



**UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES**

**EL BARÍTONO EN CHILE: PANORAMA PARA EL BARÍTONO LÍRICO
NACIONAL, PROYECCIÓN Y PROTAGONISMO EN LA
COMPOSICIÓN DE ÓPERA CHILENA ACTUAL**

Alumno: Felipe Ulloa Gamonal

Profesor Guía: Dra. Patricia Díaz

Tesis para optar al título de Licenciado en Artes

Santiago – Chile

Julio de 2022

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que han contribuido al proceso y conclusión de este trabajo. En primer lugar, quiero agradecer a todos los docentes que me acompañaron durante este Programa Especial de Titulación.

Agradecer en estas líneas la ayuda que los colegas barítonos chilenos me han prestado durante el proceso de investigación de este trabajo y que hicieron posible este estudio.

Agradecer también la disposición, entrega y generosidad de los compositores Sebastián Errázuriz y Miguel Farías, que a través de entrevistas y partituras me entregaron material invaluable para comprender el estado del arte lírico nacional.

Finalmente agradecer a mis amigos de la vida, por el apoyo diario, y a mi familia que ha apoyado incondicionalmente mi decisión de ser artista en Chile.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	12
1.1. Antecedentes	12
1.2. Objeto de investigación	17
1.3. Estado del arte. Retrospectiva y presente artístico y laboral del cantante lírico chileno	18
1.3.1 Retrospectiva	18
1.3.2 Panorama académico actual del cantante lírico nacional	24
1.3.3 Panorama laboral actual del cantante lírico nacional	25
Tabla 1.1. <i>Profesionalización del cantante lírico nacional hasta el año 2022</i>	30 - 31
Tabla 1.2 <i>Puestos de trabajo estables para cantantes líricos en Chile</i>	32
1.4. Problema de investigación	33
1.5. Justificación	34
1.6. Preguntas de investigación	36
1.7. Objetivo general	36
1.8. Objetivos específicos	36
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	37
2.1. El nacimiento de la voz del barítono como registro vocal	37
2.1.2. ¿Qué es un barítono? Definición	39
2.1.3. El canto lírico y la voz del barítono desde la foniatría estética	42
2.1.4. Tipos de barítono	46

2.1.5. ¿Existe un barítono nacional? Tesis de Marisol Hernández	47
2.1.6 Especialidades para barítonos que se desarrollan en Chile	49
2.1.7 Presencia de la voz del barítono en la composición nacional actual	50
CAPÍTULO III: MARCO METODOLOGICO	51
3.1 Tipo de investigación	51
3.2 Unidad de estudio	52
Tabla 3.2.1 Estamentos	53
3.3 Estamentos	53
3.4 Técnicas e instrumentos de recolección de datos	54
CAPÍTULO IV: DESARROLLO, ENTREVISTAS A COMPOSITORES, MAESTROS DE CANTO, BARÍTONOS SOLISTAS Y COREUTAS	55
4.1.1 Encuesta: barítonos profesionales cantantes de coro	55
4.1.2 Entrevistas a barítonos solistas profesionales chilenos	65
4.1.2.a El estudio del canto lírico en Chile	68
4.1.2.b El panorama laboral en Chile	70
4.1.2.c La ópera contemporánea chilena	72
4.2. El barítono nacional en las composiciones de ópera contemporánea chilena	74
4.2.1 El barítono en la ópera “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” de Sergio Ortega	76
4.2.2 El barítono en la ópera “Viento Blanco” de Sebastián Errázuriz	89
4.2.2.a La ópera Viento Blanco	90
4.2.2.b El barítono en las composiciones de Sebastián Errázuriz	94
Imagen 1: Partitura “Viento blanco”. Portada, primer acto, cuadro uno compases del 1 al 12.	97
Imagen 2: Partitura “Viento Blanco”. Segundo acto, cuadro 4, primera aparición Comandante en Jefe, compás 224 al 231. p. 147.	98

Imagen 3: Partitura “Viento Blanco”. Segundo acto, cuadro 4, primera aparición Comandante en Jefe, compás 232 al 239. p. 148.	98
Imagen 4: Partitura “Viento Blanco”. Segundo acto, cuadro 4, primera aparición Comandante en Jefe. Compás 240 al 247. p. 148.	99
Imagen 5: Partitura “Viento Blanco”. Segundo acto, cuadro 4, primera aparición Comandante en Jefe, compás 248 al 253. P. 149.	99
Imagen 6: Partitura “Viento Blanco”. Segundo acto, cuadro 4, primera aparición Comandante en Jefe, compás 256 al 257. p. 150.	100
4.2.2.c La formación de los cantantes en Chile	100
4.2.3 El barítono en la ópera “El Cristo de Elqui” y “La compuerta N° 12” de Miguel Farías	104
4.2.3.a Las óperas “El Cristo de Elqui” y “La compuerta N° 12”	106
4.2.3.b El barítono en las composiciones de Miguel Farías	109
Imagen 1: Portada de la partitura orquestal de la ópera “El Cristo de Elqui”, de Miguel Farías.	114
Imagen 2: Partitura de “El Cristo de Elqui” Primer acto, escena uno, primera aparición del Cristo, compases 508 al 519, p. 49.	115
Imagen 3: Partitura de “El Cristo de Elqui”. Primer acto, escena uno, primera aparición del Cristo, compases 520 al 530, p. 50.	116
Imagen 4: Partitura de “El Cristo de Elqui”. Primer acto, escena 1, primera aparición del Cristo, compases 580 al 588, p. 56.	117
Imagen 5: Partitura de “El Cristo de Elqui” Segundo acto, escena 2, segunda aparición del Cristo, compás 1044 al 1050, p. 98.	118
Imagen 6: Partitura de “El Cristo de Elqui” Segundo acto, escena 2, segunda aparición del Cristo, compás 1051 - 1058, p. 99.	119

Imagen 7: Partitura de “El Cristo de Elqui”. Tercer acto, escena 3, tercera aparición del Cristo, compás 1887 - 1896. P. 180.	120
4.2.3.c La formación de los cantantes en Chile	120
5. CONCLUSIONES	122
5.1 Conclusiones parciales	122
5.1.1 Conclusiones parciales de los barítonos coreutas chilenos	122
5.1.2 Conclusiones parciales de los barítonos solistas chilenos	123
5.1.3 Conclusiones parciales de las entrevistas a compositores de ópera chilena	125
5.2 Conclusiones generales	127
5.2.1 Conclusiones generales en números	127
5.2.2 Conclusiones finales	128
BIBLIOGRAFÍA	130
REFERENCIAS	131
ÍNDICE DE ANEXOS	133

INTRODUCCIÓN

Dentro el universo de la ópera, su historia y estilos, reflexionar sobre los inicios del género operístico en el siglo XVII y su evolución en el tiempo, poniendo el foco en quienes realizan la obra, puede ayudarnos a comprender el momento histórico que viven los artistas que se dedican a este género. El estudio de la técnica vocal, del estilo, del repertorio, el manejo y autoconocimiento tanto físico como psicológico que debe tener un cantante lírico sumado a las demandas del empresariado que les da trabajo nos alejan de los enfoques tradicionales de la historia de la música centrados en el canon de obras y compositores, en dirección hacia sus protagonistas, los cantantes de ópera y en particular una de sus voces menos conocidas: el barítono.

Un breve recorrido histórico por la difusión de la ópera en Europa, nos permite ver la historia del canto como una historia de desarrollo y evolución de una actividad desplegada con el instrumento más antiguo de la humanidad: la voz. La historia de la evolución de la voz cantada y el aprendizaje de uso de técnicas y recursos corporales, como también el desarrollo del conocimiento sobre sonido, acústica y materiales, se hizo cada vez más específico, real y vívido. En épocas pasadas, como la Edad Media, pudimos apreciar el trabajo de artistas cantores - *troubadours*, *trouvères* y *minnesänger*¹- que viajaban de ciudad en ciudad mostrando sus talentos naturales, y donde el estudio de la música, el arte y la escritura musical estaba reservado a unos pocos (Stein, 2000). Posteriormente, en la historia del canto podemos observar en la época del renacimiento

¹ Troubadours (francés): Compositor e intérprete de poesía lírica occitana antigua durante la Alta Edad Media (1100-1350).

- Trouvères (francés): Se refiere a los poetas-compositores que fueron más contemporáneos, tanto componían como interpretaban poesía lírica, usando los dialectos del norte de Francia.

- Minnesänger (alemán): Tradición de escritura lírica y de canciones en Alemania y Austria que floreció en el período del Medio Alto Alemán.

una ampliación de la técnica del canto, con desarrollo de nuevas formas musicales, nuevas formas de cantar, con obras en formato tipo espectáculo que eran presentadas fundamentalmente a la nobleza. El mecenazgo obliga a los compositores a esforzarse en cada nueva creación, y con la ópera *Eurídice* de Jacopo Peri en 1600, Florencia, aparece la primera ópera propiamente tal. Aquí se involucra a los cantantes del periodo en una trama larga, con temas históricos o épicos de épocas griegas, musicalizadas con ballet, coro, orquesta, y una técnica de canto aún en desarrollo.

Debido a las convenciones sociales de la época, era escaso que una mujer cantara en público, salvo las excepciones que permitía la iglesia, como los coros de monjas, orfanatos, etc. Los compositores escribían para soprano, alto, tenor y bajo, sin hacer distinción en voces intermedias o graves. En el caso de las voces masculinas, sólo se aprecia escritura musical para las voces de bajo y tenor, de lo que podemos entender que la subdivisión vocal aún está en simientes. Irrumpe el periodo barroco llevando la música y a sus intérpretes cantantes a un desarrollo técnico más elaborado, lleno de ornamentaciones. Aparecen los *Castrati*², varones escogidos a temprana edad por su talento vocal y musical, castrados antes del cambio de voz para conservar claridad y delicadeza, pero con la fortaleza de un hombre maduro, una sonoridad particular, distinta de la femenina y masculina. Estos grandes y olvidados intérpretes provocaron un cambio en la percepción del público sobre la figura del cantante, generando verdadera locura por ser oídos y aplaudidos. Sin duda los *Castrati* provocaron un cambio de paradigma en aquellas sociedades, y fueron inspiración para grandes compositores representantes de este periodo como son A. Vivaldi, G. F. Haendel y N. Porpora.

² Castrati: Tipo de voz de canto masculino e equivalente a una soprano, mezzosoprano o contralto. La voz se produce por castración del cantante. Rara vez se hacía referencia a los castrati en el siglo XVIII, el eufemismo se usaba de manera mucho más generalizada, aunque por lo general tenía implicaciones despectivas. Otro sinónimo era Evirato, que literalmente significa, castrado.

En el desarrollo de las nuevas formas musicales a través de la historia, se aprecia cómo las exigencias de los compositores para sus intérpretes cada vez son más altas, llevando el barroco a una exigencia vocal de interpretación inaudita en aquellos tiempos, debido a la extensión del modelo veneciano de teatros con público dispuesto a pagar una entrada (Senici, 2014), donde el *impresario* debía reclutar cantantes, establecer condiciones de contratación, negociar con los patrones y rendir cuentas a los dueños de las casas de ópera (Carter, 2005), lo que abre paso a que los cantantes puedan dedicarse exclusivamente a la ópera. Aún no se habla de barítonos, ni de las clasificaciones por cualidad, colores y matices que vendrán en el siglo XVIII.

Avanzando en la historia, Haydn, Gluck, Salieri, Mozart son algunos representantes del nuevo periodo conocido como *Clásico* en la música, donde aún no podemos percibir al barítono y sus cualidades. El barítono aparece como tal en la época del *Bel Canto*, con compositores como Rossini, Donizetti, Bellini, máximos representantes del *Bel Canto*, y más tarde Verdi y Wagner, quienes llevaron al extremo de sus capacidades a los intérpretes, exigiendo una mayor extensión vocal, frases de coloraturas de amplio *fiato*, exigencias que a su vez demandaban un estudio técnico más profundo en los cantantes y el desarrollo de nuevas técnicas de canto. En este periodo se despliega toda capacidad posible e imposible de desarrollar, apareciendo el registro de *barítono* como una voz dúctil, más brillante en proyección que un bajo, más noble y grave que la voz de un tenor, características que facilitaron la representación de ciertos tipos de personajes asociados al registro vocal. Los personajes de la *Commedia Dell 'Arte*³ y otros dejan de ser sólo teatrales y encarnan su propia vocalidad marcando la diferencia entre

³ *Commedia Dell 'Arte: Forma temprana de teatro profesional, originario de los reinos de Italia, popular en Europa desde el siglo XVI al XVIII. Commedia Dell 'arte antes se llamaba comedia italiana en inglés y que también se conoce como commedia alla maschera, commedia improvviso y commedia dell'arte all'improvviso.*

un bajo, (dios, sacerdote, abuelo, personaje mitológico) y un barítono (doctor, juventud, rapidez, viveza) ampliando la gama de colores en las diferentes formas interpretativas de los cantantes para los roles escritos por estos compositores.

En un periodo de 300 años, los compositores europeos fueron protagonistas del desarrollo de las cualidades vocales, aprendieron de ellas y lograron diferenciar, destacar y desarrollar las posibilidades de cada tipo de voz conocida (soprano, contralto, tenor y bajo), para luego ampliar los cuatro tipos a variadas subdivisiones y especialidades de cada una (soprano dramática, soprano lírica, soprano ligera, mezzosoprano, contralto, tenor lírico, tenor spinto, tenor dramático, barítono lírico, barítono ligero, barítono, bajo barítono, bajo buffo, bajo, etc.). Es decir, es posible ver en estos 300 años el desarrollo y evolución de las voces y de la técnica vocal a través de las partituras que escribieron para ellos los compositores del periodo.

El desarrollo de las voces y también del repertorio, su evolución, tipos y características. Además de lo netamente musical y vocal, también es posible apreciar y clasificar las exigencias de actuación respecto de los repertorios: desde la composición del Orfeo de C. Monteverdi lo que se pretendía recrear era todos temas mitológicos, y el rol de los cantantes era cantar y declamar. Posteriormente se aprecia un desarrollo en las prácticas escénicas con la ópera - ballet de Jean Philippe Rameau, incluyendo ajustes e innovaciones en la armonía musical. Después del barroco tardío se pasa al clasicismo, con su busca de líneas puras y actuaciones simples, no exacerbadas, con algunas excepciones de roles con elementos bufos, como Papageno en la ópera "La flauta Mágica", Leporello en la ópera "Don Giovanni", el rol de Despina de la ópera "Così fan tutte", todas óperas de W. A. Mozart. Luego aparece el Bel Canto, con Rossini, Bellini y Donizetti liderando un tipo de escritura que rescata la pirotecnia del barroco y lleva a la

cúspide al desarrollo vocal, complementando el romanticismo, con nuevas temáticas y que decanta en el verismo, donde prepondera mucho más la actuación que la parte musical. Las líneas melódicas se simplifican en beneficio de melodías expresivas que transmitan las emociones de los cantantes ahora actores, que tienen que representar una realidad teatral sobre el escenario. Y sobre esta base se desarrollan Puccini, Wagner y Strauss, llegando a la ópera del siglo XX, avanzando en el siglo XX, donde la técnica vocal se había desarrollado al máximo, donde las orquestaciones se habían desarrollado y ampliado al máximo, donde la actuación se había desarrollado y llegado al cine y la radio, desafiando en entretención y costos a la ópera.

La literatura sobre estos hechos en la historia del canto lírico occidental y su desarrollo es abundante. Cuando la ópera arribó a Chile, llegó como un género musical novedoso y fue adoptada como práctica habitual, pero sin los antecedentes históricos y conocimientos tradicionales de su estudio. Por esto, la fuga de talentos es habitual incluso hasta hoy, donde todo intérprete nacional que desee desarrollarse profesionalmente debe dejar su ciudad natal en el caso de los artistas de regiones, y también su país para poder profundizar en estudios y vivir de su arte. Así ha sido en Chile tradicionalmente. Sin embargo, en las últimas décadas existe un aumento en la demanda de la ópera nacional. Nuevos teatros que programan ópera, nuevas carreras de interpretación en las universidades, nuevos estudios y publicaciones sobre la ópera chilena, la creación de numerosas compañías líricas a nivel nacional y últimamente un progresivo aumento de las composiciones de ópera, varias de ellas estrenadas en teatros de renombre internacional, como el Municipal de Santiago, dan fe del inicio de un nuevo impulso en la lírica chilena. Más interesante se torna el panorama lírico actual cuando vemos que los barítonos son protagonistas recurrentes en estas nuevas composiciones.

Con estos antecedentes, se hace urgente estudiar la nueva perspectiva de la ópera nacional en miras de caracterizar sus nuevas tendencias y proyecciones. ¿Qué estudian los cantantes líricos nacionales? ¿qué buscan los compositores nacionales contemporáneos? Y en medio de todo este nuevo desarrollo de la ópera nacional, ¿cuáles son los nuevos formatos, las nuevas obras, las nuevas técnicas que se necesita conocer para abordar la ópera chilena actual?

Estas y otras interrogantes son objeto de este estudio, que busca ser un aporte para la lírica nacional, fundamente para la voz protagonista de este estudio: el barítono.

CAPÍTULO I: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Antecedentes

En Chile, aunque desde principios del siglo XIX se tiene noticias de funciones de ópera en el país, recién hacia 1900 se escribieron y montaron las primeras obras nacionales. Desde entonces, Chile ha contado con cantantes líricos de prestigio internacional, comenzando con Ramón Vinay, Renato Zanelli y Rayén Quitral.

Si bien el teatro lírico latinoamericano tiene sus orígenes en la época virreinal, las primeras funciones de ópera propiamente tales que tuvieron lugar en Chile fueron los montajes italianos que recalaban en el puerto de Valparaíso a principios del siglo XIX. Estos espectáculos se realizaban de manera privada, puesto que no existían aún teatros ni salas públicas, algunos de ellos organizados por la Sociedad Filarmónica en Santiago. Hasta 1831 se presentaron varias óperas bufas y semi bufas, a cuyas funciones asistían los más poderosos y conspicuos miembros de la sociedad santiaguina, incluyendo a autoridades, intelectuales y políticos como Andrés Bello y Diego Portales. Pese a la

selecta convocatoria, las referencias indican que se trataba de espectáculos caracterizados por el desorden y el bajo nivel artístico.

Desde entonces y hasta 1844 casi no se montaron óperas. Ese año llegó al país una compañía lírica italiana dirigida por Rafael Pantanelli, que se presentó con gran éxito. Tal como ocurrió en varias otras urbes latinoamericanas, hacia 1850 comenzaron a levantarse en las principales ciudades chilenas los primeros teatros concebidos especialmente para estos espectáculos. El Teatro Victoria en Valparaíso fue el primero, seguido por el Teatro Municipal de Santiago. A mediados del siglo XIX en Santiago y Lima se realizaban temporadas cortas de ópera a cargo de compañías europeas, a menudo con títulos repetidos. En 1847 se conoció La Telésfora, obra escrita por el inmigrante alemán Aquinas Ried que nunca llegó a estrenarse, pero que es considerada la precursora de las óperas chilenas.

En forma paralela, hasta 1820 continuó desarrollándose en los escenarios la tonadilla, género que dio paso posteriormente al cuplé y al teatro de variedades. Hacia 1860 surgieron en Chile los primeros espectáculos de zarzuela u ópera española, género que experimentó su auge a fines de ese siglo en Santiago, Iquique, Concepción, Copiapó y Valparaíso. La ópera, que exigía un despliegue de medios importante y un alto presupuesto, se mantuvo en el circuito del Teatro Municipal y el Teatro Victoria, mientras que los espacios destinados al teatro lírico liviano, como el sainete y el teatro de revista, se multiplicaban.

Gracias a la gestión de Isidora Zegers se hace posible la creación del Primer Conservatorio Nacional de Música el año 1851, junto al cual se creó la Academia Superior de Música en el año 1852 y con ello también la educación en el arte del canto, más allá de

las clases impartidas de forma particular, como parte del acervo cultural social del periodo. Y "sotto voce, piano, piano", como dice Basilio en su aria "La calunnia" de G. Rossini⁴, comienza la carrera entre cantantes por el mejor desarrollo vocal y también profesional. En el periodo de transición y posterior desarrollo del canto con la llegada de la ópera, la sociedad abandona los antiguos sainetes y tonadillas para abordar el nuevo género de moda, la ópera, de la cual no se tiene mayores antecedentes académicos, históricos o estilísticos. Pronto los cantantes comienzan a competir entre sí. Los buenos cantantes encuentran refugio en la ópera, mientras que los artistas dramáticos de calidad no tuvieron otro recurso que ingresar al género chico entronizado en el mundo de las candilejas, como podemos apreciar en el libro de Brunet, M. y Pereira, E. (1955) "Pepe Vila. La zarzuela chica en Chile".

Milanca Guzmán (2000) nos relata: *"La enseñanza del canto de forma profesional se inicia en el país el año 1851, con la instalación del Conservatorio Nacional de Música. Pero, dirá Pereira Salas, que el viejo Teatro de la Universidad que venía funcionando desde el año 1840, era el centro del género lírico, que, según él, fue introducido el año 1844 por Pantanelli y la Rossi. Clorinda C. de Pantanelli fue la introductora del bel canto en Chile"* (p. 26). Y es aquí donde aparecen los primeros barítonos en Chile, quienes siendo extranjeros provocaron el interés de los nacionales con sus interpretaciones y despliegue técnico desconocido en estas latitudes, voces masculinas llenas de colores con las que se representaba honor, maldad y también dulzura. Sin duda una voz multifacética, capaz de provocar emociones a través de una emisión característicamente tan natural como la voz hablada.

⁴ Aria de Basilio, de la ópera "El barbero de Sevilla" de G. Rossini.

En torno a 1900 se escribieron las primeras óperas chilenas: La Florista de Lugano (1890), La Salinara (estrenada en 1900), Lautaro (1901), Velleda (1898), María (1903) y Caupolicán (1909), entre otras. A partir de 1910 las óperas latinoamericanas comenzaron a hacerse populares en los teatros locales, y por primera vez se crearon óperas en español, muchas de ellas por encargo de los gobiernos para las celebraciones de fiestas patrias. El sostenido desarrollo de la ópera en Chile también dio lugar a un gran desarrollo de la crítica musical, así como a algunas publicaciones periódicas. Algunas de ellas fueron La Ópera (1896) y Revista Lírica (1909), entre otras.

En los años veinte se produjo un cambio importante en los hábitos recreacionales de los habitantes de las grandes ciudades. Con la irrupción del biógrafo, las funciones de ópera -otrora asequibles para el público de clase media- fueron adquiriendo un perfil más elitista, y los divos y divas de la escena fueron desplazados en popularidad por las estrellas del cine. Asimismo, con la aparición de Radio Chilena en 1923, se inició la era de la radiotelefonía en el país, medio que, merced a una parrilla programática variada, que incluía radioteatro, noticias y música, se transformó rápidamente en la entretención predilecta de las masas. La actividad artística -gracias a la consolidación de sus instituciones y a la emergencia de un pujante circuito de consumo, difusión y crítica- comenzó a gozar de mayor alcance. Algunas óperas chilenas de esa época son Sayeda (1929), Mauricio (1939) y El Corvo (1939), entre otras.

En la década de 1930, y con la colaboración de entidades como "Amigos del Arte", comenzaron a formarse cantantes líricos nacionales, quienes -a raíz de la crisis del salitre- encontraron la oportunidad para integrarse a las temporadas de ópera. La culminación de este proceso formativo se verificó entre los años 40 y 50, época de oro de los cantantes chilenos, varios de los cuales realizaron exitosas carreras internacionales y

nacionales. En 1950 Remigio Acevedo creó la ópera “Bernardo O’Higgins”, basada en este personaje histórico. Nace también el Club de Amigos de la Ópera con Felipe Alessandri como socio fundador.

Las óperas de Acario Cotapos El pájaro burlón (1941), Semiramis (1965) y Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta (montada por primera vez en 1967) inauguraron la década de los sesenta, época en la que los teatros, haciendo eco de la revolución cultural en curso, se abrieron crecientemente a albergar espectáculos de cariz más popular. Nació en el país la comedia musical y, en 1969, se montaron las óperas rock: Viet Rock (1969), bajo la dirección de Víctor y Joan Jara, El Evangelio según San Jaime (1969) del dramaturgo Jaime Silva, con música del compositor Sergio Ortega y El Degenéresis (1971), con música de Jorge Rebel.

En adelante, una gran cantidad de óperas nacionales fueron estrenadas o escritas en el extranjero. Algunas óperas estrenadas fueron Ardid de Amor (1972), Expulsados del País (1978), Odisenda o el Triunfo del Sino (1980), El retablo del rey pobre (1990), El ahijado de la muerte (1997), entre otras. Sin embargo, ninguna de estas óperas fue programada en la casa de la ópera de Chile, el Teatro Municipal de Santiago, hasta 1998, año en que se adapta y se estrena en este teatro la ópera “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta” de Sergio Ortega, un homenaje a 25 años del fallecimiento del poeta Pablo Neruda. La ópera fue repuesta el año 2003, año en que además la producción fue representada en el Festival de Ópera de Savonlinna, Finlandia. Posteriormente comenzaría una seguidilla de estrenos de óperas de variados compositores nacionales en diversos centros culturales, entre la cuales destaca Viento Blanco (2008) como la primera ópera en debutar en el Teatro Municipal de Santiago después de varias décadas.

1.2 Objeto de la investigación

Considerando -como se planteó en la introducción-- que las obras escritas por los compositores son reflejo del acontecer lírico local, podemos ver también la evolución, desarrollo y estado de la lírica en Chile a través del estudio de las obras creadas en un determinado periodo, el impacto provocado en la sociedad, el público asistente, y también la forma en que fueron incluidos e integrados los artistas nacionales en estas nuevas obras, que también constituyen eventos sociales.

Particularmente relevante es este último punto, ya que para que una obra se represente, los artistas son indispensables. En el caso de una ópera, la cara frente al público, el instrumento que transmite la propuesta del compositor son los cantantes líricos que, a través de sus voces, registros, colores y posibilidades técnicas particulares, deben empaparse de la propuesta tanto musical como escénica para desarrollar un buen rol.

Probablemente las óperas nacionales más famosas de estas dos primeras décadas del siglo XX han sido representadas en el Municipal de Santiago, y sus compositores han sido dos: Sebastián Errázuriz y Miguel Farías, ambos jóvenes compositores nacionales, que para sus composiciones han escrito los roles más importantes de sus óperas para la voz objeto de esta investigación: el barítono.

El barítono, los motivos que llevan los compositores a escribir óperas de variadas temáticas para ser protagonizada por este tipo de voces, la forma en que componen para barítono, las características y cualidades les asignan y la manera de plasmar las posibilidades de esta voz en la partitura, las nuevas necesidades técnicas, la estética que los define, el impacto que puede tener esta decisión en el medio lírico nacional, y las

proyecciones que pueda tener particularmente el barítono nacional actual, son las temáticas a abordar en esta investigación, mediante el estudio de documentos, partituras y entrevistas a los actores principales actores de la lírica nacional actual: los compositores y los barítonos.

1.3 Estado del Arte: Retrospectiva y presente artístico y laboral del cantante lírico chileno

1.3.1 Retrospectiva

Con los conquistadores llegó a América la música coral que se cultivaba en Europa durante el siglo XVI. Se trataba principalmente de música ligada a las ceremonias litúrgicas de la Iglesia, y para esto se formaron coros en los que participaban también indígenas a quienes se les había enseñado a cantar y leer música. En nuestro Reino de Chile se cultivó también este tipo de actividad coral: desde mediados del siglo XVII, la música se centró principalmente en la Catedral de Santiago, en la de Concepción y en otros templos importantes del país, que contaban con coros e instrumentistas. Fuera del ámbito eclesiástico, sabemos que hubo participación coral dentro de las representaciones teatrales, que se contaban entre las principales y más populares formas de entretenimiento durante el período colonial. A partir de 1830, aparecen en Chile las primeras representaciones de ópera italiana, ejecutadas por cantantes italianos. En 1844 se realizan nuevas presentaciones de ópera y es con esta verdadera temporada con lo que se da inicio a un gran auge de este género que acaparó el interés del público y prácticamente monopolizó la vida musical por un largo tiempo. Todo lo mencionado hasta ahora en relación con el canto lírico, solístico y coral, se refiere a una actividad realizada en su mayor parte por grupos profesionales especializados.

El canto lírico de aficionados va apareciendo lentamente en el país durante el siglo XIX. El desarrollo de una burguesía democrática europea de altos ideales propició la transformación del canto lírico en un fenómeno de masas que dio como resultado el surgimiento de una gran cantidad de coros de aficionados desde donde emergían cantantes solistas. Muchos de estos eran grupos de grandes dimensiones que se asociaron a las orquestas sinfónicas y se dedicaron al cultivo de las obras sinfónico-corales contemporáneas.

Tenemos noticias en Chile, de la existencia en 1877, de una Sociedad Italiana Musical de Copiapó, que adquirió fama por sus conciertos en la Iglesia de la Merced. Sabemos también de una Sociedad Musical que se presentó, el 12 de diciembre de 1881, en el Teatro Nacional de Valparaíso con una orquesta de aficionados de 61 instrumentistas y un coro de 74 voces. En 1895, en ese mismo puerto, la Sociedad Británica de Beneficencia estrena *El Mesías*, de Haendel, y en Santiago se presenta *La Creación*, de Haydn, en el Conservatorio Nacional. En 1912 se funda en Santiago la Sociedad Orquestal de Chile, que presenta al año siguiente el ciclo completo de las sinfonías de Beethoven. La primera ejecución en Chile de este ciclo se había realizado ya en Valparaíso en 1905. Aunque no detallado en las publicaciones, todo esto supone la existencia de grupos corales de aficionados y la presencia de cantantes solistas semi profesionales o profesionales.

Hacia 1915, don Ismael Parraguez⁵ propicia la idea de la formación de un Orfeón Coral Chileno. Por esos mismos años, aparece la Sociedad Coral Santa Cecilia, creada

⁵ Francisco Ismael Segundo Parraguez Cabezas, o simplemente Ismael Parraguez (26 de agosto de 1883 — 8 de mayo de 1917) fue un músico, profesor normalista, poeta y novelista chileno. Creador de la canción infantil

por la familia Canales Pizarro, cuyas actividades son el antecedente más directo de la Sociedad Bach, organismo que iniciará su labor pública en 1924, nacida como un pequeño coro de estudiantes universitarios que alcanzó en poco tiempo a convertirse en un centro musical y llegó a contar con un coro, un conservatorio y una revista. De su acción y planteamientos se derivó la reforma, en 1928, del Conservatorio Nacional el que, en 1929, fue incorporado a la Universidad de Chile al crearse la Facultad de Bellas Artes.

En 1934 nació la institución llamada Coro Polifónico de Concepción, Sinfónica de Concepción que, bajo la dirección de Arturo Medina⁶, alcanzó con el tiempo una altísima jerarquía y un sólido prestigio nacional e internacional. En La Serena, la Orquesta Sinfónica, creada por Alfredo Berndt⁷ en 1927 y dirigida por Jorge Peña Hen⁸, sentó las bases para el valioso movimiento coral que existe en esa zona. La llegada, en 1984, de

"Los pollitos dicen", que publicó en su libro *Poesías infantiles* de 1907 bajo el título "Los pollitos". Parraguez fue también conocido bajo el seudónimo de Misael Guerra.

⁶ Arturo Medina McKey (1898 – 1986): Director de Coro chileno. Estudió canto lírico y dirección coral en la ciudad de Milán. Durante tres años cantó ópera y estuvo a cargo de actividades administrativas en la famosa Scala de Milán en 1928. Fundador del Coro Polifónico de Concepción en el año 1934 y personaje en la historia de los coros en Chile, situándose rápidamente en un destacado lugar que tuvo en Chile, Latinoamérica y finalmente el mundo. El Coro Polifónico de Concepción fue el primero en su tipo en Chile y fue tal su impacto que en veinte años ya había más de 300 coros de características similares en territorio nacional. Con el tiempo, el coro dirigido por el maestro se convirtió en el referente nacional y latinoamericano en cuanto a la calidad de interpretación y de su seno erigieron importantes figuras de dirección coral y orquestal además de exponentes del canto lírico.

⁷ Alfredo Berndt Vivanco (1899): Compositor chileno. Nació en La Serena. Compositor musical de varios himnos de instituciones, creador de la Orquesta Sinfónica de La Serena en 1927. Estableció en esa ciudad una orientación musical y preparó la fundación de la Sociedad Bach. Su genio musical se evidenció siendo muy pequeño, enseñó canto en las escuelas públicas y dirigió orquestas. Sus primeras composiciones fueron misas y cánticos religiosos e inclusive vals. Dominaba todos los instrumentos.

⁸ Jorge Peña Hen 1928 – 1973: Músico, compositor, gestor cultural y director de orquesta chileno, fundador de la primera orquesta sinfónica infantil de Latinoamérica. Precursor de la creación del Conservatorio regional de La Serena en 1956, primera repartición de la Universidad de Chile en provincia, y de la Orquesta Filarmónica de La Serena el año 1959. En 1964 creó la primera orquesta sinfónica infantil de Chile y Latinoamérica. También organizó los primeros conjuntos instrumentales de niños hasta fundar la Escuela Experimental de Música de La Serena, de carácter estatal y gratuita.

Eduardo Gajardo⁹, proveniente de Concepción, significó la activación de un foco de irradiación coral sobresaliente, cuyos efectos y proyecciones se han dejado sentir mucho más allá de los límites de su región.

En la capital, en 1945 Mario Baeza Gajardo¹⁰ fundó el Coro de la Universidad de Chile, bajo el alero del Instituto de Extensión Musical de esa Universidad. La masificación del canto coral chileno alcanzó en los años 50 y 60 proporciones sin precedentes, incluso probablemente dentro de Latinoamérica.

La Universidad de Chile consideró la necesidad de que junto al tronco principal del Coro hubiera también grupos más pequeños de voces seleccionadas que se hicieran cargo de la música coral de cámara, grupos que a través del tiempo recibieron distintos nombres: coro *a cappella*, coro de cámara, coro de madrigalistas. Hacia los años setenta, las exigencias del medio musical hicieron necesaria la separación de ambos conjuntos, pasando el tronco principal a llamarse Coro Sinfónico. Muchos cantantes profesionales, algunos de fama internacional, dieron sus primeros pasos en él.

⁹ Eduardo Gajardo: Director de Coro chileno. Profesor Normalista de Estado con estudios musicales complementados posteriormente en el Conservatorio de Concepción y cursos de voz y dirección coral en Estados Unidos en la Kent State University, Ohio. Fue Director del Coro Universitario de Concepción en la década de los 60 y del Coro de la Universidad de La Serena, realizando una reconocida labor de extensión, de renovación e incremento del repertorio coral y formación de profesores y cantantes.

¹⁰ Mario Baeza Gajardo (1916 – 1998): Director y fundador de numerosos coros en Chile. En 1945 Mario Baeza fundó el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, con su lema “Para que todo Chile cante”, fueron los que dieron un impulso decisivo al movimiento coral chileno, principalmente por la cantidad de coros y directores que surgieron gracias a su estímulo. La masificación del canto coral chileno alcanzó en los años 50 y 60 proporciones sin precedentes en el país, incluso dentro de Latinoamérica. También fundó el Coro Lex de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile en 1957, siendo el primer coro de Facultad universitaria en toda América Latina.

Un papel similar en la difusión de obras vocales-orquestales dentro de su medio desempeñaron los Coros Polifónicos de Concepción en los tiempos de Arturo Medina, papel que asumió posteriormente y hasta hoy el Coro de la Universidad de Concepción, fundado en 1954 por Heles Contreras. En Valparaíso, en la década del sesenta, el Coro de Cámara de ese puerto, bajo la dirección de Marco Dusí, quien lo fundara en 1955, recibió merecido reconocimiento nacional e internacional.

En la capital, una agrupación vocal que cosechó grandes éxitos nacionales e internacionales fue el Coro de la Universidad Técnica del Estado, fundado en 1957 por Mario Baeza Gajardo y dirigido por él hasta 1974, fecha en que crea el Grupo Cámara Chile.

El Teatro Municipal de Santiago, consagrado por tradición principalmente a la ópera, ha entregado valiosos aportes a la música vocal. En la década del sesenta, el Coro Filarmónico Municipal de ese teatro, dirigido por Waldo Aránguiz¹¹, presentaba obras sinfónico-corales junto a la Orquesta Filarmónica, constituyendo una alternativa frente a las presentaciones del Coro de la Universidad de Chile y la Orquesta Sinfónica. En 1983 el Municipal de Santiago fundó el primer Coro Profesional de tiempo completo de Chile, que, bajo la dirección de Jorge Klastornick¹², vino a reemplazar a su tradicional Coro Lírico, y que además de participar en forma regular en las Temporadas de Ópera, incursiona habitualmente en el campo sinfónico - coral, sentando las bases de la

¹¹ Waldo Aránguiz Thompson (1927 – 2017): Destacado músico de la escena coral chilena. Participó de los inicios del gran movimiento coral chileno, que en las décadas de 1960 y de 1970 cubrió todo el territorio nacional. Aránguiz fundó, en 1962, el Coro Filarmónico Municipal, que colaboró por años en el Teatro Municipal de Santiago y lo dirigió hasta 1975. Ese año fundó el Coro Ars Viva. También fundó, y condujo por 25 años, el Coro del Puerto de San Antonio.

¹² Jorge Klastornick: De nacionalidad uruguaya, Bachiller en Arquitectura, es director del primer coro profesional del país, desde 1983 hasta 2022 en el Teatro Municipal de Santiago.

profesionalización del canto lírico en Chile, cuyo apogeo podemos apreciar en las últimas dos décadas del siglo XX. El Coro Profesional del Municipal de Santiago ha sido cuna de grandes voces solistas nacionales, como José Azócar, Verónica Villarroel, Cristina Gallardo-Domás, por mencionar algunos, y específicamente en la voz de barítono, objeto de este estudio, Patricio Sabaté, Sergio Gallardo, Javier Arrey, Oscar Quezada, entre otros. Cabe mencionar, sin embargo, que este teatro contrata mayoritariamente a los cantantes solistas de sus temporadas en el extranjero, en desmedro del solista nacional.

Miguel Patron Marchand, destacado director de orquesta uruguayo, llegó a Chile el año 1983 como Director Titular de la Orquesta Filarmónica del Municipal de Santiago. Fue impulsor y creador de la temporada “Encuentro con la Ópera”, comúnmente conocida como “ópera nacional”, donde un elenco de artistas nacionales interpretaba las mismas óperas de la Temporada de Ópera Internacional del Municipal. La creación de este programa fue un gran impulso en el desarrollo de los artistas nacionales, que antes de ello prácticamente no tenían escenarios para desarrollar su arte. En su libro “Apuntes e Imágenes de una Carrera”, Patron Marchand (2003) dice:

Quando me radiqué en Chile, noté que, si bien existía la voluntad de hacer espectáculos de ópera de buen nivel, se tenía la idea de que los cantantes nacionales eran aptos solo para partes comprimarias. “Aquí no hay figuras que puedan hacerse cargo de roles protagónicos”. En ese marco, y como dije en otra parte de estos apuntes, se les daba la oportunidad de montar un título por año. Eso era también muy limitante, ya que aquellas voces que no eran adecuadas para el mismo quedaban fuera, a la espera de una mejor suerte en el futuro. Antes de mi llegada, habían cantado Fausto, Sour Angelica e Il signor Bruschino. (p. 138)

1.3.2 Panorama académico actual del cantante lírico nacional

Tradicionalmente, el Canto Lírico en Chile es una disciplina que se ha estudiado de forma particular, donde el aspirante a cantante toma clases individuales con profesores de trayectoria y renombre. Los profesores de canto suelen ser cantantes solistas, que debido a su reputación reciben alumnos para instruirles en el arte del canto lírico.

En el aspecto formal académico, en Chile, hasta antes del año 1990, sólo la Universidad de Chile impartía la carrera de Licenciatura en Artes mención Intérprete Superior en Canto. Otras universidades de renombre, como la Universidad Metropolitana y la Universidad Católica en Santiago, y en regiones la Universidad Católica de Valparaíso, Universidad de La Serena y Universidad de Concepción por mencionar algunas, impartían la carrera de Profesor de Música, que incluía en sus planes de estudio la preparación vocal, como un ramo complementario más que como una especialidad.

A partir del año 1990, la demanda de estudios formales en esta área llevó a la creación en numerosas universidades de la carrera específica de cantante lírico. Podemos mencionar en su momento a la Escuela Moderna de Música, la Universidad Católica, Universidad Mayor, el Instituto de Música de Providencia, Universidad de Talca y la Universidad Alberto Hurtado además de variadas academias e institutos que ofrecen hasta hoy estudios particulares en canto lírico sin obtención de grado académico.

En las Universidades U. de Chile, U. Católica y U. Mayor para cursar la carrera de canto lírico es requisito haber aprobado una etapa básica de 2 a 3 años, que se cursa en

el conservatorio de las universidades, para luego pasar a una etapa superior de 5 a 7 años de estudio según la universidad, para optar al título de Licenciado en Artes, con Mención en Interprete Superior en Canto.

En la Universidad de Talca, la duración de los estudios totales es de 4 años, para optar al título de Licenciado en Interpretación y formación musical especializada, mención dirección coral y canto. En la Universidad Alberto Hurtado, de las últimas en crear una carrera afín, se ofrece el título de Intérprete Superior en Canto, con una duración de 5 años.¹³

En la actualidad, los cantantes líricos nacionales estudian en ambos formatos, académico y/o particular. También, debido a la gran cultura de canto coral del país, es habitual encontrar cantantes que se formaron en canto lírico desde pequeños, en iglesias, colegios y teatros, y que de adultos estudian otras carreras y se dedican al canto lírico de forma parcial.

1.3.3 Panorama laboral actual del cantante lírico nacional

Las últimas décadas también han presenciado la aparición (y desaparición), en nuestro medio musical, de algunas agrupaciones vocales semi profesionales. El ensamble masculino *Solistas de Santiago* (director, Guido Minoletti¹⁴), fundado en 1981 y financiado

¹³ Ver Mallas Curriculares 2022 de las carreras de canto actuales (de las universidades: Universidad de Chile, Universidad Católica, Universidad Mayor, Universidad de Talca, Universidad Alberto Hurtado) en Anexos.

¹⁴ Guido Minoletti. Director de coros y conjuntos musicales, de reconocida trayectoria nacional e internacional. Ex director del Coro Sinfónico, del Coro de Madrigalistas y de la Camerata Vocal de la Universidad de Chile, y de otros importantes coros en la capital regional. Se ha presentado en escenarios de más de veinte países de Europa y las Américas y ha recibido varios premios y distinciones. Su actividad

por el empresario Jorge Razmilic, mantuvo una existencia de 7 años dando a conocer un repertorio coral para voces iguales exigente y poco conocido. El *Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile*, integrado en su totalidad por solistas, fundado en 1988 y también dirigido por Guido Minoletti, realizó, hasta su disolución, en 1995, una labor coral de alto nivel que le valió ser distinguido, durante su corta existencia, con dos Premios de la Crítica. Este conjunto fue restituido en 1999, bajo la denominación de *Camerata Vocal* y se mantiene vigente hasta la actualidad. La presencia de este Coro en el medio estimuló la creación de otros dos conjuntos similares, de alta excelencia artística, que representaban la culminación artística de una larga tradición vocal en sus respectivas universidades: el recientemente desaparecido *Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana* de Ciencias de la Educación, el *Coro de Cámara de la Universidad Alberto Hurtado*, también disuelto, y el *Coro de Madrigalistas de la Universidad de Santiago*, el único que afortunadamente subsiste hasta hoy.

Paralelamente, el número de escuelas que imparten estudios de canto lírico va en aumento, y van desde un creciente número de profesores de canto particulares, escuelas, academias, fundaciones y también universidades que imparten la carrera de Cantante Lírico profesional, a saber: Universidad de Chile, Universidad Católica, Universidad Mayor, Universidad Alberto Hurtado, Universidad de Talca. También academias e instituciones reconocidas imparten cursos de especialización en canto lírico, como la Escuela Moderna de Música y la Academia de la destacada cantante lírica nacional Verónica Villarroel, que junto a las entidades universitarias titulan y otorgan grados académicos a sus egresados constantemente.

docente, a través de cursos, talleres y charlas, se ha proyectado a lo largo de todo Chile y se ha extendido a otros siete países de Latinoamérica y a los Estados Unidos. El 2021 recibió el Premio Presidente de la República a la Música Nacional.

A nivel nacional y como parte de este desarrollo cultural, en las últimas dos décadas también ha habido un aumento la construcción de teatros capaces de albergar una ópera, vale decir, con un diseño de espacio escénico e infraestructura técnica adecuada, un diseño acústico, distribución de butacas adecuada para una buena apreciación visual y acústica de la obra, y el número adecuado de butacas que permita financiar el espectáculo mediante ingresos percibidos por venta de entradas. La mayoría de estos teatros nuevos han sido definidos como teatros regionales, y son: el Teatro Municipal de Rancagua, actual Teatro Lucho Gatica, Teatro Regional del Maule, Teatro Municipal de Las Condes, el Teatro del Lago y el Teatro del Biobío.

La creación de estos nuevos teatros ha significado también una asignación importante de recursos económicos y fondos desde el estado, para infraestructura física y cargos administrativos que mantengan en funcionamiento las distintas áreas de los teatros. Sin embargo, estos nuevos teatros no tienen considerada la creación de cuerpos artísticos estables que sostengan una programación anual que vaya en colaboración en el desarrollo y evolución de las artes y los artistas nacionales; más bien son teatros que programan espectáculos como eventos, generalmente sin una línea artística definida, de modo que en ellos podemos asistir un día a una función de una ópera de Verdi, y al día siguiente asistir a la función de un mago, por poner un ejemplo.

En el caso del Teatro Regional del Maule, cuenta con la Orquesta Clásica del Maule (TRM, 2022), una agrupación de 23 músicos que luego de una larga campaña judicial logró consolidarse como orquesta estable con financiamiento estatal, pero que por su reducido número tiene también un repertorio reducido para abordar, por lo que para interpretar obras como una ópera, debe contratar como refuerzos temporales a músicos

profesionales. Similar es el caso del Teatro Lucho Gatica, que además de orquesta cuenta con un coro de aficionados al canto, que, para las presentaciones importantes como las óperas, debe ser reforzado por cantantes profesionales contratados de forma temporal para la producción. En Chile es habitual esta práctica, donde los coros y orquestas suelen ser de aficionados, y que a primera vista puede ser una práctica que provea una experiencia muy enriquecedora a estudiantes, en el caso de coros y orquesta de estudiantes, y a ciudadanos aficionados que disfrutan de la práctica de este arte.

Pero esta práctica tiene dos dificultades: la primera es que estos cuerpos de aficionados pasan a ocupar espacios en programación y actos oficiales que han sido tradicionalmente trabajo remunerado realizado por artistas profesionales. La segunda dificultad, es que el público asistente, que paga una entrada para asistir a las presentaciones de las obras musicales, se encuentra con un grupo de aficionados representando las obras. Algún asistente lamentará que el nivel de ejecución no sea profesional, pero también habrá público que desconozca las características de una ejecución de nivel profesional y se quede con esa impresión como referente de una representación profesional. En ambos casos, la consecuencia es una baja en el nivel de interpretación de las obras, y por consecuencia una baja en el nivel cultural de la sociedad, tanto intérpretes (en desmedro del gremio profesional) como públicos. Esto está sucediendo en tiempos donde la formación de nuevos públicos es eje fundamental de las políticas culturales de innumerables entidades a nivel internacional, y aún no tenemos noción del impacto social que tiene y que tendrá esta práctica a futuro.

En referencia a los cantantes líricos sí podemos constatar –sin necesariamente relacionar con el punto tratado en el párrafo anterior- que las plazas de trabajo estable y remunerado para cantantes líricos profesionales en Chile han caído drásticamente desde

el año 2000 hasta el 2022: de los ya escasos 134 puestos de trabajo que existían el año 2000 a nivel nacional, hoy, en Chile, sólo quedan 78 puestos de trabajo remunerado, que pueden resumirse en: 46 puestos en el Coro Profesional del Municipal de Santiago (MUNICIPAL DE SANTIAGO, 2022), 16 puestos en la Camerata Vocal de la Universidad de Chile (CEAC, 2022) y 16 puestos en el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Santiago (CEUSACH, 2022), en total 78 puestos a nivel nacional, todos para cantantes de coro, ninguno para solistas. De estos puestos de trabajo estables y remunerados, sólo 18 son para barítonos a nivel nacional.

Más en detalle, los puestos de trabajo referidos en el párrafo anterior corresponden a trabajo coral, que por definición se dividen en cuatro cuerdas por tipos de voces a saber: soprano, contralto, tenor y bajo, cada cuerda subdividida en voces agudas y graves. Por lo tanto, sólo una octava parte de las plazas laborales nacionales para cantantes líricos corresponden a barítonos, vale decir, 18 plazas, aproximadamente, a nivel nacional. Es importante destacar que de las carreras de canto lírico que ofrecen las escuelas nacionales actuales enfatizan el desarrollo técnico y artístico del intérprete enfocado en el canto de tipo solístico y ninguna ofrece especialización en canto coral, que es el único rubro a nivel nacional que ofrece trabajo estable y remunerado para cantantes profesionales.

Los puestos de trabajo estables para cantantes líricos desaparecidos desde el año 2000 hasta el 2022 son: 30 puestos en el Coro Profesional del Teatro Municipal de Santiago, 16 puestos en la Universidad Alberto Hurtado, 16 puestos en la Universidad Metropolitana, en total 62 puestos de trabajo.

Tabla 1.1.

Profesionalización del cantante lírico nacional hasta el año 2022

<p>Hasta 1973</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Los cantantes líricos nacionales eran aficionados. • Los solistas normalmente salían de los coros. • Los cantantes de coro no eran remunerados. • Los cantantes solistas sí eran remunerados. <p>*Aplica para barítonos y para cantantes líricos nacionales en general.</p>
<p>1980 a 1989</p>	<p>Nace la profesionalización de los coros:</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1980: Coro de Madrigalistas de la USACH. • 1981: Coro Masculino de Solistas de Santiago (G. Minoletti) • 1983: Coro Profesional del Teatro Municipal de Santiago • 1988: Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile <p>Nace la Temporada “Encuentro con la Ópera” en el Municipal de Santiago (1983)</p> <p>Nace la Escuela Moderna de Música, titulación de músicos profesionales (1989)</p>
<p>1990 a 1999</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 1991: Nace el Instituto de Música de Santiago (Sylvia Soubllette) • 1996: Nace la carrera de Intérprete Musical en la UC • 1998: Se estrena la ópera nacional “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” de S. Ortega en el Municipal de Santiago. • 1998 se inaugura el Teatro Municipal de Temuco.
<p>2000 A 2022</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 2000 Nace la Camerata Vocal de la Universidad de Chile • 2005 Nace el Conservatorio de Música de la Universidad Mayor • 2005 Se inaugura el Teatro Regional del Maule • 2008 Nace la carrera de Intérprete Superior en Canto de la Universidad Alberto Hurtado • 2010 Se inaugura: el Teatro del Lago, Teatro Municipal de Las Condes. • 2010 Nace la carrera de Licenciatura en Interpretación mención Canto en la Universidad de Talca. • 2013 Se inaugura el Teatro Regional de Rancagua, actualmente Teatro Lucho Gatica • 2018 Se inaugura el Teatro Biobío <p>En 13 años, en Chile se inauguró 4 teatros que programan al menos 1 ópera anual.</p>

Estrenos desde 2000 a 2022	<ul style="list-style-type: none"> • 2008 Se estrena la ópera “Viento Blanco” de Sebastián Errázuriz en el Municipal de Santiago • 2013 Se estrena la ópera “Gloria” de Sebastián Errázuriz en el GAM. • 2018 Se estrena la ópera “El cristo de Elqui” de Miguel Farías en el Municipal de Santiago • 2021 Se estrena la ópera “La compuerta N°12” de Miguel Farías en el Municipal de Santiago • 2022 Se estrena la ópera “Patagonia” de Sebastián Errázuriz en el Teatro Biobío <p>Todas estas óperas cuentan con un barítono como protagonista.</p>
-----------------------------------	--

El creciente desarrollo de la lírica nacional, con al menos siete teatros que programan ópera anualmente, entre ellos el Municipal de Santiago, Teatro Municipal de Las Condes, Teatro Municipal de Rancagua, Teatro Regional de Talca, Teatro CORCUDEC, Teatro Municipal de Temuco, el Teatro del Lago y en posiblemente el Teatro del Biobío, que ya ha programado algunas óperas en sus temporadas, sumado al aumento de Escuelas de Canto Acreditadas donde se imparte la carrera de Canto Lírico, como la Universidad de Chile, Universidad Católica, Universidad Mayor, Universidad de Talca, Universidad Alberto Hurtado y Escuela Moderna de Música, más innumerables escuelas y academias informales y maestros de canto particulares, podrían anunciar un presente y futuro esplendoroso para el desarrollo de los cantantes líricos nacionales. Sin embargo, más allá de los estragos causados por el estallido social del año 2019 y la pandemia del Covid-19, que obligó al cierre de teatros y centros culturales desde el año 2020 al 2022, el panorama laboral para los cantantes líricos en Chile viene en disminución desde el año 2000 a la fecha de la siguiente manera:

Tabla 1.2*Puestos de trabajo estables para cantantes líricos en Chile*

Puestos de trabajo estables para cantantes líricos y barítonos en Chile Hasta el año 2000	<ul style="list-style-type: none"> • 70 Coro Profesional del Municipal de Santiago • 16 Camerata Vocal de la Universidad de Chile • 16 Coro de Madrigalistas USACH • 16 Coro de Madrigalistas UMCE • 16 Coro de Cámara UAH <p>134 puestos de trabajo a nivel nacional 33 puestos de trabajo para barítonos y bajos</p>
Puestos de trabajo estables para cantantes líricos y barítonos nacionales desde el año 2000	<ul style="list-style-type: none"> • 46 Coro Profesional de Santiago • 16 Camerata Vocal de la Universidad de Chile • 16 Coro de Madrigalistas USACH <p>78 Puestos de trabajo a nivel nacional 18 puestos de trabajo para barítonos</p>

El contradictorio panorama actual, donde aumentan los teatros que programan ópera, aumentan las universidades que imparten la carrera de Intérprete Superior en Canto Lírico, aumentan las composiciones y estrenos con barítonos en roles protagónicos y paradójicamente existe una reducción progresiva de las plazas de trabajo remunerado para cantantes, con sólo 78 empleos a nivel nacional, se hace necesario analizar las proyecciones artísticas y laborales actuales para los cantantes líricos nacionales, específicamente los barítonos, voces objeto de esta investigación.

1.4 Problema de investigación

Para los intérpretes musicales doctos es parte fundamental de su formación y recurso primordial en el estudio de una obra el conocimiento profundo del estilo del periodo musical y del compositor de la obra que interpretará. El fuerte aumento de las entidades que imparten carreras musicales como interpretación y composición, y el incremento en construcción de teatros y salas de concierto en regiones podrían auspiciar un auge en la cantidad de artistas y composiciones nacionales. Según los archivos de la Biblioteca Nacional de Chile, en lo que va del siglo XXI tenemos al menos 9 compositores chilenos que escriben ópera, y dos de ellos, Sebastián Errázuriz y Miguel Farías ya estrenaron alguna de sus composiciones en el Municipal de Santiago y en otros teatros¹⁵. Este crecimiento nos provee de material nuevo, que como objeto de estudio y análisis nos puede llevar a caracterizar la forma en que los compositores nacionales actuales ven al barítono.

Sin embargo, Chile no cuenta con una escuela especializada en ópera como se puede encontrar habitualmente en países europeos y de otros continentes, incluyendo Latinoamérica, que tiene como ejemplo más cercano con el renombrado Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires, Argentina, creado en 1960.

Al revisar las mallas curriculares de las carreras de Interpretación Superior en Canto, es posible apreciar que la ópera, si bien aparece en la malla curricular de las carreras mencionadas, es un ramo menor de estudio, que ocasionalmente considera la puesta en escena de una ópera como práctica del ramo.

¹⁵ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "óperas chilenas", en: La ópera en Chile (1830-2012). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95339.html>. Accedido en 08-12-2021.

Cabe preguntarse entonces cómo se han formado en ópera los cantantes líricos profesionales y también los compositores nacionales. Cómo ha sido su estudio, su percepción de la escritura musical del género ópera, y también de qué manera los compositores están creando música para la voz del barítono y el modo en que han comprendido y plasmado sus posibilidades en la partitura. ¿Cómo perciben los compositores nacionales las características del barítono y qué cualidades les asignan? Dilucidar cómo aparece la voz del barítono en el repertorio operático chileno, y por lo tanto qué estética hay, qué personajes interpretan, esclarecer cuáles son las exigencias técnicas que demanda la interpretación este repertorio son interrogantes que una vez aclaradas nos pueden ayudar a partir de aquí a caracterizar cómo se define y proyecta la estética del barítono nacional actual.

1.5 Justificación

El aumento de composiciones operísticas nacionales actual y su progresivo aumento en la programación nacional, demanda un análisis sobre el formato musical y escénico de estas nuevas composiciones, las nuevas corrientes musicales que se podrían estar gestando, y también un estudio desde el punto de vista de la técnica del canto y recursos escénicos de los intérpretes, en este caso, los barítonos. La ausencia de una escuela de ópera nacional y lo poco abordado del tema hacen necesario un análisis de la evolución del repertorio operístico chileno y las características que este repertorio exige al barítono, puesto que el desarrollo de las artes está en constante movimiento junto con el avance de la sociedad y se ve influenciado por ésta.

La revisión de la cronología y las características de las composiciones operísticas nacionales con miras a seleccionar una muestra para el estudio, obliga a optar por obras que se ajusten a los cánones del teatro musical cumpliendo las pautas dramático musicales esperadas. También a considerar que las partituras estén disponibles para su estudio, motivos todos por el que se considera como muestra representativa las óperas que han sido representadas en los últimos 25 años en la casa de ópera del país: el Municipal de Santiago, Ópera Nacional de Chile.

Se propone entonces una investigación cualitativa y cuantitativa de la presencia del barítono, técnica y teórica, en las óperas escritas por compositores nacionales en género ópera para barítono representadas en el Teatro Municipal de Santiago, Ópera Nacional de Chile entre los años 1998 y 2022. La comparación de estas partituras nos permite ver el nexo que han desarrollado los compositores con los intérpretes, la forma en que han comprendido y plasmado sus posibilidades en las partituras, qué cualidades perciben, buscan y valoran en la voz del barítono y qué roles les asignan de acuerdo a ellas. Se realizará entrevistas a los compositores en referencia al tema, para, desde los resultados obtenidos, comprender el panorama actual para el barítono lírico nacional y su proyección y protagonismo en la composición de ópera del Siglo XXI. También se considera entrevistas y encuestas estructuradas a los intérpretes: barítonos solistas con residencia en Chile y el extranjero, barítonos integrantes del Coro Profesional del Municipal de Santiago y Maestros de Canto del mismo teatro, todo lo anterior enfocado en las óperas objeto de estudio y la voz del barítono.

Para este estudio comparativo se considerará las óperas:

1. Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta (Sergio Ortega, 1967)

2. Viento Blanco (Sebastián Errázuriz, 2007)
3. El Cristo de Elqui (Miguel Farías, 2018)
4. La compuerta N° 12 (Miguel Farías, 2021)

1.6 Preguntas de investigación

- ¿Cuál es la importancia del barítono en la escena lírica nacional actual?
- ¿Cómo perciben los compositores nacionales las características del barítono y qué cualidades les asignan?
- ¿Cómo se define y proyecta la presencia del barítono en la actualidad musical nacional?

1.7 Objetivo General

Definir el panorama actual para el barítono chileno, su protagonismo y proyección en la escena lírica nacional actual.

1.8 Objetivos específicos

1. Analizar los motivos de la presencia del barítono en las composiciones de ópera actuales, su estética y perfil interpretativo.
2. Definir cuáles son las nuevas demandas para el barítono nacional, en los aspectos técnico, vocal, de interpretación y formación.
3. Identificar la evolución del rol del barítono, su estética y proyección en la escena nacional actual.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1 El nacimiento de la voz del barítono como registro vocal.

Si bien la ópera surgió como género musical en Florencia, a principios del siglo XVII, y aunque usualmente se definen como sus antecedentes la tragedia griega y el drama medieval (Burkholder et al., 2014), los cantantes que la interpretaban no estaban dedicados exclusivamente a esta labor: muchas veces se echaba a mano a actores que pudiesen cantar los roles. Asimismo, quienes oficiaban de cantantes, la mayoría de las veces estaban dedicados a otras labores al servicio de la corte, siendo el canto, más bien, algo secundario, como la cantante Angela Zanibelli, laboriosa tejedora en la casa del marqués Enzo Bentivoglio (Rosselli, 1989).

Hacia el siglo XVIII las condiciones laborales permitieron que los cantantes fueran adquiriendo una mayor libertad de movimiento, y las condiciones de empleo de la época hicieron rentable dedicarse a esta labor artística, con lo que aparece la figura del cantante profesional, que dedica su tiempo completo exclusivamente al canto y deja de lado otras labores. Los cantantes se especializan, aparecen las primeras divas de la ópera y los maestros de canto escriben métodos para desarrollar de la mejor manera los recursos de las voces de los intérpretes.

Con todo, el reconocimiento de la existencia específica de la voz de Barítono en las composiciones operísticas no apareció sino hasta mediados del siglo XIX, donde los propios compositores escriben en sus partituras la designación de este registro particular de la voz masculina para interpretar un rol específico en sus óperas. Este registro vocal, situado entre la voz del tenor, la voz masculina más aguda, y la del bajo, la voz masculina

más grave, aparece como una especialidad derivada de la profesionalización de las voces, en paralelo al mismo tipo de voz intermedia femenina, la mezzosoprano, situada entre la soprano, la voz femenina más aguda, y la contralto, la voz femenina más grave.

Ambos registros, antes invisibles, se caracterizan por tener una voz extensa, con casi tantos agudos como un tenor o una soprano, y con casi tantos graves como un bajo o una contralto. Muy probablemente los maestros de canto de la época dieron cuenta de la existencia de este tipo de voces que no calzaban completamente en los parámetros de voz aguda o grave, y que además tenían características peculiares que servían particularmente con fines dramáticos. Muchos de los compositores de la época eran maestros de canto, su cercanía con los intérpretes les permitía comprender a la perfección las cualidades de las voces, sus características, y cuando componían para voces lo hacían para comodidad y lucimiento del intérprete que tenían en frente. Probablemente la apertura a la existencia de las voces intermedias les permitió abordar personajes con nuevas características psicológicas, utilizando recursos técnicos y sonoros diferentes.

Con el tiempo, luego del reconocimiento de la voz del barítono como registro distinto en las voces masculinas y la incursión en roles distintos, han aparecido nuevas y más detalladas subdivisiones: barítono dramático, barítono lírico, barítono ligero, barítono de carácter, etc. Con lo que el conocimiento, la clasificación de la voz y sus parámetros son determinantes en el desarrollo del género lírico en tanto arte dramático, y las posibilidades de desarrollo de una carrera para el intérprete.

2.1.2 ¿Qué es un barítono? Definición

Es el nombre que se da a la voz masculina cuya extensión vocal está entre el tenor y el bajo, y a la persona que tiene esa voz. Esta palabra nos ha llegado a través del latín *barytonus*, del griego *barítonos*, formado por *barýs* 'pesado', 'grave' y tonos 'tensión', 'cuerda', 'tono', derivado del indoeuropeo *ten-* 'cuerda', de donde también proceden palabras como *tendón*, *pretender*, *hipotenusa*, *tenor*, etcétera. Literalmente, *barítono* significa 'tono grave'. En nuestra lengua, aparece por primera vez en 1706, en el diccionario bilingüe español-inglés de John Stevens.

En el siglo XVIII, también se denominaba *barítonos* a determinados instrumentos de cuerda y arco de la familia de las violas de gamba, hoy día obsoletos, como la *viola di bordone*, el *oboe grave* y el *bajo de la viola de amor*.

En el canto lírico, los *barítonos* son, por definición, la *Voz Masculina que se sitúa entre el bajo y el tenor*¹⁶. Voces masculinas robustas o brillantes, ideales para abordar roles de personajes histriónicos o malvados, que utilizan una forma de emisión más declamada que otras voces del género, presentando una estructura de canto envuelta en carácter y decisión. Otras características a mencionar es que son voces de carácter noble, normalmente utilizadas para abordar la alegría y agilidad mental de un personaje, por ejemplo: Fígaro, de la ópera "El barbero de Sevilla" de Gioacchino Rossini, o de un elegante y seductor Don Giovanni, en la ópera "Don Giovanni" de W. A. Mozart.

¹⁶ Randel, Don Michael. Diccionario Harvard de Música (1991).

Normalmente las exigencias vocales definen que sea la voz de un barítono la necesaria para una interpretación óptima de un personaje, rol o solo, pero también es preciso decir que existen variadas clasificaciones vocales para la voz de barítono, y que a su vez esta va ampliando su camino a medida que la voz adquiera experiencia y desarrollo muscular cuando aumenta la edad del intérprete: es una de las voces a las que les sienta muy bien los años y que entra en su completo esplendor entre los 50 y 60 años de edad del cantante.

En cuanto a su clasificación específica, se puede hablar de al menos tres grandes tipos de voces baritonales como lo son: el barítono Noble, (La1 – Sol3), el barítono Medio de carácter (La1 – Sol3) y el barítono ligero (La1 – La3), (Perelló Gilberga, J. 1975), destacando grandes diferencias entre ellos, como también diferentes tipos de repertorio. Entonces, es posible ver que un *barítono noble* comprende una voz juvenil y masculina entre edades de 33 a 41 años, con repertorio variado entre Verdi, Rossini y Bellini, presentando una voz fresca y aterciopelada, ideales para el repertorio del bel canto, la línea vocal y las frases ligadas y extensas son su fuerte. También podemos apreciar a los barítonos *medios de carácter*, que normalmente son voces con una mayor madurez vocal, con mayores recursos timbrísticos que consiguen producir efectos, evocar colores e incluir sutilezas vocales en la interpretación de los diferentes personajes que éste puede abordar. Habitualmente son voces adultas con gran bagaje para abordar el canto silábico, teatral, cómico y de los juegos de colores vocales. Este tipo de barítono es requerido por su cualidad vocal en las diferentes épocas de la historia de la ópera, representando a viudos, hombres mayores y solos, posesivos y amargados. La edad de este tipo de cantante oscila entre los 41 y 65 años. Habitualmente este tipo de barítono una vez tomado el camino del canto de carácter mantiene su línea vocal, dándole la madurez necesaria y terminando por especializarse en ello, siendo normal oír barítonos medios con

voces más oscuras, ya sea por los años de experiencia, como también porque el cantante es adulto o adulto mayor, barítonos habituales en roles cómicos como Bartolo de “El barbero de Sevilla” y Don Magnífico de “Cenerentola”, ambas óperas de G. Rossini, Don Pasquale de la ópera homónima de G. Donizetti, Gianni Schicchi de la ópera del mismo nombre de G. Puccini, por mencionar los más populares.

Por el contrario, el barítono ligero es una voz juvenil pero madura, que tiene fuerza y energía en su interpretación, con muchos agudos y graves brillantes. Su sonido dirigido al punto justo de los resonadores óseos, consiguiendo colores provocadores, intensos, frescos y firmes en impedancia, mantiene un timbre y color homogéneo en todo el registro vocal, y por lo tanto entrega un desempeño vocal sobre el escenario que da seguridad.

El barítono extenso suele ser una voz que durante toda su larga vida profesional mantiene características de amplia extensión vocal. Tantos -o casi tantos- agudos como un tenor, tantos -o casi tantos- graves como un bajo, con un color que fácilmente podría confundirse según el caso con tenor o barítono bajo, y con volumen parejo en todo el registro. Conocidos a veces como Barítono Martín, Barítono Agudo o Barítono ligero, lo que en primera instancia puede verse como una virtud, son voces que necesitan un trabajo técnico más profundo que otras voces, ya que deben mantener la calidad de sonido en un registro y ámbito más amplio que el resto de los cantantes líricos. También su clasificación y definición como barítonos suele ser dificultosa y en algunos casos tardía, debido a que suelen confundirse y ser clasificados erradamente como tenores. Sin mencionar que muchos tenores de voz oscura suelen clasificarse como barítonos hasta que descubren la forma correcta de cantar agudos.

El interés por el canto lírico se mantiene en todo el mundo. Cada cierto tiempo aparecen técnicas nuevas, nuevos maestros, nuevas teorías relativas a la fisiología de los cantantes y su categorización, que abren nuevas imágenes y teorías sobre las posibilidades de un barítono. Las nuevas corrientes académicas, los nuevos descubrimientos musicológicos hechos a través de investigación de partituras y documentos generan nuevas visiones de las obras, con formas nuevas de interpretación y con ello nuevas escuelas y nuevos formatos de escuela en todo el mundo, como el formato de Opera Estudio.

La fonoaudiología y la foniatría también han aportado lo suyo en cuanto a estudio, cuidado y también definición de las voces, aumentando la cantidad de información teórica y científica sobre el tema, marcando diferencias con los antiguos maestros de canto, muchas veces con la estética, uso y cuidado de las voces, con el material científico recopilado desde que se ha podido ver en imágenes el funcionamiento en vivo de las cuerdas vocales y todo el aparato fonador.

2.1.3 El canto lírico y la voz del barítono desde la foniatría estética.

Si bien el canto existe de siempre como una idea básica de emisión sonora, desde el periodo del 1600 con la ópera Euridice, de J. Peri, se inició una práctica constante de estudios metodológicos basados en ejercicios de repetición como vocalizaciones, algunos con proyección a formar las cavidades vocales necesarias para tener una cobertura sonora estable, que en conjunto con otros, se hacen necesarios para entender la dinámica muscular interna ejercida para un mayor control de matices, colores y proyección. Siempre en búsqueda de estirar y elongar las cuerdas vocales de forma paulatina, exagerando en cada ejercicio las posibilidades del instrumento interno.

Existen variados métodos y formas de abordar los estudios del arte del canto. El desarrollo de las técnicas de canto según sus distintas escuelas, ya sea italiana, alemana, francesa o rusa, se desarrolló tradicionalmente de discípulo a maestro. Algunos maestros desarrollaron métodos de canto, que proponían una serie de ejercicios y melodías sistematizadas para desarrollar las distintas habilidades que podría necesitar un cantante en distintos repertorios, con ejercicios de interválica, extensión, agilidad, legato, staccato, etc. Destacaron en su tiempo métodos antiguos eficaces como los de García, Concordia, Delle Sedie, Nava, Guercia y Lamperti, y hay algunos que sobreviven hasta hoy y suelen ser objeto de estudio de cantantes principiantes, como el famoso método "Vaccai". Con todo, los maestros de canto del siglo XVIII y anteriores examinaban detenidamente al aspirante a cantor antes de aceptarlo como discípulo, fijándose no sólo en las características vocales y talentos musicales del aspirante, sino también en rasgos como la coloración de los dientes, la fisionomía, la proporción de la figura, etc.

La voz de barítono propiamente tal se define después del periodo del clasicismo, en óperas como *I puritani* (V. Bellini), *Lucia di Lammermoor* (G. Donizetti), *Rigoletto* (G. Verdi), *Il barbiere di Siviglia* (G. Rossini), donde por primera vez en la historia de la música los compositores detallan en las partituras su deseo de que el rol sea interpretado por un tipo de voz específica: un bajo, un bajo buffo o un barítono. Recién en el siglo XIX podemos apreciar la brillantez de una voz que se separó del bajo tradicional por ser más dúctil y características de color más dramáticas, dando nuevas posibilidades a los compositores de la época. Podemos decir entonces que entre el clasicismo y el periodo del bel canto nace la voz baritonal. En este periodo, los maestros de canto conocieron y descubrieron toda las sub categorías vocales, como es el caso del barítono, y se pudo

diferenciar voces, ágiles, pesadas, brillantes y extensas, esta última una capacidad única de sólo unos pocos.

En la actualidad, el estudio de la voz cantada se ha profundizado con la aparición de los exámenes con cámaras que pueden grabar en video el movimiento de las cuerdas vocales, registros radiográficos de cantantes interpretando su repertorio, y últimamente son habituales las emulaciones tridimensionales del aparato fonador y respiratorio, que vienen a mostrarnos cómo funciona el maravilloso aparato fono respiratorio. Se teoriza sobre la medición de la longitud y grosor de las cuerdas y laringe, e incluso existen métodos de categorización de voces científicos como la clasificación por el color, clasificación por laringoscopia, clasificación por el volumen de la cavidad faringo bucal, clasificación por la constitución, por el tono medio hablado, por la cronaxia¹⁷ del nervio recurrente, por la intensidad vocal, por el pasaje y por supuesto, por la extensión¹⁸.

Las voces líricas tienen mayor registro, y un barítono puede ser corto, normal o sobrepasar la tesitura que se considera normal en un barítono, corriendo el riesgo de ser confundido con un tenor dramático.

La voz es un instrumento biológico, vivo. Las características de cada voz son tan únicas e irrepetibles como las características corporales de cualquier ser humano, así como las características vocales como color, extensión, volumen o ligereza están íntimamente ligadas también a las características físicas del cantante.

¹⁷ Cronaxia: Intervalo del tiempo que debe aplicar una corriente eléctrica para obtener una respuesta mínima con una intensidad doble de la reobase (respuesta motora o sensitiva).

¹⁸ Perelló, Jorge. Caballé, Montserrat. Guitart, Enrique. Canto-Diccionario, Foniatría Estética. Barcelona, España. Editorial Científico-Médica (1975)

La elección del repertorio de un cantante, sea del registro que sea, está ligada a sus características y posibilidades vocales. De ahí que un barítono con voz ligera muy probablemente pueda abordar de buena manera un repertorio de coloratura, como por ejemplo los roles de *Fígaro*, de *Il barbiere di Siviglia* de G. Rossini, *Dandini*, de *Cenerentola*, también de G. Rossini, *Malatesta*, de la ópera *Don Pasquale* de G. Donizetti, o *Belcore* de la ópera *Elisir d'amore* de G. Donizetti, entre lo más conocidos. Los grandes compositores de obras del repertorio vocal lírico tradicional, como G. Rossini, G. Verdi, V. Bellini, G. Donizetti, entendían muy bien esto, siendo muchos de ellos Maestros de Canto, duchos en técnicas y métodos de estudio del canto, y componían conociendo las posibilidades de las voces que tenían en su entorno.

Ciertamente es posible hacer precisiones sobre el registro vocal de los cantantes líricos y sus posibilidades a través del análisis y observación de las partituras escritas para barítono y dilucidar cómo ven los compositores la voz del barítono y qué buscan en ella. Sin embargo, en este punto es necesario recordar las palabras de J. Perelló (1975) escritas en la primera página de su libro "Foniatría Estética", escrito con la colaboración de la soprano de renombre internacional Monserrat Caballé. Perelló (1975), quien dice:

Con este neologismo, odeología (del griego oodée, canto, y logos, estudio) queremos significar el estudio del canto desde el punto científico. Bien sabemos que el canto es una actividad artística, pero a diferencia de la música en general o la interpretación instrumental, el ejercicio del canto requiere el empleo de una buena parte del cuerpo humano. Por esta subordinación, el canto se engarza en la Biología y paga tributo a las leyes físicas y fisiológicas.

Nada será posible en el canto que contradiga estas leyes. Por el contrario, el perfecto conocimiento de éstas ayudará a una mejor realización de aquél. (p.1)

2.1.4 Tipos de barítono

Si bien la voz del barítono se entiende como la voz masculina intermedia entre el tenor y el bajo, los barítonos suelen clasificarse en al menos cinco categorías en concordancia con sus características, cualidades y tipo de repertorio que pueden abordar con eficiencia. En la actualidad existen variados métodos de clasificación de las voces, desde la objetividad de la ciencia hasta la subjetividad inherente en la apreciación de diversos y variados métodos de canto hasta la experiencia empírica de los maestros de canto. Sin embargo, con el ánimo de aportar claridad, en esta investigación se usará como referencia las clasificaciones más comunes descritas en el repertorio operístico:

- a)** Barítono ligero: voz grave caracterizada por ser potente en los agudos, y, por comparación, muy débil en los propios graves.
- b)** Barítono lírico: voz bastante ágil, extensa en la zona aguda.
- c)** Barítono dramático: voz con apreciable fuerza y buen rendimiento en todo registro de barítono, especialmente en la zona grave.
- d)** Barítono buffo: es el nombre que recibe el barítono ligero en papeles cómicos.
- e)** Barítono Martin: se caracteriza por ser voz mixta, de barítono por su extensión y de tenor por su color y su levedad. Es decir, se trata de una voz de barítono que aborda el registro de tenor, pero no cuenta con los agudos extremos de éste.

2.1.5. ¿Existe un barítono nacional? Tesis de Marisol Hernández

Los estudios nacionales sobre voces líricas son escasos, y la mezzosoprano chilena Marisol Hernández realizó en el año 2014 una investigación para su tesis “Bio Lírica. Biotipo y Morfología del Cantante Lírico Chileno”, donde junto a dos profesionales, el fonoaudiólogo especializado en Canto Lírico en España y profesional del Hospital de Trabajador, Pedro Poza, y el cantante lírico y Profesor de Educación Física Alfredo Lucero, realizaron mediciones antropométricas de 44 cantantes líricos profesionales nacionales en ejercicio. Las conclusiones de la investigación dieron un mapa de los tipos de voces nacionales. En referencia a ellos, Hernández (2014) concluye:

Luego de analizar los datos de la evaluación en los 44 cantantes, observados bajo distintas perspectivas, es posible concluir que existen características morfológicas estables en los cantantes líricos y que ciertas características particulares que pueden predecir y determinar la característica vocal de un cantante.

En el caso de las características físicas, se concluye que resulta fundamental tener órganos, huesos y músculos funcionales, un paladar alto, y que las características físicas que favorecen el desarrollo de una carrera de cantante son la mesomorfía, una alta tonicidad muscular, y para las voces de clasificación lírica, un índice facial europrosopo y cuello corto en el caso de las voces agudas.

Queda descartado el mito de que los tenores y bajos corresponden al “Estereotipo de Sancho Panza y Quijote” respectivamente, como se afirma en algunos métodos de canto o se menciona en algunos libros de fonoaudiología. Sin

embargo, se aprecia que el biotipo ectomorfo es común en voces líricas adecuadas al repertorio de Música de Cámara, mientras que los biotipos mesomorfo y endomorfo es común en voces líricas adecuadas al repertorio operático.

Se concluye también que la alimentación puede funcionar como dispositivo de modificación de la voz, puesto que se ve una clara relación entre el tipo de alimentación recibida en la infancia, la complexión ósea y por tanto en el índice de voz. El consumo preponderante de mariscos y pescados en la infancia se relaciona con las voces agudas y una complexión ósea media, con preponderancia de tenores. No se encuentra bajos-barítonos con esta conducta alimentaria. El consumo preponderante de carnes y proteínas en la infancia se relaciona con voces graves y complexiones óseas grandes. Casi no hay tenores con esta conducta alimentaria.

El consumo mixto de mariscos, pescados, carnes y proteínas en la infancia se relaciona con complexiones medias y grandes. La relación con el tipo de voz es pareja.

Se pudo constatar también que el tamaño de la boca es determinante en cuanto a la calidad y cualidad del sonido, y también es determinante en la calidad de la CFR. Del estudio de la CFR adecuada en cantantes con diversos tamaños de boca se desprende la necesidad de usar una técnica respiratoria y de apoyo para cada tipo de boca. Vale decir que del estudio se desprende un criterio técnico vocal para aplicar de acuerdo a la morfología del cantante.

Por otro lado, en Chile no existe la clasificación formal del cantante como profesión, y por lo tanto las enfermedades del cantante no son catalogadas como profesionales. Sin embargo, el estudio muestra que sí existe una variedad de enfermedades y patologías asociadas al canto lírico. Esta investigación puede ser por lo tanto un precedente y un aporte concreto en la discusión para que estas enfermedades sean tratadas como tales en Isapres o en la ACHS.

2.1.6 Especialidades para barítonos que se desarrollan en Chile

El campo laboral en Chile es acotado, y si bien el barítono como cuerda tiene una participación aproximada de un veinticinco por ciento de las plazas laborales actuales, podemos distinguir sus especialidades básicamente en las siguientes categorías:

- a) Solistas: cantantes protagonistas que interpretan partes musicales solas, con o sin acompañamiento musical, en obras corales, sinfónicas corales, música de cámara, ópera, etc.
- b) Comprimarios: Son cantantes solistas que realizan roles secundarios en el desarrollo de la trama de una ópera.
- c) Coreutas: Son cantantes que cantan en un coro, agrupados en cuerdas según su clasificación vocal (soprano, contralto, tenor, bajo), y que cantan en conjunto con el resto de integrantes de su cuerda la misma línea melódica, sin destacar, de modo que el sonido de todos se unifique en un solo sonido.
- d) Jefes de cuerda: Preparador de una cuerda de un coro. Su labor es enseñar a la cuerda el repertorio musical que interpretarán después con el director del coro.

2.1.7 Presencia de la voz del barítono en la composición nacional actual

Así como son cuatro las grandes clasificaciones de las voces líricas, soprano, contralto, tenor y bajo –y muchas las subdivisiones y especialidades de los cantantes-, podría pensarse que las composiciones para cantantes en general se podrían escribir por partes iguales para cada una de estas voces. Sin embargo, la elección del tipo de cantante solista para la escritura de una obra, ya sea de cámara, coral, sinfónico coral u ópera, depende de muchas variables. Algunas complicadas, como timbre, tesitura, estereotipo del personaje, etc., y algunas tan sencillas como, simplemente, el gusto del compositor.

En la actualidad se vislumbra un auge de la composición nacional, y dentro de estas nuevas composiciones destaca la elección de la voz del barítono para interpretar roles protagónicos. Una simple búsqueda en internet sobre ópera chilena nos lleva a resultados de numerosos estrenos, en teatros y centros culturales, de óperas recientemente estrenadas, nuevos libros sobre la ópera en Chile, entrevistas, publicaciones, y el fenómeno de la aparición de nuevas compañías de ópera a lo largo de todo el país.

Con estos antecedentes llama la atención la presencia constante de la voz baritonal en la composición nacional contemporánea. Ejemplo de ellos son las nuevas composiciones en distintos formatos, “Viento Blanco”, “La anti cantata” y “Patagonia”, todas de Sebastián Errázuriz, “Renca, París y liendres”, “El Cristo de Elqui”, “La compuerta N°12”, “Il s’est Trumpé”, de Miguel Farías, sólo por mencionar las composiciones más mediáticas.

La pandemia del Covid 19 limitó el ingreso de cantantes extranjeros invitados a participar de las distintas actividades artísticas programadas en el país. Esta limitación puso en relieve a los artistas nacionales, quienes entre los años 2020 y 2022 han asumido la ejecución de la mayoría de las actividades artísticas presenciales realizadas en este periodo, asumiendo nuevos desafíos y destacándose también en su capacidad de adaptación a los nuevos formatos.

En retrospectiva, es sugerente la presencia de la voz masculina en las nuevas composiciones de ópera, y más específicamente, la presencia del barítono en roles protagónicos. Algunos ejemplos de esto, son las óperas “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta” de Sergio Ortega, “Viento Blanco” de Sebastián Errázuriz, “El Cristo de Elqui” y “La compuerta N°12” de Miguel Farías, que serán objeto de estudio en esta investigación.

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

En el presente capítulo se presentan los criterios metodológicos utilizados en esta investigación, en la cual se define el paradigma epistemológico de la investigación, el tipo y diseño de la investigación, las unidades de estudio, los instrumentos de recolección de datos, así como las técnicas de procesamiento y análisis de datos e información.

3.1 Tipo de investigación

Se propone una investigación directa de tipo mixta cualitativa - cuantitativa, que a través de encuestas estructuradas y entrevistas presenciales aplicadas a barítonos profesionales y compositores de ópera nacionales permita recolectar distintos datos para su posterior análisis, desde distintas áreas para el mismo objeto de estudio: rescatar las

individualidades, las particularidades del campo lírico nacional, con base a los conocimientos y saberes de los protagonistas, para retratar el panorama del barítono lírico nacional, su proyección y protagonismo en la composición de ópera en el Chile actual.

La investigación busca ir desde lo general a lo particular, recoger el conocimiento de los distintos actores de la lírica nacional actual para luego deducir el comportamiento del medio lírico nacional actual, tanto en lo musical, sus tendencias, como también si es posible y pertinente, la apreciación de las políticas culturales que rigen actualmente al sector.

3.2 Unidad de estudio

La unidad de estudio de esta investigación es el barítono chileno, en su diversidad artística, laboral, contexto académico y su proyección y protagonismo en la composición de ópera actual nacional.

Sus características, cualidades, presencia y proyección serán establecidas por la recopilación de datos obtenida a través de la aplicación de entrevistas y encuestas a barítonos nacionales en ejercicio dentro y fuera del país, y a algunos profesionales relacionados, agrupados por categorías de acuerdo a su trabajo actual, para efectos de identificarlos y diferenciarlos, quienes son nombrados como “estamentos”. Los estamentos definidos para esta investigación son:

Tabla 3.2.1*Estamentos*

Estamentos	Características	Número
Barítonos Solistas	Barítonos profesionales chilenos solistas en ópera, en Chile y el extranjero con más de 10 años de trayectoria.	3
Barítonos Coreutas	Barítonos profesionales chilenos, coreutas de ópera, integrantes del Coro del Municipal de Santiago	7
Maestros de Canto	Maestros de Canto chilenos, especializados en ópera. Profesionales estables en el Municipal de Santiago.	2
Compositores	Compositores de ópera chilenos, con estrenos desde el año 2000 en el Municipal de Santiago.	2

3.3 Estamentos

Para la aplicación de las encuestas y entrevistas, se divide el grupo de participantes de la investigación en cuatro estamentos:

- a) Barítonos Solistas (en Chile y el extranjero): se entrevista vía zoom a tres barítonos solistas nacionales de más de diez años de trayectoria como solistas, con presentaciones habituales en teatros de ópera de Chile y el extranjero. Los barítonos entrevistados son, en orden alfabético: Javier Arrey, Sergio Gallardo, Patricio Sabaté.
- b) Barítonos Coreutas: se entrega una encuesta para responder de forma escrita a los barítonos integrantes del elenco estable de la cuerda de barítonos del Coro Profesional del Teatro Municipal de Santiago, los cantantes: Diego Álvarez,

Patricio Álvarez, Carlos Guzmán, Arturo Jiménez, Cristian Lorca, Pablo Oyanedel.

Por el valor de su testimonio histórico, se incluye en este grupo el barítono Juan Fariña, integrante de este coro por más de 30 años, recientemente jubilado.

- c) Maestros de Canto: se entrevista de forma personal, a los maestros de canto del Teatro Municipal de Santiago, los cantantes: Pablo Oyanedel y Enrique Salgado.
- d) Compositores: se entrevista a los compositores de ópera nacional contemporánea, a los compositores Sebastián Errázuriz y Miguel Farías.

3.4 Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Para dar respuesta a los objetivos planteados en esta investigación, se utilizó la técnica de encuestas y entrevistas para obtener la información requerida por el investigador, en cada una de las diferentes unidades de estudio.

Los instrumentos tipo, cuatro cuestionarios en total distribuidos de la siguiente manera: un cuestionario de siete preguntas dirigido a barítonos coreutas especializados en la interpretación de ópera, un cuestionario de 6 preguntas dirigido a barítonos solistas profesionales, un cuestionario de 6 preguntas dirigida a maestros de canto, y una entrevista realizada en tiempo real con 5 preguntas iguales realizada a dos compositores de ópera chilena. Todos los cuestionarios se diseñaron con preguntas de desarrollo, sobre temáticas de desarrollo técnico, artístico y laboral de los barítonos y la ópera chilena actual.

También mediante la observación y comparación de las partituras escritas para voz de barítono, compartidas por los compositores, se buscará, si es posible, definir las características más buscadas y representadas en estas óperas de la voz del barítono.

Esta definición se complementará con los comentarios de los mismos compositores que serán entrevistados en referencia a sus obras y visión sobre las características de la voz del barítono, y la apreciación de los barítonos solistas que han representado estos roles y para los que en algunos casos han sido específicamente compuestos los roles.

CAPÍTULO IV: DESARROLLO: ENTREVISTAS A COMPOSITORES, MAESTROS DE CANTO, BARÍTONOS SOLISTAS Y COREUTAS

El presente capítulo considera entrevistas y encuestas a los barítonos protagonistas de la ópera chilena actual, coreutas y solistas, que desarrollan su carrera tanto en Chile como en el extranjero. También se entrevista a los dos compositores de ópera más prolíficos y destacados en la escena nacional de las últimas dos décadas en Chile: Sebastián Errázuriz y Miguel Farías. Una conversación sobre sus composiciones, su apreciación del entorno lírico nacional actual y las cualidades que como compositores aprecian en un cantante lírico, puntualmente el barítono son temas centrales de esta investigación. También se realiza una recolección de datos del compositor Sergio Ortega y su ópera “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta”, cuya representación en el Teatro Municipal de Santiago marcó un hito en la escena lírica contemporánea nacional.

4.1 Encuesta: barítonos profesionales cantantes de coro

Durante el primer semestre del 2022 se encuestó a los barítonos integrantes del Coro Profesional del Municipal de Santiago, con el fin de obtener datos para caracterizar su perfil artístico, vida laboral, contexto social y cualquier dato de relevancia que ponga en relieve la importancia de la voz del barítono, características y su panorama actual.

Los siete barítonos entrevistados se desempeñan trabajando exclusivamente como cantantes, e incluso los más jóvenes son cantantes de larga trayectoria. Las respuestas han resultado ser diversas, pero consistentes en muchos puntos en común, y de ellas se puede extraer numerosos detalles de la vida artística y laboral de los cantantes. Para una mejor apreciación de estos detalles, a continuación, se presenta un resumen de la encuesta, con las respuestas de cada cantante reunidas bajo la pregunta.

A cada encuestado se le ha asignado una letra y una breve descripción académica que nos permita contextualizar sus respuestas.

Participantes de la encuesta:

- a. Patricio Álvarez: Licenciado en Teoría de la Música, Universidad de Chile. Magíster en Dirección Coral, Universidad de Chile.
- b. Arturo Jiménez: Ingeniero, con Estudios de canto lírico en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile.
- c. Cristian Lorca: Profesor de Castellano.
- d. Carlos Guzmán: Estudios de canto lírico particulares.
- e. Diego Álvarez: Estudios de canto lírico en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile.
- f. Pablo Oyanedel: Licenciado en Música, Intérprete Superior en Canto, Universidad Católica de Chile. Profesor en la Universidade Sao Sebastiao, Sao Paulo, Brasil; Universidad Católica de Valparaíso y Universidad Alberto Hurtado. Actual Jefe de Cuerda de Barítonos y Bajos del Coro Profesional Municipal de Santiago.

Preguntas:

1. ¿Cómo ha sido su vida laboral como barítono?
2. Desde que comenzó a cantar profesionalmente ¿cómo han evolucionado las posibilidades laborales para los barítonos?
3. En el ámbito nacional y bajo su propia experiencia, ¿cuál es su percepción sobre las opciones educativas (formativas) para una voz de barítono en Chile?
4. En su experiencia, ¿qué perspectivas laborales aprecia actualmente para los barítonos en Chile?
5. ¿Qué cualidades crees que el medio laboral nacional actual demanda en un barítono?
6. ¿Qué has tenido que aprender o qué características considera usted importante para poder desarrollarse laboralmente como barítono?
7. ¿Cree usted que existe algún tipo de especialización para el barítono nacional?

Respuestas

PREGUNTA 1: ¿Cómo ha sido su vida laboral como barítono?

- a. Mi vida laboral como barítono ha sido, dentro de las dificultades generales que existen en el país, bastante satisfactoria. He tenido pocos años donde no he podido vivir de la actividad musical vocal.
- b. La verdad ha tenido de todo, momentos muy buenos artísticamente hablando, lo que repercute en una tranquilidad económica, otros en que el trabajo se pone inestable y las responsabilidades del día a día se ven comprometidas. En el suma y resta, puedo

decir que pese a las dificultades que tiene llevar una carrera artística en este país, he podido sobrellevarlas de una buena manera.

c. Bastante estable. He tenido la suerte de trabajar en elencos estables desde el 2001 (USACH, UMCE, Coro TMS)

d. Mi vida laboral ha sido muy satisfactoria, ya que me ha permitido conocer mi propia voz con sus bondades y límites, teniendo la oportunidad de interpretar música escrita para el registro de barítono de distintos compositores y estilos, además de entender que todas las voces y sus registros están llenas de matices y diferencias dando a cada voz su propia personalidad.

e. La verdad puedo decir que buena, estoy bastante conforme con lo que hago laboralmente como cantante y también con la cantidad de trabajo que va apareciendo durante el camino. Por mi parte siempre he sentido que entre más trabajo y mejoro cosas en mí, las oportunidades se van abriendo. Se puede notar (si comparamos con otras cuerdas como por ejemplo la de soprano) que las "probabilidades" de conseguir trabajo son un poco más amplias ya que la cantidad de cantantes barítonos no se compara a la cantidad de sopranos por cantidad.

f. Desde que inicié los estudios de música he gozado de oportunidades como cantante. Sea haciendo roles de óperas, oratorios, cantante de coro, proyectos de música antigua, contemporánea, etc.

PREGUNTA 2: Desde que comenzó a cantar profesionalmente ¿Cómo han evolucionado las posibilidades laborales para los barítonos?

a. No han evolucionado demasiado, sigue siendo el Teatro Municipal de Santiago la única fuente de estabilidad económica en el país. La Camerata Vocal de la Universidad de

Chile también es una plaza importante para los cantantes, pero no logra completar las necesidades económicas para la vida diaria.

b. En mi caso desde que comencé a cantar he tenido la posibilidad de ir asumiendo distintos desafíos que me han dado la posibilidad de desarrollarme laboralmente pero la verdad hablar de evolución en este momento no encuentro que sea correcto; las plazas laborales lejos de evolucionar han ido disminuyendo de forma paulatina y preocupante, siendo la guinda de la torta el efecto de la pandemia, donde la presencialidad se vio afectada y este es un factor determinante en el desarrollo de la actividad de un Barítono.

c. La evolución que observo pasa por la exigencia de que las plazas de trabajo incluyen como requisito, por ejemplo, que tengan estudios comprobables y currículum.

d. Pienso que las posibilidades laborales para la voz de barítono en este país no son las suficientes, ya que nuestro medio aún es muy limitado. Lo que sí me parece es que las nuevas generaciones han tenido que buscar oportunidades fuera del país, donde las oportunidades son mayores y con una oportunidad de desarrollo más óptimo.

e. Digamos que crecieron hasta cierto punto, desde ahí se mantiene la cantidad, pero ha subido la calidad del trabajo. Como por ejemplo desde hacer roles pequeños a hacer roles más importantes.

f. Hubo un auge de la actividad con la construcción de varios teatros regionales en Chile, los que han intentado sobrevivir creando temporadas muy limitadas de óperas, oratorios y conciertos. En ese contexto los barítonos han tenido nuevas oportunidades; circunstanciales, pero no estables. Los coros profesionales, principalmente de cámara, dependientes de universidades, se van extinguiendo haciendo caso omiso de su responsabilidad de universalidad. Podría decir una fugaz evolución y que hoy se extingue.

PREGUNTA 3: En el ámbito nacional y bajo su propia experiencia, ¿Cuál es su percepción sobre las opciones educativas (formativas) para una voz de barítono en Chile?

- a. A pesar de existir una variada oferta de carreras académicas en interpretación en canto, no existen profesores que logren formar técnicamente a los barítonos en Chile, principalmente es una búsqueda individual que uno va realizando con su instrumento.
- b. Las opciones formativas son las mismas para cualquier tipo de voz, está la que viene de la academia formal proveniente de los conservatorios y la informal que proviene del estudio particular con algún maestro a fin a lo que estás buscando en tu proceso de formación como cantante.
- c. Son escasas. Creo que faltan buenos maestros de canto. Ojalá barítonos. Y maestros que eduquen en distintos tipos de repertorio.
- d. Me parece que no solamente para la voz de barítono, sino que para todas las voces hay una falta de maestros formadores de manera integral para artistas cantantes para estos nuevos tiempos, Se necesita una mirada mucho más amplia para una real formación de cantantes preparados para afrontar los desafíos del Arte Lírico (actuación, manejo de los distintos idiomas, clases de danza, etcétera).
- e. Creo que no se diferencian en ninguna forma a las de las demás voces. Lo que puede haber una diferencia es en los profesores de la cuerda que son escasos o nulos. Los últimos barítonos profesores de Universidad de quienes escuché hablar fueron Patricio Méndez, Patricio Sabaté, Pablo Oyanedel y Sergio Gómez. Los demás profesores que conozco son representantes de otras cuerdas.
- f. Sin duda, hay una evolución en la formación de un barítono, pero siempre responde a iniciativas y experiencia personal de sus profesores. Aunque no se podría de

hablar de una “Escuela Chilena” de cantantes se pueden encontrar buenos profesores. El talón de Aquiles se presenta en la praxis que debe tener el formando para ser cantante integral.

PREGUNTA 4: En su experiencia, ¿Qué perspectivas laborales aprecia actualmente para los barítonos en Chile?

- a. Principalmente el Coro del Teatro Municipal y quizás algunas plazas académicas en las diferentes universidades del país.
- b. En estos momentos es difícil hablar de expectativas laborales; hay que ver cómo se van recuperando los espacios donde el barítono puede desarrollarse laboralmente, el mercado está muy incierto y las entidades culturales terminan siendo las más golpeadas ante estos escenarios de inestabilidad.
- c. Pocas, ya que existe un gran número de cantantes jóvenes, muy talentosos, que han tenido que emigrar para desarrollar una carrera.
- d. Definitivamente las perspectivas laborales son limitadas ya que los lugares donde se puede hacer un trabajo serio y de calidad son pocos aún.
- e. Participar en algún coro remunerado ya sea en el Teatro Municipal de Santiago o la Camerata Vocal de la Universidad de Chile. Y como tercera sería cantar de forma independiente. Todo lo demás en caso de ser solista no alcanza a ser un ingreso suficiente creo yo.
- f. Escasas. Las universidades se han encargado de formar cantantes líricos. Sin embargo, al ser la educación un bien de consumo, no existen reguladores de mercado que le sugieran al formando el escaso desarrollo como cantantes en el plano laboral.

Tenemos excelentes barítonos que realizan actividades relacionadas al canto, pero no su actividad principal.

PREGUNTA 5: ¿Qué cualidades crees que el medio laboral nacional actual demanda en un barítono?

- a. Creo que exige principalmente exclusividad temporal para la realización de ensayos y preparación para los diferentes espectáculos que puedan ser necesarios. No creo que exista una conciencia con respecto al sonido que se requiera para la interpretación del repertorio a ejecutar.
- b. No creo que sea algo distinto a cualquier oficio, se necesita solvencia y transmitir la seguridad de que estás capacitado para enfrentar la tarea que se te encomendó.
- c. Voces específicas para repertorio verdiano, por ejemplo, en el caso de la ópera. Barítonos que se especialicen en música antigua, etc.
- d. Hasta donde puedo apreciar, creo que las cualidades son muy relativas ya que la mirada de las personas que manejan los medios laborales (teatros, salas, etc.) es muy variada. Podría ir desde la afinación hasta la presencia física. Lo cierto es que no siempre esas cualidades coinciden con lo que se requiere.
- e. Creo que es muy subjetiva la pregunta. Puede ser las cualidades de ser un buen artista y poder hacer arte a cierto nivel, pero eso se puede esperar de cualquier cantante independientemente del tipo de voz, y por consiguiente en caso de audición, que le guste tu trabajo al jurado. Viéndolo desde el punto de vista de cualidades del artista, se podría destacar en un barítono la calidad de la voz, el timbre, volumen y la homogeneidad al moverse dentro de su extensión vocal, por sobre todo.

f. Las cualidades que demanda la música. Formación musical, técnica, interpretativa y experiencia. El cantante se termina de formar arriba del escenario, con sus aciertos y reveses.

PREGUNTA 6: ¿Qué has tenido que aprender o qué características considera usted importante para poder desarrollarse laboralmente como barítono?

- a. Aprender a conocer el instrumento, tener el cuidado de no sobre exigirlo y mantener el training para no bajar el nivel profesional.
- b. Aprender a conocer de forma real las virtudes y dificultades que presenta tu voz y admitir con honestidad cuáles son los compromisos que puedes y no puedes asumir.
- c. En mi caso, la teoría musical. Un cantante con una buena base de teoría está más preparado o llega más rápido a concretar sus objetivos.
- d. Pienso, como en las preguntas anteriores, que no solo para los barítonos sino para todas las voces, la idea de poder desarrollarse tiene que ver con el esfuerzo y dedicación que cada persona inyecta a su actividad de cantante. No solo como un individuo que produce sonidos, sino con todo lo que conlleva una actividad artística como es ser un cantante lírico.
- e. Ser solvente como músico:
- Aprender música a una velocidad razonable
 - Saber trabajar en equipo en caso de coros.
 - Tener una calidad de voz óptima y manejo de tu registro (como dije en puntos anteriores)
- f. Sin duda la música y su evolución en el tiempo. Cada estilo tiene características propias y es deber del cantante investigar y dominar el máximo posible.

PREGUNTA 7: ¿Cree usted que existe algún tipo de especialización para el barítono nacional?

- a. No existe. El barítono nacional tiene que volverse un maestro chasquilla y tratar de abordar la mayor cantidad de estilos y formas que se presentan en las temporadas musicales de los teatros del país.
- b. A nivel nacional la especialización creo yo, se va dando con la experiencia laboral que vas adquiriendo con los años y con las oportunidades laborales que te ha tocado vivir como barítono. A nivel académico es poco a lo que puedes acceder en esta área y es por eso que las vivencias, si eres capaz de analizarlas, pueden dar directrices y encaminarte a una especialización como barítono.
- c. No lo creo. Las escuelas de canto nacionales están muy lejos de lograrlo. Estamos a años luz de la realidad argentina, por ejemplo.
- d. Quizás la especialización más cercana que conozco es la que he tenido la fortuna de realizar en mi trabajo como parte de una agrupación profesional coral, conociendo mi propia voz como registro y la de mis colegas barítonos y bajos, realizando a diario un trabajo de amalgama sonora para lograr el sonido y línea musical más óptima para cada obra requerida.
- e. No, y creo que es totalmente lo contrario. La vida del barítono en Chile es cantar el repertorio que te toque si es que quieres trabajar, una especie de maestro chasquilla del canto lírico. Podemos ver todos los días a gente cantando en escenarios importantes como en el del teatro municipal a barítonos que están obligados casi por hambre a cantar repertorio que no le corresponde. En mi opinión eso hace que la formación de un cantante barítono sea difusa y confusa. Barítonos que pueden creer que su repertorio es de lírico siendo que les corresponde desarrollarse como dramáticos o barítonos-bajos. Esto puede

llevar por consecuencia a cantantes dañados o cantantes frustrados por no saber cómo desarrollar todo su potencial, sólo por no saber cuál es su camino.

f. En Chile, es imposible especializarse en un estilo específico lo que obliga a los barítonos a cantar desde música antigua a contemporánea.

4.1.2 Entrevista a los barítonos solistas profesionales chilenos.

Los barítonos solistas entrevistados en este estudio, Javier Arrey (residente en Estados Unidos), Sergio Gallardo y Patricio Sabaté, estos dos últimos residentes en Chile, recibieron un formulario de preguntas que los puso en contexto de la temática para ser desarrollada dentro de la entrevista. Debido a la recargada agenda de todos los participantes, la entrevista de estos cantantes se realizó de forma individual mediante video conferencia Zoom.

En esta sección del estudio también se consideró al entrevistado Pablo Oyanedel, barítono solista, maestro de canto y Jefe de Cuerda de Barítonos en el Coro Profesional del Municipal de Santiago. La entrevista se realizó de forma presencial en las dependencias del mismo teatro.

Las preguntas enviadas a los barítonos solistas nacionales fueron las siguientes:

1. ¿Cómo se definió su registro vocal? ¿percibe cambios en su voz desde sus inicios? ¿puede describir estos cambios por etapas?
2. Las óperas contemporáneas tienen un nuevo lenguaje musical. En su opinión ¿Estos nuevos lenguajes musicales requieren de parte del cantante lírico de

nuevos recursos técnicos vocales? O sea ¿Es necesario una nueva técnica vocal para poder cantar este nuevo tipo de repertorio?

3. Desde el punto de vista teatral ¿Son los personajes de la ópera contemporánea distintos de los personajes de óperas tradicionales? Y si es así, ¿Dónde radica la diferencia?
4. ¿Cuál sería desde su punto de vista, las competencias básicas a desarrollar por un barítono para un correcto desempeño en la lírica actual?
5. Hace 25 años en Chile eran pocas las oportunidades de cantar en la ópera. Sólo un teatro, el Municipal de Santiago, producía ópera con menos títulos que actualmente en el año. Hoy en día varios teatros nacionales realizan al menos un título de ópera al año y comparativamente ha aumentado la cantidad de escuelas de canto en nuestro País. ¿Le parece a usted que los cantantes hoy en día están mejor preparados que hace 25 años para enfrentar el escenario? Desde su experiencia, en Chile ¿Ha aumentado la demanda de producciones de calidad? ¿A qué cree usted que se puede deber esto?
6. Con respecto al desarrollo y proyección de un barítono nacional, usted considera que ¿Es importante la internacionalización de su carrera y por qué?

Los barítonos solistas participantes de esta investigación tienen en común que, siendo artistas de regiones han debido migrar a la capital del país para estudiar y desarrollar su carrera artística.

Javier Arrey, es un destacado barítono nacional, que actualmente se desempeña en el extranjero teniendo una carrera muy interesante en los Estados Unidos. Oriundo de Valdivia, relacionado con el canto desde la infancia a través de la religión, ingresa al Conservatorio de Música, Alfonso Letelier de la Universidad de Chile y posteriormente al

Coro del Teatro Municipal de Santiago, donde conoció a Plácido Domingo, quien le escuchó e invitó al concurso internacional “Operalia”. Luego de esta actividad, fue invitado a estudiar por el mismo Plácido Domingo y perfeccionarse por tres años en la ópera especializada de Washington DC. Arrey ha cantado en teatros como el Metropolitan Opera House, Ópera Nacional de Washington, Teatro Estatal de Praga, Ópera de Montecarlo, entre otros prestigiosos escenarios. Además, ha recibido premios como CultuArte Prize, entregado por Operalia en Moscú (2011), y la “Medalla de Honor del Congreso” por trayectoria artística y labor social.

Sergio Gallardo es un barítono nacional de procedencia Iquiqueña. De profesión Ingeniero Comercial, destaca en roles del repertorio bufo de barítono. Sus primeros acercamientos a la música clásica nacen de su participación en un programa radial de música docta en su ciudad natal, donde llegó a conocer y querer ejecutar este arte. Es así como migra a la ciudad capital y estudios particulares de canto mediante, ingresa al Conservatorio de Música Alfonso Letelier de la Universidad de Chile en 1999. En su periodo de estudios tuvo oportunidad de ingresar a la cuerda de barítonos del Coro profesional del Teatro municipal de Santiago, y luego de conocer el medio, participar como solista en roles de óperas. A partir de aquí, abandona el Coro del Teatro Municipal y concentra sus esfuerzos en desarrollar una carrera solista, con incursiones más allá de nuestras fronteras.

Patricio Sabaté, es un destacado barítono nacional de trayectoria comprobable y activa, oriundo de la ciudad de Rancagua, estudió canto en el Conservatorio Universidad de Chile, y tomó clases en Suiza con el destacado maestro y barítono internacional Bruno Pola. Fue becado por los Amigos del Teatro Municipal en 1994, y ha sido nominado a diferentes premios entre ellos: Apes 2004, Altazor 2011, además de ser reconocido como

“Mejor Solista Nacional” en 2008, por el Círculo de Artes de Valparaíso y en 2009 y 2014 fue premiado por el Círculo de Críticos de las Artes de Chile. Sabaté ejecuta un amplio y variado repertorio que no sólo se enfoca en la ópera, sino también en la música de cámara, destacando en diferentes salas culturales nacionales. Actualmente Patricio Sabaté es docente de la Cátedra Superior de Interpretación de Canto de la Universidad Católica de Chile.

Pablo Oyanedel es oriundo de Arica. Barítono, Licenciado en Música e Intérprete musical mención Canto de la Pontificia Universidad Católica en 1997. Como intérprete solista ha participado en producciones de ópera, zarzuela, oratorios, música de cámara, música antigua y música contemporánea. Pablo ha integrado numerosos profesionales como el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, la Camerata Vocal de la Universidad de Chile y desde 2007 es parte del Coro Profesional del Teatro Municipal de Santiago. Pedagogo, e impartió clases, en la FASS Universidad Sao Sebastiao, Sao Paulo - Brasil, en Chile en Universidad Católica de Valparaíso y Universidad Alberto Hurtado. Actualmente se desempeña como integrante de la cuerda de barítonos del Coro Profesional del Municipal de Santiago, donde es el actual Jefe de Cuerda y preparador de las filas de Barítonos y bajos del mismo coro, y además continúa en diferentes actividades como intérprete solista e independiente.

4.1.2.a El estudio de canto lírico en Chile

Pese al aumento de escuelas que imparten la especialidad de canto lírico en Chile, particulares, privadas, acreditadas o no por el estado, los cantantes concuerdan en que es

necesario aumentar las posibilidades de cantar en escenarios para que un estudiante pueda desarrollar las competencias necesarias. Javier Arrey (2022) plantea que:

Por lo que yo sé, no existe una verdadera escuela para los cantantes que te pueda formar desde el punto de vista del escenario y además a eso le sumas las posibilidades para tomar la experiencia luego en producciones o en conciertos. Es escasa, es más que antes, pero sigue siendo insuficiente, se necesita mucho más, hace falta más teatros, más producciones, cosa que los cantantes tengan la posibilidad de que por lo menos los cantantes nacionales tengan dos roles principales por año. Tú ves en distintos lugares, la Chile, la Católica, es algo normal y no tendrían que serlo, artistas que hacen su título sin haber trabajado o desarrollado un rol principal de ópera, cantantes de ópera que se titulan sin haber hecho eso, uno es como impensado, eso se debería considerar cambiar porque eso es fundamental. (p. 3)

Patricio Sabaté también es profesor de canto lírico en la Universidad Católica. Considera que, así como hay buenos cantantes en Chile, también hay quienes, pese al paso por las escuelas de canto, no llegarán a ser buenos intérpretes. Al respecto, Sabaté (2022) explica:

Hay cantantes que están muy bien preparados en Chile, sí los hay, pero no es el caso de todos y no todos los que estudian en las escuelas van a llegar a ser, -y por más que la escuela les quiera entregar una buena preparación- van a llegar a ser solistas de un buen nivel. Hay gente que es tan talentosa que no necesita pasar por escuelas, por ejemplo y van a llegar a grandes teatros también o van a hacer lo que saben hacer con mucha propiedad. (pp. 7-8)

4.1.2.b El panorama laboral en Chile

Aunque en la actualidad aumentaron las escuelas que imparten la carrera de canto lírico, el número de teatros en Chile con infraestructura para una ópera, y teatros que programan este género, en referencia al panorama laboral en Chile, Sergio Gallardo (2022) comenta que:

Es muy complejo, porque en realidad los únicos dos coros bien pagados en Chile es la Camerata y el Coro del Municipal de Santiago. En los otros coros pagan mucho menos y no dan la estabilidad que se necesita. Para vivir, sólo los primeros dos generan estabilidad para vivir un poco más tranquilo. Ahora es cierto que hay muchas escuelas y academias de canto para tan poco campo laboral que hay en Chile, ahora incluso es menos que antes... Por ejemplo, en Rancagua antes se hacían hasta cuatro óperas o cinco óperas teniendo una excelente temporada. Concepción hacía dos óperas, en Temuco se hacían un Rossini pequeño y una ópera grande, pero ahora no hay nada de eso, han bajado los conciertos sinfónicos corales en la Universidad de Chile, no se ha hecho alguna obra sinfónico coral con coro, un Réquiem o una Novena, entonces hay menos trabajo que antes, Talca tampoco ha hecho ópera, el Municipal tres, o sea nada, la planta del Coro del Municipal está reducida, entonces no hay.

Una mirada complementaria en este tema es la del barítono Patricio Sabaté, de amplia experiencia y presencia en el medio lírico nacional. Sabaté (2022), quien comenta que:

Sí, hay más oportunidades sin duda que hace muchos años atrás, pero yo siempre pienso... no quiero hablar de monopolio porque esa no es una palabra muy bonita, pero esas oportunidades también están dadas por los mismos equipos de trabajo siempre. Entonces está que, si hay una oportunidad en el Maule, está también manejado por el mismo equipo de trabajo que trabajó en el Teatro (Municipal), si hay una oportunidad en el teatro de Temuco, generalmente el equipo de trabajo va contratar o al mismo regisseur o al mismo director... En el fondo, si no perteneces a ese círculo de personas que trabajan por todos los teatros del país, también se te hace cuesta arriba. Hay cantantes que no pertenecen a ese círculo, entonces no es un círculo fácil. (p. 7)

Otro entrevistado, el profesor de canto y barítono solista, Pablo Oyanedel, tiene una mirada concreta sobre las posibilidades de los cantantes líricos en Chile. Oyanedel (2022) comenta que:

Yo creo que es el summum del summum la especialización. O sea, si tendrás un manager que te va a manejar en lo que tú te quieres especializar, es fantástico. Te lo llevo al ejemplo de los actores: a ellos les encantaría hacer los monólogos de Shakespeare, pero a ellos se les dice: “ve a hacer teleseries”, entonces a todos les gustaría hacer estas cosas... Entonces en la ópera o el canto lírico, pasa exactamente lo mismo y va a depender de dónde yo alcance a llegar. Entonces si yo puedo llegar a un punto de darme un lujo de decir, “no, esto yo no lo voy a cantar porque soy muy joven” ... pero la mayoría y sobre todo acá en Chile estamos todos aleteando para sobrevivir, entonces lo que llega, decimos bienvenido y haré lo mejor posible, siempre se agradece. (p. 5)

Son muchas cosas, pero yo quiero agregar un antecedente más a lo que tú dices: el hecho de que existan más escuelas de canto. Uno dice “claro se especializan más”. Pero hay un detalle y es que la producción de cantantes de ópera que hay en este momento en Chile es muy grande, pero lamentablemente no va acorde a la cantidad de espacios, entonces aumentaron los teatros que hacen un título. Javier Weibel, por ejemplo, un barítono que canta en Rancagua, en el Municipal y nada más, porque ¿quién está cantando en Concepción?: “X”, ¿quién está cantando en Temuco?: “H” y ¿quién está cantando en Iquique?: “A”, entonces, aumentó la calidad, pero también la cantidad de cantantes y no hay plazas. Mira, acabo de hablar con un amigo titulado y hoy trabaja de Uber, con eso te digo todo. (p. 7)

4.1.2.c La ópera contemporánea chilena

Para efectos de esta investigación, se consulta a los solistas participantes en alguna de las producciones de óperas objeto de este estudio, su parecer, percepción y experiencia en las obras, con los compositores y el futuro de la ópera chilena.

Sergio Gallardo ha participado en producciones de óperas de Sebastián Errázuriz y Miguel Farías, en distintos periodos y años. Sobre la dificultad de las partituras, Gallardo (2022) dice:

Sí, encuentro que son distintos Sebastián con Miguel. A lo mejor Miguel se podría ver un poco más complejo, pero no lo es tanto. Sebastián es distinto para componer: no es tan complejo en cuanto a ritmo, son distintos, pero ninguno de los dos tiene ritmos incantables, está bien hecho y como están presentes en la

preparación, ellos van ayudando con el asunto de los ritmos, del tempo, ellos hacen la preparación, están ahí, entonces no es nada tan complejo. Yo creo que hay compositores contemporáneos más difíciles como Shostakóvich o Britten, serán mucho más difíciles yo creo para cantar, hay otros compositores más difíciles. (p. 4)

Sobre las composiciones de ópera contemporánea nacional, Sabaté (2022) tiene más información técnica que agregar, y dice:

Hoy en día es extremadamente necesario que los intérpretes trabajen junto con los compositores en la composición de las obra, en la construcción musical de lo que ellos quieren escuchar de un cantante, vale decir, no es que la técnica tenga que variar: son los compositores los que deberían saber más de técnica vocal, del desarrollo de técnica vocal hasta ahora, porque lo que existe hasta ahora para la música contemporánea tiene estricta relación con las posibilidades naturales o colaterales de cada cantante.

Por ejemplo, en el caso de Miguel Farías, mira, no recuerdo con qué producción, él me dijo "...mira ¿podrías hacer esto?", y yo le dije: sí, lo puedo hacer. El problema es que esa es mi característica vocal y tú necesitas... el día de mañana no tengo a este cantante por cualquier razón o porque yo decido cambiar por otro, necesitas encontrar un cantante que pueda hacer lo que está en partitura. Entonces es súper importante que los compositores sepan, se empapen de la técnica vocal, no sólo del barítono sino de todas las posibilidades vocales de cada registro, porque si no, lo que sucede es que si no tienes esas herramientas que son colaterales, que son únicas y tuyas (así como las habilidades blandas dentro

de un trabajo, que eres más comunicativo o más ordenado para cosas administrativas, en este caso no podríamos hablar de habilidades blandas, sino que de habilidades colaterales del canto, y son únicas), entonces cuando los compositores no se enteran de esto, empiezan a hacer cosas incantables, como llevar al instrumento a su máximo esfuerzo, como poner un Do sobre agudo con falsetto reforzado y después llevarte a un Fa grave en clave de Fa, bajo la clave de Fa. Entonces uno dice, claro se puede hacer, pero ellos no saben que tú necesitas un nano segundo para estirar las cuerdas y se relajen para poder llegar a una nota... Entonces ese tipo de cosas que los compositores hoy en día no saben, deberían saberlo, esa es mi respuesta: no es que la técnica tenga que cambiar, sino que son ellos los que tienen que meterse más en la técnica. (pp. 4-5)

4.2 El barítono nacional en las composiciones de ópera contemporánea chilena.

En medio de un auge de la composición operática nacional, y dentro de estas nuevas composiciones destaca la elección de la voz del barítono para interpretar roles protagónicos. Ejemplo de ello son las óperas “Viento Blanco” de Sebastián Errázuriz, “El Cristo de Elqui” y “La compuerta N°12” de Miguel Farías, objeto de estudio en esta investigación. Las entrevistas a los compositores arrojan datos que permiten profundizar en los motivos que los llevan a escribir música para voces tan específicas como lo son los barítonos, y junto con ello permiten establecer cuál es el panorama y posibilidades de desarrollo para el barítono nacional actual.

También es objeto de estudio la ópera “Fulgur y Muerte de Joaquín Murieta” de Sergio Ortega, obra que, aunque escrita en el año 1967, no sería formalmente una ópera sino hasta el año 1998, cuando fue programada y arreglada musicalmente por su propio

compositor para ser estrenada en formato ópera en el Teatro Municipal de Santiago, todo un hito de la época y de la ópera nacional, donde talentosos artistas nacionales estuvieron al servicio de un estreno que marcó su tiempo. Su reposición en el año 2003, esta vez con un elenco completamente integrado por artistas nacionales y ya corregidas las falencias de la versión del año 1998 -y aunque su compositor Sergio Ortega ya ha fallecido- la transforman en un elemento de importancia que hace imprescindible su presencia en este estudio, a través de documentación y testimonio. Para ello, se busca datos en material documental como el video “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta” video documental de Manuel Basoalto, sobrino del poeta Pablo Neruda¹⁹. También se utiliza como material documental la entrevista realizada al compositor Sergio Ortega por la Revista “Intermedio” a propósito del estreno de la ópera “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” en la versión del año 2003.

Además, en referencia a la ópera y al compositor, se entrevista al barítono chileno ya retirado, ex integrante del Coro Profesional del Municipal de Santiago y Chelista, Juan Fariña, como testigo e intérprete de la ópera en los años 1967, 1998 y 2003. También se busca datos a través del testimonio de los entrevistados de otros estamentos de esta investigación que tuvieron participación como solistas en las puestas en escena del Municipal de Santiago.

A los compositores vivos, se les entrevista usando un cuestionario base de preguntas iguales a ambos compositores, que son las siguientes:

¹⁹ Seudónimo de Neftalí Ricardo Reyes Basoalto; Parral, Chile, 1904 - Santiago de Chile, 1973. Poeta chileno, premio Nobel de Literatura en 1971 y una de las máximas figuras de la lírica hispanoamericana del siglo XX.

1. ¿Qué aprecia usted de la voz de barítono?
2. Al momento de crear, imaginar y componer, ¿qué cualidades vocales son relevantes para usted en el personaje en construcción?
3. ¿Por qué escoge un barítono antes que otra voz para estos roles?
4. ¿Cuáles son los aspectos que motivan a un compositor a escribir música para ser cantada e interpretada por un barítono?
5. ¿Usted cree que existe un tipo de barítono específico en Chile? y si es así ¿cuál considera que es su característica particular?

Las respuestas a este cuestionario y las secciones pertinentes a los temas de estudio de esta investigación son detalladas en las siguientes secciones.

También para una mejor comprensión, los compositores Sebastián Errázuriz y Miguel Farías compartieron las partituras de sus óperas “Viento Blanco” y “El Cristo de Elqui” respectivamente.

4.2.1 El barítono en la ópera “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” de Sergio Ortega

Para adentrarse en la ópera “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta” es necesario conocer sobre el compositor y los momentos históricos que rodearon la composición. Sergio Ortega (1938 – 2003) fue un compositor chileno nacido en Antofagasta. Estudió Música y Composición en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile en Santiago, con Gustavo Becerra Schmidt. Después de graduarse trabajó en el Instituto de Extensión Musical y también como sonidista del Teatro Experimental de la misma Universidad.

Ortega compuso innumerables canciones, con temas cercanos a la política, como el creado para la campaña electoral del presidente Salvador Allende “Venceremos”, himno mundial de la resistencia popular. Además, participa de la versión musical de “Canto general” de Pablo Neruda junto a Gustavo Becerra. También escribió la cantata “Bernardo O’Higgins Riquelme, Poema sonoro para el padre de mi patria”, y elaboró la música para la película chilena “El chacal de Nahueltoro”. Otra obra muy conocida es “*El monte y el río*”, con letra de Nicolás Guillén, «*Les deux mers*», y una trilogía sobre la Revolución francesa. Una de sus últimas obras vocales fue la ópera “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta”, usando como libreto el poema épico de su amigo Pablo Neruda.

El 7 de septiembre de 1973, cinco días antes del golpe de estado en Chile, la ópera “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” fue estrenada en Lima en montaje del Teatro Nacional Popular, principal órgano artístico del gobierno peruano de entonces, que apoyaba al gobierno de Salvador Allende. A partir del golpe de estado en Chile, las funciones de “Joaquín Murieta” se convirtieron en actos políticos de apoyo a la izquierda chilena y en contra del nuevo régimen de Augusto Pinochet. Pero la obra de Ortega se siguió presentando en el Perú durante largo tiempo, llegando a contar más de cien funciones. En adelante, tras el golpe militar en Chile de 1973 y la muerte de Pablo Neruda, la ópera “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” se presentó en distintos lugares del mundo, especialmente donde existía fuerte presencia de exiliados chilenos. A fines del año 1973 después del golpe de estado, Ortega se exilió en Francia, donde residió hasta su muerte en 2003, realizando esporádicos viajes a Chile autorizados por la dictadura militar desde 1983.

En diciembre de 1998 y bajo la supervisión del mismo Sergio Ortega, la obra se estrenó como ópera en el Teatro Municipal de Santiago, dirigida por David Miller.

Posteriormente, en este formato y con la dirección teatral de Fernando González y Maximiano Valdés dirigiendo la Orquesta Filarmónica de Santiago, se repuso en el Municipal en el año 2003. En esta edición, Tito Beltrán (tenor) y Marcela de Loa Holzapfel (soprano) asumieron los papeles protagonistas. La obra se presentó también en Finlandia, en el Festival de Ópera de Savonlinna.

En el año 2006, el sello La Oreja publicó en DVD un filme de Manuel Basoalto²⁰ de la versión de 1998, en la que se acompaña además filmaciones históricas inéditas de ensayos en la casa del poeta para la primera puesta en escena de 1967, incluye además fotos de la puesta en escena de 2003, una entrevista a Sergio Ortega y el making off del montaje de 1998, entre otros contenidos de valor documental. A 50 años de su primera publicación, la Fundación Neruda ha presentado en septiembre de 2017 una edición conmemorativa de la obra que aparte de los textos y fotos originales de la obra dramática incluye folletos y programas de los distintos lugares donde la obra se presentó: Hungría, Polonia, Alemania, España e Italia.

Entre las composiciones de Sergio Ortega con textos de Pablo Neruda, se cuentan, además de “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” (estrenada el 14 de octubre de 1967, en el Teatro Antonio Varas, con dirección de Pedro Orthous) el “Canto General” (1970) y la Cantata “Bernardo O’ Higgins Riquelme, 1810” (1978). Respecto a la composición que nos convoca es preciso destacar que, en el Teatro Municipal de Santiago se estrenó el 14 de diciembre de 1998, con la cual la Fundación Pablo Neruda cerró la conmemoración de los 25 años de fallecimiento del poeta.

²⁰ El filme no se encuentra disponible a público. Sin embargo, el autor concedió autorización para publicar el documental al ex trabajador del Municipal de Santiago Hernán Torres para subir a su canal personal el video. Actualmente se puede ver en: https://youtu.be/rDtIgBDwD_Y

La ópera cuenta con dos actos de una hora y diez minutos cada uno, de tipo sinfónica y carácter folclórico, cuya dirección en la versión del año 1998 estuvo a cargo del músico californiano David Miller; incluyendo solos, duetos, tercetos y coros. En aquella oportunidad el elenco estuvo compuesto entre otros, por el actor Tito Bustamante (El poeta), y los cantantes Christian Daisse (El caballero tramposo), el barítono Patricio Méndez (Juan Tres dedos) y el tenor Rodrigo Orrego (Voz de Murieta). En la versión del año 2003, los personajes fueron interpretados por el barítono argentino Luis Gaeta, el tenor Rodrigo Orrego (Murieta), Marcela de Loa (Teresa, Carola del Bar) y el tenor Tito Beltrán (Caballero Tramposo)

Entrevistado por la Revista Intermedio (Intermedio, 2003), Sergio Ortega responde y comenta sobre la reposición de la ópera “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” en el Municipal de Santiago y fallecería pocos meses después de esta entrevista:

¿Qué siente respecto a esta nueva interpretación de “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” en el Teatro Municipal?

En estas lejanas tierras tenemos la costumbre de ver nuestras obras vistas por unos y otros de manera muy diferente. Murieta es una obra de un contenido tan universal, digamos, general, que puede (y debe, según la voluntad de Pablo Neruda, expresada en el prólogo) ser montada de una manera muy diferente, según el director, con una sola condición: la concepción tiene que ser buena.

¿Qué significa para usted esta obra en particular?

Murieta conjuga para mí varios aspectos: es la coronación del trabajo largo y profundo que fue el mío con Pablo, con mucha música escrita sobre sus textos, sobre temas de naturaleza muy variada (como el amor, con “Los Cantos del Capitán”), ciclo de cantos sobre una de las obras claves de la poesía amorosa de la lengua en el siglo XX, o los inmensos poemas de identidad latinoamericana (y chilena en particular), del “Canto General”, o los terribles poemas de reivindicación de la misma obra.

¿Cómo ha visto la evolución de esta ópera con los años?

Es la concretización de mi concepción estética, enriquecida por el diálogo profundo y sostenida con el poeta durante el periodo de la escritura del texto, por Pablo. Y la composición de la música, por mi parte, momentos que guardo como mi más rica herencia humana y estética.

¿Le agradan los músicos que interpretarán la obra en esta ocasión?

Esta obra es para mí una ópera nacional, lo que significa que da voz a los que no tienen, la que es multitudinaria.

¿A usted qué le gusta más de la obra?

Estoy tentado de decir que la encuentro cada vez mejor...

¿Qué recuerdos tiene de la presentación de 1998?

En 1998 me sentí muy feliz del contacto con los cantantes e instrumentistas, con los técnicos y el personal de servicio del Teatro Municipal, por cierto, muy bien acogido por la dirección y el personal administrativo del teatro. Los chilenos somos muy buenos músicos.

¿Qué cosas le llaman hoy la atención de esta obra?

El misterio y la poesía, que vuela muy alto, y hace que algunos críticos se pregunten si es una ópera, o no. Eso me divierte mucho, porque demuestra la maestría de Neruda para navegar de un género a otro, terreno en que yo lo sigo a las mil maravillas. (Ortega, 2003, pp. 6-8 y 10)

El entrevistado de esta investigación Juan Fariña, chelista y barítono nacional jubilado, participó como coreuta en las versiones operáticas de la obra, en los años 1998 y 2003. En esas reposiciones además acompañó en guitarra al barítono Patricio Sabaté, cantando la cueca de la ópera. Durante la entrevista, Fariña (2022) relata que:

El estreno de Joaquín Murieta en el Teatro Cariola, fue como obra de teatro musicalizada, pero era obra de teatro hablada y con canciones. Pero después la hizo ópera e igual le dejó partes habladas. Combinaba partes habladas con partes cantadas, entonces en esa época había mucho barítono que era más bien aficionado, no era una actividad profesional. (p. 2)

Otro participante y entrevistado de esta investigación, el tenor y Maestro de Canto en el Municipal de Santiago Enrique Salgado, también comenta sobre su experiencia en la ópera de Sergio Ortega, donde llegó a cantar cuatro roles simultáneamente y tuvo la

oportunidad de compartir con el compositor en el estreno de la ópera en el Municipal de Santiago el año 1998 y también en la reposición del año 2003. Consultado sobre su experiencia en la ópera “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta”, con el compositor, los personajes que desarrolló y la visión de la obra, Salgado (2022) comenta:

Mira, yo hice cuatro personajes en esa ópera, y eran todos diferentes. Uno era un mexicano ebrio en una cantina, otro un americano que llegaba en barco a las costas chilenas, y no te olvides tú del coro, “Adiós, adiós, adiós” ese canto con cual la gente se iba a California, o sea dejaba Chile para ir a California a buscar recursos porque allí estaba el oro, esa era la papa que vendía este americano... No recuerdo mucho de la obra, pero musicalmente era una obra que tenía muchos estilos, incluso se acercaba a lo que era Broadway, tenía varias facetas, tenía un hilo conductor que después se pone más dramático con Joaquín Murieta y la lucha de clases. El pobre, siempre utilizado y reventado, la traición, la codicia, todos esos elementos se ven en ese teatro musical o Broadway. (p. 11)

El maestro Enrique Salgado es un tenor que en su tiempo de máximo impulso como solista cantó en los escenarios nacionales más importantes de Chile, y fue considerado un cantante de gran inteligencia y talento musical interpretando música contemporánea. Participó en estrenos en Chile de obras de B. Britten (*The Little Sweep*), I. Stravinsky (*Les Noces*) e incluso el compositor chileno Wilfred Junge²¹ compuso

²¹ Wilfred Junge (1928-2001): Compositor, director de orquesta, director de coro y director de ópera. Estudió piano y teoría con el profesor alemán Helmuth Voerke, en Concepción. En 1950, ingresa al Coro Polifónico de Concepción, donde es nombrado director ayudante. Ese mismo año comienza a formar el Primer Coro Universitario de Concepción y crea el himno de la Universidad de Concepción. Algunas de sus realizaciones son: fundador de la Orquesta de Cámara de Concepción (1952), director de la Orquesta de Cámara de

especialmente para él, el rol de “El Diablo” de su ópera “El ahijado de la muerte”. Como avezado intérprete de música contemporánea y consultado por su apreciación sobre el estilo de la obra “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta”, él considera que la composición pueda ser catalogada en géneros distintos de la ópera, considerando los formatos tradicionales de ópera, de repertorio o contemporánea. Según su percepción, la obra de Sergio Ortega “tenía ritmos diferentes, de sonoridad clásica, incluso un coral que se parecía mucho a la Cantata 147 (de J. S. Bach), uno que era el último, que tenía algunos compases que llamaban un poco a esa obra, entonces como ópera... yo no la percibí así. (Salgado, 2022, p. 11)

El estreno de la obra “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta” en formato ópera no estuvo exenta de dificultades. Además de ser una gran producción en términos de logística por la gran cantidad de números musicales que tenía, numerosas escenas, solistas, locaciones, estaba la dificultad de adaptar una obra que no había sido concebida como ópera al formato de escritura y composición que requería una orquesta filarmónica, un coro profesional que en ese entonces contaba con 70 voces profesionales más un coro de niños, y probar directamente en los ensayos de conjunto si la adaptación funcionaba. Salgado (2022) relata en referencia a la escritura para las voces que:

Había una mujer negra que, hacia Pilar Díaz, una mezzo soprano que cantaba como un *negro spiritual*. Estaba ese estilo, estaba la cosa de la cantina, los borrachos... Vocalmente sé que hubo varios problemas de personas que le resultaba muy incómodo el canto, incluso hubo muchos, en esa primera versión

Concepción (1952-1958), director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción y director artístico de la Corporación Lírica de Concepción (1959). Realiza cursos de perfeccionamiento en Austria (1953-1955) y Estados Unidos (1967-1968).

que se hizo (1998), hubo mucho acomodo de la orquesta también, bajar instrumentos, subir otros, porque habían cosas que tapaban mucho quizás a los cantantes... Él hacía correcciones en el camino... Sergio Ortega era bien abierto a eso, no tenía ningún problema, siempre que se escuchara lo que él quería que se escuchara. Entonces, si de repente no se escuchaba mucho y el cantante le decía “lo que pasa es que aquí, en esta frase me llevas muy abajo y si lo hicieras una octava más arriba lo podría lucir un poco más...”. Él era bien asequible a eso, era una persona bastante abierta y simpática. (p. 12)

Patricio Sabaté, barítono y profesor de canto también tuvo la oportunidad de cantar en las dos representaciones de la ópera “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” en las versiones representadas en el Municipal de Santiago, y recuerda la experiencia como una suerte, particularmente la escena donde cantó y bailó la cueca de la ópera, acompañado en escena por dos guitarristas, entre ellos el entrevistado de esta investigación Juan Fariña, todos bajo la dirección de Maximiliano Valdés²². Sabaté (2022) relata:

Tuve la suerte de participar en las dos producciones que se hicieron; la de Finlandia y la que se hizo acá. La escena de la cueca era muy entretenida. Por suerte era sin orquesta, por suerte era con Juan Fariña y (Ricardo) “Calidad” Iturra, ellos entre los dos tocaban la guitarra. Calidad se manejaba muy bien y Juanito súper buen guitarrista también, súper buen músico Juan, entonces pese que estaba toda esta cosa del director Maximiliano, que tiene esta cosa escolástica,

²² Nacido en Santiago de Chile, **Maximiliano Valdés** estudió en la Escuela Moderna de música de Santiago y en la facultad de Derecho de la Universidad Católica de Chile. Posteriormente en Roma finaliza sus estudios musicales en piano y composición en el Conservatorio de música de Santa Cecilia.

bastante de academia, bastante de marco, de la entrada y las cosas más bien con cierta reservas, pese a eso nos dio la holgura, el número en sí mismo de poder jugar un poco en escena con la cueca, zapatear, bailar, jugar con el pañuelo y el poncho embravecido por Juanito y Calidad, que eran eximios guitarristas... espera ¡Calidad! Parece que me estoy confundiendo, pero parece que fue Marco, uno que trabaja en el archivo del teatro, el Marco era titulado de guitarra. Bueno, era todo como una experiencia operística hasta que llegábamos a la cueca, donde se soltaban las trenzas y eso lo permitía, porque la cueca era con guitarra y no con orquesta: si hubiese sido con orquesta habría sido imposible poder hacer una cueca más bien de voz en cuello y zapateada como corresponde. Ahora respecto de la pregunta, fue una experiencia buena y trabajar con Sergio Ortega fue muy bueno, de hecho la suerte que tuvimos de trabajar con Sergio, que un día me enfermé, cosas que pasan de una laringitis y me bajó una quinta el registro, una cosa así, y le dije: “maestro, no lo voy a poder hacer, podemos cortar la cueca” y Maximiliano Valdés me dice: “Chuta ya, bueno, pasamos al siguiente número”, total era un número sin orquesta, cueca con guitarra... Llega Sergio Ortega al camarín y dice: “No. ¿La pueden tocar una quinta o cuarta más abajo?, dijimos sí y él me preguntó: “¿y tú puedes cantarla más bajo?”, sí, dije yo, y con voz de pecho y autorización de Sergio Ortega, la hicimos así en esa función... Por esas cosas es una gran ventaja trabajar con los compositores en esos momentos. (p. 10 - 11)

Considerando su participación como solista en distintos cuadros musicales y refiriéndose al estilo de composición de la obra, Sabaté (2022) afirma que:

No, yo siempre consideré que Joaquín Murieta, eran cuadros musicales, no es un musical, no es una ópera, pero sí son cuadros musicales que en conjunto

cuentan una historia, distintos cuadros musicales, con un negro spiritual, con el asalto a la diligencia, con esta cueca, con la llegada al puerto, con la llegada de los buscadores de oro a Estados Unidos, eran cuadros y cada cuadro tenía su propio sello musical, era como una mezcla de distintas cosas, una muestra de todas las capacidades. Ahora, Sergio Ortega es un gran compositor, yo he escuchado piezas de cámara de Sergio Ortega y uno dice ¡ah, chuta! ¡Y este es el Sergio de Joaquín Murieta, donde sonaba una composición más popular! Bueno, grandes capacidades como compositor, de verdad que sí y si tú me preguntas a mí, yo lo considero como cuadros musicales. (p. 11)

Al fallecer Sergio Ortega, el destacado guitarrista, compositor, cofundador y director del grupo musical Inti Illimani Histórico chileno, Horacio Salinas (2003) describe en un sentido escrito publicado por la Revista Musical Chilena:

En esta última visita y a casi 40 años de los inicios de la Nueva Canción Chilena, recordó que aquella era “inevitable”, porque fue producto de una ola profunda de transformación, de un sentido esencial que no se dio en ningún otro lugar del mundo. Esa transformación que Ortega tradujo a formas musicales nuevas. A Sergio le debemos que en gran medida la música chilena se hiciera universal. Quiero recordar su pensamiento en afirmaciones como estas:

“Estábamos buscando el sonido de Chile, porque las culturas resuenan, no son datos sin vida, se expresan en colores, en movimientos, en sonidos.

Escuchábamos que se venía abajo una manera de escribir la música, muy abstracta, en la que se había roto el vínculo social...”. O esta otra: “Si puedo dar un consejo: la música antes. La música tiene un lugar preeminente. La música al comienzo, no al final”.

Aunque fue juzgado por los doctos como muy popular, y por los populares como muy docto, Ortega enfatizó las contradicciones para lograr la unidad. Compuso desde la contingencia y la utilidad del texto hasta la altitud de las melodías líricas. Derribó las fronteras entre las categorías doctas y populares y ofreció el desafío que interroga por la diferencia, invitándonos a descubrir la identidad.

Era de las grandes obras. En eso destacó el Himno de la CUT, de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, hasta la reciente presentación de “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta”, que triunfó en el Festival de Ópera de Savonlinna, Finlandia, donde fuiste admirado y querido. Su huella es profunda. Inolvidable. (p. 125 -126)

En una revisión de las fichas de producción disponibles en el Centro DAE del Municipal de Santiago, se puede apreciar que la ópera “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” cuenta con 64 roles de solistas, de los cuales 15 fueron representados por barítonos de la época. En ambos procesos de producción las partituras vocales y orquestales fueron adaptadas para que los solistas pudieran cantar con comodidad los roles asignados. El detalle de los solistas de la ópera es el siguiente:

- El caballero tramposo, tenor
- El tentador, tenor
- Un Prestidigitador, tenor
- Un Barraquero de feria, tenor
- Conjunto Los Tentadores: tenor, bajo, tenor, tenor, barítono, barítono, barítono

- Conjunto La Prestidigitación: tenor, bajo, tenor, tenor, barítono, barítono, barítono
- Conjunto ¿Quién es el Padre?: tenor, bajo, tenor, tenor, barítono, barítono, barítono
- Conjunto El Asalto a la Diligencia: barítono, barítono
- Conjunto Alfacadabra: tenor, bajo, tenor, tenor, barítono, barítono, barítono
- Tresdedos: barítono
- Conjunto El Asalto a la Diligencia: barítono, tenor, tenor, contralto, soprano, soprano
- Conjunto ¿Dónde está ese jinete?: mezzosoprano, soprano, soprano
- Conjunto El Camino Marino: tenor, soprano, contralto
- Conjunto Escucha la Arena: soprano, contralto, soprano, soprano
- Un buscador de oro, barítono
- Teresa, soprano
- Carola del Bar, soprano
- Joaquín Murieta, tenor
- La Pulga de Oro, soprano
- Cantante Negra, mezzosoprano
- Una Machi, mezzosoprano
- Conjunto Los negros Presagios: mezzosoprano, mezzosoprano
- Una mujer del pueblo, mezzosoprano
- Rosendo Juárez, bajo
- Reyes, tenor
- El poeta, rol hablado

4.2.2 El barítono en la ópera “Viento Blanco” de Sebastián Errázuriz

Sebastián Errázuriz nació en 1975 en Santiago de Chile. Es un destacado compositor, productor y director nacional, que manifiesta permanentemente en sus composiciones la búsqueda de nuevas formas musicales que proyectar en la ópera y su construcción musical, literaria y dramática.

Obtiene varios reconocimientos del medio musical nacional desde muy joven, obteniendo el primer lugar en el concurso internacional Jorge Peña Hen con la obra sinfónica “La caravana” en el año 2003. También obtiene el Premio del Círculo de Arte el año 2008, el premio Altazor el año 2009, y fue nominado a los premios Pulsar el año 2022.

Reconocido como líder por distintas revistas, sus proyectos abarcan amplios territorios en el arte de la ópera, con destacadas incursiones con gran éxito de la crítica y público estrenando óperas como: “Viento Blanco” en el Teatro Municipal de Santiago en el año 2008 y 2009, “Gloria” en el Centro Cultural Gabriela Mistral GAM en el año 2013, y la ópera infantil “Papelucho”, que lo llevó nuevamente al Teatro Municipal de Santiago en 2015.

Manteniendo constantemente su presencia en el medio nacional, este año 2022 fue posible apreciar el estreno mundial de otra ópera compuesta, producida y realizada por Sebastián Errázuriz titulada “Patagonia”, que fue estrenada en el Teatro del lago de Frutillar y posteriormente en el Teatro Regional del Biobío. Indudablemente el compositor nacional Sebastián Errázuriz ha aportado al medio lírico con diferentes producciones y personajes interesantes dentro de las nuevas formas de composición operística,

características propias de las nuevas y grandes generaciones de compositores nacionales de la creación musical actual.

Dentro de sus composiciones cabe destacar la presencia constante de barítonos en sus óperas. Ya sea en roles solistas de distinta envergadura: protagónicos o secundarios, Sebastián Errázuriz siempre incluye barítonos en sus composiciones. Llama la atención que para estrenar su última ópera escoge como director de escena a un barítono: el cantante lírico y director de escena Marcelo Lombardero.

Para conocer sus apreciaciones sobre la voz del barítono, sus cualidades y las motivaciones del compositor para escribir roles de barítono en sus óperas, se le envía previamente un cuestionario que contextualiza la posterior entrevista realizada vía zoom.

4.2.2.a La ópera “Viento Blanco”

Estrenada el año 2008 en el Teatro Municipal de Santiago, la ópera “Viento Blanco” de Sebastián Errázuriz es una ópera inspirada en la Tragedia de Antuco, ocurrida el año 200, donde 44 conscriptos y un sargento del Ejército chileno fallecieron de hipotermia durante una marcha de entrenamiento en plena tormenta de nieve en los faldeos del Volcán Antuco en la VIII Región de Chile. Este suceso es reconocido como la peor tragedia militar en tiempos de paz que recuerde la historia nacional.

El libreto -escrito en español por Rodrigo y Felipe Ossandón, junto a Errázuriz- hace una reconstrucción imaginaria de los hechos que antecedieron la fatídica marcha de los soldados. *Viento blanco* es una de las pocas óperas chilenas estrenadas en el Teatro Municipal de Santiago en lo que va del siglo XXI. Contó con la dirección orquestal de José

Luis Domínguez, la interpretación de la Orquesta Filarmónica de Chile y un elenco de trece solistas nacionales. Los coros fueron interpretados por el Coro del Teatro Municipal junto al Coro Crecer Cantando.

El estreno de la ópera "Viento Blanco" fue un hito lleno de simbolismos: por un lado, el Teatro Municipal de Santiago culminaba la celebración de sus 150 años con la puesta en escena de "Viento Blanco", una ópera escrita por un joven compositor nacional Sebastián Errázuriz. Los trece solistas participantes en escena eran, en un hecho inusual para el teatro, en su totalidad nacionales, y entre ellos destacaba el debut en Chile de la hermana de la soprano Verónica Villarroel y también soprano, Maribel Villarroel. La creación de "Viento Blanco" estuvo en manos de un equipo de seis artistas, todos menores de 35 años al momento de la creación. La propuesta era llamar al público joven, a que perdiera el miedo de asistir a una ópera.

El diseñador teatral de la Universidad de Chile, Rodrigo Claro, trabajó en la puesta en escena y el diseño de arte, con la propuesta de mezclar una ambientación naturalista con las sensaciones propias de la narración. También hicieron lo suyo los guionistas Felipe y Rodrigo Ossandón, que construyeron poco a poco la historia para luego entregarla a Errázuriz para que escribiera la música. Según el compositor, fueron las palabras las que finalmente dictaron el tono de la obra. La partitura fue editada por Música Actual y, luego de su estreno, la obra fue montada nuevamente en enero de 2009.

Las principales influencias musicales presentes en esta obra se encuentran en el serialismo, con una visión postmodernista de las técnicas tradicionales, característica de la obra de este compositor.

En la ópera “Viento Blanco” de Sebastián Errázuriz, el coro interpreta a los familiares de los reclutas fallecidos. El detalle de los roles solistas de la ópera es el siguiente:

- Sargento, Bajo
- Recluta 1, barítono
- Recluta, barítono
- Recluta 3, tenor
- Enamorada del Recluta 1, soprano
- Mayor, tenor
- Periodista 1, soprano
- Periodista 2, soprano
- Comandante en Jefe, barítono
- Madre del Recluta 2, contralto
- Padre del Recluta 2, bajo
- Padre del Recluta 3, tenor
- Hermano del Recluta 3, tenor

La ópera cuenta con dos actos de dos cuadros cada uno, más un epílogo, y está escrita para trece solistas distribuidos vocalmente entre tres sopranos, una contralto, cuatro tenores, tres barítonos y dos bajos.

En esta composición se cuenta con voces de barítonos en roles de dos reclutas jóvenes, como también de un personaje de alto rango en el ejército, el Comandante en Jefe. Sobre las motivaciones que lo llevaron a escoger barítonos para estos roles, el

compositor profundiza en el cuestionamiento de los estereotipos tradicionales de la ópera.

Errázuriz (2022) comenta:

Por ejemplo, el caso del Comandante en Jefe del Ejército... Claro, el estereotipo era buscar el malo, buscar el tipo que es el culpable. Sin embargo, investigando sobre la tragedia de Antuco, a mí me llamó mucho la atención este comandante en jefe que se quiebra dando una conferencia de prensa. Lloro y dice: “... *A nosotros se nos acaban de morir 45 hijos...*”. Entonces ahí se produce una cosa súper catártica, también como sociedad chilena. ¡El Comandante en Jefe del Ejército de Chile! uno se imagina lo peor de lo peor... Tenemos historia reciente muy fuerte al respecto y esta idea de que los hombres no lloran y la línea de mando y esta cosa del más choro, el más bacán... Entonces eso me llamó mucho la atención y por eso durante la composición de esta obra “Viento Blanco”, de repente justamente como que me di cuenta que el comandante en jefe tenía que tener una cosa más lírica, había que dulcificarlo. Ya es bastante fuerte que el coro lo anuncie: “¡Que venga el comandante, que venga el comandante, que venga a dar la cara!” Entonces lo esperado, lo estereotipado es que manda a todo el mundo a la mierda, o a lo menos que se muestre como muy frío, muy duro, que es un poco como se muestra el Mayor al comienzo. (p. 1)

En la ópera, el personaje del Comandante en Jefe aparece sólo una vez en escena, para dar a los familiares de los reclutas la noticia de que habían fallecido. Errázuriz comenta que originalmente buscaba para este rol una voz de bajo-barítono, pero que al escuchar a Pablo Oyanedel cantar la parte, Errázuriz (2022) dice: “y lo hizo muy bien Pablo Oyanedel, con esta prestancia que tiene, y además una voz muy lírica de una

línea melódica ancha, amplia” (Pp. 1) decidió tachar en la partitura la palabra “bajo” y dejó solamente la descripción de voz para el rol como “barítono”.

El rol del villano de la ópera es El Mayor, con un aria al comienzo de la obra, la escribió para tenor, con una impronta mucho más marcial que la del Comandante en Jefe, y con características dramáticas propias tradicionalmente de voz grave, claramente con el afán de romper los estereotipos del tenor héroe o de jovencitos de la historia, dejando al barítono las características de dulzura y nobleza atribuidas tradicionalmente al tenor y demostrando que al salir de las convenciones hoy día un buen barítono cumple muy bien dramáticamente el llevar ese peso.

4.2.2.b El barítono en las composiciones de Sebastián Errázuriz

Sebastián Errázuriz recurre continuamente a las voces de barítono para roles de importancia en sus óperas, como podemos apreciar en “Viento Blanco”, “Gloria” y “Patagonia”, por ejemplo. Sin embargo, los roles que escribe para barítono no siempre tienen una característica dramática o vocal que los relacione. En la entrevista se extiende ampliamente sobre sus criterios para escoger las voces al momento de componer y al momento de seleccionar los cantantes para cantar sus roles, hechos que por lo general en su selección no van separados, sino juntos en una misma acción. Aclara Errázuriz (2022):

En general lo que me interesa es nutrirse de los diferentes intérpretes que hay, digamos a los cuales tengo alcance. Y de esas personas, más de lo que dice su currículum, es esa persona y las cualidades tanto vocales como interpretativas de esa persona, incluso físicas a veces... Es esa cualidad la que me lleva a decir

que quiero trabajar con esta persona y en ese momento empiezo a escribir pensando en esa persona. De hecho, sin ir más lejos, ahora recién que estrenamos “Patagonia”, ahí por ejemplo también pasó. Yo sabía que el personaje Antonio Pigafetta sí iba a ser un tenor, eso lo sabía, no sé, lo intuía. Pero en el momento que armamos el elenco, yo ya había comenzado a escribir y aparece Nicolás Fontecilla como el intérprete. Empiezo a escribir pensando en él, tanto así que después cuando llega el momento de los ensayos, muchas cosas tuve que decir “esto no se siente cómodo, hagamos esto otro”, o “esta nota la cambiamos por esta o por otra”. Entonces es como entender bien ese traje a la medida para este intérprete. Por ejemplo, el rol -y volviendo a los barítonos- el recluta 1 de “Viento Blanco”, Juan Pablo Dupré. Hoy día si lo tuviéramos que audicionar tendríamos problemas, porque no sé qué barítonos en Chile tienen esa ductilidad para ir hacia arriba, ...ese barítono que sube y que canta un Sol varias veces, fue gracias a que empecé a trabajar con Juan Pablo Dupré, pero que después se convirtió en tenor... Entonces bueno, del mismo “Viento Blanco”, el Recluta 2, visualicé desde un comienzo en el proyecto a Sergio Gallardo, también por una cosa física, una cosa actoral, que iba ser este tipo más torpe dentro de este grupo de los tres principales, iba ser un poco como el niño protegido, entonces seguramente con un poco de sobrepeso y material de hueveo de todo el regimiento, y así. (p. 2 - 3)

Visto de esta manera, se podría pensar que debido a la cantidad de cantantes que hay en Chile, con sus diversidades vocales, físicas, sociales, psicológicas, etc., los cantantes que interpretan los personajes de sus óperas podrían ser muy variados, pero los nombres se repiten ópera tras ópera, como el de Sergio Gallardo o Patricio Sabaté en el caso de los barítonos, objeto de esta investigación. Para profundizar en esta idea se le

consulta cuáles son las cualidades que hacen que un intérprete barítono le llame la atención, y Errázuriz (2022) señala apreciar los recursos propios del intérprete, y que compone para el lucimiento de estas características personales:

Por ejemplo. Es como, ah, ya, cuáles son sus cualidades, porque como ejemplo para el Patricio Sabaté, es un tipo increíble, me encanta trabajar con él, pero no lo llamo siempre porque sé que para esto es increíble y para otras ni siquiera me lo imagino. Por ejemplo, en "Patagonia", no se me pasa por la mente siquiera, porque está asociado a un personaje con algunas características físicas y actorales que tienen que ver con el asunto. Y si hoy día tuviera que hacer "Gloria" de nuevo, sin el Patricio Sabaté, me costaría. Sé que al final lo vamos a encontrar, pero ése fue un personaje súper construido a la medida de las posibilidades de Patricio Sabaté. De hecho, hay unos momentos donde yo le escribí unos *falsettos*, y esos son porque en algún carrete con Patricio descubrí que también podía hacer eso y es algo como atípico. Claro, eso es un poco atípico, también con la experiencia de más tiempo he ido aprendiendo que claro, dejar el rol como muy definido y amarrado a la cualidad específica de ese intérprete con el cual trabajé en el estreno también se puede transformar en un problema, entonces ahí viene un cuidar la partitura de tal manera que se pueda como tener opciones, si es que el día de mañana la obra se hace sin personaje con esas cualidades tan especiales o excepcionales. (p. 3)

En las siguientes imágenes se aprecia una selección de frases escritas para el personaje del Comandante en Jefe de la ópera "Viento Blanco", donde se puede evaluar el nivel de dificultad musical y vocal de la composición:

Imagen 1

Partitura "Viento blanco". Portada, primer acto, cuadro uno compases del 1 al 12.

Viento Blanco

ACTO I

Sebastián Errázuriz

CUADRO PRIMERO

Patio de regimiento.
Militares, soldados, reclutas y sus familiares
están presentes en la ceremonia que da
la bienvenida al servicio militar a los nuevos reclutas.

Libreto: Felipe Ossandón,
Rodrigo Ossandón
y Sebastián Errázuriz

♩ = 60

Piano *mf*

5

9

Pno.

1

Imagen 2

Partitura "Viento Blanco". Segundo acto, cuadro 4, primera aparición Comandante en Jefe, compás 224 al 231. p. 147

26 224 mf $\text{♩} = 70$

Coman. Se-ño-ras y se-ño-res: yohe ve-ni-do has-ta qui en cuan-to

224 p

228

Coman. su-pe que se es-ta-ban pro-du-cien-do al-gu-nos pro-ble-mas en la zo-na. Si no me a-cer-

228 p

Viento Blanco

Imagen 3

Partitura "Viento Blanco". Segundo acto, cuadro 4, primera aparición Comandante en Jefe, compás 232 al 239. p. 148.

148 232

Coman. qué an-tes aña-blar con us-te-des fue por-que es-ta-ba

232

236

Coman. re-ca-ban do in-for-ma-ción de úl-ti-mo mi-nu-to. El pro-

236 mf

27

Imagen 4

Partitura "Viento Blanco". Segundo acto, cuadro 4, primera aparición Comandante en Jefe. Compás 240 al 247. p. 148.

240
Coman. ble - ma es quehas-taa - ho - ra lajn - for-ma - ción es es - ca - sa. —

240
p

244
Coman. — Un ba-ta - llón de la com-pa - ñi - a de mon-

244
f 28 *f*

244
f *p*

Imagen 5

Partitura "Viento Blanco". Segundo acto, cuadro 4, primera aparición Comandante en Jefe, compás 248 al 253. P. 149.

248
Coman. ta - ña du - ran - teel re - gre - so en la mar - cha re - gu - lar deen - tre - na -

248
mf

252
Coman. mien - to fue sor - pren - di - da por u - na tor - men - ta de

252
mf

Imagen 6

Partitura "Viento Blanco". Segundo acto, cuadro 4, primera aparición Comandante en Jefe, compás 256 al 257. p. 150.

The image shows a musical score for five vocal parts: Enam., Madre R. 2, Padre R. 3, Padre R. 2, and Coman. The score is for measures 256 and 257. The Coman. part has lyrics 'vien - to blan - - - co'. Dynamics include p (piano) and f (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

4.2.2.c La formación de los cantantes en Chile

Considerando el creciente aumento de escuelas de canto, formales e informales en Chile, está claro que comparativamente con décadas anteriores, los cantantes líricos chilenos actuales tienen mayor acceso a la formación académica, con distintas especialidades, siendo los más habituales en canto popular y canto lírico. mayor acceso De vital importancia en la composición contemporánea, con formas que desafían las convenciones de escritura tradicionales es que los cantantes cuenten con una buena formación teórica. En referencia a la formación académica de los cantantes en Chile y a las necesidades que demanda la composición de ópera actual, Sebastián Errázuriz (2022) afirma:

Hoy día también afortunadamente, el mundo del canto se ha pegado ese salto de formación mucho más completa. Para mí es un punto de filtro primario la formación de un cantante prácticamente como un instrumentista. Eso a mí me da confianza. Cuando tengo cantantes que se aprenden las cosas por oreja, que pueden tener una voz increíble -y hay varios- pero yo no voy a poner mi colon en riesgo ensayando contigo, si no me estás entendiendo los cambios de tempos y una cosa armónicamente más compleja. Eso sí para mí es un requisito fundamental y ahí siento que se hace la gran diferencia hoy día. ...Mucha gente la tiene la voz, escuchas una frase y dices ¡oh! ¡qué maravilla el timbre! y el mundo de la ópera tiene mucho que ver con eso, con el enamoramiento del timbre y de un timbre muy pulido, con una emisión muy pareja, cualidades que son importantes sin duda. Sin embargo, para hacer música hoy, música contemporánea, yo siento que es mucho más importante hoy día, además de tener una buena voz y saludable, tener una formación muy completa que permita llegar, desde que te envío la partitura, que te permita llegar como un instrumentista a un primer ensayo técnicamente solucionado. ...El mundo del canto y sobre todo el mundo del canto lírico muchas veces suele estar tan ensimismado con el instrumento que, claro, como que no te proporcionaran o dejaran el espacio para preparar todas esas otras cosas que son completamente necesarias para poder ser solventes. (p. 4 - 5)

Una parte importante del arte del canto lírico es la técnica vocal. Una técnica que ha tenido al menos cinco siglos de evolución, donde el desarrollo y la transmisión de una tradición en sus inicios oral, otras veces en tratados de técnicas de canto, métodos de canto de profesores famosos, que todo buen cantante lírico debe conocer y estudiar con el fin de adquirir los recursos técnicos para abordar las distintas dificultades que el repertorio impone, en términos musicales, vocales o acústicos, con la finalidad de que la

voz y la música pueda apreciarse en todo un teatro, sin el uso de amplificación. En este esfuerzo, tradicionalmente es considerado normal, parte de la técnica y hasta necesario que tanto el cuerpo del intérprete como las palabras del texto se “deformen” en beneficio de una buena transmisión de la música y la voz. Esta característica propia del canto lírico tiene sus matices para Errázuriz (2022), matices que, en su parecer, benefician a las voces graves y específicamente a los barítonos:

Hay otro elemento que me lleva a elegir el barítono en muchas ocasiones en vez del tenor, y es que es un registro mucho más amable con la dicción: a mí me interesa que se entienda el texto. Generalmente cuando hacemos ópera, todavía seguimos con la convención de que le ponemos sobretítulos, aunque esté cantando en castellano, que es el idioma nuestro, sin embargo, se entiende. ...Y como cuando las sopranos y los tenores van hacia el sector más agudo no se les entiende nada, que ya casi como particularidad de la técnica transformas las vocales como la I en E. ...Creo que llegamos a tu primera pregunta: por qué elegí al barítono. Fíjate que tiene mucho que ver con eso, porque me interesa que se entienda lo que se está diciendo. Estoy trabajando la anti cantata, donde elegí un barítono. Bueno, la anti cantata es un oratorio con texto de Nicanor Parra, que es para barítono, mezzo, una actriz y un actor, y claro lo que me interesaba... oye, es Nicanor Parra: los textos son geniales, necesito que se entiendan, entonces si tengo un tipo por allá haciendo todos estos artificios técnicos para que la voz suene y no se entienda un carajo, mala elección.

Me hiciste recordar algo: ayer tuve un ensayo acá y una de las colegas, una violinista, comentando, estábamos haciendo ensayo y salió una idea melódica y alguien dijo “déjame anotarla” y el pianista tiró la talla: “¿te acuerdas del listado

melódico y rítmico?” estábamos en eso y el pianista dijo: “los bateristas, cómo daban bote en esto, los dictados melódicos” y la violinista dijo: “chuta sí, qué recuerdos, y todos mis compañeros cantantes daban bote, no le pegaban ni al quinto bote en la clase de entrenamiento auditivo...”. Entonces eso es hoy día, inaceptable. O sea, a mí me ha tocado con gente de tremendo nivel y de repente... No lo vamos a lograr, muchas gracias. Qué linda su voz compañero, cuando escriba algo estable en 4/4 con frases de 8 compases te llamo, pero si no, no podí. (Pp. 5 y 8 - 9)

Estas afirmaciones nos llevan a volver a los cantantes que Errázuriz ha seleccionado para interpretar sus roles, conocer sus cualidades artísticas individuales, su catalogación y características vocales y principalmente informarse sobre su formación académica. Resulta llamativo que, si bien en las biografías oficiales los cantantes anuncian tener estudios en música y/o canto, ninguno de los cantantes está en posesión del grado académico de Intérprete en Canto al momento de participación en las óperas, con excepción de Pablo Oyanedel, en el rol del Comandante en Jefe del Ejército en la ópera “Viento Blanco”.

De la entrevista se desprende que las cualidades que el compositor aprecia en los cantantes líricos, son extracurriculares o ramos menores en las mallas curriculares de las carreras académicas, como la posibilidad de cantar en “falsetto”, o cantar en una escritura central, sin agudos, para que se entienda el texto y con una emisión vocal libre de artificios técnicos, todas características propias del canto popular.

En el aspecto histriónico, el compositor manifiesta apreciar las características físicas propias e individuales de los cantantes al momento de escribir determinados roles.

Y en el aspecto musical, el compositor valora que los intérpretes estén en dominio de una lectura musical propia de un instrumentista, que les permita llegar a los ensayos con líneas melódicas, cambios de métrica y rítmica propias de la composición contemporánea resueltas.

Revisando las partituras dadas como ejemplo por el compositor, se puede apreciar la escritura de una línea vocal sencilla para barítono, de tesitura cómoda y una escritura rítmica basada en figuras elementales, con abundantes cambios de métrica, pero de pocas complejidades rítmicas.

4.2.3 El barítono en la ópera “El Cristo de Elqui” y “La compuerta N° 12” de Miguel Farías

Miguel Farías nace en Venezuela en el año 1983. Es un destacado compositor y doctor en Estudios Latinoamericanos. Académico, estudió en Chile, Suiza y Francia. Precursor de variadas composiciones en vueltas de realidades históricas y sociales. Es ganador de varios premios internacionales y beneficiario de comisiones y residencias en Chile y Europa. Fue finalista en los programas "Proyecto Compositor" y "Comisiones Roche" del Festival de Lucerna, con Pierre Boulez como jurado. En junio de 2012 obtuvo el Premio de la Crítica “Crítica de Arte” 2012 en la categoría Ópera Nacional y el Premio Nacional de Artes "Altazor" 2013, con su ópera "Renca, París y Liendres" estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chile. En 2018 se estrenó su segunda ópera “El Cristo de Elqui” en la Ópera Nacional de Chile, Municipal de Santiago, con el argentino Jorge Lavelli como director de escena. Ganó el premio de la Academia Chilena de Bellas Artes por el estreno de esta ópera. Premiado por diferentes entidades artísticas e internacionales por destacar algunas: Premio Luis Advis (2007), Reina Elisabeth (2009) y Reina Sofía de España, ha

recibido el reconocimiento de distintas orquestas internacionales, como la Orquesta Sinfónica de Chile, Korean Symphony y Orchestre de Lorraine, entre otros.

En el ámbito de la ópera, incursiona con sonidos y formas nuevas de entender y expresar sensaciones desde los intérpretes. Entre sus obras en ópera, destacan el estreno en Santiago de Chile de “Renca, París y Liendres” (2012), con la Orquesta Sinfónica de Chile, causando gran revuelo y excelentes críticas. Otra obra con estreno en el Teatro Municipal de Santiago es la ópera “El Cristo de Elqui” (2018), catalogada como un excelente aporte al rescate de las historias tradicionales de un periodo pasado de los campos Elquinos. Recientemente incursiona en un nuevo formato, que el compositor presenta con su ópera digital “La Compuerta N° 12”, basada en una novela de Baldomero Lillo, para una voz de barítono, escena digital y música grabada.

Miguel Farías suele componer al menos cuatro obras por año de todas las ramas posibles de la música docta, produciendo composiciones en nuestro tiempo con una identidad propia. Así es como su obra “El estallido” (2021) fue estrenada por la Filarmónica de los Ángeles EE. UU. (2022).

En la actualidad, el compositor es parte del directorio de la Fundación Cultural de Providencia. Recientemente (2022) tomó la dirección ejecutiva de la Fundación Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile (FOJI), es académico de la Facultad de Artes de la Universidad Católica y además es compositor residente del Teatro Municipal de Santiago. Para conocer sus apreciaciones sobre la voz del barítono, sus cualidades y las motivaciones del compositor para escribir roles de barítono en sus óperas, se le envía previamente un cuestionario que contextualiza la posterior entrevista realizada de forma

presencial en su oficina de la FOJI, instalada en las dependencias de Televisión Nacional de Chile.

4.2.3.a Las óperas “El Cristo de Elqui” y “La compuerta N° 12”

La ópera “El Cristo de Elqui” es una ópera en cuatro actos y un prólogo, del compositor Miguel Farías, con libreto del sociólogo Alberto Mayol, basado en “El Arte de la Resurrección” y en “La Reina Isabel cantaba Rancheras” de Hernán Rivera Letelier. La obra fue estrenada en junio de 2018 en el Municipal de Santiago, junto a un equipo creativo extranjero: el argentino - francés Jorge Lavelli en dirección de escena, la artista plástica francesa Dominique Poulange en colaboración, el escenógrafo español Ricardo Sánchez Cuerda y la diseñadora de vestuario argentina Graciela Galán. El elenco de artistas fue integrado por cantantes líricos nacionales, la Orquesta Filarmónica de Santiago y el Coro Profesional del Municipal de Santiago.

La ópera, basada en hechos reales y literarios, se basa en la figura del campesino chileno Domingo Zárate Vega, más conocido como el “Cristo de Elqui”, que afirmaba que frecuentemente se le aparecían diversos personajes divinos. Pronto comenzó a tener seguidores a quienes bautizaba en el río Elqui. Pasó sus últimos años de vida olvidado y, años más tarde, el escritor nacional **Hernán Rivera Letelier** lo transformaría en uno de los personajes de las novelas “La Reina Isabel cantaba rancheras” y “El arte de la resurrección”. Tanto los hechos históricos como la obra de Rivera Letelier fueron consideradas como fuentes para la escritura del libreto de esta ópera, a cargo del sociólogo Alberto Mayol.

En la ópera “El Cristo de Elqui” de Miguel Farías, el coro interpreta dos personajes: un grupo de prostitutas y al pueblo santiaguino que espera al profeta en la estación de trenes. La ópera considera también un personaje actuado que representa el álgter ego de Hernán Rivera Letelier, con intervenciones habladas en el transcurso de la ópera.

Los roles solistas de la ópera son:

- Cristo de Elqui, barítono
- Reina Isabel, contralto
- Magdalena, soprano
- Ambulancia, soprano
- Cardenal, tenor
- Obispo 1, tenor
- Obispo 2, barítono
- Policía 1, tenor
- Policía 2, barítono
- Trabajador 1, barítono
- Trabajador 2, barítono
- Trabajador 3, bajo
- Sacerdote, barítono
- Cliente, tenor
- Poeta Mesana, rol hablado

La ópera “El Cristo de Elqui” está escrita para un total de quince roles solistas, distribuidos entre dos sopranos, una contralto, cuatro tenores, seis barítonos incluyendo el protagonista y un rol hablado, el poeta.

Por otro lado, la ópera “La compuerta N° 12” nació en circunstancias completamente inéditas: en medio de una crisis social en Chile, donde primero fue el “estallido social” y luego la Pandemia del Coronavirus, hechos sin precedentes que afectaron de una u otra forma todas las actividades de la sociedad chilena, y en particular las del arte, que tienen como soporte la presencia de público en sus diversas manifestaciones. En todo el mundo se cancelaron temporadas de conciertos, ópera y ballet, y los artistas se vieron sometidos a una angustiosa incertidumbre, no sabiendo cómo enfrentar el presente y el futuro de sus actividades.

En este contexto y entorno mundial, Miguel Farías abordó el desafío de la composición y realización de una ópera digital, que el compositor denomina como “monodrama”. A partir de uno de los cuentos de “Sub Terra” de Baldomero Lillo, un clásico de la literatura chilena, en una adaptación del texto realizada por el mismo Farías, centrándose en la angustia propia de un niño de 8 años, quien es obligado por tradición familiar, a trabajar en la mina, abriendo y cerrando la Compuerta N.º 12.

La partitura cuenta con sólo dos instrumentos, un clarinete y una viola, además de sintetizadores manejados por el mismo Farías, y un solo de cantante, en este caso el barítono Patricio Sabaté. La producción, desarrollada desde lo tecnológico, construye una especie de corto cinematográfico, donde Pablo, el protagonista, recuerda su experiencia de cuando a sus ocho años, su padre decide que ya es hombre y debe trabajar en la mina

y aportar con dinero al hogar. La acción transcurre en el estudio de Pablo que ahora de adulto se gana la vida como retratista al carbón.

En la producción, el cantante grabó primero el audio las partes cantadas y luego dobló la grabación al momento de grabar el video, forma inusual en una ópera, donde las acciones de todos los artistas suceden en vivo, simultáneamente. En su estreno, la partitura de “La compuerta N° 12” con música y libreto (basado en el cuento homónimo de Baldomero Lillo) de Miguel Farías, consideró el siguiente elenco:

- Pablo (anciano y padre), Barítono
- Clarinete Bajo
- Viola
- Sintetizadores y electrónica

4.2.3.b El barítono en las composiciones de Miguel Farías

La voz de barítono es importante en las composiciones de Miguel Farías. La voz protagonista en sus dos óperas estrenadas en el Municipal de Santiago, es, en sus propias palabras, la solución a variados problemas de representación, tanto por la extensión de la voz, como por la variedad timbrística e inteligibilidad de los textos propios del registro vocal. Consultado por el motivo que lo lleva a escribir obras para barítono, en la entrevista presencial realizada para esta investigación, Miguel Farías (2022) afirma que:

En el Cristo de Elqui se dio un poco, se dio que en varios momentos habían, por ejemplo, cuando Patricio (Sabaté) se encuentra con Jaime (Moncada, Bajo), entonces eran como dos colores iguales, pero muy distintos. Se me ha

dato, pero no como un ejercicio técnico, pero se me ha dado. También sucede con Sergio Gallardo (barítono) también estuvo en la ópera y en alguna parte también existe un diálogo entre ellos, entonces se me dio de manera natural que enfrenté distintos tipos de barítonos.

La verdad, que como te digo fue bien natural, más que decir voy a usar este color, pero si yo le elegí a Patricio, porque yo sabía que él tenía todo, podía escribir un Cristo de Elqui serio, un Cristo de Elqui Loco, Cristo de Elqui etc. Podía hacer todo lo que yo quería con la voz de Patricio. (p. 8)

Justamente, yo pensaba que esta voz más neutral que ocupa un campo más llano ¿cierto? Insisto: “Cristo de Elqui” necesitaba que fuera a veces realmente un tipo religioso que estaba predicando y por otro lado un loco que todo mundo puede ningunear, y esa garantía yo pensaba que me la daba el barítono, el barítono es como... Tú lo puedes pintar del color que quieras, por lo menos esa es mi sensación, yo por eso lo elegí, nunca lo dudé, siempre pensé que tenía que ser barítono. (p. 9)

La profunda colaboración entre ambos artistas es innegable y dura ya varios años. Juntos trabajaron no sólo en la ópera *El Cristo de Elqui*, que le comisionó el Teatro Municipal de Santiago y que se estrenó en 2018, sino también en abundantes proyectos musicales. Por ejemplo, el compositor eligió también a este barítono y profesor del Instituto de Música UC como protagonista de una ópera de bolsillo, un encargo que le hizo la Radio France y que se estrenó en 2018: *Il s'est Trumpé (Él se equivocó)*, comedia política en torno a Donald Trump. Al respecto, Farías (2022) comenta que:

De alguna manera me acostumbré a escribir para Patricio, porque he escrito mucho para él, pero me pasó que lo invité a un proyecto donde fuimos a Francia y yo a él le pido varias partes como sobreagudos y una parte de falsetes y eso le salía muy bien, lo hace muy bien, o sea tiene un registro agudo muy... me odia cuando le escribo, porque está todo el rato arriba, pero es algo que hace muy bien, yo creo que por ahí va. Quizás con las voces que tenemos somos más chillones en Chile, pero yo creo que es una característica de él y allá en Francia, se impresionaron mucho con él, y claro, yo no te digo que él sea el barítono normal acá, pero es con el nivel que estoy acostumbrado a trabajar. O sea, en general con los que he trabajado son del nivel de él, entonces no me atrevería a decir que yo creo que sí, pero me ha tocado que en mi trabajo sí he visto una diferencia y con gente que me ha tocado trabajar afuera creo que ha sido mejor, no sé si estoy más conectado culturalmente.”

Los artistas colaboraron también en el proceso de realización de la ópera “La compuerta N° 12”, una ópera creada en circunstancias inéditas, donde todo el proceso era nuevo, para crear en el camino. ¿Por qué escogió un barítono como protagonista para este monodrama? Farías (2022) comenta:

Eso me pasa, como que tengo una predilección por los barítonos. No, si ves en Compuerta N° 12, es barítono el personaje, está en YouTube si no me equivoco, Cristo de Elqui también es un barítono.

El Patricio es bien expresivo, entonces yo le pedí la primera escena. Definimos cómo tenía que ser una escena y la otra, con dos personalidades distintas y lo logró, pero eso yo creo que también es muy loggable en un barítono,

quizás no en otros registros, quizás a mí no me sería tan fácil dar esas indicaciones. (p. 2 - 3)

Más allá de su relación con el barítono Patricio Sabaté, hay muchas características propias del registro baritonal que el compositor valora. Consultado por las características que aprecia en un barítono, Miguel Farías (2022) afirma:

Mira, a mí me gusta mucho, es una voz que yo podría decir que es mi favorita por varias cosas. O sea, yo he trabajado mucho con Patricio Sabaté, siempre lo elijo para mis roles principales, porque de partida me gusta mucho el color del barítono. Obviamente hay tantos colores de barítonos como barítonos hay, pero esta cosa general como el cuerpo de la voz lo encuentro muy expresivo por un lado, siento que tiene como, como (no sé si la palabra es neutralidad) pero tiene una neutralidad que se asemeja mucho al habla, a pesar de que sea muy cantado igual uno lo puede hacer, no es lo mismo que un tenor o una soprano que es muy fabricado, entonces eso me gusta mucho y en contraste en general a otros registros, por ejemplo a los tenores, el tenor es un poco (no en el sentido negativo) pero me refiero que es demasiado musical en comparación a un barítono (lo que estás diciendo), o sea uno escucha a un tenor y está cantando, está haciendo una melodía y está haciendo un melisma, entonces normalmente con el barítono siempre me siento como de punto de partida (quizás a veces me equivoco) pero como punto de partida siento que más expresivos que otros registros. (p.1)

El tipo de tenor define mucho su tipo de personalidad más que lo que tú le escribas al tenor, me pasa, no sé quizás estoy muy equivocado, pero es como el prejuicio que tengo... Pero por ejemplo con los tenores cuando me ha tocado

escribir algo que tenga que ver con política, yo me imagino un dictador y me imagino al tiro un tenor chillón...

Entonces me pasa que el barítono es muy fácil de dar contenido, ¿no? Fácil. Pero a través de la música que uno escribe puede determinar la personalidad, con el tenor lo encuentro más difícil. (p. 5 - 6)

Volviendo a las características o cualidades que el compositor busca en las voces de registro barítono, resalta la nobleza del color, la amplitud vocal y lo diverso de los colores y ánimos que puede transmitir. Aunque la ductilidad puede ser propia del intérprete más que del registro baritonal en particular, Farías (2022) destaca:

En general hay una cosa noble, que lo hablamos en algún momento, pero también tiene esta cosa gruesa que, si se carraspea un poco, medio lúdico, como una nobleza divertida e irónica, pero en general insisto muy dúctil, tiene mucha amplitud. Creo que uno tiene una base que hay una nobleza y una seriedad y neutralidad, por eso se puede pintar de muchos colores. (p. 13)

En las siguientes imágenes se aprecia una selección de frases escritas para el personaje del Cristo de Elqui en la ópera homónima, donde se puede constatar el nivel de exigencia musical y vocal de la composición:

Imagen 1

Portada de la partitura orquestal de la ópera “El Cristo de Elqui”, de Miguel Farías.

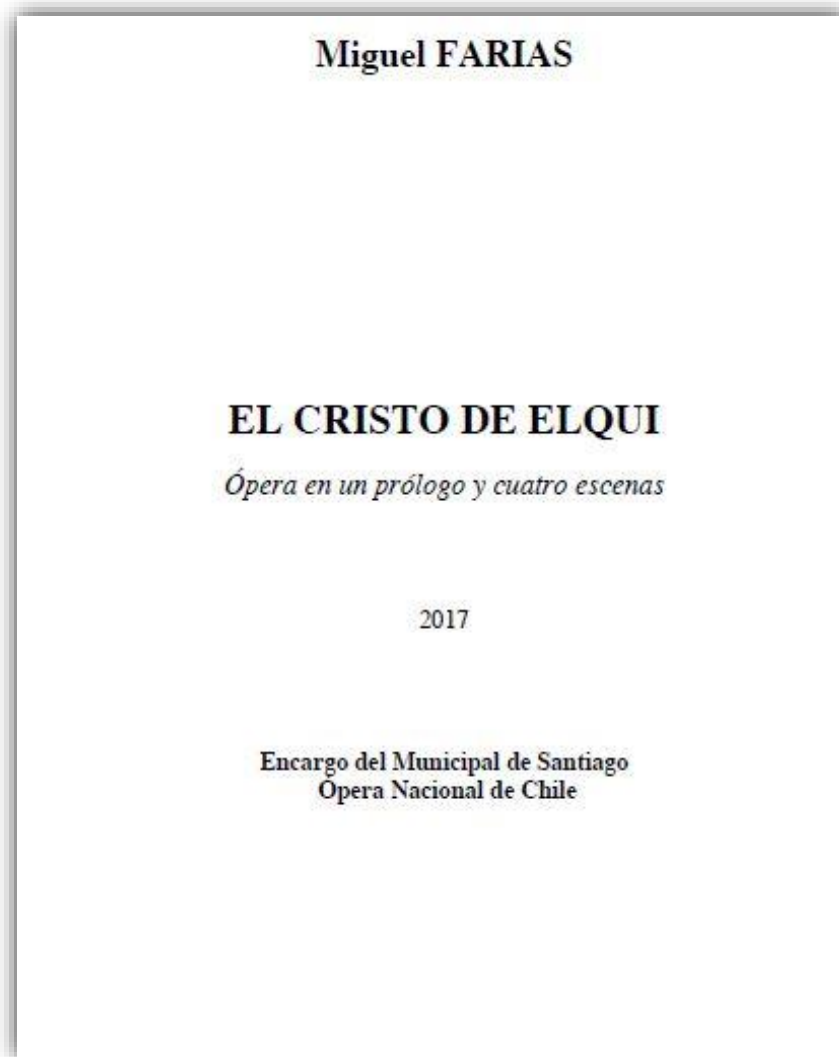


Imagen 2

Partitura de "El Cristo de Elqui" Primer acto, escena uno, primera aparición del Cristo, compases 508 al 519, p. 49.

The image displays a musical score for the first act, scene one, of the opera "El Cristo de Elqui". The score covers measures 508 to 519, page 49. The vocal parts are for Cristo de Elqui (Baritone), Trabajador I (Baritone), Lázaro (Trabajador 2) (Tenor), and Trabajador III (Bass). The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score features dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, and *secco*, as well as articulation markings like *arco* and *pizz.*. The tempo is marked with a box containing the number 22. The time signature changes from 2/4 to 4/4, then to 3/4, and finally back to 2/4. The lyrics for the vocal parts are: "sa-be-mos dón-de he-mos na-ci-do... her-ma-nos pe-ro no".

Imagen 3

Partitura de "El Cristo de Elqui". Primer acto, escena uno, primera aparición del Cristo, compases 520 al 530, p. 50.

The image displays a page of a musical score for the opera "El Cristo de Elqui". The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Cristo de Elqui (Bar.):** The vocal line with lyrics: "dón-de que-da - rín - se-pul - ta - dos nues-tros hue - sos. So - ta-nas en-fri-an nues-tra fé y a - rro-jan nues-tros cuer-pos al de sier - to". Dynamics include *f*, *mp*, and *f*.
- Trabajador I (Bar.):** Empty staff.
- Lázaro (Trabajador 2) (Ten.):** Empty staff.
- Trabajador III (Bajo):** Empty staff.
- Vn. I:** Violin I part with dynamics *fp*, *p*, and *f*. Includes markings for *pizz.* and *arco*.
- Vn. II:** Violin II part with dynamics *fp*, *f*, and *f*. Includes markings for *pizz.* and *arco*.
- Vla.:** Viola part with dynamics *f* and *f*. Includes markings for *pizz.* and *arco*.
- Vc.:** Violoncello part with dynamics *f* and *f*. Includes marking for *pizz.*

The score features several time signature changes: 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 3/4, and 4/4. The music is characterized by dynamic contrasts and various articulation marks such as *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco).

Imagen 4

Partitura de "El Cristo de Elqui". Primer acto, escena 1, primera aparición del Cristo,

compases 580 al 588, p. 56

The image displays a page of a musical score for the opera "El Cristo de Elqui". The score is arranged in a standard orchestral format with vocal lines at the top and instrumental parts below. The vocal parts include:

- Cristo de Elqui (Bar):** The top vocal line, with lyrics: "Soy Cris - to, la en-car-na-ción de di-nos en-car - na - ción".
- Trabajador I (Bar):** The first worker's part, with a text box indicating "Hablando: ¡No es Cristo!".
- Trabajador III (Bajo):** The third worker's part, with a text box indicating "Hablando: ¡El no es Cristo!".

The instrumental parts include:

- Vln. I and Vln. II:** Violin parts, marked with *fp* (fortissimo) and dynamic markings.
- Vla. (Violonchelo):** Cello parts, marked with *f* (forte) and *secco* (pizzicato).
- Vc. (Violonchelo):** Double bass part, marked with *mf* (mezzo-forte) and *ord.* (ordinario).

The score features several time signature changes: 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, and 2/4. A box containing the number "26" is placed above the Vln. I part. The page number "117" is located in the top right corner.

Imagen 5

Partitura de "El Cristo de Elqui" Segundo acto, escena 2, segunda aparición del Cristo, compás 1044 al 1050, p. 98.

The image displays a musical score for the second act, scene 2, of the opera "El Cristo de Elqui". The score covers measures 1044 to 1050. The instruments and voices included are:

- Tbn. I** and **Tbn. II**: Trumpets, with dynamics *pp* and *ff*, and a performance instruction "poner son. straight".
- Perc. I** and **Perc. II**: Percussion parts.
- Cristo de Elqui (Bar.)**: The vocal part with lyrics: "Mur-mu-ra-cio-nes, en ga-fos, tri-cio nes, cu-da di - a ve-o-a Lá-zar-ro por la cu-le ca-mi-nan-do Y pen - sar que lo pen-sé muet-to,".
- Reina Isabel (Mezzo)**: Mezzo-soprano part.
- Hombre-Cliente (ten.)**: Tenor part.
- Vln. I** and **Vln. II**: Violin parts.

The score is written in a standard musical notation with various dynamics and performance markings.

Imagen 6

Partitura de “El Cristo de Elqui” Segundo acto, escena 2, segunda aparición del Cristo, compás 1051 - 1058, p. 99.

The image displays a page of a musical score for the opera "El Cristo de Elqui". The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Tbn. I** and **Tbn. II**: Trumpet parts. Both parts include a box labeled "Sordina Straight" and a dynamic marking of *mf*.
- Perc. I**: Percussion I part, featuring a complex rhythmic pattern.
- Perc. II**: Percussion II part, featuring a simpler rhythmic pattern.
- Cristo de Elqui (Bar.)**: The vocal line for the Christ of Elqui, with lyrics: "Rei-na No se que ha - cer Rei-na So - lo se que qui - sie - ra ver a mi Ma - ga - le - na, Rei na Rei-na Mur - mu - ra - cio - nes, en - ga - ños, tra - i - cio - nes, Rei - na". The part includes dynamic markings of *f* and *mf*.
- Reina Isabel (Mezzo)**: The vocal line for Queen Isabel, which is currently silent.
- Ambré-Chente (ten.)**: The vocal line for Ambré-Chente, which is currently silent.
- Vln. I** and **Vln. II**: Violin parts. The Vln. I part has a $\frac{3}{4}$ time signature, and the Vln. II part has a $\frac{4}{4}$ time signature.

Imagen 7

Partitura de “El Cristo de Elqui”. Tercer acto, escena 3, tercera aparición del Cristo, compás 1887 - 1896. P. 180.

The image displays a page of a musical score for the opera 'El Cristo de Elqui'. It features several staves:

- Cristo de Elqui (Bar.)**: The top staff, with lyrics 'muer - ta, haz jus - ti - cia en es - ta tie - rra cruel' and 'Di - ví - no Ma - es - tro... c - li - ge nue - ve - men - te a la im'.
- Magdalena (Sop.)**: The second staff, currently silent.
- Sacerdote (Ten.)**: The third staff, with lyrics 'I - dío - ta I - dío - ta, glo - rio - so pe - ca - dor...'.
- Orchestra**: The bottom section, including Violins I and II, Violas, and Cellos/Double Basses. The time signature changes frequently: 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/4, and 4/4.

4.2.3.c La formación de los cantantes en Chile

Otro punto importante en esta investigación es la formación de los cantantes nacionales. Si hace algunas décadas los cantantes en general contaban con oficio más que formación académica, el aumento de universidades que imparten la carrera podría aportar en el desarrollo musical de los cantantes, en competencias que les permitan abordar de forma profesional los desafíos de las nuevas composiciones contemporáneas. Al respecto, el compositor Miguel Farías (2022) dice:

Yo me fijo mucho que un cantante sea capaz de hacer articulaciones musicales, es decir que esté muy claro todo lo que es acentuaciones, staccato, eso para mí es vital. O sea, casi como que la voz fuera un instrumento físico fuera del cuerpo. No es tan común en los cantantes tener esta noción de las articulaciones de la partitura, cómo se traducen en música. (p. 4)

Me ha pasado, ahora hace poco fui jurado en un concurso de canto en Concepción y me di cuenta, lo comenté, y dije “te apuesto que estos dos o tres cantantes tocan instrumento” y fue tal cual, las rítmicas perfectas, cuando era legato estaba legato, sea un tresillo que la última nota no la acentuaban, y eso para mí es importante, muy importante... Sabes lo que pasa, me pasa que cuando yo sé que un cantante es capaz de controlar las articulaciones bien, yo voy a ser capaz de controlar la emoción del cantante de alguna manera a través de la partitura, a través de articulaciones, que es el lenguaje que yo aprendí a usar. Si hay acentos, legato, crescendo, yo como que puedo dar muchas más pistas y tener mucha más conexión, más que decirle “mira, esta parte quiero que la hagas triste”, porque quizás para él triste es distinto que, para mí, en cambio, un crescendo es un crescendo, entonces yo puedo tratar de construir emocionalidad a través de las articulaciones. No siempre resulta, pero para mí es muy importante que eso esté como base. (p.5)

5. CONCLUSIONES

Dentro el universo de la ópera chilena, su historia y estilos, reflexionar sobre los inicios del género operístico en Chile y su evolución en el tiempo, poniendo el foco en quienes realizan la obra, nos ayuda a comprender el momento histórico que viven los artistas que se dedican a este género. El estudio de la técnica vocal, del estilo, del repertorio, el manejo y autoconocimiento tanto físico como psicológico que debe tener un cantante lírico sumado a las demandas del empresariado que les da trabajo, nos alejan de los enfoques tradicionales de la historia de la música centrados en el canon de obras y compositores, en dirección hacia sus protagonistas, los cantantes de ópera chilenos y en particular uno de sus intérpretes menos conocidos: el barítono nacional.

5.1 Conclusiones parciales

5.1.1 Conclusiones parciales de los barítonos coreutas chilenos

Al leer las respuestas de la encuesta realizada a los cantantes de coro barítonos profesionales, a primera vista se observa que los artistas consideran de importancia para la comprensión del panorama actual de la lírica nacional, el nivel de profesionalización de los intérpretes, el nivel de estudios musicales, la relevancia del desarrollo de una especialización dentro de la clasificación vocal, el aporte de las escuelas de canto, y la importancia de la práctica del canto u oficio. Agrupando las respuestas relevantes por tendencias, coincidencias o divergencias podemos apreciar que:

1. Todos los encuestados han podido trabajar continuamente hasta hoy como cantantes y mantener una estabilidad económica.

2. Seis de siete encuestados consideran que las posibilidades laborales para barítonos en Chile se han estancado o han disminuido.
3. Con matices, los encuestados concuerdan en que la actual oferta educativa no es suficiente para la formación de los cantantes de la especialidad ópera, tanto desde las instituciones educativas formales como de los profesores particulares de canto.
4. Los encuestados coinciden en que las escuelas actuales de canto (instituciones o particulares) no enseñan especialidades.
5. Seis de siete entrevistados coinciden en la importancia de la práctica como instancia formativa.
6. Los encuestados coinciden en que en Chile no es posible especializarse en un repertorio, puesto que las opciones laborales son reducidas y hay que hacer todo tipo de repertorio para sostenerse profesional y económicamente.

5.1.2 Conclusiones parciales de los barítonos solistas chilenos

En referencia a las escuelas de canto nacionales, los barítonos solistas entrevistados concuerdan en que la enseñanza impartida en Chile es insuficiente para desarrollarse como profesional del canto lírico, debido a que la práctica es un componente vital en la profesión y las escuelas no proveen espacios para representar obras durante el periodo de estudio, a diferencia de las escuelas de canto internacionales. Asunto fundamental, considerando que para un intérprete y especialmente con el cantante de ópera, el escenario es el 50% de la formación, hay un proceso fundamental que se hace en el aula, pero después de todo eso se debe dar también un proceso de desarrollo sobre el escenario, donde se lleva todo lo teórico a la práctica (Arrey, 2022).

En relación con el aspecto laboral de los barítonos en Chile, los barítonos solistas entrevistados concuerdan en que el panorama actual es difícil. Mencionan que sólo existen dos coros en Chile donde se puede obtener una estabilidad laboral, cantando no como solista, sino como coreuta. Para obtener ingresos, los solistas realizan labores paralelas a su profesión de cantantes líricos solistas en Chile.

En relación con las nuevas composiciones de ópera contemporánea, ninguno de los solistas considera que las nuevas obras demanden nuevas técnicas, nuevos conocimientos o adquisición de nuevas competencias. Al contrario, los solistas que han sido parte de los elencos de óperas contemporáneas chilenas concuerdan en que los compositores buscan una emisión más cercana a la voz hablada, con uso de recursos elementales, incluso descartados en el canto lírico, como el falsete. Consideran las obras de fácil lectura, con armonías diferentes que se hacen fáciles de llevar, ya que en su experiencia han contado con la ayuda del compositor para abordar los roles.

Por último, los barítonos solistas concuerdan en la necesidad de que los compositores contemporáneos se nutran de las posibilidades técnicas que ofrece el canto lírico, tanto en beneficio de las composiciones en caso de reposición, como en beneficio del cuidado de las voces de los cantantes, su único recurso laboral, irremplazable en caso de daño.

Patricio Sabaté, que ha colaborado continuamente con los compositores entrevistados en esta investigación, enfatiza que hoy en día es extremadamente necesario que los intérpretes trabajen junto con los compositores en la composición de las obras, en la construcción musical de lo que ellos quieren escuchar de un cantante. “Es decir, no es que la técnica tenga que variar: son los compositores los que deberían saber

más de técnica vocal, del desarrollo de técnica vocal hasta ahora, porque lo que existe hasta ahora para la música contemporánea, tiene estricta relación con las posibilidades naturales o colaterales de cada cantante” (Sabaté, 2022).

5.1.3 Conclusiones parciales de las entrevistas a compositores de ópera chilenos

Las respuestas conseguidas en entrevistas a los compositores Sebastián Errázuriz y Miguel Farías son similares. Ambos valoran que un cantante lírico posea una lectura musical “como la de un instrumentista”, y evitan componer para voces agudas para evitar los “artificios técnicos” que dan proyección, amplitud de registro y volumen a las voces líricas, escribiendo líneas melódicas centrales.

Considerando el aumento de la oferta académica y la consecuente cantidad y variedad de cantantes intérpretes profesionales que tenemos hoy en Chile, con sus cualidades únicas vocales, físicas, sociales, psicológicas, etc., la diversificación de la presencia de variados intérpretes en las distintas obras y temporadas programadas podrían enriquecer aún más la cualidad de las óperas chilenas contemporáneas, a la vez que mejora la oferta laboral, aumenta la experiencia en escenario de los artistas nacionales y fortalece el cuerpo lírico chileno. Mas, al momento de la oportunidad, los compositores escogen a los mismos intérpretes ópera tras ópera, como es el caso de Sergio Gallardo o Patricio Sabaté en el caso de los barítonos, voces objeto de esta investigación.

De las entrevistas se desprende también que los compositores aprecian en los cantantes líricos cualidades extracurriculares o ramos menores en las mallas curriculares de las carreras académicas, como la posibilidad de cantar en “falsetto”, o cantar en una

escritura central, sin agudos, para que se entienda el texto y con una emisión vocal libre de artificios técnicos, o como la corporalidad particular del cantante para asignar roles según el estereotipo físico. Volviendo a las características o cualidades vocales que los compositores buscan en las voces de registro barítono, resalta la nobleza del color, la amplitud vocal y lo diverso de los colores y ánimos que puede transmitir.

Una revisión de las partituras de las óperas “Viento Blanco” de Sebastián Errázuriz y “El Cristo de Elqui” de Miguel Farías, proporcionadas por los mismos compositores para esta investigación, permite apreciar una escritura de línea vocal simple para barítono, tesitura cómoda, escritura rítmica basada en figuras elementales (corchea, negra, blanca), con abundantes cambios de métrica, pero de pocas complejidades, con compases binarios, ternarios y cuaternarios.

Llama la atención que, al revisar las mallas curriculares de las carreras de canto lírico y de composición impartidas por las universidades nacionales incluidas en este estudio (Universidad Católica, Universidad de Chile, Universidad Mayor, Universidad Alberto Hurtado, Escuela Moderna de Música, Universidad de Talca)²³, a primera vista impresiona que las carreras de canto lírico son notablemente más extensas que las carreras de composición, llegando en algunos casos a los 10 años de estudio en total, prácticamente doblando los años de duración de la carrera de composición. También es llamativo que, mientras las carreras para cantantes líricos incluyen ramos teórico musicales, como teoría y solfeo, armonía, análisis y piano funcional, las mallas curriculares de la carrera de composición carecen de ramos relacionados con técnica vocal, con lo que aparece la incógnita sobre la forma en que los compositores están

²³ Ver mallas curriculares en Anexos.

abordando la composición de obras para voces líricas, tan específicas como el género ópera. Esta inconsistencia evidencia la necesidad urgente de encuentro entre cantantes líricos, compositores y escuelas de música, con miras a fortalecer el desarrollo de la lírica nacional.

5.2 Conclusiones generales

A continuación, se expone las conclusiones generales de la investigación, derivadas de los datos obtenidos a través de encuestas y entrevistas.

5.2.1 Conclusiones generales en números:

- El 100% de los entrevistados considera positivo el aumento de composiciones de ópera nacional con protagonismo de barítonos.
- Los compositores entrevistados concuerdan en que prefieren la voz baritonal en sus composiciones porque aprecian una emisión natural, menos fabricada del barítono.
- El 100% de los entrevistados considera que las exigencias vocales e interpretativas de estas óperas no son distintas ni superiores a las exigencias de las óperas de repertorio tradicional.
- El 100% de los entrevistados considera que no se requiere una técnica vocal especial o la adquisición de nuevos recursos técnicos para cantar estas nuevas composiciones.

- El 100% de los entrevistados considera que las escuelas de canto nacionales entregan herramientas insuficientes para desarrollar una carrera profesional de cantante lírico.
- El 83% de los entrevistados recomienda salir del país para desarrollar una carrera profesional de cantante lírico, ya sea como coreuta o solista.
- El 100% de los entrevistados considera que en Chile faltan oportunidades laborales para desarrollar una carrera profesional de cantante lírico.

5.2.2 Conclusiones finales

El entusiasta aumento de las condiciones necesarias para desarrollar un artista profesional en Chile, como lo son la creación de nuevas escuelas profesionales de canto lírico, la creciente construcción de teatros que pueden programar ópera y el aumento progresivo de composiciones operáticas, prometen un futuro auspicioso para el género en Chile, particularmente para los barítonos, que como voces objeto de esta investigación cuentan al parecer con la predilección de los compositores nacionales y podrían verse mejor aspectados en su proyección que los cantantes nacionales de otros registros.

Esta auspiciosa proyección se ve eclipsada por la drástica disminución de trabajos estables para cantantes líricos en Chile, donde más de un 50% de las plazas de trabajo han desaparecido sólo en los primeros 22 años del SXXI. También se aprecia que el aumento del número de composiciones de ópera chilena y su representación en teatros de ópera nacionales, es un nuevo impulso que podría ir en beneficio de los artistas, tanto compositores como intérpretes. Sin embargo, al observar el historial de las representaciones de estas óperas, la forma en que han sido creadas y la participación que

en ellas ha tenido el mundo lírico nacional, este fenómeno, que podría mejorar la oferta laboral para los artistas nacionales, podría aumentar la experiencia en escenario de los cantantes, podría beneficiar el desarrollo de las artes y los artistas nacionales, hasta el momento más bien se podría considerar que apunta al desarrollo y mejora de imagen de algunos pocos más que a la lírica y los artistas nacionales.

Como reflexión final, es importante recordar que desde el nacimiento de las artes escénicas el financiamiento siempre vino del mundo privado. En Venecia, en el SXVII, es el empresario, un emprendedor, quien saca la ópera del círculo de la burguesía, ve el negocio de la ópera, busca el financiamiento y también busca los públicos, potenciando lo que en los siglos posteriores sería una disciplina indispensable en el arte y la vida cotidiana del mundo europeo, que llega como práctica a Chile y se adopta con apasionamiento durante el SXX.

Para impulsar y promocionar el desarrollo de los artistas de la ópera en Chile es necesario revisar y generar nuevas instancias de mediación y acceso a este arte. La inclusión en políticas culturales dirigidas los artistas profesionales de la ópera está en ciernes con la reciente incorporación y reconocimiento por parte del estado chileno de la ópera como arte escénico. La conciencia de la capacidad de generar trabajo artístico multidisciplinario que tiene la ópera y la gran cadena de valor que implica una producción de este tipo podría ser la clave para mejorar las condiciones laborales de cientos de artistas nacionales que aspiran a tener un trabajo decentemente remunerado.

Probablemente, como ha sido desde los inicios de este género, una nueva conciencia de la necesidad de crear alianzas público privadas podría mantener vivo este arte universal que los chilenos ya hemos adoptado fervorosamente como propio.

BIBLIOGRAFÍA

- Burkholder, J. P., Jay, D., & Palisca, C. (2014). *A history of western music* (9th ed.). W.W. Norton & Company.
- Carter, T. (2005). Mask and illusion: Italian opera after 1637. In T. Carter & J. Butt (Eds.), *The cambridge history of seventeenth-century music* (pp. 241–282). Cambridge University Press.
- Pino, J. (1999). La divina tragedia. Guía para el goce de la ópera.
- E.P.S. La primera ópera nacional. Revista musical chilena.
- Pahlem, Kurt. "Ópera en Iberoamérica", en *Imágenes de la música iberoamericana*, 1992, p. 39.
- Cuadra, G. (1996). p.p, 17-19. Ramón Vinay, Un análisis vocal y discográfico, revista musical chilena.
- Guarda. E. (2012) *La Orquesta en Chile: Génesis y Evolución* (ed.) segunda edición: agosto 2012. Editorial Catalonia Ltda (Chile), 2012.
- Zedda. A. (2014) *Divagaciones Rossinianas*. (ed.) Primera edición en castellano: noviembre de 2014 Editorial Turner Publicaciones S.L. Madrid (España), 2014
- Teatro Municipal de Santiago (2008). *Teatro Municipal de Santiago 150 años*. (ed.) segunda edición: 2008, Editorial Quebecor World Chile S. A., 2008
- Dentici. N. (2010) *La voz en la ópera*. (ed.) Primera edición: septiembre 2010 Editorial Gomylex, S.L. Bilbao (España), 2010.
- Batta. A. (2005) *Ópera, compositores, obras, intérpretes*. (ed.) Primera Edición en español: 2005. Editorial Tandem Verlag GmbH. España, 2005.
- Pino, J. A (1999) *La Divina Tragedia. Guía para el goce de la Ópera*. (ed.) Primera Edición: 1999. Ediciones Amigos del Teatro Municipal. Chile, 1999.

- Singher, M (1983) *An Interpretive Guide to Operatic Arias*. (ed.) Séptima edición: 1999. The Pennsylvania State University Press, 1999.
- Juan Elgueta. [Sebastián Errázuriz] (2009). *Huellas en la nieve*. https://www.youtube.com/watch?v=eD0w0_dul9E
- Corcudec. [Corcudec] (2018). *Ópera El Cristo de Elqui Miguel Farías / CHOF2021*. <https://www.youtube.com/watch?v=rk4XMCpp7Jk&t=5509s>
- Corcudec. [Corcudec] (2021). *La Compuerta N°12 Versión Estreno en Chile Ópera Festival*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZOUrcy848gg&t=627s>

REFERENCIAS

- Ortega, S. (2003). ¡Simplemente espectacular! Revista Intermedio N° 39, junio 2003, pp. 6 – 8- 10.
- Ópera, homenaje, concurso p.p, 102 – 105. Crónica Revista musical chilena.
- Opera nacional p.p, 109-110. Crónica Revista musical chilena.
- Stein, H. (2000). El arte de cantar: Su dimensión cultural y pedagógica, Revista musical chilena.
- Milanca Guzmán, M. (2000). La música en el periódico chileno, “El Ferrocarril” (1855-1865), Revista musical de Venezuela, Caracas.
- Dr. Perelló J, Caballé M, Guitart E. (1975). Canto – dicción (Foniatría estética), Editorial científico médica, Barcelona España.
- Abascal Brunet, M. Pereira Salas, E. (1952). Pepe Vila, La Zarzuela Chica en Chile. Imprenta universitaria.
- Milanca Guzmán, M. (1998). P., 26. La música en el periódico chileno, “El Ferrocarril” (1855 - 1865), Revista musical de Venezuela, Caracas.

- Senici, E. (2014). Genre. In H. Greenwald (Ed.), *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford University Press.
- Hernández, M (2014). *Bio Lírica. Biotipo y morfología del cantante lírico chileno*. [Tesis de pregrado no publicada]. Universidad Mayor.
- Miguel Patron Marchand (2003). *Apuntes e imágenes de una carrera*. MPM Editor.
- Centro de Extensión Artística Universidad de Chile. (1 de mayo de 2022). *Integrantes Camerata Vocal Universidad de Chile*.
<https://corocamerata.cl/integrantes/>
- Departamento de Extensión de la Universidad de Santiago. (1 de mayo de 2022). *Coro Madrigalista*. <http://extension.usach.cl/coro-madrigalista/>
- Municipal de Santiago. (1 de mayo de 2022). *Coro Profesional del Municipal de Santiago*. <https://municipal.cl/municipal/coro-del-municipal-de-santiago/>
- Teatro Regional del Maule. (1 de mayo de 2022). *Orquesta Clásica del Maule*.
<http://www.teatroregional.cl/orquesta-clasica-del-maule>
- Basoalto, Manuel. [Hernán Torres] (2006). *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*.
https://youtu.be/rDtlqBDwD_Y
- Randel, Don Michael (1984). *Diccionario Harvard de Música*. (ed.) Editorial Diana S.A. (1991).

ÍNDICE DE ANEXOS

Listado de Óperas compuestas en Chile, 2000 – 2022	1
Barítonos nacionales	2
Carta de consentimiento informado Felipe Ulloa Gamonal	4
Carta de consentimiento informado Sergio Gallardo	5
Carta de consentimiento informado Patricio Sabaté	6
Carta de consentimiento informado Enrique Salgado	7
Carta de consentimiento informado Pablo Oyanedel	8
Carta de consentimiento informado Juan Fariña	9
Carta de consentimiento informado Sebastián Errázuriz	10
Carta de consentimiento informado Miguel Farías	11
Encuesta para barítonos profesionales 2022	12
Entrevista a Sergio Gallardo, barítono solista	25
Entrevista a Javier Arrey, barítono solista internacional	36
Entrevista a Patricio Sabaté barítono solista y profesor de canto	45
Entrevista a Pablo Oyanedel, barítono solista y maestro de canto	62
Entrevista a Enrique Salgado, maestro de canto y tenor	72
Entrevista a Juan Fariña, barítono y chelista profesional jubilado	88
Entrevista a Miguel Farías, compositor chileno	97
Entrevista a Sebastián Errázuriz, compositor chileno	111
Entrevista a Sergio Ortega, documento Revista Intermedio	122
Malla Curricular Licenciatura en Artes mención canto Universidad de Chile	125
Malla Curricular Licenciatura en Artes mención Canto Universidad Católica	129
Malla curricular Licenciatura interpretación y dirección coral Universidad de Talca	130
Malla curricular Interpretación Musical Superior mención Canto Universidad Mayor	131

Malla curricular Interpretación Musical Superior Canto Universidad Alberto Hurtado	132
Malla Curricular Licenciatura en Artes mención Composición Universidad de Chile	133
Malla curricular Composición Musical Superior Universidad Mayor	141
Malla Curricular Composición Musical Superior Universidad Católica	142
Malla Curricular Especialista en Arreglos Instrumentales,y Composición de Música Popular, Escuela Moderna de Música	143

Listado de Óperas compuestas en Chile, 2000 – 2022

- 200-- : Pedro Páramo. Compositor. Sergio Ortega
- 2000 : Amores de cantina. Compositor: Patricio Solovera.
- 2001 : Colón y Colón. Compositor: Jorge Springinsfeld. Elenco de Balmaceda 1215.
- 2001 : Los amantes de Chiu. Compositor: Carlos Zamora.
- 2008 : Viento Blanco. Compositor: Sebastián Errázuriz.
- 2008 : El impostor. Ópera de cámara en un acto. Compositor: Rodrigo Herrera.
- 2010 : El participante. Opereta audiovisual. Compositor: Juan Pablo Abalo.
- 2011 : Renca, París y Liendres. Compositor: Miguel Farías. Libreto de Michel Lapierre.
- 2011 : Carlitos Sur. Compositor: Patricio Wang.
- 2012 : Gloria. Ópera de cámara. Compositor: Sebastián Errázuriz.
- 2018 : El Cristo de Elqui (Estreno). Compositor: Miguel Farías. Libreto de Alberto Mayol.
- 2021 : La compuerta N°12 (Estreno). Compositor y Libreto: Miguel Farías.
- 2022 : Patagonia (Estrenos). Compositor Sebastián Errázuriz, libreto de Rodrigo Ossandón.

BARÍTONOS NACIONALES

En el proceso de la investigación realizada aparece un listado de barítonos nacionales, listado elaborado con menciones y datos recopilados tanto de las lecturas descritas en la biografía como menciones hechas en las entrevistas. Más allá de la importancia personal, artística y profesional propia de los cantantes aquí mencionados, estos cantantes han quedado en la memoria de sus congéneres y colegas en diferentes épocas, etapas y formatos del canto lírico nacional, específicamente del barítono nacional.

La recopilación de barítonos hecha a partir de los estudios desarrollados en esta investigación son los siguientes:

- Renato Zanelli, Barítono – Tenor (1892 – 1935).
- Mario Morelli (1897 – 1970).
- Ramón Vinay, Barítono – Tenor (1912 – 1996).
- Hernán Pelayo (1918 -).
- Santiago Letelier (Cucho) (1927 – 2020).
- Pedro Linares
- Carlos Haiquel
- Patricio Méndez
- Igor Concha
- Oscar Quezada
- Patricio Sabaté
- Leonardo Aguilar
- Cristian Senn
- Sergio Gallardo
- Javier Arrey
- Sebastián Covarrubias

- Pablo Oyanedel
- Patricio Álvarez
- Cristian Lorca
- Carlos Guzmán
- Arturo Jiménez
- Cristian Moya
- Pablo Castillo
- Javier Weibel
- Diego Álvarez
- Alejandro Pizarro
- Felipe Ulloa
- Ramiro Maturana
- Nicolás Suazo

En esta recolección podemos apreciar poco más de 107 años de historia donde estos barítonos han tenido la oportunidad de buscar la profesionalización, nacional e internacional pudiendo desarrollarse dentro de las posibilidades que el medio logra proporcionar.

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo Javier Arrey Rut: 15.292.654-5. Comunico que el estudiante, Felipe Ulloa Gamonal Rut: 16.768.565-K de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Dra. Patricia Díaz Inostroza.

A través de esta soy consciente que participaré de una entrevista que será grabada para obtener resultados de la investigación sobre música y El barítono lírico en Chile su desarrollo, proyección y protagonismo en la composición de ópera chilena.

Con el conocimiento de que seré identificado, que se expresarán mis opiniones en dicho estudio, por tanto mi nombre aparecerá en la publicación de la tesis; y que además si así lo requiero puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.



Firma entrevistado



Firma tesista



CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo Sergio Gallardo Rut: 12.835.824-2. Comunico que el estudiante, Felipe Ulloa Gamonal Rut: 16.768.565-K de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Dra. Patricia Díaz Inostroza.

A través de esta soy consciente que participaré de una entrevista que será grabada para obtener resultados de la investigación sobre música y El barítono lírico en Chile su desarrollo, proyección y protagonismo en la composición de ópera chilena.

Con el conocimiento de que seré identificado, que se expresarán mis opiniones en dicho estudio, por tanto mi nombre aparecerá en la publicación de la tesis; y que además si así lo requiero puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.

Firma entrevistado

Firma tesista

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo Patricio Sabaté Zúñiga Rut: 10.794.638-1. Comunico que el estudiante, Felipe Ulloa Gamonal Rut: 16.768.565-K de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Dra. Patricia Díaz Inostroza.

A través de esta soy consciente que participaré de una entrevista que será grabada para obtener resultados de la investigación sobre música y El barítono lírico en Chile su desarrollo, proyección y protagonismo en la composición de ópera chilena.

Con el conocimiento de que seré identificado, que se expresarán mis opiniones en dicho estudio, por tanto mi nombre aparecerá en la publicación de la tesis; y que además sí así lo requiero puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.


Firma entrevistado



Firma tesista



CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo Enrique Salgado Castillo Rut: 9.012.795-0. Comunico que el estudiante, Felipe Ulloa Gamonal Rut: 16.768.565-K de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Dra. Patricia Díaz Inostroza.

A través de esta soy consciente que participaré de una entrevista que será grabada para obtener resultados de la investigación sobre música y El barítono lírico en Chile su desarrollo, proyección y protagonismo en la composición de ópera chilena.

Con el conocimiento de que seré identificado, que se expresarán mis opiniones en dicho estudio, por tanto mi nombre aparecerá en la publicación de la tesis; y que además si así lo requiero puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'ES', representing the interviewer.

Firma entrevistado

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Felipe Ulloa', representing the student.

Firma tesista

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo Pablo Oyanedel Tudesca Rut: 11.180.975-5. Comunico que el estudiante, Felipe Ulloa Gamonal Rut: 16.768.565-K de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Dra. Patricia Díaz Inostroza.

A través de esta soy consciente que participaré de una entrevista que será grabada para obtener resultados de la investigación sobre música y El barítono lírico en Chile su desarrollo, proyección y protagonismo en la composición de ópera chilena.

Con el conocimiento de que seré identificado, que se expresarán mis opiniones en dicho estudio, por tanto mi nombre aparecerá en la publicación de la tesis; y que además si así lo requiero puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.



Firma entrevistado



Firma tesista

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo, Juan Fariña Fernández Rut: 5.574.721-0. Comunico que el estudiante, Felipe Ulloa Gamonal Rut: 16.768.565-K de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Dra. Patricia Díaz Inostroza.

A través de esta soy consciente que participaré de una entrevista que será grabada para obtener resultados de la investigación sobre música y El barítono en Chile su desarrollo, proyección y protagonismo en la composición de ópera chilena.

Con el conocimiento de que seré identificado, que se expresarán mis opiniones en dicho estudio, por tanto, mi nombre aparecerá en la publicación de la tesis; y que, además, sí así lo requiero, puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.



Firma entrevistado



Firma tesista



CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo Sebastián Errázuriz Rut: 12.854.801-7. Comunico que el estudiante, Felipe Ulloa Gamonal Rut: 16.768.565-K de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Dra. Patricia Díaz Inostroza.

A través de esta soy consciente que participaré de una entrevista que será grabada para obtener resultados de la investigación sobre música y El barítono lírico en Chile su desarrollo, proyección y protagonismo en la composición de ópera chilena.

Con el conocimiento de que seré identificado, que se expresarán mis opiniones en dicho estudio, por tanto mi nombre aparecerá en la publicación de la tesis; y que además sí así lo requiero puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.

Firma entrevistado

Firma tesista

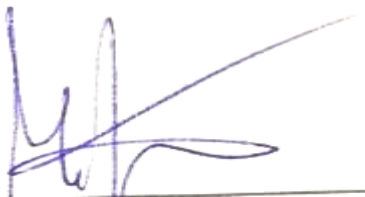
CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo Miguel Antonio Farías Vásquez Rut: 17.328.732-1 Comunico que el estudiante, Felipe Ulloa Gamonal Rut: 16.768.565-K de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Dra. Patricia Díaz Inostroza.

A través de esta soy consciente que participaré de una entrevista que será grabada para obtener resultados de la investigación sobre música y El barítono lírico en Chile su desarrollo, proyección y protagonismo en la composición de ópera chilena.

Con el conocimiento de que seré identificado, que se expresarán mis opiniones en dicho estudio, por tanto mi nombre aparecerá en la publicación de la tesis; y que además sí así lo requiero puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.



Firma entrevistado



Firma tesista

Encuesta realizada a los barítonos del Coro Profesional del Municipal de Santiago. Preguntas y respuestas.

ENCUESTA PARA BARÍTONOS LÍRICOS PROFESIONALES 2022

Preguntas:

1. ¿Cómo ha sido su vida laboral como barítono?
2. Desde que comenzó a cantar profesionalmente ¿Cómo han evolucionado las posibilidades laborales para los barítonos?
3. En el ámbito nacional y bajo su propia experiencia, ¿Cuál es su percepción sobre las opciones educativas (formativas) para una voz de barítono en Chile?
4. En su experiencia, ¿Qué perspectivas laborales aprecia actualmente para los barítonos en Chile?
5. ¿Qué cualidades crees que el medio laboral nacional actual demanda en un barítono?
6. ¿Qué has tenido que aprender o que características considera usted importante para poder desarrollarse laboralmente como barítono?
7. ¿Cree usted que existe algún tipo de especialización para el barítono nacional?

Participantes de la encuesta:

1. Participante primero, **Patricio Álvarez** (a).
2. Participante segundo, **Arturo Jiménez** (b).
3. Participante tercero, **Cristian Lorca** (c).
4. Participante cuarto, **Carlos Guzmán** (d).
5. Participante quinto, **Diego Álvarez** (e).
6. Participante sexto, **Pablo Oyanedel** (f).

ENCUESTA PARA BARÍTONOS LÍRICOS PROFESIONALES 2022

Nombre del encuestado: Cristian Lorca.

Profesión del encuestado: Profesor de Castellano.

La siguiente encuesta fue desarrollada para recoger datos para la tesis EL BARITONO EN CHILE: PANORAMA PARA EL BARÍTONO LIRICO NACIONAL, PROYECCIÓN Y PROTAGONISMO EN LA COMPOSICION DE ÓPERA CHILENA ACTUAL.

1. ¿Cómo ha sido su vida laboral como barítono?

Bastante estable. He tenido la suerte de trabajar en elencos estables desde el 2001 (Usach, Umce, Coro TMS)

2. Desde que comenzó a cantar profesionalmente ¿Cómo han evolucionado las posibilidades laborales para los barítonos?

La evolución que observo pasa por la exigencia que las plazas de trabajo incluyen como requisito. Por ejemplo, que tengan estudios comprobables y currículum.

3. En el ámbito nacional y bajo su propia experiencia, ¿Cuál es su percepción sobre las opciones educativas (formativas) para una voz de barítono en Chile?

Son escasas. Creo que faltan buenos Maestros de canto. Ojalá barítonos. Y Maestros que eduquen en distintos tipos de repertorio.

4. En su experiencia, ¿Qué perspectivas laborales aprecia actualmente para los barítonos en Chile?

Pocas, ya que existe un gran número de cantantes jóvenes, muy talentosos, que han tenido que emigrar para desarrollar una carrera.

5. ¿Qué cualidades crees que el medio laboral nacional actual demanda en un barítono?

Voces específicas para repertorio Verdiano, por ejemplo, en el caso de la ópera. Barítonos que se especialicen en música antigua, etc.

6. ¿Qué has tenido que aprender o que características considera usted importante para poder desarrollarse laboralmente como barítono?

En mi caso, la Teoría musical. Un cantante con una buena base de teoría está más preparado o llega más rápido a concretar sus objetivos.

7. ¿Cree usted que existe algún tipo de especialización para el barítono nacional?

No lo creo. Las escuelas de canto nacionales están muy lejos de lograrlo. Estamos a años luz de la realidad argentina, por ejemplo.

ENCUESTA PARA BARÍTONOS LÍRICOS PROFESIONALES 2022

Nombre del encuestado: Carlos Guzmán.

Profesión del encuestado: No reportada.

La siguiente encuesta fue desarrollada para recoger datos para la tesis EL BARITONO EN CHILE: PANORAMA PARA EL BARÍTONO LIRICO NACIONAL, PROYECCIÓN Y PROTAGONISMO EN LA COMPOSICION DE ÓPERA CHILENA ACTUAL.

1. ¿Cómo ha sido su vida laboral como barítono?

Mi vida laboral ha sido muy satisfactoria, ya que me ha permitido conocer mi propia voz con sus Bondades y límites teniendo la oportunidad de interpretar música escrita para el registro de Barítono de Distintos Compositores y estilos

además de Entender q todas las voces y sus registros están llenas de Matices y diferencias dando a cada voz su propia Personalidad.

2. Desde que comenzó a cantar profesionalmente ¿Cómo han evolucionado las posibilidades laborales para los barítonos?

Pienso que las posibilidades Laborales para la voz de Barítono en este país no son las suficientes ya que nuestro medio aun es muy limitado, Lo que si me parece que las nuevas generaciones han tenido que buscar oportunidades Fuera del país donde las Oportunidades son mayores y con una oportunidad de desarrollo más Óptimo.

3. En el ámbito nacional y bajo su propia experiencia, ¿Cuál es su percepción sobre las opciones educativas (formativas) para una voz de barítono en Chile?

Me parece q no solamente para la voz de Barítono. sino que para todas las voces Hay una falta de Maestros formadores de manera integral para Artistas cantantes para estos nuevos tiempos, Se necesita una mirada mucho más amplia para una real formación de Cantantes preparados para Afrontar los desafíos del Arte lírico (Actuación , Manejo de los distintos Idiomas ,Clases de Danza Etc,etc,etc.

4. En su experiencia, ¿Qué perspectivas laborales aprecia actualmente para los barítonos en Chile?

Definitivamente las perspectivas laborales son limitadas ya q Los lugares donde se puede Hacer un trabajo serio y de calidad son pocos aún.

5. ¿Qué cualidades crees que el medio laboral nacional actual demanda en un barítono?

Hasta dónde puedo apreciar creo las cualidades son muy relativas ya que la mirada de las personas que manejan los medios laborales (Teatros, Salas) es muy variada, podría ir desde la Afinación Hasta la Presencia física, Lo cierto es que no siempre esas cualidades coinciden con lo que se requiere.

6. ¿Qué has tenido que aprender o que características considera usted importante para poder desarrollarse laboralmente como barítono?

Pienso como en las preguntas anteriores, que no solo para los Barítonos sino para todas las voces la idea de poder desarrollarse tiene que ver con el esfuerzo y dedicación que cada persona inyecta a su actividad de cantante . No solo como un Individuo que produce sonidos sino con todo lo que conlleva una actividad artística como es ser un cantante lírico.

7. ¿Cree usted que existe algún tipo de especialización para el barítono nacional?

Quizá la Especialización más cercana q conozco es la que he tenido la fortuna de realizar en mi trabajo como parte de una Agrupación profesional coral , conociendo mi propia voz como registro y la de mis colegas (Barítonos Bajos) Realizando a diario un trabajo de Amalgama sonora para lograr el sonido y línea musical más Óptima para cada Obra requerida .

ENCUESTA PARA BARÍTONOS LÍRICOS PROFESIONALES 2022

Nombre del encuestado: Pablo Oyanedel

Profesión del encuestado: Licenciado en Artes mención Interprete superior en canto de la Universidad Católica.

La siguiente encuesta fue desarrollada para recoger datos para la tesis EL BARITONO EN CHILE: PANORAMA PARA EL BARÍTONO LIRICO NACIONAL, PROYECCIÓN Y PROTAGONISMO EN LA COMPOSICION DE ÓPERA CHILENA ACTUAL.

1. ¿Cómo ha sido su vida laboral como barítono?

Desde iniciado los estudios de música he gozado de oportunidades como cantante. Sea haciendo roles de óperas, oratorios, cantante de coro, proyectos de música antigua, contemporánea, etc.

2. Desde que comenzó a cantar profesionalmente ¿Cómo han evolucionado las posibilidades laborales para los barítonos?

Hubo un auge de la actividad con la construcción de varios teatros regionales en Chile los que han intentado sobrevivir creando temporadas muy limitadas de óperas, oratorios y conciertos.

En ese contexto los barítonos han tenido nuevas oportunidades; circunstanciales, no estables. Los coros profesionales, principalmente de cámara, dependientes de universidades se van extinguiendo haciendo caso omiso de su responsabilidad de universalidad. Podría decir una fugaz evolución y que hoy se extingue.

3. En el ámbito nacional y bajo su propia experiencia, ¿Cuál es su percepción sobre las opciones educativas (formativas) para una voz de barítono en Chile?

Sin duda, hay una evolución en la formación de un barítono, pero siempre responde a iniciativas y experiencia personal de sus profesores. Aunque no se podría de hablar de una “Escuela Chilena” de cantantes se pueden encontrar buenos profesores. El talón de Aquiles se presenta en la praxis que debe tener el formando para ser cantante integral.

4. En su experiencia, ¿Qué perspectivas laborales aprecia actualmente para los barítonos en Chile?

Escasas. Las universidades se han encargado de formar cantantes líricos. Sin embargo, al ser la educación un bien de consumo, no existen reguladores de mercado que le sugieran al formando el escaso desarrollo como cantantes en el plano laboral. Tenemos excelentes barítonos que realizan actividades relacionadas al canto, pero no su actividad principal.

5. ¿Qué cualidades crees que el medio laboral nacional actual demanda en un barítono?

Las cualidades que demanda la música. Formación musical, técnica, interpretativa y experiencia. El cantante se termina de formar arriba del escenario, con sus aciertos y reveses.

6. ¿Qué has tenido que aprender o que características considera usted importante para poder desarrollarse laboralmente como barítono?

Sin duda la música y su evolución en el tiempo. Cada estilo tiene características propias y es deber del cantante investigar y dominar el máximo posible.

7. ¿Cree usted que existe algún tipo de especialización para el barítono nacional?

En Chile, es imposible especializarse en un estilo específico lo que obliga a los barítonos a cantar desde música antigua a contemporánea.

ENCUESTA PARA BARÍTONOS LÍRICOS PROFESIONALES 2022

Nombre del encuestado: Diego Álvarez

Profesión del encuestado: No reportado.

La siguiente encuesta fue desarrollada para recoger datos para la tesis EL BARITONO EN CHILE: PANORAMA PARA EL BARÍTONO LIRICO NACIONAL, PROYECCIÓN Y PROTAGONISMO EN LA COMPOSICION DE ÓPERA CHILENA ACTUAL.

1. ¿Cómo ha sido su vida laboral como barítono?

La verdad puedo decir que buena, estoy bastante conforme con lo que hago laboralmente como cantante y también con la cantidad de trabajo que va apareciendo durante el camino. Por mi parte siempre he sentido que entre más trabajo y mejoro cosas en mi las oportunidades se van abriendo. Se puede notar (si comparamos con otras cuerdas como por ejemplo la de soprano) que las "probabilidades" de conseguir trabajo son un poco más amplias ya que la cantidad de cantantes barítonos no se compara a la de las voces femeninas por cantidad.

2. Desde que comenzó a cantar profesionalmente ¿Cómo han evolucionado las posibilidades laborales para los barítonos?

Digamos que crecieron hasta cierto punto, desde ahí se mantiene la cantidad pero ha subido la calidad de él trabajo. Como por ejemplo desde hacer roles pequeño a hacer roles más importantes.

3. En el ámbito nacional y bajo su propia experiencia, ¿Cuál es su percepción sobre las opciones educativas (formativas) para una voz de barítono en Chile?

Creo que no se diferencian en ninguna forma a las de las demás voces. Lo que puede haber una diferencia es en los profesores de la cuerda que son escasos o nulos. Los últimos barítonos profesores de Universidad de quienes escuche hablar fueron Patricio Méndez, Patricio Sabaté, Pablo Oyanedel y Sergio Gómez. Los demás profesores que conozco son representantes de otras cuerdas.

4. En su experiencia, ¿Qué perspectivas laborales aprecia actualmente para los barítonos en Chile?

Participar en algún coro remunerado ya sea en el teatro municipal de Santiago o la camerata de la chile. Y como tercera seria cantar de forma independiente.

Todo lo demás en caso a ser solista no alcanza a ser un ingreso suficiente creo yo.

5. ¿Qué cualidades crees que el medio laboral nacional actual demanda en un barítono?

Creo que es muy subjetiva la pregunta. Puede ser las cualidades de ser un buen artista y poder hacer arte a cierto nivel, pero eso se puede esperar de cualquier cantante independientemente del tipo de voz, y por consecuente en caso de audición, que le guste tu trabajo al jurado. viéndolo desde el punto de vista de cualidades del artista se podría destacar en un barítono la calidad de la voz, el timbre, volumen y la homogeneidad al moverse dentro de su extensión vocal por sobre todo.

6. ¿Qué has tenido que aprender o que características considera usted importante para poder desarrollarse laboralmente como barítono?

Ser solvente como musico: -Aprender música a una velocidad razonable -saber trabajar en equipo en caso de coros -Tener una calidad de voz optima y manejo de tu registro (como dije en puntos anteriores

7. ¿Cree usted que existe algún tipo de especialización para el barítono nacional?

No, y creo que es totalmente lo contrario. La vida del barítono en chile es cantar el repertorio que te toque si es que quieres trabajar, una especie de maestro chasquilla del canto lirico. Podemos ver todos los días a gente cantando en escenarios importantes como en el del teatro municipal a barítonos que están obligados casi por hambre a cantar repertorio que no le corresponde. En mi opinión eso hace que la formación de un cantante barítono sea difusa y confusa. Baritonos que pueden creer que su repertorio es de lirico siendo que les corresponde desarrollarse como dramáticos o barítonos bajos. Esto puede llevar por consecuencia a cantantes dañados o cantantes

frustrados por no saber cómo desarrollar todo su potencial solo por no saber cuál es su camino.

ENCUESTA PARA BARÍTONOS LÍRICOS PROFESIONALES 2022

Nombre del encuestado: Arturo Jiménez.

Profesión del encuestado: Ingeniero.

La siguiente encuesta fue desarrollada para recoger datos para la tesis EL BARITONO EN CHILE: PANORAMA PARA EL BARÍTONO LIRICO NACIONAL, PROYECCIÓN Y PROTAGONISMO EN LA COMPOSICION DE ÓPERA CHILENA ACTUAL.

1. ¿Cómo ha sido su vida laboral como barítono?

La verdad ha tenido de todo, momentos muy buenos artísticamente hablando, lo que repercute en una tranquilidad económica, otros en que el trabajo se pone inestable y las responsabilidades del día a día se ven comprometidas, en el suma y resta, puedo decir que pese a los dificultades que tiene llevar una carrera artística en este país, he podido sobrellevarlas de una buena manera.

2. Desde que comenzó a cantar profesionalmente ¿Cómo han evolucionado las posibilidades laborales para los barítonos?

En mi caso desde que comencé a cantar he tenido la posibilidad de ir asumiendo distintos desafíos que me han dado la posibilidad de desarrollarme laboralmente pero la verdad hablar de evolución en este momento no encuentro que sea correcto , las plazas laborales lejos de evolucionar han ido disminuyendo de forma paulatina y preocupante ,siendo la guinda de la torta el efecto pandemia , donde la presencialidad se vio afectada ,y este es un factor determinante en el desarrollo de la actividad de un Barítono.

3. En el ámbito nacional y bajo su propia experiencia, ¿Cuál es su percepción sobre las opciones educativas (formativas) para una voz de barítono en Chile?

Las opciones formativas son las mismas para cualquier tipo de voz, está la que viene de la academia formal proveniente de los conservatorios y la informal que proviene del estudio particular con algún maestro a fin a lo que estás buscando en tu proceso de formación como cantante.

4. En su experiencia, ¿Qué perspectivas laborales aprecia actualmente para los barítonos en Chile?

En estos momentos es difícil hablar de expectativas laborales , hay que ver cómo se van recuperando los espacios donde el barítono puede desarrollarse laboralmente , el mercado está muy incierto y las entidades culturales terminan siendo las más golpeadas ante estos escenarios de inestabilidad .

5. ¿Qué cualidades crees que el medio laboral nacional actual demanda en un barítono?

No creo que sea algo distinto a cualquier oficio, se necesita solvencia y transmitir la seguridad de que estás capacitado para enfrentar la tarea que se te encomendó.

6. ¿Qué has tenido que aprender o que características considera usted importante para poder desarrollarse laboralmente como barítono?

Aprender a conocer de forma real las virtudes y dificultades que presenta tu voz y admitir con honestidad cuáles son los compromisos que puedes y no puedes asumir.

7. ¿Cree usted que existe algún tipo de especialización para el barítono nacional?

A Nivel nacional la especialización creo yo , se va dando con la experiencia laboral que vas adquiriendo con los años y con las oportunidades laborales que te ha tocado vivir como barítono , a nivel académico es poco a lo que puedes acceder en esta área , es por eso que las vivencias, si eres capaz de analizarlas te pueden dar directrices y encaminar a una especialización como barítono .

ENCUESTA PARA BARÍTONOS LÍRICOS PROFESIONALES 2022

Nombre del encuestado: Patricio Álvarez

Profesión del encuestado: Licenciado en Artes mención Teoría de la Música, Magister en Interpretación mención dirección Coral.

La siguiente encuesta fue desarrollada para recoger datos para la tesis EL BARITONO EN CHILE: PANORAMA PARA EL BARÍTONO LIRICO NACIONAL, PROYECCIÓN Y PROTAGONISMO EN LA COMPOSICION DE ÓPERA CHILENA ACTUAL.

1. ¿Cómo ha sido su vida laboral como barítono?

Mi vida laboral como barítono ha sido, dentro de las dificultades generales que existen en el país, bastante satisfactoria. He tenido pocos años donde no he podido vivir de la actividad musical vocal.

2. Desde que comenzó a cantar profesionalmente ¿Cómo han evolucionado las posibilidades laborales para los barítonos?

No han evolucionado demasiado, sigue siendo el Teatro Municipal de Santiago la única fuente de estabilidad económica en el país. La Camerata Vocal de la Universidad de Chile también es una plaza importante para los cantantes, pero no logra completar las necesidades económicas para la vida diaria.

3. En el ámbito nacional y bajo su propia experiencia, ¿Cuál es su percepción sobre las opciones educativas (formativas) para una voz de barítono en Chile?

A pesar de existir una variada oferta de carreras académicas en interpretación en canto, no existe profesores que logren formar técnicamente a los barítonos en Chile, principalmente es una búsqueda individual que uno va realizando con su instrumento.

4. En su experiencia, ¿Qué perspectivas laborales aprecia actualmente para los barítonos en Chile?

Principalmente el Coro del Teatro Municipal y quizás algunas plaza académicas en las diferentes universidades del país.

5. ¿Qué cualidades crees que el medio laboral nacional actual demanda en un barítono?

Creo que exige principalmente exclusividad temporal para la realización de ensayos y preparación para los diferentes espectáculos que puedan ser necesarios. No creo que exista una conciencia con respecto al sonido que se requiera para la interpretación del repertorio a ejecutar.

6. ¿Qué has tenido que aprender o que características considera usted importante para poder desarrollarse laboralmente como barítono?

Aprender a conocer el instrumento, tener el cuidado de no sobre exigirlo y mantener el training para no bajar el nivel profesional.

7. ¿Cree usted que existe algún tipo de especialización para el barítono nacional?

No existe, el barítono nacional tiene que volverse un maestro chasquilla y tratar de abordar la mayor cantidad de estilos y formas que se presentan en las temporadas musicales de los teatros del país.

ENTREVISTA A SERGIO GALLARDO, BARÍTONO SOLISTA

Tesis: El barítono lírico en Chile. Su desarrollo, proyección y protagonismo en la composición de ópera chilena.

Entrevista en videoconferencia realizada el 24 de mayo de 2022

Felipe: ¿A qué edad entró usted al Coro profesional del teatro municipal de Santiago?

Sergio: Al coro del teatro entré por el 2003, cuando hicieron una gira hacia Europa. Tenía unos 25 años, y estuve hasta el 2009. Antes había estado en la Camerata de la Universidad de Chile.

Felipe: Después de eso iniciaste tu actividad de solista y debido a la demanda tuviste que tomar decisiones y seguir el rumbo que sigues actualmente de solista...

Sergio: Pasa, que cuando yo entré a la Camerata y al coro del teatro, yo hace un tiempo cantaba de solista. Imagínate que yo debuté el 97 o 98 en el Municipal como solista y después entré por una cuestión más económica y una estabilidad a la Camerata y al coro del teatro, pero finalmente me tuve que retirar de las cosas por lo mismo, por pedir permisos, que a veces ceden y otras no, y no se puede trabajar en otros espacios por esa limitancia.

Felipe: Cuando tuvo la oportunidad de ser considerado en el extranjero debido a algún personaje especial o a ese asentamiento vocal, corporal que tú hablas, ¿Cómo se fue gestando ese camino de internacionalización que tú pudiste tener?

Sergio: Mayoritariamente yo hacía roles comprimarios siempre, y los roles principales recién los vine hacer el 2007 o 2008, el *Marqués de Posa* de *Don Carlo* y luego el *Bartolo* de "El *barbero de Sevilla*". Gracias a Bartolo, me tocó remplazar

a *Alessandro Corbelli* que se enfermó para una gala del 18 de septiembre, allí me escuchó el director de *cast* que había en ese momento en el teatro y él dos meses después me escribió de que tenía un Barbero de Sevilla en Toulouse y de ahí partió todo relacionado con la internacionalización y fue una experiencia muy buena porque compartí escenario con grandes artistas que estaban en la misma producción.

Felipe: ¿Cómo fue tu educación vocal en Chile?

Sergio: yo vine a estudiar historia del Arte a Santiago, y quise audicionar al Conservatorio de la Universidad de Chile y estudiar canto, pero no quedé en esa oportunidad. Y seguí estudiando historia del Arte y clases particulares de canto, y al año siguiente quedé seleccionado en el Conservatorio de la Chile. Yo no cantaba de niño.

Felipe: O sea las primeras experiencias vocales, más profesionales corales o solistas fueron a partir de los estudios en Chile.

Sergio: Claro, y una vez que hice apoyo en el coro del teatro Municipal de Santiago, pero nada más que eso.

Felipe: Ah, ése fue el primer acercamiento al Municipal de Santiago, el apoyo de coro.

Sergio: Pero una vez. Sólo hice de apoyo en un coro de la ópera de Parsifal, pero nada más, porque desde ahí empecé a hacer roles igual. Si yo estudié en el conservatorio, pero pronto empecé a ser solista, a los dos años.

Felipe: Tomaré algunas preguntas que ya me contestaste, por si podemos encontrar otras respuestas.

Felipe: Respecto a los cambios de etapa en el canto, cómo te ha tocado vivir eso. Tuviste que cantar un repertorio más liviano al principio y hoy con el asentamiento vocal ya estás más tranquilo para poder abordar otros roles ¿o también has tomado roles que te arrepientes? ¿has tenido la suerte de decidir tu camino en la elección del repertorio adecuado para el instrumento o tu comodidad?

Sergio: Si, bueno al principio como hacía más roles comprimarios no era tan notorio, de repente en Concepción me tocó hacer el rol de *Raymondo de Lucía de Lammermoor*. Eso ya eran cosas más pesadas, pero sí siento que ahora con el pasar del tiempo tengo una madurez vocal, un asentamiento, una seguridad que quizás no tenía antes. Yo creo que influye estar en algunos coros, porque estuve en coro que no tenían relación con ser solista, música de cámara, donde tenía que ponerme un silenciador para no sonar y está bien, ése era el lugar, pero va en contra con lo que uno hacía y de repente también en el coro del teatro, que es todo lo contrario. En ese tiempo había como 60 a 70 personas cantando el coro y al cantar *Turandot* no te escuchas y no sabes cómo está saliendo la emisión y al final te desgastas demasiado, o a veces unos coros eternos como los de Lohengrin de Wagner. Yo siento que cuando me fui de ahí, como que empecé a tener otras habilidades para cantar.

Felipe: ¿A raíz de la práctica y el estudio?

Sergio: De la práctica, del estudio y de poder escucharme y tener una voz más sana, porque a veces cantar en el coro dos funciones seguidas, es como cantar un rol estar ahí, porque los coros de óperas son muy pesados, con funciones seguidas, más dos elencos es agotador y desgastante.

Felipe: Desde el punto de vista de la música contemporánea chilena de la que tú has participado varias veces, por ejemplo "*Viento Blanco*", "*El Cristo de Elqui*" y ahora recientemente "*Patagonia*" en Concepción y Frutillar...

Sergio: Ha sido distinto, como ellos están vivos y son chilenos, me conocen y siempre podemos llegar a consensos de cambiar notas por otras, o puedo hacer

esto... Casi ya tienen la composición lista, pero a la vez mientras uno va ensayando van corrigiendo, y se hacen cambios. Ellos nos conocen y encuentro que ellos dos tanto Sebastián como Miguel, escriben bastante sano para la voz. Pero no sé si se debe a su mayor relación con los cantantes, no lo sé, pero se puede transar más, no ha sido complicado, escriben muy bien para voz.

Felipe: ¿Son otras cualidades necesarias para este tipo de repertorio, además de la técnica vocal?

Sergio: ¿en lo actoral?

Felipe: en lo solista y la rítmica de estos compositores modernos que pueden tener ritmos más complejos, por la línea melódica.

Sergio: Sí, encuentro que son distintos Sebastián con Miguel. A lo mejor Miguel se podría ver un poco más complejo, pero no lo es tanto. Sebastián es distinto para componer: no es tan complejo en cuanto a ritmo, son distintos, pero ninguno de los dos tiene ritmos incantables, está bien hecho y como están presentes en la preparación, ellos van ayudando con el asunto de los ritmos, del tempo, ellos hacen la preparación, están ahí, entonces no es nada tan complejo. Yo creo que hay compositores contemporáneos más difíciles como Shostakóvich o Britten, serán mucho más difíciles yo creo para cantar, hay otros compositores más difíciles.

Felipe: ¿Que me puede decir de la educación vocal en Chile? ¿Hay un entendimiento de los instrumentos de parte de los profesores para tomar a sus alumnos y enseñarles? ¿tú viviste una buena experiencia desde ese punto de vista?

Sergio: Mira, yo encuentro que ahora es mejor que antes, porque les ha tocado profesores que tienen mucha experiencia cantando en la práctica, o sea tenemos profesores como, Patricio Sabaté, Patricia Cifuentes, Paulina González por citar algunos. Ellos son presente, ellos han cantado roles grandes. Los profesores de mi periodo habían cantado roles grandes, pero no eran de unas carreras tan extensas o no tenían mucha experiencia en ópera. Sabían cantar, seguramente cantaban muy bien cuando jóvenes, pero no tenían tanto bagaje como tienen los profesores

ahora, que todos han cantado obras sinfónicas con grandes orquestas, y roles grandes en la ópera, no hay que desmerecer eso. Entonces a uno no, es cierto yo tuve dos profesores Fernando Lara y después Carlos Beltrami, pero la gran parte de lo mío lo he aprendido solo. Yo estudio solo mis roles y descubrí solo mis cosas. Ahora los alumnos tienen más oportunidades, ganan becas, pueden estudiar en el extranjero, hay más oportunidades, existen opera estudios, seminarios... Eso antes no se daban esas cosas, ahora puedes estudiar y viajar a estudiar algún curso.

Felipe: Dentro de los próximos compromisos que te corresponden de aquí al futuro ¿hay alguno que presente una mayor complejidad o sigues construyendo el desarrollo del personaje del artista en base a la experiencia que has tenido con los años? ¿hay un personaje más complejo dentro de los que pronto se te han propuesto y necesita una mayor inspección de tu parte para desarrollar la interpretación?

Sergio: No, en realidad no. Son roles de ópera más tradicionales, por ejemplo, de “*Manon*” de *J. Massenet*. Yo igual he cantado mucha ópera francesa, son las óperas clásicas por decirlo de alguna forma. Después tenemos nuevamente “*Patagonia*” que ya la hicimos, entonces no hay como una mayor complejidad en cuanto a roles aún...

Felipe: ¿Y qué piensas de tu voz a futuro? ¿piensas que, al haber tomado un camino amable con tu instrumento, lo llevará a tener una voz longeva? Como barítonos tenemos la opción de cantar hasta muy maduro y mientras más maduros, mejor se pone el instrumento, entonces ¿piensas algo sobre esa etapa que se viene después?

Sergio: Si, por ejemplo ya estoy abordando un repertorio que antes no abordaba en cuanto a papeles, porque mi voz ha ido cambiando, ha ido madurando, se ha ido oscureciendo un poco más y he ganado más graves. Hay cosas que antes podía cantar con más facilidad y que ahora no, debido que ahora me encuentro en otro repertorio, porque la voz ha cambiado, ahora ya puedo cantar más *Verdi*, repertorio... Quiero incursionar en *Wagner*... Yo tenía pendiente un *Scarpia* que

tenía que hacer en Perú, que por temas pandemia no se pudo realizar, pero ya estoy cantando arias de *Andrea Chénier*, cosas así que ya me quedan mejor a la voz y no me cuesta cantarlos...

Felipe: ¿Son más difíciles por la vocalidad o la orquestación?

Sergio: Las dos cosas, algunas tienen mucha orquestación y se debe desarrollar un volumen para que la voz corra por sobre la orquesta sin cansarse, ya que este repertorio son arias pesadas. Ahora es muy difícil de especializarse en algo, existe mucha competencia, antes algunos se especializaban en Rossini y otros en Mozart. Ahora esos mismos especialistas cantan repertorio más pesado, existe tanta competencia que uno no puede darse el lujo de decir, "No, yo sólo canto esto" entonces eso también lo está forzando a buscar otro repertorio. Ya no es como antes, quedan pocos como Corbelli, Spagnoli...

Felipe: Sergio, qué opinas de la cantidad de escuelas, considerando que tenemos un teatro y las plazas laborales son reducidas a nivel nacional, cada vez más. ¿Qué te parece que se creen tantos cantantes jóvenes, sabiendo que el tema laboral es complejo...?

Sergio: Es muy complejo, porque en realidad los únicos dos coros bien pagados en Chile es la Camerata y el Coro del Municipal de Santiago, en los otros coros pagan mucho menos y no dan la estabilidad que se necesita. Para vivir, sólo los primeros dos generan estabilidad para vivir un poco más tranquilo. Ahora es cierto que hay muchas escuelas y academias de canto para tan poco campo laboral que hay en Chile, ahora incluso es menos que antes... Por ejemplo, en Rancagua antes se hacían hasta cuatro óperas o cinco óperas teniendo una excelente temporada. Concepción hacía dos óperas, en Temuco se hacían un Rossini pequeño y una ópera grande, pero ahora no hay nada de eso, han bajado los conciertos sinfónicos corales en la Universidad de Chile, no se ha hecho alguna obra sinfónico coral con coro, un Réquiem o una Novena, entonces hay menos trabajo que antes, Talca tampoco ha hecho ópera, el Municipal tres, o sea nada, entonces la planta del coro del Municipal está reducida, entonces no hay.

Lo que a los estudiantes les sirve, es para ir a estudiar a fuera, están todos allá, viajando, probando oportunidades, o se van a estudiar o a vivir allá y no queda de otra, porque por allá está el trabajo

Felipe: Quise terminar con este tema de las escuelas porque creo que es complejo y se va mucho por el lado comercial.

Sergio: Y hay muchas academias que enseñan canto lírico....

Felipe: Si es que lo enseñan...como decías tú hace un rato, muchas de las cosas se van desarrollando en la práctica y no en la sala de cuatro metros de un conservatorio.

Sergio: Si, en realidad es el escenario el que a uno le da las herramientas para poder cantar, siempre es el escenario, cantar, cantar y cantar, sobre todo en conciertos.

Entrevista para Barítonos Solistas. Preguntas de desarrollo:

1. ¿Cómo se definió su registro vocal? ¿percibe cambios en su voz desde sus inicios? ¿Puede describir estos cambios por etapas?

R: Mi registro vocal se definió al comenzar mis estudios. Nunca tuve duda si era bajo o barítono, debido a mi color de voz para hablar. Pero por mi paso por la universidad estudiando canto ya lo pude definir con seguridad.

Cambios en mi voz sí ha habido. Son más de 20 años los que llevo cantando y si bien es cierto mi voz siempre fue de un color oscuro, éste ha ido cambiando dentro de esa oscuridad. Otro cambio importante ha sido el conseguir una voz con un color más homogéneo. Al comienzo de mi carrera los colores de la voz podían cambiar, en especial cuando iba a la zona aguda. Me enseñaron a pensar los agudos como un tenor. Esto me lo decían para no pesarlos y que no me costara llegar a cantarlos.

Pero esto me llevaba a aclarar la voz y cambiar el color. Después, con los años, pude emparejar el registro y ya subir con un mismo color.

Otro cambio importante son los agudos. Al comienzo me costaban, pero después ya no tenía problemas al enfrentarlos. Con el paso del tiempo conseguí un soporte corporal que me permite cantarlos aún en condiciones desfavorables, en el caso que me encuentre enfermo o complicado por otra razón. Eso me da una seguridad para cantar y explorar repertorio más complicado vocalmente.

2. Las óperas contemporáneas tienen un nuevo lenguaje musical. En su opinión ¿Estos nuevos lenguajes musicales requieren de parte del cantante lírico de nuevos recursos técnicos vocales? O sea ¿Es necesario una nueva técnica vocal para poder cantar este nuevo tipo de repertorio?

R: Para mí la técnica vocal es siempre la misma para todo tipo de repertorio. Hay cantantes que debido a su voz muchas veces no pueden cantar todo tipo de repertorio y se especializan en un estilo determinado. Eso es entendible perfectamente. Pero para mí la técnica para cantar Donizetti es la misma que para cantar Puccini. Digo esto porque soy un convencido que un cantante lírico debe tener un abanico de recursos técnicos y musicales para enfrentar un aria o una ópera completa. Sucede que, en muchos momentos de una ópera, una misma nota se debe cantar de distintas formas técnicamente hablando. Dependerá de la frase, de lo que se diga, de cómo esté escrita, etc.

Ahora, pensando en la ópera contemporánea, dependerá también de la composición y si el compositor realmente sabe cómo manejar las voces. Pero insisto que, para mí, la técnica es una sola.

3. Desde el punto de vista teatral ¿Son los personajes de la ópera contemporánea distintos de los personajes de óperas tradicionales? Y si es así, ¿Dónde radica la diferencia?

R: Quizás a una diferencia más que con algunos personajes, con la trama o el argumento de algunas óperas tradicionales. Creo que algunas óperas contemporáneas buscan captar más el interior del ser humano. Lo que siente, lo que sufre, lo que vive, sus miserias internas o sus alegrías más personales. Esto en el contexto de algunas óperas que eran más bufas y con tramas más simples o livianas u otras óperas más enfocadas desde un contexto histórico. Dentro de esta línea de sacar lo interior del ser humano, ya existieron compositores que lograron esto, Puccini con *Il Tabarro* o Shostakovich con *Lady Macbeth de Mtsensk*.

4. ¿Cuál sería desde su punto de vista, las competencias básicas a desarrollar por un barítono para un correcto desempeño en la lírica actual?

R: Actualmente hay mucha “competencia” de cantantes. Existen miles de cantantes y muy buenos. Hoy en día es muy difícil especializarse sólo en un repertorio operístico. Quizás haciendo música de cámara se pueda aún si se vive en Europa. Pero creo que en la ópera son cada vez menos los “especialistas” o aquellos que se volvieron grandes sólo cantando un tipo de repertorio. Por ejemplo, en el repertorio bufo, en el cual mayoritariamente brillaron los cantantes italianos, ya se ha perdido esa especialización y quedan sólo unos pocos. Quizás debido a la gran cantidad de cantantes y también por la “competencia” de obtener un rol, muchos solistas deben cantar prácticamente todo lo que se les ofrezca. Otro factor importante son las agencias. Éstas ofrecen a sus cantantes para cualquier rol. Porque hay una comisión detrás de estos contratos. Por lo cual hoy en día, un *Dulcamara* o *Don Magnifico*, lo cantará perfectamente alguien que después cante *Zaccaria de Nabucco*.

Además, hoy en día al igual que en el deporte, el desarrollo vocal de los jóvenes es mucho más rápido y a temprana edad enfrentan roles que quizás antes era impensado. Hoy tienen mayores facilidades para estudiar. Tienen acceso a grandes e importantes academias de cantos y rápidamente se les da la oportunidad para cantar en los mismos escenarios de estas importantes escuelas de canto como por ejemplo *La Scala de Milán*, *la Ópera de Viena*, *Covent Garden*, etc.

Por todo eso mencionado anteriormente, es que un barítono debe tener las competencias necesarias para cantar Don Giovanni, Silvio o Dandini o de lo contrario otro tomará su lugar.

5. Hace 25 años en Chile eran pocas las oportunidades de cantar en la ópera. Sólo un teatro, el Municipal de Santiago, producía ópera con menos títulos que actualmente en el año. Hoy en día varios teatros nacionales realizan al menos un título de ópera al año y comparativamente ha aumentado la cantidad de escuelas de canto en nuestro país. ¿Le parece a usted que los cantantes hoy en día están mejor preparados que hace 25 años para enfrentar el escenario? Desde su experiencia, en Chile ¿Ha aumentado la demanda de producciones de calidad? ¿A qué cree usted que se puede deber esto?

R: Creo que hay un antes y un después. Con la pandemia han bajado considerablemente las producciones de óperas en Chile. El Municipal de Santiago bajó de 6 títulos en la temporada a 3. Temuco no realiza óperas desde el 2018 si mal no recuerdo. Creo que la última ópera que hizo Rancagua fue en 2019 con I Pagliacci, y en un momento llegaron a tener 4 ó 5 óperas en cartelera si mal no recuerdo. Han bajado el número de funciones. Muchas ciudades de Chile no realizan óperas. Entonces veo un panorama oscuro. No lo veo bien. Tampoco veo la realización en número como antes de obras sinfónicas corales. La Orquesta Sinfónica de Chile hacía muchos conciertos con obras para solistas y hoy en día no es así. Lo mismo Concepción, Temuco y La Serena. Entonces el número de producciones de calidad en este sentido ha disminuido considerablemente.

Ahora, pienso que los cantantes sí están mejor preparados que hace 25 años atrás para enfrentar el escenario. Hoy tienen mayores oportunidades de estudio. Tienen la posibilidad de estudiar aquí con cantantes que ya han enfrentado el escenario y la gran oportunidad de estudiar afuera. Antes era impensado llegar a estudiar a La Scala, al Covent Garden o la Ópera de Tenerife. Prácticamente no había apoyo financiero. No existía el nivel de comunicación que otorga el internet para conocer y poder postular a todo lo que nos ofrece Europa y Estados Unidos en cuanto a

estudio de canto se refiere. Eso hace que los jóvenes se desarrollen más rápido y obtengan las herramientas necesarias para enfrentar un rol sin problemas.

6. Con respecto al desarrollo y proyección de un barítono nacional ¿usted considera que es importante la internacionalización de su carrera y por qué?

R: Es muy importante. Uno canta y busca un desarrollo por dos cosas: por el amor al canto y para vivir. Desgraciadamente en Chile y Latinoamérica en general, cada vez hay menos oportunidades. Entonces si queremos cantar y vivir del canto, tenemos que internacionalizar la carrera. Y más que internacionalizarla es irnos de Chile. Vivir en Europa. Hoy en día es lo único que hará posible cantar y vivir del canto. Es la realidad. Y es el motivo del porqué tantos jóvenes se van de Chile. Si hacemos un listado, son muchos. Y los que están aquí, buscan la forma de salir.

Y es cosa de ver la diferencia entre los que viven en Chile y los que están en Europa. Todos cantan o por lo menos cantan más que cuando vivían aquí.

Yaritzza Veliz ya ha cantado en Covent Garden; Matías Moncada, Ramiro Maturana, Brayan Ávila en La Scala de Milán; Leonardo Navarro en la Ópera de Viena y La Scala de Milán, Arturo Espinosa en la Ópera de Roma; Diego Godoy Teatro de Champs Elysées y Teatro Bolshoi, etc. Cité sólo algunos ejemplos, pero que reflejan el cambio entre vivir en Chile a vivir en Europa.

ENTREVISTA A JAVIER ARREY, BARÍTONO SOLISTA INTERNACIONAL

Tesis: El barítono lírico en Chile. Su desarrollo, proyección y protagonismo en la composición de ópera chilena.

Entrevista realizada por video conferencia el 18 de mayo de 2022

Felipe: ¿Cómo se definió su registro vocal? Podríamos profundizar un poco más, ¿Puedes describir tus cambios desde tu adolescencia hasta la etapa actual?

Javier: Si, como te comentaba, desde los 14 a 15 después del cambio de la voz que es como lo que le pasa todos los hombres, se define más hacia la zona más grave de una forma bastante normal, natural, sin ningún sobresalto más allá. En cuanto con el registro, como bien tú sabes, eso se define en la zona del *pasaje* o *passaggio* y eso te muestra un poco si el instrumento es tenor, o barítono o hay dudas. El pasaje y el color, son dos cosas que definen. En cuanto al proceso mío, con el repertorio con la conciencia clara de qué tema, con el repertorio era súper importante ir paso a paso, a pesar de que es tentador siempre ir con una cosa más pesada. Tuve la fortuna de contar con profesor que era consciente de esos temas, y que me hizo ver desde un principio que era muy importante ir paso a paso por el repertorio a fin de que el instrumento también pudiese ir desarrollándose correctamente sin forzarlo, así que fue paulatino desde la música de cámara, lied, Bach o Mozart, partiendo desde ahí, de las canciones antiguas que todo el mundo cantaba, que son repertorios que te permiten afianzar una técnica, para luego abordar otras cosas con un poco de mayor dificultad técnica y vocal. De esa manera se hizo eso y después, a los pocos años integrando repertorio de bel canto y después de varios años cosas un poco más pesadas, básicamente eso. Tú sabes, yo estudié por nueve a diez años con el mismo profesor y después de esos años me trasladé para EE.UU. y continúe con el perfeccionamiento acá, por lo tanto, fue un proceso, que tomó tiempo y años y fue positivo. Y sigo por supuesto en el proceso y eso es algo importante para todos los cantantes: no tan sólo desarrollar un tiempo del proceso, sino que ser consciente de que este tema te toma la vida, tú

estás constantemente procesando distintos temas técnicos, distintas cosas, acentos musicales, y la consciencia en nosotros como intérpretes, como cantantes que debemos estar constantemente perfeccionados, constantemente controlándonos, es súper importante. Yo siempre cada cierto tiempo me pongo baja la lupa de la gente en que confío hoy para ir controlando la parte técnica. Así voy controlando, porque cuando tú ya pasaste por un proceso largo de diez o doce años de proceso técnico con un profesor, y después ya estás cantando cosas, en el cantar digamos en el estar haciendo cosas, siempre vas tomando algunos detalles, algún ripio y esos ripios muchas veces para el propio oído pasa desapercibido, entonces necesito que otra persona me escuche y me diga dónde tener cuidado e ir ajustando como los autos, que cada cierta cantidad de millas necesitan una revisión y mantención, con la técnica pasa lo mismo y es lo que me ha tocado ver

Felipe: Tu proceso de la universidad (conservatorio) al coro profesional del Municipal de Santiago. Me podrías comentar un poco de eso

Javier: Bueno a ver, soy consciente de que el proceso de fondo siempre se hace con el profesor de canto más que con la universidad misma. Lo trascendente es quién es tu profesor de canto, quién guía tu proceso técnico. Yo creo que eso es fundamental. Hay otras cosas que son importantes, pero para un intérprete es el maestro del instrumento que en este caso es el canto, la técnica del canto. Como te decía, afortunadamente tuve un profesor que era muy consciente de eso y además era fantástico en el sentido de poner las bases desde el punto de vista técnico y eso me permitió pasar cada proceso con tranquilidad y sin algún perjuicio en la parte de la salud vocal, que es un tema que puede pasar cuando no se trabaja bien. En el coro profesional del Municipal, desarrollé aspectos teatrales, desarrollé aspectos de escenario que son muy importantes también.

Felipe: En Chile no se enseña mucho, es más me pasó la primera vez que me paré sobre el escenario, no sabía muy bien qué hacer, cómo pararme más allá de moverme, fue complejo...

Javier: Exactamente, tienes toda la razón, eso es una gran falencia que allá no hay una escuela formativa para cantantes. Por lo que yo sé, no existe una verdadera escuela para los cantantes que te pueda formar desde el punto de vista del escenario y además a eso le sumas las posibilidades para tomar la experiencia luego en producciones o en conciertos. Es escasa, es más que antes, pero sigue siendo insuficiente, se necesita mucho más, hace falta más teatros, más producciones, cosa que los cantantes tengan la posibilidad de que por lo menos los cantantes nacionales tengan dos roles principales por año. Tú ves en distintos lugares, la Chile, la Católica, es algo normal y no tendrían que serlo, artistas que hacen su título sin haber trabajado o desarrollado un rol principal de ópera, cantantes de ópera que se titulan sin haber hecho eso, uno es como impensado, eso se debería considerar cambiar porque eso es fundamental.

Felipe: Con lo que me comentas, si tú pudieses ver cómo está el ambiente, hoy tenemos más escuelas y titulados de cantantes, no sé dónde podrán trabajar, debido a que las plazas laborales son mínimas, que no permiten vivir de ello...

Javier: Yo creo que para un intérprete y especialmente con el cantante de ópera, el escenario es el 50% de tu formación, hay un proceso fundamental que lo haces en el aula, el vocal coach, con el repertorista que es súper necesario y primario, pero después de todo eso se debe dar también un proceso de desarrollo sobre el escenario, donde tú llevas todo lo teórico a la práctica, ese es el gran tema. O sea, tú te encuentras con muchos maestros o personas que puedan teorizar y plantear conceptos y muchas veces muy bien planteados, pero el tema es que lo nuestro es un asunto práctico, entonces no sirve mucho que tú tengas el concepto en la mente si no lo sabes llevar a la práctica correctamente y eso se logra con la práctica en el escenario cuando haces el asunto.

Es un asunto práctico, es como hacer un estudio sobre cómo se anda en una bicicleta, pero nunca te subiste a una bicicleta. Entonces tú puedes tener súper claro todo el aspecto físico matemático y todos los detalles de cómo funciona el fenómeno de andar en bicicleta, y puedes dar charlas, pero si nunca te subiste o nunca te caíste de la bicicleta... Eso lamentablemente en nuestra área se da mucho, hay

mucho texto teoría y no se logra llevar a la práctica y eso hace que muchos artistas queden truncados en esos procesos muchas veces porque son temas prácticos. Cuando te hablan del pasaje es todo fantástico, pero tú tienes que experimentar vocalmente cual es la sensación que tienes cuando te hablan del pasaje. Quizás me salgo del tema, pero para hacerlo, claro el gran asunto muchas veces los pianistas acompañantes de cantantes desean ser profesores de canto: porque han estado en tantas clases de canto, ellos creen que por escuchar tantos conceptos y más menos entender la lógica de las palabras del profesor de canto, eso solo ya te capacita para formar vocalmente a otra persona, sin haber experimentado nunca vocalmente qué es lo que estás diciendo, y eso es un error garrafal y lo ves en todos lados, no solo en Chile: en todo el mundo. Entonces nuestra profesión se da para muchas cosas así... Y volviendo a los teatros, es muy necesario que haya más y que el foco se mantenga y se fundamente en la formación. Creo que eso es algo importante que se debe plantear y yo creo que en general, pero especialmente para un país que está tan lejos como lo es Chile, la piedra principal para un teatro debería ser la formación en todos los sentidos para quienes estamos en el escenario, como para los que van y se sientan en la platea para escuchar lo que pasa en el escenario. La formación en general debería ser el centro, o sea, cómo formamos tanto al público que va venir, cómo creamos ese público, porque viene poco, porque no llega, qué estamos haciendo mal, o qué no estamos haciendo para que eso cambie y que el público que llegue cada día tenga un gusto más alto, es decir que pueda apreciar esto y contagiar a más gente. Y por el otro lado, de qué manera nosotros somos un motor para que los artistas que están acá, sigan su proceso y logran ese 50% que es el que yo te hablo, que es fundamental, ¿Cómo hacemos para que estos artistas se formen bien? ¿Cómo estamos contribuyendo? Entendemos cuál es el proceso o no lo entendemos, lo vemos como un tema meramente comercial o hay algo más allá de lo comercial en esto... Yo creo que hay algo mucho más que lo comercial: creo que una cosa no excluye lo otro. Por supuesto esto es algo que requiere fondos, y financiamiento, pero hay algo que debiese ser más de fondo, que es el aspecto formativo, formar, ¿cómo yo me formo? Tengo que empezar desde la base y ahí hay otro tema que es muy profundo que es este: qué entendemos tanto

los artistas, como los lugares, los espacios, las salas de conciertos, como formación. Qué entendemos por esto, cuál es nuestro concepto. ¿Tenemos claro que esto es un proceso de larga data? ¿Entendemos lo que significa el concepto del proceso, o pensamos que con una master clases estos temas se pueden solucionar? o sea, tenemos que ser claros en eso y esto no se soluciona con una master class, tampoco con alguien que sea muy bueno y te dé dos consejos: esto se soluciona con trabajo constante de años, un tema de largo aliento, entonces dónde le ponemos el énfasis... Eso es un tema largo. Creo que hace falta, allá están muy lejos.

Felipe: Estamos lejos y es un gran vacío el que existe, porque finalmente muchos cantantes se forman en clases solos, con escenario, sin escenario entonces quizás el resultado termina por ser desprolijo, no porque el artista lo quiera, sino porque se le ha dado así la condición.

Javier: Eso pasa en unos casos, pero también pasa... yo he estado allá y puedo ver las dos patas del asunto, eso es una pata y hay otra pata también, de que nuestra cultura muchas veces es un poco reticente para dejarse enseñar, para dejarse formar. Muchas veces no nos gusta que nos corrijan, muchas veces no nos gusta el proceso, queremos hacerlo más rápido entonces cuando nos enfrentamos con un profesor de canto que nos dice, mire está todo bien, pero con este repertorio aun no, tiene que esperar tanto tiempo, queremos ir donde el otro que nos dice que está todo listo, o queremos ir donde A, B, C y D, para tener todas las posibilidades mezcladas al mismo tiempo, porque nosotros pensamos que eso es algo bueno. Entonces muchas veces también por parte de nosotros mismos caemos en un error, de no entender lo que significa el proceso y la importancia que tiene ponernos bajo un mentor, lo que significa, que yo voy a confiar en que la persona que yo considero que puede ser buena, es la persona que sabe más que yo, es la persona a la cual yo le voy a confiar el instrumento que yo tengo y el proceso para que este se desarrolle de la mejor manera. Entonces voy a sujetarme al consejo y la guía del maestro. En este caso, en todo lo que concierne al proceso y muchas veces también, no se logra dar porque nosotros mismos no estamos dispuestos a eso,

entonces hay de los dos. Y por supuesto hay una escasez de formadores, casi no hay. Una cosa es alguien que te comparta unos tips de la técnica y otra cosa es un formador, alguien que ve lo integral de la persona del artista, no es solo la parte técnica, la parte personal, la parte humana, cómo afrontamos esto. Esto es un trabajo, una carrera, cómo lo hacemos, tengo que trabajar la parte de escenario, la parte técnica el lenguaje, la comunicación verbal, la no verbal, cómo me vinculo con el medio para que el desarrollo pueda ser mejor, hay una integralidad tan amplia que es la pega del formador y la nuestra de dejarnos mentorear para que se logre dar a un nivel, lo más alto que se pueda.

Felipe: Estando en España, un maestro de canto me llevó a su casa para darme clases y él hablaba de algunas voces complejas de trabajar, extensas, existen voces como barítonos o mezzo, que tiene una extensión más amplia y con un color diferente, que suelen ser confundidas y tienen un trabajo más lento o desarrollo diferente en su proceso, En relación a eso tu serias una voz extensa, una voz especial. ¿Crees que conocerla llevó un proceso más largo del esperado, domarla o conocerla?

Javier: Creo que sí, cuando tienes una extensión que es un poco más amplia que la del normal, y características distintas también, tienes la tentación de caer en repertorios que quizás no son los apropiados a pesar de que pudiesen parecerlos y como dices tú, domar cualquier voz es un proceso lento, aunque parecería que algunas son un poco más difíciles. En general es un proceso lento, lo que pasa que el medio hoy o desde hace un tiempo nos está mostrando cada día cantantes más jóvenes haciendo cosas más desafiantes, pero eso es porque el medio en cuanto a lo comercial ha ido mutando hacia eso, pero en mi opinión personal creo que no es correcto, creo que es algo de un corto plazo, corto tiempo, entonces nos hace ver que si tú puedes ser chico aún y hacer roles de envergadura gigantesca, incluso teniendo la voz para hacerlo -y eso no siempre es así-, puedes verlo después con los resultados que esas personas tienen a corto plazo. Creo que eso es un tremendo tema, pero en general, yo creo que el “dominar” entre comillas el instrumento o la técnica para voz, es un proceso de larguísima data, ni siquiera son siete o diez años:

es toda la vida. Tú cada día vas creciendo, y mientras más sabes, más conciencia te haces de otros detalles que antes no eras consciente, y cada vez se presentan nuevos desafíos. Y cuando vas creciendo, la voz va tomando cierto espesor, ciertos ribetes que también traen otros desafíos que tú tienes que ir aprendiendo cómo se deben manejar, etc. Yo creo que es un constante aprendizaje y proceso que tenemos que ser pacientes y conscientes de que toma tiempo.

Felipe: en tu caso, como barítono profesional con agenda ocupada, ¿Cuánto es lo sano en cantidad de actividades?

Javier: Eso depende, no es lo mismo, cada rol es una cosa distinta, cantar dos Mozart en un mes, no es lo mismo que tres Verdi, depende del repertorio... Lo que sí es algo fijo, es que siempre es conveniente mantener una actividad, inclusive si no estás con un contrato, siempre es algo, que el motor no se baje porque eso también resiente el proceso técnico, es necesario e importante mantener el training, eso es algo importante con contrato o sin contrato.

Felipe: De estar en Chile y cantar una o dos veces hoy en día pasaste a más...

Javier: Claro, más. Pero por eso digo que cuando estás allá en Chile, que es lo que me pasaba a mí, uno se preparaba para el compromiso puntual que se te daba en el año, entonces mientras no se te dé otro contrato, uno no se preparaba. Se decía "bueno yo lo voy a hacer cuando me llegue el contrato" y ese es un error que cometemos nosotros, porque nosotros no nos tenemos que preparar para el contrato, sino para estar listo mañana con contrato o sin contrato, y el contrato llega como consecuencia de que tú estabas listo. Por eso yo creo que hay un tema profundo de mentalidad allá, que me ha tocado verlo conmigo mismo y cada día lo proceso así. La preparación no tiene que estar sujeta a si me consideraron o no, o si me contrataron o no: yo me tengo que preparar porque es lo que a mí me compete hacer, con contrato o sin él. Cuáles son los roles que yo debería hacer, estos son los roles, entonces yo me los debería saber con todo, hasta el detalle uno y estar siempre preparado, esforzarme por estar ahí y no esperando que los contratos sean miles de una. Y eso pasa allá, más porque las posibilidades son pocas, uno se

prepara para ese contrato o bien en el examen para la universidad, me piden un rol de ópera para examen de título, mejor es aprenderse siete roles de ópera durante esos años, por lo menos.

1. ¿Cómo se definió su registro vocal? ¿Percibe cambios en su voz desde sus inicios? ¿Puede describir estos cambios por etapas?

Luego del cambio de voz a los 14 aproximadamente, se definió naturalmente hacia el registro baritonal. Al pasar los años y luego de años de trabajo técnico, la voz va madurando también naturalmente y va adquiriendo nuevo “espesor”. Una técnica adecuada, creo, permite ir afianzando de mejor forma los registros grave y agudo a través de los años.

2. Las óperas contemporáneas tienen un nuevo lenguaje musical. En su opinión ¿Estos nuevos lenguajes musicales requieren de parte del cantante lírico de nuevos recursos técnicos vocales? O sea ¿Es necesario una nueva técnica vocal para poder cantar este nuevo tipo de repertorio?

Creo que la técnica es una sola, independiente del repertorio, ajustes menores de acuerdo al estilo siempre son necesarios y posibles, pero en base a una técnica ya adquirida y asentada.

3. Desde el punto de vista teatral ¿Son los personajes de la ópera contemporánea distintos de los personajes de óperas tradicionales? Y si es así, ¿Dónde radica la diferencia?

Creo que cada personaje, independiente de la época o estilo es, debe, ser distinto, más allá de la época a la cual pertenezca. Incluso dentro de la misma época o estilo, pueden darse diversos tipos de personajes. Cada persona es un mundo, por lo cual cada personaje supone lo mismo.

4. ¿Cuál sería desde su punto de vista, las competencias básicas a desarrollar por un barítono para un correcto desempeño en la lírica actual?

Creo que las mismas que cualquier artista, cantante o intérprete: disciplina y talento, en ese orden.

5. Hace 25 años en Chile eran pocas las oportunidades de cantar en la ópera. Sólo un teatro, el Municipal de Santiago, producía ópera con menos títulos que actualmente en el año. Hoy en día varios teatros nacionales realizan al menos un título de ópera al año y comparativamente ha aumentado la cantidad de escuelas de canto en nuestro país. ¿Le parece a usted que los cantantes hoy en día están mejor preparados que hace 25 años para enfrentar el escenario? Desde su experiencia, en Chile ¿Ha aumentado la demanda de producciones de calidad? ¿A qué cree usted que se puede deber esto?

Los cantantes hoy en día tienen efectivamente más opciones y posibilidades de escenario, asunto maravilloso y esencial para el desarrollo integral de los mismos. Dicho esto, sigue siendo absolutamente insuficiente y la tarea es incrementar en cantidad y calidad esta experiencia vital.

6. Con respecto al desarrollo y proyección de un barítono nacional ¿usted considera que es importante la internacionalización de su carrera y por qué?

Absolutamente. El hecho de conocer e involucrarse (trabajar) en lugares y ambientes de alto nivel artístico aporta una experiencia invaluable para cualquier artista. Al ser Chile un país aún en vías de desarrollo, la experiencia artística en el país no está ajena a esta realidad, por lo que se hace muy necesario adquirir una experiencia artística en países que tengan un desarrollo avanzado en esto. Nutrirse de ese “desarrollo” es vital.

ENTREVISTA AL BARÍTONO SOLISTA Y PROFESOR DE CANTO PATRICIO SABATÉ

Realizada el 2 de junio de 2022 en reunión vía plataforma digital Zoom.

Patricio: musicalmente me eduqué en Santiago, por una parte, el conservatorio de la Universidad de Chile y en el Teatro Municipal, que te aporta tanto con la práctica. Luego me fui a Suiza con Pola, volví y terminé más tarde por cosas de la vida terminé mi grado académico el 2017 y recién el 2018 recibí el grado.

Felipe: ¿Cómo se definió su registro vocal? ¿percibe algún cambio en su voz desde sus inicios? ¿podría describir esos cambios por etapas? es decir, desde que empezaste a cantar, siempre fuiste barítono, te acusaron de tenor, como me tocó a mí...

Patricio: Si, por supuesto. Me acusaron de tenor varias veces, aquí y afuera, varias veces, que como un tenor como yo no tenía el La, porque yo lo tenía, pero yo lo tenía desarmado. Pero tenía todas las notas bajas, vale decir hasta un Fa o un Sol. Sí inicialmente en la clasificación del colegio en el coro me decían que era tenor, pero tú sabes que no solamente el largo o ancho de las cuerdas o el largo del cuello o el ancho del cuello, hay otras cosas que van definiendo también la clasificación vocal: las cavidades, la resonancia que tú puedas tener, el ámbito en que tú te mueves, dentro del ámbito, cuál es la elección si yo canto de aquí hasta acá, cuál es la elección que yo puedo hacer para estar cómodo y donde yo puedo hacer más bonito lo que hago. Si no tiene belleza no tiene ningún sentido, para qué vamos a estar gritando todos los días... Mi registro se definió desde un principio, porque en el fondo lo definí yo, por la facilidad que tenía en ese registro medio con un poco de agudos, muchos más graves. Ahora, respecto del cambio en la voz, sí, yo partí como un barítono francés clasificado como barítono Martin, como las voces francesas claritas, baritonal, claras que hay muchas, son voces que van desarrollándose tardíamente, y respecto a si hay cambios, sí, ha habido cambios a lo largo de estos

años. Hoy en día tengo asentado el registro de barítono, muy cómodo entre Sol grave y Sol agudo. El Sol nunca es tan cómodo, tú sabes que hay que hacer el esfuerzo para el Sol, incluso Lab, podría ser dependiendo las necesidades, pero ponte tú, Fa#, Fa, eso es muy cómodo para mí después de aprender cómo hacerlo, porque también fue un fantasma por muchos años.

Felipe: claro, eso que me hablas tú, de establecer una técnica que te permita disfrutar y mantener una comodidad vocal para interpretar el repertorio

Patricio: En el fondo, es donde es más agradable para ti y para el que te escucha, donde puedes hacer música, porque en el fondo se trata de hacer música. Yo he hecho el experimento, de cantar algunas cosas de Strauss o Wagner como tenor y funciona, con esfuerzo extra funciona, pero no estoy cómodo; estoy como a los tirones todo el tiempo. Entonces no se trata de sufrir esta cuestión, ni se trata de hacer carreras cortas, se trata de que la voz te dure... En el fondo qué es la técnica: la técnica es la utilización de los recursos con el menor desgaste y la mayor eficiencia posible, para que tu dure muchos años la voz... Así que sí, he tenido cambios a lo largo del tiempo, yo ahora como que diventó la cosa en un barítono lírico, que igual no es oscuro, pero es mucho más baritonal que lo que era hace unos años atrás. Ya tengo 49 años, y siento que entre los 45 o 46 se asentó y ciertos repertorios hacen que tu voz suene de una forma más cómoda, por ejemplo, Mozart me suena más redondo y mejor, los Puccini me quedan bien, pero ya cosas como, ponte tú, me ofrecieron una vez Traviata, pese a que es un barítono lírico, por alguna razón no me acomoda. No me acomoda porque, por ejemplo, el padre Germont, es un barítono que tiene que sonar a padre, y yo para poder sonar como padre... por decirlo tengo una voz un poco más clara, más juvenil y para llegar a lograr ese efecto, hago algo intuitivamente que hace que me canse mucho subir, porque no es natural en mí sonar más oscuro o más añoso, por eso nunca he acepto algo así, a lo mejor quizás cuando tenga 60 años... Y respecto a si los puedo definir por etapas, puedo decir que sí, un barítono claro en la juventud, Mozart de barítono claro, repertorio francés, hoy puedo hacer ese mismo tipo de repertorio, pero desde los

treinta tantos hasta adelante tuve un color un poquito más desarrollado, después de Pola que me hizo bien, pero también forcé un poco el instrumento cuando estuve con él, con la intención de acelerar el proceso, después de que estaba todo esto dejé que se fuera asentando con tiempo y eso es lo que ha sucedido de los 45 años en adelante, te podría decir que hoy me siento mucho más cómodo con la voz que lo que estaba hace unos años atrás, curiosamente, yo diría que unas dos o tres etapas notorias...

Felipe: Las óperas contemporáneas ¿tienen un nuevo lenguaje musical, en su opinión? Estos nuevos lenguajes musicales ¿requieren de parte del cantante lírico de nuevos recursos técnicos vocales? o sea, ¿es necesaria una nueva técnica vocal para cantar este tipo de repertorio?

Patricio: Tú sabes, como estudioso de la voz, tú, tú mismo, no, yo... sabes que las grandes escuelas de canto vienen del periodo de los castrados de estos señores que cruzaron a Europa y llevaron su conocimiento y empezaron a generar estas escuelas de canto... Ahora la técnica ha tenido etapas de desarrollo: cuerdas de tripa afinación 415 (hz), 430, 440, ahora 442 o 444 en Europa. Entonces el desarrollo se da cuando entran las cuerdas entorchadas en metal, donde todo se vuelve muy estridente, muy brillante la afinación sube y la masa orquestal empieza a ocupar gran parte de la sonoridad dentro de las salas de teatros. De hecho muchas voces fueron consideradas voces naturales antes del clasicismo, desde 1600 Monteverdi, pasando todo el periodo de Haendel, todo el barroco, el barroco francés, si tú te fijas todas eran voces un poco más naturales que se empezaron a desarrollar técnicamente, hasta que entran las cuerdas entorchadas cuando viene el desarrollo del romanticismo, había que hacer algo para poder pasar el sonido sobre la orquesta y ahí viene esta segunda etapa del desarrollo vocal, todo esto es mi versión de la idea al respecto de lo que he leído y estudiado. La necesidad de nosotros de pasar por arriba de la orquesta, hace que hemos tenido que desarrollar las herramientas que tenemos hasta el día de hoy. Ahora las herramientas no son gratuitas, obviamente alguien que se dedica a Strauss o Wagner, que se dedique a

la ópera dura, y pasar por sobre esta masa orquestal tiene un desgaste mucho más grande, la voz empieza a oscilar mucho antes de tiempo, se forran económicamente, pero las voces duran menos. A qué voy con esto: hoy en día es extremadamente necesario que los intérpretes trabajen junto con los compositores en la composición de las obra, en la construcción musical de lo que ellos quieren escuchar de un cantante, vale decir, no es que la técnica tenga que variar: son los compositores los que deberían saber más de técnica vocal, del desarrollo de técnica vocal hasta ahora, porque lo que existe hasta ahora para la música contemporánea, tiene estricta relación con las posibilidades naturales o colaterales de cada cantante. Por ejemplo, yo tengo una técnica parecida a la tuya, tú tienes una técnica parecida a este otro, pero resulta que tú puedes hacer un sonido de falsete reforzado con squillo, y yo también lo puedo hacer o lo puedes hacer solo tú y yo no: eso hace que el compositor tenga una herramienta más que pueda utilizar. Yo puedo gritar de una forma que no me produzca daño. OK: tengo una herramienta más. Estoy hablando de cualquier cosa, pero a qué voy con esto: el problema que se produce es que el compositor compone para un cantante y encontrar otro cantante que pueda hacer lo mismo es difícil. Por ejemplo, en el caso de Miguel Farías, mira, no recuerdo con qué producción, él me dijo "...mira ¿podrías hacer esto?", y yo le dije: sí, lo puedo hacer. El problema es que esa es mi característica vocal y tú necesitas... el día de mañana no tengo a este cantante por cualquier razón o porque yo decido cambiar por otro, necesitas encontrar un cantante que pueda hacer lo que está en partitura, entonces es súper importante que los compositores sepan, se empapen de la técnica vocal, no sólo del barítono sino de todas las posibilidades vocales de cada registro, porque si no lo que sucede es que si no tienes esas herramientas que son colaterales, que son únicas y tuyas, así como las habilidades blandas dentro de un trabajo, que eres más comunicativo o más ordenado para cosas administrativas, en este caso no podríamos hablar de habilidades blandas, sino que de habilidades colaterales del canto, y son únicas entonces cuando los compositores no se enteran de esto, empiezan a hacer cosas incantables, como llevar al instrumento a su máximo esfuerzo, como poner un Do sobre agudo con falsetto reforzado y después llevarte a un Fa grave en clave de Fa, bajo la clave de Fa, entonces uno dice, claro

se puede hacer, pero ellos no saben que tú necesitas un nano segundo para estirar las cuerdas y se relajen para poder llegar a una nota... Entonces ese tipo de cosas que los compositores hoy en día no saben, deberían saberlo, esa es mi respuesta: no es que la técnica tenga que cambiar, sino que son ellos los que tienen que meterse más en la técnica.

Felipe: Estoy muy de acuerdo contigo. Alguna vez me tocó oír y ver cosas muy extrañas, sobre todo en periodo de conservatorio y actualmente he visto composiciones más amables y creo que se debe a que existe mayor conocimiento, quizás justamente como dices tú, el cantante al que se le compone puede ir indicando al compositor qué camino es más óptimo para el instrumento...

¿Desde el punto de vista teatral, son los personajes de ópera contemporánea distintos a los personajes de ópera tradicional? y si así fuese ¿dónde radica la diferencia?

Patricio: Bueno, lo que busca la música contemporánea es producir sensaciones, bueno, lo que busca el arte en general es producir sensaciones sea belleza, fealdad, emoción, rabia, puede cualquier cosa, siempre se busca producir sensación. Podríamos clasificar las exigencias de actuación respecto de los repertorios: sabemos que desde la composición del Orfeo de Monteverdi lo que se pretendía recrear, era todos temas mitológicos, entonces tú entrabas vestido con tu túnica y una lira, cantabas y sería. Posteriormente viene todo un desarrollo con la ópera ballet de Rameau, quien hizo varios ajustes y tiene libros de armonía y todo. Después viene el barroco tardío y luego de frentón el clasicismo, en donde se busca líneas puras, actuaciones no exacerbadas. Es cierto que hay roles como la Despina, que tiene elementos bufos... Bueno, el clasicismo tiene otras exigencias, como la pulcritud, como encerrar todo en un marco de cristal, el clasicismo es eso, que todo sea limpio, bonito, sin exagerar. Que los recitativos sean teatralmente ordenados, no como los recitativos anteriores de Pergolesi que iban todos a la blanca, el tactus a la blanca, después de eso viene al romanticismo y luego el verismo, donde

prepondera mucho más la actuación que la parte musical, entonces tienes actores que tienen que representar una realidad teatral sobre el escenario. Después de esto tienes todo el desarrollo pucciniano, que es posterior. Colateralmente tienes todas estas óperas como románticas del repertorio ruso. Pero llegamos a la ópera del siglo XX, avanzado el siglo XX y lo que tenemos nosotros es que había que hacer algo nuevo... y en la novedad está el problema, que todo si ya está todo hecho, ya se hizo, emular a los dioses está hecho, hacernos reír con ópera bufa está hecho, entonces ¿qué busca el compositor de música contemporánea? Esa es la pregunta... busca, diría yo... busca crear sensaciones en el público, que pueden ser de desagrado, o sea, por ejemplo, yo he visto a las Valkirias entrar desnudas con una bicicleta de media pista o pistera al escenario, entonces ¿qué es esto? Qué desagrado... ok, cumplió su objetivo: creó una sensación nueva. Y son estas sensaciones nuevas las que van minando al intérprete, yo diría que lo que se exige hoy es el físico de rol, un desarrollo actoral que tenga consonancia con las escuelas modernas. A veces se busca cantar algo, pero con un vacío... Por ejemplo, entrar al escenario sin una expresión, con un vacío y a partir del vacío crear la música. Entonces ¿qué busca el libretista de óperas contemporáneas? Yo diría que ése es el punto, más allá que el desarrollo actoral de los cantantes sea bueno, malo o más o menos... El problema de esto es, que queda mucho cantante fuera, vale decir esto de entrar al escenario cantar y representar algo, en el mejor de los casos por ejemplo una voz que pueda cantar el Verismo y entra y canta y es un gran actor... Si quieres hacer lo mismo representando una ópera contemporánea donde tienes que representar en un aria, la sangre... que es algo que... cómo presentas algo, cómo represento la sangre y entras vestido de rojo, pero la sangre no tiene alegría, no tiene... entonces te pone un montón de escollos en el camino que hay que sustentar sobre bases teatrales que los cantantes no están preparados al día de hoy, pero no porque la preparación sea mala, sino porque cada día los tipos quieren innovar más y ahí volvemos a repetir... Qué quieren, qué pretenden los libretistas y los compositores... ya no es tan simple representar sobre el escenario.

Felipe: hace 25 años en Chile, eran pocas las posibilidades de cantar en la ópera, sólo un teatro el Municipal de Santiago producía ópera con menos títulos que actualmente. Hoy en día varios teatros nacionales realizan al menos un título de ópera por temporada y comparativamente ha aumentado la cantidad de escuelas de canto en nuestro país, ¿le parece a usted que los cantantes hoy en día están mejor preparados que hace 25 años para enfrentar el escenario? Desde su experiencia en Chile, ha aumentado la demanda de producciones de calidad, ¿A qué cree usted que se puede deber esto?

Patricio: Sí, hay más oportunidades sin duda que hace muchos años atrás, pero yo siempre pienso... no quiero hablar de monopolio porque esa no es una palabra muy bonita, pero esas oportunidades también están dadas por los mismos equipos de trabajo siempre. Entonces este, que, si hay una oportunidad en el Maule, está también manejado por el mismo equipo de trabajo que trabajó en el teatro, si hay una oportunidad en el teatro de Temuco, generalmente el equipo de trabajo va contratar o al mismo regisseur o al mismo director... En el fondo, si no perteneces a ese círculo de personas que trabajan por todos los teatros del país, también se te hace cuesta arriba. Hay cantantes que no pertenecen a ese círculo, entonces no es un círculo fácil. Yo, por ejemplo, pertenezco al círculo del Teatro Municipal y sería. No participo en operas regionales desde hace bastante rato, pero no me puedo quejar, igual tengo mi pega y también me parece bien que todos tengan la oportunidad de cantar, todos deben cantar. Cuando hay colegas que les va bien, súper bien, cuando hay gente que lo hace bien... Yo sé que no soy para ciertos roles y si lo hace otro colega y le va bien, fantástico, y siento que si hay más oportunidades hay más escuelas, lo que no indica que salga mejor preparado, no indica que salgan mejor preparados... Yo he visto producciones de otros lados, donde se cumplen todos los objetivos, lo digo como una radiografía, pero esa producción cumple todos los objetivos en cuanto a escenografía, en cuanto a movimiento, hay una orquesta, pero no es que los cantantes... Hay cantantes que están muy bien preparados en Chile, sí los hay, pero no es el caso de todos y no todos los que estudian en las escuelas van a llegar a ser, -y por más que la escuela

les quiera entregar una buena preparación- van a llegar ser solistas de un buen nivel. Hay gente que es tan talentosa que no necesita pasar por escuelas, por ejemplo y van a llegar a grandes teatros también o van hacer lo que saben hacer con mucha propiedad. Es difícil la respuesta, voy a tratar de ser súper concreto, ¿hay más oportunidades de cantar en la ópera? Hay más oportunidades de cantar en la ópera siempre y cuando pertenezcas al grupo de gente que maneja todos los teatros ahora. Casi todos pertenecen al grupo de teatro de Ópera Latinoamérica y ahí hay una cuestión también importante. Yo creo que ha aumentado la demanda de producciones, no todas tienen la misma calidad, pero no tiene que ver con el director de la ópera o sean malos intérpretes, sino que tiene que ver con la generación de recursos para poder llevar adelante los espectáculos. No tiene que ver muchas veces con las posibilidades de quienes dirigen, sino que no hay más recursos... O sea, tú sabes cuánto cuesta montar una ópera, y cuando se le bajan los recursos, nos vestimos en las casas como podamos y baja el pelo por más que tengas cantantes preparados. Los recursos son pocos y están aún centralizados, con la creación de los nuevos gobiernos regionales a partir del año pasado, se crearon gobiernos regionales en que cada región del país pasa a ser gobernaciones y en esas gobernaciones hay recursos millonarios asignados para cultura... El problema es que quienes administran los recursos en regiones no están preparados para la administración: están preparados para el número musical, de los amigos... pero la asignación de los recursos debería ir de la mano con la preparación profesional para poder administrar esos recursos, esa es mi opinión.

Felipe: Con respecto al desarrollo y proyección de un barítono nacional, ¿usted considera que es importante la internacionalización de su carrera y por qué?

Patricio: Hoy en día las cosas son distintas a cómo eran antes. Cuando yo estudiaba había que mandar carta y esperar más de 20 días que te llegara respuesta de si habían aceptado hacer una audición. Hoy en día es muy rápido con la tecnología, por lo tanto, la internacionalización de una carrera tiene su importancia dependiendo de los objetivos que cada cantante tiene en la vida, y aquí nos vamos a enfrascar

en una conversación que podría ser útil o estéril... ¿Qué es el éxito de un cantante? ¿El éxito es entrar a la Scala de Milán? y ¿qué pasa con todos los intérpretes que no entraron a la Scala de Milán? ¿son fracasados? Entonces cuál es la realidad: la realidad es que hay que hacer la pega, esa es la realidad. Si tu interés va por la internacionalización de la carrera, porque lo ves como una necesidad porque hiciste una carrera tan importante en tu país y topaste techo, porque no te interesó topar techo en tu país y te interesó primero salir y de ahí que te conocieran en tu país, como hay muchos tipos de carreras y desarrollo de carreras, es difícil de responder por qué tiene estricta relación con los objetivos que se plantea cada cantante en la vida. Hay cantantes que se plantean el objetivo de “yo quiero cantar, quiero ser un gran cantante, pero quisiera escuela”, por ejemplo, “yo quisiera hacer una escuela, yo quisiera hacer una gran carrera afuera o yo quisiera irme afuera”, y aquí viene otra problemática: las oportunidades, pese que hay varios teatros en Chile, no pagan bien: se demoran, otros se van por la puerta de atrás... Todo lo que nosotros sabemos. Entonces no hay tantas oportunidades de desarrollo entonces, que yo me veo en la necesidad de salir, quienes no se ven en la necesidad de salir, porque pueden vivir de esto en el país no lo van a hacer y quienes necesiten imperiosamente desarrollarse, van a buscar alternativas afuera. De los que buscan alternativas afuera no todos van a ser obviamente del Metropolitan, entonces qué problema hay con esto... Pese a que hay varios teatros, no tenemos un medio que nos permita entrar a competir como se compite en Alemania, con agentes o teatros, o sea la profesionalización a ese nivel, nosotros no la tenemos. Desde ese punto de vista es súper importante darse una vuelta por fuera. Ahora, si a eso le llamamos internacionalización de la carrera, bueno depende de qué es la internacionalización de la carrera, depende qué es, porque yo canté una cosita afuera y ahora soy un cantante internacional y vuelvo con gran éxito, y resulta que canto a la par de todos mis colegas que están acá, o sea lo único distinto es que fui y volví.

Felipe: Pero la experiencia es nutritiva y más amplia, ¿cierto?

Patricio: Ahí voy: es súper útil ir afuera porque te abre la cabeza a otras experiencias y no se circunscribe solamente al pueblo donde nosotros vivimos. Desde ese punto de vista, es súper importante salir al menos una vez en la vida, tomar cursos e ir a algo y no importa lo que pase, lo demás es decisión tuya, porque también acá tiene que quedar gente... Si es importante al menos salir a conocer como es la realidad afuera, y de ahí en más lo que sucede tiene que ver con tus expectativas y con tus necesidades artísticas, lo que tú esperas.

Felipe: ¿Qué tal fue tu experiencia con Fulgor y muerte de Joaquín Murieta del compositor nacional Sergio Ortega?

Patricio: Tuve la suerte de participar en las dos producciones que se hicieron, la de Finlandia y la que se hizo acá. La escena de la cueca era muy entretenida. Por suerte era sin orquesta, por suerte era con Juan Fariña y Calidad Iturra, ellos entre los dos tocaban la guitarra. Calidad se manejaba muy bien y Juanito súper buen guitarrista también, súper buen músico Juan, entonces pese que estaba toda esta cosa del director Maximiliano, que tiene esta cosa escolástica, bastante de academia, bastante de marco, de la entrada y las cosas más bien con cierta reservas, pese a eso nos dio la holgura, el número en sí mismo de poder jugar un poco en escena con la cueca, zapatear, bailar, jugar con el pañuelo y el poncho embravecido por Juanito y Calidad eran eximios guitarristas... espera ¡Calidad! Parece que me estoy confundiendo, pero parece que fue Marco, uno que trabaja en el archivo del teatro, el Marco era titulado de guitarra. Bueno, era todo como una experiencia operística hasta que llegábamos a la cueca, donde se soltaban las trenzas y eso lo permitía porque la cueca era con guitarra y no con orquesta: si hubiese sido con orquesta habría sido imposible poder hacer una cueca más bien de voz en cuello y zapateada como corresponde. Ahora respecto de la pregunta, fue una experiencia buena y trabajar con Sergio Ortega fue muy bueno, de hecho la suerte que tuvimos de trabajar con Sergio, que un día me enfermé, cosas que pasan de una laringitis y me bajó una quinta el registro, una cosa así, y le dije: “maestro, no lo voy a poder hacer, podemos cortar la cueca” y Maximiliano Valdés

me dice: “Chuta ya, bueno, pasamos al siguiente número”, total era un número sin orquesta, cueca con guitarra... Llega Sergio Ortega al camarín y dice: “No. ¿La pueden tocar una quinta o cuarta más abajo?, dijimos sí y él me preguntó: “¿y tú puedes cantarla más bajo?”, sí, dije yo, y con voz de pecho y autorización de Sergio Ortega la hicimos así en esa función... Por esas cosas es una gran ventaja trabajar con los compositores en esos momentos...

Felipe: ¿Te gustó la música? más allá de la parte folclórica ¿la consideraste ópera?

Patricio: No, yo siempre consideré que Joaquín Murieta, eran cuadros musicales, no es un musical, no es una ópera, pero sí son cuadros musicales que en conjunto cuentan una historia, distintos cuadros musicales, con un negro spiritual, con el asalto a la diligencia, con esta cueca, con la llegada al puerto, con la llegada de los buscadores de oro a Estados Unidos, eran cuadros y cada cuadro tenía su propio sello musical, era como una mezcla de distintas cosas, una muestra de todas las capacidades. Ahora, Sergio Ortega es un gran compositor, yo he escuchado piezas de cámara de Sergio Ortega y uno dice ¡ah, chuta! ¡y este es el Sergio de Joaquín Murieta, donde sonaba una composición más popular!, bueno, grandes capacidades como compositor, de verdad que sí y si tú me preguntas a mí, yo lo considero como cuadros musicales.

Felipe: Me salto un poco en el tiempo y viajamos al compositor Miguel Farías. Entonces ¿qué te pareció Cristo de Elqui, como personaje principal y la Compuerta nº 12, hablando del mismo compositor?

Miguel: El Cristo, fue... la música de... Miguel siempre es una sorpresa porque tú escuchas la reducción de piano, porque le obligaron a hacer para que todos estudiáramos y eran como notas pedales con una intervención de la mano derecha, por ahí en algún lado, y uno decía, chuta, pero cómo va sonar, y llegamos y la cuestión sonaba increíble, porque es un gran orquestador Miguel, es un gallo muy talentoso y que siempre está en búsqueda de sonoridades nuevas: mira que

encargar unas mangueras para hacer el viento. Siempre fue una sorpresa... Lo bueno de trabajar con Miguel es que entiende las voces, sabe que algo... cuando quiere un efecto, él no transa. Cuando yo hice unas obras contemporáneas de él de cámara, donde la obra era muy mantenida en la zona aguda (Re – Mi – Fa –Do# - Mi - Fa), y le dije, pero Miguel, para qué me haces sufrir... “...Es que yo quiero que se sienta tenso...”. Si, en realidad decía yo, si tú cantas aquí y tienes que subir a una nota aguda y después vuelves a tu nota de confort... pero si te tiene todo el rato arriba, hay algo que suena como, con la clavija más tirante y eso es lo que quería como efecto. Ahora, él sabe exactamente lo que quiere siempre, él te pide y lo que sí hay que tener cuidado de trabajar con él es que puedas dar lo que él te pida, de repente él quiere un efecto muy sutil e íntimo y tienes que buscar, buscarlo hasta que lo encuentras. Desde ese punto de vista creo que hemos trabajado súper bien, además que siempre conversamos, o sea si él quiere poner algo o algún efecto, cualquier cosa, me lo comentaba. Yo le tengo mucho respeto a Miguel, además de una linda amistad, creo que es un muy buen compositor y una muy buena carta de presentación de compositores en Chile, sobre todo por la búsqueda de sonidos, y él tiene además esta cosa de los sonidos latinoamericanos, que siempre mezcla, hace mezclas de instrumentos latinos con la música más docta, de verdad que encuentro que el encontró un nicho muy bueno y que lo sabe llevar adelante muy bien.

Respecto a la Compuerta N° 12, él me planteó hacer la Compuerta como un experimento de pandemia. Me envió la música muy apurado, porque el proyecto de Ópera Latinoamérica, decía, hay que hacerlo ahora ya. Recuerdo haberlo leído dos días y al cuarto día nos metimos a grabar al tiro, de hecho, yo grabé, puse el iPad para leer al mismo tiempo de grabar, fue muy a la rápida, honestamente, no tuve tiempo de madurar la música. Lo que Miguel iba pidiendo, lo pedía en el momento de grabar y al final y el montaje de regie fue sobre la grabación, entonces en el fondo había partes que el personaje cantaba y no tenía que hablar, porque él estaba pensando en lo que cantaba. Vale decir, yo estoy pensando en algo y escucho atrás “...Mi nombre es Pablo, mi nombre es Pablo, mi nombre es Pablo...” Ahora la

temática y a mí me gusta harto lo que hace Miguel y hubiera agradecido mucho que el libreto lo hubiera desarrollado junto con él, porque tú sabes que los libretos que hizo, tanto del Cristo de Elqui como los de la Compuerta N° 12 son de (Hernán) Rivera Letelier, con el que él tiene una relación, él trabaja con Rivera Letelier... Ha ido al norte, se juntan. Rivera viene a Santiago y le muestra sus trabajos... Bueno, esto es Subterra de Baldomero Lillo, no Letelier. Pero lo importante es que él escoge temáticas chilenas, temáticas que son súper arraigadas a nuestro quehacer histórico, ya sea la Pampa o la Mina. En este caso uno de los cuentos que es tremendo, no sé si pudiste ver la Compuerta, es tremendo, la temática de tener un niño encerrado, porque se necesitaba más plata en la casa y tenerlo encerrado todo el tiempo en la mina... Este es un cuento corto de 25 páginas, que se puede leer en un día y te das cuenta que no es el cuento de Baldomero Lillo, sino que es sacar la idea de Baldomero Lillo y componer que ese niño creció... Eso es choro, porque Miguel lo que haces es, el niño ya creció, entonces cuenta la historia del niño y todo su problema mental que se da a partir de la infancia terrible que tuvo. Entonces yo hubiera agradecido que El Cristo de Elqui también lo hubiera hecho él en cuanto al libreto, junto con Rivera Letelier, una adaptación del libreto...

Felipe: ¿Te pareció bien la línea melódica de la voz del barítono?

Patricio: Él hace arias, pero la forma aria es más corta, pueden durar un minuto y medio. Y es un aria, porque tiene forma de aria, tiene todos los elementos, es como un monólogo corto que él introdujo en la ópera y eso pasa a ser un aria. Si es la parte final cuando está todo el coro y cuando llega el tren... Bueno, la verdad el tema del Cristo de Elqui vocalmente, si me lo preguntas a mí como aria... A mí me gusta toda la música de él, porque él tiene esos aciertos musicales novedosos con raíces latino americanas, los colores a los que él puede llegar en el entramado musical, estamos hablando de organología como las posibilidades de cada instrumento, él le saca el jugo a cada uno de los instrumentos dentro de sus posibilidades, a mí me gusta mucho. Ahora, suena fácil y eso es lo que te quería decir: suena fácil la melodía, pero cuando está la orquesta encima, es como, la nota

que falta es la tuya o sea no te la está dando nadie, y desde ese punto de vista... claro pero si es fácil, te falta la tercera y la cantas tú y no hay ningún problema porque tú cachai, porque sonó Mayor o Menor, porque cantante la tercera tú, pero cuando tú estás haciendo por ejemplo una sexta agregada que es la que falta o una dominante séptima, ahí es como... tienes que estudiar, no lo tenías contemplado, no hay nada que lo esté duplicando. O de repente el viento suena con esta manguera y esa te va dar más o menos la nota dependiendo de la velocidad y esa nota es la quinta tuya, así que tienes que tomar la quinta arriba. Y eso es como la dificultad de él. Ahora, creo que, si me tocara hacerlo de nuevo o a otro, yo creo que podría hacer otro tipo de personaje, porque yo me basé en el Divino Anticristo del Barrio Lastarria, y observé otro que conocí de niño, cuando cerca de mi barrio había un indigente que decía que estaba esperando algo súper importante: era la muerte... Era muy culto, igual que el divino anticristo y claro, yo basé un poco el personaje en ellos, pero creo que el resultado fue más bien un personaje que se acercaba mentalmente hacia la locura de estos dos personajes, pero con un dejo de mimo, entonces fue un poco como distinto la construcción del personaje, hoy día basándome en los dos, pero le daría otra vuelta... Y haría una adaptación del libreto... Me lo comentó off de record, con Rivera Letelier, él haría una adaptación directamente con Letelier del texto, lo que sería súper bueno

Felipe: Como maestro de canto ¿cuál es tu apreciación sobre la formación y la preparación de la voz de barítono en general? A veces las voces necesitan estabilizar una base técnica y respiratoria antes de... hay barítonos que quieren cantar Verdi a los 18 años y quizás aún faltan 30 años para ello.

Patricio: O a lo mejor puede, porque nació privilegiado, pero aun así no se puede saltar desde el punto de vista de la enseñanza. A mí nunca me ha gustado que los cantantes se salten etapas en los aprendizajes. Yo tengo por ejemplo el caso de alumno que tengo en la Católica, que es súper privilegiado el tipo: tiene hasta un La y abajo hasta un Sol, y es barítono, él podría cualquier cosa al día de hoy, una voz oscura, bueno, joven pero una voz baritonal con mucho volumen, mucho registro y

todo, pero lo tengo cantando Monteverdi, para no saltarse etapas. El problema de saltarse etapas es que empiezan a mezclar los repertorios, hacer el Mozart como si fuera Verdi, el Puccini como si fuera Mozart, en fin...

¿Cómo es la preparación vocal o técnica de un barítono?

Yo creo hay quienes traen por talento, por desarrollo por forma de las cuerdas, por la forma su musculatura, digamos adyacentes a las cuerdas, la forma laríngea, el largo y todo de las cuerdas, tienen la posibilidad naturalmente de hacerlo todo. Con ellos yo siempre digo: no hay que tocarlos, no le enseñen pasaje, no les enseñe... Enséñenle otras cosas, como estilos, que priorice la lectura musical, que priorice entender históricamente algo mucho más allá de la técnica que siempre es perfectible... y hay quienes tienen que construir desde la nada o desde que natura le dio construir su voz. Lo que pasa es que no es muy diferente la enseñanza del barítono a la enseñanza del tenor, las voces masculinas deberían todas trabajar igual, y en el minuto que tú sientes el tac, la pasada, ahí debe sobre eso empezar a trabajar y construir. Yo creo que lo más sano es no encasillar a las voces en un principio, sino que hacerlas trabajar hasta que encuentren su propia sonoridad, porque al encasillarlo le estás cuartando las posibilidades de desarrollo técnico. Por ejemplo, yo digo, tú tienes una voz baritonal, pero resulta que tienes un La con mucha facilidad arriba. Chuta a lo mejor estamos frente a un tenor dramático que resultara a futuro, no lo sabemos... O sea, tú preocúpate de cantar y en el momento de escoger los famosos roles, el famoso FACH, que para mí es algo tan personal, el FACH, no debería ser copypaste, como el libro de la ópera que usan algunos directores de teatro y dicen, por ejemplo: "Ah, no. Esta niña tiene muchos sobreagudos así que debería hacer la Reina de la Noche de la Flauta Mágica". Y no, porque Flauta Mágica fue hecha para una soprano dramática con sobreagudos, así está descrita la Flauta Mágica y por eso es tan difícil encontrarla. Hoy día quiénes la hacen: las voces líricas con sobreagudos, ningún problema o las líricas Piena, que no llegan a ser Spinto, pero son una voz lírica un poquito más gorda y tiene sobreagudos. Listo, haga Flauta, pero no es lo que idealmente debería ser.

Pero tú al encasillar una voz con este FACH (especialidad o especialización) si tú lo encasillas como en el libro de la ópera, “No. Es que Tosca debe ser para una soprano de este tipo...”, te estás perdiendo todas las grandes Mezzos que tiene unos agudos increíbles y que podrían cantar Tosca, que tienen unos centros maravillosos y unos agudos maravillosos... O sea, el FACH debe ser elegido de forma puntual por cada una de las voces.

Por ejemplo, tenemos a Felipe y al Pato, son voces que podrían parecer ser similares, entonces yo digo: Felipe, podrías cantar esto, Pato podrías cantar esto que está cantando Felipe. Yo diría, chuta, me queda incómodo, pero por qué, si tienen una voz parecida... Porque el Fach es personal. Entonces hacer trabajar a un cantante en el principio de su estudio solamente pensando como una voz baritonal, a menos que sea dos más dos cuatro, que sea patente o sea que el tipo tenga de Sol a Sol, voz oscura, voz baritonal, si, ahí sí. Pero no puede ser distinto, no podemos hacer que cargue el centro de tal forma que cuando llegue al agudo no pueda subir, porque está ensanchando tanto que no puede pasar, que es como levantar un piano de cola entre dos personas. Levantarlo, no lo va poder hacer y si lo hace será un par de veces y no va llegar al final de la función. Ese tipo de cosas que son tanto para los tenores y barítonos como las voces masculinas, al principio no hay que encasillarlos, esa es mi visión.

Felipe: ¿Cuáles crees tú que son competencias básicas que un barítono necesita para emplear un correcto desempeño en la lírica actual?

Patricio: Si hablamos de ópera, una voz adecuada para el rol, la suficiente inteligencia para decir que No, aunque la oferta sea buena, porque hoy en día les ofrecen lucas a los jóvenes y un chico que es tenor lírico está cantando Aida... O sea, la suficiente inteligencia para decir que no, o sea tener esta inteligencia y tratar de cantar lo que le corresponde. Lo segundo, tratar de tener la mayor soltura en el escenario para poder desarrollarse, no tener miedo, moverse sin miedo al ridículo, que ya estamos haciendo el ridículo al subir a un escenario representado una

cuestión de hace cuantos siglos atrás... No tener miedo, entonces inteligencia para escoger el rol y no tener miedo a equivocarse. El gran problema con la juventud es buscar la perfección en el momento que lo estás haciendo, lo perfecto es enemigo de lo bueno, por tanto, cuando algo no es perfecto, es malo. No, no tiene por qué ser perfecto: tiene que ser bueno, tiene siempre que ir mejorando. El día que llegaste a ser perfecto, dejaste de estudiar. Podríamos hablar de squillo, volumen, afinación, aprendizaje del rol y todas cuestiones que te podrían decir, pero si tú me dices a mí, yo, primero: inteligencia para decir que no, cantar los roles que corresponde a la voz, para que su voz perdure en el tiempo. Recuerda que las carreras no se construyen en base a los sí: se construyen en base a los no. Muchas veces al decir que no te estás salvando de un hoyo al que te podrías caer. Segundo, soltura en el escenario y tercero, no tener miedo a equivocarse, que así se aprende.

ENTREVISTA A PABLO OYANEDEL, BARÍTONO SOLISTA, MAESTRO DE CANTO

Tesis: El barítono lírico en Chile. Su desarrollo, proyección y protagonismo en la composición de ópera chilena.

Entrevista realizada el 31 de mayo de 2022, presencial en el Teatro Municipal de Santiago.

Felipe: ¿Cómo se definió su registro vocal? ¿percibe cambios en su voz desde sus inicios? ¿puede describir estos cambios por etapas?

Pablo: Te agradezco la oportunidad de poder hablar de nuestro oficio, un oficio muy particular. Creo que cada uno de los que hacemos parte, nos vamos desarrollando de maneras y por caminos distintos, lo que nos permite llegar hasta este punto. Mi registro, la verdad que en algún minuto cuando yo trabajé la voz, tuve la impresión de que podía ser tenor, porque ahora que mi voz ha decantado, ya tengo más de 50 años, que ya empieza la plenitud del registro del barítono, entonces cuando era más joven hablaba más agudo y en algún momento pensé la posibilidad... Una profesora en Alemania, en Kulst, Karls Rue me dijo que yo era un Heldentenor, que es un registro muy particular, de barítonos que pueden cantar notas agudas... El registro del heldentenor es un registro muy acotado, difícil que cante sobre el La (la agudo, sobre la pauta), pero tiene que tener la fuerza de un barítono cantando esa nota. Esos son personajes de una vida útil no muy larga, porque precisamente son específicos del repertorio de Wagner y él se caracteriza por metales (instrumentos de bronce en la orquestación), entonces se debe “bombear” mucho en ese registro. Eso fue lo más cercano que a mí me dijeron que podría ser tenor y la duda mía, la verdad que siempre pasó por ahí. Ahora eso es algo personal, porque desde que yo canté mi primera aria en el año 1989, mi profesor me dijo que era barítono agudo, barítono martin, barítono lírico... Por ahí se fue la cosa y ahora ya maduro me

convencí a mí mismo, que era barítono, nunca tuve el Sib, pero con mucha facilidad llegaba a los agudos y había registro, vocalizaba como tenor, y la gente me decía “¡eras tú! vocalizas como tenor”!. Claro que suele suceder.

Lo que pasa es que yo tengo que hacer un pequeño paréntesis, que tengo que hacer en mi carrera, que es cuando me fui a vivir a Brasil. No me fui por motivos musicales, entonces yo allá hice otras cosas y continúe trabajando la voz. Como dejé de ser barítono catalogado como tal, trabajé mi voz, mi voz simplemente, la voz de Pablo: no la voz del barítono. Entonces me olvidé un poco del pasaje, de cubrir, me olvidé un poco de eso, y traté de llevarlo lo más natural posible y ahí es donde también se me produjo una especie de duda al respecto de mi registro. Pero eso fue un paréntesis absolutamente necesario que lo agradezco y lo agradeceré toda mi vida, porque tú sabes, acá en Chile uno empieza a estudiar y tiene que trabajar. Yo empecé a estudiar en la universidad siendo padre de dos hijos, entonces había que correr a cantar en los matrimonios, debuté en la ópera, entonces era un estudiar sobre una vida laboral activa, lo cual no te permite hacer un stand by, es decir, oye voy a trabajar la respiración... No, no oye es sobre la marcha, entonces en el fondo así se definió mi registro, mi profesor desde el día uno me dijo tú eres barítono, pero yo tuve esa duda y ahora ya se disiparon. No sé si eso responde a tu primera pregunta.

Felipe: Sí, sí, además me gusta que hayas comentado eso, de que a veces cuando las voces de barítonos, y especialmente cuando son más agudas reciben tratos distintos y hacen dudar de la psicología del barítono, porque está en proceso de desarrollo inicial todavía.

Pablo: O sea, que usted se siente identificado con mi respuesta...

Felipe: Es que me pasó también, y a Patricio Sabaté también le pasó. Entonces es normal que en cierto tipo de barítonos que pase. Ahora, no sé cuál es la diferencia

entre un Heldentenor y un barítono martin, pero bueno, son voces especiales que no son las típicas que uno encuentra en los cuatro registros tradicionales...

Felipe: Las óperas contemporáneas tienen un nuevo lenguaje musical. En su opinión estos nuevos lenguajes musicales ¿requieren de parte del cantante lírico nuevos recursos técnicos vocales? o sea, ¿es necesaria una nueva técnica vocal para cantar este tipo de repertorio?

Pablo: Más que una nueva técnica... para mí la técnica es una, no hay más de una técnica, los estilos y como abor das los estilos, es lo que hace la diferencia según mi criterio. Es decir, los compositores contemporáneos, hacen la música contemporánea en mi concepción, es un explotar de los sonidos en donde la línea melódica ya no tiene una lógica, sino que tú al oír el conjunto de la música contemporánea se te arma en el cerebro, no te la presentan como en los otros estilos donde se está pendiente de la línea melódica... Verdi, Puccini o Mozart, ellos buscan la melodía como un recurso fundamental. Ahora la música contemporánea es como un fuego de artificio que explota y el conjunto de estos sonidos forman tu música. Entonces algunos compositores no están pendientes... Me ha tocado música que a veces está con dos octavas de diferencia, entonces tenemos que llegar a lo más natural: una voz totalmente mucho más hablada, ya que no tiene el concepto estético de la melodía, del romanticismo, del bel canto. Creo que inclusive se busca eso... Hay un momento en la música con Arnold Schonberg, que precisamente es una de los que empieza esta música experimental, que él introduce el "Sprechgesang", que es el hablar cantando, y de ahí para adelante si tú ves la música de cabaret, o lo que hemos hecho acá, como Britten, te pide un canto mucho más hablado que lo anterior, es otra estética.

Felipe: Existe una intelectualidad más amplia dentro de este repertorio, ¿no?... Como lo decías tú hace un rato, se entiende cuando ya está todo complementado, pero en un principio, como nos pasó con Britten, uno no entiende nada...

Pablo: Exactamente, ya se te movió el piso, porque ya son otras cosas, pero no deja de ser un fuego de artificio y no deja de ser hermoso. Pero se produce, en vez de que te diga, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, así como expuesto te lo dicen, pero de una manera tan desordenada que en el fondo de tu cerebro tú dices “¡Ah! Aquí estaban Do, Re, Mi Fa, Sol, etc. No hay lógica, entonces obviamente el abordar la música contemporánea requiere de una expertise, y hay personas que se dedican solo a hacer música contemporánea y tienen que tener un oído muy afinado, una precisión en los tonos muy importante, porque como te digo los saltos ya no son melódicos: la melodía busca los grados conjuntos, los más cercanos el uno del otro para poder crear la melodía. La música contemporánea ya no: tienes que dar saltos estrambóticos a veces incantables. Me han tocado compositores que hay que decir: mira esto está muy lindo en la partitura, pero encontrar un cantante... Ahora eso siempre existió, Rossini escribió para una soprano que podía cantar esas notas.

Felipe: Así nació Fígaro, fue un cantante que podía cantar ese registro, y se empezó a considerar desde 1816, y podríamos decir que el barítono nació con este rol en este periodo...

Pablo: Y eso es muy interesante, porque obligó a todos los barítonos a ponerse las pilas y evolucionar técnicamente para poder cantar esas notas, si no, no podrán hacer Fígaro...

Felipe: Ahí se separó finalmente de lo que hacía el clasicismo donde el barítono o el bajo podían hacer el mismo personaje, Don Giovanni, por ejemplo. No había diferenciación entre las voces, pero no era tan definido como se pudo hacer con el Fígaro de Rossini, que explora los extremos del instrumento.

Pablo: Lo mismo pasa con los tenores y el Do de pecho, que hasta hace muy poco era cantando de cabeza con voz mixta, entonces apareció un tipo que lo hizo de pecho y obligó a todos los tenores a ponerse en esa moda. Y la primera vez que se hizo fue muy extraño porque se salía de la estética. Todo el mundo lo consideró feo,

pero tenemos que entender la técnica como una evolución constante, es decir, quien canta hoy música contemporánea seguramente en unos años más todos los cantantes van a tener que abordar de alguna u otra manera abordar ese tipo de repertorio y cada vez con más expertise. Ya hay gente que se dedica sólo a hacer eso (repertorio), pero en Chile hay que hacer desde música antigua a música contemporánea.

Felipe: Cuesta mucho buscar una especialización en América latina en general. Algunos entrevistados, por ejemplo, me comentaron que la competencia es tan dura afuera, que irse a la especialización de un repertorio podría poner en riesgo las posibilidades laborales, de acuerdo al movimiento acelerado del sistema.

Pablo: Yo creo que es el summum del summum la especialización. O sea, si tendrás un manager que te va a manejar en lo que tú te quieres especializar, es fantástico. Te lo llevo al ejemplo de los actores: a ellos les encantaría hacer los monólogos de Shakespeare, pero a ellos se les dice: “ve a hacer teleseries”, entonces a todos les gustaría hacer estas cosas... Entonces en la ópera o el canto lírico, pasa exactamente lo mismo y va a depender de donde yo alcance a llegar. Entonces si yo puedo llegar a un punto de darme un lujo de decir, “no, esto yo no lo voy a cantar porque soy muy joven” ... pero la mayoría y sobre todo acá en Chile estamos todos aleteando para sobrevivir, entonces lo que llega, decimos bienvenido y haré lo mejor posible, siempre se agradece.

Felipe: Desde el punto de vista teatral, ¿son los personajes de óperas contemporáneas distintos a los personajes de óperas tradicionales? y si es así ¿dónde radicaría esa diferencia?

Pablo: Yo creo que las diferencias no se producen en los personajes: todos los personajes tienen vida por sí mismo, todos los personajes tienen una psicología, todos los personajes tienen emociones, todos. Entonces mi deber como intérprete es hacerlo lo más cercano, lo más verdadero posible... Actor es sinónimo de

hipócrita, mentiroso... Claro, tú estás llorando en camarín alguna muerte, me pasó: yo viví un proceso muy difícil de estrés y tenía que salir al escenario a hacer un papel de bufón y te subes al escenario y te olvidas de lo que está pasando en el camarín... Me tengo que acercar y buscar en mis emociones, sea la obra contemporánea o tradicional. La diferencia son las puestas en escenas, pero el personaje tiene emoción, si no, no lograrás darle vida. Qué pasa ahora con la evolución de esto. Por tomar un ejemplo, el maquillaje sobrecargado que se necesita en la ópera no es el mismo que se necesita en el cine, porque una rayita se nota ya que la cámara está encima y los gestos son grandilocuentes para que se puedan ver, siempre hay alguien que se pasa para el otro lado. Pero en el teatro como que siempre falta, depende el espacio de la escena si es un lugar de cámara pequeño, los gestos los puedes minimizar, pero un gesto en un teatro debe ser importante para que se perciba, entonces yo creo más que el actor en sí que tiene que dar vida a los personajes, son los elementos, los accesorios que ayudan a que ese personaje pueda existir, el ropaje cambia mientras más moderno, es más natural mientras, más al pasado más, por ejemplo las óperas barrocas son más de divinidades, dioses y ahora vamos a interpretar "La Bohème", amigos pobres, entonces eso va cambiando, se llega de lo divino a lo cotidiano.

Felipe: ¿Cuál sería desde su punto de vista las competencias básicas a desarrollar por un barítono, para un correcto desempeño en la lírica actual?

Pablo: Competencias básicas, yo creo que se necesita y voy a remitir a mi profesor. Se necesita perseverancia, se necesita curiosidad, se necesita entusiasmo, se necesita cuero de cocodrilo, se necesita la sensibilidad de una brisa, para poder extraer lo que está en la partitura, las sub líneas de la partitura te dicen, pero el medio nos trata a veces muy mal, qué haces, tienes una mala crítica y al otro día tienes que seguir, tienes que seguir haciéndolo. Ahora la voz se desarrolla, el oído se desarrolla, nos podemos especializar. Por eso encuentro que la perseverancia es una cuestión fundamental en esto para poder llegar a desarrollarse. Y para mí tú eres un ejemplo de eso, si lo puedo decir porque te he mirado de reojo y he visto

cómo has permanecido has estado. Al principio tenías bastantes cosas en tu canto no naturales, que después cambiaron y se naturalizaron y ese es un gran trabajo, un arduo trabajo reconocer el mal hábito, sacar malos hábitos, convencerse de que tu profesor te diga “este es un buen hábito” y luego internalizarlos. Son cuatro etapas largas en las cuales tú luchas contigo, con la costumbre y con la memoria muscular.

Felipe: Hace 25 años en Chile eran pocas las oportunidades de cantar en la ópera, sólo un teatro. El Municipal de Santiago producía óperas con más títulos que actualmente. Hoy en día varios teatros nacionales realizan al menos un título de ópera al año y comparativamente han aumentado las cantidades de escuelas de nuestro país, ¿Le parece a usted que los cantantes de hoy en día están mejor preparados que hace 25 años para enfrentar el escenario? Desde su experiencia en Chile ¿ha aumentado la demanda de producciones de calidad? ¿a qué cree usted que se debe esto?

Pablo: son muchas cosas, pero yo quiero agregar un antecedente más a lo que tú dices: el hecho de que existan más escuelas de canto, uno dice, claro se especializan más. Pero hay un detalle y es que la producción de cantantes de ópera que hay en este momento en Chile es muy grande, pero lamentablemente no va acorde a la cantidad de espacios, entonces aumentaron los teatros que hacen un título. Javier Weibel, por ejemplo, un barítono que canta en Rancagua, en el Municipal y nada más, porque quien está cantando en Concepción “X” quien está cantando en Temuco “H” y quien está cantando en Iquique “A”, entonces, aumentó la calidad, pero también la cantidad de cantantes y no hay plazas.

Felipe: Dentro de investigación para la tesis hice un estudio de todos los coros y muchas de sus características y desarrollo y hoy las plazas son mínimas...

Pablo: Mira, acabo de hablar con un amigo titulado y hoy trabaja de Uber, con eso te digo todo.

Felipe: Con respecto al desarrollo y proyección de un barítono nacional, ¿usted considera que es importante la internacionalización de su carrera? ¿por qué?

Pablo: Por lo mismo que estamos hablando. Yo no puedo dar esa respuesta porque no he estado afuera, pero claramente una mejor especialización no la tenemos acá, aunque acá no se forman malos cantantes, el nivel musical chileno no es malo, hay gente, hay conocimiento, se está desarrollando, pero para llegar tú a hacer un Fíguro como el que nosotros esperamos en nuestros sueños, tienes que tomar un camino internacional sin duda.

Felipe: Como maestro de canto ¿cuál es tu apreciación sobre la formación y la preparación de la voz de barítono en general?

Pablo: Bueno, tengo que subjetivar la pregunta, porque no puedo hablar por otros profesores, yo soy un profesor básico, yo no soy un profesor que lleva a la especialización a un cantante. Mi rol llega hasta que el alumno está libre de mañas, de malos hábitos, teniendo conocimiento real de su instrumento, teniendo conocimiento de la técnica de lo que es, cómo trabaja la técnica y para qué sirve, y por ahí ya estaría listo. Pero llevar a un barítono a su desarrollo en cuanto a su repertorio, yo declaro que mi trabajo es más bien inicial. Así como hay profesores que les gusta tomar alumnos más avanzados y los conducen, ahora yo hice clases en Valparaíso, y en la Universidad Alberto Hurtado, pero fue un poco tiempo... Tengo alumnos que los llevé varios años, pero de manera particular, entonces yo les daba el repertorio de acuerdo a lo que me parecía, pero mi trabajo es 80% técnico, formación de técnica.

Felipe: Como maestro de canto ¿Cuál es su apreciación sobre el desarrollo de la voz baritonal en Chile?

Pablo: Absolutamente, sí, positiva sin duda. Hay un desarrollo del barítono nacional, es decir antes tu nombrabas con el dedo de una mano y ahora son más, y si no

puede este, puede este otro y así hay más... Pero, aun así, somos pocos. Es que, si no hay plazas, no hay suficientes teatros, son varios los que quedan en el camino. Pero creo que hay una oferta mayor que antes, sin duda. Aun así, creo que nuestra producción de cantantes líricos en porcentajes, es mayor que en otros países. Yo estuve en Brasil y para los doscientos millones de habitantes que tiene, tienes un 0,0001 % es cantante lírico, en Chile podemos decir que para los diecisiete millones somos el 1% de cantantes. Es que, si tomamos los porcentajes por la cantidad de habitantes y el espacio, allá tendrían que ser muchos más. Yo en Sao Paulo, conozco tres o cuatro salas, más el de Manaus y otro por aquí y por allá, pero creo que en porcentaje nosotros tenemos mayor producción musical, quizás eso sería una encuesta interesante...

Felipe: ¿Cuál sería desde su punto de vista las competencias básicas a desarrollar por un barítono para un correcto desempeño en la lírica actual?

Pablo: Lo que pasa Felipe, que cantar requiere un proceso, y la gente con esta modalidad touch, quiere apretar un botón y estar listo. Un cantante, yo pensaba que era exagerado que se demorara 5 o 6 años en formarse, pero eso es, porque la cantidad de literatura que hay para que tú aprendas a cantar son kilos de literatura. Haciendo un taller yo me encontré con un manual europeo "*Aprende a cantar perfectamente*" lo fui a mirar un manual de cinco hojas, y efectivamente: "su respiración debe ser costo diafragmático", "use sus abdominales inferiores", "que la epiglotis no tenga...". Ok, pero y quién domina eso. Tienes que tener a alguien que te conduzca en ese camino para que tú vayas sintiendo, porque el canto es sensorial. Qué significa eso: no me refiero al sentimiento del personaje si no a lo que siento físicamente ¿te das cuenta? Entonces eso es un proceso. Tú aprendes a cantar en dos clases, intelectualmente, respiración baja, los intercostales ojalá permanezcan abiertos, no se te olvide apoyar en la columna, que la voz descansa sobre el sistema respiratorio, cuáles son los puntos importantes, la fuente de energía que es la respiratoria, la resonancia que hace que el instrumento vibre y listo. Ahora hacerlo.... Ahí están los años... y avanzas tres clases y retrocedes

cuatro, es así. Creo que las competencias pasan por este proceso que solamente un maestro o un profesor... no, mejor dicho, un instructor, quien te conduzca en el camino para que conozcas tu instrumento, porque ese profesor conoce el de él, y normalmente la técnica vocal se enseña a través del auto referencia, de la experiencia que tuvo el profesor y que va traspasando además de conocimientos que va rescatando de la ciencia y otros. Imagínate que recién se pudo ver el pliegue vocal funcionado en el año 1967: a alguien se le ocurrió alargar el espejo de los dentistas, revisaron recién cómo funcionaba: antes sólo se suponía cómo funcionaba. Los estudios se hacían sobre cadáveres... ¿Entonces cómo se formaron a la gente del bel canto? Sólo un maestro que a través de su oído fue conduciendo y conduciendo a las personas. Entonces es el formador quien te dará las herramientas según tus condiciones vocales e intelectuales, para poder llegar a tener las competencias para la música, contemporánea o antigua etc.

Felipe: Cuando nosotros los barítonos llegamos a edades más amplias 30, 40 o 50 años, normalmente va evolucionando nuestro instrumento con nuestro desarrollo corporal, por lo tanto, va tomando otras características interesantes. El instrumento del barítono gana mucho más al pasar de los años, entonces ¿Te permite una mayor seguridad o mayor tranquilidad en los años para cantar, como solista, por ejemplo, o se debe reconocer el instrumento con los cambios de los colores y concepciones?

Pablo: Yo creo que la técnica ya está, yo canto así. Llega un minuto en diferentes edades y que cantan y van evolucionando. Por ejemplo, yo ahora siento mis graves más robustos y mi pasaje mucho más baritonal. Ahora me siento en casa y a partir de los 50 y los 60 años, sin duda es la plenitud de la vocalidad del barítono, esa es una gracia de nuestros instrumentos que no tienen los registros agudos.

ENTREVISTA AL MAESTRO DE CANTO Y TENOR ENRIQUE SALGADO

Entrevista realizada el 5 de junio de 2022, vía Zoom.

Felipe: Como maestro de canto ¿cuál es tu apreciación sobre la formación, la voz y el desarrollo de un barítono en Chile?

Enrique: desde mi punto de vista, la voz del barítono es una de las voces más noble de todos los diferentes registros, porque es como la voz más natural dentro del registro masculino, que si bien es cierto hay situaciones de pasaje o volumen, pero en general el color de un barítono siempre es muy uniforme y eso le da una nobleza en el registro y en el color también, esa cosa más aterciopelada. Si me voy a los instrumentos de cuerdas relaciono a un color de barítono a un chelo, por ejemplo, un sonido más redondo, sin ser tan profundo, pero sí con un color más cálido en algunas voces.

Desde la educación formal de un cantante y en general lo que también incluye a un barítono, pienso que antes de salir al escenario, se debe tener una madurez, un conocimiento del instrumento, ser cantante, debe conocerse, debe explorar, más que tomar conocimientos impuesto por algunos profesores, donde en el fondo se aplica el “así se hace”. Entonces el alumno toma esos conocimientos y aunque, si no tiene un juicio. que también ese juicio se tiene que ir desarrollando en el cantante, ahora por qué, porque el cantante sale solo al escenario y yo pienso que al igual que pasa en el desarrollo humano, evolutivo, emocional, intelectual, hay que buscar lo propio, hay que buscar lo natural en uno. Es decir, si a mí un profesor me indica “así se respira” y me indica hacia los lados, abajo o hacia atrás, el cantante dice “perfecto, así me dice mi profesor, así lo voy a hacer”, pero resulta que ahí no hay un juicio, y ese juicio lleva un tiempo de prueba, un tiempo de autoconocimiento para decir realmente, tomé este conocimiento, lo probé en mí, lo practiqué y me funcionó o no me funcionó, entonces ahí está el juicio también que el profesor debe desarrollar en el alumno: el decir no, no me sirve, no me aporta, me tensa, por

ejemplo. Estamos hablando netamente de aspectos técnicos, y saber darse cuenta, hoy en día es importante más que imponer un conocimiento desde el punto de vista de la pedagogía, hay que invitar al alumno a la auto observación y uno como profesor tiene que tener los elementos necesarios para que el alumno se sienta bien con lo que es. Por ejemplo, si yo considero que para mí la respiración intercostal es, y me funciona, pero si tengo un alumno que me dice que le funciona la respiración diafragmática, profunda hacia abajo y yo escucho como profesor, bien, entonces ese proceso está bien, no hay que interferir ahí porque el resultado es bueno. Ahora, ¿por qué algunos piensan más abajo y otros más intercostal, cuando en el fondo si uno se va a lo fisiológico la respiración es la misma? eso ocurre por las propiocepciones, vale decir, cada persona tiene su propia sensación interna y ahí diferimos todos, no hay una norma, puede que dos personas digan que les sirven lo intercostal y ellos dicen eso es, y también puede haber cuatro personas que dicen que sirve lo más profundo y eso también está bien.

Felipe: A veces es más óptimo quizás eso en relación con el repertorio...

Enrique: Se dice que sí, pero la verdad que como profesor no tengo una claridad al respecto. En ese sentido yo como profesor también crezco y maduro con los alumnos, porque a mí me gusta más acompañar un proceso que definir. Evidentemente en la formación de un cantante artista, ahí tengo mucho que entregar, mucho que formar, pero también por sobre todo, la autocrítica y la apertura de mente para estar abierto a cualquier cosa a cualquier cambio, porque no te olvides que lo que funcionaba a los treinta a veces ya no funciona a los cincuenta, porque hay modificaciones, y el cuerpo cambia y también las propiocepciones, la respiración sigue igual pero las propiocepciones son diferentes a través de los años y la experiencia. Por ejemplo, yo le pregunté a Leo Nucci "Maestro, ¿cómo es su respiración?" El habrá tenido unos sesenta años en ese entonces y me dijo "Natural..." y no hay más respuesta, para él es natural. Ahora claro, ¿qué es una respiración natural? Así como hay otros que les preguntas y te dicen, totalmente diafragmática, hacia abajo, amplio, otros te dirán intercostal. En el repertorio por ejemplo de Rossini, me da la impresión que la respiración no puede ser tan cargada

debido a la cantidad de gimnasia rítmica, agilidades, trinos, mordentes, todo eso necesita un diafragma si bien es cierto con una buena eutonía, el tono justo, pero además con flexibilidad, y quizás para cantar un repertorio más verista, Puccini, Mascagni o algunos Verdi, tú necesitas un diafragma un poco más tenso, pero aun así, las propiocepciones de cada cantante son diferentes, porque hoy en día, no se puede decir que Verdi se canta con una respiración, no se puede decir esto. Sin embargo, creo yo que Rossini sí necesita un diafragma más flexible por el tema de la escritura, por lo tanto, a qué vamos: a que un barítono debe pasar por una búsqueda, una rigurosidad musical e interpretativa, aunque la interpretación es algo que va madurando con los años.

Felipe: ¿las voces graves son de aprendizaje más lento?

Enrique: Yo creo que todos tienen su proceso, también aquí hay otra cosa que se debe entender: hay voces que abren la boca y lo tienen todo, son privilegiados y existen. Son los menos, pero existen. La mayoría tiene que estudiar y conocer, hay otros que vienen con un sistema vocal que técnicamente es perfecto y tienen que abocarse solamente a los temas interpretativos, eso quiere decir conocer y estudiar los estilos, y la gran mayoría tiene que formarse, porque, aunque se tenga un instrumento natural, sonoro, pero hay que saber cómo se produce, y eso ayuda también y yo pienso que perpetúa un poco más en el tiempo la vida útil de la voz. Yo me doy cuenta con los años (todavía canto en el coro del teatro) y siento que van pasando los años y todavía tengo que poner atención en lo que hago, entonces deduzco que no bastó en algún momento cantar bien y decir así se hace y así lo voy hacer siempre, no, no fue así, nunca es así, porque en el fondo la voz va cambiando, el color va cambiando, la sensación laríngea, la sensación de la resonancia alta, media, baja todo eso se transforma en recursos, pero así como se mueve en las diferentes sensaciones, *sulfiato* un color más oscuro o más claro, todo eso también influye en todo el sistema, entonces eso es conocimiento y por eso uno va adquiriendo la experiencia de cómo cantar más o menos un repertorio u otro, entonces si uno se queda fijo con una sola forma de cantar, en algún momento pasa la cuenta eso.

Felipe: ¿Tú crees que los barítonos hoy están mejor preparados que hace veinte años, tenemos más o menos, salen mejor preparados de las escuelas?

Enrique: Yo encuentro que hoy en día, hay más personas que se atreven a cantar, sean barítonos, tenores, o bajos. Ahora en el caso del barítono igual hay que estudiar, hoy en día hay muchos más recursos, está YouTube... Si tú defines que eres barítono, entonces vas e investigas y escuchas a estos barítonos y ves master clases de ellos y te vas haciendo una idea intelectual de la cosa. Por qué intelectual, porque hay que tomar esos conocimientos y probarlos. Ahora generalmente una ayuda es necesaria, un oído externo para que te vaya guiando, porque muchas veces también las propiocepciones muchas veces no coinciden con lo que uno quiere lograr.

Felipe: ¿Entonces los barítonos están con conocimientos más amplios?

Enrique: Hay más posibilidades de estudiar y hay más personas que se atreven a hacerlo.

Felipe: Hay más escuelas y las plazas laborales son reducidas, ¿qué opinas de eso?

Enrique: me ha tocado ver algunas universidades de donde están constantemente saliendo personas con su título de intérprete superior en canto, donde algunos no tienen las condiciones. Ahora, aquí debemos perfilar nuevamente, qué se entiende por un intérprete superior en canto, puede ser de música popular, pero eso se tiene que definir, el canto popular es bien definido, hay escuelas de canto popular y se entiende y se pone el título "Canto Popular", que no es desmerecer para nada en relación al canto clásico, tradicional, escolástico o lírico, como lo quieras llamar, son maneras diferentes de fonar y hay personas que tiene más condiciones hacia uno en relación al otro. Ahora, cuando se habla de canto lírico, estamos hablando de algo un poco más complejo, porque cuando hablamos de canto lírico, hablamos de tradición musical clásica, convencional a eso me refiero, clásica en el sentido de que permanece en el tiempo y ahí nos encontramos con estilos bastante bien definidos y bastante difíciles de abordar también, el bel canto, el periodo clásico,

romántico, la música medieval, todos esos son estilos bien definidos y requieren bastante preparación y conocimientos para poder evocar esa música, entonces en ese sentido yo encuentro que hay algunas universidades que tienen carencia de ese tipo de maestros y salen con su título personas que a las que les va servir quizás para poder hacer clases o dictar otro tipo de cátedras relacionadas con la música, pero para subir a un escenario clásico, un Teatro Municipal o un teatro de ópera muy, muy pocos, muy pocos.

Felipe: a pesar de que hay más teatros en todo Chile donde se hace una ópera al año, aun así, las audiciones son difíciles y aunque se haga ópera en varios lugares, siguen siendo pocas plazas laborales.

Enrique: Es que ese es otro tema, un tema social creo yo, que deriva del libre mercado, el libre mercado dice "a producir, el que quiera producir que produzca, el que quiere hacer escuelas de cantantes, fantástico que lo haga", pero está en discordancia con la necesidad real de las necesidades sociales. Por ejemplo, hace años atrás un gran tema, salían ciento veinte psicólogos al año titulados y había una o dos plazas en el país para contratar al año, entonces ahí hay algo que se desequilibra y por eso las universidades no tan solo cuando se generaron las universidades en Chile, -estamos hablando de cuando llegaron los Jesuitas, ahí está el origen de las universidades-, se empezaron a expandir por todo el país, porque la idea era crear oficios que después fueron profesiones, en relación a su entorno. Entonces evidentemente si tú estás en Concepción por el año mil setecientos y tantos y se crea una universidad X que va producir médicos y tienes una población de cinco mil personas, habría sido absurdo tener cien médicos, entonces evidentemente se elegían a los mejores, y los mejores estudiaban y los mejores salían a trabajar a su medio, entonces la universidad se debe a su entorno siempre. Pero hoy en día vemos con esto del libre mercado que se produce una proliferación, valga la redundancia de profesionales que en el fondo no pueden trabajar en lo suyo, porque va mucho más allá de las necesidades reales de la sociedad. Por ejemplo, tienes una pila de ingenieros que están trabajando como cajeros en los bancos y no en lo suyo propio, entonces pasa lo mismo en la música, donde tienes

muchos cantantes que están egresando y las necesidades en Chile son mínimas. Y hoy después de la pandemia tenemos un gran problema con eso: los músicos y los cantantes no tienen trabajo porque no hay trabajo, tú ves lo que pasa en el teatro Municipal, no hay, no hay más opciones hoy que eso.

Felipe: ¿y las agrupaciones corales que tenemos en la región metropolitana?

Enrique: O sea, lo que hay profesional para cantar, digamos coral, es el Teatro Municipal, un coro de la UMCE que acaba de terminar, la Camerata Vocal de la U. de Chile y los madrigalistas de la USACH y no hay más. Y en relación a la cantidad de gente que hay cantando y de buenos talentos, eso hay que reconocerlo, está lleno de cantantes con grandes talentos, pero no pueden ejercer y tampoco pueden estudiar porque es muy caro. Muchas personas llegan al Teatro Municipal, por ejemplo, siendo grandes cantantes y no teniendo un título de intérprete superior en canto.

Felipe: conversando con Juan Fariña, me comentó que en el periodo de los sesenta muchos cantantes eran muy buenos muy talentosos y algunos eran considerados en el teatro Municipal, pero no eran estudiosos del canto: eran pedagogos en música, con experiencia en coros de universidad, liceos o colegios y se dedicaron a esto como algo esporádico. Por lo tanto, había solistas que no estaban preparados vocalmente con técnica ni con escuela, y tampoco había muchos profesores en ese periodo en Chile.

Enrique: Efectivamente era así. Cuando yo llegué a Santiago el año 87, había gente que cantaba roles, no eran tan educados vocalmente, pero sí uno escuchaba que eran talentos vocales, porque podían hacer lo que hacían, o sea tú sabes que cantar un rol en el teatro no es llegar, pararse y hacerlo, pero había muchos señores y señoras de edad que cantaban y hacían roles, dueñas de casas, personas que trabajaban en otra actividad, pero les daban un rol, entonces venían a ensayar en las tardes y después daban las funciones.

Felipe: ¿entonces, todo era más amateur?

Enrique: muy amateur, y seguramente esas personas estudiaban por aquí y por allá con otros profesores, porque cuando yo llegué aquí el profesor entre comillas que la llevaba era Carlos Beltrami, un profesor uruguayo...

El otro fenómeno que está pasando bastante en relación al estudio del canto, es que la fonoaudiología ha tenido grandes avances en el conocimiento de la voz cantada, sin duda, aunque yo sostengo que el estudio del instrumento fonador, es de vital importancia, pero eso no hace a un artista; le da herramientas de cuidado de higiene vocal. Yo hoy las ocupo, entonces creo que ha sido un gran aporte que han hecho al canto lírico. Ahora, si bien es cierto que la rehabilitación ha avanzado a pasos agigantados, aun así, es importante ese conocimiento, pero es parte del conocimiento no más, lo otro se tiene que vivir en la experiencia. Y ojalá los cantantes jóvenes pudieran cantar en espacios más abiertos: hay gente que hace su carrera de intérprete superior en canto, solamente en salas de clases y pequeños escenarios, entonces difícilmente una persona que se educa en una sala y en un escenario pequeño va poder desarrollar un diafragma más poderoso, porque tú necesitas cantar en un espacio abierto, para que tu cerebro entienda que tienes que llenar ese espacio o proyectar en ese espacio. Por ejemplo, el coro del teatro Municipal es sonoro, porque trabaja en un ambiente amplio, en un teatro de ópera.

Felipe: ¿Usted considera que es importante la internacionalización de su carrera?

Enrique: A ver, si hay una persona que tiene un talento que sobresale un poco de la media y tiene los recursos para estudiar y perfeccionarse un poco más, ya sea con profesores locales o atreviéndose a ir a Europa o Estados Unidos a tomar clases a estudiar, siempre que se pueda, bienvenido. Antes era muy caro viajar, no había tantas posibilidades, ahora quizás la gente es más arriesgada, hay becas gubernamentales que también te pueden apoyar en un viaje de perfeccionamiento, pero para eso hay que demostrar muchas cosas.

Felipe: Eso aporta efectivamente en su desarrollo, la posibilidad de tener más escenario o profesores o pianistas, que a veces pueden ser no muy buenos y que pueden cometer errores en el instrumento.

Enrique: o sugerir repertorio que no corresponde, que es algo bastante común en los coach. Yo creo entender que hay coach y coach, sin duda, pero también hay coach que de repente sugieren un repertorio que no es el adecuado, por eso es tan importante lo que decía al comienzo: la formación debe incluir el criterio, el alumno debe escuchar, porque el alumno que le gusta la ópera y se da cuenta que tiene un sentido operático y por lo tanto le gustaría ser cantante de ópera, tiene que empaparse del legado de los antiguos. Yo no digo que hay que cantar como los antiguos, para nada, hay que cantar como uno puede cantar hoy, con las técnicas que hoy se conocen que le dan sentido a la fluidez y la facilidad también, pero yo creo que hay que saber de dónde viene todo esto, porque si no imagínate entrar a un escenario solamente porque yo tengo linda voz y postule a un rol y me lo dieron porque tengo linda voz, pero no tengo idea de qué estoy haciendo ni dónde estoy parado... También es falta de profesionalismo. Uno tiene que saber, por ejemplo, si vas a cantar Rossini, uno tiene que saber quién fue Rossini en su tiempo, cuál es la música de Rossini, por ejemplo. Hay muchas personas, yo he hecho esta pregunta y realmente es difícil a veces las respuestas. Recuerdo cuando una profesora me dijo: “yo quiero viajar a Europa porque me encanta cantar Mozart y quiero aprender el estilo Mozartiano” yo le dije, lo encuentro muy bueno de tu parte, pero te hago la siguiente pregunta ¿escuchas música de Mozart, los cuartetos, otras óperas, las sinfonías de Mozart? ¡porque ahí está la información!”. Entonces aquí hay una gran falencia: el que se quiere meter a cantar ópera por la voz, por el sonido solamente, eso es una parte mínima de todo el conocimiento que yo creo que hay que tener... Por ejemplo, un alumno cuando dice: “yo soy un lírico y me encantaría cantar Turandot, pero es muy grande para mí...”. Cuando está ese conocimiento que debería venir de varios lugares, primero de si yo he escuchado esta ópera y tiene una orquestación brillante, harto bronce, muchas cuerdas, por lo tanto, es una orquestación grande, por lo tanto, mi voz no se va proyectar bien allí, y lo otro es el color de la obra, y para eso se debe escuchar música.

Felipe: ¿Cómo, el color de la música?

Enrique: el color de la obra, las obras tienen un color timbrístico. Por ejemplo, cuando tú escuchas Mozart, no es lo mismo Don Giovanni que la Flauta mágica, la Flauta mágica tiene otro peso, tiene otro tipo de orquestación, todo eso también va a influir si es para mi voz o no es para mi voz. El tema es muy amplio, sobre todo el tema de la pedagogía se ve demasiado simple. Hay gente yo te digo, hay gente que le gusta cantar Rossini y no se da el trabajo de escuchar más bel canto, y debería hacerlo para saber en qué periodo se está metiendo. Porque no te olvides tú que nosotros como artistas y proyectores de una realidad pasada -porque eso es lo que estamos haciendo- estamos tomando un estilo y lo estamos trayendo al presente. No es una cosa de que la orquesta está sonando para que yo cante con mi linda voz, no es eso. Porque estamos haciendo música de un periodo que involucra muchas cosas, entonces en ese sentido, yo creo que, si un barítono quiere ir a estudiar, bienvenido, bonito, es bueno para su formación podría aportar también aquí en el medio.

Felipe: porque hay otros que se quedan en su país, por ejemplo, en la Argentina tenemos a Omar Carrión, un barítono maduro con un gran nivel y solvente en su repertorio Él decidió quedarse en su país, por supuesto que ellos tienen más teatros y más espacios culturales que acá, de hecho, tienen diez barítonos que se dedican y en Chile tenemos tres o cuatro.

Enrique: sí, y él además tiene educación y eso se nota y porque se nota, yo lo he escuchado en varios roles y ninguna hace todo igual, porque sabe que en uno está hablando de un periodo y en otro de otro y eso es muy importante. Por ejemplo, si queremos hacer la Traviata ambientada, porque el compositor, por ejemplo, Verdi compuso la Traviata en la era victoriana un poco más atrás puede ser, entonces él tiene esa concepción en su música y uno tiene que sentirlo y traer ese periodo. Pero no basta con escuchar la música y aprender mi melodía, tengo que saber de qué periodo estamos hablando, porque del periodo que estamos hablando o el que vamos a interpretar, hay costumbres, hay modismos, hay elegancias, depende de dónde te toque. Por ejemplo, me acuerdo de la ópera “El Trovador”. “El trovador” es una historia medieval, donde está la superstición el miedo a lo desconocido a lo

demoníaco, entonces evidentemente en el periodo medieval había menos conocimiento y había más miedo porque había cosas que se interpretaban como que venían desde lo desconocido y lo desconocido era terrible. Por ejemplo, el personaje de Azucena se considera una bruja y ella es una madre, la madre de Manrico. Hay una serie de cosas, pero dentro de la concepción medieval, no de la de ahora, por eso para mí, no encuentro bueno esto de sacar de contextos las obras y ponerlas en otros periodos, porque por algo el compositor lo hizo así... Yo me imagino que es como decir... “hemos escuchado por tantos años “Melodía de la novena sinfonía de Beethoven” ... ¿por qué no le cambiamos la nota final para que sea diferente?” yo lo encuentro así de aberrante. Alguien dirá, pero los tiempos han cambiado, pero es que no... Ahora, indudablemente hay historias que siguen siendo contemporáneas, quizás por ahí puede ser, pero no cambiar un cuento medieval y traerlo a esta época, porque ya no hay tantas supersticiones, hay más uso de razón, más conocimiento, se le teme más al hombre que a lo desconocido.

Felipe: Me comentó un compositor que en la música ya está todo hecho, que entonces la innovación es lo que buscan algunos directores de escena o compositores en intentar provocar algo que no se haya logrado antes.

Enrique: ¿sabes cuál es el punto? Yo pienso que las personas que dicen eso no están considerando todo, porque dicen que la gente está aburrida de ver “El Trovador” con la misma puesta en escena o en el mismo lugar, pero yo digo, ¡pero si así es! Lo que cambia no es la obra, sino las personas. Por ejemplo si a mi hija se le ocurre ir a ver el Trovador y lo ponen en contexto de 1973 por ejemplo, ella se va quedar con ese concepto, pero que no es el original y no es la real, porque son obras clásicas y por eso también uno estudia canto... es como que yo con voz de cantante popular voy a cantar “El Trovador”, el aria *Di quella pira*, por ejemplo, por qué... porque la gente está cansada de escuchar a cantantes líricos podría decir alguien... ¡Entonces vamos a poner -y sin desmerecer- a Luis Miguel, porque tiene una buena voz y le dan los agudos!. Y Luis Miguel es Luis Miguel, sin duda, de eso estamos hablando. Por eso para mí el término “clásico”, clásico que se mantiene en

el tiempo... Si algo es clásico hay que dejarlo como es, por algo se mantiene en el tiempo y sobre todo una obra, una ópera que involucra tantas artes.

Felipe: más que una pregunta y como se lo planteé a otras personas como Juan Fariña y Patricio Sabaté, me hablaron de su experiencia con el compositor Sergio Ortega y su obra "Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta". Para ninguno de los dos fue considerado ópera, más bien cuadros musicales, con mucho texto hablado, más declamado y lo consideran más una obra de teatro, más que un musical. ¿Cómo fue tu experiencia con el compositor o con algún personaje que tú hayas interpretado, con la visión general de la obra?

Enrique: mira, yo hice cuatro personajes en esa ópera, y eran todos diferentes, uno era un mexicano ebrio en una cantina, un americano que llegaba en barco a las costas chilenas, y no te olvides tu del coro, "Adiós, adiós, adiós" ese canto con cual la gente se iba a California, o sea dejaba Chile para ir a California a buscar recursos porque allí estaba el oro, esa era la papa que vendía este americano... No recuerdo mucho de la obra, pero musicalmente era una obra que tenía muchos estilos, incluso se acercaba a lo que era Broadway, tenía varias facetas, tenía un hilo conductor que después se pone más dramático con Joaquín Murieta y la lucha de clases. El pobre, siempre utilizado y reventado, la traición, la codicia, todos esos elementos se ven en ese teatro musical o Broadway.

Felipe: ¿tampoco lo consideras ópera?

Enrique: No, no era ópera, Yo siento que ópera incluso las modernas que hemos cantado nosotros, igual están dentro de un género musical todas. Esta no: tenía ritmos diferentes, sonoridad clásica, incluso un coral que se parecía mucho a la Cantata 147 (de J. S. Bach), uno que era el último, que tenía algunos compases que llamaban un poco a esa obra, entonces como ópera... yo no la percibí así.

Felipe: En lo vocal y tú que cantaste varios personajes ¿sentías que la escritura vocal estaba pensada para cantante, o no había mucho conocimiento del rendimiento del instrumento?

Enrique: No, mira había una mujer negra que hacía Pilar Díaz, una mezzo soprano que cantaba como un *negro spiritual*. Estaba ese estilo, estaba la cosa de la cantina, los borrachos... Vocalmente sé que hubo varios problemas de personas que le resultaba muy incómodo el canto, incluso hubo muchos, en esa primera versión que se hizo (1998), hubo mucho acomodo de la orquesta también, bajar instrumentos, subir otros, porque habían cosas que tapaban mucho quizás a los cantantes... Él (S. Ortega) hacía correcciones en el camino... Sergio Ortega era bien abierto a eso, no tenía ningún problema siempre que se escuchara lo que él quería que se escuchara. Entonces si de repente no se escuchaba mucho y el cantante le decía "lo que pasas que aquí, en esta frase me llevas muy abajo y si lo hicieras una octava más arriba lo podría lucir un poco más...", él era bien asequible a eso, era una persona bastante abierta y simpática.

Felipe: me puedes hablar de él...

Enrique: mira yo recuerdo que la hice dos veces, en 1998 con José Azocar, Mariselle Martínez, Patricio Méndez, la obra tenía mucho solista. Y en 2003 con Tito Beltrán.

Felipe: ¿Tú pudiste trabajar y conversar con Patricio Méndez?

Enrique: Patricio Méndez, era un color de barítono verdiano, el cantó mucho en el teatro Municipal de Santiago, hizo por mucho tiempo los roles principales de barítonos, ya sean Verdi y otras cosas. Yo canté varias cosas con él cuando era solista, canté con él "Los cuentos de Hoffmann", cante con él varias "Novena sinfonía", el "Réquiem" de Verdi también lo canté con él... Era muy sólido técnicamente, igual el paso de los años, a veces las enfermedades... somos humanos, aunque uno no crea, el mismo Leo Nucci, él vino mucho a cantar a Chile y dejó de venir porque le costaba mucho viajar en avión tramos largos porque tenía problemas de presión alta, entonces evidentemente eso lo limitó a estar solamente más en un sector que en otro. Entonces, Patricio Méndez tenía una visión social poco comprendida. Patricio fue el primero en decir que nosotros los solistas teníamos que organizarnos, porque ya estaban comenzando los problemas en el

teatro con relación a la económico, a la paga, que venían bajando los caché. Entonces él dijo que nosotros deberíamos hacer un sindicato de solistas, estamos hablando del año 1995 o 1996... Yo creo que a él le hubiera gustado que los solistas se hubieran unificado, y tú ves que, hasta el día de hoy, no hay nada de eso. Claro los egos, los que tienen las oportunidades en el momento, no van a querer ir contra una institución como el teatro Municipal, entonces todavía está asentado en nuestro país el miedo, el miedo en que te vayan a rechazar a que te quiten lo poco que te están dando. Hoy en día hay menos oportunidades, yo presiento... A mí me habría gustado que en el periodo de los 80, donde de repente empezó a sobresalir gran cantidad de cantantes buenos, o cantantes un poco más decididos en dedicarse a cantar y profesionalizar, y pienso que habría sido estupendo, que el teatro Municipal de aquel entonces hubiera tenido la mentalidad de poder crear como lo hizo el Teatro Colón una “escuela de ópera”, como lo hace el Colón que de ahí sacan sus solistas, y eso habría dado una formación e indudablemente habría formados más teatros y más posibilidades. O sea, habría sido muy bueno eso.

Felipe: hasta el día de hoy tiene sus consecuencias...

Enrique: En relación a Joaquín Murieta, fue una linda experiencia, sobre todo porque claro, el teatro a lo menos en el periodo que yo estoy allí, ya llevamos muchos años haciendo lo clásico lo clásico como se hacía, y de repente aparece una composición nacional con temática social muy recurrente al periodo...

Felipe: cuando tú llegaste a Santiago ¿qué te pareció el panorama? ¿Las facultades desarrollaban grandes cantantes, muchos o pocos cantantes? ¿hoy esas personas se dedican a solistas o están en el coro del teatro Municipal?

Enrique: No, yo me di cuenta que al poco andar... que los conservatorios... a mí me daba miedo, la verdad yo comencé a cantar porque a mí me gustaba mucho el Oratorio, y mucho Bach... Me acerqué a conversar con un profesor de la Universidad de Chile, porque yo quería cantar Bach y me di cuenta que tenía otro tipo de voz... Estamos hablando del año 87 aproximadamente, pero este profesor me dijo que yo era muy gritón y que no servía para cantar eso y que me fuera a

gritonear al teatro, porque esa era la visión que tenían: que en el teatro se gritoneaba. Pero resulta que yo, y esta es mi experiencia en relación a los conservatorios chilenos, que rara vez, rara vez llegaba al Municipal un cantante a hacer roles solistas de conservatorios. Una de las primeras, Gabriela Lehmann. Después hubo muchos alumnos que se presentaban a los apoyos del coro, para ser apoyo y algunos estudiaban, tenían conflictos, se retiraban de la Universidad y les iba bien cantando.

Felipe: El caso de varios...

Enrique: Pero en general, salía mucha gente igual y ahí iban a quedar... Yo como profesor siempre estoy recibiendo... incluso me da un poco de pena porque digo... imagínate que a mí me llegan bastantes alumnos de universidades, que necesitan trabajar conmigo porque tienen que dar su examen de título. Y yo les pregunto ¿pero tú con que profesor estudias? y me dicen con profesor X... Entonces esto es lo triste, porque un alumno tiene que estudiar ocho años para llegar al último, y tener que buscar otro profesor para que le ayude y le vaya bien... No me parece, me parece que hay algo que socialmente no está bien, parece incluso como que te estafaron, porque ¿por qué tienes que buscar un profesor afuera si ya tienes el tuyo? sabemos por qué, es evidente, pero claro, yo debo decirlo a las personas que vienen para acá, y les pregunto por qué buscan un profesor por fuera, por qué... No debería ser... Les hago tomar conciencia, porque si no es una situación que se va a perpetuar y de hecho se perpetúa, una y mil veces, todavía... Entonces cuando la gente entra a estudiar canto y te acepta a una universidad, uno se llena de ilusiones y expectativas. Porque sobre todo cuando se es joven y se tiene ganas de cantar, pero resulta que te vas quedando en el camino. En general las personas que me vienen a pedir ayuda, uno sabe que no van a cantar y es triste eso, es triste... o sea como solista me refiero, como intérprete superior... Conozco personas que sacaron su título, se sacaron la cresta estudiando alemán, y hoy están vendiendo quesos porque nunca pudieron cantar, entonces, nunca pudieron hacer ópera como ellos querían. Entonces aquí entramos en otro conflicto. A lo mejor la malla curricular no está bien hecha, porque por ejemplo podría haber perfectamente un intérprete

superior en canto coral, porque en canto coral, tú necesitas tener un instrumento que sea bastante instrumental.

Felipe: La carrera podría durar menos años...

Enrique: ¡Pero claro que sí! y por tanto se pagaría menos y no tendrían deudas por tanto tiempo, si eso se paga...

Felipe: Yo terminé de pagar, después de 10 años, mis estudios con créditos que aumentaron intereses... me hicieron decidir entre trabajar en el Municipal o quedarme en la universidad, en un lugar donde no se me estaba preparando, lo cual generó un conflicto familiar. Pero decidí aceptar el trabajo, y si no lo hubiese hecho, quizás mi llegada al teatro habría sido más tarde o quizás no hubiese sido nunca... hoy estaría haciendo otra cosa...

Enrique: Ahí se abre otro tema interesante: lo que son los currículums de las carreras. Porque en el fondo y a estas alturas, ya se puede perfilar entre un cantante de coro profesional y un cantante lírico y un cantante... Mira, pero aquí tenemos otra crisis actual. Por ejemplo, la música de cámara ya no se considera, ya no hay conciertos de música de cámara, y la música de cámara es uno de los elementos esenciales que se enseñan en este tipo de facultades. Tienes que cantar lied, tienes que cantar alemán, el fraseo y todo lo que tú quieras, pero y para qué si nunca lo vas a cantar. Sales a la calle con título, ¿Dónde das un concierto de lieder? ¿Quién te va a contratar para cantar lieder... No, es que es importante para la formación, perfecto, pero primer año te llenan de lieder y el segundo también, y, es más, te tienen programadas cosas que, en quinto o sexto año, te pasan ópera y tienes que cantar Puccini, aunque no tengas la voz para Puccini. Eso no corresponde, no corresponde que tú cantes algo que no es para ti, porque además le estás haciendo perder el tiempo al estudiante: mejor le enseñas cosas que va poder ejercer, porque eso es lo otro, yo creo que esta carrera de intérprete superior en canto debe ir abocada, debe ir dirigida hacia lo que usted puede cantar. Y también se puede crear la necesidad en el medio... pero ese es otro problema: el medio actual no tiene necesidades de escuchar lieder, el medio no tiene mucha necesidad de escuchar

cantantes, porque, porque desde que se creó el ministerio de cultura, solamente han estado ministros relacionados con el teatro y ahí tú tienes, está lleno de teatro en todo Chile, lo cual es fantástico, pero ¿Qué pasa con la música? Aparte de que hay que sacarse la cresta para que te contraten un espectáculo, uno... ¿Me entiendes? pero sin embargo todo Chile tiene sala de teatros y hartos actores. Entonces ahí hay un desequilibrio, ahí falta visión...

Felipe: Volvamos a los barítonos...

Enrique: Mira de los barítonos chilenos que a mí me tocó conocer, por ejemplo, el año 1987 cuando me vine a Santiago, también se vino conmigo Oscar Quezada y no recuerdo quien más, a él le fue bien y se pudo seguir desarrollando en Europa, hoy en día trabaja en un coro profesional allá y él se mantuvo bien. Hay otros que tomaron riesgos en irse a Europa, sobresalientes debe haber varios, pero no recuerdo.

Felipe: ¿Alguna voz baritonal que te llamó la atención dentro de los últimos treinta años?

Enrique: Me llama más la atención la gente joven, siento que hay gente joven que me llama más la atención que los de antaño. Ahora de los antiguos, muchos más antiguos yo recuerdo a Hernán Pelayo era un barítono que me encantó. Mira, cuando llegué recién a Santiago había programas radiales donde se escuchaban cantantes de ópera chilenos, y había un programa que se llamaba "Estos sí que son cantantes" y ahí conocí a Hernán Pelayo. Otro que conocí, uno que hizo zarzuela famosa en su periodo, Pedro Linares, nace en Argentina y radicado en Chile. Yo lo escuché cantar y para mí fueron las primeras sensaciones de la voz cubierta, porque una vez fuimos a un restaurante a comer con Carlos Beltrami y este barítono actuaba allí... Era una voz impresionante, el otro que conocí también era Carlos Haiquel, que interpretó el Himno del Club social y Deportivo Colo Colo.

Gracias por la confianza, ojalá te sirva algo de todo lo que hemos hablado, muchas gracias.

ENTREVISTA AL CHELISTA Y BARÍTONO JUBILADO JUAN FARIÑA

Entrevista realizada el 3 de junio de 2022, en su domicilio particular en Santiago Centro.

Juan: Mira, yo tengo dificultades en acordarme de algunos nombres, el del otro día era Carlos Haiquel. Él tenía toda la hegemonía del periodo, pero él no era cantante de ópera... cantaba con la Universidad de Chile, con el coro del Ministerio de Educación, sinfónicos corales, todo eso. Y de lo que yo me recuerdo, porque yo le acompañé con la orquesta del ministerio, la orquesta del ministerio de educación, cuando yo era lolo, hacíamos giras en los festivales de coros...

Felipe: ¿Tú cantabas de lolo?

Juan: No, yo tocaba en la orquesta, y ahí Carlos Haiquel, era el barítono solista.

Felipe: ¿no era barítono profesional?

Juan: Él era el único profesional que yo conocía, los demás todos eran aficionados, todos, incluso el Pato Méndez, que era en ese tiempo cuando yo cantaba en el coro Yugoslavo, él era bajo del coro Yugoslavo. Yo era cabrito y él un lolo grandote, él se salió del coro y se fue a Hungría y de vuelta volvió barítono, y allá hizo una muy buena carrera de solista, seguramente iba también a Rusia, y el Patricio su carrera importante la hizo allá, cuando volvió vino a hacer algunas cosas en el teatro en la ópera y a hacer clases.

Felipe: ¿Y qué tal tu experiencia con el canto?

Juan: Es que mi acercamiento con el canto ha sido siempre una experiencia más coral y folclórica...

Felipe: Pero de ahí nacen solistas también...

Juan: Desde el lado folclórico, yo cantaba mucho con Luis Antigualla, que después supe que Luis era un muy buen barítono del Teatro Municipal, era mayor que yo, un gallo de unos 35 años.

Felipe: Pero en esos años aún no existía el coro profesional del Teatro Municipal...

Juan: No, pero él hacía papeles en la ópera, el mestizo Antigualla le decían, porque su primer apellido era Reyes Antigualla, entonces él era mestizo, realmente era mestizo. Él cantaba conmigo en la peña de "La Carreta" en la punta de diamante que está en Alameda con Ecuador, ahí estaba la Peña de la Carreta, el señor Paredes, yo ahí cante con Roberto Parra, Ester Soré, en fin, montones de gentes, pero todos folcloristas y en la parte coral cantaba en el coro de Guillermo Cárdenas. En ese tiempo Guillermo Cárdenas era como el gran director emergente de coros, recién llegado de Arica... En ese tiempo él hizo el curso, porque él no era titulado, entonces hizo el curso junto con mi papá, para regularización para profesores de educación musical, acá en Santiago, y ahí yo conocí a Elisa Gallán, ella llegó a ser la directora de la escuela musical vespertina, en el conservatorio. Ella fue decano de la facultad de artes, pianista, hablamos de los años 63, 64 y 65.

Felipe: ¿Es una buena época de la música coral en Chile?

Juan: En general desde los años 50 hasta el año 70 fue el auge de la música coral en Chile, en Concepción, Temuco, Valdivia, Antofagasta, Santiago. Pero la actividad coral en Chile siempre fue muy desarrollada hasta la época del 73...

Felipe: Porque, entre el 70 y el 73 tuvimos harta música, por ejemplo, del compositor Sergio Ortega...

Juan: El estreno de Joaquín Murieta en el Teatro Cariola, fue como obra de teatro musicalizada, pero era obra de teatro hablada y con canciones, pero después la hizo ópera e igual le dejó partes habladas. Combinaba partes habladas con partes cantadas, entonces en esa época había mucho barítono que era más bien aficionado, no era una actividad profesional.

Felipe: Pero ¿había profesores de canto o sólo uno los encontraba en el conservatorio de música?

Juan: En el conservatorio me acuerdo de Hernán Wurth, Hans Stein, que creo que aún anda dando vueltas y quién más... para de contar...

Felipe: ¿Estamos en los años 60?

Juan: En los 65 diría yo, y mi profesora que en esa época era pasante del Teatro Municipal, ella era completa, era pianista, era de todo, Ivonne Herbos, era belga.

Felipe: ¿Se nacionalizó?

Juan: No, Murió (risas). La Ivonne Herbos era la mezzo soprano del momento. Llegué a ser alumno de ella porque yo estudié pedagogía, y dentro del curso de pedagogía estaba educación de la voz. Primero fui alumno de la Sra. Rojas, Aida Rojas creo que se llamaba y después me cambié porque la Sra. Rojas hacía clases simultáneas, pero a mí no me gustaban las clases simultáneas; encontraba que una clase de canto tenía que ser individual, y me cambié con la Sra. Ivonne que quedó afortunadamente muy impresionada conmigo y bueno, lo mejor, me subió el ego hasta el infinito...

Felipe: ¿Tú ya tocabas instrumentos de antes, cierto?

Juan: Yo tocaba desde niño...

Felipe: Te comento esto, porque he escuchado que siempre los cantantes que primero se han formado como músicos instrumentistas, tienen otras formas de aprendizajes, de entendimiento más fácil.

Juan: Claro, es que tienes la formación del fraseo musical, la respiración del instrumento, tienes todo ese tipo de cosas y ése es el gran problema de los cantantes, especialmente en Chile: el famoso silabeo. Se encuentra mucho en la ópera, no se pronuncia como es la palabra... la gente no habla así, golpeteos y acentos falsos, no sé cómo solucionarlo en cantantes especialmente de ópera, son muchas mañas que se exacerban con ciertas prácticas de ciertos directores de coro,

que más encima lo preconizan e incluso lo piden para una forma de destacar ciertas partes corales. Poco menos que la tercera picardía para ellos, y no poh, el cantante de coro cuando pasa a cantar como solista tiene que tener la consciencia de que está haciendo frases que son más largas, las respiraciones son otras, en fin, eso no se enseña. Y a veces también pasa en los músicos de orquesta, pasa que te piden arcos y todos para el mismo lado, pero resulta que hay frases que te van pidiendo otro fraseo, y cuando uno afortunadamente con esa cosa de subconsciente que tiene de música, lo hace, ya empieza como a sentirse diferente y se escucha diferente.

La Sra. Ivonne era una tremenda cantante, ella estudió en Bruselas y llegó hablando en flamenco al conservatorio. Todo el mundo se reía de ella, porque en el conservatorio todos hablaban francés y el pueblo habla flamenco. La elite hablaba francés, pero ella hablaba alemán, francés, flamenco y español...

Felipe: ¿Ella te llevó a descubrir cosas nuevas en tu voz, te aclaró dudas?

Juan: Me aclaró dudas, más bien me animaba, me iba descubriendo cosas.

Felipe: ¿Ambos iban descubriendo cosas entonces?

Juan: Claro, eran clases muy participativas, siempre buscando cual era la comodidad y dándole curso al instinto, al instinto, al instinto y el instinto te va diciendo...

Felipe: ¿Y la confianza, también te la trabajó?

Juan: Yo creo que eso es problema de cada persona... Si tú me preguntas a mí sí quiero cantar una cosa sola, para mí es terror, se me va olvidar la letra...

Felipe: Claro, pero en Chile tampoco se enseña a pararse en el escenario.

Juan: No poh, ahora cuando joven sí cantaba solo, en conciertos, en todos lados. En conciertos por ejemplo en el mismo coro de la escuela de música vespertina era el solista, porque entonces lo que más faltaba en Chile, eran voces graves. En el coro de Pablo Vidal, por los años 67 me tocó cantar con buenas voces.

Felipe: ¿Qué año llegaste a cantar al coro del Municipal como corista?

Juan: Yo llegué el 83 como coro de apoyo en el teatro municipal y el 84 ya entré con contrato. Antes yo era de la orquesta del Ministerio de Educación, estuve 11 años en esa orquesta. También paralelamente hacía clases de profesor de música, desde los 19 años que hago clases en colegios, pero de la ópera propiamente tal, no me preocupaba mucho más de lo que estudiaba en la facultad, historia de la música, qué sé yo...

Felipe: Qué tal era el ambiente en los años 80 en el periodo de dictadura, ¿había menos o más cantantes, aparecieron más profesores de canto en ese periodo?

Juan: Yo diría que sí, aparecieron más profesores, toda esta gente que se vino de Uruguay, por ejemplo, además de ellos no había muchos nacionales. Eso sí, había mucho, mucho cantante aficionado, y alguno que otro profesor aficionado también...

Felipe: ¿Entonces había cantantes formados cómo?

Juan: De lo que yo sé ninguno leía música... o sea cuando yo participé como músico en la Sociedad Lírica Italiana, la mayoría eran "orejeros" los que cantaban, salvo algunos que eran más estudiosos,

Felipe: ¿Qué tal se movía la Zarzuela en Santiago?

Juan: La Zarzuela, se movía, pero también era un grupo cerrado de pseudo aficionados o pseudo profesionales. En el teatro Cariola, porque era gente de ciertos círculos de amigos más bien que nada, que se iban comentando entre los unos y los otros. No eran gente de una técnica cien por ciento acabada, de hecho, la gran estrella que llegó ahí después fue la Verónica Villarroel. Ahí empezó a aprender, era lola y era soprano, pero la soprano estable era la señora del Sr. Saxton. Esta era compañía o productora de un argentino que se llamaba Pedro Linares (nombre artístico), que hizo un papel en el Teatro Municipal, puede haber sido el hijo de la gitana en la ópera Il Trovador.

Felipe: ¿Era la única compañía de zarzuela que existía, qué teatros había, bandas y orquestas?

Juan: Se hicieron musicales en lo que hoy llaman Teatro Teletón, antes se llamaba Teatro Casino Las Vegas. El dueño era además dueño de la Boîte “La Sirena”, que estaba en Irarrázaval con Vicuña Mackenna. El mismo señor, él fue el que hizo el edificio nuevo. Eran espectáculos muy especiales, porque tenían mesas, entonces tú veías el espectáculo mientras bebías algún trago... Ahí hicieron el Violinista en el Tejado, entre otras cosas más, con artistas nacionales y argentinos. Después en el Teatro Municipal también se hizo, pero con un cantante argentino y me acuerdo que hubo una gran polémica, porque la gente preguntaba por qué no le dieron el rol a Enrique Haine, a un chileno, era un cantante, pero más bien era actor... Ese gallo hablaba y el teatro temblaba. Entonces alguna vez, alguien hizo el comentario que él era muy bajo para el papel de Don Giovanni... Todo el mundo decía, quienes lo defendían decían cómo es posible que él sea bajo, si es lo mejor que hay, y él tuvo que aclarar que él era un bajo profundo, a eso se referían con que él era muy bajo para eso, él mismo aclaró.

Felipe: ¿Tampoco era profesional del canto lírico?

Juan: No, él era un actor profesional, pero como cantante no, aunque lo hacía bien igual.

Felipe: Algo pasó en ese periodo, tanta gente que se dedicó ¿fueron los coros los que permitieron eso?

Juan: Sí, o por lo menos desde mi perspectiva, porque yo me movía en ese ámbito, no me movía en el ámbito del teatro mismo. Por ejemplo, el papá de Marcelo de Cachureos, él también cantaba, el papá de Patricia Vásquez, digamos pseudo aficionados, porque dedicaban un porcentaje grande de tiempo a eso.

Felipe: ¿No había trabajos pagados en esa época para los cantantes?

Juan: Yo creo que les pagaban poco, de hecho, el desarrollo de la ópera en Chile... ¿sabes cómo llegó la ópera a Chile? por los barcos, llegaban a Valparaíso y

después traían una figura y en vez de coro ponían, a Las Petorquinas, era en la obra misma, por ejemplo, aquí viene el coro, y ponían estos grupos con cuecas y tonadas para rellenar las partes del coro...

Felipe: ¡No lo sabía!

Juan: Y que lo que pasó, fue que después los empresarios... que es lo que pasa y sigue pasando, una figura lírica y el resto arroz, porque resulta que el público de ópera... Bueno yo tengo mi opinión muy personal sobre el público de ópera: le gusta el circo, o sea no van a escuchar al tenor, van a ver si se cae o no en el agudo, entonces no van a disfrutar de una obra... A mí no me gusta eso y eso se mantiene y crece...

Felipe: ¿Pudiste ver ópera en otro lado, aparte del Teatro Municipal?

Juan: No, más bien galas líricas por aquí y por allá con Carmen Luz Vial de Villa Alemana, que cantaba muy bien esa niña, era una voz formada, de hecho, estuvo algunos pocos años en el Coro del Teatro Municipal... En Valparaíso había buenos profesores de canto, también está el profesor Zanelli, era un buen profesor, pero no te motivaba mucho...

Felipe: ¿Qué opinas de Ramón Vinay, lo conociste como tenor o barítono?

Juan: Supe algunas historias de Vinay, yo lo conocí como loco... Yo diría que él es el mayor logro de un director alemán que lo tomó a su cargo. Fue un director que le dijo: "tú tienes una garganta que yo voy hacer cantar" y lo convirtió en uno de los mejores tenores wagnerianos, pero todo hasta la más mínima respiración se le enseñó, tenía buena memoria muscular diría yo...

Felipe: ¿Tú crees que ahora el medio es más profesional que en tu época?

Juan: Yo creo que sí, yo ahora no veo que haya -o muy pocos cantantes que quieran estudiar de solista- que no hayan estudiado música, por ejemplo, o que no lean música que es lo básico. Eso habla de una preocupación, puede que las voces no sean tan grandiosas como las de antes, pero los cauros son muy estudiosos, se

preocupan del fenómeno musical propiamente tal, no solamente del circo, de la interpretación, de ponerse al servicio de la música. Antes era el divismo, ahora no. La gente estudia para hacer un papel, eso se ve ahora, y hay preocupación en todo. Por ejemplo, Patricio Sabaté, avanzó de cero a cien, no sé si tuvo motivaciones extras o ha tenido suerte. Yo sé que se motivó mucho con su profesor acá en el Liceo de Aplicación, un tipo que tocaba viola en la orquesta de profesores, y debe haber sido bueno, porque según me contaba el Pato, él estudió y se motivó por él, por su profesor.

Felipe: Uno cuando es joven siempre se encuentra con alguien que te abre la llave del gusto musical, ¿el Cucho Letelier se formó más a la antigua desde el canto?

Juan: Él entró al coro filarmónico del Teatro Municipal por sus hermanos: ellos también cantaban y llevaron al Cucho. Él entró como a los 16 años al coro. En ese tiempo había muchos festivales de coros, les pagaban el pasaje y ya está, eran coros familiares más que una actividad de distensión.

Juan: Bueno, alguna vez también escuché a Carlitos Beltrami e hice el intento de escuchar, pero no escuché nada... (Risas)

Juan: Otro que hizo bien su proceso de bajo a barítono, fue Patricio Méndez. Yo creo que perdió esos graves, pero no ganó agudos... porque uno tiene la opción dependiendo de lo que vas a cantar, de moverse en un ámbito y bajar o subir el registro. Te mantienes en un rango, pero lo puedes bajar y subir, y él lo subió, pero no lo hizo hacia los agudos. Digo esto porque yo escuché graves importantes en el Coro Yugoslavo.

Felipe: ¿Qué te parece que tengamos tantas escuelas de canto o conservatorios, academias y pocos espacios para trabajar?

Juan: Yo conozco la realidad de la Pro jazz, y es un engaño, porque prometen una formación que te la dan a medias. Hay profesores que se sacan la cresta y sacan adelante a los cursos, y eso es cierto y son buenos profesores, pero la academia

como academia, lo que yo conozco es un engaño, desde mi experiencia, no sé cuáles otras habrá...

Para mí, la mitad de los grandes tenores del mundo son barítonos...

Felipe: ¿Tú crees?

Juan: Sí, la otra mitad y excepcionales son voces naturales de tenor, Pavarotti y Carreras. Plácido es un excelente músico y un excelente barítono... Para mí Caruso también era un barítono con unos agudos extraordinarios. Por eso te digo que en esto de los registros yo tengo mis serias dudas... O serias convicciones, porque es relativo. Por ejemplo, el caso de Luis del Río, él estuvo todas las temporadas del Municipal cantando de barítono y hoy trabaja de tenor en Alemania. Otro ejemplo es Juan Pablo Dupré, que es tenor, pero empezó de barítono. En el fondo es barítono, pero funciona de tenor, ahí está todo... Yo creo que no hay clasificación de voces, lo que tú necesitas como cantante, es buscar cual es el repertorio que te queda mejor, y los personajes que te quedan mejor, entonces no existen tanta clasificación de las voces como los repertorios que te queden bien. Ahora, el gran problema de los cantantes es que a veces no se escuchan... El cantante tiene que tener la obligación de que alguien lo escuche y ahora es más fácil porque existe la grabación, pero no es lo mismo. Es mejor alguien viendo la estética sonora del intérprete, y ahí tienes que saber discernir si estás fuera de tu registro natural para esa interpretación.

ENTREVISTA AL COMPOSITOR NACIONAL MIGUEL FARÍAS VÁSQUEZ

Entrevista realizada el 4 de mayo de 2022, en las dependencias de la FOJI, en TVN.

Felipe: ¿Qué aprecia usted de la voz de barítono?

Miguel: Mira, a mí me gusta mucho, es una voz que yo podría decir que es mi favorita por varias cosas. O sea, yo he trabajado mucho con Patricio Sabaté, siempre lo elijo para mis roles principales, porque de partida me gusta mucho el color del barítono. Obviamente hay tantos colores de barítonos como barítonos hay, pero esta cosa general como el cuerpo de la voz lo encuentro muy expresivo por un lado, siento que tiene como, como (no sé si la palabra es neutralidad) pero tiene una neutralidad que se asemeja mucho al habla, a pesar de que sea muy cantado igual uno lo puede hacer, no es lo mismo que un tenor o una soprano que es muy fabricado, entonces eso me gusta mucho y en contraste en general a otros registros, por ejemplo a los tenores, el tenor es un poco (no en el sentido negativo) pero me refiero que es demasiado musical en comparación a un barítono (lo que estás diciendo), o sea uno escucha a un tenor y está cantando, está haciendo una melodía y está haciendo un melisma, entonces normalmente con el barítono siempre me siento como de punto de partida (quizás a veces me equivoco) pero como punto de partida siento que más expresivos que otros registros .

Felipe: puedo aportar un poco... Yo creo que tiene relación con que la voz del barítono está en un registro hablado, natural, entonces claro tú puedes escuchar un agudo que está un poco preparado de alguna forma, pero es su registro natural para hablar en cambio el tenor para hablar así, tiene que fabricar y llevar su sonoridad hacia pecho o bajo la laringe, en cambio el barítono está siempre hablando aquí (mandíbula hacia pecho). Hay unos barítonos que somos más del sur, que yo soy de Concepción que hablan así (agudo o cantando) pero es un tema de cultura y sociedad.

Miguel: Pero sabes qué me pasa, además, por ejemplo, un barítono forzado hacia arriba, me gusta mucho el timbre resultante, cuando le exigen en el límite de ese registro...

Felipe: Como un bajo un bajo sobre exigido en un repertorio sinfónico, por ejemplo, porque en ese período no estaba definido el bajo. Decían que el que podía cantar la voz grave la cantaba, pero no había una definición de bajos hasta Rossini donde podemos ver efectivamente con Fígaro y luego con Verdi, el barítono dramático en la época del bel canto.

Miguel: eso me pasa, como que tengo una predilección por los barítonos, no si ves en Compuerta N° 12, es barítono el personaje, está en YouTube si no me equivoco, Cristo de Elqui también es un barítono.

Felipe: Histórico, además, bueno las dos producciones, Baldomero Lillo. Yo soy de Concepción, de Penco cerca de la loza Penco, ¿Alguna vez la conociste en tu casa? No sé... o en otros países, yo soy de allá y claro Lota y todo ese sector, cuando vi que era de Baldomero Lillo el libreto, vi que era muy interesante.

Miguel: Tiene potencial ese proyecto, para hacerlo presencial...

Felipe: ¿Se puede?

Miguel: O sea yo la escribí pensando en poder hacerlo presencial...

Felipe: ¿Con proyección me imagino?

Miguel: o una puesta en escena nueva, es una partitura de ópera, que tú ves cómo la montas. Está la partitura, las indicaciones, las diescales...

Felipe: Genial...

Miguel: ...y ahí los dos personajes, porque son dos personajes interpretados por la misma persona...

Felipe: ¿Cuándo era niño y era adulto?

Miguel: Claro, y los dos son barítonos.

Felipe: pero es la misma voz de Patricio

Miguel: es la misma persona, pero a lo que voy es que elige el mismo timbre para los dos, porque los siento muy expresivos, muy amplio en su expresividad.

Felipe: porque ¿cuándo un niño podría tener esa vocalidad?

Miguel: No espera, no es un niño; ¡es el papá!

Felipe: Ah, la nobleza, la seriedad...

Miguel: No, y además el Patricio es bien expresivo, entonces yo le pedí la primera escena. Definimos como tenía que ser una escena y la otra, con dos personalidades distintas y lo logro, pero eso yo creo que también es muy loggable en un barítono, quizás no en otros registros, quizás a mí no me sería tan fácil dar esas indicaciones...

Felipe: Yo creo que elegiste muy bien a Patricio. Hay cantantes que son estudiosos del estilo y otros que naturalmente tienen el talento, y se quedan con eso y se basan en ello, pero eso tiene un límite. Y con gente como Patricio u otras personas que se dedican a estudiar, el estilo y formas de cómo poder interpretar mejor las cosas, como hacen los buenos actores de Hollywood... o sea, por ejemplo el otro día leí

sobre Johnny Depp, que para hacer un personaje de mago que hizo en una película, el tipo no se basó en Merlín como otros actores: él consiguió clases de dirección con un director de orquesta, entonces ¿cómo usaba su varita en esa película? como si dirigiese una orquesta y le dio una característica, porque no estudió sobre su talento, más bien sobre un análisis, una búsqueda, un desarrollo de una interpretación particular...

Felipe: Al momento de crear, imaginar y componer, ¿Qué cualidades vocales (técnicas) son relevantes para usted en el personaje en construcción? Enfocados en el barítono en este caso.

Miguel: Yo me fijo mucho que un cantante sea capaz de hacer articulaciones musicales, es decir que esté muy claro todo lo que es acentuaciones, staccatos, eso para mí es vital, o sea casi como que la voz fuera un instrumento físico fuera del cuerpo, no es tan común en los cantantes tener esta noción de las articulaciones de la partitura como se traducen en música

Felipe: bueno tú tienes la experiencia desde el extranjero, pero el cantante latino y nacional en realidad tiene una educación más light con el tema, y no sé si es por las escuelas que se instalaron en su periodo que aún están ahí y que no han evolucionado mucho.

Miguel: Igual ahí yo creo que hay algo natural del canto, que al final todos podemos cantar, es decir todos tenemos el instrumento: hay que aprender a usarlo.

Felipe: Claro: el cantante se hace.

Miguel: Se aprende a usar, en cambio la formación de un Fagot, aprenden estudiando el legato, el puntito.

Felipe: Claro, por eso tú cuando ves cantantes que han estudiado instrumentos antes, que hay varios, tú los ves y es distinto, muy distinto.

Miguel: Me ha pasado, ahora hace poco fui jurado en un concurso de canto en Concepción y me di cuenta, lo comenté, y dije “te apuesto que estos dos o tres cantantes tocan instrumento” y fue tal cual, las rítmicas perfectas, cuando era legato estaba legato, sea un tresillo que la última nota no la acentuaban, y eso para mí es importante, muy importante.

Felipe: Y la emoción también...

Miguel: Si, pero sabes lo que pasa, me pasa que cuando yo sé que un cantante es capaz de controlar las articulaciones bien, yo voy a ser capaz de controlar la emoción del cantante de alguna manera a través de la partitura, a través de articulaciones que es el lenguaje que yo aprendí a usar. Si hay acentos, legatos, crescendo, yo como que puedo dar muchas más pistas y tener mucha más conexión, más que decirle, mira esta parte quiero que la hagas triste, porque quizás para él triste es distinto que, para mí, en cambio, un crescendo es un crescendo, entonces yo puedo tratar de construir emocionalidad a través de las articulaciones, no siempre resulta, pero para mí es muy importante que eso esté como base.

Felipe: Mira, está bien, es lo mínimo...

Miguel: No es fácil, ah, no es fácil encontrarlo ni fácil hacerlo.

Felipe: y en Chile no se enseña mucho, son coincidencias encontrar eso...

Felipe: ¿Por qué escoges el barítono antes que otra voz?

Miguel: Tiene que ver con lo que te respondí en la primera pregunta, pero antes otros roles, con la nobleza, la neutralidad y la capacidad de llevar para distintas

emociones, que me pasa en contraste al tenor (estamos hablando de hombre) que el tenor lo siento... El tipo de tenor define mucho su tipo de personalidad más que lo que tú le escribas al tenor, me pasa, no sé quizás estoy muy equivocado, pero es como el prejuicio que tengo.

Felipe: ¿Tenor de carácter?

Miguel: pero por ejemplo con los tenores cuando me ha tocado escribir algo que tenga que ver con política, yo me imagino un dictador y me imagino al tiro un tenor chillón.

Felipe: Mussolini...

Miguel: Claro, claro un Pinochet, entonces me imagino... siempre me pasa que el tenor tiene un timbre que a mí me pasa que le da contenido al tiro al color, en cambio el barítono lo encuentro un poco más... que uno lo puede pintar a su pinta.

Felipe: Como lo que se pudo hacer con Gonzalo (Araya) en la ópera "El Cristo de Elqui" ...

Miguel: Exacto, exacto, exacto...

Felipe: Cae de cajón...

Miguel: además que él tiene el histrionismo.

Felipe: y Patricio, con esta...

Miguel: pero cuando había... cuando estaba loco, uno... parecía que estaba loco. Entonces me pasa que el barítono es muy fácil de dar contenido, no fácil. Pero a

través de la música que uno escribe puede determinar la personalidad, con el tenor lo encuentro más difícil.

Felipe: ¿Más dúctil quizás?

Miguel: Es más dúctil la voz del barítono, quizás... no lo había pensado, pero por lo que tú dices, es el registro hablado al final.

Felipe: Claro y un barítono maduro con su registro completo tampoco es fácil encontrar en Chile, o sea hay, habemos (me sumo), pero claro mucha gente... el problema de las escuelas, las técnicas, repertorio y las voces se empiezan a destruir o poner en mal estado y no se dan cuenta, ya que están con una idea pegada.

Felipe: ¿Cuáles son los aspectos que motivan a un compositor a escribir música para ser cantada e interpretada por un barítono?

Miguel: Me pasa al revés, primero veo el personaje y veo de qué se trata, después elijo el registro, más que querer escribir para un barítono, pero me pasa que con el barítono siento como...

Felipe: ¿Mayor conexión?

Miguel: Exacto y más amplio lo que puede hacer y donde lo puedo poner como personalidad.

Felipe: ¿alguna vez has mezclado tres tipos de barítonos distintos? Es decir, un bajo barítono, con un barítono agudo con un barítono bufo.

Miguel: Si, pero no de manera tan controlada, en el Cristo de Elqui se dio un poco, se dio que en varios momentos habían, por ejemplo, cuando Patricio (Sabaté, barítono) se encuentra con Jaime (Moncada, Bajo), entonces eran como dos colores

iguales pero muy distintos. Se me ha dado, pero no como un ejercicio técnico, pero se me ha dado. También sucede con Sergio Gallardo (barítono) también estuvo en la ópera y en alguna parte también existe un diálogo entre ellos, entonces se me dio de manera natural que enfrenté distintos tipos de barítonos.

Felipe: y esos barítonos eran porque eran personajes más jóvenes, serios, aristócratas, religiosos.

Miguel: por ejemplo, a Sergio, yo me lo imaginaba así en el personaje que hizo, A Patricio (barítono) lo pedí yo, por ejemplo. A Eleomar no lo conocía, pero me pareció bien y Jaime me pareció pintado para el personaje, la verdad que como te digo fue bien natural, más que decir voy a usar este color, pero si yo le elegí a Patricio, porque yo sabía que él tenía todo, podía escribir un Cristo de Elqui serio, un Cristo de Elqui Loco, Cristo de Elqui etc. Podía hacer todo lo que yo quería con la voz de Patricio

Felipe: Y el da garantía y seguridad de que van a llegar a puerto, con otras personas te puedes poner en riesgo. No quiero decir con esto que es el único personaje que existe.

Miguel: No, no, no, no, pero por lo menos el que yo conocía, porque yo podría trabajar y sé que él lo iba a hacer...

Felipe: ¿Tú crees que existe un tipo de barítono específico en Chile y si es así, consideras que tienen una característica particular?

Miguel: Mi respuesta sería No. De alguna manera me acostumbré a escribir para Patricio (barítono), porque he escrito harto para él, pero me pasó que lo invité a un proyecto donde fuimos a Francia y yo a él le pido varias partes como sobreagudos y una parte de falsetes y eso le salía muy bien, lo hace muy bien, o sea tiene un registro agudo muy... me odia cuando le escribo porque está todo el rato arriba,

pero es algo que hace muy bien, yo creo que por ahí va. Quizás con las voces que tenemos somos más chillones en Chile, pero yo creo que es una característica de él y allá en Francia, se impresionaron mucho con él, y claro yo no te digo que él sea el barítono normal acá, pero es con el nivel que estoy acostumbrado a trabajar. O sea, en general con los que he trabajado son del nivel de él, entonces no me atrevería a decir que yo creo que sí, pero me ha tocado que en mi trabajo sí he visto una diferencia y con gente que me ha tocado trabajar afuera creo que ha sido mejor, no sé, si estoy más conectado culturalmente.

Felipe: Ahora pasaré a otra etapa, con preguntas más específicas sobre Cristo de Elqui y la Compuerta N° 12, con cada pregunta puedas hablarme de estas producciones.

Miguel: Ojalá me acuerde porque fue hace rato ya...

Felipe: Pero se viene otra según las noticias...

Miguel: Según las noticias, pero mejor después te lo cuento, pero si se debería venir otra...

Felipe: ¿Por qué pensó en un barítono para el rol protagónico?

Miguel: Justamente, yo pensaba que esta voz más neutral que ocupa un campo más llano ¿cierto? Insisto: "Cristo de Elqui" necesitaba que fuera a veces realmente un tipo religioso que estaba predicando y por otro lado un loco que todo mundo puede ningunear, y esa garantía yo pensaba que me la daba el barítono, el barítono es como... Tú lo puedes pintar del color que quieras, por lo menos esa es mi sensación, yo por eso lo elegí, nunca lo dudé siempre pensé que tenía que ser barítono.

Felipe: mira, y se ha dado.

Miguel: se ha dado.

Felipe ¿Crees que el barítono nacional tiene características particulares que le permitan abordar la composición contemporánea actual?

Miguel: Yo creo que sí, creo que en Chile y con los que me ha tocado trabajar, cantantes en general no solo con barítonos, uno tiene esta conexión del mismo lenguaje de la manera que tenemos de hablar en Chile “el cantadito” y no pronunciar ciertas cosas, por ejemplo poner una grosería en la partitura es muy difícil para alguien que no habla el mismo chileno, pero uno entiende cuando uno dice “hueón”, uno no dice “huevoón” o no sé, entonces hay cosas que tiene que ver más con lo cultural que con el timbre pienso yo.

Felipe: con lo cultural del territorio, local. Como pasa en “Cristo de Elqui” y el tren.

Miguel: Claro y que pasa mucho.

Felipe: ¿Tú has visto las líneas del tren de allá cerca de Vicuña, que son las que quedan? yo recuerdo la ópera, porque todos los años paso una semana en Pisco Elqui y hace siete años que voy para allá, y conozco a su gente, a sus carabineros, etc.

Miguel: ¿Allá pudiste ver las líneas del tren?

Felipe: Tú puedes ver el agua que tienen detenida, a los bordes de la montaña a contra parte de la carretera. Puedes ver, túneles, cuevas, trozos caídos, donde ya no hay cómo, pero si le preguntas a las personas de la ciudad te dicen: ése era el tren, yo me acuerdo cuando andaba y me compraba esto y qué sé yo, porque el tren daba vida, y de alguna forma pudo ser incluido en el “Cristo de Elqui”.

Felipe: Dentro de las posibilidades estéticas de la voz baritonal, ¿se siente conforme con los resultados de este instrumento en la interpretación de sus composiciones?

Miguel: Si, bastante. Es que yo creo que justamente, como el desarrollo propio de la composición y este prejuicio que yo tengo positivo de los barítonos, que siento que uno los puede pintar y todo, me ha ido, como usándolo mejor como instrumento y en general creo que me ha funcionado.

Felipe: Has aprendido a conocerlo.

Miguel: ...aprendí a conocerlo, quizás la pifia es que aprendí a conocerlo por el Patricio, porque es con quien más he trabajado.

Felipe: Es un buen ejemplo yo creo.

Miguel: es un buen ejemplo, pero claro a él le pido algunos datos sobre agudos o falsetes que quizás no todo el mundo lo tiene, pero sí creo que es un buen ejemplo lo de los falsetes, porque a Patricio alguna vez yo le dije: "esta parte para mí es falsete" y él lo podía hacer y lo puedo hacer y aprendí a hacerlo para él y todo.

Felipe: Él sabe hacerlo muy bien, por ejemplo, si tú lo ves en el *Carmina Burana* donde hay una parte que se canta así, pero también es una posibilidad que tienen todas las voces de barítonos, algunos más intensos, otros más desarrollados, de cantar como mezzo, de cantar como contratenor de la voz falseada (ejemplo vocal) y bueno hay distintas formas algunas feas, otras bonitas o vieja.

Miguel: ¿pero se puede hacer?

Felipe: porque es una característica que tiene la voz de barítono y no las otras. Es como la mezzo puede cantar todo de cabeza sin cantar con sonido de pecho que a veces es una estética fea.

Felipe: ¿Seguirá usted componiendo para barítono? ¿Por qué?

Miguel: Por supuesto que sí, incluso en los proyectos que se vienen ya hay asignados barítonos, incluso y si no recuerdo mal, la primera escena es un barítono de lo que estamos escribiendo, insisto es donde me siento más cómodo a nivel expresivo porque siento que se puede pintar del color que uno quiera, por lo menos yo puedo.

Felipe: ¿Te gusta el Verismo?

Miguel: Si, me gusta.

Felipe: porque en el Verismo se ve un poco eso, ese coloramiento. En Verdi puedes ver más la rítmica en la vocalidad del barítono, la rítmica los tresillos, pero en el Verismo puedes ver ese coloramiento que tú puedes... los barítonos, por ejemplo, el Prólogo de *Pagliacci*.

Miguel, Si, es como mucho más elástico, más flexible.

Felipe: Bueno, Puccini, quizás no. Que además se reflejan en la música compuesta además de la vocalidad.

Miguel: Totalmente.

Felipe: ¿Cuáles son las cualidades que busca en el registro de barítono? Son las agudas o el falsete.

Miguel: No, todo, es que en verdad depende de lo que uno escriba. Depende del texto de la música, yo creo que tú lo dijiste en algún momento: un barítono bien desarrollado con la voz bien desarrollada, tiene un registro muy amplio y como muy

dúctil. Eso es lo que busco: poder hacer lo que uno quiera, o sea si yo te digo que lo puedo pintar de cualquier color, justamente es porque creo que con el barítono se puede hacer todo, es amplio, colores variados.

Felipe: y tiene eso de que el barítono gesticula con el rostro y el sonido cambia como en *Scarpia*.

Felipe: ¿En lo estético teatral, cree usted que la vocalidad baritonal aporta al desarrollo de algún tipo de personaje en particular? Mayores, jóvenes, maduros, sacerdotes, policía.

Miguel: Si, pero en general hay una cosa no noble, que lo hablamos en algún momento, pero también tiene esta cosa gruesa que, si se carraspea un poco medio lúdico, como una nobleza divertida e irónica, pero en general insisto muy dúctil, tiene mucha amplitud. Creo que uno tiene una base que hay una nobleza y una seriedad y neutralidad, por eso se puede pintar de muchos colores, te lo he dicho como diez veces.

Felipe: Está bonita la frase, la vamos a citar.

Miguel: pero me pasa eso.

Felipe: ¿Qué respuestas encuentra en la voz del barítono a tus intereses sobre la creación artística de tu composición?

Miguel: A ver, si puedo ahondar, la amplitud del registro, o sea me pasa que yo lo asocio mucho a un clarinete bajo, me pasa puede ser como un clarinete bajo, pero al mismo tiempo puede ser como un corno, como ese cuerpo grande, pero el clarinete bajo tiene esa cosa media transparente dulce, el barítono también la tiene y que arriba se empieza a poner más chillón, pero también puede ser dulce.

Felipe: "Mezza di voce" en barítono es muy, muy gustoso, más que en otras voces sobreagudas o agudas.

Miguel: Pero eso me pasa, como que busco más posibilidades en todo sentido: colores y registro.

ENTREVISTA AL COMPOSITOR CHILENO SEBASTIÁN ERRÁZURIZ

Entrevista realizada el 26 de abril de 2022, vía Zoom.

Sebastián: Entonces, lo que te comentaba, vivimos siempre desde y con estereotipos, entonces me interesa mucho esta idea de cuando estoy en el mundo de la ópera, sobre todo en el mundo de la ópera, el de hacerse estos cuestionamientos de los estereotipos, por ejemplo, el caso que estabas comentando recién, del comandante en jefe del ejército.

Claro, el estereotipo era buscar el malo, buscar el tipo que es el culpable, sin embargo, investigando sobre la tragedia de Antuco, a mí me llamó mucho la atención este comandante en jefe que se quiebra dando una conferencia de prensa, llora y dice a nosotros se nos acaban de morir 45 hijos. Entonces ahí se produce una cosa súper catártica, también como sociedad chilena. El comandante en jefe del ejército de Chile, uno se imagina lo peor de lo peor, tenemos historia reciente muy fuerte al respecto, y esta idea de que los hombres no lloran y la línea de mano y esta cosa del más choro, el más bacán, entonces eso me llamó mucho la atención y por eso durante la composición de esta obra “Viento Blanco”, de repente justamente como que me di cuenta que el comandante en jefe tenía que tener una cosa más lírica, había que dulcificarlo. Ya es bastante fuerte que el coro lo anuncie: “¡Que venga el comandante, que venga el comandante, que venga a dar la cara!” entonces lo esperado, lo estereotipado es que manda a todo el mundo a la mierda o lo menos que se muestre como muy frío, muy duro, que es un poco como se muestra el Mayor al comienzo. El aria del mayor al comienzo tiene esa cosa mucho más marcial, entonces me interesaba eso, y de ahí salió este personaje que sólo aparece una vez, y lo hizo muy bien Pablo Oyanedel, con esta prestancia que tiene, y además una voz muy lírica de una línea melódica ancha, amplia.

Felipe: Si, Pablo también es un muy buen cantante de música de cámara, entonces ayuda mucho en su vocalidad, al poder producir e interpretar ese canto caballeresco, elegante y tranquilizador.

Felipe: ¿Qué apreciaría usted en la voz de un barítono?

Sebastián: Difícil la pregunta. Ahora que me dices, sí revisé esa pregunta. Mira, más que el buscar algo, a mí siempre me llama la atención, como que yo más bien encuentro algo, más que andar buscando algo. Por ejemplo en un barítono pienso inmediatamente en personas, en el intérprete real y muchas veces me ha pasado que es como, allá este rol más que, tal vez tan importante como pensar cuál es la cuerda de ese rol, es tal intérprete, o sea yo sé que tal rol y veo a Patricio Sabaté o veo otros en un rol muy distinto, entonces en general lo que me interesa es nutrirse de los diferentes intérpretes que hay, digamos a los cuales tengo alcance y de esas personas, más de lo que dice su currículum, es esa persona y las cualidades tanto vocales como interpretativas de esa persona... incluso físicas a veces, es esa cualidad la que me lleva a decir quiero trabajar con esta persona y en ese momento empiezo a escribir pensando para esa persona. De hecho, sin ir más lejos, ahora recién que estrenamos "Patagonia" y ahí por ejemplo también pasó. Yo sabía que el personaje Antonio Pigafetta sí iba a ser un tenor, eso lo sabía no sé, lo intuía. Pero en el momento que armamos el elenco yo ya había comenzado a escribir y aparece Nicolás Fontecilla como el intérprete. Empiezo a escribir pensando en él, tanto así que después cuando llega el momento de los ensayos, muchas cosas, tuve que decir esto no se siente cómodo, hagamos esto otro, esta nota la cambiamos por esta o por otra, entonces es como entender bien ese traje a la medida para este intérprete, por ejemplo, el rol y volviendo a los barítonos el recluta 1 de "Viento Blanco", Juan Pablo Dupré. Hoy día si lo tuviéramos que audicionar tendríamos problemas, porque no sé qué barítonos en Chile tienen esa ductilidad para ir hacia arriba.

Felipe: Yo tengo esa ductilidad, yo soy un barítono agudo...

Sebastián: ¡Ah, sí! Entonces, ese barítono que sube y que canta un Sol, varias veces, fue gracias a que empecé a trabajar con Juan Pablo Dupré, pero después se convirtió en tenor... Entonces bueno, del mismo “Viento Blanco”, el Recluta 2, visualicé desde un comienzo en el proyecto a Sergio Gallardo, también por una cosa física, una cosa actoral, que iba ser este tipo más torpe dentro de este grupo de los tres principales, iba ser un poco como el niño protegido, entonces seguramente con un poco de sobrepeso y material de hueveo de todo el regimiento, y así... como que también se va construyendo más que en un tener como a priori esa respuesta a tu pregunta, más bien yo te daría vuelta la pregunta, es como: ¿Qué hace que un intérprete barítono me llame la atención? Por ejemplo. Es como, ah, ya, cuáles son sus cualidades, porque como ejemplo para el Patricio Sabaté, es un tipo increíble, me encanta trabajar con él, pero no lo llamo siempre porque sé que para esto es increíble y para otras ni siquiera me lo imagino, por ejemplo en “Patagonia”, no se me pasa por la mente siquiera, porque está asociado a un personaje a algunas características físicas y actorales que tienen que ver con el asunto, y si hoy día tuviera que hacer “Gloria” de nuevo, sin el Patricio Sabaté, me costaría. Sé que al final lo vamos a encontrar, pero ese fue un personaje súper construido a la medida de las posibilidades de Patricio Sabaté. De hecho, hay unos momentos donde yo le escribí unos *falsettos*, y esos son porque en algún compartir con Patricio descubrí que también podía hacer eso y es algo como atípico. Claro eso es un poco atípico, también con la experiencia de más tiempo he ido aprendiendo que claro, dejar el rol como muy definido y amarrado a la cualidad específica de ese intérprete con el cual trabajé en el estreno, también se puede transformar en un problema, entonces ahí viene un cuidar la partitura de tal manera que se pueda como tener opciones, si es que el día de mañana la obra se hace sin personaje con esas cualidades tan especiales o excepcionales.

Felipe: Puede pasar, a veces en las programaciones de los teatros va a depender de que cantantes quieran poner, independiente del intérprete primario en el estreno...

Con todo lo que acabas de decir, se contestan varias preguntas, por ejemplo, ¿por qué eliges a barítonos antes que otra voz para estos roles? Pero en realidad me lo acabas de contestar con otras palabras entremedio.

Sebastián: Me pasa a veces con los tenores, que me gusta un poco romper esos estereotipos del tenor héroe o jovencitos de la historia y a veces siento que hoy día un buen barítono cumple muy bien dramáticamente el llevar ese peso, en el fondo estoy hablando como de romper esa tradición del mundo de la ópera que a veces es muy rígida, que es como, ya: el abuelo es un bajo y la mamá es la contralto y la jovencita es la soprano y el tenor es el mino taquilla y el barítono con suerte es el amante o un villano... Eso también a mí me interesa, como el preguntarse al menos si ese estereotipo, esa como convención, porque a mí me parece súper interesante, por ejemplo, que el personaje villano de "Viento Blanco" es un tenor, Pedro Espinoza con esa capacidad dramática de encarar al otro.

Felipe: ¿Tú crees que existe un tipo de barítono chileno?

Sebastián: Yo sí creo que hay barítonos de muy buen nivel en Chile. Hoy día también afortunadamente, el mundo del canto se ha pegado ese salto de formación mucho más completa. Para mí es un punto de filtro primario, la formación de un cantante prácticamente como un instrumentista, eso a mí me da confianza, cuando tengo cantantes que se aprenden las cosas por oreja que puede tener una voz increíble y hay varios, pero yo no voy a poner mi colon en riesgo ensayando contigo, si no me está entendiendo los cambios de tempos y una cosa armónicamente más compleja, eso sí para mí es un requisito fundamental y ahí siento que se hace la gran diferencia hoy día, más que a veces como en esta cualidad de la voz, mucha gente la tiene la voz, escuchas una frase y dices ¡oh! qué maravilla el timbre, y el mundo de la ópera tiene mucho que ver con eso, con el enamoramiento del timbre y de un timbre muy pulido, con una emisión muy pareja, cualidades que son importantes sin duda, sin embargo para hacer música hoy, música contemporánea yo siento que es mucho más importante hoy día, además de tener una buena voz y

saludable, tener una formación muy completa que permita llegar desde que te envió la partitura, que te permita llegar como un instrumentista a un primer ensayo solucionado técnicamente solucionado.

Felipe: ¿Es fácil encontrar eso para ti? Por qué te planteo esto: desde mi experiencia la educación vocal en Chile va más desde el lado de las experiencias propias en algunos artistas y también va desde el lado de la educación particular que ha tomado cada artista por querer nivelarse e ir desarrollándose, debido a que lamentablemente las academias a veces no están preparadas al cien por ciento para poder educar en todos los flancos necesarios a un cantante lírico. Por ejemplo, desde temas contractuales, cómo aparecer en el escenario, cómo enfrentar una partitura, sea tradicional, antigua o partitura contemporánea.

Sebastián: Justamente por lo que hablamos, por el mundo del canto y sobre todo el mundo del canto lírico muchas veces suele estar tan ensimismado con el instrumento que, claro, como no te proporcionaran o dejaran el espacio para preparar todas esas otras cosas que son completamente necesarias para poder ser solventes.

Sebastián: Me hiciste recordar algo: ayer tuve un ensayo acá y una de las colegas, una violinista, comentando, estábamos haciendo ensayo y salió una idea melódica y alguien dijo “déjame anotarla” y el pianista tiró la talla: “¿te acuerdas del listado melódico y rítmico?” estábamos en eso y el pianista dijo: “los bateristas cómo daban bote en esto, los dictados melódicos” y la violinista dijo: “chuta sí, qué recuerdos, y todos mis compañeros cantantes daban bote, no le pegaban ni al quinto bote en la clase de entrenamiento auditivo...”. Entonces eso es hoy día, inaceptable, o sea a mí me ha tocado con gente de tremendo nivel y de repente... no lo vamos a lograr, muchas gracias, qué linda su voz compañero, cuando escriba algo estable en 4/4 con frases de 8 compases te llamo, pero si no, no podí... y fíjate que también en “Patagonia” y eso fue increíble, y quedamos alucinados de cómo se pegó un salto cuántico el personaje de Marcela González. Ella hizo un personaje que canta en

Tehuelche, baila, coreografía con bailarín de danza contemporánea mientras canta un tema totalmente heterométricas en 11/8 y pasa a 5 y 7, todo es irregular y yo estaba así como ¡wow! esta persona no falla nunca, y después conversando y conociéndonos más, me comentó que estudió clarinete, es instrumentista, así que nos explicamos, ¡ah! esta persona es una cantante e instrumentista, y en el fondo eso fue lo que llegó a explicarnos su versatilidad y su capacidad de llegar con la música perfecta y de no fallar y estar en su foco. Entonces eso en un cantante mediano, si haces el corte en la mitad, suele tener una formación mucho más laxa en torno a lo rítmico y a montones de asuntos que hoy día si son ultra relevantes.

Felipe: Sebastián tengo unas preguntas sobre “Viento Blanco” y todos son en relación al barítono. Siempre podemos ver barítonos jóvenes y maduros en las composiciones operáticas que tú has planteado, por ejemplo, en “Viento Blanco”. ¿Hay algún motivo específico que tú consideras para elegir esta voz? O simplemente como lo hablamos antes, son más las características físicas y de personalidades que pueden dar con el personaje que tú buscas.

Sebastián: Yo te diría que es un cruce de que hay algunos personajes que para mí van asociados a una cuerda muy desde el comienzo, pero como te comentaba anteriormente, es finalmente el intérprete que yo veo en ese rol el que incluso me podrían determinar a decir, sabes qué, mejor va ser mezzo o esto que pensé para barítono lo cambio por un tenor, porque ese intérprete lo veo y pienso que podría cumplir con el rol desde el punto de vista dramático de manera muy solvente. Una frase que se repitió mucho durante el proceso de “Patagonia” una frase que dijo Marcelo Lombardero quien dijo: “Finalmente los problemas musicales no existen: todos son problemas dramáticos”. Porque muchas veces el director de orquesta dice que aquí hay un problema musical, pero no, si tú vas desde la dramaturgia lo vas a solucionar y vas a llegar a una solución musical por la dramaturgia. Y es ahí donde se constituye realmente este género, como un género de teatro musical donde las dos cosas están a la par y es que es algo que no siempre se ve, en ese sentido. Y por eso nos llevamos tan bien con Marcelo; porque somos un poco

disidentes dentro del mundo de la ópera. En el mundo de la ópera él es un barítono que hizo su carrera como cantante y luego se dedicó a la puesta en escena, es un tremendo director de teatro y el tipo tiene ese balance entre las dos cosas, visión que comparto totalmente. Entonces el proceso de montaje de "Patagonia" tuvo eso: dos cosas a la par. El de "Viento Blanco" no tanto: yo ya venía con ese rollo. Rodrigo Claro fue parte de, pero muchas veces pasaba eso: él con su idea de puesta en escena y sin escuchar realmente muy bien la música. Yo le decía: no tienes que recalcar, no tienes que subrayar, esto está diciendo el Sargento. "Yo siento que tiene que ser mucho más malo" me comentaba Rodrigo y yo decía que no tiene que ser más malo, porque el espectador va entender lo malo que es por la orquestación y lo espeso de la armonía, o sea cuando escuchamos Tosca por primera vez, antes de que Scarpia entre en escena, tú ya sabes que es un malvado el que va entrar a escena, ¿sí o no? No necesitas verlo, porque esa es la pega que hace un buen compositor de música escénica. Puccini, es ese el talento, este personaje antes de que ponga un pie en el escenario y ya la orquesta te instala que viene el antagonista que viene una cosa más espesa, entonces eso es finalmente vital en el mundo de la ópera, entonces en esto de darle mucho énfasis en esto de lo dramático, lo dramático, a mí se me hace tan importante como el poner en la primera página de la partitura "Comandante en jefe, bajo-barítono" tan importante como eso, puede ser la definición de ese intérprete. De hecho, sin ir más lejos me acabo de acordar que el comandante en jefe era un bajo-barítono y terminó haciéndolo un barítono hacia arriba (agudo), y, de hecho, hubo un pasaje que le octavé para que estuviera más cómodo y se escuchara, porque qué pasa; no teníamos un bajo barítono con esa impronta y esas capacidades vocales y actorales, no lo encontrábamos, pero sí encontramos a Pablo con una impronta fantástica y una bella voz. Fuimos con él y yo taché donde decía "bajo - barítono" y puse "barítono", simplemente.

Felipe: ¿Por qué el protagonista en su ópera "Viento Blanco" es un barítono?

Sebastián: a mí me pasa un poco, esta idea del tenor, muchas veces me pasa que por qué tiene que ser protagonista el tenor, si lo han sido toda la vida.

Felipe: a mí me llama mucho la atención en lo personal y como barítono, que siempre le des un espacio a esta voz en tus composiciones. Y claro, yo pude haber pensado que había un gusto particular por el instrumento, dada sus características de nobleza, de seriedad, de maldad o de coquetón, simpático como sería Fígaro, por dar un ejemplo.

Sebastián: Hay otro elemento que me lleva a elegir el barítono en muchas ocasiones en vez del tenor, y es que es un registro mucho más amable con la dicción. A mí me interesa que se entienda el texto, generalmente cuando hacemos ópera, todavía seguimos con la convención de que le ponemos el sobretítulos aunque esté cantando en castellano que es el idioma nuestro, sin embargo se entiende... pero estos últimos proyectos podrían haber sido sin sobretítulos sin ningún problema y el público hubiese seguido la historia, pero no nos arriesgamos, y como cuando las sopranos y los tenores van hacia el sector más agudo no se les entiende nada, que ya casi como particularidad de la técnica al transformas las vocales como la I en E...

Felipe: Si me lo permites quisiera hacer un comentario, el barítono la cualidad que tiene es que puede, su vocalidad va en un tono natural, en cambio el tenor y la soprano tiene que fabricar para poder crear estos sonidos tan extensos, entonces la voz te da la seguridad que es más transparente y más natural el sonido del barítono.

Sebastián: Creo que llegamos a tu primera pregunta, por qué elegí al barítono. Fíjate que tiene mucho que ver con eso, porque me interesa que se entienda lo que se está diciendo, estoy trabajando la anti cantata, donde elegí un barítono. Bueno, la anti cantata es un oratorio con texto de Nicanor Parra, que es para barítono, mezzo, una actriz y un actor, y claro lo que me interesaba... oye es Nicanor Parra, los textos son geniales necesito que se entiendan, entonces si tengo un tipo por allá haciendo

todos estos artificios técnicos para que la voz suene y no se entienda un carajo, mala elección...

Felipe: Hay una preferencia entonces por las voces graves, mezzo o barítonos...

Sebastián: Si, es que acabas de dar en el clavo, tiene que ver con estas voces más naturales, por lo tanto, donde su técnica al ser más natural puede tener una inteligibilidad mucho mayor.

Felipe: Estoy de acuerdo, un ejemplo son los recitativos de la ópera como Don Giovanni, donde la vocalidad se entiende mejor.

De todas formas, tengo algunos apuntes de la revisión del reportaje: "Huellas en la nieve" donde encontré frases que me parecen muy importante destacar y posiblemente usar en el desarrollo de esta investigación, por ejemplo:

- "En música ya está todo inventado"
- "En música no queda nada más que ser honesto"
- "El canto es el vehículo de la emoción"
- "La ópera se le puede llamar teatro musical contemporáneo en la actualidad"

Y otra que leí del periódico The Clinic del 22 de marzo:

- "Últimamente valoro más el silencio"

Sebastián: Encantado, todo lo que te sirva de citas está súper, así que adelante y que tengas un buen trabajo de tesis.

Sebastián: “Viento blanco” fue como un semillero, varios reclutas de la producción terminaron buscando la profesionalización.

Felipe: Respecto a la ópera contemporánea, tú me recomiendas alguna bibliografía que me pudiera ayudar.

Sebastián: Bueno mis referentes principales y no tan contemporáneo sin duda es Benjamin Britten, amo su obra, me abrió la cabeza. El “Peter Grimes” fue súper relevante entre otros, lo que me permitió entender esta idea del teatro de ópera de cámara, con orquesta pequeña y que de hecho fue súper relevante a la hora de decidir emprender estos proyectos de ópera de cámara que ya hechos y son varios, y recientes. Kaija Saariaho con su obra “L’amour de loin” es increíble una producción del Festival de Salzburgo, es una compositora finesa que hace poco en periodo de pandemia estrenó algo bien alucinante, no me acuerdo del nombre, pero al final de la obra incluye una cantante Pop, que también yo estoy hace rato haciendo esos cruces. Después me parece interesante las obras del compositor chino Tan Dun, y bueno una ópera que me marcó es la del inglés Mark Anthony Turnage, con su obra “Anna Nicole” sobre la historia de una estrella Playboy, en el Covent Garden en Londres. Tiene cosas muy contemporáneas, incluso una banda de rock entremedio de la obra y me parece como referentes interesantes. A veces yo hago esto acá y se me observa de forma extraña y la verdad cuando veo estos proyectos digo, esto es normal, finalmente esto es parte de la necesidad de un compositor hoy día, realmente hacer estos cruces y estas mezclas. Bueno hay uno último que estoy revisando muy recientemente, pero que no he logrado ver una ópera de él, sólo escucharlas, un compositor de EE.UU. que se llama, Nico Muhly, medio popero, súper interesante y fresco, ya post vanguardia.

Felipe: La evolución que está sucediendo, estas nuevas formas que siguen evolucionando con trabajos como el tuyo, “Viento Blanco”, “Gloria”, “Papelucho” o “Patagonia”. Sin duda vienen a seguir creciendo este desarrollo de la ópera y los nuevos tiempos permitiendo continuar con su evolución.

¿Tienes algún compositor de la escuela tradicional que te haya llevado a decidir y pensar, que sea un punto de referencia?

Sebastián: Por supuesto, yo creo que todos tienen historias importantes e interesantes, súper inspiradoras para no sentirse tan solo en estos caminos tan extraños a ratos.

Felipe: Muchas gracias por tu amabilidad con este trabajo de investigación, sin duda es un gran aporte a entender el estado del arte del barítono.

D

"Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta"

¡SIMPLEMENTE ESPECTACULAR!

"Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta", la historia de una especie de Robin Hood cuyo subtítulo es Bandido Chileno Injusticiado en California, es otra epopeya popular que llega avalada por la firma de su insigne autor, Pablo Neruda y la música de Sergio Ortega.

Dos chilenos a los que se unirá Maximiano Valdés, director titular de la Orquesta Filarmónica; Fernando González, a cargo de la regie, y las notables voces de Tito Beltrán, Luis Gaeta, Marcela de Loa y Rodrigo Orrego, entre otros. Todos ellos, sin duda realizarán una magnífica producción, rica en sonoridades de campanas, sirenas, xilófonos, mucha percusión, además de toda la masa instrumental de una orquesta como la Filarmónica de Santiago, que cuenta con más de 70 músicos.

Definitivamente para el Teatro Municipal es un gran honor contar nuevamente en esta Temporada de Opera 2003 con una de las obras más importantes de nuestra historia musical. Nos referimos a "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta"; una ópera que reúne el texto de nuestro ilustre y célebre poeta Pablo Neruda y el talento musical del chileno Sergio Ortega. Una invitación real a conocer de manera diferente a Neruda, a querer ir más allá del teatro experimental para encontrarnos con las aventuras de un chileno que vivió las más amargas aventuras en una tierra que no le era propia.

Se dice que Joaquín Murieta salió en 1850 desde Quillota atraído por la fiebre de oro en California. Ilusionado llegó para quedarse; sin embargo, en poco tiempo descubrió que nada era como esperaba.

Todo fue transformándose en horror, dolor y muerte. Así, después de ser víctima de la más cruel persecución y agravios, incluyendo el ultraje y asesinato de su mujer, Murieta se convirtió en el bandolero más sanguinario del oeste, un forajido que robaba a los ricos para repartirlo entre los pobres...

Neruda, en su obra teatral bellamente musicalizada por Sergio Ortega, trajo a lo sublime la historia de este autoexiliado héroe y bandido universal que salió de nuestra tierra, dándonos la posibilidad de hablar del desarraigo, la incertidumbre, la incompreensión y la injusticia. Todo ello en las formas propias del universo nerudiano, mágico y hermoso. La obra contiene diálogos que reflejan las esperanzas, tristezas y angustias de las familias chilenas en esas latitudes, y también partes cantadas con ritmos de alegres tonadas criollas. Es verdaderamente una obra que no podemos dejar de ver, escuchar y disfrutar.

SERGIO ORTEGA, POTENCIA CREATIVA

La carrera de este gran compositor chileno ha sido un ejemplo a seguir para jóvenes músicos nacionales que ven en él la constancia que se



Producción 1998

necesita para ser un grande. Nació en Antofagasta el 2 de febrero de 1938 y realizó sus estudios de composición en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Gustavo Becerra Schmidt, después de ser alumno de Roberto Falabella. En sus primeros años de vida laboral fue funcionario del Instituto de Extensión Musical, desempeñándose durante seis años como sonidista del Teatro Antonio Varas. Fue profesor de Composición del Conservatorio desde 1969, y en 1970 asumió la Dirección Artística del canal de televisión de la Universidad de Chile hasta septiembre de 1973. A fines del mismo año partió rumbo a Francia, donde reside actualmente. Desde allá y en exclusiva para el Teatro Municipal nos comentó acerca de esta nueva presentación.

-¿Qué siente respecto a esta nueva interpretación de Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta en el Teatro Municipal?

En estas lejanas tierras tenemos la costumbre de ver nuestras obras vistas por unos y otros de manera muy diferente. Murieta es una obra de un contenido tan universal, digamos, general, que puede (y debe, según la voluntad de Pablo Neruda, expresada en el prólogo) ser montada de manera muy diferente, según el director, con una sola condición: la concepción tiene que ser buena.

-¿Qué significa para usted esta obra en particular? Murieta conjuga para mí varios aspectos: Es la coronación del trabajo largo y profundo que fue el mío con Pablo, con mucha música escrita sobre sus textos, sobre temas de naturaleza muy variada, (como el amor, con "Los Cantos del Capitán"), ciclo de cantos sobre una de las obras claves de la poesía amoratoria de la lengua en el siglo XX, o los inmensos poemas de identidad latinoamericana (y chilena en particular), del Canto General, o los terribles poemas de reivindicación de la misma obra.

-¿Cómo ha visto la evolución de esta ópera con los años?

Es la concretización de mi concepción estética, enriquecida por el diálogo profundo y sostenido con el poeta durante el período de la escritura del texto, por Pablo, y la composición de la música, por mi parte, momentos que guardo como mi más rica herencia humana y estética.

-¿Le agradan los músicos que interpretarán la obra en esta ocasión?

Esta obra es para mí una ópera nacional, lo que significa que da voz a los que no tienen, la que es multitudinaria.

-¿A usted, qué le gusta más de la obra?



Producción 1998

Estoy tentado de decir que la encuentro cada vez mejor...

¿Qué recuerdos tiene de la presentación de 1998? En 1998 me sentí muy feliz del contacto con los cantantes e instrumentistas, con los técnicos y el personal de servicio del Teatro Municipal y, por cierto, muy bien acogido por la Dirección y el personal administrativo del Teatro. Los chilenos somos muy buenos músicos.

¿Qué cosas le llaman hoy la atención de esta obra? El misterio y la poesía, que vuela muy alto y hace que algunos críticos se pregunten si es una ópera o no. Eso me divierte mucho, porque demuestra la maestría de Neruda para navegar de un género al otro, terreno en que yo lo sigo a las mil maravillas.

Entre sus composiciones con textos de Pablo Neruda, se cuentan, además de "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta" (Estrenada el 14 de octubre de 1967, en el teatro Antonio Varas, con dirección de Pedro Orthous) el "Canto General" (1970) y la cantata "Bernardo O'Higgins Riquelme, 1810 (1978). Respecto a la composición que nos convoca es preciso destacar que en el Teatro Municipal de Santiago se estrenó el 14 de diciembre de 1998, con el cual la Fundación Pablo Neruda cerró la celebración de los 25 años de la muerte del poeta.

Dos actos de una hora y 10 minutos cada uno, de tipo sinfónica y carácter folclórico, cuya dirección estuvo a cargo del músico californiano David Miller; incluyendo solos, duetos, tercetos y coros. En aquella oportunidad el elenco estuvo compuesto por el actor Tito Bustamante (El Poeta) y los cantantes Christian Daisse (El Caballero Tramposo), Patricio Méndez (Juan Tres Dedos), Rodrigo Orrego (voz de Murieta) y Miriam Caparotta (voz de Teresa Barcarola), entre otros.

LOS NUEVOS INTERPRETES

En esta nueva oportunidad que nos ofrece el Teatro Municipal de apreciar este extraordinario montaje, los encargados de darle vida a los atrayentes personajes son: Luis Gaeta (Tres Dedos), barítono argentino con una proyección internacional impresionante y figura consabida en las temporadas del Teatro Colón; el tenor Rodrigo Orrego (Murieta), Marcela de Loa (Teresa Barcarola) y el gran tenor Tito Beltrán (El Caballero Tramposo) con una trayectoria internacional descollante. Es precisamente en este último artista que nos queremos detener un momento, por ser uno de nuestros principales embajadores musicales en el mundo entero. Tito Beltrán, con más de 13 años de carrera internacional a

PRECIOS OPERA

Precio 1	\$ 30.000
Precio 2	\$ 25.000
Precio 3	\$ 15.000
Precio 4	\$ 6.000
Precio 5	\$ 3.000

FUNCIONES:

JUEVES 12, SABADO 14, MARTES 17,
MIÉRCOLES 18, JUEVES 19 Y
SABADO 21

Patrocinio: Ley de Donaciones Culturales

Escuela de etapa básica

Descripción

El programa de formación en la Etapa Básica mención Interpretación es un plan de estudios que busca otorgar las competencias artísticas iniciales necesarias para la formación en los distintos instrumentos musicales.

Una vez que la (el) estudiante haya cumplido con las exigencias establecidas en cada plan de estudios, y previo a la rendición y aprobación de examen de promoción, podrá continuar con sus estudios en la Licenciatura.

La duración de cada programa de estudios varía de acuerdo al instrumento elegido:

Especialidades por Instrumento y su duración:			
	Etapa Básica	Licenciatura	Título
Canto	3 años	4 años	1 año

Interpretación Musical

Grado Académico:

Licenciado/a en Artes con mención en Interpretación Musical

Título profesional:

Intérprete Musical con mención, Intérprete Musical especializado/a en procesos formativos del Piano o Director/a de Coros.

N° de Decreto:

D.U N°003859 de 20 de enero de 2016

Facultad o Instituto:

Facultad de Artes

Duración:

10 semestres académicos, jornada diurna, currículum semiflexible

Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
SEMINARIO HISTORIA	3	8	Anual
TALLER ANÁLISIS	3	8	Anual
ARMONÍA II	3	6	Anual
Actividades Semestrales III Semestre			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
CFG	1,5	2	Semestral
INGLÉS III	3	3	Semestral
Actividades Semestrales IV Semestre			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
CFG	1,5	2	Semestral
INGLÉS IV	3	3	Semestral
Actividades Anuales Tercer Año			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
SEMINARIO ANÁLISIS	3	8	Anual
FORMACIÓN DE MÚSICOS I	1,5	6	Anual
TALLER ADAPTACIONES MUSICALES	1,5	6	Anual

1- Actividades Curriculares en común para todas las especialidades

A- Grado de Licenciado/a en Artes con Mención en Interpretación Musical
Actividades Anuales
Primer Año

Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
HISTORIA DE LA MÚSICA	3	8	Anual
ARMONÍA I	3	6	Anual
Actividades Semestrales I Semestre			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
INGLÉS I	3	3	Semestral
CFBT HISTORIA DEL ARTE	3	3	Semestral
Actividades Semestrales II Semestre			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
INGLÉS II	3	3	Semestral
CFBT ESTÉTICA	3	3	Semestral
Actividades Anuales Segundo Año			

Actividades Semestrales V Semestre			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
TALLER TRANSVERSAL	3	3	Semestral
Actividades Semestrales VI Semestre			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
ELECTIVO ESPECIALIZADO I	2	3	Semestral
Actividades Anuales Cuarto Año			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
FORMACIÓN DE MÚSICOS II	2	6	Anual
PROYECTO MÚSICA Y GESTIÓN	1,5	6	Anual
GUÍA DE CONJUNTOS	1,5	6	Anual
Actividades Semestrales VII Semestre			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
ELECTIVO ESPECIALIZADO II	2	3	Semestral
Actividades Semestrales VIII Semestre			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
ELECTIVO ESPECIALIZADO III	2	3	Semestral

B - Título Profesional de Intérprete Musical con Mención Actividades Anuales Quinto Año			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
INSTRUMENTO PRINCIPAL V	2	30	Anual
MÚSICA DE CÁMARA V	2	20	Anual
PRÁCTICA PROFESIONAL		10	Anual

Etapa superior

2.6 - Especialidad de Canto: Actividades Anuales Primer Año			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
CANTO I	2	12	Anual
ÓPERA I	5	10	Anual
SOLFEO SUPERIOR	3	6	Anual
MÚSICA DE CÁMARA VOCAL	2	6	Anual
Segundo Año			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
CANTO II	2	12	Anual
ÓPERA II	5	10	Anual
MÚSICA DE CÁMARA I	1,5	6	Anual
Tercer Año			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
CANTO III	2	18	Anual
ÓPERA III	5	10	Anual
MÚSICA DE CÁMARA II	1,5	6	Anual
Cuarto Año			
Asignaturas y Actividades Curriculares	Hrs.	Créditos SCT	Régimen
CANTO IV	2	20	Anual
ÓPERA IV	5	10	Anual
MÚSICA DE CÁMARA III	1,5	6	Anual

Diagrama Curricular

Resolución VRA N°004/2021

Esta malla es referencial. La distribución y la cantidad de cursos a rendir varían según la especialidad del estudiante. Revisa las mallas por especialidad en admission.uc.cl

1 ^o semestre	Lectura y Auditivo 1	Teclado Funcional 1	Introducción a la Audición Musical	Práctica Coral para Músicos	Actividad Principal	Filosofía: ¿Para Qué?	
2 ^o semestre	Lectura y Auditivo 2	Teclado Funcional 2	Actividad Principal	Electivo Formación General	Electivo Formación General		
3 ^o semestre	Lectura y Auditivo 3	Armonía 1	Actividad Principal	Electivo Formación General	Electivo Formación General		
4 ^o semestre	Lectura y Auditivo 4	Armonía 2	Actividad Principal	Electivo Formación General	Electivo Formación General		
5 ^o semestre	Lectura y Auditivo Avanzado 1	Armonía 3	Análisis 1	Historia de la Música: Edad Media y Renacimiento	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Electivo Formación General
6 ^o semestre	Lectura y Auditivo Avanzado 2	Armonía 4	Análisis 2	Historia de la Música: Barroco y Clasicismo	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	
7 ^o semestre	Lectura y Auditivo Avanzado 3	Análisis 3	Historia de la Música: Del Romanticismo a la Música Docta del S. XX	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Mínimo Especialidad	
8 ^o semestre	Lectura y Auditivo Avanzado 4	Análisis 4	Música en Chile y América	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Mínimo Especialidad	
LICENCIATURA EN MÚSICA							
9 ^o semestre	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Mínimo Especialidad	Mínimo Especialidad	Optativo de Profundización		
10 ^o semestre	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Optativo de Profundización	Optativo de Profundización			
11 ^o semestre	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Optativo de Profundización	Optativo de Profundización			
12 ^o semestre	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Optativo de Profundización	Optativo de Profundización			

TÍTULO PROFESIONAL

TIPOS DE CURSOS

MÍNIMOS DISCIPLINARIOS

FORMACIÓN GENERAL

MÍNIMO ESPECIALIDAD

MÍNIMOS DE TITULACIÓN

OPTATIVO DE PROFUNDIZACIÓN

Para egresar de tu carrera, la Universidad espera que hayas desarrollado habilidades comunicativas que te permitan comprender y expresar ideas de manera eficiente en español y en inglés. Para esto, primero deberás diagnosticar el dominio de tus habilidades a través de exámenes, y en caso que no alcances el nivel definido para tu carrera, existen cursos para nivelar dichas competencias. Más información en formaciongeneral.uc.cl



Plan de estudios
 Licenciatura en Interpretación y Formación
 Musical Especializada, Dirección Coral y Canto

Año01		Año02		Año03		Año04	
SEMESTRE 1	SEMESTRE 2	SEMESTRE 3	SEMESTRE 4	SEMESTRE 5	SEMESTRE 6	SEMESTRE 7	SEMESTRE 8
Comunicación Oral y Escrita I	Comunicación Oral y Escrita II	Autogestión del Aprendizaje	Trabajo en Equipo y Desarrollo de habilidades Sociales	Comprensión de los Contextos Sociales	Comprensión de los Contextos Culturales	Ética y Responsabilidad Social	Responsabilidad Social
Idioma Extranjero I	Idioma Extranjero II	Idioma Extranjero III		Didáctica del Canto Coral Infantil y Juvenil		Monitoreo de Coros Escolares	
Plano Funcional I	Plano Funcional II	Plano Funcional III	Plano Funcional IV	Plano Funcional V	Plano Funcional VI	Plano Funcional VII	Plano Funcional VIII
Canto I	Canto II	Canto III	Canto IV	Canto V	Canto VI	Canto VII	Canto VIII y Recital de Egreso
Gestión de Proyectos Culturales	Introducción a la Música	Historia y Análisis I		Historia y Análisis II		Historia y Análisis III	
Lenguaje Musical I		Lenguaje Musical II		Lenguaje Musical III		Didáctica del Lenguaje Musical	
Práctica Coral I		Práctica Coral II		Práctica Coral III		Práctica Coral IV	
Fisiología de la voz	Fonética Italiana y Latina	Fonética Alemana	Fonética Francesa	Dirección Coral I		Dirección Coral II y Recital de Egreso	
					Didáctica del Canto Solista	Monitoreo del Canto Solista	
						Taller de Actuación	

**MALLA CURRICULAR: INTERPRETACIÓN MUSICAL SUPERIOR
CON MENCIÓN EN CANTO POPULAR /
CANTO LÍRICO**

ETAPA SUPERIOR			
1º AÑO	2º AÑO	3º AÑO	4º AÑO
Canto Superior I	Canto Superior II	Canto Superior III	Canto Superior IV
Competición I	Competición II	Competición III	Competición IV
Teoría y Solfeo III	Teoría y Solfeo IV	Solfeo Superior I	Solfeo Superior II
Composición Corporal I	Composición Corporal II	Taller de Ensamble Escénico I	Taller de Ensamble Escénico II
Piano Funcional Superior I	Piano Funcional Superior II	Taller de Ensamble Musical I	Taller de Ensamble Musical II
Historia de la Música Universal	Historia de la Literatura y Música Latinoamericana	Historia de la Música Contemporánea y Chilena	
	Historia de la Música Popular	Armonía y Análisis de la Música Popular I	Armonía y Análisis de la Música Popular II
Música de Cámara I	Música de Cámara II	Armonía I	Análisis de las Formas Musicales

LICENCIADO(A) EN INTERPRETACIÓN MUSICAL

INTÉRPRETE MUSICAL SUPERIOR CON MENCIÓN EN:
CANTO POPULAR / CANTO LÍRICO

Nota: la malla curricular podría ser modificada en función del mejoramiento continuo y regulatorio de la carrera.

- Asignaturas comunes de Interpretación Musical Superior.
- Asignaturas comunes de Interpretación Musical Superior con Mención en Canto Popular y Canto Lírico.
- Asignaturas de Interpretación Musical Superior con Mención en Canto Popular.
- Asignaturas de Interpretación Musical Superior con Mención en Canto Lírico.



→ Interpretación Superior / Mención Canto

Ciclo Básico / de Iniciación				Ciclo de especialización					
1º Semestre	2º Semestre	3º Semestre	4º Semestre	5º Semestre	6º Semestre	7º Semestre	8º Semestre	9º Semestre	10º Semestre
TEORÍA Y SOLFEO I	TEORÍA Y SOLFEO II	TEORÍA Y SOLFEO III	TEORÍA Y SOLFEO IV	SOLFEO SUPERIOR I	SOLFEO SUPERIOR II				
CANTO I	CANTO II	CANTO III	CANTO IV	CANTO V	CANTO VI	CANTO VII	CANTO VIII	CANTO IX	CANTO X
PRÁCTICA CORAL I	PRÁCTICA CORAL II	PRÁCTICA CORAL III	PRÁCTICA CORAL IV	FORMACIÓN COMPLEMENTARIA	FORMACIÓN COMPLEMENTARIA	FORMACIÓN COMPLEMENTARIA	FORMACIÓN COMPLEMENTARIA	CORREPETICIÓN I	CORREPETICIÓN II
FONÉTICA PARA CANTANTES I	FONÉTICA PARA CANTANTES II	FONÉTICA PARA CANTANTES III	FONÉTICA PARA CANTANTES I	ARMONÍA I	ARMONÍA II	ANÁLISIS I	ANÁLISIS II		
PIANO FUNCIONAL I	PIANO FUNCIONAL II	PIANO FUNCIONAL III	PIANO FUNCIONAL IV	PIANO FUNCIONAL V	PIANO FUNCIONAL VI	MÚSICA DE CÁMARA I	MÚSICA DE CÁMARA II	MÚSICA DE CÁMARA III	MÚSICA DE CÁMARA IV
EXPRESIÓN ORAL Y ESCRITA I	EXPRESIÓN ORAL Y ESCRITA II	MÚSICA OCCIDENTAL I	MÚSICA OCCIDENTAL II	MÚSICA CHILENA	INGLÉS I	INGLÉS II	SEMINARIO DE GRADO	GESTIÓN CULTURAL	ÉTICA PROFESIONAL
EXPRESIÓN ORAL Y ESCRITA I		EXPRESIÓN RÍTMICO CORPORAL I	EXPRESIÓN RÍTMICO CORPORAL II	TALLER DE ARTES ESCÉNICAS I	TALLER DE ARTES ESCÉNICAS II	ARTES ESCÉNICAS Y ÓPERA I	ARTES ESCÉNICAS Y ÓPERA II	ARTES ESCÉNICAS Y ÓPERA III	ARTES ESCÉNICAS Y ÓPERA IV

Evaluación diagnóstica

Perfil Intermedio / Evaluación de Perfil Intermedio

Actividades de evaluación terminal (Graduación y/o titulación)

• Al momento de ingreso a la Universidad, todos los estudiantes realizan una evaluación diagnóstica, en el marco del programa de Competencias Habilitantes cuyo propósito es fortalecer habilidades básicas en 3 áreas: lengua castellana, inglés y matemática. Al término del Ciclo Básico deben rendir, oportunamente, la evaluación de perfil intermedio correspondiente a su carrera. Ambas evaluaciones son obligatorias.

- Todo estudiante de carreras de formación pedagógica debe rendir, oportunamente, las evaluaciones nacionales de la Política de Carrera Docente, las que son requisito de graduación y titulación.
- La inscripción de asignaturas se encuentra sujeta al cumplimiento de los prerrequisitos que en cada caso aplican (según tabla de prerrequisitos de la carrera).
- La malla curricular puede ser objeto de ajustes y modificaciones.

OFG

Los estudiantes a lo largo de su carrera deben realizar cursos Optativos de Formación General, distribuidos de la siguiente forma:

- 2 OFG Teológico.
- 2 OFG Deportivo, Artístico, Desarrollo personal.

Acreditada desde
marzo de 2017
a marzo de 2021.
Agencia Qualitas.

Composición Musical Universidad de Chile.

Grado Académico: Licenciado/a en Artes con mención en Composición

Facultad o Instituto: Facultad de Artes

Duración: 10 semestres, jornada diurna, currículum semiflexible

Primer Año				
Semestre I				
Asignaturas y Actividades Curriculares	Ámbito	Línea de Formación	Horas presenciales semestrales/semanales	Créditos SCT
PIANO FUNCIONAL I	Creación y Docencia	Básica	18 / 1	4
INSTRUMENTACIÓN I	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	3
SOLFEO SUPERIOR I	Creación	Básica	54 / 3	4
CONTRAPUNTO I	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	3
HISTORIA DE LA MÚSICA I	Investigación	Básica	27 / 1,5	3
ANÁLISIS I	investigación	Básica	54 / 3	3
COMPOSICIÓN I	Creación e Investigación	Básica	18 / 1	5
ARMONÍA I	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	2
HISTORIA DEL ARTE		Básica	54 / 3	3

Semestre II				
Asignaturas y Actividades Curriculares	Ámbito	Línea de Formación	Horas presenciales semestrales/semanales	Créditos SCT
PIANO FUNCIONAL II	Creación y Docencia	Básica	18 / 1	4
INSTRUMENTACIÓN II	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	3
SOLFEO SUPERIOR II	Creación	Básica	54 / 3	4
CONTRAPUNTO II	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	3
HISTORIA DE LA MÚSICA II	Investigación	Básica	27 / 1,5	3
ANÁLISIS II	investigación	Básica	54 / 3	3
COMPOSICIÓN II	Creación e investigación	Básica	18 / 1	5
ARMONÍA II	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	2
ESTÉTICA*		Básica	54 / 3	3

Segundo Año

Semestre III				
Asignaturas y Actividades Curriculares	Ámbito	Línea de Formación	Horas presenciales semestrales/semanales	Créditos SCT
PIANO FUNCIONAL III	Creación y Docencia	Básica	18 / 1	4
ORQUESTACIÓN I	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	3
SOLFEO SUPERIOR III	Creación	Básica	54 / 3	4
CONTRAPUNTO III	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	3
MÚSICA ELECTROACÚSTICA I	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	3
ANÁLISIS III	Investigación	Básica	54 / 3	3
COMPOSICIÓN III	Creación, Investigación y Gestión	Básica	18 / 1	5
ARMONÍA III	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	2
INGLÉS		Complementaria	54 / 3	3

Semestre IV				
Asignaturas y Actividades Curriculares	Ámbito	Línea de Formación	Horas presenciales semestrales/semanales	Créditos SCT
PIANO FUNCIONAL IV	Creación y Docencia	Básica	18 / 1	4
ORQUESTACIÓN II	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	3
SOLFEO SUPERIOR IV	Creación	Básica	54 / 3	4
CONTRAPUNTO IV	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	3
MÚSICA ELECTROACÚSTICA II	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	3
ANÁLISIS IV	Investigación	Básica	27 / 1,5	3
COMPOSICIÓN IV	Creación, Investigación y Gestión	Básica	18 / 1	5
ARMONÍA IV	Creación e investigación	Básica	27 / 1,5	2
INGLÉS		Complementaria	54 / 3	3

Tercer Año

Semestre V				
Asignaturas y Actividades Curriculares	Ámbito	Línea de Formación	Horas presenciales semestrales/semanales	Créditos SCT
ELECTIVO (LÍNEA INSTRUMENTO)	Ámbito a elección	Especializada	27 / 1,5	4
ORQUESTACIÓN III	Creación e investigación	Especializada	27 / 1,5	4
ELECTIVO (LÍNEA COMPLEMENTARIA)	Ámbito a elección	Especializada	27 / 1,5	4
ELECTIVO (LÍNEA DE PROFUNDIZACIÓN)	Ámbito a elección	Especializada	27 / 1,5	3
ANÁLISIS V	Investigación	Básica	27 / 1,5	3
COMPOSICIÓN V	Creación, Investigación y Gestión	Básica	18 / 1	5
CFG		General	27 / 1,5	2
CFG		General	27 / 1,5	2
INGLÉS		Complementaria	54 / 3	3

Semestre VI

Asignaturas y Actividades Curriculares	Ámbito	Línea de Formación	Horas presenciales semestrales/semanales	Créditos SCT
ELECTIVO (LÍNEA INSTRUMENTO)	Ámbito a elección	Especializada	54 / 3	4
ORQUESTACIÓN IV	Creación e investigación	Especializada	27 / 1,5	4
ELECTIVO (LÍNEA COMPLEMENTARIA)	Ámbito a elección	Especializada	54 / 3	4
ELECTIVO (LÍNEA DE PROFUNDIZACIÓN)	Ámbito a elección	Especializada	54 / 3	3
ANÁLISIS VI	Investigación	Básica	27 / 1,5	3
COMPOSICIÓN VI	Creación, Investigación y Gestión	Básica	18 / 1	5
DIDÁCTICA DE LA MÚSICA	Docencia	Especializada	54 / 3	4
INGLÉS		Complementaria	27 / 1,5	3

Cuarto Año

Semestre VII

Asignaturas y Actividades Curriculares	Ámbito	Línea de Formación	Horas presenciales semestrales/semanales	Créditos SCT
ELECTIVO (LÍNEA INSTRUMENTO)	Ámbito a elección	Especializada	54 / 3	3
GESTIÓN DE PROYECTOS	Gestión	Especializada	54 / 3	3
TALLER INTERDISCIPLINARIO*		Especializada	54 / 3	3
ELECTIVO (LÍNEA COMPLEMENTARIA)	Ámbito a elección	Especializada	54 / 3	3
ELECTIVO (LÍNEA DE PROFUNDIZACIÓN)	Ámbito a elección	Especializada	54 / 3	4
ANÁLISIS VII	Investigación	Básica	18 / 1	5
COMPOSICIÓN VII	Creación, Investigación y Gestión	Básica	18 / 1	5
INVESTIGACIÓN	Investigación	Básica	54 / 3	4

Semestre VIII				
Asignaturas y Actividades Curriculares	Ámbito	Línea de Formación	Horas presenciales semestrales/semanales	Créditos SCT
ELECTIVO (LÍNEA INSTRUMENTO)	Ámbito a elección	Especializada	54 / 3	4
ELECTIVO (LÍNEA COMPLEMENTARIO)	Ámbito a elección	Especializada	54 / 3	4
ELECTIVO (LÍNEA DE PROFUNDIZACIÓN)	Ámbito a elección	Especializada	54 / 3	4
ANÁLISIS VIII	Investigación	Básica	18 / 1	8
COMPOSICIÓN VIII	Creación, Investigación y Gestión	Básica	18 / 1	10

MAPA CURRICULAR: COMPOSICIÓN MUSICAL SUPERIOR

ETAPA SUPERIOR

1º

AÑO

2º

AÑO

3º

AÑO

4º

AÑO

Composición Superior I

Composición Superior II

Composición Superior III

Composición Superior IV

Solfeo Superior I

Solfeo Superior II

Improvisación

Dirección de Ensamble

Piano Funcional Superior I

Piano Funcional Superior II

Piano Funcional Superior III

Música Aplicada a Medios Comerciales

Recreación Estilística I

Recreación Estilística II

Técnicas Digitales I

Técnicas Digitales II

Análisis de las Formas Musicales I

Análisis de las Formas Musicales II

Contrapunto I

Contrapunto II

Orquestación I

Orquestación II

Orquestación III

Formulación y Evaluación de Proyectos Culturales y Gestión de Empresas Culturales

Electivo de Formación General

Historia de Pintura

Estudio de Artes Comparadas

Historia del Desarrollo de Humanidad I

Historia del Desarrollo de Humanidad II

LICENCIADO(A) EN COMPOSICIÓN MUSICAL

COMPOSITOR(A) MUSICAL SUPERIOR

Nota: la malla curricular podría ser modificada en función del mejoramiento continuo y regulatorio de la carrera.



UNIVERSIDAD
MAYOR

Diagrama Curricular

Resolución VRA N°004/2021

Esta malla es referencial. La distribución y la cantidad de cursos a rendir varían según la especialidad del estudiante. Revisa las mallas por especialidad en admission.uc.cl

1 ^o semestre	Lectura y Auditivo 1	Teclado Funcional 1	Introducción a la Audición Musical	Práctica Coral para Músicos	Actividad Principal	Filosofía: ¿Para Qué?	
2 ^o semestre	Lectura y Auditivo 2	Teclado Funcional 2	Actividad Principal	Electivo Formación General	Electivo Formación General		
3 ^o semestre	Lectura y Auditivo 3	Armonía 1	Actividad Principal	Electivo Formación General	Electivo Formación General		
4 ^o semestre	Lectura y Auditivo 4	Armonía 2	Actividad Principal	Electivo Formación General	Electivo Formación General		
5 ^o semestre	Lectura y Auditivo Avanzado 1	Armonía 3	Análisis 1	Historia de la Música: Edad Media y Renacimiento	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Electivo Formación General
6 ^o semestre	Lectura y Auditivo Avanzado 2	Armonía 4	Análisis 2	Historia de la Música: Barroco y Clasicismo	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	
7 ^o semestre	Lectura y Auditivo Avanzado 3	Análisis 3	Historia de la Música: Del Romanticismo a la Música Docta del S. XX	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Mínimo Especialidad	
8 ^o semestre	Lectura y Auditivo Avanzado 4	Análisis 4	Música en Chile y América	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Mínimo Especialidad	
LICENCIATURA EN MÚSICA							
9 ^o semestre	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Mínimo Especialidad	Mínimo Especialidad	Optativo de Profundización		
10 ^o semestre	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Optativo de Profundización	Optativo de Profundización			
11 ^o semestre	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Optativo de Profundización	Optativo de Profundización			
12 ^o semestre	Actividad Principal	Mínimo Especialidad	Optativo de Profundización	Optativo de Profundización			

TÍTULO PROFESIONAL

TIPOS DE CURSOS

MÍNIMOS DISCIPLINARIOS

FORMACIÓN GENERAL

MÍNIMO ESPECIALIDAD

MÍNIMOS DE TITULACIÓN

OPTATIVO DE PROFUNDIZACIÓN

Para egresar de tu carrera, la Universidad espera que hayas desarrollado habilidades comunicativas que te permitan comprender y expresar ideas de manera eficiente en español y en inglés. Para esto, primero deberás diagnosticar el dominio de tus habilidades a través de exámenes, y en caso que no alcances el nivel definido para tu carrera, existen cursos para nivelar dichas competencias. Más información en formaciongeneral.uc.cl

Malla Curricular

Especialista en Arreglos Instrumentales y Composición de Música Popular

AÑO 1	AÑO 2	AÑO 3	AÑO 4	AÑO 5
COMPOSICIÓN I	COMPOSICIÓN II	COMPOSICIÓN III	COMPOSICIÓN IV	COMPOSICIÓN: PROYECTO DE TÍTULO
TALLER DE CANCIONES	TALLER DE IMPROVISACIÓN*	INSTRUMENTACIÓN Y ARREGLOS	ARREGLOS MUSICALES I	ARREGLOS MUSICALES: PROYECTO DE TÍTULO
TALLER DE MÚSICA LATINOAMERICANA	LENGUAJE MUSICAL II	LENGUAJE MUSICAL III	PIANO FUNCIONAL IV	PRÁCTICA DE GRABACIÓN
LENGUAJE MUSICAL I	PIANO FUNCIONAL II	PIANO FUNCIONAL III	ARMONÍA III	GESTIÓN Y PRODUCCIÓN MUSICAL
PIANO FUNCIONAL I	ARMONÍA I	ARMONÍA II	CONTRAPUNTO II	
PRODUCCIÓN DE SONIDO	ANÁLISIS DE LA MÚSICA POPULAR I	ANÁLISIS DE LA MÚSICA POPULAR II	ELECTROACÚSTICA*	
MÚSICA Y CULTURA	INFORMÁTICA MUSICAL	CONTRAPUNTO I	MÚSICA Y PENSAMIENTO CRÍTICO III	
	PENSAMIENTO CRÍTICO I	PENSAMIENTO CRÍTICO II		

- Asignaturas específicas de la disciplina
 - Asignaturas complementarias musicales
 - Asignaturas históricas culturales (Asignaturas en modalidad online)
- *Asignatura semestral

Con más de 80 años de trayectoria y excelencia musical reconocida formamos académicamente a personas que, apasionados por la música y la danza, desean proyectar su talento al más alto nivel. Connotados músicos y bailarines han pasado por nuestras aulas, salas de ensayo y teatros.

¡Te invitamos a la Escuela Moderna, donde vive tu pasión y crece tu talento!



emoderna.cl | info@emoderna.cl

Luis Pasteur 5303, Vitacura
Tel: 2 2365 1818
Santiago

Chucré Manzur, Providencia
Tel: 2 2735 2453
Santiago

Uno Oriente 584, Viña del Mar
Tel: 32 2268 2022
Valparaíso



INSTITUTO PROFESIONAL ACREDITADO
NIVEL AVANZADO
GESTIÓN INSTITUCIONAL
DOCENCIA DE PREGRADO
HASTA OCTUBRE 2026