



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
FACULTAD DE ARTES  
LICENCIATURA EN ARTES

“ENCUENTRO CON LA ÓPERA”:  
UN PROGRAMA FUNDAMENTAL EN EL DESARROLLO DE LA ÓPERA EN CHILE,  
1983 – 2013

Alumna Madelene Elizabeth Vásquez Villarroel  
Profesora guía: Dra. Patricia Díaz Inostroza

Tesis Para Optar Al Grado De Licenciado En Artes  
SANTIAGO, 2022

## Introducción

La presente investigación proviene de una reflexión en torno al reconocimiento de las personas que han hecho posible que el canto lírico en Chile subsista, inclusive y como diría un motor de éste (el director de orquesta uruguayo maestro Miguel Patrón Marchand): “a pesar de los chilenos”. La creación de un reparto nacional a partir de 1983 para las “Temporadas de Ópera” del Teatro Municipal de Santiago – hoy “Municipal de Santiago, Ópera Nacional de Chile” –, constituyó una apuesta sustantiva en las prácticas regulares de esta casa de ópera, dando pie a la formación y posterior consolidación de generaciones de nuevos artistas profesionales del arte lírico. Otro hecho relevante fue la creación del coro profesional, el más joven de los elencos estables de esta institución y el primero y único (hasta ahora) en el país, que permitió el abordaje de nuevos repertorios, posibilitando diversificar la oferta cultural del género.

Sin embargo, no ha sido fácil el camino que muchas y muchos intérpretes en canto han emprendido persiguiendo el anhelo de dedicarse profesionalmente a una disciplina que requiere de redes de apoyo, soporte económico y dedicación exclusiva para alcanzar la excelencia, y que por diversas razones, nuestra realidad local no ha ofrecido esas oportunidades para todos. Este trabajo propone el análisis del desarrollo del canto lírico desde una perspectiva histórica y artística de las últimas décadas del siglo XX y el inicio del presente, como un punto de partida para recoger distintas experiencias y percepciones a fin de dimensionar los avances del canto lírico profesional mirando hacia el futuro de la disciplina.

Mis sinceros agradecimientos a la Dra. Patricia Díaz-Inostroza por motivarme a desarrollar este trabajo, por su paciencia, confianza y múltiples conocimientos que han sido una inspiración y referente permanente. A mis padres María Elena y Luis por el estímulo en esta tarea, amor y comprensión cotidiana. A mi mentora, artífice de esta soprano: Paola Zamora, y al maestro Sergio Gómez por creer. A todos quienes apoyaron esta investigación. A mis colegas del coro profesional y en particular a la soprano Paola Rodríguez, por su entrega y pasión artística incansable. Por último, a cada cantante que pone su corazón en el escenario creando en ese instante, un momento de belleza irrepetible.

## Índice

<b>I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....</b>	<b>5</b>
1.1 ESTADO DEL ARTE .....	5
1.2 JUSTIFICACIÓN.....	8
1.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA. ....	10
1.4 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN .....	13
1.5 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN .....	13
<b>II. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>15</b>
2.1 CONCEPTOS ARTÍSTICOS: .....	15
2.1.1 <i>La Ópera:</i> .....	15
2.1.2 <i>La Voz:</i> .....	16
2.1.3 <i>Clasificación Vocal:</i> .....	18
2.1.4 <i>El grano de la voz y el bel canto</i> .....	19
2.1.5 <i>El coro:</i> .....	21
2.2 LA ÓPERA Y SUS DIMENSIONES SOCIALES: .....	28
2.2.1 <i>Opera Burguesa:</i> .....	28
2.2.2 <i>Mensajes Políticos y censura:</i> .....	29
2.2.3 <i>Los protagonistas: De Castrati a Divas.</i> .....	31
2.3 LA INDUSTRIA DE LA ÓPERA:.....	37
2.3.1 <i>Los públicos:</i> .....	39
2.3.2 <i>Marketing en la ópera y el canto lírico:</i> .....	41
2.3.2 <i>Trabajador Cultural</i> .....	45
2.4.1 <i>Praxis en la interpretación lírica:</i> .....	46
<b>III. MARCO METODOLÓGICO:.....</b>	<b>50</b>
<b>IV. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN: .....</b>	<b>51</b>
4.1 EL CANTO LÍRICO EN CHILE: .....	51
4.1.1 <i>Formación: Las principales escuelas de canto en Chile.</i> .....	51
4.1.2 <i>Promoción del canto lírico: La alianza público-privada.....</i>	53
<i>La Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera.</i> .....	53
<i>De la Corporación de Arte Lírico a la Corporación Cultural.....</i>	54
<i>Corporación Amigos del Teatro Municipal:.....</i>	56
<i>Fundación Ibáñez-Atkinson.....</i>	56
4.1.3 <i>Concursos de canto.</i> .....	57
4.2 EL “ENCUENTRO CON LA ÓPERA”: UN PROGRAMA FUNDAMENTAL .....	60
4.2.1 <i>Historia.....</i>	60
4.2.2 <i>Figuras clave en la implementación de un elenco nacional: Los maestros</i> .....	63
4.2.2.1 <i>Miguel Patrón Marchand: El Maestro del Encuentro con la Ópera.</i> .....	63
4.2.2.2 <i>Clara Oyuela, la formadora de cantantes</i> .....	65
4.2.2.3: <i>Fernando Puiggròs: El maestro apuntador.</i> .....	68
4.2.4 <i>La Programación:</i> .....	70
4.2.5 <i>Participación cultural en la ópera:</i> .....	71
4.2.6 <i>Los pianistas como apoyo a la formación:</i> .....	73
4.2.3. <i>La mediatización de la lírica en Chile.</i> .....	76
4.3 EL CORO PROFESIONAL Y SU IMPACTO EN EL CANTO LÍRICO NACIONAL .....	81
4.3.1 <i>Historia.....</i>	81
4.3.3 <i>Un único director: El maestro Jorge Klastornick.....</i>	86
4.3.4 <i>Integrantes destacadas.....</i>	87
4.3.2 <i>Los maestros de canto del coro:</i> .....	88
4.4 EL CANON DE LAS CANTANTES LÍRICAS EN ÚLTIMAS DOS DÉCADAS DEL SIGLO XX: .....	90

4.4.1. <i>Las cantantes fundamentales del Encuentro con la Ópera:</i> .....	91
4.4.2 <i>Las cantantes de trayectoria internacional:</i> .....	93
<b>V. CONCLUSIONES</b> .....	<b>98</b>
<b>VI. REFERENCIAS</b> .....	<b>100</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

## I. Planteamiento del Problema

### 1.1 Estado del Arte

En el presente apartado se hace una revisión de las investigaciones y trabajos acerca de la ópera en Chile, el ciclo de representaciones denominado 'Encuentro con la ópera' del Teatro Municipal de Santiago, y el desarrollo del canto lírico nacional en las cuatro últimas décadas, con el fin de explorar la influencia que puede ejercer la inclusión de cantantes chilenos de forma sistemática en el programa, y su impacto en la disciplina del canto lírico.

Se revisará en primer término el estado de la ópera como género de las Artes Escénicas en el Teatro Municipal de Santiago, los antecedentes de figuras relevantes, y a continuación los estudios referentes al canto lírico en Chile.

La ópera como género de las Artes Escénicas, su desarrollo y antecedentes en Chile, ha sido abordada por investigadores como Gonzalo Cuadra B., autor del libro "Ópera Nacional: Así la llamaron 1898 - 1950: Análisis y antología de la ópera chilena y de los compositores que la intentaron" (2019), quien revela, y expone de manera nutrida, la existencia de una 'ópera nacional', haciendo un recorrido conceptual de creación nacional en este género. Asimismo, permite sumergirnos en el escenario local de la ópera, desde su arribo a Chile como manifestación proveniente de Europa, hasta la práctica cotidiana en torno a ella, haciendo mención a como históricamente se ha importado cantantes y artistas internacionales. Cuadra (2020) señala:

Pero en este Teatro Municipal, tal como ocurre con algunos salones en las casas aristócratas, orgullo de modales civiles y educados, aquellos que se abrían y lucían solo para fiestas y visitas, así como estos no son habitados por gente cualquiera, así ocurre en este teatro nuestro, que pareciera tolerar nacionales pero en grupos anónimos (orquesta, coro, público en galerías superiores). Lo visible: las compañías, los solistas, los directores, el repertorio, todos serán extranjeros; nos comunicarán y reflejarán directamente con Europa. ¿Acaso un cantante nacional, si lo hubiese, hubiera podido viajar y contar en Italia o Francia cómo es nuestro teatro (léase nación) y cómo no teme a comparaciones con teatros europeos?. (p.27)

Por otra parte, en el extenso trabajo de Orlando Álvarez H. (2014) “Ópera en Chile, ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013”, se puede encontrar una descripción de la temporada denominada ‘Encuentro con la Ópera’ del Teatro Municipal de Santiago, en la que aporta algunos indicios de su origen: en primer lugar, la sitúa temporalmente en lo que categoriza como: “La era de Andrés Rodríguez (1983-2013)”.(p.153), su inicio en 1983, y a continuación, aporta elementos que permiten reafirmar la visión de la escasa pertenencia de este centro cultural para con los artistas locales. Al respecto, Álvarez (2014) indica:

Concebido el ciclo “Encuentro con la Ópera” como una manera de difundir el gusto por la misma especialmente entre la juventud, pronto rompió las limitaciones de dicho marco, transformándose en un reencuentro de los artistas nacionales con un teatro que por lo general les había sido anteriormente esquivo y que en pocas ocasiones les había permitido una actividad más frecuente.” (p.182).

Asimismo, permite vislumbrar una relación entre el desarrollo del canto lírico reciente y este ciclo de programación, que constituye un aspecto fundamental de este estudio, y es que, según el autor: “La consecuencia más relevante de este ciclo ha sido una mayor apertura a la inclusión de cantantes nacionales de la nueva generación en roles importantes de la temporada internacional”.(p.182). En este mismo libro, Álvarez presenta una catalogación extensa de representaciones y sus elencos, desde el siglo XIX, a través de la cual se pueden reconocer figuras y situarlas temporalmente dentro del ambiente lírico de las últimas dos décadas del siglo XX. Adicionalmente, en una breve obra emanada por el propio Teatro Municipal de Santiago: “Una década de ópera en el Teatro Municipal de Santiago, 1983 -1993”(s.f.), el investigador sintetiza de manera simple, nombres de figuras relevantes para el contexto aquí propuesto, aportando a la visibilización de cantantes líricos nacionales y describe superficialmente elementos del ‘Encuentro con la Ópera’.

En otro sentido, dentro de esta revisión, se encuentra el trabajo de la investigadora Patricia Díaz Inostroza, quien aborda de manera exhaustiva la figura de la soprano Clara Oyuela en su libro: “Clara Oyuela y el arte del cantar” (2017), y en la publicación “Clara Oyuela: Maestra fundamental y figura clave en el desarrollo del canto lírico en Chile” (2018). En éstos, entrega abundante información de la relevancia de la cantante, y no solo de sus atributos como intérprete, si no que

como figura fundamental formadora y promotora del desarrollo de los cantantes líricos chilenos de las últimas décadas.

Por otro lado, dentro de las investigaciones que abordan a la figura del cantante lírico, se encuentran aquellas que buscan conocerle desde distintas dimensiones. En tal sentido, y en el contexto local, se encuentra la reciente tesina de pregrado de la cantante Camila Santander llamada: “La técnica del canto lírico”(2020) , que contribuye, desde una mirada contemporánea, a conocer cómo es la enseñanza de la técnica vocal en Chile. Otros trabajos en español provienen de la “Revista de Investigaciones en Técnica Vocal” (ISSNe 2451-6082) de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. En su portal web es posible acceder a sus publicaciones científico-académicas y de divulgación, que son editadas o coeditadas por distintos estamentos de dicha universidad. En específico, desde 2013 a 2017, la revista de investigaciones en técnica vocal ha entregado artículos de índole histórica, foniátrica, pedagógica, de gestión cultural, análisis de obras, entre otras. Para estos efectos se revisó cada entrega sin encontrar información propia de la realidad chilena.

Después de esta revisión bibliográfica sobre el tema de interés de esta investigación, es posible concluir que no existen estudios suficientes, que permitan determinar la influencia del ciclo “Encuentro con la ópera” del Teatro Municipal de Santiago, en el desarrollo del canto lírico nacional. Asimismo, no se advierte una consideración particular sobre la valía de este espacio, del que escasamente se acopia información programática pero no de sus orígenes, culminación y envergadura. Por otra parte, en cuanto a los intérpretes, y en particular a las sopranos que se desempeñaron en este espacio, más allá de la estricta mención de su participación, no existen investigaciones académicas que pongan en discusión su trayectoria o intenten construir memoria para visualizar algún atisbo de identidad colectiva y desarrollo dentro de la disciplina en que se inscriben.

## 1.2 Justificación

Esta investigación tiene como finalidad explorar si existe una relación entre la participación sistemática de cantantes chilenos, en las temporadas de ópera del Teatro Municipal de Santiago entre los años 1983 y 2013, y el desarrollo de la disciplina del canto lírico nacional, analizando, desde un análisis historiográfico en primera instancia, cómo se originó y quiénes fueron los principales promotores y actores relevantes, del denominado “Encuentro con la Ópera”. Preliminarmente, es necesario señalar, que nuestro país cuenta con una tradición operística desde principios del siglo XIX y que su actividad productiva durante todo el siglo XX, hasta la actualidad, se ha concentrado en la Región Metropolitana, en el Teatro Municipal de Santiago, siendo, hasta el momento, el único centro cultural del país que cuenta con una temporada de ópera sistemática y consolidada.<sup>1</sup>

Es por esto que resulta pertinente analizar, a pesar de la centralización, éste espacio, por su significativa contribución al género.

En el marco institucional, con fecha 16 de septiembre de 2019, en Chile, se publicó en el Diario Oficial la ley N° 21.175, denominada «Ley sobre Fomento a las Artes Escénicas» mediante la cual, el Estado “apoya, fomenta y promueve la labor de autores, directores, intérpretes y ejecutantes, compañías y elencos e investigadores de las artes escénicas del país, así como la salvaguardia y difusión del patrimonio artístico en este ámbito”. (Ley No. 21.175, 2019, p.1). En específico, en el Artículo 2, la ley entiende a las Artes Escénicas como: “conjunto de manifestaciones de carácter artístico que se desarrollan en un tiempo y espacio limitado, en el cual un artista o grupo de artistas, usando su cuerpo como instrumento esencial, transforman la creación de uno o más autores en un espectáculo que se representa.” (Ley No. 21.175, 2019, p.1). Este mismo texto, y para efectos de la pertinencia de esta investigación, identifica en dicho artículo, a la ‘ópera’ como parte de las artes escénicas. Es imprescindible, por lo tanto, al menos describir de forma sintética a esta manifestación y como tal, se reseña esencialmente en el “Diccionario Enciclopédico de la Música”: “Drama musical escénico en el que el canto tiene una función primordial” (Latham, 2008, pág. 1084)

---

<sup>1</sup> Entiéndase por temporada de ópera sistemática consolidada, la implementación de un programa anual de ópera, con elencos estables, artistas nacionales e internacionales, obras inéditas y reposiciones reconocidas en el circuito global.

Estas conceptualizaciones, permiten la aproximación a dos elementos sustanciales: por una parte, el ‘artista’ como instrumento esencial de la representación, y por otro, el ‘patrimonio artístico’, como elemento a salvaguardar dentro del género ‘ópera’. Se configura entonces la figura del ‘artista escénico cantante’ y su salvaguarda. Desde este contexto es que se considera pertinente, explorar desde todas las dimensiones posibles al profesional que ejerce este oficio escénico, en este caso ‘el cantante lírico’.

Desde el año 2018 y a la fecha, las y los cantantes líricos chilenos se han reunido en la Asociación de los Cantantes Líricos de Chile, entre cuyos objetivos, se encuentran promover y fomentar “el arte musical escénico docto” y “la persona del cantante lírico”. (Estatutos Asociación de Cantantes Líricos de Chile, 2018). Esta organización, su sitio web, señala contar con ‘más de 130 socios’ (Memoria ACLICH 2019-2020), reflejando, que, aunque incipiente, existe un movimiento organizado de este tipo de artistas.

En relación a la viabilidad de la investigación, a priori, resultaría factible consultar el Centro de Documentación de las Artes Escénicas – Centro DAE, que es el “primer archivo nacional dedicado en forma sistemática y especializada a las artes escénicas” (sitio web Centro DAE), dependiente del Teatro Municipal de Santiago. Asimismo, fuentes documentales del Archivo Nacional de Música, entrevistas a agentes culturales relevantes para el contexto de este estudio, así como los y las artistas que fueron parte de las temporadas 1983 – 2003.

### 1.3 Planteamiento del problema.

Nuestro país, recientemente, el 16 de septiembre de 2019, promulgó la “Ley de Fomento a las Artes Escénicas”, cuyo origen fue impulsado por la “Plataforma de Artes Escénicas” (agrupación ciudadana formada el año 2014 que reúne a gremios de artistas y colectivos escénicos). Como se consigna en la historia de la ley, el mensaje de S.E. la Presidenta de la República Michelle Bachelet del día 16 de agosto de 2017 al presidente de la Honorable Cámara de Diputados de ese momento, la iniciativa refleja el interés del mundo cultural por contar con un cuerpo legal que permitiera fomentar el desarrollo del arte escénico nacional similar a los ya existentes como el fomento del libro y la lectura, de la música y de la actividad audiovisual.

Un aspecto relevante en la génesis de esta iniciativa, y que es imprescindible destacar, es el hecho que en su elaboración ha existido un amplio proceso de participación ciudadana, específicamente de los diversos sectores, actores y organizaciones que convergen en el mundo de las Artes Escénicas. En efecto, las ideas matrices y los fundamentos esenciales de la estructura de este nuevo cuerpo legal, han tenido como antecedente las propuestas formuladas por las diversas entidades y organizaciones vinculadas al quehacer del arte escénico nacional, que hoy se encuentran organizados en la denominada Plataforma de las Artes Escénicas. (Bachelet, 2017)

Se infiere que, en términos de institucionalidad, las artes escénicas, no contaban hasta ese momento con políticas públicas y planificación para su sector. Desde la conformación de la plataforma en adelante, hasta la acogida del Ejecutivo y la tramitación de la ley, se pueden apreciar avances sustantivos para las disciplinas adscritas. No obstante, y hasta ese momento, la ópera no estaba considerada dentro de las disciplinas que serían parte de dicha iniciativa. Las razones son múltiples y ampliamente analizables, sin embargo, es recurrente la idea de que la ópera sigue siendo un género elitista, anclado en la visión tradicional europea, como sentencia, por ejemplo, el musicólogo, Jorge Pacheco Estefan en su trabajo: “Representación en la escena operática”.

Es posible vislumbrar y comprender, entonces que la ópera, no siendo un fenómeno de masas, no tuviese un espacio relevante en discusiones de fomento o planificación disciplinar, ni menos de puesta en valor con perspectiva de futuro de sus intérpretes, por lo tanto, es fundamental comprender los contextos en que ésta se ha abordado y adentrarse en el quehacer de un artista lírico en relación con los ámbitos formativo y laboral.

En primer término conviene subrayar que el cantante de ópera requiere del manejo de diversas destrezas y conocimientos en nuestro país entregados esencialmente en la academia. Por una parte, y en una descripción somera, necesita dominar cabalmente las técnicas de ejecución de su propio cuerpo-instrumento asociadas a la interpretación musical neta, precisando de un adecuado control de la respiración, profundización en lo referente a la fonación, postura corporal, dominio de la partitura, conocimiento estricto de la fonética de los idiomas recurrentes en los que transitará su carrera profesional, entre muchos otros. Además, y como señala el prestigioso maestro de canto Hans Stein, requiere de un alto sentido de la búsqueda del mensaje que la composición musical conlleva.

Un intérprete que se exige a sí mismo veracidad y honestidad en la búsqueda de los contenidos de la obra interpretada y la entrega con modestia, sin pretender un superficial lucimiento personal, sino agregando a la partitura las ideas, sensaciones y emociones que la obra en él despiertan, sin duda contribuye a producir un cambio en el oyente. (Stein H. , 2000)

En este punto es necesario precisar que el concepto de ‘cantante lírico’, no necesariamente es sinónimo de ‘cantante de ópera’, este último contiene además una dimensión escénico-teatral que, por lo tanto, también requiere de herramientas formativas. Una visión sintetizada de cómo el cantante requiere de una especialización empírica en el ejercicio del montaje operístico, nos la entrega el reconocido cantante de ópera de amplísima experiencia Kurt Rydl en entrevista con la revista Pro Ópera 2015:

Una cosa debe estar clara: el cantante no se hace en un salón de un conservatorio con su maestro y el pianista acompañante. El verdadero cantante se forma en escena. Ahí es donde aprendes a cantar y a sortear todas las dificultades que debes afrontar en una función. Debes saber cómo seguir al director de orquesta; toma mucho tiempo llegar a ser un buen cantante de ópera. (Haas, 2019)

Desde esta declaración, es posible comprender que para que exista un desarrollo cabal de este profesional altamente especializado, se necesita que la dimensión escénico-teatral esté contenida primariamente en la formación, sea esta formal o informal. Modelos como, la ‘escuela de ópera’ u ‘Opera Studio’ y los ‘programas de perfeccionamiento’, han sido una contribución esencial en el desarrollo de esta profesión. Así pues, será indispensable entender qué relación existe entre la

práctica profesional (entendida para estos efectos como la etapa primaria del profesional que lo sitúa en el espacio laboral dialogando con la formación y el aprendizaje de los códigos propios del ejercicio del empleo), y el centro cultural que es oferente del puesto laboral de cantante de ópera.

Chile no cuenta en la actualidad con una 'escuela de ópera', como sí existe en el vecino Teatro Colón de Buenos Aires y en otros teatros destacados del mundo. Será necesario comprender la naturaleza de este espacio, sus alcances y por qué no existe en nuestro territorio. Por otra parte, es necesario analizar si la participación de los cantantes locales es fruto de una planificación y/o política pública, si existe una relación entre participación y profesionalización, identificar quiénes han sido las figuras relevantes y el desempeño de éstas en relación con los históricamente artistas internacionales invitados a las temporadas de ópera del Teatro Municipal de Santiago.

## 1.4 Preguntas de Investigación

¿Cuál es el impacto del programa artístico “Encuentro con la Ópera” del Teatro Municipal de Santiago en el desarrollo del canto lírico en Chile en los años 1983 al 2013?

Preguntas secundarias:

- ¿En qué consistió el programa artístico “Encuentro con la Ópera” del Teatro Municipal de Santiago?
- ¿Cuáles fueron sus contenidos programáticos?
- ¿Cómo se seleccionaban los elencos del Encuentro con la Ópera?
- ¿Cómo se realizaba la preparación de cantantes líricos en el Encuentro con la Ópera?
- ¿Cuál es el canon de las cantantes líricas en Chile entre 1983 – 2013?
- ¿Qué influencias ejerció la élite cultural en el desarrollo la programación y del elenco nacional?
- ¿Qué relación existe entre la formación del cantante lírico y su participación en el programa?
- ¿Cuál es la relevancia del Coro Profesional en el desarrollo del canto lírico en Chile?
- ¿Cuál es la influencia de la Corporación de Amigos del Teatro Municipal en el desarrollo de los cantantes líricos?

## 1.5 Objetivos de la Investigación

Determinar el impacto del programa artístico “Encuentro con la Ópera” del Teatro Municipal de Santiago en el desarrollo del canto lírico en Chile, en los años 1983 al 2013.

Los objetivos específicos que persigue la investigación:

- Describir el programa artístico “Encuentro con la Ópera” del Teatro Municipal de Santiago.
- Conocer los contenidos programáticos de las temporadas de ópera.

- Comprender los mecanismos de selección y preparación de cantantes líricos del “Encuentro con la Ópera”.
- Definir el canon de las cantantes líricas en Chile entre 1983 y 2013.
- Explorar los sujetos relevantes de la élite cultural y sus influencias en el desarrollo de la programación.
- Identificar la relación entre la formación del cantante lírico y su participación en el programa.
- Reconocer la relevancia del ‘Coro Profesional’ en el desarrollo del canto lírico en Chile.
- Determinar la influencia de la Corporación de Amigos del Teatro Municipal en el desarrollo de las y los cantantes líricos.

## II. Marco Teórico.

Para comenzar, es necesario definir el escenario y las perspectivas en que se desplegará la presente investigación, por lo tanto, resulta conveniente revisar ciertas definiciones y conceptos, y atender su pertinencia en relación con las artes escénicas, y el objeto de estudio de esta investigación. “Encuentro con la ópera”, supone un espacio, una temporalidad y un contexto, en el que distintos agentes, tales como: artistas, creadores, públicos, programadores y críticos, se desplegaron en función de la ópera en el Teatro Municipal de Santiago y se requieren distintas perspectivas para dimensionar el impacto que este programa ha ejercido en el canto lírico nacional.

### 2.1 Conceptos artísticos:

#### 2.1.1 La Ópera:

Para este primer abordaje, es preciso revisar qué se entenderá por ‘ópera’. Como se mencionó anteriormente, de acuerdo con Latham, (2008): Ópera se define como: “Drama musical escénico en que el canto tiene una función primordial” (p. 1084). Para profundizar en esta sintética descripción, se revisarán sus elementos taxativos: drama musical, escena y canto.

En cuanto al primer elemento descrito como propio de la ópera, el drama musical, tiene orígenes asociados a la antigua Grecia, siglo V a.C., en el que ya se identifican representaciones bajo la “combinación: música – representación escénica” (Puga, 2011, p. 294); no obstante, evidencias históricas sitúan propiamente al nacimiento de la ópera, con la creación de ‘Dafne’ (1597) de Jacopo Peri, como una ‘*opera in musica*’ (Puga, 2011, pp. 85-86) de la que lamentablemente no se preservó más que fragmentos del libreto. Jacopo Peri, era parte de un pequeño grupo florentino al alero del conde Bardi y posteriormente del conde Corsi, conformado por músicos y literatos como Caccini, Galilei, Rinuccini y Cavalieri, que buscaban recuperar el drama griego, concluyendo que el teatro “era enteramente cantado y que la música que cantaban en escena era monódica”. (Puga, 2011, p. 85)

Poco tiempo más tarde (1600) este nuevo género, entrega la primera representación de ‘Eurídice’ del mismo autor, obra que se preserva íntegramente. Como expresa Puga, (2011) la producción renacentista que evocaba los grandes mitos del pasado, para el siglo XVII, ha instalado una nueva forma de crear, que integra diferentes manifestaciones como la música, el teatro, el canto, la danza, las artes manuales y visuales, dando fruto esta primera época 1600-1637 a una nutrida producción que abarca “la publicación y ejecución de más o menos 450 producciones teatrales con música”. (p. 296).

En segundo término, conviene señalar que el elemento escénico, es indispensable para constituir el *drama in musica*. Como describe Puga, (2011, p. 296) la primitiva estructura contiene un *prólogo*, que forma parte del drama, *arias*, (cabe su precisión histórica): “breve pasaje que interrumpía el recitativo o resaltaba la melodía empleada en las canciones, especialmente en aquellas relativas a los pasajes amorosos” (Puga, 2011, p. 37), *libretos* con gran número de actos y personajes. Por otra parte, se da preponderancia al canto solista a fin de favorecer la economía del montaje, se realza el cambio de escenas y por último, se da importancia a los valores épicos, que eran exaltados en el Renacimiento.

Por último, conviene profundizar en el tercer elemento indispensable de la ópera, y por lo tanto es necesario señalar que el canto, entre otras acepciones, se describe como:

“2. Se refiere al uso de la voz en la producción de tonos musicales. La necesidad de cantar, característica inherente a todos los individuos y culturas, ha sido desarrollada en la música occidental mediante técnicas especiales para extender el rango vocal, crear matices dinámicos extremos y producir variaciones contrastantes de color tonal.” (Latham, 2008, p. 282)

### **2.1.2 La Voz:**

Con relación a la voz resulta pertinente precisar algunos de sus elementos y acepciones. Como afirma Latham, (2008): “La voz en su estado normal sin desarrollar es el más santiguado de todos los instrumentos musicales” (p.1588). El ser humano desde sus inicios, debió ser de consciente como podía impactar a quien le escuchaba, teniendo dentro de sí mismo una fuente de producción sonora y por lo tanto, de comunicación. En efecto, un cantante no requiere de habilidades singulares para influir en los demás, porque el factor más importante es la calidad emotiva de la voz, tal como ocurre en cantantes famosos de folclore y canto popular. Sin embargo, para cantar el vasto

repertorio de la música académica occidental y en particular de la ópera, es necesario desarrollar habilidades técnico interpretativas que permitan abordar una amplia gama recursos sonoros.

Dentro de la cualidades propias de la voz lírica, se desprenden tres elementos esenciales que precisaremos de manera didáctica, de acuerdo con las definiciones del otorrinolaringólogo Dr. Ignacio Cobeta, experto en voz lírica y consultor del Teatro Real de Madrid, para la revista “Opera Actual”, éstas son:

- Intensidad: es la percepción del volumen de la voz que puede variar dependiendo de la cantidad de energía aplicada en su producción.
- Tono: corresponde a percepción de la frecuencia sonora, que mantiene relación con la longitud de la cuerda vocal, la tensión en su estiramiento y la fluctuación de su masa.
- Timbre: es el resultado final del sonido de la voz al atravesar todo el tracto vocal: es la voz que percibimos en los otros, lo que nos hace reconocerla, aspecto fundamental en un cantante. (Cobeta, 2008, p. 35)

Asimismo, como plantean (Núñez, Cobeta Marco, & Fernández, (2013) estableceremos que: “*extensión* de la voz es el ámbito que la voz puede cubrir desde la nota más grave hasta la más aguda”, así como, *tesitura*, “es el conjunto de notas que una persona puede emitir de manera comfortable”. Por otra parte, el concepto *registro*, corresponde a la “extensión vocal sobre la cual el timbre se mantiene más o menos homogéneo. (p.133).

De acuerdo con los mismos autores en “Patología de la Voz”, la voz lírica profesional, se puede definir de acuerdo con los siguientes aspectos acústicos:

- Tamaño: Potencia sonora. De acuerdo con esta cualidad, una voz podrá ser “pequeña o grande”
- Cuerpo: Densidad o envergadura de una voz. Podrán encontrarse voces, “compactas, densas, sonoras” o por antonimia: “débiles, sin consistencia o quebradizas”.
- Mordiente: “Capacidad de proyectar la voz cantada” que permite proyectar la voz por sobre un conjunto orquestal. En consecuencia, las voces pueden ser “mates o brillantes”.

- Color: Cualidad dada “por la técnica de emisión de las vocales”, de manera de conseguir vocales “más abiertas o claras, o más cubiertas o redondeadas” El color de una voz, en consecuencia, puede ser “más claro o más oscuro”. (Núñez, 2013, p. 523)

Un elemento más a precisar, es el *pasaje vocal*, este aspecto fisiológico dice relación con la zona en que se “efectúa el cambio de registro” (Núñez, 2013, p.133), en el caso de las voces femeninas, corresponde al tránsito entre el registro conocido como *voz de pecho*, a la *voz de cabeza*.

### 2.1.3 Clasificación Vocal:

Los parámetros anteriormente descritos facilitan la construcción del repertorio de un cantante, y le permitirán conducir con naturalidad su voz por los distintos roles de ópera, circunscribiendo el canto en una matriz que permita una adecuada preservación fisiológica optimizando su rendimiento profesional. Es por esto que las voces se clasifican de acuerdo a características comunes, como señala Cotton, (2007): “La clasificación de la voz cantada en la música erudita, abarca tipologías primarias y secundarias”. (como se citó en Moreno, 2012, p. 23)

#### *Fach:*

La clasificación primaria corresponde a “una ramificación de la clasificación vocal por género” (Moreno, 2012, p.23), que de manera somera se catalogan, de la tesitura más aguda a la más grave, como: Soprano, Mezzo-soprano y Contralto. Si además se consideran otros componentes de la representación dramática, como son la apariencia física y el histrionismo escénico, las voces se pueden sub-clasificar de acuerdo con el *Fach System* alemán. El *Fach*, es un vocablo cuyas acepciones académicas dicen relación con la *asignatura*, *ramo* o *especialidad*. En el ámbito de la ópera la palabra *Fach* se emplea “para designar tanto a un tipo de voz como al rol que dicha voz puede abordar”. (Formento, 2017, p. 39)

Esta categorización nace en Alemania en el siglo XX, como una necesidad de proyección de las voces de los cantantes, que fue gestionada por los sindicatos como contra respuesta a la demanda de los teatros que requerían que los cantantes interpretaran roles que no eran adecuados para ellos y muchas veces estaban fuera de sus posibilidades vocales. Por lo tanto, a nivel contractual se

establecieron listados de roles con similares características. En particular, y como expresa Cotton (2007):

“aunque la terminología para la clasificación de voz y *Fach* son a menudo idénticas, el sistema *Fach* se ocupa principalmente de la asignación de los roles, mientras que la clasificación de voz busca describir la naturaleza fisiológica de un instrumento particular. (como se citó en Formento, 2017, p.40).

En la actualidad, este sistema está sintetizado en el libro “Guide to Operatic Roles & Arias” de Richard Boldrey, quien sistematiza esta clasificación secundaria con distintas categorías de búsqueda y referencias cruzadas, para estandarizar el repertorio operático y actuando en plena vigencia.

### ***Canon***

El concepto de *canon* surge originalmente en la Antigua Grecia, creado por Policeto de Argos, quien estableció teóricamente que la belleza radicaba en la relación simétrica de las partes de un todo, idea que fue plasmada en una escultura y un texto llamado Canon (Tatarkiewicz, 1991, pág. 84). El concepto se ha extendido en las artes, bajo la idea las formas que son aceptadas – en su contexto histórico – como universalmente bellas. A lo largo de la historia, ha alcanzado distintas acepciones que dicen relación con la ‘regla’ a seguir, y entre otras, de acuerdo con la Real Academia Española: “5. Catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos” (Real Academia Española, 2014).

#### **2.1.4 El grano de la voz y el bel canto**

Hablar del canto, nos conduce a describir, en términos fenomenológicos a la voz y por lo tanto, nos dirige a reflexiones en torno a su materialidad. Como punto de partida, evocaremos el sentir del compositor italiano Luciano Berio (1981) :

“Siempre he sido muy sensible, quizás demasiado, al exceso de connotaciones que la voz, haga lo que haga, trae consigo. La voz, del ruido más insolente al canto más exquisito, siempre significa algo, siempre hace referencia a algo más que a sí misma y crea una vasta

gama de asociaciones: culturales, musicales, cotidianas, emotivas, fisiológicas, etc.” (Berio, 1981. p.102).

A partir de sus palabras, es posible atender a las múltiples dimensiones de la voz. Ella es portadora de comunicación, pero no solo a través de las palabras, también es posible de analizar despojándola de aquellas, otorgándole una fuerza material que nos permita ahondar en su magnitud estética.

Para ello nos orientaremos desde la semiótica de Roland Barthes (1983) que sostiene:

La voz humana es en efecto el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz: clasifiquemos, comentemos histórica, sociológica, estética, técnicamente, la música: siempre quedará un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo: la voz. (p. 273)

### ***El grano de la voz:***

Desde la perspectiva anteriormente señalada, Barthes nos conduce al pilar de la voz que no tiene significado a través de adjetivos: al sonido de la voz en su forma pura, que denomina: ‘el grano de la voz’. Para ello se articula a partir desde los términos acuñados por la filósofa Julia Kristeva: feno-canto y geno-canto. Feno-canto, sintéticamente, representa lo que está al servicio de la comunicación en tanto representación, expresividad, dramatismo y personalidad del artista; y geno-canto ocupa una dimensión próxima a la fisiología y su relación con la lengua de quien canta, que para Barthes radica en: “la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras: explora cómo la lengua trabaja y se identifica con ese trabajo” (1986, p. 265).

En consecuencia, de acuerdo con el autor, el grano de la voz: “es el cuerpo en la voz que canta” (p.270), esa singularidad propia de cada sujeto, que no es tan solo su timbre, si no que la “la fricción entre la música y otra cosa, que es la lengua (y no el mensaje en absoluto)” (p.268).

### ***Bel canto:***

Para definir Bel Canto, necesariamente debemos señalar al compositor italiano Gioachino Rossini y su concepción de la melodía y el canto, desde la narrativa del musicólogo, profesor de canto y

crítico italiano, Rodolfo Celletti (1917-2004) en “Storia del belcanto”. Rossini, en palabras de (Celletti, 2017): “da un vuelco a los principios que habían acompañado el nacimiento del melodrama”. El fundamento inicial desde las primeras óperas de Monteverdi: el texto poético, que sería revitalizado por el compositor alemán C.W. Gluck<sup>2</sup> (1714-1787), fue idealizado por Rossini –desde una perspectiva barroca ilusionista– invirtiendo la prioridad de los elementos de composición en cuanto subordinación de la melodía a la palabra.

Para Rossini, cuyo ideal de vocalidad se expresaba en los *castrati* (Celletti, 2017, p.163), el canto debía tener una fonación “tendiente a un sonido siempre espontáneo”, de ahí que los principios básicos de expresividad musical requieren de la calidad sonora basada en aspectos técnicos específicos que el cantante debe dominar, como son:

- 1) ejecutar la ‘*messa di voce*’, es decir, pasar gradualmente de un pianísimo a un fortísimo y viceversa;
- 2) ser capaz de ‘*legare*’ y ‘*portare*’, donde por ‘ligar’ se entiende pasar suave, pero claramente, de una nota a otra de la frase musical, mientras que para ‘portar’ se debe pretender conducir la voz, con gracia y ligereza, de un intervalo al otro, sin arrastrar el sonido, es decir, sin dejar oír las notas intermedias;
- 3) ser capaz de ‘*fraseggiare*’ es decir, presentar los ‘dibujos’ de cada frase musical para dar un protagonismo diferente a cada una de ellas – en el concepto ‘fraseo’, también se incluye la capacidad de calcular exactamente el aire en relación con la duración de cada ‘dibujo’ de todo dibujo y de saber insertar pausas donde el compositor las había omitido;
- 4) ser capaz de ‘*sfumare*’ [difuminar], es decir alternar los *piano* y los *forte* y las intensidades intermedias, según el sentido de la oración y de las palabras;
- 5) ejecutar impecablemente las ornamentaciones (Celletti, 2017, p.193).

### 2.1.5 El coro:

En la historia de la ópera se ha dado una vasta tradición de protagonismo del coro para realce del drama: “ el coro es el pueblo, el coro es tal o cual grupo social que acaso defiende sus privilegios,

---

<sup>2</sup> Carta de Gluck – diario de Paris, 12 octubre de 1777: “La unión debe ser tan estrecha entre las palabras y el canto, que el poema no parezca menos hecho sobre la música que la música sobre el poema”

o que, por el contrario, tal vez se revela contra una situación intolerable de sujeción” (Bermúdez, 2016, pág. 688). El coro, como señala Gossett, (1990): “emerge gradualmente como una "individualidad colectiva"”. (p.64) Y es con Rossini que encontramos algunas singularidades que permitirían inferir que también avanza hacia un tipo de ciudadanía (3). Si bien la presencia coral en Rossini es secundaria, en sus óperas de madurez –particularmente, las estrenadas en Nápoles– el coro “empieza a emerger con fuerza propia” (p. 47). En términos musicales, alcanzan mayor participación con partes más extensas y representando diferentes grupos dramáticos. Gosset, expone como el coro en ‘La Donna del Lago’, “ha desarrollado una personalidad musical, ha adquirido una fuerza dramática, se ha convertido, en definitiva, en un pueblo”. (p.48) En su última ópera “Guillaume Tell”, el coro representa al pueblo helvecio, alcanzando gran preponderancia. Mediante el canto colectivo, el compositor, resalta la belleza y armonía de la vida alpina como queda de manifiesto en el coro del primer acto: “Quel jour serein le ciel présage!”; así como el conjunto final en el que se alza un canto a la libertad, “Tout change et grandit en ces lieux ... Liberté, redescends des cieux”(4) en el que confluyen tanto el deseo de los italianos del norte como de los suizos, contra la opresión austríaca. Asimismo, esta ópera fue representada por casi dos décadas bajo otro nombre: “Rodolfo di Sterlinga”, en forma de pastiche y ambientada en Escocia, como un intento por disimular el carácter suizo de la obra, incluso eliminando la palabra “libertad” de los versos del protagonista en el primer acto por la potencia que política que llegó a alcanzar.

En este mismo sentido, el autor que por excelencia entregó un papel fundamental al coro en el siglo XIX fue Giuseppe Verdi. Como ratifica Alier, (2011): “el pueblo pasa a ser casi el protagonista real de la acción”(p.248), y es así es como además del célebre “Va, pensiero sull’ali dorate”, entrega una notable producción de partes corales destacadas que han trascendido fronteras. Es así como, sobresalen: “Gloria all’Egitto ad iside” e “ ¡Inmenso Fthá! de Aída, el coro de gitanos de Il Trovatore: “Vedi! Le fosche notturne”, las escenas de las *brujas* y el canónico coro “Patria Oppressa”, de Macbeth, el “*Auto de Fe*” de Don Carlo, los cuadros de Otello de imponente sonoridad y dramatismo, en particular la escena de la tormenta “Fuoco di gioia”. Igualmente, dentro

---

<sup>3</sup> Ciudadanía: Condición que reconoce a una persona una serie de derechos políticos y sociales que le permiten intervenir en la política de un país determinado.

<sup>4</sup> Traducción propia: "Todo está cambiando y creciendo más grande en este lugar ... Libertad, desciende de nuevo del cielo".

de la composición italiana, como señala Torner, (2019), se puede apreciar el naturalismo retratado por Puccini en *La Bohème*, en una descripción de la “vida misma”, alcanzando de la mano de sus coros una “fuerza lírica extraordinaria” (p.246). Así también, avanzado el verismo, con su máximo exponente “*Cavalleria Rusticana*” de Mascagni, “el coro ya es un personaje más que dialoga de tú a tú con los protagonistas” (p.241).

Así es como ‘el coro’ cobra cada vez mayor importancia demandando a sus intérpretes destrezas vocales y escénicas. Contrastantes son los timbres requeridos para la interpretación coral de la ópera *Turandot*, donde el *puchiniano* pueblo de Pekín, contribuye a la exaltación del clima de grandilocuencia del imperio e impregna de terror la obra convirtiéndose en una masa autómatas que participa activamente de un ritual de muerte y amor como describe Alier, (2011): “los coros que son seres sin voluntad propia” (p.311) reclamando la ejecución de los jóvenes aspirantes a desposar a su princesa.

Por otra parte, en la producción germánica, de la mano del *singspiel*<sup>5</sup> “*La Flauta Mágica*” de Mozart se cuentan piezas de gran solemnidad como el coro masculino que resaltan una identidad simbólica: “*O Isis und Osiris*” y el gran final a voces mixtas “*Heil, sei euch geweiten*”; en tanto en la ópera “*El cazador furtivo*” de Carl Maria von Weber, se exhiben los motivos populares en el coro de cazadores “*Was gleicht wohl auf erden*”, y de los campesinos en “*Viktoria! Der Meister soll leben*”, entregando al coro una autenticidad, cargada de diversidad y expresividad. Dicho en palabras de Alier (2011, p.216): “como personaje variopinto, alegre y risueño en las escenas de la tarde, siniestro y amenazador por la noche, firme y decidido por la mañana”. Similares fenómenos son apreciables en la Zarzuela, que pudo verse influenciada por estas características y recursos compositivos del *Singspiel*, como señala Alier (2011): “el coro de cazadores ejerció una influencia en el desarrollo de la música coral europea, incluso en España.” (p.216)

En cuanto al coro, en la ópera alemana de Wagner, resulta pertinente señalar que alcanza una fuerza dramática propia, no por la cantidad de éstos, más bien por la riqueza en sus texturas, el tratamiento vocal y la fuerza expansiva de sus melodías. En sus propias palabras, en *Ópera y Drama*, Wagner

---

<sup>5</sup> *Singspiel*: “Drama en canción”. Género en que las obras escénicas son de carácter cómico popular, en las que el canto se intercala parlamentos declamados en idioma vernáculo.

señala la pertinencia de incluirlos dentro de su obra: “los coros debían ser abolidos a menos que su presencia estuviera totalmente justificada y fuera necesaria para una mayor comprensión del drama”(como se citó en Ma, 2020, p.23). Es en este sentido que destacan los coros de hilanderas y marineros del *Holandés Errante* (1843): “Summ und Brumm” y “Steuermann, lass die Wacht!” respectivamente. Cabe señalar, de acuerdo con Alier, (2011) que en este último, “puede apreciarse todavía la fuerte influencia de la música de Weber” (p.224). En tanto para 1882, los coros de su última *Gesamtkunstwerk*<sup>6</sup> “*Parsifal*” como señala Ma (2020) construyen en sí mismos parte del drama, no solo de una narrativa, transformándose en parte “indispensable para el drama” (p.17)

En consecuencia, considerando la riqueza timbrística y el significado dramático y social que aporta el coro al género, es que las casas de ópera, y los espacios que proponen encumbrarse como profesionales en todo el mundo, sitúan a los coros con un rol protagónico destacado por los creadores y, como señala Latham:

...los compositores han valorado y explotado el rango del coro para complementar y enriquecer las funciones de los cantantes principales y de la orquesta. Desde el inicio del siglo XIX el coro ha sido un personaje usual en la concepción operística, y cada casa de ópera importante mantiene su coro profesional residente. (2009, p.388).

### **2.1.6 Régie**

Cuando de ópera se trata, la relación palabra-música, se estructura históricamente en una tensión que lejos de dirimirse, ha transitado de acuerdo con los sucesos históricos, tendencias y vanguardias, y está presente desde sus orígenes florentinos en el siglo XVII hasta la actualidad. Para explorar la dimensión teórica de la escena en la ópera, nos situaremos desde la investigación doctoral de María Victoria Soriano García (2017): “El texto dramático-lírico y su representación”.

---

<sup>6</sup> Término acuñado por Richard Wagner para describir la “Obra de arte total” que integraba en sí misma a las seis artes: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura.

Desde desarrollo de la *ópera buffa*<sup>7</sup>, en el que el texto vehiculiza la cotidianeidad de los personajes a través de la simplicidad de los relatos, pasando por las reflexiones de Gluck –que pretendieron establecer de manera estructurada “cómo se fusionan los dos lenguajes en un modo de expresión perfectamente trabado y lógico” (Soriano García, 2017, p.22) –, así como la propia teórica de Wagner y la jerarquización de la *Gesamtkunstwerk*<sup>8</sup>, que describe la forma más elevada de arte. Así es como esa tensión concepción-representación, genera diferentes formas de creación, interpretación y representación, inclusive de apreciación. Resulta primordial, para la comprensión de la dimensión escénica, detallar algunos de los actores gravitantes en estas tensiones.

### ***La dirección de escena:***

Hoy en día, es habitual encontrar en las carteleras de los teatros de todo el mundo, el nombre del/la directora de escena, de manera destacada, compartiendo esa preeminencia con el/la directora de orquesta. Los conocedores del género, anticipan el resultado del montaje de acuerdo con quien esté dirigiendo la puesta en escena. En términos prácticos, existe un consenso en que al menos para el orden de los elementos y actores de la representación, debe haber alguien a cargo de estas decisiones. Pero esto no siempre fue un cargo tan definido, ni menos, tan relevante.

Entendiendo al teatro griego como antepasado fundante de la ópera, por ejemplo, las decisiones de ubicaciones de actores, vestuario, lugar de la representación, pasaban por varias personas: “el poeta, el *didaskalos* (maestro) y el *choregos* o corifeo (maestro del coro)” (Müller, 2014, pág. 3). Posteriormente en el medioevo, las representaciones sacras consideraban al *Regens Ludi* (maestro de teatro) cumpliendo la labor claramente establecida de coordinar y dirigir, que era visible ya en el teatro de la época de Shakespeare.

Para el siglo XVIII, la articulación de los diferentes actores y elementos en la ópera, recibió el nombre de *mise-en-scène* en francés y *mettere in scena* en italiano, en la que colaboraba el

---

<sup>7</sup> Género en el que habitualmente se hablaba lengua vernácula, replicando personajes ordinarios, con los que los espectadores podían identificarse.

<sup>8</sup> También utiliza las expresiones: *Allgemeinsame Drama* (Drama Universal) y *Gemeinsame Kunstwerk der Zukunft* (Obra de arte común del porvenir).

empresario, el director de escena y los actores. (p.3) y como señala Müller (2014) es posible suponer que: “en todo momento hubo una tradición contemporánea viva de cómo presentar una obra de teatro que, (...) proporcionaba un marco estético estándar.”(p.3). Estas prácticas sufrieron –como toda obra de arte – alteraciones en su praxis que fueron aceleradas por la interpretación de la obra de Wagner en el siglo XX con dos figuras: los directores “Wieland Wagner (Festival ed Bayreuth, 1917-1966), y Walter Felsenstein (Kommische Opera Berlin, 1901-1975)” (Müller, 2014, pág. 4). Wieland, nieto de Wagner, intervino la tradicional puesta en escena *Parsifal* (1951), utilizando una escena más vacía, un cliclorama y una iluminación que “permitió centrar toda la atención en los cantantes y su actuación en un disco central” (p.5), que causó un revuelo para los seguidores del wagnerismo. Esta reinterpretación de la obra probablemente pudo vincularse con el deseo de los nietos Wieland y Wolfgang, por “limpiar la basura y empezar de cero” (Carney 2006, como se citó en Müller, 2014 p. 4), refiriéndose no solo a lo escénico, sino que a las vergonzosas relaciones de la familia Wagner con el *Círculo de Bayreuth*<sup>9</sup>. En tanto Felsenstein, director de la Kommische Oper Berlin, “influyó sustancialmente en el estilo de dirección de óperas, no mediante el uso de formas simbólicas, sino por una estricta concentración en la veracidad dramática” (p.5). Para Felsenstein el drama, elemento esencial de la obra, adquirió relevancia, confiriendo a los solistas y el coro, características de actores y actrices cantantes. Por otra parte, introdujo una sustantiva innovación que fue presentar las producciones en lengua alemana para “hacerlas inteligibles a la audiencia” (p.5).

Así la dirección de escena comenzó a adquirir un dominio del campo de la ópera, que históricamente fue ocupado otros actores como los cantantes. Como afirma Soriano García (2017) “Los directores escénicos han adquirido un mayor peso dramático en la ópera y hoy supone ser uno de los reclamos principales en el panorama operístico”(p.675).

### ***Régisseur:***

A partir del siglo XIX, cuando la ópera escaló en magnitud escénica, fue necesaria la figura de un director que, en un inicio, administrase todos los movimientos escénicos y maquinaria técnica. Hoy en día, la persona del *Régisseur*, es el director de escena quien como intérprete del compositor

---

<sup>9</sup> “Der Bayreuther Kreis” grupo de seguidores de la obra de Wagner que apoyaron el Festival de ópera de Bayreuth que abrazaron las políticas nacional socialistas y el régimen.

“ofrece al espectador su propia interpretación de la ópera” (Puga, 2011, pág. 362), pudiendo intervenir el libreto, suprimir secciones, pero sin alterar las intenciones del compositor. Asimismo, la descripción de la puesta en escena y sus movimientos, se conoce en la actualidad como *Régie*.

### ***La puesta en escena:***

La puesta en escena, se ha visto influida por diferentes fenómenos, desde el predominio de las estrellas de la ópera, los avances tecnológicos, las interpretaciones de sus directores, vanguardias e incluso, y como es de esperar, el financiamiento.

Durante el siglo XXI, por ejemplo, la iluminación ha impulsado un cambio vertiginoso en la ópera, que repercute en el significado escénico, es así como según los colores utilizados para iluminar: “los personajes y los espacios se llenan de misterio, tensión dramática, intimismo o de aires de fiesta” (Soriano García, 2017. p.678). Sin embargo, estas aportaciones a la representación, desde la visión de la dirección escénica plasmadas propiamente en el montaje escénico han puesto en tensión al contenido, cuando la innovación “no se ajusta al respeto del texto dramático ni a la idea operística de su compositor” (p.675). Es así como la transgresión, entendida como un fenómeno que es intrínseco a la creación, influye en el desarrollo operístico.

## **2.2 La ópera y sus dimensiones sociales:**

La ópera más allá de ser un espectáculo para las clases “altas”, mercaderes en sus inicios, élite cultural en la actualidad, ha sido un espacio de creación popular en su concepción más genérica. La ópera se ha desarrollado como un lugar de interacción en la que los creadores, empresarios, públicos (adeptos y detractores), han contribuido en su evolución y adaptación a su contexto.

### **2.2.1 Opera Burguesa:**

La ópera que encuentra sus orígenes y formas en remembranzas a los grandes clásicos de la antigüedad y valores de la ilustración, ha buscado adaptarse a su época interactuando con temáticas contingentes. Sin embargo, su naturaleza intrínseca radica en formas que se articulan desde relaciones sociales eminentemente burguesas, entendidas desde el acceso de algunas personas a ciertos privilegios. Como primer elemento es posible apreciar sus inicios vinculados indispensablemente al mecenazgo, en un espacio de creación que era solo para unos pocos eruditos en palacios, y que se masificó requiriendo de una nueva dinámica de creación al alero del capital económico. En su arribo al ‘teatro de ópera’, la jerarquía se expresó a través del acceso económico de las distintas clases, estableciendo la oportunidad a los nobles al arriendo de palcos (también influían en la concesión a los empresarios), la burguesía que podía pagar entradas para disfrutar de los espectáculos ocupando zonas inferiores del teatro, y en los sectores altos, de menor costo, podían acceder “los sectores populares que se ubicaban en los sectores altos y la elite revolucionaria. (Piñeiro Blanca, 2018, pág. 109)

En segundo término, de acuerdo con Adorno (2006), Las masas corales reflejan una identidad más amplia que la aristocrática a la que se atribuye comunmente la ópera. En este sentido, la premisa feudalista no permitiría el desarrollo de la expresión artística desde la perspectiva hegeliana que propone el autor “amo-esclavo”, en cuya esencia otorgar aquella libertad sitúa a la burguesía como un ‘igual’ ante la nobleza (p.29). Por otra parte, la puesta en escena requiere de elementos y convenciones que le son propios a la ópera, y que discrepan del propio ‘teatro’. Adorno ejemplifica como la gestualidad del cantante, que responde a tiempos musicales, altera la realidad desafiando al espectador y sus propias expectativas en torno a la teatralidad y el lenguaje plástico inscrito en ellas (p.26). Es así como la creación de principios del siglo XX, que pretende alcanzar una

objetivización del género, se estilizó mirando a otras formas como el circo, a la *música ficta*<sup>10</sup>. Para Adorno, la ópera contiene desde la conjunción inherente con la música, una renuncia de “aspiración a la verdad inmediata” (p.29), estando limitada por su propia naturaleza, en la cual las convenciones son base y sustancia. La ópera ha buscado y está en búsqueda de adaptación a los nuevos tiempos a través de la incorporación de las tecnologías, del abordaje de temáticas contingentes en sus libretos, y la exploración de otras sonoridades permeadas por nuevas formas de composición. No obstante, el mero hecho de desear modernizarse, la pone en tensión al limitar y renunciar a su estética inherente. En palabras del autor:

A la crisis de la ópera se llega porque no se puede desprender de la forma de su apariencia sin renunciar a sí misma, y, sin embargo, ése ha de ser su deseo. La ópera lleva la objetivización a los límites estéticos. (p.22)

En conclusión, de acuerdo con la observación histórica, las convenciones y la participación de los públicos “sería adecuado interpretar la ópera como la forma específicamente burguesa que, en medio del mundo desencantado, trata paradójicamente de conservar con sus medios el elemento mágico del arte” (Adorno, 2006, p.24).

### **2.2.2 Mensajes Políticos y censura:**

Al igual que cualquier expresión que moviliza masas, la ópera no ha estado exenta de conflictos con el poder institucionalizado. Así fue como en Europa y América, hubo numerosos intentos de manipulación y controversia frente a sus libretos y propuestas escénicas. No obstante, y alejado de lo que se percibe como un género para la elite, es posible afirmar que “la ópera a menudo mostró una conciencia más aguda de las cuestiones políticas y sociales contemporáneas y también llegó a una audiencia mucho más amplia de lo que podría sugerir su imagen elitista” (Rutherford, 2006, pág. 18). En este apartado, se revisarán algunas situaciones que dan cuenta de ello.

En Italia, la censura, enfrentó al célebre compositor Giuseppe Verdi, a causa de sus intereses políticos y del ambiente de unificación que se expandía por los Estados del norte de la península

---

<sup>10</sup> Música Ficta: término que señala a música europea del medioevo en contraposición a la música recta cuyo sistema era “lo correcto”. La ficta dio paso posteriormente a las alteraciones.

itálica. Uno de los episodios de roces políticos, es aquel en que el cardenal arzobispo de Milán, denunció el contenido de la ópera “I Lombardi alla prima crociata” (1843) – ópera cuya acción ocurría en los tiempos de las cruzadas – amenazando incluso con escribir al emperador austríaco Fernando I, por los versos del coro. La multitud representaba a los caballeros cruzados y peregrinos, y en sus cantos resonaba: “Sì!... ¡Guerra! ¡Guerra!, ¡s’impugni la spada!” ante “la febril proclamación del héroe: ‘La Tierra Santa será nuestra’” (Snowman, 2016, pág. 146) estos versos fueron interpretados como una proclama política, ante lo que Verdi no se retractó. Un año antes, había sido estrenada su tercera ópera: “Nabucco” cuyo éxito alcanzó una dimensión política de acuerdo con Parker (1997), en *Nabucco*: “de forma intencionada, se orientó al público italiano a identificarse con el oprimido pueblo hebreo que canta a la libertad frente a tiránico rey de los asirios” (Parker, 1997, como se citó en Piñeiro Blanca, 2018, p.109). El coro “Va pensiero”, encarnado por los esclavos hebreos, se convirtió en un himno popular símbolo de resistencia ante el imperio austríaco. V.E.R.D.I como acrónimo, alcanzó el estatus de consigna que escondía “Viva Vittorio Emanuele Re D’Italia”, llevando al músico a una posición de héroe cercano al nivel de Garibaldi, que le permitió alcanzar en 1859 la diputación de la Asamblea de Parma. Probablemente el enaltecimiento de figuras heroicas que triunfan desde sus hazañas personales, pudo reflejar en el público aquellos valores del Risorgimento.

Otro ejemplo notable de la connotación política de la ópera se encuentra en torno a la representación de 1830 de la “La Muette de Portici” de Aubert. La obra situaba su acción en una revolución Napolitana del siglo XVII, y contó con gran éxito en París (epicentro de la lírica en ese momento), no obstante, en una representación en Bruselas, suscitó entre los asistentes un sentimiento de exaltación patriótica frente al dominio del Reino de Holanda. Frente a las frases de sus protagonistas “Amor sagrado de la patria, danos la audacia y el valor. A mi país le debo la vida, él me deberá su libertad.”<sup>11</sup> los versos se extendieron más allá de la platea, instalándose como canto de revolución y, como señala Snowman (2016): “dieron lugar a un torbellino irreversible que llevaría los belgas hasta su independencia” (p.146).

---

<sup>11</sup> El dúo entre los personajes Pietro y Masaniello en el primer acto contenía el siguiente parlamento: “*Mieux vaut mourir que rester misérable! Pour un esclave est-il quelque danger? Tombe le joug qui nous accable, Et sous nos coups périssent l'étranger! Amour sacré de la patrie, Rends-nous l'audace et la fierté; A mon pays je dois la vie. Il me devra sa liberté.*”

Traducción propia: “¡Mejor morir que vivir miserablemente! ¿Hay peligro para un esclavo? ¡El yugo que nos aprisiona debe caer, y bajo nuestros golpes, perecer el extranjero! Amor sagrado de la patria, danos la audacia y el valor. A mi país le debo la vida, él me deberá su libertad.”

Otro ejemplo de ello, se encuentra en la ópera *Lucrezia Borgia* de Donizetti, que sufrió los efectos de la censura política debiendo estrenarse bajo diferentes nombres de acuerdo con los intereses y cuestionamiento de los gobernantes locales: en Florencia (1838) se estrenó como *Eustorgia Da Romano*, en Trieste como *Alfonso Duca Da Ferrara*, en Ferrara (1841) *Giovanna I De Napoli*, en Roma (1841) *Elisa Da Fosco*. En París como *La Rinnegata* y en (1842) en Versalles como *Nizza De Granade*.

Igualmente, y hacia 1874, la ópera ya contaba con una mitología en torno a consonancias políticas que alcanzó a Rusia y reflejó sus “efectos potencialmente subversivos” en la ópera de Mussorgsky ‘Boris Godunov’, cuyas escenas condujeron a una manifestación de estudiantes “cantando un coro anti zarista” las calles. (Rutherford, 2006, pág. 19).

### 2.2.3 Los protagonistas: De Castrati a Divas.

En la ópera, en todo tiempo, ha existido un pequeño número de cantantes de condiciones excepcionales que sobresalen de sus pares, destacando por el su refinada técnica o expresión interpretativa cautivadora. Sus seguidores, los convierten en objeto de admiración transformándoles en ídolos provistos de un *aura*: en perspectiva Benjaminiana<sup>12</sup>, en la que existe una distancia, aquella lejanía entre el espectador y sus *Divos*, y que les diferencia por la unicidad de su creación artística. La reflexión de Benjamin señala: “¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta puede hallarse” (Benjamin, 2008, pág. 16). Esta distancia, permite su trascendencia en el tiempo, sellando con una estampa singular que genera admiradores comprometidos y también detractores.

El concepto Divo o en particular Diva – del italiano *divina* – hace referencia a las grandes estrellas de la ópera y desde sus inicios, de acuerdo con Puga (2011), “Cantante encargada de los primero papeles” (p.139) a quien también corresponde el apelativo *prima donna* (primera mujer).

---

<sup>12</sup> Walter Benjamin: Filósofo y crítico alemán, influyente pensador del siglo XX. En su ensayo de 1936 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, desarrolla el concepto de *aura*.

Para comprender la historia y lo que representa una *diva*, es necesario remontarse a mediados del siglo XVI, época en que las mujeres fueron erradicadas de los coros eclesiásticos bajo el establecimiento de la premisa paulina “Que las mujeres guarden silencio en las asambleas”<sup>13</sup> que fue interpretada a discreción para evitar la convivencia de las mujeres con los célibes en las iglesias, práctica que se había defendido y ratificado en el Concilio de Trento (entre 1545 y 1563). Para subsanar la falta de voces agudas en la interpretación de cantos polifónicos, la Capilla Pontificia contrató a los primeros *castrati* provenientes de España. El *castrato* era un varón castrado antes de la pubertad con el fin de detener el cambio de su voz del sonido infantil a la voz adulta. Así se creó cantantes con timbres particulares que podían alcanzar tesituras agudas, con la potencia de la voz masculina. En la descripción de Veneziale, el *castrato*: “disfrutaba de una extensión ‘soberana’, que en el caso de *Farinelli*<sup>14</sup> alcanzaba tres octavas, incluyendo un rango de Fa2 a Do5” (2001, p. 111). Si bien es posible presumir que en sí mismas las voces eran un exótico atractivo, sus cualidades musicales y técnicas les permitieron abordar creaciones específicas compuestas para deleitar al público con pasajes de gran virtuosismo. Como señala Latham (2008): “Los *castrati* fueron famosos por su timbre brillante y penetrante, así como por el extraordinario control de la respiración, facilitado por la combinación de una laringe pequeña y un torso mayor de lo normal” (p. 305). Para favorecer la aparición de estos prodigios, a los niños con mayor talento se les proporcionaban mejores condiciones de vida y de educación con el objeto de mejorar sus voces. Fue así como en los conservatorios italianos “recibían alimentos más ricos y se alojaban con mayor comodidad que los demás compañeros” (Riding, 2006, p.44). Asimismo, recibían lecciones de composición, armonía y contrapunto, además de las clases de canto, “lo que les permitió escribir sus propias versiones alternativas de ornamentos” (André, 2006, p. 37). Un ejemplo de la erudición de estos *divos* fueron las diversas versiones de adornos que ofrecían a su audiencia en la ejecución de sus *arias*<sup>15</sup> más destacadas. Nicola Porpora, célebre compositor napolitano de vasta producción operística y vocal, pertenecía a este linaje de cantantes castrados. Por otra parte, el *castrato* Luigi Marchesi, en su apogeo artístico durante el siglo XVIII, exigía demandas propias de una leyenda que incluían, entre otras: “entrar en el escenario con un casco emplumado, montando a caballo y

---

<sup>13</sup> “*Mulieres in ecclesiis taceant*” [Epístola a los Corintios 1, 14, 34]

<sup>14</sup> Farinelli: Seudónimo de Carlo Broschi (1705-1782): castrato italiano de renombre internacional para quien se escribieron numerosos personajes y cuyo prestigio lo llevó a vivir y trabajar para la corte española de Felipe V.

<sup>15</sup> Aria: Canción autónoma para voz sola, que por lo general forma parte de una ópera u otra obra grande. (Latham, 2008, pág. 98)

cantando cualquier aria que deseara, aunque no estuviera en la ópera que estaba interpretando” (p.44). Estos *divinos* se encumbraron como las primeras estrellas de la ópera y “establecieron las reglas para las divas que les siguieron” (Riding, 2006, p.44)

El *divo* o también conocido *primo uomo*<sup>16</sup> – primer solista de la compañía lírica – se mantuvo como protagonista de la escena operática europea hasta principios del siglo XVIII (siendo Marchesi el último de esta progenie), donde su participación comenzó a declinar relegándose a los coros de la iglesia romana, hasta la primera década del siglo XX. (André, 2006).

A partir de 1815 y hasta aproximadamente 1930 se puede considerar la ‘edad de oro de la ópera’ (Rutherford, 2006) tanto por la diversidad estilística de las creaciones, la expansión en número y lugares donde se representaba – por lo tanto de audiencias - y en consecuencia, la época donde hubo mayores oportunidades de desarrollo para “cantantes, compositores y empresarios por igual” (p.3). De acuerdo con la autora, es en ese contexto, es que la *prima donna* “pasó a dominar el escenario operístico asumiendo el puesto que ocupaban los *castrati* en el siglo anterior” (p.4). Para 1798 la nueva República Romana, prohibió las escuelas de formación de los *castrati*, por considerar esta práctica como una tradición bárbara, permitiendo que ese dominio fuese ocupado por las mujeres. Es importante señalar que si bien existían prohibiciones impuestas por la iglesia católica para que las mujeres se desempeñasen como cantantes, este hecho no se extendió a países de creencia protestante, así como a reinos como Venecia en la que: “la práctica teatral prevalecía sobre la condena católica” (Rutherford, 2006, p. 4).

De acuerdo con Snowman (2016): “fue la *prima donna* quien asumió una posición preeminente en el relato operístico y tanto en escena como fuera de ella”. (p. 282). Estas artistas, fueron elogiadas por sus condiciones extraordinarias, un ejemplo de ello es la descripción que el aristócrata francés Charles De Boigne expresó en referencia a Pauline Viardot<sup>17</sup> (1821-1910): “¿Quién se pregunta si Madame Viardot es bonita, si siquiera tiene voz? En su canto hay tanta expresión, tanto dramatismo, pasión, furia, que uno la escucha sin verla; uno está embelesado, transportado, sin pensar en discutir la calidad o la extensión de su voz” (Charles De Boigne, como se citó en Rutherford, 2006). En tanto, la hermana de Viardot, María Malibrán (1808-1836), miembro del

---

<sup>16</sup> Primo uomo: primer hombre.

<sup>17</sup> Pauline García Siches: cantante y compositora española miembro de la familia García.

selecto grupo de *divas*, también alcanzó elevados honorarios que fueron comentados por la crítica de la época. En 1829 un periódico francés replicó con sarcasmo si sería posible crear un fondo de ayuda para ‘aquella pobre mujer’, por los 94.000 francos<sup>18</sup> anuales que alcanzaba. (Snowman, 2016, p. 545).

Alcanzar un contrato con una casa de ópera significaba “consagrar el estatus del cantante” (Rutherford, 2006. p.167). Otra *diva*, Giuditta Pasta (1797-1865), celebró un contrato en 1826 con “The King’s Theater, London” – que alcanzaba la suma de £2300 libras esterlinas durante estadía de tres meses y medio – para cantar como ‘Prima Donna assoluta’ y ‘Musico assoluto’<sup>19</sup> en condiciones extraordinarias, que entre otros le otorgaba los siguientes derechos: “tendría derecho a elegir qué papeles interpretar; no estaba obligada a cantar más de seis veces al mes, (...) se le permitiría un permiso de ocho días, podría cantar en cualquier concierto público o privado” (Rutherford, 2006, pág. 167) Para dimensionar en profundidad en el inusual poder que alcanzó la *diva* italiana – intérprete imperecedera de La Sonámbula y Norma de Bellini – expondremos un fragmento del contrato que el propio John Ebers, empresario y administrador del King’s Theater, consignó en su libro “Seven Years of the King's Theatre”.

En todas las óperas en que actúe Madame Pasta, ella sola elegirá a los actores, la distribución de los roles, la dirección absoluta de todo lo relativo a los ensayos, y todo lo referente a la puesta en escena de dichas óperas. Nadie tendrá derecho a intervenir en los ensayos ni interferir en nada relacionado con la interpretación de esas óperas; por supuesto, se entiende que Madame Pasta respetará la clasificación de los actores. (Ebers, 1828, pp. 388-389)

No podemos alejarnos demasiado de la figura mítica de los *castrati* para continuar el recorrido histórico de los íconos modernos de la lírica. En este sentido, estos músicos, también participaron en la construcción técnico-vocal de la época como maestros de canto. Un ejemplo de ello fue Pier Francesco Tosi, con su tratado de canto “Opinioni de’ cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato” de 1723, entrega algunas señales de cómo eran las características estéticas de la emisión de los cantantes de aquel entonces. El crítico musical inglés Henry Pleasants recopiló algunas de éstas:

---

<sup>18</sup> Snowman refiere que en *Culture of the Europeans* (Sasoon, p.250) se ejemplifica como en París en esa época se podía comer por 1 franco en lugares económicos.

<sup>19</sup> Musico assoluto hace referencia al repertorio para voz grave

Si a los tenores les fue mejor que a los bajos [en la escritura del bel canto] fue porque aprendieron, bajo la tutela de los castrati, a usar una voz de cabeza ligera y un falsete de tal manera que los mejores de ellos podían aproximarse a los adornos, cadencias, portamenti, roulades, trinos y giros establecidos por los castrati como dispositivos básicos del buen canto. (como se citó en Lee, 2011, p.12)

Esta forma de cantar conocida como *falsettone*, fue ampliamente usada por los tenores italianos “hasta mediados del siglo XIX” (Puga, 2011, p.166). A medida que avanzó el siglo, la composición itálica, adoptó una ópera que, de acuerdo con Lee: “encarnara un abandono apasionado por los sentimientos y la representación de personajes que presentaban un canto virtuoso” (2011, p.1). La escena francesa, a su vez transitó por una forma de que diera énfasis la prosodia y la estructura de su propio idioma. (2011, p.1). Es en este contexto, que la figura del Tenor, cobra relevancia. La figura del francés Adolphe Nourrit (1802-1839) representaba aquella exquisitez interpretativa que fue aclamada por el público y la crítica. Su canto, cuya técnica estaba basada en la *voix blanche*<sup>20</sup> se enfrentó a una nueva forma, proveniente de Italia que decantaría en la producción de una voz de mayor fuerza popularizada por Gilbert en el escenario de la Ópera de París en 1837 con la interpretación del Do5 a plena voz o el hoy famoso “do de pecho” que en la actualidad es un estándar técnico. El establecimiento de este cambio se produciría por diversos factores, de índole artística, arquitectónica, acústica y técnica, que Lee (2011) concluye y describe:

(1) Los cambios en las tramas y personajes de la ópera que personificaban cada vez más las ideas románticas y una mayor accesibilidad y drama naturalista en la ópera; (2) la interacción de la cultura y el idioma francés e italiano en los siglos XVIII y XIX, que condujo al ascenso en la técnica vocal de tenor y la práctica de interpretación del estilo de canto italiano; (3) la influencia de los teatros de ópera italianos y sus arquitectos que marcaron el comienzo de un cambio en el diseño del lugar que afectó el tamaño, la forma y el perfil acústico de los teatros de ópera que aumentó la demanda de la potencia vocal necesaria tanto para elevarse por encima de la orquesta como para llenar la audiencia. acústica muerta de la casa; y finalmente (4) una orquesta de ópera cada vez más poderosa numéricamente, densa y de madera gruesa que competía con la voz solista. (p.119)

---

<sup>20</sup> Voix Blanche o Voce Aperta hace alusión a una forma de canto en que el a medida que sube la altura de las notas, en el tracto vocal asciende la laringe, movimiento simultáneamente acompañado de un descenso del velo del paladar

Conviene subrayar que dentro los aspectos performáticos, acústicos e interpretativos, el tenor “llegó a encarnar la reconstrucción de la época romántica de lo que se consideraba el sonido heroico ideal” (André, 2006, p.89), estableciendo una relación tímbrica sonora diferente a lo acostumbrado, donde, por ejemplo, un amor idealizado era representado por dos voces femeninas como la del castrato y una soprano. La nueva prioridad que jerarquizó a lo agudo y grave, estableció una dualidad de héroes (soprano-tenor) que se extendió hasta el siglo XX.

Es así como para 1890, afloran tenores como Jean de Reszke, Enrico Caruso y Beniamino Gigli, que fueron aclamados por la audiencia, que afianzaon la identidad vocal del tenor moderno, siendo tan famosos y protagonistas como sus colegas las sopranos. Para ellas, los excesos y la prensa fueron elementos que de alguna manera contribuyeron en el descenso de la imagen de *prima donna*. Ya en el siglo XX, el crítico musical inglés Ernest Newman<sup>21</sup> afirmaba en 1931 que la *diva* ya no existía: “en estos días podemos admirar a nuestros cantantes pero no los adoramos; para un periodista, incluso hablar de una soprano como una diva es provocar una sonrisa” (como se citó en Rutherford, 2006, p.4). Asimismo, hace notar su relación mediática y el decaimiento del *aura* de las *divas*:

“el agente de prensa y el periodista chismoso, sin proponérselo, han puesto en ridículo a la cantante; al hombre sencillo le resulta difícil tomar en serio a personas de las que se dicen tantas tonterías vulgares...La prima donna moderna por razones comerciales ha bajado a la multitud; y el contacto demasiado cercano con la multitud ha significado la pérdida de gran parte del respeto de la multitud por ella” (como se citó en Rutherford, 2006, p.5).

En este nuevo ordenamiento del ecosistema operático, los tenores se establecieron como las nuevas estrellas hasta la actualidad. Desde Enrico Caruso (1873 - 1921) quien atrajo nuevas audiencias a la ópera (Riding, 2006, pág. 47) por medio de su éxito en las grabaciones fonográficas y su voluptuosa vocalidad que en palabras de Garst (2016) se describe como “voz heroica, oscura y apasionada” otorgando a los roles veristas – como Canio en Pagliacci – un nuevo estilo que “se alejaba de la ‘vieja escuela’(p.57).

---

<sup>21</sup> El Diccionario de música y músicos de Grove lo sitúa como "el crítico musical británico más célebre de la primera mitad del siglo XX".

### 2.3 La Industria de la ópera:

Como señala Snowman (2016), a mediados del siglo XIX, “La ópera no era solamente una forma de arte, sino también un negocio” (p.149). Bajo esta aseveración exploraremos en el mercado que circunda a la ópera.

Desde los primeros espectáculos, incluso los músico-teatrales, como ‘Intermedi delle Pellegrini’—no propiamente ópera aún—, que fueron creados para el matrimonio de Ferdinando I de Medici en 1587 con Cristina di Lorena, se realizaban en los salones de los palacios para disfrute de la aristocracia y disfrute de ella. Estos eventos privados fueron detallados por cronistas que permiten reconstruir en gran parte cómo se realizaban y cómo fue su evolución, estas proto-óperas, contaban con un presupuesto prácticamente ilimitado. No obstante, en Venecia, en el carnaval de 1637, una agrupación o compañía semi-familiar, arrendó un teatro para representar *Andromeda* y la expuso al público previo pago de una entrada. Era la primera vez que una obra de este tipo podía ser vista fuera de la corte y no estaba creada por encargo de ésta. Así fue como el éxito de la forma y el acceso de la burguesía a las artes, rápidamente posibilitó la creación de teatros específicos para la ópera, y su difusión creció rápidamente alcanzando popularidad en ciudades como la primigenia Venecia, Mantua y Roma inicialmente, y se masificó como una expresión del entretenimiento, requiriendo de espacios para su realización fuera de la corte. En esta dinámica es que emerge la figura del ‘empresario’, que operaba bajo la dinámica que ahora conoceríamos como un gerente, Snowman (2016) lo describe como “una persona que alquila el teatro a sus propietarios, lo dirige durante un tiempo y espera lograr beneficios netos” (p.44) y también como inversor ya que para alcanzar sus objetivos debía disponer de recursos propios y a la vez decidir los títulos a representar, los elencos y, cabe mencionar, hacer converger los humores de Divas. Además atender a un equilibrio entre lo técnico, artístico y lo económico. En esta práctica, celebrar contratos y reservar a primeras figuras, resultaba una de las misiones que podía determinar el éxito de una temporada. El empresario, debía generar relaciones políticas — con al menos nueve meses de antelación — con el objeto de acceder favorablemente a alcaldes, gobernadores, e incluso nobles que eran propietarios de palcos, para alcanzar un acuerdo en las condiciones de concesión del teatro. La figura del empresario era esencialmente, de acuerdo con Roselli (1985): “un intermediario, un mercader de contratos, (...), el empresario no tenía ni una compañía ya hecha ni un repertorio de espectáculos más o menos listos para ser representados” (p.3).

Uno de los empresarios relevantes de la ópera italiana, fue Domenico Barbaja (1778-1841), quien tenía entre sus aficiones el juego de billar, gusto que incorporó al teatro, ofreciendo una posibilidad de acceso “democrático” a otros espectadores que se acercaron a la casa de ópera. (Rosselli 1985, p.28). Por otra parte los libretistas, cuyo aporte artístico era sustantivo, no recibían retribuciones acordes, más bien se beneficiaban de la venta de los libretos que ellos mismos debían gestionar y producir.

Este sistema de inversión privada, se ha mantenido en diversos lugares de una manera bastante similar, atendiendo a las fuerzas del mercado y las prácticas de los consumidores.

La ópera se instala en distintos regímenes como parte de la ‘alta cultura’, y es así que logra financiamiento de las arcas fiscales, prácticamente hasta pasado la Segunda Guerra Mundial, momento de inflexión en que las democracias occidentales cuestionaron el gasto público en la ‘alta cultura’. Como retrata Snowman (2016): “Las principales compañías de ópera de Francia, Italia y Alemania occidental recibían dos tercios, aproximadamente, de su presupuesto anual del tesoro público (la neerlandesa incluso más), completando el resto con la venta de localidades”(p.508). Estos excesos condujeron a tensiones entre partidarios y detractores del género por considerarlo ostentoso y desproporcionado, debilitando el aporte de los Estados y la financiación debió recurrir a prácticas de Marketing y Mecenazgo. Ejemplo de ello, es la filantropía de amantes de la ópera como Sybil Harrington, viuda de un magnate petrolero de Texas, quien además de apoyar a organizaciones médicas, educacionales y artísticas, se convirtió en la mayor donante individual del MET<sup>22</sup>, financiando múltiples producciones de ópera como la popular y fastuosa puesta en escena de Turandot de Puccini del director Franco Zeffirelli estrenada en 1987.

Las lógicas de mercado han determinado los distintos modelos de financiamiento para la ópera, que proponen la mantención directa de los Estados a los teatros, los incentivos a los aportes privados a través de franquicias tributarias, la recaudación por entradas, articulaciones mixtas. No obstante, la figura del ‘empresario teatral’ para la ópera, ha sido desplazada en la actualidad por corporaciones públicas o privadas que asumen aquel rol multifacético de antaño.

---

<sup>22</sup> Metropolitan Opera House de Nueva York.

### 2.3.1 Los públicos:

Puesto que es relevante comprender las relaciones entre los distintos agentes de la ópera –artistas líricos y públicos en particular–, se permitirá enmarcar la comprensión de los públicos en base a aspectos conceptuales, en primer término, desde la *teoría de los campos sociales* desarrollada por el sociólogo Pierre Bourdieu. Para ello, se establecerán las nociones de *Capitales*, *Habitus* y *Campos*, a fin de direccionar un entendimiento de sus prácticas singulares y la valoración que ejercen sobre los artistas locales.

En primer término, de acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española, *público*, se define como: “conjunto de las personas que participan de unas mismas aficiones o como preferencia concurren a un determinado lugar” (2012). Por lo tanto, reconoceremos al público como un grupo específico que requiere ser entendido para y caracterizado de acuerdo con sus singularidades.

En segundo término, Bourdieu, establece teóricamente un sistema de comprensión que relaciona al sujeto y las estructuras sociales. En tal sentido, el autor articula la existencia conceptual de un *espacio social*, como una “*representación abstracta*, (...) un punto de vista sobre el conjunto de puntos a partir de los cuales los agentes ordinarios dirigen sus miradas hacia el mundo social”. (2006, p.169) Es en esta topología social, donde las distancias sociales constituyen un espacio estructurado de posiciones o *campos*. Éstos, son definidos como: “espacios de juego históricamente constituidos por sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias”. (1988, p. 114)

La particularidad de un *campo* se distingue por el tipo de *capital* involucrado y sus valores propios. Desde esta perspectiva, el *capital* es un conjunto de bienes (no necesariamente económicos) que pueden ser acumulados, producidos, perdidos, consumidos. Cada campo se define en consecuencia, por la distribución de capital específico donde cada sujeto adquiere una posición e intereses. El capital que ha logrado acumular será acumulado por los integrantes va a determinar la estructura del campo y este capital no existe sino en relación con su campo.

Es así como la teoría de Bourdieu considera, más específicamente, otros tipos de *capital*, además del *capital económico*, que se ejemplifican a continuación no a modo taxativo, si no más bien de categorías:

- Capital Social: comprende todas las relaciones sostenidas entre los sujetos e instituciones dotados de lazos y lealtad, tales como: como compañeros, familia propia o adquirida.

- Capital Simbólico: que representaría prestigio, reconocimiento, honor.
- Capital Cultural: es aquel que dice relación con los conocimientos científicos, arte, religión, en forma objetivada (bienes culturales como libros, piezas de arte, música, etc.) o en forma incorporada en los sujetos como la formación académica que está acreditada por alguna institución.

Es pertinente reconocer que cualquiera de estas formas de capital puede derivar en un reconocimiento transformándose así en el denominado *capital simbólico*, y por lo tanto se relacionan estrechamente ya que permiten acceder a nuevas relaciones que aporten a adquirir otras formas de *capital*. Lo que permite apreciar la valía del *capital* es el *habitus*, que el autor señala como:

- *Habitus*: “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu, 2007, p.86).

Más allá de profundizar en una definición, se interpretará este concepto como disposiciones que perduran en el tiempo, normas tácitas que generan prácticas y ordenan la vida social, como esquemas de percepción que permiten tomar decisiones de manera regulada pero no consciente. Este esquema se adquiere desde la infancia a través de la socialización, que depende inseparablemente del *capital social* acumulado, y de la posición que ocupa en el espacio social. Podría simplificarse para estos efectos como el “bagaje cultural” de un individuo siendo el acto y la potencia que lo movilizan.

Es conveniente añadir que en estas relaciones de fuerza, quien posea un capital específico, y sea un ‘autoridad’ en un campo, tenderá a mantener una estrategia de defensa de las formas, aproximándose a una conservación ortodoxa del campo, para permanecer en dicha posición, mientras que, “los menos provistos de capital (que son también frecuentemente los recién llegados y, por tanto, generalmente, los más jóvenes) se inclinan por las estrategias de subversión”. (Bourdieu, 2000, p.114).

Por otra parte, el participar de un campo específico, supone la relación de la posición que ocupa el sujeto en un determinado campo y su disposición a cambiar o permanecer en dicha posición. A esta relación la denomina *interés*, que por su parte se trata de un proceso en el que intervienen diversos factores, en este caso, como el *habitus*, y el capital cultural.

Un aspecto relevante en la construcción teórica de los públicos, es que se caracterizan “por su diversidad y heterogeneidad” por lo tanto, no es conveniente visualizarle como una masa uniforme que responde de forma homogénea a prácticas específicas de consumo. (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019, pág. 29). Por lo tanto, se requiere situarlos al centro de la gestión de las entidades artísticas, “para incentivar su participación e involucramiento dado el impacto que este proceso tiene en el fortalecimiento del ecosistema cultural y en la cohesión social (Cuenca–Amigo & Makua, 2018, como se citó en Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019).

### ***La Participación Cultural:***

Una definición para el concepto de participación cultural plantea “que se trata de la acción y efecto de tomar parte en la vida cultural de la sociedad y en actividades artísticas y/o creativas, tanto desde la perspectiva de los hábitos como desde las prácticas de las personas (Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2016, como se citó en Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019, p.35). Identificar estos hábitos o prácticas, resulta un fenómeno multidimensional complejo que conviene observar y actualizar para contribuir en el desarrollo de públicos a través de la fidelización de públicos habituales; ampliación de éstos, atracción o integración de grupos de la población que no participan (p.40).

### **2.3.2 Marketing en la ópera y el canto lírico:**

A fin de dimensionar la implicancia de la participación y consumo cultural en relación con el marketing para la ópera se profundizará en los conceptos y estrategias del texto referencial de los autores François Colbert y Manuel Cuadrado: “Marketing de las artes y la cultura”.

Para comenzar, es necesario señalar que la American Marketing Association (AMA) en su Diccionario de términos de marketing, lo describe como “el proceso de planificación y ejecución de la concepción, el precio, la promoción y la distribución de ideas, bienes y servicios para crear intercambios que satisfagan objetivos de los individuos y de las organizaciones”. (como se citó en Colbert y Cuadrado, 2011, p. 20).

En el marketing, de manera muy simple, el objeto central es el de facilitar la comercialización de un producto. Para ello la empresa debe conocer las necesidades de los consumidores y su capacidad para satisfacerlas (p.26). Se desprende que la empresa requerirá de sistemas de información para ello y determinará los cuatro elementos del *marketing mix*, que son: producto, precio, distribución y comunicación. Así es que el mercado: “es el punto de partida como el de finalización del proceso” (p.28). (ver figura 1).

FIGURA 1  
MODELO TRADICIONAL DE MARKETING



NOTA. Tomado de Colbert y Cuadrado (2003; p. 28)

Colbert y Cuadrado proponen una relación distinta para las Artes y Cultura: El proceso se centra en el producto mismo y por lo tanto la empresa (o artista), debe intentar identificar su mercado y determinar los tres elementos restantes (precio, distribución y comunicación) para aquellos consumidores. Esta adaptación del modelo, propone una secuencia diferente: el producto es más que una simple variable del *marketing mix* “al ser la razón de ser de la compañía, sin dejar de lado las necesidades del mercado” (p.37). En consecuencia el sistema propuesto considera la siguiente

relación: Producto cultural – sistema de información – mercado – sistema de información – empresa -marketing mix – mercado. (Figura 2). (Colbert & Cuadrado, 2003)

FIGURA 2  
MODELO DE MARKETING PARA LAS ARTES Y LA CULTURA



FUENTE: Tomado de Colbert y Cuadrado (2003; p. 29)

Si bien no todas las industrias o empresas culturales están enfocadas en un producto, para la ópera este modelo se ajusta, en tanto la asistencia a un concierto, función de ópera o canto lírico, responde a esta lógica, al igual que el mercado descrito.

En el contexto de la irrupción digital, en la actualidad, la generación de comunidades interactivas alojadas en la internet y las nuevas conductas de estos consumidores, es necesario tener a la vista la noción ciertos públicos como “prosumidores”<sup>23</sup>, es decir como consumidores que ejercen una influencia en la comunidad afín al producto en cuestión. Este concepto sitúa al individuo como un agente activo que con su opinión es capaz de generar una tendencia en la conducta de otros consumidores. En este sentido, este tipo de agente es relevante para el éxito de cualquier acción de marketing en el campo de las artes.

Recogiendo estas nociones es necesario articular una relación con los públicos en las estrategias de marketing y comunicación de las organizaciones o artistas, entendiendo a los públicos como la

<sup>23</sup> Prosumidor: Este término fue acuñado en 1980 por el futurólogo Alvin Toffler y está compuesto por la unión de ‘consumidor’ y ‘productor’.

construcción de “una condición, un modo de existencia de los sujetos” (Rosas Mantecón, 2017, como se citó en Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019, p.31), a fin de consolidar estos esfuerzos y construir comunidades de espectadores (p. 34).

### 2.3.4 Fenómeno de Masas en la Lírica:

Algo tan común como vestir alguna prenda en específico, disfrutar de una película en el cine, o reproducir una canción favorita en un dispositivo es parte del fenómeno de la globalización<sup>24</sup>. En este sentido las relaciones de fuerza y dependencia entre las naciones gravita de acuerdo con lo que Joseph Nye denomina como “interdependencias complejas”, a través del concepto *soft power* (Martel, 2012, pág. 14). Este concepto que actúa por atracción se contrapone con la idea del *hard power* o uso de la fuerza para imponer una cultura sobre otra. En este sentido, el *soft power* en palabras de Nye: “también es la influencia a través de los valores como como la libertad, la democracia, el individualismo, el pluralismo de la prensa, la movilidad social, la economía de mercado” (p.15). En este sentido, y para efectos de esta investigación, Frédéric Martel nos sitúa en una realidad en la que las posiciones dominantes de países como Estados Unidos y naciones europeas tensionan los intercambios comerciales a través de la industria del *entertainment* (entretenimiento). Resulta interesante visualizar, de acuerdo con Martel (2012), como en el país norteamericano, la cultura se dividía entre “la alta cultura” o *high culture* y la “cultura popular” o *low culture*. Para mediados del siglo XX, este crecimiento de la cultura de masas es visto por la élite intelectual – compuesta por inmigrantes provenientes de Europa – como la “crisis de la cultura”, criticando desde, la importancia del consumo de la televisión, hasta las reproducciones de obras clásicas en los hogares de las clases medias. Este pensamiento, de la *old left* – que vio perdida su batalla frente a expresiones que peyoraron como el jazz – fue desplazada para 1960, por nuevas corrientes de crítica (*new left*), abrazando y valorizando otras expresiones como lo *kitsch* superando las viejas jerarquías entre lo *high* y *low* (Martel, 2012 p.161).

---

<sup>24</sup> El fenómeno de la globalización, de acuerdo con la definición de la CEPAL – ONU (2002) se describe como: “la creciente gravitación de los procesos financieros, económicos, ambientales, políticos, sociales y culturales de alcance mundial en los de carácter regional, nacional y local” (p.17). Esta acepción enfatiza el carácter multidimensional de la globalización, cuyo desarrollo no obedece a un determinismo puramente económico. “Globalización y desarrollo” Recuperado de: [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/2724/2/S2002024\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/2724/2/S2002024_es.pdf)

Estos fenómenos comienzan a definir la Geopolítica de la Cultura, en la que las diferencias entre los distintos territorios se difuminan, de la mano de la irrupción de las nuevas tecnologías y el internet, no obstante, fortaleciendo identidades nacionalistas de parte de los generadores de contenidos de regiones no dominantes, que luchan por mantener su propio dominio. Es así como el autor plantea que nos encontramos insertos en la “Guerra mundial de los contenidos” (p.415) donde los medios aspiran al control de la información y el *mainstream* (dominante) o “para el gran público” persigue la búsqueda de nuevos formatos y estrategias para mantener su predominio en el mercado.

### 2.3.2 Trabajador Cultural

La definición de Trabajador Cultural que se concebirá estará guiada por el trabajo “El Escenario del Trabajador Cultural en Chile”, publicación Proyecto Trama del Observatorio Políticas Culturales 2014. Este concepto se construye desde la perspectiva teórica del sociólogo Howard S. Becker, quien concibe el trabajo artístico como “las actividades que deben llevarse a cabo para que cualquier obra de arte llegue a ser lo que por fin es” (Becker, 2008, como se citó en Publicación Proyecto Trama, 2014, p.14)

De acuerdo con el estudio, se encuentran las siguientes clasificaciones derivadas del proceso productivo y las características de su quehacer.

- a) Artista profesional: Es una persona que destina al menos ocho horas semanales al desarrollo y ejecución de obras de su autoría, o a la interpretación de obras de terceros. Se considera un artista una persona que logra percibir ingresos a partir de la distribución o venta de sus obras, o captación de derechos, y que expone su obra al público de manera sistemática. De igual forma, un artista profesional invierte, por sí mismo o a través de terceros, en la realización de sus obras, ya sea en materiales, instrucción u otro tipo de insumos.
- b) Intermediario: es el encargado de administrar la producción intelectual de artistas, generando un lazo entre ambas partes. En este sentido, ejerce como agente de distribución de primera línea, en contacto directo con el artista, como puente hacia la comunidad, pudiendo ser su objetivo el público u otros agentes de distribución.

- c) Técnico: es la persona encargada de implementar labores complementarias a la producción artística, que enriquecen o posibilitan la realización final de la obra del artista profesional. (Publicación Proyecto Trama, 2014, p. 14)

## **2.4 Práctica Artística:**

Para la comprensión del desarrollo del canto lírico en Chile, desde el ‘Encuentro con la Ópera’ es indispensable reconocer las prácticas propias en torno a la ópera como género, al cantante como artista, y a la producción cultural como obra, y observar las tensiones y relaciones que en ellos existen. Todos los conocimientos que podamos percibir de esta tríada constituyen una totalidad que conforma el “fenómeno artístico” que para López (1995) se establece como “una abstracción”, en la que debe existir una relación que involucra a tres elementos fundamentales: el artista (aquel que ha ejecutado o producido algo), ese algo que denomina obra artística. el receptor. (p.19)

### **2.4.1 Praxis en la interpretación lírica:**

En relación con la artista intérprete de ópera, se propone una reflexión en torno a la praxis entendida como un concepto filosófico Marxista que va más allá de la dicotomía teoría-práctica, entendiendo que la dimensión específica de la producción asociada al ‘hacer’ o lo manual, no está separada de la conceptualización teórica. Para ello nos situaremos en la Teoría de la Práctica Artística de Mónica Caballero (2016), quien reflexiona en torno a los elementos teóricos que se inscriben en el desarrollo del arte y que nos servirán de ejes de análisis y observación de los distintos sucesos que dialogan en la disciplina del canto lírico.

La autora reflexiona: “Cualquier artista bastaría preguntarle cuánto de teórico tiene su quehacer para que –con la pregunta adecuada– exprese una serie de elementos teóricos: la abstracción, el conocimiento de la técnica, la selección conceptual y formal” (Caballero, 2016, p.11). Esta consideración inicial nos permite reconocer en la relación de ese artista con su quehacer un vínculo con su propio hábitat y para ello se requiere de una comprensión amplia, donde la hermenéutica genera esa perspectiva integral de interpretación. Partiendo desde esa mirada, circunscribiremos la reflexión en el arte musical, otorgando una dimensión a la hermenéutica que reconoce en ella una

“forma de interpretación analítica de la música que considera el significado y el contexto antes que la estructura y la técnica” (Latham, 2008, p. 719). Entendiendo que el canto lírico es una expresión de base académica, en la que la partitura representa una verdad que pareciera inamovible en la práctica actual, como señala Caballero (2016), la partitura representa un punto de partida, que puede interpretarse; es así como cada intérprete, inevitablemente transformará esa verdad desde su propio hacer. Este interpretar supone nuevas verdades, – que no son la verdad única –, sino que producen una reinterpretación de aquella creación sin agotarla, ya que después “viene otro intérprete y también logra otra develación” (p. 27). Es así como la interpretación provendrá siempre desde una perspectiva singular, aquella construida por lo que la artista involucra desde su mirada cargada de las relaciones con su entorno (p.25).

## **2.5 El contexto local: La música chilena y el mestizaje.**

Cuando hablamos de música docta chilena, o académica, es ineludible revisar el trayecto que ha recorrido dentro de la temporalidad republicana. Ya en 1817, tras las campañas del Ejército Libertador, y después de la batalla de Chacabuco, con la consecutiva proclamación de don Bernardo O'Higgins como Director Supremo de Chile, las emergentes bandas militares difundieron el mensaje, cuyas escenas fueron descritas como el pueblo: “al oír aquella música creía estar en la gloria” retrataba don José Zapiola. (citado Pereira Salas, 1946) Estas emergentes agrupaciones, encontraron eco en la nueva administración que advirtió la necesidad de crear la Academia Músico-Militar que tenía por objeto formar musicalmente a los integrantes de estas bandas de las fuerzas armadas, registrándose por ejemplo, la importación de instrumentos musicales para este cometido desde Estados Unidos y Europa. La ferviente fuerza patriótica que dio paso a símbolos como el primer himno nacional encargado por don Mariano Egaña en 1920 al el violinista Manuel Robles<sup>25</sup>. Éste se pudo reconstruir por memoria del cronista y músico don José Zapiola quien desde 1826 colaboró con la Sociedad Filarmónica creada por la madrileña recientemente vecindada en Chile, doña Isidora Zegers. El cronista en sus apuntes señala algunas de las características de la señorita Zegers: “

---

<sup>25</sup> Referencia obtenida de Memoria chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94806.html#:~:text=El%20himno%20patrio%20se%20estren%C3%B3,la%20elite%20de%20la%20C3%A9poca>.

“La señorita Zegers no venía sola; traía consigo otra gran novedad: las óperas de Rossini. Su vocalización brillante y atrevida, su afinación irreprochable y una voz que, sin ser de gran volumen en las notas graves, alcanzaba hasta el fa agudísimo con toda franqueza. Éstas y otras cualidades de no menos valor hacían a la señorita Zegers la mejor intérprete de la música de Rossini. (Zapiola, como se citó Merino, 2006)

La aristocracia local dio especial recepción a la música de salón, donde surgió una alianza entre la música académica y los actores relevantes de la época como intelectuales y políticos. Otra figura musical pilar de aquellos primeros años de la sociedad filarmónica es el comerciante y músico danés, Carlos Drewetcke quien, como señala Zapiola: “reunía, no sin trabajo, ciertos días de la semana, a los músicos (...) para ejecutar algunas de estas composiciones, desempeñando la parte de violoncello y repartiendo consejos sobre el arte, desconocido hasta entonces.” (Citado en Merino 2006)

A partir el primer cuarto de siglo, comenzaron a llegar las compañías de ópera provenientes de Italia, así como un largo catálogo de artistas y compañías escénico-musicales. Como señala García, “La presencia de la ópera en Chile fue fundamental para el avance de la vida musical del país”.

Comenzó a crearse la infraestructura adecuada para los montajes (pendiente recoger material tesis) Entre los que destacan el Teatro de Copiapó (1847), y el Teatro de la República (1848) y el Teatro Municipal (1857).

Las figuras Zegers y Zapiola y José Bernardo Alzedo apoyaron la fundación del Conservatorio Nacional de Música en 1850 como ente estatal y en 1852 el Semanario Musical: la primera revista nacional especializada de difusión popular de la música.

Así es como, derivado de las voluntades de un grupo de personas que va tomando forma un movimiento musical, conformado en tertulias, al que adhieren dos influyentes de la educación: Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento, incluyendo en la enseñanza musical primaria.

Ya llegado el siglo XX, y en particular el decenio 1920 – 1930, comienza a vivirse en Latinoamérica un “despertar de la consciencia artística” (Bayón, 1994, p.5) marcado por la diversidad de expresiones bajo la exaltación de la identidad, y el arraigo autóctono. Al margen de las particularidades estilísticas propias de las distintas culturas, en Chile la música de tradición

escrita, comienza a transformarse en un proceso de mestizaje: “de hibridación de lo europeo con lo ya reconocido como propio por la comunidad nacional.” (García, 2004)

Para terminar, es necesario decir que, si bien el mestizaje, la síntesis musical, es un proceso de carácter permanente, una visión de aquellos tres momentos de la historia de la música de tradición escrita chilena del siglo XX (...), deja en evidencia cómo la intensificación del uso de informaciones sonoras gestadas en lo profundo de la sociedad americana, en concordancia con los acontecimientos socio-políticos de cada instante, han incentivado dicho proceso de síntesis, contribuyendo así a crear productos culturales, en este caso musicales, reconocibles como chilenos o, al menos, como latinoamericano. (García, 2004)

### III. Marco Metodológico:

Al abordar el desarrollo del canto lírico en nuestro país a través del cantante de ópera, es necesario visualizar el rol de esta disciplina en el contexto de las artes escénicas, conocer a sus ejecutantes, observar el escenario global y local para comprender su evolución. Para la presente investigación se utilizará el método cualitativo de tipo descriptivo. El universo corresponde a los cantantes líricos de Chile y se focalizará el estudio en las cantantes de ópera chilenas protagonistas del programa "Encuentro con la Ópera". Se ha seleccionado a las mujeres intérpretes a fin de colaborar con una visión testimonial y memorial de las mujeres trabajadoras culturales entre los años 1983 a 2013.

Entendiendo la multidimensionalidad de este análisis se utilizarán tres pilares fundamentales: la Musicología, la Gestión Cultural y la mirada de la Práctica Artística. Resulta imprescindible realizar una revisión de antecedentes historiográficos del programa Encuentro con la Ópera, así como recopilar antecedentes que den cuenta del impacto de la disciplina del canto lírico en el período 1983 a 2013. Para ello se recogerán archivos tanto de programación, crítica especializada y concursos de canto nacionales. Asimismo, se realizarán entrevistas de carácter semiestructurada a las principales intérpretes nacionales, críticos y expertos, a fin de profundizar en la comprensión de las particularidades de la disciplina y su contexto. Debido a la naturaleza subjetiva del quehacer artístico, esta investigación propone la participación de un panel de expertos, a través de un *focus group* conformado por un académico/a de canto, director/a de Escena, y un representante de la prensa especializada, que recoja una voz autorizada y evalúe el desarrollo desde una perspectiva integral.

Un aspecto central de esta investigación es observar y evaluar el rol de la institucionalidad cultural y su injerencia en el desarrollo del arte lírico. Para ello, es fundamental recopilar y analizar antecedentes respecto de las políticas y acciones del Estado en materia de las artes escénicas en general, y en específico del canto lírico y la ópera. Igualmente, revisar y comparar la oferta académica de los distintos centros y escuelas de formación para el cantante de ópera, públicas y privadas, y la inserción de éste en el mundo laboral, en el programa artístico.

#### **IV. Desarrollo de la Investigación:**

En el presente capítulo se abordará el ecosistema cultural en el que se sitúan los cantantes líricos chilenos. Se explorarán materias de índole artística, histórica y de gestión cultural, a fin de determinar la influencia del programa artístico “Encuentro con la Ópera” del Teatro Municipal de Santiago en el desarrollo del canto lírico en Chile en particular desde sus inicios en el año 1983 y por un período de tres décadas.

#### **4.1 El canto lírico en Chile:**

##### **4.1.1 Formación: Las principales escuelas de canto en Chile.**

El canto ha estado presente como expresión artística desde el inicio de la República. En 1849, por decreto supremo, se funda en Santiago la primera Escuela Pública de Música y Canto a cargo del profesor francés Adolfo Desjardins, por iniciativa de la ‘Cofradía del Santo Sepulcro’, que sería la base del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en Santiago de Chile. En esta escuela, se enseñaría solfeo, canto para soprano, contralto, tenor y bajo, órgano, harmonio, violín y otros, y sus lecciones se entregarían de forma gratuita tres veces por semana (Sandoval, 1911). Este anhelo por construir una educación formal para la música se ha mantenido hasta nuestro días. La institución que continúa esa herencia formativa es la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En cuanto a la formación propiamente lírica, cuenta con una cátedra de canto por la que han transitado la mayoría de los intérpretes locales.

Por otra parte, desde 1960, se crea en la Pontificia Universidad Católica de Chile el Departamento de Música, que en 1970, pasa a conformar el Instituto de Música de la Facultad de Artes. Más reciente es la creación del conservatorio de la Universidad Mayor (2005), y el año 2008 la Universidad Alberto Hurtado incorpora el Instituto de Música de Santiago, fundado en 1991 por la maestra Sylvia Soublette convirtiéndose en el Instituto de Música de la Universidad.

Estas instituciones de la Región Metropolitana, ofrecen la formación académica en canto lírico, desde una construcción similar: se enmarcan en una Licenciatura en Música o en Artes mención Interpretación Musical, y su enfoque reside en formar intérpretes de música académica, de alta especialización con conocimientos en teoría musical, piano, análisis, fonética, música de cámara,

entre otras de formación general. No obstante, en relación con el desempeño profesional en el ámbito de la ópera, la profundización varía en las instituciones. Resulta necesario precisar que, dentro de la oferta laboral para cantantes líricos, los únicos empleos con una remuneración al mínimo en el ámbito propiamente del canto, son las plazas (16) de la Camerata Vocal de la Universidad de Chile, y el Coro Profesional que actualmente cuenta con (46). Sería conveniente profundizar en estudios cuantitativos que den cuenta de los vínculos entre aquella oferta y la empleabilidad del sector, ya que no existen datos formales disponibles de las casas de estudio de su alcance en cuanto ocupación efectiva en el área.

La praxis de la ópera, requiere de destrezas en distintas áreas más allá de lo estrictamente musical. En torno a la preparación en ópera, diversos cantantes consultados, de distintas cuerdas y provenientes de las distintas escuelas aquí señaladas refieren la necesidad de contar con un espacio de formación específico. Lo señalan como: “una plataforma intermedia donde poder practicar y preparar determinados roles”, “un complemento donde haber tenido la posibilidad de aprender de la experiencia de nuestros grandes cantantes, preparadores musicales, profesores de teatro”, “un lugar que no solo aportaría las herramientas teóricas sino la práctica y experiencia en el escenario”. En la misma dirección la maestra Clara Oyuela en su libro ‘El Arte de Cantar’ señala: “Sin duda el camino más directo y más indicado debe ser ingresar a una Escuela Oyuela” (Oyuela, 1997 p.57). Coincidentemente, la necesidad de una escuela de ópera vinculada al Municipal es retratada por el barítono Pablo Oyanedel, de manera ilustrativa: “El mejor ejemplo lo tenemos en el propio Municipal. En la Escuela de ballet nacen los bailarines que conforman la compañía del teatro” (comunicación directa 12 de junio de 2022).

Las experiencias de cantantes chilenos que han podido cursar programas de este tipo en Europa, refieren como la formación apunta directamente al ejercicio profesional sin mediar concepciones teóricas que se dan por resueltas en una primera etapa. No obstante los entrevistados, refieren haber llegado con elementos técnicos “no resueltos del todo”, y con poca preparación de “roles completos” lo que les significa “aprender mucho en poco tiempo” sintiendo en su formación en Chile “se perdió tiempo valioso”.

La formación en Europa o Estados Unidos requiere de esfuerzos económicos sustantivos, que han sido sustentados a través de “becas en los países de residencia”, “apoyos de fundaciones chilenas” así como de “esfuerzos familiares importantes”. Estas realidades reflejan el poco acceso a becas promovidas por el Estado chileno para la formación integral en ópera.

Una iniciativa a observar en el tiempo es la alianza recientemente formada por la Fundación Ibáñez Atkinson con el Municipal de Santiago denominada “Ibáñez Atkinson Young Artist Program” Éste propone el perfeccionamiento de 5 cantantes seleccionados que “tendrán la posibilidad de interpretar roles secundarios y ser *cover* de artistas en el Municipal de Santiago”. Asimismo, esta alianza persigue la realización de distintas instancias de audiciones nacionales e internacionales para concursos y casting, entre otras.” (sitio web institucional del Municipal de Santiago, 2022)

#### **4.1.2 Promoción del canto lírico: La alianza público-privada**

El montaje de una ópera requiere de un sinnúmero de elementos técnicos y artísticos para recrear desde las grandes tragedias hasta propuestas contemporáneas en espacio vacío o minimalistas. Si de los intérpretes se trata, contar con cantantes, directores de orquesta y régisseur de renombre exacerba la necesidad de disponer de redes de contacto e importantes sumas de dinero para su contratación y en el caso de nuestro país, el desplazamiento desde Europa o Estados Unidos, además de su manutención durante estadías considerables. En este sentido, es que durante el siglo XX la voluntad y el trabajo de distintos agentes ha sido indispensable para poner en escena célebres títulos de ópera en el Municipal. A continuación, se realizará una síntesis cronológica de estos agentes culturales, que hicieron posible la continuidad de la ópera y la promoción del canto lírico en la segunda parte del siglo y cuyas implicancias alcanzan nuestros días.

#### ***La Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera.***

Para comenzar, es necesario señalar a la persona jurídica: “Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera”. Para la década de 1960, surge esta agrupación por iniciativa de un grupo de profesionales jóvenes pertenecientes a la alta sociedad chilena, ‘fanáticos’ de la ópera, al alero del abogado Arturo Alessandri Rodríguez (hermano del entonces presidente de la república Jorge Alessandri), admirador y conocedor de ópera quien había sido promotor de las temporadas líricas de los años 1943, 1947 y 1949 en el Teatro Municipal (Álvarez, 2014, p. 86). Arturo Alessandri, cultivando su afición, viajaba a los grandes centros operísticos en Europa y Estados Unidos a apreciar las tendencias y repartos de élite. Asimismo, y como señala Orlando Álvarez, - quien también será

parte de la Sociedad – “en estos viajes adquiriría todas las grabaciones de ópera que se editaban, llegando a formar una colección que muchos consideraban de categoría internacional y que ocupaba totalmente una sala de su residencia” (2014, p.81).

Otro actor relevante fue el abogado Carlos Cruz-Coke, quien se acercó a Alessandri para presentarle ideas para reactivar la ópera en el Teatro Municipal y quien además había tenido algunas presentaciones como Barítono en producciones hechas por chileno, en el Municipal. Bajo esta afición es que comenzaron a tener reuniones en torno a audiciones de óperas en la casa de Alessandri. Se gestó entonces la idea de formar una persona jurídica que pudiese gestionar montajes líricos con figuras internacionales y avivar la llama del género en el Municipal.

Así es como en 1962, se conforma la “Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera” que, a través sus miembros comenzó a contactarse con figuras de talla mundial para cantar en Chile. Resulta necesario señalar que la ópera se realizaba a través de ‘empresarios teatrales’ que, como se mencionó previamente, traían sus producciones con todo el decorado, vestuario, director y cantantes incluidos. Es por esto que la figura autónoma de los “amigos de la ópera” vino a proponer un modelo distinto de gestión, que habría de dar sus frutos en la promoción de la ópera hecha en Chile, algunos años más tarde.

### ***De la Corporación de Arte Lírico a la Corporación Cultural.***

Para 1964, se suma un nuevo actor para la promoción de la ópera. El recién electo alcalde de Santiago, Manuel Fernández Díaz que, si bien no era aficionado a la ópera, encontró en ella un elemento que en otras ciudades del mundo era un orgullo de gestión. Este arte, en distinto tiempo, ha constituido una vitrina para la exposición de éxito y opulencia. Fernández, propuso entonces en 1966, la creación de la “Corporación de Arte Lírico”, cuyo propósito era “restablecer la ópera como actividad principal del Teatro Municipal” (Álvarez, 2014, p. 86). Para ello, convocó a un grupo multidisciplinario de personas, dicho sea de paso, todos varones, para crear una comisión asesora denominada “Comisión de Asesoramiento Lírico” para gestar la temporada de 1967. Esta comisión fue conformada por empresarios, aficionados, personas del mundo de las comunicaciones, algunos regidores, los compositores: Alfonso Letelier y Pablo Garrido, así como el director de orquesta Juan Pablo Izquierdo y el dibujante y posteriormente divulgador de la ópera Jorge Dahm.

La temporada de 1967 que pasó a llamarse “Festival Lírico”, requirió de mayores esfuerzos logísticos y ambiciosas metas artísticas, por lo que el alcalde Fernández tomó la decisión de crear la “Corporación Cultural de Santiago” a fin de aunar “los sectores privado y municipal” y garantizar “a los diversos conjuntos estables “un resguardo económico del que carecían” (Álvarez, 2014, p.99). De acuerdo con Álvarez, 2014, estos cuerpos estables – Coro, Ballet, Orquesta – eran “subvencionados por el municipio metropolitano”, por lo que la nueva figura vendría a inyectar recursos, en específico del mundo privado, para lograr la realización de la temporada de ópera.

La Corporación Cultural comenzó sus operaciones en 1974 apoyando a la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera que actuaba como un ‘empresario’. Fue así como las temporadas de ópera en el Teatro Municipal de Santiago desde 1975 aumentaron 5 títulos, que fueron Carmen, El Elixir de Amor, El Trovador, La Traviata y Norma, y con ello el presupuesto de las temporadas. Se inició con montos cercanos a los \$200,000 dólares, y en el transcurso de su administración – octuplicó la inversión hasta alcanzar la suma de \$1,600,000 el año 1982 lo que permitió aumentar el número de funciones y la variedad de artistas. A pesar de la fructífera labor, la Corporación Cultural de la I. Municipalidad de Santiago, presidida por el alcalde de la comuna Sr. Carlos Bombal, rescinde el contrato existente, para evitar la suspensión de la temporada 1982 en curso. Esta operación administrativa tenía por objeto inyectar los recursos necesarios para la ejecución de los espectáculos, en particular las contrataciones extranjeras. Resulta necesario precisar que, durante 1982 la Dictadura Militar llevó a cabo una política económica en un contexto de crisis mundial y local, que tuvo, entre otras, medidas como la devaluación del peso frente al dólar, situación que afectó notablemente el pago de las contrataciones a artistas internacionales. Los miembros de los distintos directorios continuaron de una u otra manera, aportando a la mantención de la ópera en distintos ámbitos incluyendo las relaciones internacionales y la búsqueda de recursos económicos.

### *Club de Amigos de la Ópera (CLAMO)*

En 1979 se creó el club de amigos de la ópera con el objeto esencial de aportar en la difusión del arte lírico difusión del arte lírico. Derivado de aquello se realizaron charlas sobre títulos de la temporada lírica, exhibiciones de videos de ópera, talleres, conciertos con cantantes nacionales, libretos en castellano de todas las óperas representadas, tours líricos, y la publicación de la revista

“Ópera Chile” que creció a lo largo de una década en extensión, colaboradores, ampliando su impacto.

### ***Corporación Amigos del Teatro Municipal:***

La Corporación Amigos del Teatro Municipal nació en agosto de 1982 por iniciativa de la norteamericana Giselle Fages de Theberge, esposa del embajador de Estados Unidos en Chile de la época, tomando como inspiración los modelos de mecenazgo estadounidenses conocidos como “amigos de” que apoyan habitualmente a sectores que requieren de aportes económicos. “Amigos del Teatro Municipal” en sus inicios, fue un ente patrocinador del Teatro, aportando sustantivos recursos a través de gestiones con otros privados, en forma de instrumentos musicales e implementos para la operatividad del Municipal tanto para sus cuerpos estables como infraestructura. Igualmente contribuyeron con las actividades auspiciando “la avenida a Chile del gran tenor español Alfredo Kraus para un concierto de arias” (Álvarez, 1992, p. 80)

Desde sus primeros años promovieron el apoyo económico a artistas emergentes, creando un programa propio de becas tanto para estudios nacionales como internacionales y, como se declara en su sitio web, han beneficiado a más de “4.000 jóvenes músicos” (Corporación Amigos del Municipal, 2022). Este proceso anual, se inicia un proceso de inscripciones para que estudiantes de música en diversas especialidades, entre las que se cuenta el canto lírico, puedan acceder a una instancia de audiciones para la obtención de una “Beca Nacional”. El concurso, que cuenta con jurados expertos en la interpretación de cada disciplina, otorga un premio que corresponde a un aporte en dinero mensual para cada becario, y la cantidad de becas está determinado por los aportes que la corporación gestiona con personas y empresas, que son retribuidas a través de beneficios tributarios derivados de la Ley de Donaciones Culturales.

### ***Fundación Ibáñez-Atkinson***

La Fundación Ibáñez Atkinson, conocida por su acrónimo FIA, es una fundación familiar sin fines de lucro, creada el año 2011 para “Apoyar a artistas musicales sobresalientes que están iniciando su carrera profesional” (Fundación Ibáñez Atkinson, 2019, p. 34), desde esta premisa es que el año 2013 comienza un programa propio denominado “Becados FIA”. Este programa consiste en apoyo

económico directo para estudios en Chile y en el extranjero para la interacionalización de los cantantes chilenos en un “mercado internacional de la música” (p.34). Durante 2013 se concedieron becas a dos cantantes líricos chilenos: el barítono Javier Arrey para estudiar en Estados Unidos y al tenor Guillermo Valdés para estudios en Alemania.

En su memoria institucional, los fundadores Felipe Ibáñez y Heather Atkinson, señalan: “Creemos que es muy importante apoyar a las personas con verdadero talento musical, porque la música eleva el espíritu y humaniza. Debemos acompañar a nuestros becados para que traspasen fronteras y sean un gran aporte a Chile” (Fundación Ibáñez Atkinson, 2019, p. 26). Esta visión, sostenida hasta la fecha de esta investigación, ha permitido beneficiar a 326 cantantes a través de alianzas estratégicas, promoviendo el acceso a audiciones, clases magistrales y su programa de becas. En palabras del barítono chileno Javier Arrey (2016): “La Fundación Ibáñez Atkinson ha sido mucho más que una institución tradicional que otorga becas, son verdaderos amigos y visionarios cuyo compromiso con el arte y la cultura ha permitido que muchos podamos estar hoy desarrollando nuestros sueños como artistas representando a Chile en diferentes escenarios del mundo. (Memoria Institucional FIA, 2016 p.7). En la actualidad la organización a ampliado su cobertura así como ha establecido nuevas alianzas corporativas que promueven el desarrollos de los artistas nacionales en circuitos nacionales e internacionales.

#### **4.1.3 Concursos de canto.**

La industria de la ópera no está exenta del dinamismo propio del mundo globalizado, en donde la oferta de artistas y la digitalización hace imprescindible la necesidad de contar con redes que conecten a los artistas con los escenarios mundiales. En ese sentido los concursos de canto responden –en cierta parte– a la necesidad de vincular a los artistas con esos intermediarios, facilitando el acceso de los jóvenes cantantes a nuevos mercados y oportunidades a través de incentivos económicos, becas de estudios, masterclass, entre otros. Concursos internacionales como “Concurso Tenor Viñas” fundado en 1963, lideran la oferta y son referentes internacionales en la promoción del canto lírico a través de sus competiciones que muchas veces se presentan en formatos anuales.

Para las disciplinas artísticas, los concursos representan un estímulo; desde la práctica artística, la búsqueda de la excelencia – que es validada en los concursos por comisiones de expertos – motiva perseguir la verdad, como se planteó teóricamente por Caballero (2016). En este interpretar y re-interpretar la partitura, se eleva la exigencia personal y también la autocrítica. En consecuencia, estas iniciativas, escalan el esfuerzo individual, impactando sobre el conocimiento colectivo. En el contexto nacional, son 3 los concursos que promueven el canto lírico:

### ***Concurso de ejecución musical Luis Sigall:***

Fundado el año 1974 en la ciudad de Viña del Mar, el concurso acoge distintas disciplinas musicales, entre ellas, el canto lírico. El 6 de octubre de 1974 comenzó su primera versión denominada “Primer Concurso Sudamericano de Música”, con la especialidad en piano. Este certamen, adquirió relevancia en el circuito internacional cuando en 1979 fue reconocido por la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Ejecución Musical, garantizando un estándar acorde al nivel internacional requerido. Dentro de los jurados invitados en las distintas versiones destacan: Clara Oyuela, Rita Streich, Claudia Parada, Inge Borkh, Luigi Alva, Fedora Barbieri. El año 2003, la soprano Patricia Cifuentes se convierte en la primera cantante chilena en obtener el primer premio.

### ***Festival de ópera Laguna Mágica:***

El Concurso de Internacional de Canto Laguna Mágica nace el año 2012, como una alternativa de desarrollo descentralizado del arte lírico teniendo como objetivo posicionar y fortalecer los espacios de apreciación de la música lírica, . . . , Además de generar instancias abiertas de formación de audiencias en torno al mundo operístico. (Memoria Institucional, 2019). Se realiza en formato bianual, entregando 4 premios en dinero a los tres primeros lugares y un premio del público así como oportunidades de acceso a clases magistrales y conciertos. En su primera versión los primeros lugares correspondieron a: Jaquelina Livieri (Argentina) – Paulina González (Chile) – Marcela González (Chile) y Leonardo Navarro con el Premio del Público (Chile).

### ***Concurso Mujeres en la Música:***

Este concurso tiene la singularidad de contribuir en la promoción del canto lírico con perspectiva de género. Como se señala en su sitio web Mujeres en la Música IV. persigue “otorgar una plataforma para la expresión y el desarrollo del talento artístico femenino en Chile, con el fin de visibilizarlo, promoverlo y proyectarlo en un plano local, así como también internacional”. (Mujeres en la música IV, 2022)

El concurso fue fundado por la organización “Capítulo Chileno del National Museum of Women in the Arts” en el año 2014 y en la actualidad es desarrollado en conjunto con el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado. En su primera versión las cantantes galardonadas fueron: Yaritza Véliz – Madelene Vásquez – Ana Navarro. Su ejecución es bianual y recibieron premios en dinero así como un concierto internacional para el primer lugar.

## 4.2 El “Encuentro con la Ópera”: un programa fundamental.

### 4.2.1 Historia

Hasta la década de 1980, las temporadas de ópera, consideraban un elenco, en general con 2 o 3 abonos (funciones), que estaba compuesto por artista de trayectoria internacional, así como nacionales. No existía una política en particular en torno a la participación de voces chilenas. Figuras de renombre como Ramón Vinay, Nora López y Claudia Parada eran intérpretes frecuentes de los montajes verdianos que compartían escenario con locales en roles comprimarios o con artistas de otros continentes. La gestión de la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera y la Corporación Cultura permitió la contratación de nuevos profesionales para el Municipal; en este entorno es que el subdirector de la Filarmónica recientemente contratado Miguel Patrón Marchand, se cuestionó la presencia de los chilenos en los roles protagónicos. La visión general que se tenía de los locales, según sus propias palabras: “Aquí no hay figuras que puedan hacerse cargo de roles protagónicos” (Patrón, 2003, pág. 138). Esta visión alertó al maestro uruguayo y quiso convencer al director general Sr. Jaime Valdivieso, proponiéndole hacer audiciones evaluar el nivel de los chilenos. El resultado de estas jornadas reveló “un verdadero semillero de nuevas voces” que podría pensar en incluirse dentro de la temporada oficial o bien plantear una temporada paralela “donde los roles principales también estuvieran a cargo de chilenos”. A pesar del entusiasmo la iniciativa no tuvo gran repercusión. Al año siguiente asume la dirección del teatro Luis Osvaldo de Castro quien “muy entusiasmado” soñaba hacer los títulos de la temporada con cantantes chilenos, siendo consciente de que Wagner se alejaba de las posibilidades. Los títulos en cuestión eran Tannhäuser, La Traviata, Romeo y Julieta y Turandot. Para La Traviata era posible contar con figuras locales, no así para los otros espectáculos. La Traviata, en consecuencia, acogió a dos elencos, siendo necesario otorgarle un nombre al segundo reparto. Si bien la intención era la de construir una ‘Ópera Nacional’, aquella denominación restringiría el acceso a cantantes extranjeros cuando fuese necesario y naturalmente el mismo director era uruguayo. Este segundo elenco pasó a llamarse “Encuentro con la Ópera” por idea de “Álvaro Molina”, miembro de la Corporación. (p.143). Este primer ‘Encuentro con la Ópera’ estuvo constituido por Patricia Vásquez (Violetta Valery) - Patricia Brockman (Flora Bervoix) - Carlos Miranda (Marqués de Obigny) - Gabriel Sierra

(Gastón) - Jorge Escobar (Barón Douphol) - Amado Rivera (Alfredo Germont) - Eduardo Huespe (Doctor Grenvil) - Adriana Muñoz (Annina) - Carlos Haiquel (Giorgio Germont), en una puesta en escena del Régisseur Roberto Oswald con la dirección musical del maestro Miguel Patrón Marchand. El mismo año le siguió Turandot con doble elenco protagonizada por Nora López.

En los espectáculos de los años sucesivos, hubo aciertos y desaciertos en la elección de los roles de este elenco, se fue consolidando a través de la participación de figuras nacionales cuya presencia “elevó el nivel del ‘Encuentro’” (p.174).

En la Revista Opera Chile, (1985) se destacaba: “También durante la Temporada Lírica 1984 hubo una versión de cada título con cantantes nacionales. Según público y crítica, esta Temporada paralela ha mostrado una real superación entre nuestros artistas.” (p.64)

El ‘Encuentro’ traspasó el mero entusiasmo por descubrir las voces chilenas, y comenzó a ocupar un espacio en la visión de la Corporación Cultural que era “convertir la extensión artística en uno de sus principales objetivos” (Teatro Municipal de Santiago, 2008, pág. 369). La nueva administración decidió generar programas con entradas más económicas y este elenco permitió ampliar las posibilidades en este sentido. Esta voluntad se consolidó y en 1986, el Alcalde de Santiago así lo señalaba:

...pero ello no es todo en cuanto a difusión: Los conciertos de mediodía, las funciones de ballet a precios rebajados, los ensayos generales de cada espectáculo abiertos a los estudiantes, los conciertos promocionales y de extensión, las charlas didácticas, las funciones "Encuentro con la Opera", los conciertos en las iglesias y muchas otras actividades largas de enumerar, son el reflejo de nuestra máxima preocupación y voluntad por llevar a toda la comunidad de Santiago el importante mensaje cultural y social que representa la música (Editorial Temporada 1986).

Igualmente, en su memoria trienal, 1987-1989, la institución declara que el Encuentro con la Ópera alcanza a 11.000 espectadores, siendo un proyecto que aprovecha “en forma íntegra las producciones de la temporada internacional, multiplicando así sus beneficios a nuevos rangos de públicos” (Memoria institucional, p.21)

Estos beneficios para el ecosistema cultural impactaron en un sinnúmero de artistas locales que encontró un espacio en el escenario más importante del país. Nombres como Patricia Vásquez, Lucia D’Anselmo, Cecilia Frigerio, Miryam Singer, Teresa Lagarde, Carmen Luisa Letelier, se

afianzan como protagonistas de un amplio repertorio, así como Verónica Villarroel y Cristina Gallardo- Dômas inician sus carreras internacionales.

De esta misma forma Leonor Farreras para Ópera Chile (revista especializada del Club de Amigos de la Ópera) así lo consideró: “desde que comenzó “Encuentro con la Ópera”, varios nombres han saltado del anonimato al escenario del Teatro Municipal. Los artistas chilenos contaron por fin con una oportunidad para demostrar lo que saben y aprender más”. (Opera Chile, julio 1986 N°24 Año 6 p.19)

Fue así como la relevancia de este programa – valga la precisión de que más que un elenco, correspondió a un programa de desarrollo artístico- constituyó un lugar donde el talento nacional pudo desplegarse. El tenor chileno Luis Olivares, hoy artista estable de la ópera de Bremen lo valora positivamente: “fue fundamental para el desarrollo de los artistas nacionales y jóvenes talentos emergentes. Aseguró el espacio de desarrollo y estudio en las aulas del Teatro Municipal de Santiago que es aún el escenario más importante del país para dichos talentos” (comunicación personal, 12 de junio 2022).

Sin embargo, los inicios, no fueron del todo expeditos para este elenco. La falta de ensayos descrita por sus participantes, se presentaba como una falencia en particular para los debutantes. La ausencia de una dirección de escena que trabajase con el segundo reparto, fue resentida por los artistas, quienes pasaban las jornadas de ensayo, mirando desde la platea al primer elenco. En muchas ocasiones solo dispusieron de vestuario (compartido), y un ensayo (el ensayo general con público) para abordar el montaje. Incluso el propio maestro Patrón Marchand salió temeroso a dirigir en más de una oportunidad, a pesar de la experiencia con la que contaba. En 1989, con siete años dirigiendo el “Encuentro con la Ópera”, respecto de la falta de ensayos, agrega: “Los cantantes a veces se sienten abrumados, e incluso yo, con toda la experiencia de haber dirigido más de treinta óperas, a veces llego al atril un poco angustiado” (Opera Chile, 1989, pág. 24).

Así también lo resintió la soprano Marcela de Loa Holzapfel en entrevista de Juan Antonio Muñoz para Ópera Chile:

Pienso que es fantástico que haya ópera nacional. El problema lo representan las condiciones. (...) el montaje nacional casi no tiene ensayos. Por ejemplo, pruebas de *régie* tuvimos una por acto. Con la orquesta solo practicamos una vez: en el ensayo general”

La soprano agrega: “se necesita formar una escuela de ópera en la que se dé experiencia a los cantantes. (...) Hablo de una escuela de ópera, no de canto”. (Ópera Chile, julio 1986 N°24 Año 6 p.8)

Respecto del concepto de programa, se utiliza esta descripción para señalar, al grupo de actividades que si bien no fueron planificadas sistemáticamente, que inciden diversos ámbitos de la formación artística de los cantantes y permitió alcanzar diversos objetivos tanto a la Corporación Cultural como a los intérpretes. Los cantantes seleccionados pudieron recibir clases de forma gratuita con la maestra Oyuela, algún consejo de los maestros Patrón Marchand y Puiggròs y poder enfrentarse a la ejecución artística a la par de artistas consolidados con mayor dominio escénico.

Este segundo elenco, de vocación nacional, se mantuvo hasta el año 2007, siendo su último montaje bajo ese nombre “El Murciélagos” de Strauss. Para el año 2008, este segundo reparto pasó a llamarse “Ópera Estelar”, atendiendo a la idea de que hubo presentaciones de alto nivel elogiadas por la crítica al nivel de Estrellas. Esta hipótesis no ha podido ser confirmada más allá de la recopilación de opiniones personales de exintegrantes del Municipal.

## **4.2.2 Figuras clave en la implementación de un elenco nacional: Los maestros**

### ***4.2.2.1 Miguel Patrón Marchand: El Maestro del Encuentro con la Ópera.***

Director de orquesta, musicólogo y compositor uruguayo. El maestro Miguel Patrón Marchand, dentro de sus múltiples facetas que incluyeron la escritura y, como el mismo declara, “ocasionalmente la *régie*”, se desempeñó en cargos artísticos como el de Director de la Escuela de

Opera del SODRE, en Montevideo (1973 y 1982) y el de Director Artístico del SODRE (1996 y 2000).

Se radica en Chile en 1982, como director asistente de la Orquesta Filarmónica de dirigiendo ópera, en particular “El Encuentro con la Ópera”, ballet, conciertos. Su prolífica carrera artística incluyó colaboraciones con artistas connotados tales como: Renata Scottó, Fiorenza Cossotto, Leona Mitchell, Ruggiero Rica, Leo Nucci, Natalia Makarova, Marcia Haydée, Fernando Bujones, Julio Bocea y otros. Además, ha colaborado con Plácido Domingo, Nicola Benois y Federico Moreno Torroba, entre otros. Dirigió más de sesenta óperas de todos los estilos y contribuyó con la formación de cantantes en el Municipal como maestro preparador. Su predilección por el trabajo vocal lo condujo a solicitar e insistir en la audición de cantantes nacionales en el Teatro Municipal. En el 1989 recuerda: “Al principio me dijeron que acá no había voces. Aunque no conocía el medio, no lo pude creer porque pienso que voces hay en todos lados, claro que hay que buscarlas y prepararlas y, además es necesario que se les aliente y prepare” (Opera Chile, 1989, p. 23). Asimismo, critica como ha habido triunfos la elección de los cantantes nacionales, pero también algunos que no han estado a la altura de la labor encomendada. Ante este hecho, dentro de sus atribuciones como director estaba el derecho a veto o “protesto” del cantante una vez contratado. En concordancia, señala: “como todo director de orquesta de esta época, tengo derecho a protestarlos.”

Por otra parte, el director del coro, Jorge Klastornick, destaca la importancia de la figura de Patrón Marchand: “él como un motor importantísimo, fue el principal motor para realizar una ópera nacional” (comunicación personal 18 de mayo de 2022).

El maestro Miguel Patrón Marchand se mantuvo por 15 años al frente del “Encuentro con la Ópera”, en las condiciones ya señaladas, con escasez de recursos pero con la voluntad de movilizar al medio nacional, hasta 1998 en que las condiciones de su contrato fueron modificadas por la Corporación, en sus propias palabras: “yo dirigiría los espectáculos que tenía adjudicados a ‘priori” (Patrón, 2003, pág. 238), que no era la totalidad de funciones del Encuentro. Hacia el 2000, sus funciones cambiaron producto de las decisiones corporativas, asumiendo la “preparación artística”, con menos obras bajo su dirección.

#### 4.2.2.2 Clara Oyuela, la formadora de cantantes

Los cantantes seleccionados para interpretar algún rol en el “Encuentro con la Ópera” debían supeditar su preparación al trabajo con la maestra Clara Oyuela. La maestra, se integró al Municipal en 1982, en un inicio para preparar a los integrantes del coro, (Teatro Municipal de Santiago, 2008, pág. 273), pero su labor en la práctica derivó en una amplia asesoría artística para los cantantes.

Clara Oyuela (1907-2001), arriba a nuestro país en 1948, contando para entonces, con una carrera artística destacada en su tierra natal (Argentina), basada en una formación integral en artes musicales y escénicas. Artista de Refinada intérprete, destacó interpretando roles de óperas francesas como “El jorobado de Notre Dame”, “El niño y los sortilegios” y “Pélleas et Mélisande”, aclamada por el estreno en el rol protagónico “Juana de Arco en la hoguera” de Arthur Honegger en el Teatro Colón de Buenos Aires.

En su obituario (2001) el medio de prensa trasandino<sup>26</sup> destacaba:

... otros detalles de una carrera sustentada sobre la base de una exquisita musicalidad, voz de soprano clara y agradable, poseedora del don para la comprensión del espíritu de las obras y un impecable dominio idiomático, tal como le fue inculcado en la escuela del Colón, en la época de maestros como Editha Fleischer y Lidia Kindermann, o captado por ella por su disciplinada vocación de las enseñanzas del recordado Roberto Kinski o su vinculación con Jaqueline Ibels.

La maestra Oyuela, de acuerdo con el maestro de canto Hans Stein (Universidad de Chile), marcó un “antes y después de Clara Oyuela” en el canto lírico chileno. Su incansable aporte transformó el ambiente local (Stein, 2001). La maestra se desempeñó como profesora de canto del antiguo Conservatorio Nacional de Música (hoy Facultad de Artes de la Universidad de Chile), donde además fundó y dirigió el Curso de Ópera de la institución. Como señala el profesor Stein “fue cofundadora de la Ópera Nacional dependiente del Instituto de Extensión Musical de la

---

<sup>26</sup> “Murió la gran soprano Clara Oyuela” - 6 de abril de 2001, recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/murio-la-gran-soprano-clara-oyuela-nid58898/> Consultado el 10 de mayo de 2022.

Universidad de Chile, y durante la, lamentablemente no muy larga, existencia de ese grupo hizo los principales trabajos de régie” (Stein H. , 2001).

El *A.C.*<sup>27</sup> que partió con sus numerosos aportes en el Conservatorio de Música y como maestra de canto de artistas tan prestigiosas como Claudia Parada, María Elena Guíñez, Magda Mendoza y Miryam Singer, se consolidó en su estadía en el Teatro Municipal de Santiago, donde conformó un espacio de desarrollo permanente de la disciplina del canto lírico chileno, anclado al programa Encuentro con la Ópera. En tal sentido, institucionalmente el Municipal lo describió de la siguiente manera:

Otro factor esencial en el Encuentro de la con la Ópera, fue contratar a Clara Oyuela como maestra preparadora de los cantantes y contar con el maestro uruguayo Miguel Patrón Marchant como director de prácticamente todas sus funciones entre 1983 y 1996, quien ha dedicado su conocimiento y experiencia dirigir ópera.” (Teatro Municipal de Santiago, 2008, pág. 279)

La maestra Clara, de apasionado temperamento y riguroso método, era reticente a dar entrevistas, por lo que es posible conocer de ella a través de sus discípulos y por el encomiable trabajo de la Dra. Patricia Díaz-Inostroza que aborda todas las facetas de la maestra y la mujer “Clara Oyuela”. En su trabajo “Clara Oyuela y el Arte de Cantar”, se puede apreciar la profundidad y el afán por alcanzar la perfección de la artista que determinará su práctica como posterior como maestra: “Para el cantante, la anhelada perfección no se obtiene jamás. Siempre hay “algo” que puede ser mejor y lo buscaremos siempre. ¡Esa es la magia en la vida del artista!” (Oyuela, citado en Díaz-Inostroza, 2017, p. 233)

La mezzosoprano Carolina Ortiz, integrante del Coro Profesional del Municipal de destacada trayectoria como cantante solista, recuerda su experiencia de preparación artística con la maestra:

Con la maestra Oyuela hubo un gran salto en mi voz, ella tenía gran conocimiento de cómo abordar su clase dependiendo de cada cantante según sus características vocales, lo que no sucede con otros maestros que tienen como un esquema de clases aplicable a todos por igual (comunicación personal, 05 de junio de 2022).

---

<sup>27</sup> Alegoría al antes y después de Cristo. Clara Oyuela como pilar fundamental del canto lírico chileno: “Antes de Clara Oyuela “y “Después de Clara Oyuela”.

Esa búsqueda intrínseca personal de la excelencia, no le permitía –lo que cómodamente podría ser un “molde”– un desempeño estándar como profesora. Su método, recogido en el libro: “Técnica y Arte del canto” (1997), señala cómo ha sido larga e intensa su búsqueda por cansar los conocimientos para la formación vocal y artística que un cantante requiere, no solo a través de sensaciones, sino que conociendo a fondo la “anatomía y fisiología de la voz” (p.11). En este libro con características de manual, se retrata el espíritu con el que aspira a conducir a cada cantante (que aspirase a una carrera profesional) para que se entregase a la práctica profesional de manera comprometida persiguiendo aquella excelencia que ella misma tanto persiguió y alcanzó. Sus estudios, más allá de lo meramente musical, alcanzaron la técnica acrobática del circo, ya que para la artista el control de la expresión, requiere de un dominio y preparación corporal para enfrentarse en público a las necesidades del rol “para poder sentirlo como vida propia” (p.58) y desarrollarlo en función de lo que los directores de escena demanden de él.

Otros inicios del enfoque pedagógico de de la maestra Oyuela se encuentran en las voces de quienes pasaron por su preparación. En efecto, la cantante Miriam Caparotta, integrante del Coro Profesional y de vasta trayectoria, rememora:

Ella fue la reina de la rigurosidad, en su sala tenía un cartel que decía algo así: “para llegar al escenario de 10 veces que te salga bien, 11 veces la tienes que cantar”. Para ella la preparación era lo más importante. No podés interpretar un personaje si estás pensando... el agudo..., la letra... , que si me va a salir o no..., ¿y si me equivoco?, ¡no!, su lema era: tiene que ser automático y para eso tenés que repetir todos los días, estudiar y cantar todos los días, incluso, si tu rol va en noviembre, desde el inicio del año (comunicación personal, 13 de junio de 2022).

Oyuela, recibió una educación de élite, rodeada de la cúpula cultural en Buenos Aires, que le permitió en un inicio estudiar canto con la célebre Ninon Vallin, de quien hereda la expresividad y sofisticación en la interpretación y posteriormente con Editha Fleisher con quien consolidó su ímproba técnica vocal. Aquellos conocimientos cargados de tradición pueden apreciarse en las percepciones del tenor chileno de amplia trayectoria nacional e internacional, hoy artista estable de la ópera de Bremen - Alemania, quien describe su experiencia de preparación con la maestra Oyuela: “Tuve la fortuna de trabajar en varias ocasiones con la señora Clara Oyuela, cantante y

maestra formadora con amplísimo conocimiento estilístico, musical teórico y técnico vocal” (comunicación personal, 14 de junio 2022).

Una artista con el bagaje escénico de Oyuela, en sus 12 años de trayectoria como solista del Teatro Colón de Buenos Aires, abordaba con los cantantes del Encuentro con la Ópera, la multidimensionalidad de los personajes. Es así como la contralto Lina Escobedo recuerda la experiencia previa al montaje:

La maestra Clara era excelente, sentíamos que, para el primer ensayo musical con el director, a pesar de llegar con nerviosismo y ansiedad, llegábamos con seguridad, porque nos preparada todos los detalles, cómo situar el personaje, el drama, la impronta para enfrentar el rol (...). Nos hacía ensayar frente a un espejo enorme, sentir la conexión con el piso, la energía del cuerpo, y estar en todo momento atentos a lo que ocurría con los demás cantantes de la escena (comunicación personal, 1 de junio de 2022).

Es posible observar que esa seguridad venía construida por la exigente preparación semanal que abordaba dos ejes esenciales: la vocalidad y la expresión. La vocalidad era trabajada de acuerdo a cada instrumento-voz, inclusive con vocalizos que escogía de acuerdo a los roles a interpretar. En tal sentido, Miriam Caparotta señala:

Ella me daba la seguridad, las vocalizaciones eran en pos del rol que ibas a hacer, era tremenda para preparar, ella me hacía sentir segura (...), podías llegar al escenario sin nervio alguno, era saber que había pasado tan bien el periodo de estudio que al final te hacía disfrutar el personaje (comunicación personal, 13 de junio de 2022).

La praxis del canto lírico requiere de acuerdo con (Caballero, 2016) de la búsqueda de una verdad que se configura desde la reiteración, de conocer un texto, una partitura, reinterpretarla para construir una estética única. Es posible afirmar que las dinámicas y estrategias pedagógicas de la maestra Oyuela, se direccionaban en tal sentido: ofrecer a sus estudiantes – cantantes profesionales con diversos estadios de preparación musical y escénica –, una relectura de sus roles (conformados por la dimensión musical-vocal, emotiva e interpretativa), para entregar una experiencia íntegra en el escenario, en función de puesta en escena.

#### ***4.2.2.3: Fernando Puiggròs: El maestro apuntador.***

Nacido Montevideo, Fernando Puiggròs [1945- 2018], desarrolló más de una labor en el Municipal de Santiago. Su función oficial, que así está consignada en los programas de las temporadas de ópera y espectáculos como “Maestro Apuntador”, era la de facilitar a los cantantes el texto de las óperas en los ensayos y representaciones que se realizan de memoria. Esa labor invisible para el público, para él, como fanático de la ópera, era “un privilegio”. Así lo señalaba en entrevista al periódico La Tercera<sup>28</sup> (2011):

Mi labor es anónima, pero detrás tengo al público y a la orquesta, al frente están los artistas y yo estoy en medio de todo. Soy fanático de la ópera y para mí estar ahí, aunque sea en un sitio pequeño y secundario, es un privilegio.

El maestro Puiggròs, arribó a sus funciones en julio de 1982 convocado el Municipal, por recomendación del director (también uruguayo) Miguel Patrón Marchand. Se convirtió en el primer apuntador estable del teatro, ya que en las temporadas anteriores, éstos eran contratados por temporadas acotadas, proviniendo generalmente de Argentina. En su labor de apuntador, que realizó también en el Liceu de Barcelona (1972-1974), conoció en profundidad a diversas figuras de la lírica, y no solo en lo más visible o expuesto de sus carreras, si no que en la intimidad de la preparación musical. Aquel contacto desde la praxis realizada durante toda su vida, lo llevó a tener un amplio dominio de las óperas: de los roles y sus complejidades, de las orquestaciones (ya que también era parte del archivo musical del Municipal), de la fonética en al menos seis idiomas además del español y de muchos detalles y anécdotas, puestas en escena, y curiosidades incontables del mundo lírico. Desde su acervo cultural cultivado con pasión como ‘fanático de la ópera’, es que intervino en algunos montajes escénicos como *Il Signor Bruschino* de 1982 en el Municipal y en Montevideo *Rita e Il Campanello* en el auditorio del SODRE (Patrón, 2003, p.140). Además de contribuir al medio nacional en la traducción de óperas como “*Inés de Suarez*” del compositor italiano Elio Piattelli,

El maestro Puiggròs, retratado por el director Miguel Patrón Marchand como “trabajador incansable” (Patrón, 2003, p. 232), realizó una función primordial en la formación de generaciones de cantantes locales. De manera silenciosa, recomendaba a los artistas qué repertorio cantar, y qué audicionar en específico en las diversas temporadas, facilitando material como partituras y grabaciones de referencia que previo a la irrupción digital era muy difícil de adquirir en nuestras

---

<sup>28</sup> Recuperado de: <https://www.latercera.com/diario-impreso/el-hombre-invisible-del-teatro-municipal/>

latitudes. Así lo recuerda la cantante Lina Escobedo: “el maestro Puiggròs era muy generoso, nos sugería qué audicionar, conocía nuestras voces, nos preparaba grabaciones para estudiar y conocer los roles. Creo que de todo lo que me sugirió siempre acertó” (Comunicación personal, 02 de junio de 2022). Otros cantantes recuerdan sus aportes durante los ensayos, haciendo acotaciones de forma muy discreta para subsanar algún detalle de pronunciación o de la propia trama de la ópera que estaba en proceso. En esa dirección la soprano Paola Rodríguez rememora: “Voces como la del maestro Puiggròs, diciéndote pequeños detalles eran muy importantes para nuestro desempeño” (comunicación directa 13 de junio de 2022). Asimismo lo recuerda Miriam Caparotta:

...el maestro Puiggròs estaba siempre presente, nos enseñaba detalles de estilo, de la época, era un maestro de la ópera con todas sus letras. (...) Entre él y Miguel Patrón Marchand tenían toda una colección enorme con todas las versiones y buscaban ‘la voz’ que se pareciera, para entregarnos una referencia y poder audicionar conociendo el rol a la perfección. (comunicación directa 15 de junio de 2022).

El maestro del coro también destaca las cualidades y funciones que realizaba Puiggròs en el Municipal:

cumplía una labor muy importante, inclusive en el archivo, porque era un erudito, es una persona con conocimiento amplísimo, profundo de la ópera en la totalidad de los detalles. Entonces cuando había que hacer una ópera equis, que puede varias versiones, él sabía exactamente cómo era cada una de las versiones. En esos casos, él hacía un informe de cómo era cada una de esas versiones de esa ópera. (comunicación directa, 18 de mayo de 2020)

#### **4.2.4 La Programación:**

Para 1982, la Sociedad Chilena de Amigos de la ópera era la encargada de la organización de las temporadas de ópera, como señala Arturo Alessandri Besa (1982), presidente de la organización, el criterio de elección de los títulos era:

dar cuatro óperas italianas que son las preferidas del público, una de origen alemán y otra francesa, tratando de mezclar títulos conocidos con otros que no lo son, ya que estimamos

que, (...) debemos dar a conocer al público una serie de óperas que no se presentaban hace años” (Opera Chile, 1982, págs. 9-10).

La tendencia mundial es concordante con la realidad local: en el portal OPERA BASE<sup>29</sup>, las estadísticas señalan a los diez títulos más representados en la actualidad, ocupando los primeros lugares las óperas: La Bohème, Madama Butterfly, Carmen y Don Giovanni, títulos que también se representan con frecuencia en nuestro país.

Nuevas posibilidades se han abierto a medida que la capacidad productiva del teatro se ha incrementado, desde el punto de vista técnico, como por ejemplo las mejoras en los talleres de escenografía y vestuario, de acuerdo con (Cartagena, 2014) “anteriormente descuidados” permitió que el Teatro, “alcanza nivel internacional, industrializando la producción de vestuarios e incluso exportando montajes escenográficos (por ejemplo a Río de Janeiro, Buenos Aires y la Ópera de Washington)” (p.40).

El repertorio, durante las últimas décadas se ha diversificado, pero “la ópera italiana siguió siendo la mayoritaria, la francesa continuó su descenso, siendo finalmente superada por la ópera germana” (p.40). En cuanto a la ópera nacional solo está presente en contadas ocasiones como Fulgor y muerte de Joaquín Murieta de Sergio Ortega (1998) y El Cristo del Elqui de Miguel Farías (2018).

#### **4.2.5 Participación cultural en la ópera:**

Conocer los comportamientos e intereses de los públicos no es una tarea simple, ni menos inamovible. Los análisis redundan en explorar las prácticas de participación desde enfoques multidisciplinarios, pero requieren de reflexiones amplias y diversas. Como se señaló anteriormente, la Ley N° 21.175, promulgada el 27 de agosto de 2019, contempla a la ópera como disciplina de las Artes Escénicas, que el Estado de Chile – entre otras - debe apoyar, fomentar y promover, así como facilitar “el acceso de la ciudadanía a las manifestaciones escénicas del repertorio nacional y universal” (artículo primero). Para explorar en las prácticas de consumo de esta disciplina, indagaremos en los instrumentos que la institucionalidad vigente ha creado para estos propósitos. En la publicación “Panorama de la participación cultural en Chile” del Ministerio

---

<sup>29</sup> Consultado el 01 de julio de 2022: <https://www.operabase.com/statistics/es>

de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2018), se ofrecen análisis cuantitativos, con “lecturas cualitativas de la realidad” en los distintos campos culturales del ministerio, con base en la Encuesta Nacional de Participación Cultural (ENPC) 2017.

La asistencia a la ópera ha sido considerada por distintos autores, entre ellos Bordieu, como un indicador de prácticas culturales de la “alta cultura”, asociada a una grupo de personas con un alto capital cultural. En nuestro país la ENPC 2017, describe que la proporción de espectadores que ha asistido a espectáculos de ópera durante los 12 meses anteriores al estudio fue de un 1,9%, siendo la disciplina con menor asistencia del reporte (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020, p.264), en tanto el 86,2% de la población señala no haber asistido a un espectáculo de este tipo en toda su vida. Asimismo, la encuesta refleja que los asistentes se caracterizan de manera equitativa por sexo, pero preponderantemente por personas de más de 45 años, en particular de 60 años o más (22,7%). En cuanto a las variables socioeconómicas, los asistentes a la ópera, mayoritariamente pertenecen al Quintil V (38,1%) y Quintil IV (16,9%). No obstante, cabe resaltar que los fenómenos y prácticas parte de las artes y las culturas, no son circunscribibles a una dimensión puramente estadística, ya que responden a realidades dinámicas marcadas por los contextos sociales de su época. En este sentido, las cifras recopiladas en los instrumentos del Estado como las “Encuestas de Participación Cultural”, no permiten establecer a cabalidad tendencias y prácticas puesto que sus metodologías no alcanzan la especificidad que requiere una disciplina de impacto eminentemente determinado. Algunas reflexiones a priori pueden señalar que, para el año 2011, el dominio “música clásica – ópera”, reflejaba como principal consumidor a individuos cuyas edades eran preferentemente de 60 años o más e igualmente se considera un aumento de espectadores de música docta y ópera en espectáculos gratuitos<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Recuperado de Cultura y tiempo libre: Funciones [https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/12/cultura\\_tiempo\\_libre\\_informe\\_2011.pdf](https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/12/cultura_tiempo_libre_informe_2011.pdf)

#### ***4.2.6 Los pianistas como apoyo a la formación:***

En el marco de las temporadas de ópera y conciertos, el Municipal ha dispuesto de pianistas que tienen la misión de contribuir con la preparación musical de los artistas para su correcto desempeño en los espectáculos en que han sido contratados. En el siguiente apartado se revisarán algunas de las trayectorias de estos maestros, y su relación con los cantantes líricos locales.

#### ***Hilda Cabezas-Graebner [1939-2017]:***

Pianista chilena de vasta trayectoria, realizó sus estudios de posgrado especializándose en el Conservatorio de Leipzig en la especialidad de “korrepetitor” o pianista acompañante. Se desempeñó como pianista en el Ballet Nacional, Escuelas de Danza y Coro de la universidad de Chile, como profesora del conservatorio de Leipzig en la Cátedra de Interpretación en Lied. En diversas temporadas trabajó asesorando a los cantantes solistas de las temporadas del Municipal. Maestros de todo el mundo destacaron sus conocimientos y trayectoria. El director Kurt Masur, en 1984, al regreso de la maestra a Chile, señaló:

Su profunda técnica, sus inusuales conocimientos de repertorio en los más distintos estilos, su celo y flexibilidad musicales han hecho siempre de ella una colega extraordinariamente valiosa. Su temperamento enardecedor y su electrizante actitud al hacer música han sido de especial valor en el trabajo con jóvenes. Dejará un vacío en la vida musical de Leipzig. (como se citó en Diario El Mercurio, 2017<sup>31</sup>).

Para la maestra, el trabajo del pianista acompañante siempre fue poco valorado en Chile, algo que no ocurre en el resto del mundo (Opera Chile, 1987, p.26). Cabe señalar, que el pianista correpetidor es quien acompaña al cantante en su proceso de preparación y construcción musical del rol y en sus propias palabras:

No somos maestros de canto. Pero sí podemos aconsejar en los detalles: desde arrodillarse con garbo hasta encontrar el tono justo para que la emoción y las lágrimas afluoren en el público. Mi trabajo es que el cantante, después de pasar por mis manos, conozca su rol al revés y al derecho... Una actuación debe sentirse en el cuerpo dos, tres, cuatro meses antes

---

<sup>31</sup> Recuperado de: <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=369381#> (consultado 12 de junio de 2022).

de pisar el escenario... Hay que trabajar sin respiro; corregir hasta que duela... El talento sin sudor no lleva a ninguna parte. (como se citó en Diario El Mercurio, 2017).

### ***Eliana Valle***

Pianista Concertista en piano, solista e integrante de las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Santiago, fue docente y pianista acompañante en el Conservatorio Nacional de Música. Actuó en numerosas presentaciones en ensambles de música de cámara y se desempeñó como pianista acompañante de la maestra Clara Oyuela en el Curso de Ópera, y en el Teatro Municipal apoyando la preparación de los cantantes que participarían como solistas en las temporadas de ópera. Ofreció numerosos recitales con cantantes líricos, cuyas interpretaciones recuerda el director del Coro Profesional, maestro Jorge Klastornick, como: “de fina musicalidad y extraordinario talento” (comunicación personal, 15 de mayo de 2022).

### ***Alfredo Saavedra***

Pianista, dedicó su carrera a la música de Cámara y la Ópera, acompañando a innumerables cantantes y solistas instrumentales a lo largo de Chile y de Argentina. También fue pianista correpetidor en el Teatro Liceu de Barcelona. Contribuyó en la formación de cantantes en la cátedra de canto de la profesora Carmen Luisa Letelier en la Universidad de Chile. En el Municipal de Santiago, fue apuntador y maestro interno de ópera así como Subdirector del Coro del Teatro Municipal de Santiago.

### ***Verónica Torres***

Pianista con una gran trayectoria en música de cámara y especializada en ópera. Se ha desempeñado como pianista y clavecinista en las Orquestas Sinfónica de Concepción, Orquesta Filarmónica de Santiago y la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago. Desde el año 1987 a 1998 se desempeñó como pianista preparadora musical en el Municipal de Santiago. Como pianista acompañante de óperas, la maestra Torres señala la especificidad de esta profesión: “no es música escrita para piano, son reducciones de orquesta en la partitura del piano (...) estás reemplazando a la orquesta” (como se citó en Noticias Universidad de Concepción, 2021).

### *Jorge Hevia*

Pianista residente del Municipal de Santiago desde el año 1999. Estudió piano en el Conservatorio de la Universidad de Chile, ha ofrecido conciertos en Florencia, España, Argentina, Brasil. También ha participado en concursos internacionales, entre los que destacan Francisco Viñas y Cardiff. En nuestro país ha realizado presentaciones en las Semanas Musicales de Frutillar y en giras y conciertos junto a la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago, acompañando a destacados cantantes de la lírica nacional e internacional, colaborando asimismo, con directores internacionales como Mauricio Benini, Roberto Rizzi Brignoli, Mauricio Arena, Antonello Allemandi, Plácido Domingo, Yves Abel, Rodolfo Fischer, Max Valdés, Juan Pablo Izquierdo, José Luis Domínguez, Pedro-Pablo Prudencio. El maestro Hevia entiende el abordaje de la preparación con cantantes, como una instancia en la que el diálogo preparador-artista debe:

...proponer reflexiones en torno a la propuesta musical, desde una perspectiva estética, desde el análisis de la palabra, una exploración estilística que permita la asimilación de lo que el compositor ha creado. El cantante debe transmitir algo original, tiene que decir algo. Y además debe tener una preparación que permita el diálogo de “tú a tú” con directores, Régisseur, con otros artistas. (...) Como pianista preparador debemos conducir al cantante y destacar esas reflexiones a través del piano, involucrarnos en cómo el cantante dice algo, estar preparado para las distintas posibilidades que puede haber en cada palabra (Comunicación personal, 20 de junio 2022).

### 4.2.3. La mediatización de la lírica en Chile.

#### *La reproducción:*

La llegada del ‘micrófono’ en 1925 transformó la industria conocida por la ópera en el que su esencia era la irreproductibilidad. Para esa fecha y poniendo en contexto la realidad local, el Teatro Municipal se encumbraba dentro de los grandes teatros latinoamericanos, aunque no exento de crisis relacionadas con la desvalorización de la moneda, la crisis mundial y la negativa del Estado a financiar a la ópera, porque como refiere Álvarez: “era un espectáculo de lujo y que solo estaba bien para la gente con mucho dinero que buscaba exhibirse más que apreciar la música” (2014, p.67). Poco tiempo más tarde, en 1927 se crea la Industria Fonográfica Chilena, que representaba y prensaba en Chile grabaciones basadas en matrices europeas del sello Odeón. La tecnología comenzó a adquirir un papel relevante en cuanto a la difusión de la música y soporte para la información. La radiodifusión que en nuestro país se inició por una primera iniciativa de la Universidad de Chile en 1922, logró penetrar en la ciudadanía, al igual que en todo el mundo, en distintos ámbitos, desde el servicio público, la información, el ámbito educativo y cívico, así como el entretenimiento.

La ópera disfrutó de los beneficios de esta revolución tecnológica, y nuestro país adoptó prontamente aquella nueva forma de distribución. Ya en 1948, se transmitían numerosos programas radiales que masificaban el alcance de las representaciones líricas en las que exitosos y reconocidos artistas como Beniamino Gigli y el artista nacional Ramón Vinay, eran sus protagonistas. Fue así como se consolidó el programa de la radio Yungay: “Éstos sí que son cantantes...” conducido por el locutor Ricardo Jorge Suárez (Álvarez, 2014, p.78).

En los años sucesivos, se sumaron nuevos programas radiales que impulsaron la difusión de la música docta y de la ópera, acercando el género a nuevas audiencias y fidelizando a conocedores que no dudaban en hacer sus críticas y aportes a los realizadores. En este sentido, resulta fundamental hacer mención a la radio Andrés Bello y sus fundadores Jimmy Brown (James Morris Vela, 2005) y Ludmila Ibatulin Naletova, quienes desarrollaron un espacio para la difusión de la ópera en Chile a través de la transmisión diaria de óperas completas, desde sus inicios en 1959 hasta su cierre en 1999. La iniciativa nace bajo la motivación de la co-fundadora, de amplísimo

interés por la música docta. El propio Jimmy Brown lo comenta en entrevista televisiva en canal 13: “Fue en los primeros días de radio Andrés Bello, entonces [Ludmila] me dijo: “en mi radio tenemos que tener una ópera todos los días (...) y completa” .

La radio, que comenzó en amplitud modulada (AM) y que para la década de 1980 mantuvo sus transmisiones en frecuencia modulada (FM) hasta su cierre, se sostuvo económicamente desde la autogestión, sin aportes del Estado como refirió Brown: “Una radio mística/música que cuesta mantener (...) y la subvenciona ‘el de arriba’ ”, conquistó un espacio – en el que la música selecta o seria como se autodenominaba – en que su slogan, en voz de su creador y locutor principal rezaba: "La cultura de un pueblo se mide por el conocimiento que éste tenga en todas las bellas artes", proponía una estética propia, y un contenido específico para promover el gusto musical más allá de la música de masas. Así es como se recuerda esta iniciativa:

“Digno de destacar, entre tantos otros sucesos, es el hecho que durante toda su existencia Radio Andrés Bello transmitió diariamente una ópera completa, sin cortes ni interrupciones de ninguna índole, precedida siempre por una adecuada explicación de su argumento, todo lo cual le valió el reconocimiento internacional, por ser una de las pocas emisoras en el mundo que realizaba esta verdadera hazaña radial”. (Oscar Kolbach, Revista del Colegio de Abogados, edición N°33). Otras iniciativas más acotadas pero igualmente interesantes, fueron el programa del profesor Carlos Bustamante “Los artistas líricos” que por primera vez abordará la realidad nacional conversando en vivo con los protagonistas de la ópera. En sus propias palabras, Bustamante (1985):

Lo que hay que destacar es el hecho de mostrar un poco lo nuestro, lo chileno. Nosotros siempre estamos muy abiertos a lo que viene de afuera , a ideas, formas de vida, que van muchas veces en detrimento de lo nacional. Yo siento que siempre estamos tirando para atrás lo chileno, lo miramos como de tercera categoría , cosa que no sucede en países desarrollados” (Opera Chile, p.28).

Otras iniciativas tendieron a comunicar e interesar a las audiencias por el repertorio. Así surge "Conozcamos la ópera" Enzo Berio (1985) de la misma estación radial, que se transmitía los domingo a las 20 horas.

Novísima Selecta, Radio de la Universidad de Santiago, Radio Beethoven contribuyeron en esa misma dirección, incluso adaptándose a las nuevas tecnologías como el formato de podcast y transmisión digital.

Este fenómeno no fue solo local, fenómeno de masas penetró los distintos mercados haciendo que las emisoras de radio de música “clásica” proliferen y de alguna forma, según Snowmann:

la música de ópera hoy en día de uso común para respaldar anuncios de televisión, mientras que un aria determinada o la voz de un cantante en concreto están cada vez más al alcance de la gente, a tan sólo una descarga de Internet (2016, pág. 521).

En tanto, la ópera adquirió una nueva dimensión: la pantalla. En el mundo y en nuestro país se retransmitieron funciones completas por televisión. En ese sentido, y de acuerdo con Villanueva (2014): “La naturaleza narrativa de la ópera constituye una característica esencial del género musical, que ha hecho posible la apreciación y el consumo del arte en formatos audiovisuales, fuera de los escenarios” (Villanueva, 2014, pág. 90). Para las últimas dos décadas del siglo se despertó un gran interés por las transmisiones televisivas que:

para beneplácito tanto de aficionados como de público en general, “MANON LESCAUT”, “LA GIOCONDA”, “LA TRAVIATA”, y un recital de LUCIANO PAVAROTTI Y JOAN SUTHERLAND esfuerzo que, además de ser encomiable, contó con una altísima sintonía lo que nos hace abrigar esperanzas de que esa iniciativa continúe.” (Álvarez, 1981, p.2)

Este inicio de las transmisiones directas de ópera desde el Teatro Municipal significó una mayor cobertura. La primera representación televisada de este siglo fue “Carmen” con Victoria Vergara en 1987, a la cual siguieron ese mismo año “La Traviata con John Anderson; “Tosca” y “El Trovador” en 1988; “El Barbero de Sevilla” y “Lucia de Lammermoor” en 1989; “Madama Butterfly” y “la hija del regimiento” en 1990, y “la flauta mágica” en 1991. A excepción de la última que fue transmitida por canal nueve, Megavisión, todas las demás fueron televisadas por canal 13 de la Universidad Católica de Chile.

### ***Efecto “Los Tres Tenores”:***

Transcurrió 1989 y tras un concierto del tenor Josep Carreras, el productor Mario Dradi, se gestó una de las ideas que revolucionaría el mundo lírico: la creación de un concierto que reuniría tres

figuras de reconocida y brillante trayectoria artística, que parecía un “sueño imposible”<sup>32</sup>. La iniciativa, que perseguía recaudar fondos para la “Fundación Internacional Josep Carreras” en su búsqueda de un tratamiento definitivo contra la leucemia, alcanzó un éxito inédito. El concierto realizado en Roma en 1990 fue televisado por distintas cadenas conquistando una audiencia de mil quinientos millones de espectadores<sup>33</sup>. El programa que condujo el director Zubin Mehta incluyó una selección del repertorio más destacado para tenor y un *medley*<sup>34</sup> de veinte minutos que congregaría a los tres tenores. Esta fórmula se transformó en una asociación que duraría una década, alcanzando treinta y cuatro conciertos en todo el mundo, participación en cuatro mundiales de fútbol, catorce discos, un premio Grammy además de apariciones en series de televisión y documentales. El impacto de esta tríada lírica impulsó la presencia de la música docta en el *mainstream*. De acuerdo con Snowman (2016):

En los primeros años de la década de 1990, a raíz del fenómeno de los “Tres Tenores” y con la industria del CD en su punto más alto, el mercado de música “clásica” representaba cerca del 10 por ciento de los discos vendidos en todo el mundo” (p.518)

Este fenómeno dio paso, en distintos lugares del mundo, a la fórmula de “Los Tres Tenores”, que también alcanzó a nuestro país con una primera versión integrada por los tenores chilenos: José Azócar, Gonzalo Tomckowiack y Tito Beltrán, que realizó numerosas presentaciones en todas las regiones, así como una presentación en vivo transmitida desde la Plaza de Armas de la capital, por televisión abierta (Mega) el año 2002, conduciendo a una masificación no solo de los artistas si no que de una popularización del repertorio lírico más allá de ópera, que además incluía fragmentos de musicales de Broadway, zarzuela, canciones italianas, y más de alguna canción chilena como el tradicional Ay, Ay, Ay de Osmán Pérez Freire.

Este impacto del fenómeno “tres tenores”, derivó en Megaconciertos que protagonizaron:

- Plácido Domingo junto a la Soprano Julia Migenes-Jhonson en el estadio Santa Rosa de las condes marzo 1992 frente 20.000 personas.

---

<sup>32</sup> Opinión del director Zubin Mehta en el documental: “Los tres tenores: un sueño imposible”.

<sup>33</sup> Fuente: documental “Los tres tenores: un sueño imposible”.

<sup>34</sup> Medley corresponde a lo que en Latinoamérica se conoce como “popurrí”, es decir, una serie de canciones o parte de ellas mezcladas en una unidad de mayor duración.

- Luciano Pavarotti ofreció en un recital Estadio San Carlos de Apoquindo, en diciembre de 1981 para 21.000.

En conclusión, y de acuerdo con la aseveración de Snowman (2016): “Tal vez el mayor beneficiario de la globalización y de la digitalización de la ópera haya sido su público. Cualquiera persona, en cualquier lugar, puede potencialmente averiguar todo lo que se está representando en la totalidad del mundo operístico. (p. 521)

### ***Los sobretítulos:***

Los subtítulos fueron utilizados por primera vez en Toronto, en 1983, por Lotfi Mansouri, director general de la Canadian Opera Company siendo de fácil asimilación en distintas latitudes. En Chile esta práctica se inicia con la ópera Rigoletto (1986), sobretítulos en español. La persona a cargo llevar a cabo el proyecto de traducir las óperas fue el profesor Juan Alfonso Pino quien era un profundo conocedor y divulgador del género.

El sistema tecnológico, no resultaba tan maniobrable como en la actualidad, pero permitía a los asistentes la comprensión de la trama. Esta práctica, cuando se comenzó a experimentar no dejó a los adeptos indiferentes, para algunos si el texto anticipaba lo que el cantante decía era una estorbo en la recepción de la interpretación. Para muchos fue una solución que permitió incluso el acercamiento de nuevos públicos a las funciones. No obstante y más allá de los matices propios de los ‘fanáticos de la ópera’, la crítica incluso dedicó algún comentario a este nuevo actor de la puesta en escena. “Los expertos subtítulos de Juan Alfonso Piano fueron imprescindibles en la comprensión en los motivos dramáticos” ( Juan Antonio Muñoz, El Mercurio 29 de Septiembre de 2000)

### **4.3 El Coro Profesional y su impacto en el canto lírico nacional.**

#### **4.3.1 Historia**

Si bien la historia coral chilena es nutrida y se vio fortalecida en el siglo XX por el impulso de la Sociedad Bach y la creación del coro dirigido por Domingo Santa Cruz, fue solo hasta la década del 80' que se creó un coro estable remunerado de tiempo completo dedicado a la actividad coral lírica: El Coro Profesional del Municipal de Santiago. El Coro Profesional es el sucesor del Coro Filarmónico Municipal que data de 1962, fundado por el director de coros Waldo Aránguiz quien tenía a su haber una vasta experiencia conduciendo coros en las universidades de Chile y Pontificia Universidad Católica. El Coro Filarmónico fue conformado a través de un llamado público, convocando a 120 integrantes aficionados de diversas ocupaciones “que cantaban ad honorem” (Teatro Municipal de Santiago, 2008, pág. 223). La agrupación alcanzó notoriedad mediante la asociación con la Orquesta Filarmónica, a través de la interpretación de obras sinfónico-corales en el Municipal, planteando una “alternativa frente a las presentaciones del Coro de la Universidad de Chile y la Orquesta Sinfónica” (Minoletti, 2000, págs. 90-91). El conjunto estuvo bajo la dirección del maestro Aránguiz hasta 1974, con una actividad prolífica que incluyó la participación en “diez giras internacionales que lo llevaron a presentarse en todos los países de América” (Teatro Municipal de Santiago, 1980, pág. 28). No obstante, para las temporadas de ópera, distintos directores alternaron la preparación. Maestros como Marcos Dusi (que colaboró en distintas producciones a partir de 1970, siendo más estable entre 1980-1981), Luz María Osses (1973-1975), José Manuel Silva (1976-1979), precedieron a la dirección actual del Coro Profesional.

La problemática que se suscitaba por la ausencia de contar con un coro estable, ya en 1920, condujo al administrador del Municipal de aquel entonces, Jorge Balmaceda (quien además había tenido una carrera de cantante), y como se señala en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas del Municipal a plantear la necesidad de establecer un elenco permanente:

...procuró que se estableciera un coro mixto que fuese suficiente para montar las óperas. Este coro existió por diversos años, al menos hasta la creación del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, y se le entregaba enseñanza de idiomas y de canto. Llegó a tener sesenta cantantes contratados en 1930. (Centro DAE Municipal de Santiago, 2022)

Pero aquellos esfuerzos no se mantuvieron y sería recién en noviembre de 1981, que la prensa anunciaría una “Gran Temporada” para el aniversario 125 del Municipal, con importantes mejoras técnicas en la sala principal, ampliación de las dependencias hacia la calle Moneda, contratación de los maestros Juan Pablo Izquierdo como director titular y Miguel Patrón Marchand como director asistente, junto con: “la creación de un coro estable, compuesto por alrededor de 40 voces elegidas mediante concurso”<sup>35</sup>. El alcalde de Santiago, Carlos Bombal, señalaba en la editorial de la temporada anual, la intención de fortalecer los cuerpos estables existentes y la creación de un coro profesional, así como los elementos técnicos a fin de situar al Teatro en un “primer nivel internacional”, así como “dejar construido para las generaciones más jóvenes, una estructura sólida, perdurable y con reales perspectivas”. (Teatro Municipal, 1982, p.4). Fue así como emerge el Coro Profesional, que en sus inicios colaboraba junto con Coro Lírico (un elenco *amateur*) para conformar un solo coro. En este sentido, cabe señalar aquel espíritu *amateur* que primaba, permitía enfrentar los desafíos que escalaban en dificultad artística, pero las condiciones de preparación, el aumento de los títulos anuales y la dificultad de los montajes, demandaban una dedicación mayor de tiempo. El maestro Jorge Klastornick fue quien lideró la preparación coral, desde ese entonces y a la fecha. En relación a la dinámica de trabajo de la primera ópera bajo su responsabilidad, el *Otello* de Verdi (1982), recuerda:

Hubo que trabajar muy intensamente, porque el coro lírico venía a un solo servicio, el coro profesional en cambio venía a dos servicios, los dos en la tarde, pero había que igualar, formar con todos ellos un solo coro. Ahí lo que influyó muchísimo fue el entusiasmo de la gente, porque estos artistas del coro lírico eran vocacionales, (...) no tenían un sueldo.

En los inicios del coro, se debía consolidar la técnica vocal y una sonoridad propia de la agrupación; una temporada de ópera que aspiraba a alcanzar un sitio en el circuito internacional requería de títulos que cautivasen al público de la ópera, y *Otello*, es una obra canónica del repertorio operático, en la que el coro tiene una participación destacada. La dificultad musical impuesta por el autor, confluye con el despliegue vocal de las secciones en los coros del pueblo y de la corte, donde participa activamente del drama como un protagonista. Fue así que la preparación vocal del conjunto coral para esta obra, debió fortalecerse y como señala su director: “Se tuvo que trabajar

---

<sup>35</sup> El Mercurio: 8 de noviembre 1981. Recuperado de Centro de Documentación [https://www.centrodae.cl/catalogo\\_cdae/doc\\_upload/medium/PRR\\_0022\\_024.pdf](https://www.centrodae.cl/catalogo_cdae/doc_upload/medium/PRR_0022_024.pdf)

muy intensamente la parte de los vocalizos, para ir formando una voz para todo el coro, una voz más importada homogéneamente, aprender a cubrir la voz, a lograr más alta impedancia, y una resonancia alta” (comunicación personal, 18 de mayo de 2022). Asimismo, en cuanto a la preparación musical específicamente, recuerda que se trabajó mucho el ritmo, ya que la precisión otorga “vitalidad, carácter, es un elemento que le imprime enorme energía y el caso de la obra de ‘Otello’ es imprescindible” (comunicación personal, 18 de mayo de 2022).

Durante la temporada de 1983, la Corporación Cultural, definió como misión “llevar la cultura y las artes a amplios sectores de la comunidad”. (Corporación Cultural de la I. Municipalidad de Santiago , 1984) (p.8) este propósito motivó la ampliación de las acciones de difusión. Asimismo, el Coro Profesional alcanzaba el reconocimiento de la crítica, recibiendo el ‘Premio Especial de la Crítica 1983’ en la mención Ópera. La Memoria institucional refiere cómo la programación demanda una dedicación de todos sus integrantes, por lo que comunica la intención de ampliar el elenco de 40 a 70 integrantes de planta a fin de contar con mayor disposición horaria para la preparación técnico vocal y posterior puesta en escena, afianzando los éxitos de la temporada anterior y augurando al elenco constituir un pilar en el trabajo futuro del teatro. (Corporación Cultural de la I. Municipalidad de Santiago , 1984, p. 16)

Desde la praxis coral, el trabajo colectivo que incluiría la contratación de maestros de canto como María Elena Guíñez y Florencio Zanelli, en una primera etapa, así como la implementación de clases de teoría musical se iría consolidando rápidamente. Para el año 1986, en revista Opera Ópera Chile, el director Jorge Klastornick señalaba su perspectiva estética: “Los coros de ópera y sinfónicos deben tener voces impostadas de forma que pasen sobre la orquesta, pero también tienen que hacer todos los matices porque no siempre están cantando fuerte; deben lograr entonces desde un fortísimo hasta un pianísimo y, siempre de con la voz bien colocada, conseguir que ese pianísimo sea escuchado en todo el teatro”. (Susana Ponce de León, Klastornick, 1986, pág. p.9)

En los años sucesivos, el Coro Profesional, ya con setenta cantantes contratados pasó de una agrupación que “se reunía solo para realizar labores específicas” a consolidarse como un elenco que recibía los elogios de la crítica y también de los directores invitados. Ejemplo de ello son los reconocimientos: Premio de la Crítica 1985 y Premio Apes 1989. Asimismo, la propia institución constataría en su Memoria Institucional (1987-1989) las cualidades alcanzadas por elenco, tales

como: ductilidad, calidad y volumen sonoro, energía y expresión dramática (Corporación Cultural de la I. Municipalidad de Santiago, 1990, p.10).

El repertorio del Coro Profesional abordó desafíos musicales de alta complejidad como la Misa Solemne de Beethoven. El coro como actor protagonista de la composición, es desafiado por el notorio interés que Beethoven desplegó en torno a las fugas, enriqueciendo timbrísticamente a esta forma musical. La orquesta conserva la estructura de sus sinfonías estableciendo un lenguaje que demanda todos los requerimientos posibles a una agrupación coral, y el coro del Municipal enfrentó este título en su temporada 1995. Así lo recuerda la crítica especializada:

Cualquier agrupación coral que enfrente esta Misa tiene por delante un duro desafío, ya sea por la extensión y complejidad polifónica misma de la obra, ya sea por su alta tesitura, ya sea por el canto de notas extremadamente largas, riesgosas para la perfecta afinación. El Coro del Teatro Municipal, preparado por Jorge Klastornick, que ya ha superado todo tipo de vallas, consiguió una vez más el éxito total, con un altísimo desempeño, absolutamente macizo. Su permanente interpretación, aunque más concentrada en la primera parte, brindó en el Gloria y el Credo momentos sobresalientes. Con ellos este conjunto vino a coronar un gran año, en el que a su arduo trabajo operático deben sumarse tres intervenciones en la temporada de conciertos: Las Campanas de Rachmaninov, el Réquiem de Mozart y ahora, está memorable Misas Solemnis. (Mario Córdova, Diario La Época, 16 de diciembre de 1995).

La posibilidad de ser parte de un elenco estable como Trabajador Cultural, condujo a nuevas generaciones de promisorios artistas locales a audicionar para su director. Virtuosos cantantes iniciaron sus carreras en el Coro Profesional, pudiendo acceder a las audiciones para el Encuentro con la Ópera y espectáculos de difusión que el Coro protagonizaba. Las figuras de mayor impacto internacional que emergieron del coro fueron Verónica Villarroel y Cristina Gallardo-Domâs (Teatro Municipal de Santiago, 2008, pág. 275), no obstante, el trabajo sostenido en el tiempo ofreció un sinnúmero de artistas profesionales al medio lírico nacional e internacional.

Para el año 2000, el coro ya contaba con una trayectoria de casi dos décadas y, por lo tanto, no debería sorprender que la agrupación consolidada, exhibiera su profesionalismo. Sin embargo, cada montaje mantiene el suspenso del despliegue en vivo. Para la difusión de la ópera Nabucco de

Verdi, donde el coro alcanza gran preponderancia musical y escénica, el director de orquesta invitado Guido Ajmone-Marsan ante la pregunta ¿El coro es el tercer protagonista? [de la ópera] señala: “Tercero es muy poco. Todo el poder que Verdi puso en esta obra se refleja en el coro. Por suerte el Municipal tiene un elenco profesional de enorme calidad”. (Ajmone-Marsan, 2000, El Mercurio). En relación con esta afirmación, y desde la perspectiva de la crítica, se señala:

Con todo, el personaje más importante de Nabucco es el coro, pues en pocas óperas se ve al cúmulo del canto colectivo. Para servirlo tenemos una vez más el magnífico desempeño del Coro del Teatro Municipal, preparado por Jorge Klastornick, que brinda un trabajo excepcional, desde desafiantes himnos o aterradoras arengas, hasta un ‘Va Pensiero’ antológico, fino y sentido. (Mario Córdova 10 junio 2000, Las Últimas Noticias)

Un hito en la producción del Municipal fue la participación en el Festival de Ópera de Savonlinna en Finlandia el año 2003. Éste es reconocido como uno de los más importantes de Europa, en el cual asisten críticos y espectadores de todo el mundo. A la jornada inaugural asistieron 2.400 espectadores, ocasión en la que la Orquesta Filarmónica y el Coro Profesional, bajo la dirección del maestro Maximiano Valdés, interpretaron obras de Revueltas, Guarnieri, Soro y Ginastera, además de Carmina Burana de Orff. La recepción del público, fue destacada en la prensa chilena como: “Una ovación de pie de casi 15 minutos, reforzada con pataletas y gritos, recibió ayer el debut del Teatro Municipal de Santiago en el Festival de Ópera de Savonlinna” (como se citó en Más Municipal, 2022). Además los elencos chilenos interpretaron también las óperas Los Capuletos y los Montescos de Bellini y Fulgor y muerte de Joaquín Murieta de Sergio Ortega y Pablo Neruda. Este acontecimiento representó una experiencia sustantiva en términos de gestión y producción artística, y como señala el director general del Teatro Municipal de aquel entonces: “esa fue la presentación internacional más importante de los 147 años de existencia del Municipal” (Andrés Rodríguez, Teatro Municipal de Santiago, 2008, p. 306).

El Coro Profesional, no ha estado exento de los avatares económicos que la Corporación Cultural ha resentido a lo largo de los años, y durante el año 2006, su planta se redujo tras el despido de diez cantantes, cuyos puestos de trabajo no fueron recuperados.

A pesar de esta reducción de profesionales, el coro ha continuado su prolífica producción. Durante la temporada 2008, el periodista especializado Juan Antonio Muñoz, comentaba la participación

del Coro Profesional en la ópera verdiana “Un baile de máscaras”: Otra gran noche del coro del teatro municipal (director Jorge Klastornick), dueño de un sonido opulento y musicalidad imbatible. Una mención especial esta vez para las fuertes filas de bajos”. (El Mercurio, 15 de junio de 2008). Asimismo, lo reflejaba al día siguiente el Diario La Segunda: “decir que el coro estuvo bien ya casi resulta un lugar común, pero qué otra cosa se puede decir de Jorge Klastornick y esta agrupación del Teatro Municipal” (Francisco Javier Bernales, La Segunda, 16 de junio de 2008).

Los elogios para la agrupación son el reflejo de un trabajo cohesionado, en el que los estándares de admisión de cantantes han ido aumentando y la agrupación en su totalidad, desarrolló su propia impronta musical y escénica. No obstante, en la actualidad, el elenco sufrió un nuevo sesgo al reducirse a una planta total de 46 cantantes en el año 2019.

#### **4.3.3 Un único director: El maestro Jorge Klastornick.**

Jorge Klastornick de nacionalidad uruguaya, comienza su carrera musical como pianista y posteriormente estudia Dirección Coral con Nilda Müller y Hugo López en su país donde en 1977 ganó el concurso de subdirector del Coro del SODRE asumiendo su dirección interina en 1981. En 1982 es convocado por el Teatro Municipal de Santiago para crear el Coro Profesional, desempeñándose como su Director Titular hasta la fecha. Ha recibido diversos galardones entre los que destacan el Premio Ernesto Pinto Lagarrigue (2002) otorgado por la Corporación Amigos del Arte “por su trayectoria artística”, la Medalla Apóstol Santiago por el Municipalidad capitalino, y bajo su conducción, el Coro Profesional ha obtenido un amplio reconocimiento de la crítica especializada entre los que destacan: Premio Círculo de Críticos de Arte mención Ópera (1984) y menciones especiales en 1994 y 2012, así como por el Círculo de Críticos de Arte de Valparaíso en 1993 los premios APES en 1989, 1994 y 1995.

A través de la historia del Coro Profesional es posible apreciar el impacto en la audiencia, desde la mirada de críticos especializados y aficionados. Orlando Álvarez, ya referido por su invaluable aporte a la memoria del Municipal, retrata el éxito en la gestión musical del director.

Mención especial merece el coro, creado en 1982 que ha logrado tener un brillante desempeño en muchas de las óperas que requieren su presencia. Hoy puede decirse, sin temor a exagerar, que está habitualmente a la altura de los mejores del mundo en su especialidad. El profesionalismo y rigurosidad del maestro uruguayo Jorge Klastornick han sido los factores determinantes del altísimo nivel conseguido. (2014, p,182).

#### **4.3.4 Integrantes destacadas.**

El coro profesional ha estado compuesto por artistas con vasta experiencia y formación profesional. Por sus filas han transitado artistas con un desempeño solístico que referiremos a fin de ampliar su conocimiento.

**Teresa Lagarde:** mezzo-soprano de amplia trayectoria artística, participó en numerosas temporadas líricas internacionales v nacionales del Teatro Municipal de Santiago desde 1974 a 2008 El Barbero de Sevilla, El trovador, Mefistófeles, Rigoletto, Madama Butterfly, Norma, La Traviata, Carmen, Fausto. Los Cuentos de Hofmann, Elixir de Amor, Chènier, La Sonámbula, La Walkiria y Eugenio Oneguín, entre muchos otros.

**Carolina Ortiz :** Integra el Coro Profesional desde 1989 a la fecha. Como solista ha interpretado obras sinfónico-corales y roles comprimarios durante dos décadas, en las óperas Turandot, Hansel y Gretel, Rigoletto, Jenufa, Las Bodas de Fígaro, La Traviata. I Lombardi, La Flauta Mágica, Gianni Schicchi, Lucia de Lammennoor. entre otros.

**Paola Rodríguez:** ha desempeñado una trayectoria de 24 años interviniendo como solista en los elencos nacionales e internacionales. En 2008, Francisco Javier Bernales señaló su participación en La Favorita de Donizetti: “otra sorpresa fue Paola Rodríguez, Ines. Voz grande, de buen cuerpo y bello timbre, estupenda intérprete nacional” (Diario La Segunda, 28 de agosto de 2008) Chilena. En 1995 ingresó al Coro Profesional del Teatro Municipal y en 2013 se presenta el Teatro Municipal de Sao Paulo.

**Lina Escobedo:** integra el Coro Profesional del Teatro Municipal de Santiago, donde ha interpretado roles solistas en Rigoletto, La sonámbula, La valquiria, Eugenio Oneguín, Un baile de máscaras, María Estuardo, Carmen, Romeo y Julieta, Falstaff, Mefistófeles, La flauta mágica, Adriana Lecouvreur, Gianni Schicchi, Fausto, La hija del regimiento, Sor Angélica, Cavalleria rusticana, Elektra, Thaïs, Boris Godunov, entre otros, además de participar en los estrenos en Chile de El oro del Rhin, Jenufa y Diálogos de Carmelitas entre otros. En 1999 fue nominada al premio APES como mejor figura lírica. En su interpretación de Marquesa de La Hija del Regimiento, Mario Córdova señaló: “Lina Escobedo (Marquesa) no va por la exuberancia sino que envuelve al personaje de un marcado dramatismo, con un encanto sobrio y muy distinguido en pureza musical. (Las últimas noticias, 19 de junio de 2007).

#### **4.3.2 Los maestros de canto del coro:**

Los maestros de canto del coro, han sido cantantes de destacada trayectoria, con vocación pedagógica, que colaboraban con la formación profesional continua de los cantantes, en particular en el ámbito de la técnica vocal. Su objetivo era proporcionar herramientas técnicas al servicio de las interpretaciones corales, no obstante, a petición del alumno, era posible abordar obras del repertorio solista.

Como señala la soprano Jennifer Ramírez (comunicación personal, 05 de junio de 2022):

Las clases de canto son fundamentales porque nos permite seguir perfeccionando la técnica y corregir errores que a veces nosotros mismos no notamos y también rodar nuestro repertorio de solistas. Al tener un manejo óptimo de la técnica vocal nuestro desempeño en el coro será mucho mejor.

Las clases se realizan de forma individual y gratuita para los cantantes del coro. Los maestros que han colaborado desde 1983 a la fecha son los siguientes: Florencio Zanelli, María Elena Guíñez, Clara Oyuela, Carlos Beltrami, Viviana Hernández, Graciela Araya, Rodrigo Navarrete, Enrique Salgado y Pilar Aguilera.

Para la práctica de un oficio que requiere de formación continua, la presencia de los maestros de canto resulta fundamental, así lo señala la contralto Nurys Olivares: “se transfirieren conocimientos que provienen desde la *expertise* profesional de la escena y drama de la especialidad ópera” (comunicación personal 06 de junio de 2022). Asimismo, el tenor José Azócar en entrevista con Enzo Berio en 1989 menciona: “El ejercicio del canto, el estar constantemente cantando en el coro, los ejercicios de respiración que nos hacen a diario me ayudaron un montón y con eso he mejorado mucho” (Revista Opera Chile, p.13)

Para comprender en profundidad la relevancia de estos actores relevantes en la formación continua de los cantantes del Coro Profesional, es que revisaremos los antecedentes biográficos, de dos maestros cuya permanencia en el tiempo se extendió por más de una década.

### ***María Elena Guíñez***

Soprano chilena, nacida en Carahue, de sólida formación bajo la guía inicial de la maestra Clara Oyuela y posteriormente en la Academia Santa Cecilia de Roma, desarrolló una destacada carrera como solista tanto en el ámbito local como internacional, contando entre sus éxitos con presentaciones en Alemania, Suiza, Argentina y Estados Unidos, país en el que además participó como alumna de María Callas en Julliard School. En relación con sus alumnas y alumnos del Coro Profesional la maestra Guíñez señaló a revista Ópera Chile (1990): “Hay voces estupendas y siempre estamos preparando cosas. Ha habido muchos progresos”. (p.17)

### ***Carlos Beltrami Coulthard:***

Barítono, eminentemente pedagogo del canto. Uruguayo de nacimiento y nacionalizado chileno en 1990, arriba a Santiago en 1983 y desde 1989 es contratado en el Teatro Municipal para apoyar la formación vocal de los integrantes de las cuerdas masculinas del Coro Profesional en reemplazo del maestro Florencio Zanelli recientemente fallecido.

De los cantantes chilenos, destacaba sus características expresivas: “Los chilenos son más desinhibidos para expresar sentimientos que no les son propios, tienen una gran facilidad para la actuación”. (Ópera Chile, 1990, p18)

Se mantuvo en su cargo hasta 2013, formando a generaciones de cantantes locales para sus labores en el coro y su formación artística en general.

En particular, la soprano Paola Rodríguez (comunicación personal, 05 de junio de 2022) expresa:

“...en el caso del maestro Beltrami era muy importante su apoyo a nivel emocional haciendo sentir que todo lo que hacíamos tenía un gran valor, ayudando con la formación del carácter y fortaleza que se necesita en un medio competitivo como el nuestro.”

Las reflexiones en torno a la importancia de las clases y la continuidad de éstas en el tiempo, revelan en las opiniones de sus integrantes, algunos aspectos esenciales que consigna y sintetiza claramente el barítono Carlos Guzmán: “mejorar la salud vocal, optimizar las cualidades sonoras de cada voz , sin perder de vista la conexión entre el dominio personal del instrumento y las necesidades grupales que exige el canto coral”. (comunicación personal, 05 de junio de 2022).

#### **4.4 El canon de las cantantes líricas en últimas dos décadas del siglo XX:**

Uno de los objetivos planteados para esta investigación es determinar el *canon* de las cantantes líricas chilenas para el período examinado 1983-2013. El propósito de éste es establecer, a través del análisis de las trayectorias artísticas de las intérpretes más connotadas, un relato histórico que consagre una continuidad y coherencia en tanto a una disciplina que es practicada por un grupo específico de individuos, para permitir la puesta en valor de ésta por medio de sus figuras relevantes. Para ello, se articulará desde la categoría de *canon*. Cabe señalar que el *canon*, establece una relación con el contexto en el que se inscribe, y en particular con la concepción de lo clásico siendo un referente en el momento de su instauración instalándose ontológicamente como verdadero. Para construir esta categorización analizó a las figuras de acuerdo con una metodología que considerase dos perspectivas:

1. Desde la praxis: que considera la envergadura de los roles ejecutados y sus características artísticas.
2. Desde la gestión cultural: que considera el desarrollo de la carrera artística en cuanto a industria en los ejes de participación y categoría de las representaciones y los teatros, discografía, así como la presencia mediática.

3. Historiografía: La relación de las artistas y su producción en relación con el encuentro con la ópera.

Derivado de este ejercicio, realizado en colaboración con los docentes, ordenados alfabéticamente:

- Gonzalo Cuadra: Cantante, Musicólogo, Régisseur y Académico
- Juan Antonio Muñoz: Periodista, Crítico de Ópera, Escritor y Académico
- Doris Silva: Cantante, Académica y Dirigente Social.

Se obtuvo dos categorías, que consideraron a las artistas con una presencia relevante en el siguiente período 1980-2000.

- a) Cantantes fundamentales del desarrollo en el canto lírico chileno, pilares del “Encuentro con la Ópera”
- b) Cantantes de trayectoria.

Cabe señalar que el panel de expertos visualiza el período 1980-2000 como de fuerte producción nacional y se presenta como una época que es posible de analizar considerando una distancia temporal que permite revisar a las figuras cuya consolidación profesional ya alcanzó su punto más elevado. Asimismo, se propone un estudio futuro que incluya a figuras que emergen en el nuevo siglo y que cuyas carreras están aún en desarrollo. Es así como se señalan a artistas locales de amplia producción tales como: Claudia Pereira, Patricia Cifuentes, Evelyn Ramírez, Paulina González y Yaritza Véliz.

#### **4.4.1. Las cantantes fundamentales del Encuentro con la Ópera:**

Esta categorización dice relación con las artistas de trayectoria influyente en el ámbito local, cuya labor permitió dar continuidad a los elencos nacionales, fortaleciendo el desarrollo del canto lírico en Chile, con una producción primordialmente local en las últimas dos décadas del siglo XX.

**PATRICIA VÁSQUEZ [1944]:** De intensa actividad en la lírica nacional interpretó obras del repertorio sinfónico coral y ópera en los protagónicos de Madama Butterfly, La Traviatta, Tosca, Suor Angélica ,entre otras. Recibe los premios APES 1977, Laurel de Oro 1973 y 1979, Premio Nacional de la Crítica 1979. Debutó internacionalmente, como "Madama Butterfly" en Montevideo

en 1974 y el 1976 representó a Chile en el Concurso Mundial Madama Butterfly realizado en Tokio, Japón.

**MARÍA ELENA GUIÑEZ [1930-2017]:** Soprano chilena se desempeñó como artista estable de los teatros de Ulm, Colonia, Bonn, Dusseldorf, en 1971 fue elegida por María Callas para cursar un programa de dos semestres en Juilliard School of Music. Actuó en New Jersey, City Opera y Opera de North Bergen, Ginebra, Buenos Aires y en el Carnegie Hall de New York. En Chile participó en los estrenos de Wozzeck y Las Bodas de Stravinsky, música chilena, entre otros.

**LUCÍA D'ANSELMO [1936]:** Soprano chilena, debutó en el Teatro Municipal de Santiago como Micaela en Carmen. Protagonizó Tosca, Madama Butterfly, Andrea Chénier, La Bohème, I Pagliacci, Cavalleria Rusticana, La Traviata, Don Pasquale, El Trovador, El Barbero de Sevilla, Madama Butterfly, Los Pescadores de Perlas, Macbeth y Lucrezia Borgia, entre otras. En 1992 recibe el Premio de los Críticos de Arte de Chile, como "lo mejor de la ópera nacional" por sus interpretaciones Anna Bolena de Donizetti y Odabella de Verdi, y cultivó una carrera internacional en Estados Unidos y Latinoamérica.

**CECILIA FRIGERIO [1957]:** Soprano chilena. Realizó sus estudios de canto en Italia en los Conservatorios de Música de Milán, Florencia y Roma. Ha interpretado los roles protagónicos de Donna Anna, Mimi, Condesa de Almaviva en Las Bodas de Fígaro , Margarita en Fausto, Eurídice, Tatiana en Eugenio Oneguín ,Micaela en Carmen, I. iu, Violetta, Desdémona, entre muchas otras. Se ha presentado en Bogotá, en el Teatro de la Plata en Argentina, en San José de Costa Rica; en teatros de Italia, Moscú y Suiza, Croacia. Obtuvo el Premio Altazor, por su participación en Madama Butterfly. Entre sus galardones. destacan: Premio Soprano D'Oro, otorgado por la Revista Opera de Chile, Premio APES 1996 y Premio Círculo de Críticos de Arte 1996.

**MIRIAM CAPAROTTA:** Cantante Argentina. Ha desplegado una carrera que aborda roles en tesituras de soprano y mezzo-soprano en el Municipal desde 1992 participando como solista en

más de cincuenta producciones, interpretando roles como Carmen, Enriqueta en Los Puritanos, Rosina en el Barbero de Sevilla, Musetta en La Bohème, Welgunde, Walraute de Wagner, Flora en La Traviata, Nicklausse en Los Cuentos de Hoffmann, Madame Larina en Onegin, Dorabella en Così fan Tutte, Reina Isabel en María Estuarda y Viclinda en I Lombardi. Además se ha presentado en Argentina y Moldavia y es miembro del Coro Profesional del Municipal de Santiago.

#### **4.4.2 Las cantantes de trayectoria internacional:**

Esta categorización se refiere a las artistas cuya trayectoria se realizó mayoritariamente en escenarios internacionales, relevando al canto lírico nacional en el escenario mundial durante las últimas dos décadas del siglo XX. Se presentan a continuación en orden cronológico.

**MARTA ROSE [1925-2006]:** Mezzo-Soprano chilena de fama internacional. Considerada por la crítica italiana “entre las 10 primeras mezzosopranos del mundo”<sup>36</sup>. Protagonizó Carmen en Milán y Florencia y Bérgamo, Baile de Máscaras en Francia, El Trovador, Lohengrin, Aída, Andrea Chénier, Santuzza, Don Carlo, Salomé en nuestro país, entre otras.

**LAURA DIDIER [1928-2017]:** Mezzo-soprano chilena, protagonizó Carmen y Samson et Dalila junto a Ramón Vinay. Debuta en la Scala de Milán con Rigoletto de Verdi en 1962. Participó en las grabaciones de Cavalleria Rusticana junto a Mario del Monaco y L'amico Fritz junto a Luciano Pavarotti y Mirella Freni. Culmina su carrera en 1982, habiéndose presentado en escenarios de toda Italia, Europa e incluso Corea del Norte.

**NORA LÓPEZ [1929]:** Soprano chilena cuya fructífera carrera la llevó a los escenarios más importantes de Europa y el mundo, incluyendo Latinoamérica, así como a colaborar con la RAI (Radio Televisión Italiana) en grabaciones de óperas como Macbeth, Simón Boccanegra, El Trovador, entre otras y la Misa de Requiem de Verdi, I Masnadieri, con ORFT (Radio Televisión Francesa). Obtuvo galardones como “Libro de Oro” de Piacenza, Medalla de Oro” en

---

<sup>36</sup> Fuente: SURDOC Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales para Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Recuperado de: <https://www.surdoc.cl/registro/3-2938> - Junio 2022.

Salsomaggiore Terme. Se despidió de los escenarios en 1984 con el Trovador en el Municipal de Santiago.

**CLAUDIA PARADA [1931-2016]:** Olinfa Parada. Soprano chilena debuta a los 18 años en el Municipal con las Últimas Cuatro Canciones de Strauss bajo la batuta del maestro Erich Kleiber quien la impulsó a perfeccionarse en Italia. Debutó en La Scala de Milán antes de cumplir 25 años, interpretando La Forza del Destino compartiendo elenco con Giuseppe Di Stefano, Ettore Bastianini y Giulietta Simionato. Se presentó en teatros como el Metropolitan Opera House, Teatro Colón de Buenos Aires, Carnegie Hall, Deutsche Opera de Berlín, entre muchos otros, con una prolífica producción que abarcó repertorio de diversos estilos desde el renacimiento al siglo XX, siendo un referente nacional durante casi cuatro décadas.

**CARMEN LUISA LETELIER [1943]:** Contralto. Debutó con Emilia en Otello en 1969 en un elenco conformado por Umberto Borsó, Nora López, y Ramón Vinay como Jago. Su repertorio abarca desde la música del Renacimiento hasta el siglo XX. En el Municipal ha interpretado más de 20 roles en títulos como Madama Butterfly, Eugenio Oneguín, La Walkiria. Rosenkavalier. Anna Bolena, La Hija del Regimiento, La Flauta Mágica, entre otros. Ha recibido en dos oportunidades el Premio de la Crítica (mención música y mención en ópera), además en Uruguay fue elegida como la mejor cantante extranjera por su interpretación de Das Lied von der Erde de Gustav Mahler. Asimismo, como integrante del Ensemble Bartok realiza una fructífera labor de promoción de la música contemporánea chilena y latinoamericana en toda América, Asia y Europa. Por dos veces consecutivas ha actuado en Carnegie Hall, obteniendo entusiastas críticas del "New York Times". En 2010 obtuvo el Premio Nacional de Artes Musicales de Chile, y ha realizado numerosas grabaciones entre las que destacan: "Concierto de Cámara" para el sello Philips (1973), "El Cantar de Nuestra América" (sello Emi - 1976), entre otros.

**VICTORIA VERGARA [1948]:** Mezzo-soprano chilena célebre intérprete de Carmen de Bizet. Actuó en Estados Unidos en la Opera, Dallas, Filadelfia, Houston Grand Opera, Miami Opera, Nueva York, entre otros, En Europa se presentó en Zurich, Viena, en la Opera Alemana de Berlín,

Hamburgo, Colonia, etc. Colaboró con el sello Deutsche Grammophon como Magdalena en Rigoletto junto a Luciano Pavarotti y Edita Gruberova e Ingvar Wixell.

**MIRYAM SINGER [1955]:** Soprano chilena y régisseur. Debuta en la ópera en Elektra de Strauss en el Municipal de Santiago, donde interpretó más de una veintena de roles que incluyen Violetta de La Traviata, Elvira de I Puritani, Amina en La Sonnambula, Adina en L'elisir d'amore, Rosalinda en El Mucielago, Alice en Falstaff, Margarita de Mefistófeles, Musseta en La Bohème, entre muchos otros. Se presentó en teatros de todo el país así como Latinoamérica, Suiza, Israel, en la Sala Weill del Carnegie Hall de Nueva York. Además cuenta con una intensa producción como directora, diseñadora y gestora de óperas para el Teatro Municipal de Santiago, el Teatro de la Universidad de Chile, el Teatro Municipal de Las Condes, el Teatro SODRE de Montevideo, la Sala de la Jerusalem Academy of Music and Dance. El año 2000 obtiene el Premio Nacional de Artes Musicales de Chile.

**GRACIELA ARAYA [1962]:** Mezzo-soprano austríaca de origen chileno. Con un repertorio de más de 70 roles, reconocida protagonista de Carmen de Bizet, cuenta con la interpretación de 450 funciones de este rol en todo el mundo. Ha cantado en la Royal Opera de Londres, la Opéra National de Paris, New National Theatre de Tokio, en La Fenice de Venecia, el Teatro dell'Opera di Roma y el Teatro Regio di Torino. En Estados Unidos ha cantado en el Metropolitan Opera de Nueva York, Los Angeles Opera y Seattle Opera. Entre sus roles se cuentan Amneris en Aida, Orfeo de Gluck, Charlotte en Werther, Clairon en Capriccio, Concepcion en L'heure espagnole, Dalila en Samson et Dalila, Geschwitz en Lulu, Herodias en Salome, Jocasta en Oedipus rex, Kundry en Parsifal, Laura en La Gioconda y Venus en Tannhäuser, entre muchos otros.

**VERÓNICA VILLARROEL [1965]:** Soprano chilena cuya carrera se ha desplegado en los teatros más relevantes del mundo: Metropolitan de Nueva York, Ópera de París, Covent Garden de Londres, Chicago Lyric, Liceu de Barcelona, entre otros, abordando los protagónicos de Adriana Lecouvreur, Maddalena (Andrea Chenier), Santuzza (Cavalleria Rusticana), Nedda (Pagliacci),

Manon Lescaut y especialmente, Madama Butterfly (Nuevo Teatro Nacional de Tokio y Hamamatsu), Desdémona, en la Ópera de Baviera en Munich dirigida por Zubin Mehta, Luisa Miller en el Washington National Opera, Falstaff en el Teatro Real de Madrid y "Simon Boccanegra" en Chile y en Bellas Artes de México. Su vasta producción incluye colaboraciones con el Municipal de Santiago durante 25 años, así como grabaciones de: "El Gato Montés" (1992) para Deutsche Grammophon; "Il Guarany" (1996) para Sony Classical; "Il Trovatore" (2004) en el Sello: Decca, así como la producción audiovisual de OPUS ARTE (2008), entre otras.

**CRISTINA GALLARDO-DOMÁS [1967]:** Soprano chileno-española, ha obtenido diversos galardones tales como: Queen Elisabeth de Bruselas, Pavarotti, Licia Albanese, y recibido diversas distinciones como la Cruz Gabriela Mistral, Gran Cruz Apóstol Santiago, Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional Andrés Bello, entre otros. Se ha presentado en las casas de ópera más importantes del mundo: Teatro alla Scala de Milán, Metropolitan Opera de Nueva York, Staatsoper de Viena, Covent Garden de Londres, Opera National de París, Deutsche Oper y Staatsoper de Berlín, La Fenice, Colón de Buenos Aires, Ópera de Tokyo, entre otros. Su repertorio abarca un los protagónicos de Les contes d'Hofmann, Faust, Manon Lescaut, Turandot, La Traviata, La Bohème, Simon Boccanegra, Il Pagliacci, Capuletti e I Montecchi, Otello, Mefistófele o Madama Butterfly. Ha grabado para sellos discográficos como Warner, EMI, TDK o RCO. Entre sus grabaciones destacan Bel Sogno (recital de arias de ópera), Il Trittico con Antonio Pappano, Aida con Harnoncourt entre otras. El año 2021 obtiene el Premio a la Música Nacional Presidente de la República.

**ANGELA MAUREEN MARAMBIO [1975]:** Soprano chilena debuta en el Teatro Municipal de Santiago como Micaëla en Carmen (1999). En 1999, 2001 y 2003 obtuvo el premio APES a la mejor figura de la lírica nacional. Ganó el Primer Gran Premio del Concurso Francisco Viñas de Barcelona (2002) y el Premio del Público el Cardiff Singer of the World de la BBC (2003). Se presentó en el Royal Albert Hall de Londres como Rosario en Goyescas (2002); como Mimí de La Bohème en la Welsh National Opera, New York City Opera y Metropolitan Opera House; como como Fiordiligi de Così

fan tutte en Barcelona; y posteriormente como Amelia de Simon Boccanegra en el MET (2007). Ha cantado en teatros de ópera, como: La Scala de Milán, la Ópera de Los Ángeles, la Ópera Estatal de Dresde, así como en Múnich, Ginebra, Valencia, Londres y Chicago. Elizabeth di Valois, Leonora en La Forza del Destino y Desdémona en Otello. Ha colaborado con los directores Lorin Maazel, Zubin Mehta, Fabio Luisi, Daniel Oren, entre otros.

## V. Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación era conocer y comprender las relaciones entre los cantantes líricos y sus espacios de desarrollo profesional. Para ello se analizó la participación de los cantantes chilenos en las Temporadas de Ópera del Teatro Municipal en un período comprendido entre los años 1983 y 2013. A través de un análisis documental historiográfico y desde la perspectiva de la práctica artística y de la gestión cultural, es posible reconocer en la creación de un elenco nacional, articulado como una proto-escuela de ópera, un espacio de aprendizaje, desarrollo de habilidades profesionales y formación artística. En primer término, es posible visualizar que el *Encuentro con la Ópera* fomentado por el director de orquesta Miguel Patrón Marchand, permitió el incremento de la participación de los cantantes chilenos en el escenario del Municipal (única casa de ópera nacional) pudiendo acceder no solo a mayor cantidad de roles, sino que a roles de mayor envergadura que estaban reservados para cantantes internacionales o chilenos de carreras consolidadas y validadas en el extranjero. De igual manera, el espacio de preparación que se constituyó desde la colaboración de los maestros Miguel Patrón Marchand, Clara Oyuela y Fernando Puiggròs para los cantantes intervinientes en el Elenco Nacional, ejerció una contribución sustantiva en su desempeño artístico.

Por otra parte, es posible reconocer a través de la opinión de la crítica especializada este desarrollo que alcanzó su consolidación. Igualmente se puede observar que, para entregar este espacio a los cantantes locales, se necesitó de la colaboración y el aporte de distintos agentes, tanto para la operatividad del Municipal y sus temporadas, como para el fortalecimiento técnico de sus intérpretes a través de becas y perfeccionamientos. Es así como pueden emerger desde un lugar como nuestro país, geográficamente apartado de los principales centros de producción operística, figuras relevantes en las últimas décadas y nuevos talentos cuyas carreras se encuentran en desarrollo. Para continuar esta senda, se requiere de mayor inversión para alcanzar mayor cobertura de beneficios a nuevas generaciones y ampliar su impacto mediático.

A través de este análisis ha sido posible comprender que para que existiese un desarrollo lineal de la disciplina, se requirió de cantantes fundamentales, que dieron soporte al proyecto Encuentro con

la Ópera, sin éstas, el programa podría haber culminado rápidamente volviendo al estado de baja participación original de cantantes locales previo a 1983.

Complementariamente es posible determinar que la creación del Coro Profesional como elenco estable otorgó oportunidades de crecimiento artístico y una perspectiva laboral para sus integrantes. En este ámbito, es posible afirmar que el Coro Profesional es un eslabón de una cadena productiva que ha permitido la puesta en escena de montajes de alta envergadura debido a la preparación que alcanza un elenco en el trabajo sostenido en el tiempo. Por una parte, permite abordar repertorio exigente, con propuestas de dirección de escena complejas y, además, el asentamiento de un movimiento que genera cantantes con experiencia y oficio que le permite abordar responsabilidades solísticas. De esta manera se beneficia a la disciplina del canto lírico en sí misma, así como a los públicos de la ópera quienes pueden acceder a un repertorio diverso y de factura internacional. En la dirección opuesta, una disminución de puestos de planta podría interferir en este nivel de desarrollo alcanzado impactando negativamente a artistas, públicos y demás agentes partes de esta cadena productiva.

En cuanto a la dinámica del ‘Encuentro con la Ópera’, hoy ‘Ópera Estelar’, es conveniente señalar que para alcanzar resultados de excelencia, se debe atender a las necesidades específicas de la práctica en ópera, es decir: un adecuado proceso de preparación musical y escénica, así como de montaje teatral. Direccionar la práctica asociada a las temporadas en un ecosistema de mejora continua que promueva el progreso del arte vocal a nivel nacional de los artistas, así como de internacionalización de sus carreras. Para ello se requiere de una articulación mayor que incluya a las universidades que ofrecen la carrera de canto lírico, la institucionalidad cultural estatal vigente y el gremio vinculado a la ópera, comprendiendo a esta manifestación artística compleja con sus singularidades como una plataforma creativa que sea sustentable en el futuro, que cultive un sello local, y que esté inserta en la comunidad global de la representación lírica.

## VI. Referencias

- Adorno, T. (2006). *Escritos Musicales I-III*. Madrid: AKAL.
- Alier, R. (2011). *Historia de la Ópera*. Barcelona, España: Robinbook.
- Álvarez, O. (1992). *Una década de ópera en el Teatro Municipal de Santiago 1983-1992*. Santiago, Chile: Edición de la Corporación Cultural de la I. Municipalidadde Santiago.
- Álvarez, O. (2014). *Ópera en Chile. Ciento ochenta y seis años de historia 1827 - 2013*. Santiago, Chile: Aguilar Chilena Ediciones.
- André, N. (2006). *Castrati, Travesti, and Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*. Indiana, United States of America: Indiana University Press.
- Bachelet, M. (2017). Mensaje N°121-365. *Proyecto de Ley Num. 11408-24 de C. Diputados, de 30 de Agosto de 2017 (Sobre fomento a las artes escénicas)*.
- Barthes, R. (1986). *Lo obio y lo obstuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, España: Paidós.
- Benjamin, W. (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Abada Editores.
- Berio, L. (1981). *Intervista sulla musica*. Roma: Laterza.
- Bermúdez, S. (2016). *Anatomía de la ópera. Desde sus orígenes hasta el siglo XX*. Madrid, España: Cumbres.
- Caballero, M. (2016). *Teoría de la Práctica Artística*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes.
- Cartagena, N. (2014). *La cultura de la ópera en Chile 1928-2012*. Santiago: RIL Editores.
- Celletti, R. (2017). *Storia del belcanto*. Firenze, Italia: Cadmo.
- Centro DAE Municipal de Santiago. (13 de abril de 2022). Recuperado el Abril de 2022, de Centro DAE: [http://www.centrodae.cl/wp\\_cdae/?p=1796](http://www.centrodae.cl/wp_cdae/?p=1796)
- Cobeta, I. (2008). El misterio del canto (1) La Fisiología de la Voz. *Opera Actual*, [https://www.doctorcobetavoz.com/docs/Voz\\_Cantada\\_I\\_Fisiologia.pdf](https://www.doctorcobetavoz.com/docs/Voz_Cantada_I_Fisiologia.pdf), 35-36.
- Colbert, F., & Cuadrado, M. (2003). *Marketing de las artes y la cultura* (Vol. 5ªEd.). Barcelona: Planeta S.A.
- Corporación Amigos del Municipal. (12 de Mayo de 2022). *Corporación Amigos del Municipal*. Recuperado el Mayo de 2022, de Amigos del Municipal: [www.amigosdelmunicipal.cl](http://www.amigosdelmunicipal.cl)
- Corporación Cultural de la I. Municipalidad de Santiago . (1984). *Memoria Anual 1983*. Santiago.
- Corporación Cultural de la I. Municipalidad de Santiago. (1990). *Memoria 1987-1988-1989*. Santiago.
- Cuadra, G. (2020). *Ópera Nacional: Así la llamaron 1898-1950. Análisis y atología de la ópera chilena y de los compositores que la intentaron*. Santiago: UAH Ediciones.
- Díaz-Inostroza, P. (2017). *Clara Oyuela y el Arte de Cantar*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Memoriarte.

- Díaz-Inostroza, P. (Diciembre de 2018). Clara Oyuela: Maestra fundamental y figura clave en el desarrollo del canto lírico en Chile. *Átemus*, 2(4), 11-17.
- Ebers, J. (1828). *Seven Years of the King's Theatre*. London: William Clowes .
- Editorial, C. (Abril de 1967). Noticias. *Revista Musical Chilena*, 21(100), 93-102.
- El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica. (2000). *Revista musical chilena*, 41-48.
- Formento, E. (2017). Acerca de la clasificación de los cantantes. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, IV(2), 25-53.
- Fundación Ibañez Atkinson. (. de Junio de 2019). Memoria 2019. *Memoria Anual 2019*. Chile: Recuperado de: [https://fundacionibanezatkinson.cl/wp-content/uploads/2021/06/Memoria-2019\\_.pdf](https://fundacionibanezatkinson.cl/wp-content/uploads/2021/06/Memoria-2019_.pdf).
- García, F. (2004). Música de tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX. II Seminario "Instrumentos tradicionales - Músicas actuales". Santiago.
- Garst, J. (2016). *The recorded legacy of enrico caruso and its influence on the italian vocal tradition*. Texas: Recuperado de: Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/recorded-legacy-enrico-caruso-influence-on/docview/1871149428/se-2?accountid=8171>.
- Gossett, P. (Marzo de 1990). Becoming a Citizen: The Chorus in "Risorgimento" Opera. *Cambridge Opera Journal*, 2(1), 41-64.
- Haas, I. (2019). Voces, Kurt Rydl. *Pro-ópera*, 38-40.
- Klastornick, J. (n/i de Abril de 1986). Coro Profesional de Santiago. Un sonido joven, diáfano, brillante. (S. P. León, Entrevistador)
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lee, M. (2011). *Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C*. University of Nevada, Department of Music. Las Vegas: University of Nevada.
- Ley N°21.175, 21.175 (Ley de Artes Escénicas 27 de agosto de 2019).
- López, M. (1995). *Notas para una introducción a la estética*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Ma, Y. -S. (Junio & Julio de 2020). The chorus as a dramatic force in wagner's operas. *The Choral Journal*, 60(11), 20-33.
- Martel, F. (2012). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Santillana.
- Merino, L. (2006). La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830. *Revista musical chilena*, 60(206), 5-27.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2019). Desarrollo y formación de públicos. Santiago: Edición Digital: ISBN: 978-956-352-393-5.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2020). *Panorama de la participación cultural en Chile. Una mirada desde la experiencia*. Valparaíso, Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Gobierno de Chile.
- Minoletti, G. (2000). Una visión de la vida coral en Chile. *Revista Musical Chilena*, 54(194), 87-94.

- Moreno, Y. (2012). *Canto lírico. Complejidad da classificação vocal: um estudo de caso*. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicaciones. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Mujeres en la música IV. (1 de junio de 2022). *Universidad Alberto Hurtado*. Obtenido de Concurso de Canto Lírico «Mujeres en la Música IV»: <https://www.uahurtado.cl/concurso-de-canto-lirico-mujeres-en-la-musica-iv-abre-sus-postulaciones-2022/>
- Müller, U. (2014). Regietheater/Director's Theater. *The Oxford Handbook of Opera*, 1-27.
- Núñez, F., Cobeta Marco, I., & Fernández, S. (2013). *Patología de la voz*. Valencia, España: Marge Medica Books.
- Club de Amigos de la Ópera (1981). *Ópera Chile*. Club de Amigos de la Ópera. Santiago, Chile.
- Opera Chile. (1982). Conversando con Arturo Alessandri. *Ópera Chile*, 9-10.
- Opera Chile. (Octubre de 1989). Miguel Patron Marchand: Un director "nacional". *Opera Chile*(28), 22-24.
- Oyuela, C. (1997). *Técnica y arte del canto*. Buenos Aires: El Francotirador Ediciones.
- Patrón, M. (2003). *Apuntes e Imágenes de una carrera*. Santiago: Miguel Patrón Marchand.
- Pereira Salas, E. (1946). El rincón de la historia: Las primeras bandas militares de Chile. *Revista Musical Chilena*, 2(12), 48-49.
- Piñeiro Blanca, J. (Junio de 2018). El discurso nacionalista en Don Carlo de Giuseppe Verdi. *AV Notas*(5), 108-121.
- Publicación Proyecto Trama. (2014). *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile*. Santiago: Observatorio Políticas Culturales .
- Puga, A. (2011). *Diccionario de la Ópera*. Santiago, Chile: Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.5 en línea]. Madrid, Madrid, España.
- Riding, A. &.-D. (2006). *Opera*. Londres, Reino Unido: Dorling Kindersley Ltd.
- Rosselli, J. (1985). *L'Impresario d'Opera*. Torino: EDT .
- Rutherford, S. (2006). *The prima donna and opera, 1815-1930*. New York, USA: Cambridge University Press.
- Sandoval, L. (1911). *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Santiago.
- Santiago, M. d. (07 de Mayo de 2022). *Municipal de Santiago*. Obtenido de Municipal de Santiago: <http://www.municipal.cl>
- Snowman, D. (2016). *La Ópera : una historia social*. Madrid: Siruela.
- Soriano García, M. V. (2017). *El texto dramático-lírico y su representación: aportaciones escénicas a la ópera durante los siglos XXy XXI*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Stein, H. (2000). El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica. *Revista musical chilena*, 54(194), 41-48.
- Stein, H. (2001). Clara Oyuela (1907-2001). *Revista musical chilena*, 55(195), 113.

- Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la Estética. I La estética antigua.* . Madrid: Akal.
- Teatro Municipal de Santiago. (1980). *Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica de Santiago.* Santiago.
- Teatro Municipal de Santiago. (2008). *Teatro Municipal de Santiago.* Santiago, Chile: Quebecor World Chile S.A.
- Torner, F. (2019). *Apuntes de Ópera.* Tenerife, España: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Veneziale, M. (2011). Il 'primo uomo' del 'dramma per musica haendeliano. *Il riscatto del suono. Progresso e limiti della musica di oggi*, 109-160.
- Villanueva, I. (2014). *La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos.* Barcelona: Universidad Internacional de Catalunya.

#### **Sitios web consultados:**

<http://www.archivonacional.gob.cl>

<http://www.centrodae.cl>

<https://www.discogs.com/>

<http://www.esdf-opera.de/index.htm>

<https://www.operadis-opera-discography.org.uk/>

<http://www.operanostalgia.be>

<https://www.prestomusic.com/classical>

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl>

## VII. ANEXO:

Síntesis repartos del segundo elenco de las óperas en el Municipal de Santiago 1983-2013.

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1983</b>
-------------------------------	-------------

<b>La Traviata</b>	<b>Giuseppe Verdi</b>
<b>Funciones</b>	16/21/22 Sept 1983
Dirección Musical	Michelangelo Veltri
Dirección Escena	Roberto Oswald
Violetta	Patricia Vásquez
Flora	Patricia Brockman
Marqués	Carlos Miranda
Gastón	Gabriel Sierra
Barón	Jorge Escobar
Alfredo	Amado Rivera
Doctor	Eduardo Huespe
Annina	Adriana Muñoz
Germont	Carlos Haiquel

<b>Turandot</b>	<b>Giacomo Puccini</b>
<b>Funciones</b>	26/31 octubre 1983
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	R.Roberto Oswald
Emperador	Gabriel Sierra
Mandarin	Gerardo Jorquera
Liu	Violaine Soubllette
Calaf	Guido Bajas
Timur	Juan Gutierrez
Ping	Jorge Escobar
Pang	Francisco Vicuña
Pong	Santiago Villablanca
Turandot	Nora López

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1984</b>
-------------------------------	-------------

<b>Aída</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	22/25 junio 1984
Dirección Musical	Juan Pablo Izquierdo
Dirección Escena	Carlo Maestrini
Ramphis	Mariano De la Maza
Radamés	Daniel Bravo
Amneris	Marta Rosé (reemplazo)/ Claudia Parada
Aída	Victoria Canale
Rey	Mario Solomonoff
Mensajero	Alfonso González
Sacerdotisa	Ximena Riveros
Amonasro	Gerardo Jorquera

<b>El Trovador</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	25/28/30 julio 1984
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Roberto Oswald
Ferrando	Mariano De la Maza
Leonora	Nora López
Inés	Cecilia Frigerio
Conde de Luna	Nibaldo Parra/ Pedro Linares
Manrico	Guido Bajas
Ruiz	Gabriel Sierra
Azucena	Marta Rosé/Claudia Parada/Aida Reyes

<b>Sansón y Dalila</b>	<b>Camille Saint-Saëns</b>
Funciones	5/8 octubre 1984
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	David Farrar
Sansón	Liborio Simonella
Abimelech	Mario Solomonoff
Sumo sacerdote	Carlos Haiquel
Filisteo 1	Juan Gaete
Filisteo 2	Carlos Miranda
Mensajero	Juan José Acosta
Viejo hebreo	Mariano De la Maza
Dalila	Patricia Brockman

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1985</b>
<b>Madama Butterfly</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	11/13 julio 1985
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Ming-Cho-Lee
Pinkerton	Daniel Bravo
Goro	Gabriel Sierra
Suzuki	Aida Reyes
Sharpless	Carlos Haiquel
Cio Cio San	Patricia Vásquez
Comisario	Carlos Miranda
Tío Bonzo	Mariano De la Maza
Yamadori	Santiago Letelier
Kate Pinkerton	Marta Palominos
Oficial	Carlos Díaz

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1986</b>
-------------------------------	-------------

<b>La Bohème</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	10/14 mayo 1986
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Jaime Fernández
Marcello	Carlos Haiquel
Rodolfo	Dante Ranieri
Colline	Mariano De la Maza
Schaunard	Fernando Barabino
Benoir/alcindoro	Eduardo Huespe
Mimí	Cecilia Frigerio
Parpignol	Daniel Olea
Musetta	Verónica Villarroel/Miryam Singer
Aduanero	Mario Del río
Sargento	Carlos Díaz

<b>Aída</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	15/17 septiembre 1986
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Jorge Dahm
Ramphis	Mariano De la Maza
Radamés	Samuel Taets
Amneris	Idenka Liberon
Aida	Adriana Muñoz
Rey	Mario Del río
Mensajero	Gabriel Sierra
Sacerdotisa	Ximena Riveros
Amonasro	Gerardo Jorquera

<b>El Rapto del Serrallo</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	16/19 octubre 1986
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Peter Busse
Belmonte	Francisco Vicuña
Osmin	Eduardo Huespe
Pedrillo	Hugo Gaviola
Pachá Selim	Gerdt Nast
Constanza	Marcela Holzapfel
Blondchen	Tamara López

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1987</b>
-------------------------------	-------------

<b>Carmen</b>	<b>G. Bizet</b>
Funciones	1/3 julio 1987
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Petrika Ionesco
Carmen	Magda Mendoza
Don José	Alfredo Hasbun
Micaela	Violenne Soublette
Escamillo	Carlos Haiquel
Frasquita	Viviana Hernández
Mercedes	Patricia Brockman
Dancairo	Wilson Hidalgo
Remendado	Gabriel Sierra
Zuñiga	Carlos Díaz
Morales	Patricio Méndez

<b>La Traviata</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	21/23 septiembre 1987
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Roberto Oswald
Violetta	Patricia Vásquez
Alfredo	Daniel Bravo
Germont	Gerardo Jorquera
Flora	Teresa Lagarde
Annina	Adriana Muñoz
Marqués	Mario Del Río
Gastón	Victor Hugo Gaviola
Barón	Luis Del Río
Doctor	Carlos Miranda
Mensajero	Rodrigo Rojo

<b>Las Bodas de Fígaro</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	5/8 noviembre 1987
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Hugo De Ana
Conde de Almaviva	Fernando Lara
Condesa de Almaviva	Cecilia Frigerio
Fígaro	Gabriel De los Ríos
Susana	Viviana Hernández
Cherubino	Verónica Soro
Marcellina	Patricia Brockman
Don Bartolo	Patricio Méndez
Don Basilio	Salvador Guzmán
Don curzio	Víctor Hugo Gaviola
Antonio	Patricio Méndez
Barbarina	Tamara López
Joven 1	Carmen Flores
Joven 2	Victoria Cerpa

<b>Norma</b>	<b>V. Bellini</b>
Funciones	19/22 agosto 1987
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Michael Reminson
Norma	María Elena Guíñez
Adalgisa	Patricia Brockman
Pollione	Alfredo Hasbun
Oroveso	Carlos Díaz
Clotilde	Sonia Pizarro
Flavio	Rodrigo Orrego

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1988</b>
-------------------------------	-------------

<b>El Trovador</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	2/5 septiembre 1988
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Roberto Roberto Oswald
Azucena	Teresa Lagarde
Manrico	Alfredo Hasbun
Leonora	Lucía D'anselmo
Conde de Luna	Patricio Méndez
Ferrando	Antonio Soto
Inés	Ana Kemp
Ruiz	Gabriel Sierra
Viejo	Rodrigo Rojo
Mensajero	Alfonso Gonzalez

<b>Mefistófeles</b>	<b>A. Boito</b>
Funciones	23/26/28 septiembre 1988
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Maroun Azouri
Mefistófeles	Nino Meneghetti
Margarita	Ximena Riveros
Fausto	José Azocar
Elena	Valentina Martínez
Marta	Teresa Lagarde
Pantalis	Zdenka Liberon
Wagner	Luis Del río
Nereo	Gabriel Sierra

<b>Tosca</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	1988 S/I
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Hugo De Ana
Tosca	Helga Engdahl
Mario	Alfredo Hasbun
Scarpia	Patricio Méndez
Angelotti	Rodrigo Navarrete
Spoletta	Gabriel Sierra
Sacristán	Eduardo Huespe
Schiarrone	Carlos Miranda
Carcelero	Rodrigo Rojo
Pastor	Claudia Virgilio

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1989</b>
<b>Don Giovanni</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	27/29 septiembre 1989
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Filippo Filippo Crivelli
Don Giovanni	Fernando Lara
Leporello	Rodrigo Navarrete
Don Octavio	Alejandro Prieto
Doña Ana	Cecilia Frigerio
Doña Elvira	Lucia D'Anselmo
Zerlina	Tamara López
Masetto	Oscar Quezada
Comendador	Mariano De la Maza

<b>EL Barbero de Sevilla</b>	<b>G. Rossini</b>
Funciones	7/8/10 julio 1989
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Paolo Montarsolo
Fígaro	Carlos Haiquel
Rosina	Lucía D'anselmo
Conde Almaviva	Alejandro Prieto
Don Bartolo	Patricio Méndez
Don Basilio	Mariano De la Maza
Berta	Teresa Lagarde
Fiorello	Luis Del Río
Oficial	Rodrigo Rojo
Ambrogio	Carlos Bonilla

<b>Lucía de Lammemoor</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	3/6 noviembre 1989
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Roberto Oswald
Lucía	María Isabel Fuentealba
Edgardo	José Azocar
Enrico	Oscar Quezada
Raimondo	Rodrigo Navarrete
Arturo	Rodrigo Orrego
Alisa	Eliana Escobar
Normano	Alejandro Prieto



<b>Reperto Segundo Elenco</b>	<b>1990</b>
<b>Cavallería Rusticana</b>	<b>P. Mascagni</b>
Funciones	25/27 septiembre 1990
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Carlo Maestrini
Santuzza	Helga Engdahl
Turiddu	Roberto Latorre
Alfio	Gerardo Jorquera
Mamma Lucía	Victoria Barceló
Lola	Eliana Escobar

<b>Fausto</b>	<b>Ch. Gounod</b>
Funciones	19/22 octubre 1990
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Roberto Roberto Oswald
Fausto	José Azocar
Margarita	Cecilia Frigerio
Mefistófeles	Rodrigo Navarrete
Valentín	José Manuel Barros
Siebel	Ilse Sempferdörfer
Wagner	Luis Del Río
Marta	Carmen Luisa Letelier

<b>I Pagliacci</b>	<b>R. Leoncavallo</b>
Funciones	25/29 septiembre 1990
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Carlo Maestrini
Canio	Liborio Simonella
Nedda	Lucía D'Anselmo
Tonio	Patricio Méndez
Silvio	Oscar Quezada
Beppe	Alejandro Prieto

<b>Madama Butterfly</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	21/22/25 junio 1990
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Jaime Fernández
Cio-cio San	Cristina Gallardo
Pinkerton	José Azocar
Susuki	Teresa Lagarde
Sharpless	Fernando Carrasco
Goro	Gabriel Sierra
Kate Pinkerton	Gabriela Jopia
Bonzo	Augusto De la Maza
Yamadori	Luis del Río
Comisario imperial	Agustín Letelier
Yakuside	Arturo Gibert
Madre	Nancy Vargas
Tía	Lina Escobedo
Prima	Paulina Soto



<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1991</b>
<b>Cosí fan Tutte</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	3/5 junio 1991
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Beni Montresor
Fiordiligi	Cecilia Frigerio
Dorabella	Carmen Luisa Letelier
Despina	Verónica Soro
Ferrando	Isaac Verdugo
Guglielmo	René Aravena
Don Alfonso	Rodrigo Navarrete
<b>La Flauta Mágica</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	13/17 septiembre 1991
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Pet Halmen
Sarastro	Mateo Palma
Tamino	Isaac Vedugo
Pamina	Gabriela Lehmann
Reina de la noche	Laura Rizzo
Papageno	Oscar Quezada
Papagena	Claudia Virgilio
Orador	Patricio Méndez
Monostatos	Ricardo Iturra
Primera dama	Lucía D'anselmo
Segunda dama	Isabel Garay
Tercera dama	Pilar Díaz
Hombre armado 1	Luis Del Río
Hombre armado 2	Rodrigo Navarro
Primer genio	Alejandra Sierra
Segundo genio	Viviana Mazuela
Tercer genio	Jimena Heredia
Primer sacerdote	Alejandro Prieto
Segundo sacerdote	Andreas Klugkist
<b>Los Pescadores de Perlas</b>	<b>G. Bizet</b>
Funciones	19/23 julio 1991
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Roberto Oswald
Leila	Lucia D'Anselmo
Nadir	José Azocar
Zurga	Oscar Quezada
Nourabad	Augusto De la Maza

<b>Manon Lescaut</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	09-08-1991.
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Bernard Uzan
Manon	Cecilia Frigerio
Des Grieux	Roberto Latorre
Lescaut	Oscar Quezada
geronte	Eduardo Huespe
Edmondo	Luis del Río
l'Oste	Mateo Palma
Maestro de Baile	Gabriel Sierra
Músico	Teresa Lagarde
Sargento	Mario del Río
Farolero	Ricardo Iturra
Comandante	Carlos Guzmán

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1992</b>
-------------------------------	-------------

<b>Anna Bolena</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	26 junio 01julio / 1992
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Carlo Maestrini
Anna Bolena	Lucia D'Anselmo
Enrico VIII	Rodrigo Navarrete
Giovanna Seymour	Ilia Aramayo
Lord Percy	Oscar Imhoff
Lord Rochefort	Carlos Guzmán
Smeton	Eliana Escobar
Sir Hervey	Juan Castro

<b>Atila</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	23/27 octubre 1992
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Peter Busse
Atila	Carlos Díaz
Odabella	Lucia D'Anselmo
Ezio	Patricio Méndez
Foresto	Liborio Simonella
Uldino	Isaac Verdugo
Leone	Carlos Guzmán

<b>Rigoletto</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	29/31 julio 1992
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Madau-Díaz
Rigoletto	Patricio Méndez
Duque de Mantua	Tito Beltrán
Gilda	Gabriela Lehman
Sparafucile	Carlos Díaz
Maddalena	Pilar Díaz
Giovanna	Jimena Heredia
Monterone	Carlos Guzmán
Marullo	Carlos Miranda
Borsa	Juan Castro
Ceprano	Rodrigo Navarro
Condesa Ceprano	Gabriela Jopia
Paje	Viviana Mazuela
Ujier	Santiago Letelier



<b>Reperto Segundo Elenco</b>	<b>1993</b>
-------------------------------	-------------

<b>Carmen</b>	<b>G. Bizet</b>
Funciones	26/28 junio 1993
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Peter Busse
Carmen	Graciela Araya
Don José	Stephen O'Mara
Micaela	Cecilia Frigerio
Escamillo	Oscar Quezada
Frasquita	Miryam Singer
Mercedes	Miriam Caparotta
Remendado	Isaac Verdugo
Dancairo	Ricardo Iturra
Zuñiga	Gerardo Jorquera
Morales	Pablo Oyanedel

<b>I Puritani</b>	<b>V. Bellini</b>
Funciones	27/30 agosto 1993
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Carlo Maestrini
Elvira Valton	Miryam Singer
Lord Talbot	Oscar Imhoff
Sir Forth	Oscar Quezada
Sir Valton	Rodrigo Navarrete
Enriqueta de Francia	Adriana Muñoz
Lord Valton	Carlos Guzmán
Sir Robertson	Juan Castro

<b>Lucrecia Borgia</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	27/29 octubre 1993
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Hugo De Ana
Lucrecia	Lucia D'Anselmo
Gennaro	Ruben Martínez
Don Alfonso	Rodrigo Navarrete
Maffio Orsini	Lucila Ramos Mañe
Gubetta	Gerardo Jorquera
Jeppo Liverotto	Luis Allendes
Don apóstollo Gazella	Pablo Oyanedel
Ascanio Petrucci	Oscar Quezada
Oloferno Vitellozzo	Gonzalo Cuadra
Rustighello	Isaac Verdugo
Astolfo	Juan Carlos Barrios
Voz interna	Augusto de la Maza

<b>Macbeth</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	22/24 septiembre 1993
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Madau-Díaz
Macbeth	Patricio Méndez
Lady Macbeth	Lucia D'Anselmo
Bancuo	Leonardo Palma
Macduff	José Azocar
Malcolm	Luis Conte
Dama	Gabriela Lehmann
Médico/aparición 1	Carlos Guzmán
Doméstico	Augusto De la Maza
Heraldo/ sicario	Rodrigo Navarro
Aparición 2	Patricia Herrera
Aparición 3	Rebeca Carrasco

<b>Turandot</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	6/9 agosto 1993
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Roberto Oswald
Turandot	Audrey Stottler
Calaf	José Azocar
Liu	Cecilia Frigerio
Timur	Rodrigo Navarrete
Ping	Carlos Carzoglio
Pang	Isaac Verdugo
Pong	Germán Green
Emperador	Luis Conte
Mandarín	Carlos Guzmán
Príncipe de Persia	Alfonso Gonzalez
Doncella de Turandot 1	Lucía Pereira
Doncella de Turandot 2	Claudia Virgilio

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1994</b>
<b>La Bohème</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	29 julio, 1 y 4 agosto 1994
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Peter Busse
Marcello	Oscar Quezada
Rodolfo	Rubén Martínez
Colline	Mateo Palma
Schaunard	Carlos Guzmán
Benoit/Alcindoro	Pablo Oyanedel
Parpignol	Isaac Verdugo
Mimí	Cecilia Frigerio
Musetta	Lucía D'Anselmo
Aduanero	Rodrigo Navarro
Sargento	Esteban Sepúlveda

<b>La Flauta Mágica</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	11/15/17 noviembre 1994
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Eric Vigié
Primera dama	Lucía D'Anselmo
Segunda dama	Isabel Garay
Tercera dama	Pilar Díaz
Tamino	Isaac Verdugo
Papageno	Oscar Quezada
reina de la noche	Laura Rizzo
Monostatos	Enrique Salgado
Pamina	Gabriela Lehmann
Primer genio	Alejandra Sierra
Segundo genio	Viviana Mazuela
Tercer genio	Ximena Heredia
Orador	Rodrigo Navarrete
Sarastro	Mateo Palma
Sacerdote 1	Alejandro Prieto
Sacerdote 2	Augusto de la Maza
Sacerdote (hablado)	Andreas Klugkirst
Papagena	Verónica Soro
Hombre armado 1	Luis del Río
Hombre armado 2	Mario del Río

<b>La Sonámbula</b>	<b>V. Bellini</b>
Funciones	16-sept-94
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Ramón López
Lisa	Luz Riveros
Alessio	Mario del Río
Amina	Miryam Singer
Teresa	Teresa Lagarde
Notario	Gonzalo Cuadra
Elvino	Isaac Verdugo
Conde Rodolfo	Rodrigo Navarrete

<b>La Traviata</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	7/10 octubre 1994
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Alejandro Chacón
Violetta	Miryam Singer
Flora	Teresa Lagarde
Marqués	Augusto de la Maza
Barón	Pablo Oyanedel
doctor	Mario del Río
Gastón	Enrique Salgado
Alfredo	José Azocar
Annina	Isabel Garay
Giuseppe	Germán Green
Germont	Patricio Méndez
Mensajero	Rodrigo Navarro
Mayordomo	Santiago Letelier

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1995</b>
-------------------------------	-------------

<b>Don Giovanni</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	21/23 agosto 1995
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Filippo Crivelli
Leporello	Rodrigo Navarrete
Don Giovanni	Oscar Quezada
Doña Ana	Cecilia Frigerio
Comendador	Mateo Palma
Don Octavio	Isaac Verdugo
Doña Elvira	Lucía D'Anselmo
Zerlina	Josefina Costa
Masetto	Leonardo Aguilar

<b>El Barbero de Sevilla</b>	<b>G. Rossini</b>
Funciones	26/28 julio y 1 agosto 1995
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Filippo Crivelli
Conde de Almaviva	Isaac Verdugo
Fiorello	Patricio Sabaté
Fígaro	Oscar Quezada
Rosina	Miriam Caparotta
don Bartolo	Carlos Carzoglio
Berta	Verónica Soro
Don Basilio	Rodrigo Navarrete
Oficial	Esteban Sepúlveda

<b>Eugenio Onegin</b>	<b>Piotr I. Tchaikovski</b>
Funciones	22/26 septiembre 1995
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Hugo De Ana
Onegin	Oscar Quezada
Tatiana	Cecilia Frigerio
Lensky	Luis del Río
Olga	Lina Escobedo
Príncipe Gremin	Mario del Río
Madame Larina	Miriam Caparotta
Filipievna	Pilar Díaz
Monsieur Triquet	Gonzalo Cuadra
capitán	Carlos Guzmán
Zaretsky	Rodrigo Navarro
Sapievalo	Claudio Fernández

<b>Nabucco</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	27/30 octubre y 2 noviembre 1995
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Madau-díaz
Zaccaria	Carlos Díaz
Ismael	Felipe Rojas
Fenena	Adriana Muñoz
Abigail	Lucia D'Anselmo
Nabucco	Patricio Méndez
Gran Sacerdote	Carlos Guzmán
Anna	Berta Soto-Mutis
Abdallo	Claudio Fernández

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1996</b>
-------------------------------	-------------

<b>Elixir de Amor</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	24/26/28 junio 1996
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Ramón López
Nemorino	Isaac Verdugo
Adina	Miryam Singer
Belcore	Oscar Quezada
Dulcamara	Rodrigo Navarrete
Gianetta	Claudia Pereira

<b>Luisa Miller</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	9/12 agosto 1996
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Madau-Díaz
Luisa	Cecilia Frigerio
Rodolfo	Felipe Rojas
Miller	Oscar Quezada
Wurm	Carlos Díaz
Federica	Pilar Díaz
Laura	Jimena Heredia
Campesino	José Barrera

<b>Madama Butterfly</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	27/28/29 septiembre y 1 octubre 1996
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Bernard Uzan
Cio cio san	Cecilia Frigerio
Pinkerton	José Azocar
Susuki	Carmen Luisa Letelier
Sharpless	Oscar Quezada
Goro	Gabriel Sierra
Kate Pinkerton	Viviana Fernández
Yamadori	Patricio Sabaté
Tío Bonzo	Mario del Río
Comisario Imperial	Rodrigo Navarro
Oficial	Juan Osorio

<b>Un Baile de Máscaras</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	30 agosto y 3 septiembre 1996
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Emilio Sagi
Riccardo	José Azocar
Renato	Patricio Méndez
Amelia	Lucía Dánselmo
Ulrica	Lina Escobedo
Oscar	Miryam Singer
Silvano	Carlos Guzmán
Samuel	Carlos Díaz
Tom	Rodrigo Navarro
Juez/ sirviente	Luis Olivares

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1997</b>
-------------------------------	-------------

<b>Don Pasquale</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	27 junio y 1/2 julio 1997
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Filippo Crivelli
Don Pasquale	Rodrigo Navarrete
Norina	Claudia Virgilio
Doctor Malatesta	Oscar Quezada
Ernesto	Eduardo Ayas
Notario	Eduardo Vidal

<b>Aída</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	31 octubre y 4/6 noviembre 1997
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Madau-Díaz
Aída	Nina Edwards
Radamés	Fernando Chalabe
Amneris	Ilia Aramayo-Sandivari
Amonasro	Patricio Méndez
Ramfis	Erwin Schrott
Rey de Egipto	Rodrigo Navarrete
Sacerdotisa	Paula Elgueta
Mensajero	Eduardo Vidal

<b>Hansel y Gretel</b>	<b>E. Humperdinck</b>
Funciones	18/22 julio 1997
Dirección Musical	Rodolfo Fisher
Dirección Escena	Christian Boesh
Hansel	Mariselle Martínez
Gretel	Gabriela Lehmann
Bruja	Lina Escobedo
Padre	Oscar Quezada
Madre	Adriana Muñoz
Duende de la arena	Miriam Caparotta
Duende del amanecer	Claudia Virgilio

<b>Rigoletto</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	12/15/17 septiembre 1997
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Stefano Vizioli
Rigoletto	Patricio Méndez
Duque de Mantua	Angel Rodríguez
Gilda	Gabriela Lehmann
Sparafucile	Marío del Río
Monterone	Igor Concha
Magdalena	Mariselle Martínez
Giovanna	Carolina Ortíz
Condesa Ceprano	Katherine Heufemann
Marullo	Patricio Sabaté
Borsa	Luis Olivares
Conde Ceprano	Rodrigo Navarro
Paje	Silvia Montero
Ujier	Juan Osorio

<b>Werther</b>	<b>J. Massenet</b>
Funciones	20/22 agosto 1997
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Angela Zabrsa
Werther	Javier Fernández
Charlotte	Miriam Caparotta
Albert	Pablo Oyanedel
burgomaestre	Mateo Palma
Sophie	Claudia Virgilio
Schmidt	Enrique Salgado
Johann	Patricio Sabaté
Brülmann	Marco Montenegro
Kätchen	Loreto Mardones

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1998</b>
<b>La Traviata</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	29/31 julio 1998
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Alejandro Chacón
Violetta	Miryam Singer
Alfredo	Felipe Rojas
Germont	Patricio Méndez
Flora	Carolina Ortiz
Gastón	Pedro espinosa
Barón Douphol	Homero Pérez
Marqués	Carlos Guzmán
Doctor Grenville	Leonardo Navarrete
Annina	Stephanie Elliot
Criado	Eduardo Vidal
Mayordomo	Santiago Letelier
Mensajero	Augusto De la Maza

<b>Las Bodas de Fígaro</b>	<b>W.M. Mozart</b>
Funciones	26 junio/ 1 julio 1998
Dirección Musical	Rodolfo Fisher
Dirección Escena	Filippo Crivelli
Conde de Almaviva	Pablo Oyanedel
Condesa de Almaviva	Cecilia Frigerio
Susanna	Gabriela Lehmann
Figaro	Rodrigo Navarrete
Querubino	Claudia Virgilio
Marcellina	Katherine Heufemann
Don Bartolo	Leonardo Aguilar
Don Basilio	Eduardo Vidal
Antonio	Carlos Guzmán
Barbarina	Claudia Pereira
Don Curzio	Isaac Verdugo
Joven 1	Paola Rodríguez
Joven 2	Carolina Ortíz

<b>Tosca</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	30 octubre/ 2 noviembre 1998
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Madau-Díaz
Tosca	Nina Warren
Cavaradossi	José Azocar
Scarpia	Patricio Méndez
Angelotti	Rodrigo Navarrete
Spoletta	Pablo Ortíz
Sacristán	Igor Concha
Sciarrone	Carlos Guzmán
Carcelero	Juan Osorio
Pastor	Silvia Urtubia

<b>El Murciélago</b>	<b>J. Strauss</b>
Funciones	23/25 septiembre 1998
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Christian Boesch
Eisenstein	Rodrigo Orrego
Rosalinde	Miryam Singer
Adele	Claudia Virgilio
Ida	Katherine Heufemann
Dr.Falke	Pablo Oyanedel
Príncipe Orlovsky	Lina Escobedo
Alfredo maestro canto	Salvador Guzmán
Frank el alcaide	Patricio Sabaté
Abogado	Alejandro Prieto
Carcelero	Coco legrand

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>1999</b>
-------------------------------	-------------

<b>Carmen</b>	<b>G. Bizet</b>
Funciones	16/21/24 septiembre 1999
Dirección Musical	Rodolfo Fisher
Dirección Escena	Pier Francesco Maestrini
Carmen	Mariselle Martínez
Don José	José Azocar
Micaela	Maureen Marambio
Escamillo	Luis Gaeta
Zuñiga	Leonardo Aguilar
Frasquita	Claudia Pereira
Mercedes	Adriana Muñoz
Remendao	Isaac Verdugo
Dancairo	Pablo Oyanedel
Morales	Igor Concha

<b>La Bohème</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	4/6/9/12 julio 1999
Dirección Musical	Rodolfo Fisher
Dirección Escena	Marga Niec
Mimí	Paula Elgueta
Rodolfo	Luis Olivares / Gonzalo Tomkoviack
Marcello	Pablo Oyanedel
Musetta	Miriam Caparotta
Colline	Leonardo Aguilar
Schaunard	Rodrigo Navarrete
Benoit/Alcindoro	Sergio Gallardo
Aduanero	Augusto De la Maza
Parpiñol	Victor Barbagelata
Sargento	Juan Osorio

<b>I Lombardi</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	24/26 agosto 1999
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Madau-Díaz
Pagano	Daniel Sumegi
Giselda	Cecilia Frigerio
Oronte	Mario Carrara
Arvino	Gonzalo Tomckowiack
Pirro	Leonardo Aguilar
Viclinda	Miryam Singer
Prior de Milán	Víctor Barbagelata
Acciano	Mario Del río
Sofía	Carolina Ortíz

<b>María Estuardo</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	30 julio/ 2/4 agosto 1999
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Filippo Filippo Crivelli
María Estuardo	Paula Elgueta
Isabel I	Miriam Caparotta
conde de Leicester	Rolando Villazón
Giorgio Talbot	Rodrigo Navarrete
Anna	Lina Escobedo
Lord Cecil	Pablo Oyanedel



<b>Reperto Segundo Elenco</b>	<b>2000</b>
-------------------------------	-------------

<b>El barbero de Sevilla</b>	<b>G. Rossini</b>
Funciones	16/18/21 agosto 2000
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Filippo Filippo Crivelli
Conde de Almaviva	Scott Emerson
Fiorello	Sebastián Covarrubias
Figaro	Oscar Quezada
Bartolo	Rodrigo Navarrete
Rosina	Claudia Pereira
Don Basilio	Sergio Gómez
Berta	Vanessa Rojas
Oficial	Carlos Guzmán

<b>La clemenza de Tito</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	25/27 julio 2000
Dirección Musical	Gabor Ötvos
Dirección Escena	Michael Hampe
Vitellia	Miryam Singer
Sesto	Mariselle Martínez
Annio	Claudia Yañez
Pubilo	Marcelo Lombardero
Tito	Luis Olivares
Servilia	Stephanie Elliot

<b>Nabucco</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	9/12/14 julio 2000
Dirección Musical	Rodolfo Fisher
Dirección Escena	Marga Niec
Nabucco	Patricio Méndez
Abigail	Karen Bureau
Zacarias	Stefan Szkafarowsky
Ismael	José Azocar
Fenena	Carolina Ortíz
Sumo sacerdote	Leonardo Navarrete
Abdalo	Leonardo Pohl
Anna	Jenny Muñoz

<b>Norma</b>	<b>V. Bellini</b>
Funciones	24/26/29 septiembre 2000
Dirección Musical	Jan Latham Koenig
Dirección Escena	Filippo Crivelli
Norma	María Pía Piscitelli
Adalgisa	Miriam Caparotta
Pollione	José Azocar
Oroveso	Sergio Gómez
Flavio	Patricio Saxton
Clotilde	Jenny Muñoz

<b>Reperto Segundo Elenco</b>	<b>2001</b>
<b>Ernani</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	22/25 julio 2001
Dirección Musical	Rodolfo Fisher
Dirección Escena	Alejandro Chacón
Ernani	José Azocar
Elvira	Oxsana Krovytska
Don Carlos	Patricio Méndez
Silva	Sergio Gómez
Giovanna	Myrna Mois
Ricardo	Luis Olivares
Jago	Mario del Río

<b>Falstaff</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	5/7 noviembre 2001
Dirección Musical	Rodolfo Fisher
Dirección Escena	Michael Hampe
Falstaff	Patricio Méndez
Ford	Carlos Bergasa
Mrs Quickly	Lina Escobedo
Fenton	Luis Olivares
Alice Ford	Miryam Singer
Meg Page	Adriana Muñoz
Nanetta	Carolina Robleros
Bardolfo	Ricardo Iturra
Pistola	Sergio Gallardo
Dr.Cajus	Cristián Navarrete

<b>Madama Butterfly</b>	<b>G. Puccini</b>
	23/25/27/29 septiembre 2001
	Rodolfo Fisher
	Keita Asari
Cio cio san	Cecilia Frigerio
Pinkerton	José Azocar
Susuki	Carmen Luisa Letelier
Sharpless	Carlos Bergasa
Goro	Pablo Ortíz
Kate Pinkerton	Martha Palomino
tío Bonzo	Sergio Gómez
Yamadori	Homero Pérez
Comisario imperial	Augusto de la Maza
Oficial	Juan Osorio
Yakuside	Jorge Negroni
Madre	Miriam Caparotta
Tía	Carolina Ortíz
Prima	Claudia Virgilio

<b>Roberto Devereux</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	27/30 julio 2001
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Filippo Crivelli
Devereux	Gonzalo Tomckowiack
Elisabetta	María pía Piscitelli
Duque de Nottingham	Omar Carrión
Sara	Alicia Cecotti
Cecil	Patricio Saxton
Sir Walter Raleigh	Carlos Guzmán
Paje	Augusto De la Mza
Un Familiar	Homero Pérez

<b>Simón Boccanegra</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	20/23 agosto 2001
Dirección Musical	Rodolfo Fisher
Dirección Escena	Filippo Crivelli
Simón Boccanegra	Patricio Méndez
Amelia	Maureen Marambio
Jacobo Fiesco	Sergio Gómez
Gabriele Adorno	José Azocar
Paolo Albiani	Marcelo Lombardero
Pietro	Sergio Gallardo
Capitán Ballesteros	Patricio Saxton
Doncella	Jenny Muñoz

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>2002</b>
-------------------------------	-------------

<b>Elixir de Amor</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	28/30 octubre 2002
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Gianfranco Ventura
Nemorino	Luis Olivares
Adina	Claudia Pereira
Dulcamara	Rodrigo Navarrete
Belcore	Patricio Sabaté
Gianetta	Paola Sperberg

<b>La Flauta Mágica</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	29/31 julio 2002
Dirección Musical	Rodolfo Fisher
Dirección Escena	Michael Hampe
Tamino	Luis Olivares
Pamina	María Luz Martínez
Sarastro	Sergio Gómez
Papageno	Nicolás Oyarzun
Reina de la noche	Stephanie Elliot
Monostatos	Leonardo Pohl
Orador/sacerdote 2	Rodrigo Navarrete
Primera Dama	Myrna Mois
Segunda Dama	Miriam Caparotta
Tercera Dama	Carmen Luisa Letelier
Papagena	Jenny Muñoz
Primer Genio	Pilar aguilera
Segundo Genio	Cecilia Gallardo
Tercer Genio	Marisol Hernández
Hombre armado 1	Patricio Saxton
Hombre armado 2	Mateo Palma
Sacerdote 1	José Castro

<b>La Traviata</b>	<b>G.Verdi</b>
Funciones	19/21/23 agosto 2002
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Alejandro Chacón
Violetta	Cecilia Frigerio
Alfredo	Gonzalo Tomckowiack
Germont	Patricio Méndez
Flora	Carolina Ortíz
Gastón	Leonardo Pohl
Barón Douphol	Ricardo Seguel
Marqués D'Obigny	Sebastián Covarrubias
Doctor	Mario Del Río
Annina	Lorna Guzmán
Giuseppe	Cristián Navarrete
Mensajero	Cristián Moya
Mayordomo	Santiago Letelier

<b>Mefistófeles</b>	<b>A. Boito</b>
Funciones	28 julio y 2 agosto 2002
Dirección Musical	Rodolfo Fischer
Dirección Escena	Madau-Díaz
Mefistófeles	Sergio Gómez
Margarita	Miryam Singer
Fausto	José Azocar
Elena	Miriam Caparotta
Marta	Claudia Godoy
Nereo	Leonardo Pohl

<b>Orfeo y Euridice</b>	<b>Ch. W.Gluck</b>
Funciones	01-05-2002.
Dirección Musical	Rani Calderón
Dirección Escena	Ramón López
Orfeo	Claudia Yañez
Euridice	Cecilia Frigerio
Amor	Jenny Muñoz

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>2003</b>
-------------------------------	-------------

<b>Gianni Schicchi</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	31 octubre 2/4/6 noviembre 2003
Dirección Musical	Rodolfo Fischer
Dirección Escena	Willy Landin
Gianni Schicchi	Patricio Méndez
Lauretta	Paola Sperberg
Rinuccio	Gonzalo Tomckowiack
Zita	Claudia Godoy
Gherardo	Cristián Navarrete
Nella	Claudia Pereira
Betto	Carlos Guzmán
Simone	Homero Pérez
Marco	Cristián Moya
La Ciesca	Carolina Ortíz
Maestro Spinelloccio	Nicolás Oyarzún
Ser Armantio di Nicolao	Rodrigo Navarrete
Pinellino	Ricardo Seguel
Guccio	William Camus

<b>Capuletti i Monteschi</b>	<b>V. Bellini</b>
Funciones	17/19 julio 2003
Dirección Musical	Maurizio Benini
Dirección Escena	Gianfranco Ventura
Romeo	Ilía Aramayo
Giulietta	Cecilia Frigerio
Tebaldo	Gonzalo Tomckowiack
Capellio	Homero Pérez
Lorenzo	Carlos Guzmán

<b>Macbeth</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	01-05-2003.
Dirección Musical	Alberto Hold Garrido
Dirección Escena	Ralf Langbacka
Macbeth	Patricio Méndez
Lady Macbeth	Diana Veronese
Banquo	Sergio Gómez
Macduff	José Azocar
Malcolm	Osvaldo Navarro
Dama de Compañía	Jenny Muñoz
Médico	Cristián Reyes
Sirviente de Macbeth	Mario Del río
Sicario	Augusto de la Maza
Primera aparición	Cristián Reyes
Segunda aparición	Pilar Aguilera
Tercera aparición	Catalina Bertucci
Brujas (18)	Coro del Festival de Ópera Savonlinna

<b>I Pagliacci</b>	<b>R. Leoncavallo</b>
Funciones	31 octubre 2/4 noviembre 2003
Dirección Musical	Rodolfo Fischer
Dirección Escena	Willy Landin
Tonio	Patricio Méndez
Nedda	Sherezade Perdomo
Canio	José Azocar
Silvio	Luciano Garay
Beppe	José Castro

<b>Turandot</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	29 agosto y 1/3 septiembre 2003
Dirección Musical	Jan Latham Koenig
Dirección Escena	Roberto Oswald
Turandot	Caroline Whisnant
Calaf	José Azocar
Liú	María Luz Martínez
Timur	Homero Pérez
Ping	Igor Concha
Pang	Leonardo pohl
Pong	José Castro
Mandarín	Ricardo Seguel
Emperdor	Gabriel Sierra
Príncipe de Persia	Osvaldo Navarro

<b>Reperto Segundo Elenco</b>	<b>2004</b>
-------------------------------	-------------

<b>El Buque Fantasma</b>	<b>R. Wagner</b>
Funciones	24/28 septiembre 2004
Dirección Musical	Frank Beerman
Dirección Escena	Robert Roberto Roberto Oswald
El holandés	Thomas Yesatko
Daland	Carsten Sabrovsky
Senta	Katia Beer
Erick	Carlos Bengolea
Timonel	Jaime Caicompai
Mary	Evelyn Ramírez

<b>Fausto</b>	<b>Ch. Gounod</b>
Funciones	18/22 junio 2004
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Pablo Nuñez
Fausto	Gonzalo Tomkowiack
Mefistófeles	Homero Pérez
Margarita	Marcela De loa
Valentín	Cristian Senn
Siebel	Miriam Caparotta
Marta	Lina Escobedo
Wagner	Javier Arrey

<b>La Cenicienta</b>	<b>G. Rossini</b>
Funciones	28/30 julio 2004
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Matías Cambiasso
Cenicienta	Alicia Cecotti
Don Ramiro	Jaime Caicompai
Don Magnífico	Valeriano Lanchas/Rodrigo Navarrete
Dandini	Patricio Sabaté
Alidoro	Homero Pérez
Clorinda	Daniela Esquerra
Tisbe	Marisol Hernández

<b>Rigoletto</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	20/23/25/27 agosto 2004
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Stefano Vizzioli
Rigoletto	Patricio Méndez
Duque de Mantua	Gonzalo Tomkowiack
Gilda	Laura Rizzo
Sparafucile	Sergio Gómez
Magdalena	Lina Escobedo
Monterone	Homero Pérez
Marullo	Ricardo Seguel
Borsa	Pablo Ortíz
Conde Ceprano	Carlos Guzmán
Paje	Silvia Montero
Ujier	Juan Pablo Dupré

<b>Tosca</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	29 octubre, 1/3/5 noviembre 2004
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Pablo Nuñez
Tosca	Marcela de Loa Holzapfel
Cavaradossi	Rodrigo Orrego/José Azocar
Scarpia	Patricio Méndez
sacristán	Patricio Sabaté
Spoletta	Cristián Navarrete
Angelotti	Sergio Gómez
Sciarrone	Nicolás Oyarzún
Pastor	Paula Arancibia
Carcelero	Augusto De la Maza

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>2005</b>
-------------------------------	-------------

<b>Aída</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	26/30 septiembre y 10 octubre 2005
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Matías Cambiasso
Aída	Roxana Brihan
Amneris	Robynne Redmon
Radamés	José Azocar
Amonasro	Homero Pérez
Ramfis	Sergio Gómez
Rey	Cristián Reyes
Sacerdotisa	Mirna Mois
Mensajero	Oswaldo Navarro

<b>Carmen</b>	<b>G. Bizet</b>
Funciones	30 Mayo 1/3 junio 2005
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Pablo Nuñez
Carmen	Miriam Caparotta
Don José	José Azocar
Micaela	Carolina Robleros
Escamillo	Homero Pérez
Zuñiga	Ricardo Seguel
Frasquita	Jenny Muñoz
Mercedes	Marisol Hernández
Remendao	Pedro Espinoza
Dancairo	Germán Green
Morales	Cristian Moya

<b>Così fan tutte</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	22/24 agosto 2005
Dirección Musical	Maurizio Benini
Dirección Escena	Michael Hampe
Fiordiligi	Daniela Ezquerro
Dorabella	Miriam Caparotta
Guglielmo	Christian Senn
Ferrando	Luis Olivares
Despina	Carolina Ullrich
Don Alfonso	Rodrigo Navarrete

<b>Diálogo de Carmelitas</b>	<b>F. Poulenc</b>
Funciones	21/24 octubre 2005
Dirección Musical	Maximiano Valdés
Dirección Escena	Jean-Louis Pichon
Marques de la Force	Víctor Torres
Blanche	Patricia González
Caballero de la Force	Enrique Folger
Madame de Croissy	Lina Escobedo
Madame Lidoine	Paola Rodríguez
Madre María de la encarnación	Claudia Godoy
Hermana Constanza	Carolina Ullrich
Madre Juana	Evelyn Ramírez
Hermana Matilde	Adriana Muñoz
Capellán	Pablo Ortíz
Primer comisario	Cristián Navarrete
Comisario 2 / carcelero	Marcelo San Martín
Oficial	Carlos Guzmán
Javelinot/Thierry	Ricardo Seguel
Una voz	Verónica Rivas

<b>Lucía De Lammermoor</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	22/25/27 julio 2005
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Emilio Sagi
Lucía	Patricia Cifuentes
Edgardo	Juan Carlos Valls
Enrico Ashton	Patricio Méndez
Raimondo	Homero Pérez
Lord Arturo	Osvaldo Navarro
Alisa	Carolina Ortíz
Normanno	Leonardo Pohl

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>2006</b>
-------------------------------	-------------

<b>Don Giovanni</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	octubre 2006 (información inespecífica)
Dirección Musical	Rani Calderón
Dirección Escena	Michael Hampe
Don Giovanni	Oscar Quezada
Leporello	Ricardo Seguel
Doña Ana	Cecilia Frigerio
Doña Elvira	Daniela Ezquerro
Don Octavio	Luis Olivares
comendador	David Gáez
Masetto	Patricio Sabaté
Zerlina	Patricia Cifuentes

<b>El Trovador</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	21/23/25 agosto 2006
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Eric Vigié
Manrico	José Azocar
Leonora	María José Siri
Conde de Luna	Luis Gaeta
Azucena	María Isabel Vera
Ferrando	Homero Pérez
Inés	Paola Rodríguez
Ruiz	José Barrera
Gitano	Leonardo Navarrete

<b>Eugenio Onieguin</b>	<b>Piotr I. Tchaikovski</b>
Funciones	septiembre 2006 (información inespecífica)
Dirección Musical	Bogdan Oledski
Dirección Escena	Rodrigo Claro
Onieguin	Vitaly Bilyy
Tatiana	Cecilia Frigerio
Lensky	Gonzalo Tomckowiack
Príncipe Gremin	Cristián Reyes
Olga	Evelyn Ramírez
Filipievna	Claudia Godoy
Larina	Adriana Muñoz
Triquet	Mauricio Miranda
capitán	Marcelo San Martín
Zaretsky	Patricio Sabaté
Sapievalo	Claudio Fernández

<b>Otello</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	2006 (Información inespecífica - huelga de trabajo)
Dirección Musical	Roberto Rizzi Brignoli
Dirección Escena	Fabio Sparvoli
Otello	Fernando Chalabe
Desdemona	Cecilia Frigerio
Iago	Patricio Méndez
Ludovico	Sergio Gómez
Cassio	Gonzalo Tomckowiack
Rodrigo	José Castro
Emilia	María Isabel Vera
Montano	Sergio Gallardo
Heraldo	Augusto De la Maza

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>2007</b>
<b>Don Carlo</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	15/17/19 Mayo 2007
Dirección Musical	Alexander Joel
Dirección Escena	Roberto Laganá
Felipe II	Homero Pérez
Don Carlo	Yonghoon Lee
Rodrigo	Sergio Gallardo
Gran inquisidor	Sergio Gómez
Fraile	David Gáez
Isabel de Valois	María Pía Piscitelli
Princesa Eboli	María Isabel Vera
Tebaldo	Carmen Sánchez
Voz del cielo	Patricia Cifuentes
Conde de Lerma	Leonardo Pohl
Heraldo	Sebastián Ferrada

<b>El Murciélago</b>	<b>J. Strauss</b>
Funciones	27/29 noviembre 2007
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Christian Boesh
Gabriel von Eisenstein	Pedro Espinoza
Rosalinde	Carolina García
Adele	Patricia Cifuentes
Ida	Constanza Dörr
Dr.Falke	Patricio Sabaté
Príncipe Orlovsky	Claudia Godoy
Alfred	Gonzalo Tomckowiack
Frank	Ricardo Seguel
Dr.Blind	Sebastián Ferrada
Carcelero	Coco Legrand

<b>La Flauta Mágica</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	30 octubre 3/6 noviembre 2007
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Michael Hampe
Tamino	Luis Olivares
Pamina	Francisca Prudencio
Sarastro	Nahuel di Pierro
Papageno	Joan Martin Royo
Reina de la noche	Laura Rizzo
Monostatos	Germán Green
Primera dama	Claudia Virgilio
Segunda dama	Mirna Mois
Tercera dama	Claudia Godoy
Papagena	Isabel Garay
Primer genio	Carolina Grammelstorff
Segundo genio	Verónica Rivas
Tercer genio	Elena Pérez
Hombre armado 1	Patricio Arroyo
Hombre armado 2	Cristián Reyes
Primer sacerdote	José Castro
Orador/segundo sacerdote	Rodrigo Navarrete

<b>La Hija del Regimiento</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	15/18/20 junio 2007
Dirección Musical	Andriy Yurkevych
Dirección Escena	Emilio Sagi
María	Patricia Cifuentes
Tonio	Carlos Ullán
Sulpicio	Patricio Sabaté
Marquesa de Berkenfeld	Lina Escobedo
Duquesa de Crackentorp	Nelly Meruane
Hortensio	Carlos Guzmán
Caporal	Marcelo San Martín
Un paisano	José Castro

<b>Madama Butterfly</b>	<b>G.Puccini</b>
Funciones	22/25/28 septiembre 2007
Dirección Musical	Roberto Rizzi Brignoli
Dirección Escena	Keita Assari
Cio-cio San	Cecilia Frigerio
Pinkerton	José Azocar
Suzuki	Evelyn Ramírez
Sharpless	Ricardo Seguel
Goro	Pablo Ortíz
Kate Pinkerton	Mirna Mois
Bonzo	Pablo Oyanedel
Príncipe Yamadori	Patricio Sabaté
Comisario imperial	Augusto De la Maza
Oficial registro civil	Juan Osorio
Yakuside	Carlos Guzmán
Madre	Miriam Caparotta
Tía	Carolina Ortíz
Prima	Clauda Virgilio

<b>Nabucco</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	24/27/29 agosto 2007
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Eric Vigie
Nabucco	Oscar Quezada
Abigail	Elisabeth Blancke Biggs
Zacarias	Riccardo Zanellato
Ismael	Gonzalo Tomckowiack
Fenena	Marisol Hernández
Anna	Paola Rodríguez
Sumo sacerdote	Pablo Oyanedel
Abdallo	Claudio Fernández

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>2008</b>
<b>El Barbero de Sevilla</b>	<b>G. Rossini</b>
Funciones	24/26/30 septiembre 2008
Dirección Musical	Miguel Patrón Marchand
Dirección Escena	Favio Sparvolli
Conde de Almaviva	Jaime Caicompai
Fiorello	Pablo Jiménez
Fígaro	Marian Pop
Don Bartolo	Sergio Gallardo
Rosina	Evelyn Ramírez
Don Basilio	Homero Pérez
Berta	Carmen Sánchez
Oficial	Carlos Guzmán
Ambrogio	Juan Carlos Bistotto
<b>El Castillo de Barbazul</b>	<b>Béla Bartók</b>
Funciones	21/23/25 julio 2008 programa doble Suor Ang
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Marcelo Lombardero
Prólogo	Treia Zahorán
Barba azul	Hernán Iturralde
Judith	Adriana Mastrangelo
<b>Suor Angelica</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	21/23 julio 2008 programa doble
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Marcelo Lombardero
Suor Angelica	Kelly Kaduce
Zía principessa	Evelyn Ramírez
Abadesa	Teresa Lagarde
Celadora	Carmen Luisa Letelier
Maestra de Novicias	Marisol Hernández
Hermana Genoveva	Claudia Pereira
Herrmana Osminia	Claudia Virgilio
Hermana Dolcina	Berta Soto
Hermana enfermera	Carolina Ortíz
Primera Hermana Limosnera	Myrna Mois
Segunda Hermana Limosnera	Constanza Dörr
Novicia	Carolina Grammelstorff
Primera Conversa	Nancy Gómez
Segunda Conversa	Elena Pérez

<b>La Bohème</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	16/19/23 mayo 2008
Dirección Musical	Niksa Baresa
Dirección Escena	Rodrigo Claro
Mimí	Carolina García /no confirmado
Rodolfo	José Azocar/ Luis Olivares
Musetta	Daniela Ezquerra
Marcello	Ricardo Seguel
Colline	Nahuel di piero
Schaunard	Pablo Castillo
Benoit/Alcindoro	Pablo Oyanedel
Parpignol	José Castro
Sargento	Marcelo San Martín
Aduanero	Arturo Jiménez

<b>La Favorita</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	22/26/29 agosto 2008
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Hugo de Ana
Leonora	Adriana Mastrangelo
Fernando	Mario Zeffiri
Alfonso XI	Omar Carrión
Baltazar	Felipe Bou
Don Gaspar	Iván Rodríguez
Inés	Paola Rodríguez

<b>Las Bodas de Fígaro</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	3/4/6 noviembre 2008
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Michael Hampe
Conde de Almaviva	Marian Pop
Condesa de Almaviva	Marcela de Loa
Fígaro	Stephen Hegedus
Susanna	Claudia Pereira
Querubino	Graciela Oddone
Don Basilio	Pablo Ortíz
Don Bartolo	Sergio Gómez
Don Curzio	Alexis Sánchez
Marcellina	Carolina Ortíz
Antonio	Carlos Guzmán
Barbarina	Madelene Vásquez
Joven 1	Paola Rodríguez
Joven 2	Isabel Garay

<b>Ún Baile de Máscaras</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	19/21/24 junio 2008
Dirección Musical	Rani Calderón
Dirección Escena	Eric Vigie
Ricardo	José Azocar
Renato	Lee Poulis
Amelia	Sofía Mitropoulos
Ulrica	María Isabel Vera
Oscar	Patricia Cifuentes
Silvano	Patricio Sabaté
Samuel	Ariel Cazes
Tom	Sergio Gómez
Juez	Gonzalo Araya

<b>Viento Blanco</b>	<b>S. Errázuriz</b>
Funciones	5/6 marzo 2008
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Rodrigo Claro
Sargento	Homero Pérez
Recluta 1	Juan Pablo Dupré
Recluta 2	Sergio Gallardo
Recluta 3	Mauricio Miranda
Enamorada de Recluta 1	Daniela Ezquerra
Mayor	Pedro Espinoza
Periodista 1	Paula Arancibia
Periodista 2	Maribel Villarroel
Comandante en jefe	Pablo Oyanedel
Madre Recluta 2	Carmen Luisa Letelier
Padre Recluta 2	David Gáez
Padre Recluta 3	Pablo Ortíz
Hermano Recluta 3	José Miguel Valdés

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>2009</b>
-------------------------------	-------------

<b>La italiana en Argel</b>	<b>G. Rossini</b>
Funciones	30 octubre 3/5 noviembre 2009
Dirección Musical	Pedro-Pablo Prudencio
Dirección Escena	Emilio Sagi
Isabella	Evelyn Ramírez
Lindoro	Javier Arreu
Mustafá	Ricardo Seguel
Taddeo	Sergio Gallardo
Elvira	Claudia Pereira
Zulma	Miriam Caparotta
Alí	Pablo Jiménez

<b>La Traviata</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	22/25/27 mayo 2009
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Jean Louis Grinda
Violetta	Martina Zadro
Alfredo	Andrés Veramendi
Germont	Omar Carrión
Gastón	Gonzalo Araya
Barón	Carlos Guzmán
Flora	Carolina Ortíz
Marqués	Cristian Moya
Doctor	Sergio Gómez
Annina	Nancy Gómez
Giuseppe	José Castro
Mensajero	Augusto de la Maza
Mayordomo	Marcelo San Martín

<b>Lady Macbeth de Mtsensk</b>	<b>Shostakóvich</b>
Funciones	21/22/24 julio 2009
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Marcelo Lombardero
Katerina	Natalia Kreslina
Borís	Hernán Iturralde
Zinobi	Pedro Espinoza
Serguei	Enrique Folger
Aksinia/prisionera	Daniela Ezquerro
Trabajador harapiento	Viktor Sawaley
Mayordomo/viejo convicto	Alexander Teliga
Portero/policía/centinela	Ricardo Seguel
Primer trabajador/borracho	Pablo Ortíz
Segundo trabajador/cochero	Juan Pablo Dupré
Tercer trabajador	Mauricio Miranda
Molinero/jefe de policía	Marek Kalbus
Sacerdote/ sargento	Maxim Mikhailov
Sonyetka	Katherine Rohrer

<b>Los Pescadores de Perlas</b>	<b>G. Bizet</b>
Funciones	22/25/28 agosto 2009
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Jean Louis Pichon
Leila	Patricia Cifuentes
Nadir	Roger Padulles
Zurga	Leonardo Neiva
Naourabad	Ricardo Seguel

<b>Turandot</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	22/25/28 septiembre 2009
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Roberto Oswald
Turandot	Irina Rindzuner
Calaf	José Azocar
Liú	Carolina García
Timur	Homero Pérez
Ping	Juan Pablo Dupré
Pang	Pablo Ortíz
Pong	Iván Rodríguez
Emperador	Sebastián Ferrada
Mandarín	Arturo Jiménez
Doncella 1	Madelene Vásquez
Doncella 2	Paola Rodríguez

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>2010</b>
-------------------------------	-------------

<b>Alcina</b>	<b>G.F. Haendel</b>
Funciones	22/24/27 julio 2010
Dirección Musical	Eduardo Browne
Dirección Escena	Marcelo Lombardero
Alcina	Daniela Ezquerra
Ruggiero	Josefina Brivio
Bradamante	Kirsten Sollek
Morgana	Pamela Flores
Oronte	Andrew Bidlack
Melisso	Patricio Sabaté
Oberto	Marcela González

<b>Cavalleria Rusticana</b>	<b>P. Mascagni</b>
Funciones	14/17/19 mayo 2010
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Favio Sparvoli
Santuzza	Adriana Mastrangelo
Turiddu	Gonzalo Tomckowiack
Alfio	Lisandro Guinis
Lola	Claudia Godoy
Mamma Lucía	Teresa Lagarde

<b>Macbeth</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	28/30 agosto 2 septiembre 2010
Dirección Musical	Rani Calderón
Dirección Escena	Hugo de Ana
Macbeth	Darío Solari
Lady Macbeth	Elizabeth Blancke Biggs
Macduff	Dimitrios flemotomos
Banquo	Homero Pérez
Malcolm	Pedro Espinoza
Sicario/Heraldo/Aparición 1	Juan Pablo Dupré
Dama de compañía	Paulina González
Sirviente de Macbeth	Arturo Jiménez
Doctor	Jorge Negroni
Aparición 2	Jenny Muñoz
Aparición 3	Carolina Grammelstorff

<b>I Pagliacci</b>	<b>R. Leoncavallo</b>
Funciones	14/17/19 mayo 2010
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Favio Sparvoli
Nedda	Kristin Sampson
Canio	José Azocar
Tonio	Lisandro Guinis
Silvio	Patricio Sabaté
Beppe	Claudio Fernández
Campesino 1	José Castro
Campesino 2	Cristián Lorca

<b>Rigoletto</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	24/27/30 septiembre 2010
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Jean Louis Pichon
Rigoletto	Omar Carrión
Duque	Juan Carlos Valls
Gilda	Patricia Cifuentes
Sparafucile	Marcelo Otegui
Magdalena	Claudia Godoy
Monterone	Arturo Jimenez
Giovanna	Marisol Hernández
Marullo	Juan Pablo Dupré
Borsa	Sergio Járlaz
Conde Ceprano	Pablo Castillo
Condesa Ceprano	Carla Vilches
Cortesano	Cristián Moya
Paje	Andrea Betancurt

<b>Thais</b>	<b>J. Massenet</b>
Funciones	30 octubre/ 3 y 6 nov 2010
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Pablo Nuñez
Thais	Kristine Becker Lund
Athanael	Leonardo Neiva
Nicias	Patricio Saxton
Palemon	David Gáez
Crobyle	Pamela Flores
Myrtale	Constanza Dörr
Albine	Gloria Rojas
Sirviente	Cristián Lorca

<b>Reparto Segundo Elenco</b>	<b>2011</b>
-------------------------------	-------------

<b>Aída</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	3, 5, 8 noviembre 2011
Dirección Musical	Pedro-Pablo Prudencio
Dirección Escena	Michael Hampe
Aída	Elisabeth Meister
Radamés	José Azocar
Amneris	Anna Victorova/ María Isabel Vera
Amonasro	Manuel Alvaréz
Ramfis	Homero Pérez
Rey	Carlos Eduardo Marcos
Mensajero	Leonardo Navarro
Sacerdotisa	Sonia Vásquez

<b>Boris Godunov</b>	<b>M. Músorgski</b>
Funciones	23/26/29 julio 2011
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Hugo de Ana
Boris Godunov	Alexei Tikhomirov
Príncipe	Maxim Paster
Pimen	Alexei Antonov
Grigori	Oleg Balashov
Marina	Alina Shakirova
Rangoni	Vitaliy Bilyy
Varlaam	Dimitry Ovchinnikov
Idiota	Alexis Sánchez
Nikitich	Carlos Guzmán
Mituja	Pablo Oyanedel
Andrei Skelkalov	Vitaliy Bilyy
Posadera	Claudia Godoy
Missail	Pablo Ortíz
Xenia	Diletta Rizzo Marín
Fiodor	Miriam Caparotta
Nodriza	Lina Escobedo
Boyardo	Leonardo Navarro
Lavitsky	Cristián Moya
Chiernikovskiy	Arturo Jiménez

<b>Don Pasquale</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	24/27/30 septiembre 2011
Dirección Musical	Antonello Allemandi
Dirección Escena	Favio Sparvoli
Don Pasquale	Luis Gaeta
Norina	Patricia Cifuentes
Doctor Malatesta	Patricio Sabaté
Ernesto	Patricio Saxton
Notario	Gonzalo Araya

<b>Simón Boccanegra</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	17/20/23 agosto 2011
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Filippo Crivelli
Simón Boccanegra	Omar Carrión
Amelia	Keri Alkema
Gabriele Adorno	Gonzalo Tomckowiack
Jacopo fiesco	Homero Pérez
Paolo Albiani	Ricardo Seguel
Pietro	Cristián Moya
Sirviente de Amelia	Carla Vilches
Capitán	José Barrera

<b>Tosca</b>	<b>G. Puccini</b>
Funciones	24/27/30 mayo 2011
Dirección Musical	Pedro-Pablo Prudencio
Dirección Escena	Pier Francesco Maestrini
Tosca	Marcela de Loa
Cavaradossi	Andrés Veramendi
Scarpia	Homero Pérez
Angelotti	David Gaez
Spoletta	Gonzalo Araya
sacristán	Ricardo Seguel
Sciarrone	Pablo Oyanedel
Carcelero	Arturo Jimenez
Pastor	Andrea Betancourt

<b>Reperto Segundo Elenco</b>	<b>2012</b>
-------------------------------	-------------

<b>Attila</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	26/28 septiembre 2012
Dirección Musical	Alberto Hold-Garrido
Dirección Escena	Curro Carreres
Attila	In-Sung Sim
Odabella	Mónica Ferracani
Foresto	Pedro Espinoza
Ezio	Rodolfo Giugliani
Leone	Carlos Guzmán
Uldino	Juan Pablo Dupré

<b>Carmen</b>	<b>G. Bizet</b>
Funciones	15/17/20 Mayo 2012
Dirección Musical	Pedro-Pablo Prudencio
Dirección Escena	Emilio Sagi
Carmen	Evelyn Ramírez
don José	Pedro Espinoza
Micaela	Paulina González
Escamillo	Homero Pérez
Frasquita	Marcela González
Mercedes	Marisol Hernández
Remendao	Pablo Ortíz
Dancairo	Pablo Jiménez
Zuñiga	Ricardo Seguel
Morales	Patricio Sabaté
Lillas Pastia	Jaime Salinas

<b>Don Giovanni</b>	<b>W.A. Mozart</b>
Funciones	30 octubre 3 noviembre 2012
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Pier Francesco Maestrini
Don Giovanni	Patricio Sabaté
Doña Ana	Natalia Lemercier
Don Octavio	Iván Rodríguez
Doña Elvira	Marcela de Loa
Leporello	Ricardo Seguel
Zerlina	Marcela González
Masetto	Pablo Jiménez
Comendador	Alexey Tikhomirov

<b>Il Postino</b>	<b>Daniel Catán</b>
Funciones	10/13 julio 2012
Dirección Musical	Grant Gershon
Dirección Escena	Ron Daniels
Pablo Neruda	Vicente Ombuena
Mario Ruoppolo	Israel Lozano
Beatrice Russo	Amanda Squitieri
Matilde	Cristina Gallardo-Dômas
Giorgio	Javier Arrey
Doña Rosa	Nancy Fabiola Herrera
Di cossimo	Federico Gallar
Padre de Mario	Claudio Fernández
Sacerdote	Alexis Sánchez
Matón	José Barrera
Matón	Gustavo Morales
Matón	Patricio Alvarez
Matón	Cristian Lorca
Patrón	Pablo Ortiz
Patrón	David Figueroa
Patrón	Jorge Cumsille
Patrón	Carlos Guzmán
Patrón	Jaime Salinas
Pablito	Matías Prudencio

<b>Lucrezia Borgia</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	19/22 junio 2012
Dirección Musical	Pedro-Pablo Prudencio
Dirección Escena	Jean Louis Pichon
Lucrezia	Natalia Lemercier
Gennaro	Jaesig Lee
Maffio Orsini	Evelyn Ramírez
Alfonso d'este	Maxim Kuzmin-Karavaev
Rustighello	Nicolás Fontecilla
Astolfo	Arturo Jiménez
Jeppo Liverotto	Leonardo Navarro
Apostolo Gazella	Cristián Moya
Oloferno	Exequiel Sánchez
Ascanio	Pablo Jiménez
Gubetta	Patricio Sabaté
Una voz	Augusto de la Maza

<b>Tanhäusser</b>	<b>R. Wagner</b>
Funciones	19 agosto 2012.
Dirección Musical	Rani Calderón
Dirección Escena	Michael Hampe
Tanhäusser	Frank van Aken
Elisabeth	Elisabeth Meister
Wolfram	Markus Brück
Venus	Natasha Petrinsky
Hermann	Andreas Bauer
Walter	Luis Olivares
Heinrich	Juan Pablo Dupré
Biterolf	Patricio Sabaté
Reinmar	David Gaez
Pastor	Marcela González
Paje	Andrea Betancourt
Paje	Viviana Mazuela
Paje	Constanza Olgún
Paje	Mónica Ferrada

<b>Reperto Segundo Elenco</b>	<b>2013</b>
<b>El Barbero de Sevilla</b>	<b>G. Rossini</b>
Funciones	24/28 junio 2013
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Favio Sparvoli
Fígaro	Patricio Sabaté
Rosina	Evelyn Ramírez
Conde de Almaviva	Exequiel Sánchez
Don Bartolo	Sergio Gallardo
Don Basilio	Ricardo Seguel
Berta	Paola Rodríguez
Fiorello	Cristián Moya
Sargento	Carlos Guzmán
<b>Elixir de Amor</b>	<b>G. Donizetti</b>
Funciones	6/8/9 noviembre 2013
Dirección Musical	Antonello Allemandi
Dirección Escena	Filippo Crivelli
Adina	Pamela Flores
Nemorino	Anton Rositskiy
Dulcamara	Sergio Gallardo
Belcore	Patricio Sabaté
Gianetta	Andrea Aguilar
<b>El Trovador</b>	<b>G. Verdi</b>
Funciones	28 septiembre 1 octubre 2013
Dirección Musical	José Luis Domínguez
Dirección Escena	Pablo Maritano
Manrico	José Azocar
Leonora	Mónica Ferracani
conde de Luna	Omar Carrión
Azucena	María Isabel Vera
Ferrando	Homero Pérez
Inés	Sonia Vásquez
Gitano	Augusto de la Maza
Ruiz y Mensajero	Rony Ancavil
<b>Romeo y Julieta</b>	<b>Ch. Gounod</b>
Funciones	26/29 julio 2013
Dirección Musical	Yves Abel
Dirección Escena	J.L. Pichon
Romeo	Zach Borichevsky
Julieta	Paulina González
Fray Lorenzo	Ricardo Seguel
Stefano	Marcela González
Mercutio	Patricio Sabaté
Benvolio	Diego Godoy
Gertrudis	Evelyn Ramírez
Capuleto	Carlos Guzmán
Tebaldo	Leonardo Navarro
Paris	Ramiro Maturana
Gregorio	Cristián Moya
Duque de Verona	Arturo Jiménez
Hermano Juan	Cristian Lorca