, pero mejor consigan a alguien más. Me dijeron que no me preocupara, que me fuera a descansar al hotel, que me mandarían un tanque de

oxígeno, “y veremos cómo se siente mañana”.

Eso le pasa a muchos cantantes que vienen del extranjero y se debe a la altura de la Ciudad de México. Antes de cantar todos deben acoplarse a la presión atmosférica...

Recuerdo también —ésas cosas no se olvidan— que había una joven cantante, muy bonita, que hacía el rol de Siebel. Hay un momento de confrontación entre nosotros, y ella (él) echa los hombros para atrás en señal de desafío, pero los botones de su camisa salieron volando... y pude ver *todo*.

Hablemos un poco de sus inicios en la Ópera de Paterson, porque considero que uno de los elementos que determinan el éxito futuro en la carrera de un cantante es que comience “con el pie derecho”, y cuando uno tiene un maestro que lo acompaña a uno a través de ese proceso. Usted tuvo la suerte de trabajar desde el principio con Armen Boyajian, que fue su primero y

“Para mí,  
Falstaff fue,  
definitivamente,  
la cúspide de mi  
carrera”

único maestro a lo largo de toda su carrera, y que se convirtió en una suerte de especialista en bajos y baritonos. Con él han trabajado, por ejemplo, Samuel Ramey, Raymond Aceto, John Relyea, Gerald Finley, Eric Owens, Rodney Gilfry... ¿Qué hace tan especial a Boyajian como maestro de canto?

Siempre he pensado que su gran don era su oído: su habilidad de escuchar los cambios en la voz, y de hacerte ver qué estabas haciendo bien y qué estabas haciendo mal. Podía recordar dónde habías cometido una pifia para poder corregirla.

Me hizo ver —y llegar a la convicción— de que uno como cantante no se escucha como nos escuchan los demás. De modo que lo que me suena bien a mí no se oye bien en el auditorio, y parte del aprendizaje de uno como cantante es saber en qué posición la voz resuena y se proyecta mejor en la sala. Para mí, la manera en que resuena mejor mi voz es cuando canto, según yo, como tenor: colocando la voz muy adelante en la “máscara”, y haciendo la voz sonar ligera.

Cuando somos jóvenes todos tenemos nuestros ídolos y modelos a seguir. Escuchamos los discos de nuestros cantantes favoritos una y otra vez... ¿Quiénes fueron los suyos?

Primero, antes de siquiera saber que existía la ópera, me gustaban los musicales. Cuando llegué a Paterson para estudiar el *high school*, me metí al coro de la escuela. En aquel entonces, lo que yo quería ser de grande era granjero o jugador de fútbol americano. De chico, para mí la ópera eran esas señoras que cantaban como pollos... Pero un maestro me invitó a participar en una obra de teatro, pero era de teatro musical: *Oklahoma!* Ahí conocí a Armen, quien apenas estaba formando la compañía de ópera de Paterson.

Pero para responder a tu pregunta, mi primer ídolo fue Gordon MacRae, que cantaba comedias musicales. Mi primer ídolo operístico fue Boris Christoff, pero una vez que ya estaba yo cantando ópera, la voz que más me cautivaba, la que me parecía ideal de mi tesitura, la que más admiraba —y admiro hasta la fecha—, es la de Cesare Siepi.

Originalmente usted fue contratado por Rudolf Bing para cantar roles comprimarios y principales de bajo bufo —Dulcamara, Don Pasquale, Basilio, Bartolo, Leporello, Melitone—, pero más que nada como cover del gran bufo de la época: el gran Fernando Corena. ¿Llegó usted de reemplazar a Corena en alguno de estos roles?

No en uno de los roles grandes, pero hubo un momento interesante: yo estaba cubriendo a Corena en *Andrea Chénier*, el rol de Mathieu, el camarero. Es un buen rol de carácter, pero no es muy grande. La noche de estreno Corena se enfermó y yo salí a cantar. Pero eso nadie lo supo porque al día siguiente la reseña del *New York Times* decía que había cantado Corena...

En otra ocasión, cuando ya me estaban dando algunas funciones a mí, Fernando me dijo: “Mira Paul, cuando yo canto me pagan mi caché internacional por función; cuando tú cantas no cobras nada (en aquel entonces yo ganaba \$250 dólares por semana). ¿Por qué no cancelas tú, entro yo al quite, y nos repartimos mi caché por cada función que canceles?”

Quisiera decir algo sobre Bing. Para mí, esa audición fue una de

QSM  
Opera de San Miguel  
PRESENTS

# KINGS OF OPERA

(PRINCES, NOBLES, VILLAINS AND PRIESTS, TOO!)

An Evening of Conversation and Music with Legendary Metropolitan Opera Bass

## PAUL PLISHKA

and Charles Oppenheim, Editor, Pro Ópera Magazine

Master of Ceremonies:  
John Bills, Artistic Director, Opera San Miguel

ROSEWOOD BALLROOM, TUESDAY FEB. 26, 2013 • 7:00PM • \$350 MX

Tickets on sale Feb 1, Conierge Desk, Rosewood San Miguel  
Cash Bar Opens 6:30pm • Program Begins 7:00pm  
For further information, email [OperaAngelsSMA@aol.com](mailto:OperaAngelsSMA@aol.com)

A BENEFIT FOR CONCURSO SAN MIGUEL SCHOLARSHIP PROGRAM

esas oportunidades que ocurren una vez en la vida, de estar en el lugar adecuado en el momento adecuado. El día de mi audición, me había precedido otro joven bajo que cantó lo que entre bajos llamamos nuestro “himno nacional”: ‘Il lacerato spirito’, de *Simon Boccanegra* de Verdi. Le decimos así porque no tiene notas agudas. Pues a este colega le ofrecieron inmediatamente un contrato para cantar roles de bajo lírico.

Cuando llegué yo, iba a cantar la misma pieza, pero Bing quería escuchar otra cosa. Risë Stevens estaba sentada junto a él, le susurró algo al oído, y Bing me dijo: “Entiendo que usted es un bufo”. “Bueno —le contesté— no soy un bufo, pero ahora estoy cantando Bartolo en *Le nozze di Figaro*.” “Cánteme ‘La vendetta’”, me dijo. La canté y me ofrecieron un contrato para hacer roles bufos. Le contesté que no; que no podía aceptar su oferta a menos que me ofreciera *algunas* partes más serias, dramáticas.

Lo que no sabía es que el colega que me había precedido había rechazado el contrato que le habían ofrecido, porque contenía muchas partes pequeñas. Entonces, Bing me dio un contrato que me permitía cantar los dos repertorios: el bufo y el serio. Fue así como en mi primera temporada pude cantar el Sacristán en *Tosca* y el Rey en *Aida*, que son muy contrastantes.



“He tenido una carrera maravillosa, variada y hermosa”

Seguí cantando el repertorio bufo por unos cinco años más hasta que se dieron cuenta de que la voz no sólo servía para roles de carácter, sino que era una tesitura de bajo cantante o lírico pleno. Y fue entonces que me concentré más en el repertorio dramático. Pero los roles como el Rey de *Aida* son unidimensionales: les decimos roles “park and bark”: uno se para en el escenario y “ladra”, y ya.

A pesar de eso, siempre me gustaron los roles bufos porque son multidimensionales, y sabía que algún día regresaría a cantarlos. Y eso es lo que hice los últimos 10 años de mi carrera: cantar roles bufos y de carácter que no requieren que la voz esté en su óptimo nivel, pero que exigen gran experiencia escénica, histrionismo y vis cómica.

He tenido una carrera maravillosa, variada y hermosa, y estoy muy agradecido por tantos momentos tan memorables.

Tengo entendido que su gran salto a las ligas mayores fue también de último momento, a finales de los 60, cuando tuvo que sustituir al titular en el rol de Oroveso en una función radiada de *Norma* con Joan Sutherland y Marilyn Horne... En efecto, pero no era el primer *cover* sino el tercero o el cuarto... Me sabía el rol lo suficientemente bien para hacer un ensayo musical de la ópera con partitura (no había visto el trazo escénico), pero no lo tenía todavía “en gola”: así decimos cuando hemos

aprendido bien la letra y la música, y el rol está en nuestra memoria muscular. Pero un sábado por la mañana recibí una llamada: “Paul, ¿cómo va el Oroveso?” “¡Excelente!”, respondí. “Qué bueno: estás programado a las 2:00 de la tarde [para la función que se transmite en vivo por radio a todo el país]. El maestro Richard Bonyngé irá a tu camerino media hora antes de la función para ponerte al corriente con sus *tempi*...”

Obviamente, el Maestro fue a mi camerino *cinco* minutos antes de subir al podio y me dijo: “No te preocupes; todo va a salir bien...” Pude hacer esa función gracias a John [se refiere a John Bills, director artístico de la Ópera de San Miguel y tenor retirado del Coro del Met] y sus colegas. Casi todas las escenas en las que aparece Oroveso está acompañado del coro masculino, y ellos me indicaban hacia dónde me debía mover, y así fue durante *toda* la función.

Tengo que contar otra anécdota sobre Oroveso. Acababa de grabar con Beverly Sills un disco de *Norma* en un estudio en Londres, y teníamos una semana de descanso antes de iniciar funciones de *Anna Bolena*, así que mi esposa y yo viajamos a Irlanda, rentamos un auto y recorrimos la campiña, que estaba salpicada de ruinas druidas, estilo Stonehenge, pero más pequeñas. Llegamos a un lugar con grandes piedras, rodeada por un montón de vacas que estaban pastando. A ella se le ocurrió, de pronto, “¿por qué no te paras encima de una de esas piedras y cantas el aria de Oroveso?” Yo pensé, “¿por qué no?” Me paro sobre una piedra y empiezo: ‘*Ite sul colle, o druidi*’ ..., y juro que todas las vacas se acercaron y me rodearon encima de la piedra. Tengo la foto que me tomó mi esposa para demostrarlo.

Su repertorio ha sido estilísticamente muy diverso, ha desafiado las clasificaciones vocales, y tampoco tiene problemas con los idiomas, pues ha cantado ópera francesa—*Faust* y *Manon*, por ejemplo—, alemana —*Tristan und Isolde*, *Der fliegende Holländer*, *Fidelio*—, checa —*Rusalka*—, en inglés —*The Rake’s Progress*, *Mahagonny*— y rusa, especialmente los tres grandes bajos de *Boris Godunov*: Varlaam, Pimen y el propio zar. En una época en la que la mayoría de los cantantes se especializan para volverse expertos en un determinado repertorio, usted hizo prácticamente *todo*.

He pensado mucho en esto que dices. De alguna manera siento que desde la primera función que canté hasta la última ha sido como una sola larga función. Soy la misma persona que ha interpretado todos esos roles, sólo que un día me levanto de un lado de la cama y al día siguiente me levanto del otro...

Pero también es cierto que su “fuerte”, por así decirlo, ha sido el repertorio italiano de *basso cantante*: desde Rossini (*Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*), Bellini (*Capuletti*, *Puritani*, *Norma*) y Donizetti (*Anna Bolena*, *Lucia di Lammermoor*), hasta Verdi (*Don Carlo*, *Ernani*, *Simon Boccanegra*, *Macbeth*, *Nabucco*, *Aida*, *I Vespri Siciliani*, *La Forza del Destino*) y Puccini (*Tosca*, *La Bohème*, *Turandot*).

Quiero hablar de Puccini: me parece que le hizo trampa a los bajos. Sólo escribió para nosotros dos o tres pequeñas partes con momentos de música exquisita. Yo estoy convencido que, en algún momento de su juventud, un bajo le robó a una novia y por eso prácticamente nos ignoró en sus óperas.

¿Cuáles son, a su modo de ver, las principales características de la voz del *basso cantante*?

En primer lugar, la primera característica es que es un sonido



“Desde la primera función que canté hasta la última, ha sido como una sola larga función”

noble, meloso. Segundo, tiene línea de canto; es decir, capacidad de cantar suavemente, conectando una frase con otra con mucho *legato*. Es un sonido muy asociado al *bel canto*, con cantantes como Montserrat Caballé o Luciano Pavarotti... o Cesare Siepi.

**Este año, 2013, se celebran los bicentenarios de Verdi y Wagner. Ambos tienen magníficos roles para bajo. En su carrera, ¿por qué tanto Verdi? ¿Por qué tan poco Wagner?**

Porque sólo he cantado el Wagner “italiano”; el Wagner temprano cuyas obras están escritas en el estilo italiano. Esos roles, los más líricos, son los que más van de acuerdo a mi voz. Después Wagner desarrolló un estilo más declamado que no va de acuerdo conmigo. Hace muchos años un colega mío, James Morris, incursionó en el repertorio de bajo-barítono wagneriano porque tenía el rango necesario y la fuerza para interpretar a un personaje como Wotan.

**¿Es peligroso cantar Wagner para una voz lírica como la suya?**

Sí: es peligroso mezclar estilos. Déjame poner un ejemplo: En *La forza del destino* hay un dueto que cantan los dos bajos juntos: Melitone (el bajo bufo) y Guardiano (el bajo cantante). Los dos fueron escritos por el mismo compositor, pero su carácter y su estilo de cantar son totalmente distintos. Imagínate ahora la diferencia estilística entre el canto *legato* de Verdi y el canto declamado de Wagner...

Una vez hice Rocco de *Fidelio* en Chicago. Esta ópera, aunque es de Beethoven, está escrita en un estilo romántico más bien italiano. Pues nuestro director de escena era el famoso *heldenbariton* Hans

Hotter. Un día se me acerca y me dice: “Su canto es demasiado hermoso”.

**Una vez comentó que “mientras que su sangre es ucraniana y su mente es americana, su garganta y su corazón son italianos” ...**

En una ocasión, cuando estábamos ensayando *Simon Boccanegra* en Las Palmas, se me acercaron unos jóvenes cantantes italianos y me dijeron que yo cantaba en el estilo de la “*scuola antica*” (escuela antigua), con mucho *squillo* o brillo o resonancia en la voz. Así aprendí a cantar, gracias a que era el sonido que le gustaba a mi maestro y que buscaba inculcarme.

**Usted mencionó en una entrevista hace muchos años que la duración promedio de la carrera de un cantante de ópera es “entre 10 y 20 años”. Usted cantó profesionalmente por 45 años. Evidentemente, algo hizo para no abusar de su instrumento; para cuidar su voz. ¿Cómo le hizo para cantar los roles que le ofrecían en el momento apropiado y rechazar otros que todavía no estaba listo para acometer? ¿Mera intuición?**

El secreto de la longevidad vocal es tener una técnica sólida y segura... y *no hacer caso* de la multitud de opiniones —la mayoría bien intencionadas— que vas a recibir toda tu vida de agentes, maestros, directores, concertadores, colegas, críticos y aficionados. Hoy día los jóvenes cantantes reciben ofertas para cantar cosas que todavía no están listos para cantar. Todo mundo mete su cuchara en la sopa, le echan más pimienta por aquí



“De chico, para mí la ópera eran esas señoras que cantaban como pollos”

y más sal por allá, y lo único que logran es alterar el sazón. No puedes complacer a todos.

Y por otro lado, en efecto, tienes que desarrollar una intuición que te dice que todavía no estás listo para cantar cierto papel. A mí me pidió Gian Carlo Menotti que cantara Boris Godunov cuando tenía 27 años de edad. Le dije que no, pero que me encantaría cantar Pimen, que es un rol más pequeño para bajo en la misma ópera, pero con una hermosa línea de canto *legato*. Me dijo que ya tenía a su Pimen. Me tuve que ir con las manos vacías. Pero un par de semanas después, recibí una llamada de parte de él, ofreciéndome el rol de Pimen después de todo.

Otro ejemplo: varios directores me ofrecieron cantar Scarpia, en *Tosca*. Siempre lo rechacé. Es un rol que se parece al de Boris: gruñón, escrito en un estilo más declamado, más gritado. Esos roles veristas son tan intensos y emocionales que, si no te cuidas, te llevan al descontrol, al desbordamiento. Y eso te puede lastimar.

Después de una vida dedicada a la ópera, ¿cómo percibe que ha cambiado? ¿Para bien o para mal?

Sí, hay un gran cambio que está ocurriendo, que tiene que ver con las transmisiones en alta definición vía satélite, las cuales acepto y les doy la bienvenida. El problema que veo es que, al volverse un fenómeno más cinematográfico, con tantas tomas cercanas, necesitas poner sobre el escenario a gente bonita, que tenga la credibilidad necesaria para interpretar los roles que les corresponden. El problema es que, cuando Dios repartió las grandes voces operísticas, no siempre se las dio a la gente bonita.

¿Qué va a pasar cuando una persona que se parece a Caballé o a Pavarotti audicionen para el director de escena de estas producciones hechas para HD? No las van a contratar... aunque tengan las voces de Caballé o Pavarotti.

Hubo tres roles clave en su carrera que aluden al título de esta charla, *Kings of Opera*. El primero: Filippo II de la ópera *Don Carlo* de Verdi. Usted cantó su primer Filippo a los 21 años, con la Ópera de Paterson, y lo siguió cantando a lo largo de su carrera. En una reseña de *Don Carlo* en 1984, Brian Kellow de *Opera News* dijo que su Filippo “deja en el polvo del olvido a muchos de sus más célebres predecesores en el rol...”

El segundo rol clave que usted hizo suyo fue Boris Godunov, sobre el cual dijo: “Boris es probablemente el más grande rol en el repertorio del bajo”. Su primera producción de *Boris Godunov* fue en el Met en 1974. La primera vez que cantó el personaje de Godunov en el Met fue en 1983. Además, creo que usted es el único bajo en la historia del Met en haber cantado los tres roles para bajo de esta obra maestra de Mussorgsky: Varlaam, Pimen y Boris...  
Y en la misma temporada...

Ni siquiera Chaliapin logró esa hazaña. ¿Qué tiene el rol de Boris que no tengan otros para bajo?

Para mí, cuando hice Filippo II, sentí que había llegado a la cúspide de la montaña. Pero cuando hice Boris, me di cuenta que el zar ruso era la cúspide, en términos de caracterización, de



“Siempre me gustaron los roles bufos porque son multidimensionales”

histrionismo, aunque no en términos vocales. (He visto a cantantes con voces mediocres crear increíbles Boris.) Pero en cuanto al *personaje*, creo que Boris es el más completo.

**En 1989 usted cantó Boris en Kiev, en la tierra de sus ancestros. Éste debió haber sido un punto culminante en su carrera...**

Mis abuelos llegaron a Estados Unidos en 1912. Eran campesinos y muy pobres. Y cuando yo fui a Kiev para cantar Boris, recuerdo un momento muy especial durante la escena de la coronación en la que estoy vestido con un rico atuendo con medallas y joyas. Hacia el final de la escena, se acerca el coro con unos platones de monedas doradas que vierten sobre mis hombros. Es una escena muy emocionante, con música sublime de Mussorgsky. En ese momento no pude dejar de pensar en mis abuelos y en los orgullosos que estarían si pudieran ver a su nieto en el centro del escenario de la capital del país donde ellos nacieron y del que tuvieron que emigrar.

**Hay varias versiones de *Boris Godunov*. En la primera, totalmente de Mussorgsky, tengo entendido que la línea que canta Boris es más grave, para un bajo auténtico, y que en la versión orquestada por Rimsky-Korsakov —que se escucha más en nuestros días— el Boris es más agudo.**

Tienes razón. Mi teoría es que, siendo la gran ópera para bajos, los barítonos también querían cantarla y, como la versión de Rimsky es más aguda, para el rango de un bajo-barítono, es la que ha prevalecido. Yo he cantado ambas versiones y puedo constatar que, para un bajo auténtico, la versión de Rimsky es el infierno.

**Un año antes de Kiev, usted cantó un recital en el teatro Bolshoi de Moscú donde le dieron el camerino que había ocupado Feodor Chaliapin...**

Sí, fue un gran honor para mí, siendo un bajo, cantar donde cantó el que tal vez fue el bajo más famoso de la historia. Recuerdo que ese recital lo canté con la soprano Galina Vishnévskaya, la esposa del gran cellista y concertador Mstislav Rostropóvich. Ella me dijo: “¿Sabes Paul? Todos los grandes bajos vienen de Ucrania”.

**Alguna vez mencionó usted que el rol del príncipe Gremin de *Eugene Onegin* fue escrito para usted...**

Hay varios roles que a lo largo de mi carrera fueron muy cómodos para mí, que le sentaban a mi voz como un traje a medida. Pimen es uno de esos roles, y Gremin es otro. Como sabemos, Onegin es un rol escrito para barítono, y es muy pesado e ingrato. En el último acto sale el Príncipe Gremin y canta una de las arias más hermosas jamás escritas para bajo, y lo peor es que Onegin tiene que estar ahí, en escena, parado, ¡y escuchar al bajo!

**Hay otra anécdota sobre Gremin. Dicen que es uno de los roles favoritos de los bajos por cuatro razones. Usted mencionó una: porque tiene el aria más hermosa de la ópera. La segunda es porque, como sólo aparece en el último acto, puede llegar más tarde al teatro para maquillarse y vestirse tranquilamente. La tercera es porque le pagan lo mismo que al tenor (Lensky). Y la cuarta es porque es una de las pocas óperas en las que, al final, se queda con la chica.**

Totalmente cierto.

**El tercer rol clave de su carrera fue el de Falstaff, que cantó en el Met en 1992 para celebrar el 25 aniversario de su debut. Es un rol escrito por Verdi para el barítono francés Victor Maurel, que tenía 45 años en ese momento. Maurel tenía una voz bien entrenada, pero su extensión era relativamente corta. ¿Tuvo usted dificultades, como bajo, para hacer suyo este rol?** Sí, Falstaff tiene notas agudas, pero está muy bien escrito el rol. Por lo regular, cuando cantas un aria, ésta empieza cómodamente y va creciendo en volumen y fuerza hasta llegar al clímax que generalmente es el agudo; es la parte más difícil y cansada del aria. Pero en *Falstaff* Verdi cuida bien a su protagonista. Los agudos son a media frase, y después de cantarlos tiene varios compases de silencio para que pueda recuperarse, y luego canta pasajes centrales. Creo que Verdi lo hizo intencionalmente así. Sólo así me explico que, siendo un rol para barítono, *Falstaff* resultó muy cómodo para mí vocalmente.

Y hoy, repasando toda mi carrera, puedo afirmar que, para mí, *Falstaff* fue, definitivamente, la cúspide. Ocurre que todos los cantantes procuramos complacer a todos: a nuestros colegas, al director, al concertador, al público. Pero cuando canté *Falstaff*, me di cuenta que, por fin, lo hice por mí. 📌