

Las vicisitudes
del contratenor
en México

Héctor Sosa

Las vicisitudes del contratenor en México

Proyecto apoyado por la Secretaría de Cultura, a través del Centro Nacional de las Artes y del Proyecto Chapultepec, Naturaleza y Cultura, a través de la Convocatoria PADID 2021

Primera edición, 2022.

© Héctor Sosa

© Las vicisitudes del contratador en México. Laberinto Ediciones, 2022

© Laberinto Ediciones

Av. Benito Juárez, mz 1 lote 2

Colonia. Consejo Agrarista Mexicano

Alcaldía Iztapalapa, C.P 09760

Ciudad de México.

© Diseño de interiores: Juan Carlos Valdovinos

© Diseño de portada: Juan Carlos Valdovinos

ISBN: 978-607-99623-2-6

Queda prohibida la reproducción parcial o total del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito del titular, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Impreso en México.



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

CHAPULTEPEC
NATURALEZA Y CULTURA



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

Las vicisitudes del contratenor en México

Héctor Sosa



**LABERINTO
EDICIONES**

Índice

Índice	5
Agradecimientos	9
Prólogo.....	11
Introducción	15
Capítulo I. Aproximaciones históricas	19
1.- El origen de la tesitura de contratenor	19
2.- Los falsetistas	23
3.- Breve historia de la castración masculina	26
4.- Entrenamiento vocal de los <i>castrati</i>	37
5.- Redescubrimiento de la tesitura con Alfred Deller	42
6.- El contratenor en México en el siglo XX	44
Capítulo II. Panorama contemporáneo	51
1.- Las vicisitudes de una tesitura poco común	51
2.- Contratenores egresados de las escuelas profesionales de la Ciudad de México	53
3.- Contratenores premiados	55
4.- Otros concursos, becas y estudios de ópera	58
5.- Situación actual de siete contratenores mexicanos	59
Capítulo III. Pedagogía vocal	67
1.- Los registros en las voces masculinas	67
2.- Cualidades del contratenor	71
3.- Postura corporal y presencia escénica	74
4.- Técnica de respiración	78
5.- Técnica vocal	82
6.- Habilidades vocales y musicales	88
7.- Recomendaciones para el aprendizaje de la tesitura	90
Capítulo IV. Machismo y homofobia	99
1.- ¿El contratenor nace o se hace?	99
2.- Presencia de machismo y homofobia	104

3.- La sociedad heteropatriarcal en la enseñanza	113
4.- Tratamiento igualitario de las voces	117
Epílogo	121
Catálogo sugerido de obras	125
Breve antología musical	141
Bibliografía	199
Discografía y Filmografía	205
Fuentes electrónicas	207

A mis alumnos,
por haberme enseñado cómo se debe enseñar

Agradecimientos

Deseo agradecer en primer lugar a mis maestros Karla Villegas y David Miranda de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, ya que ahí se gestó la idea de este libro mientras cursaba la Licenciatura en Docencia de las Artes.

Mi gratitud para Rosario Casco Montoya, Gustavo Flores Ortega y muy especialmente a Rodolfo Rodríguez Canto por las horas dedicadas a la lectura de este proyecto y sus sabios consejos.

Gracias al maestro Alfredo Antúnez, Director de la Escuela Superior de Música, por su solidario y fraterno apoyo para llevar a buen puerto mi proyecto.

Muchas gracias al maestro Javier Zavala, y sobretodo a María Redentora Verdú Moreno por las facilidades para utilizar las arias de la ópera *Severino*.

A mis queridas alumnas y alumnos Cristina Pardo, Emmanuel Pool Castellanos, Atzirya Rivera, Jimena Montserrat, Armando Flores, Alejandro López, Rubén Barrera Ramos e Iván López Reynoso ya que sin su ayuda esto no hubiera sido posible.

A mi hermana Elsa Fulladosa por hacer más feliz mi vida.

Prólogo

Cuánto nos queda aún por aprender, explorar, analizar y difundir a los contratenores... Una tesitura fundamental, pilar del canto, fuente inagotable de versatilidad, colorido, expresividad y, desde luego, controversia. El origen propio de la tesitura, como la conocemos en la actualidad, tuvo que esperar muchos años para lograr colocarse y ser aceptado (aunque parcialmente aún, dicho sea con franqueza).

Mi experiencia personal con la tesitura de contratenor poco tiene que ver con este libro, pero mucho con quien lo ha escrito, por lo que creo pertinente hacerles un breve resumen. Si bien inicié cantando como tenor, nunca logré dominar con plenitud el registro. Tuve siempre problemas con el giro, el agudo y el sobreagudo. Nunca los entendí, y decidí dejar de cantar. Eventualmente, un día me encontraba jugando —literalmente jugando, en una fiesta— y empecé a imitar sopranos y a explorar mi voz de cabeza. Fue ahí cuando el maestro Federico Ibarra, compositor fundamental para la música sinfónica mexicana, gratamente sorprendido con lo que escuchaba, me invitó a estudiar su ópera *El pequeño príncipe*, que sería presentada con alumnos del Taller de Ópera de la en ese entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM, dirigido por la maestra Thusnelda Nieto. Al darme cuenta del tipo de compromiso que estaba adquiriendo, lo primero que hice fue acudir, sin dudarlo ni un momento, al maestro Héctor Sosa, quien inmediatamente me brindó la oportunidad de estudiar con él y descubrir junto conmigo mi vocalidad como contratenor. El resultado, diez años de trabajo y de complicidad que me han permitido tener cada vez mayor conciencia sobre mi instrumento, sobre las posibilidades de la tesitura y sobre lo mucho que aún se puede —y se debe— hacer para exponerla y explotarla como es debido.

Nos encontramos ante un fenómeno único y peculiar. A diferencia de todas las demás tesituras, que han logrado transitar a lo largo de

los siglos con cientos de miles de intérpretes y autores, la del contratenor es una vocalidad muy joven. Que, si bien su origen o sus inicios pueden encontrarse con el esplendor de los *castrati* en los siglos XVII y XVIII, ha tenido que esperar hasta apenas el siglo pasado para empezar a consolidarse y a redescubrirse.

Así pues, en este libro encontrarán ustedes un trabajo profundo y comprometido de difusión, orientación, opinión e información sobre el contratenor en México y en el mundo a partir del conocimiento de uno de nuestros primeros y más importantes exponentes, promotores y pedagogos. El maestro Héctor Sosa ha marcado —y sigue marcando— una diferencia en la pedagogía vocal, en el apoyo a nuevas generaciones y en la inclusión de la voz del contratenor en la cotidianeidad musical de nuestro país, labor nada fácil y que depende no solamente de él, sino de todos los que sumando y difundiendo logremos impulsar este importante cambio.

Porque, además, abundando en este tema tan importante, no es tarea menor ni punto poco delicado el trabajo pedagógico serio y la difusión que tanta falta hacen en este país, particularmente en el ámbito vocal y más aún en la tesitura que aquí se menciona. Es particularmente necesario en un país como México, que tan buen productor de bellas voces es, con una lista extensa y bien nutrida de grandes cantantes que han logrado triunfar dentro y fuera de nuestras fronteras. Y aquí reflexiono con ustedes: si México ha logrado exportar tantas sopranos, mezzos, tenores y barítonos de excelencia, ¿por qué no puede suceder lo mismo con los contratenores? ¿En qué radica que una fuente inacabable de bellas voces, como lo es nuestro país, no produzca más contratenores? Las peculiaridades de la tesitura, los requerimientos técnicos tan individuales que ella demanda y la aceptación que merece tener son factores que aún deben —y necesitan de manera urgente— perfeccionarse y pulirse no solamente en el área estudiantil o formativa, sino en el docente también. Que todas las maestras y maestros de canto de este país puedan tratar con la misma relevancia y con el mismo nivel de conocimiento la vocalidad del contratenor y todas sus posibles facetas. Que los docentes vocales logren familiarizarse con el repertorio, con las demandas, con las peculiaridades, con los pormenores, con las posibilidades y con las virtudes que esta tesitura tan versátil puede ofrecer, al mismo nivel que pueden estar familiarizados con las otras voces.

Debo decir con satisfacción que, si bien hay aún mucho camino por recorrer, los primeros pasos se están dando de manera sólida. En los últimos años se puede apreciar un mayor interés y una mejor disposición en la gratificante tarea de darle exposición a la testitura. Los jóvenes cantantes son cada vez más curiosos, y la oferta cultural que está al alcance de un estudiante de música en 2022 facilita y enriquece el proceso formativo. Los alumnos contratenores son cada vez más frecuentes en las escuelas de música y, si bien hay aún quien no disfruta de la tesitura o incluso la ataca, es también cada vez más frecuente encontrar a un contratenor programado en las carteleras culturales de México. Hay ejemplos claros y contundentes en los diversos conciertos y producciones operísticas que se han presentado en los últimos años en este país. Las cifras podrían ser aún más esperanzadoras, desde luego, pero por ello creo que las páginas de este libro son tan importantes para todos los que nos dedicamos a este bello quehacer, o para todos los que lo disfrutan. Los distintos rubros que se cubren, explican, documentan y abordan nos brindan la oportunidad de tener una perspectiva más clara y puntual de la dirección que la tesitura del contratenor debe emprender a partir de ahora. La integración testimonial, documental y de opinión que el maestro Héctor Sosa lleva a cabo en este libro es una prueba más de lo mucho que los contratenores mexicanos le debemos agradecer, y nos invita a reflexionar y a tomar acciones desde distintos ámbitos y frentes de batalla. Cómo podemos, desde el punto de vista social, cultural, pedagógico, institucional, estudiantil, profesional y familiar (éste último considerablemente importante) dar cabida al esplendor y la vida que esta generosa voz merece y necesita. Es necesario plantearnos las preguntas correctas, encontrar respuestas y, a su vez, que surjan muchas preguntas más. Porque al final, estoy convencido, siempre será mejor tener preguntas que respuestas. Y sobre los contratenores, se puede preguntar mucho aún.

Iván López Reynoso

Introducción

Es en el seno familiar en donde inician las vicisitudes de los jóvenes que poseen una voz más aguda de lo común. En casa reciben el primer rechazo y la familia pregunta: “¿Por qué cantas como niña?”, después exclaman “¡No cantes así!”, para terminar exigiendo “¡Canta como hombre!”. Yo mismo lo padecí siendo un adolescente, y aunque provengo de un linaje operístico, mi madre, educada en una familia tradicional y religiosa, prefería que cantara en la octava baja y no con mi voz real parecida a la de una soprano. Incluso un pariente me decía, cuando cantaba alguna frase muy aguda “¡Me vas a lastimar los oídos, cantas muy fuerte!”. También mi maestro de música antigua, bromeando, me apodaba “El de la voz chistosita”, y limitaba mi participación en su ensamble pidiéndome que cantara siempre con la mitad del volumen. En el mejor de los casos he visto a la mamá de algún contratenor ponerse discretamente tapones en los oídos para no dañar sus tímpanos con la voz del muchacho.

Asumir el talento vocal con el que se nace y decidirse a desarrollarlo de forma profesional, a sabiendas de que en México ninguna escuela tiene un programa de estudios para la tesitura, es otro problema que tienen que padecer los cantantes en ciernes. Y es precisamente por ello que, en la actualidad, la tesitura de contratenor sigue siendo la más inusual y la más difícil de enseñar en todo el país. A esto debemos sumar la falta sistemática de conocimientos sobre la formación técnica, repertorio adecuado y forma de tratar al alumno contratenor, amén del arraigado machismo y homofobia, cuya influencia incide en que el estudiante se sienta extraño, relegado y muchas veces discriminado en los centros de educación musical mexicanos.

Un claro ejemplo de cómo el machismo influye en la percepción del contratenor en México es el de Javier Zavala, quien durante la segunda mitad del siglo XX apareció en nuestro país como la primera voz

de contratenor cantando de forma profesional. Sin embargo, la ideología heteronormativa imperante limitó su proyección y oportunidades, y tuvieron que transcurrir veinte años de ese suceso para que surgiera otra voz en la escena nacional que se sumara a la inusual tesitura de Zavala.

En la clasificación vocal, el contratenor es la más aguda de las voces masculinas y en nuestros tiempos son una versión moderna de lo que fueron los famosos *castrati* en el barroco, emulando algunas de sus habilidades sin haber tenido que padecer —obviamente— alteraciones hormonales como resultado de la castración. Las voces de los contratenores son naturalmente agudas y pueden llegar a cantar en el registro que cantan las mujeres, como sopranos o mezzosopranos, y han heredado parte del repertorio de los virtuosos cantantes castrados.

Debido a que la iglesia católica había prohibido la participación de las mujeres en las celebraciones eclesiásticas, y ante la necesidad de proveer voces agudas para las festividades religiosas, ésta promovía —clandestinamente— la castración para nutrir a sus coros de sopranos masculinos. En los siglos XVII y XVIII, la eviración o castración fue la forma más común de preservar las voces angelicales de los niños antes de que entraran a la pubertad impidiendo así el cambio de voz. Raras veces la operación resultaba exitosa y se podía obtener una voz singular que destacara en el medio musical; lograrlo era lo más parecido a ganarse la lotería. La mayoría de las ocasiones la eviración era un fracaso. No conformes con no poseer facultades vocales ni desarrollar interesantes carreras, los hombres emasculados¹ cargaban de por vida con el estigma y la humillación de su condición y tenían que resignarse a cantar en tétricos coros parroquiales. Penosamente, la castración ha sido durante siglos parte de una forma tiránica del heteropatriarcado y todavía en pleno siglo XXI se sigue practicando en algunos lugares.

Considero que es mi deber, como pionero de la tesitura, hacer una reflexión acerca del lugar que ocupan los contratenores en México —enfocándome en las tres escuelas profesionales de la capital: el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Superior de Música ambas del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Facultad de Música de la Uni-

¹ Emasculado es sinónimo de castrado y de evirado.

versidad Nacional Autónoma de México— y revalorar la tesitura en el ámbito operístico mexicano, mostrando así mismo la problemática en su contexto social y cultural.

Para el público heteronormado que escucha a un contratenor el desconcierto surge porque esta voz cruza las fronteras entre lo femenino y lo masculino y puede percibirse como potencialmente transgresiva. Los códigos de conducta heterosexual, exacerbadamente asidos en nuestro país, que desde siempre han trazado la enseñanza en todos los niveles, han impedido, inclusive, que los estudiantes varones se acerquen fácilmente a la tesitura por un infundado temor a que los etiqueten como homosexuales. La forma en la que desde niños aprendemos sobre lo masculino y sus ejes rectores, limita la percepción de un sonido que puede confundirse fácilmente con el de una mujer; y por lo tanto en una cultura machista como la nuestra, es tajantemente desaprobado. El contratenor, con su voz aguda, distinta de las demás, se asocia directamente con lo opuesto a lo masculino, a lo “natural”; y la homofobia se yergue como el guardián de las fronteras sexuales, de las barreras entre lo masculino y lo femenino.

Gracias a la aprobación del matrimonio igualitario y la lucha sostenida por los derechos de la comunidad LGBT+ existe una mejor aceptación de la voz de contratenor —pero no más oportunidades de empleo—. Por otro lado, las noticias de crímenes de odio por homofobia siguen invadiendo los titulares de la prensa en México. Tristemente no existen estadísticas oficiales al respecto y al no llevarse de forma correcta los protocolos correspondientes, estos crímenes terminan tipificados erróneamente como homicidios dolosos.

Ávido de conocer las contrariedades actuales, entrevisté a siete contratenores que gentilmente expusieron sus casos para exhibir la realidad y proveerme de los testimonios que aparecen en este libro. Con este texto, único en Latinoamérica, busco proponer una solución que marque la pauta para los noveles contratenores y brindarles las herramientas para desarrollar sus voces y carreras apoyados por la experiencia de sus predecesores.

En el afán de mostrar las directrices del repertorio que considero se debe abordar, presento un catálogo sugerido de obras para contratenor que he elaborado deseando se convierta en una guía básica para cualquier estudiante que quiere cantar y desarrollarse con esta tesitura. Enlisto lo

que a mi consideración constituye el repertorio estándar con obras que fueron escritas específicamente para la voz de contratenor y otras que perfectamente pueden adaptarse a ella. Tuve la fortuna de estudiar y cantar parte del repertorio que aquí comparto en algunas salas de concierto, auditorios y teatros. La otra parte del catálogo sugerido la seleccioné de grabaciones en disco compacto —ahora extinto—, de contratenores mundialmente reconocidos y que fueron una inspiración al inicio de mi carrera, desde el pionero Alfred Deller, pasando por Charles Brett, James Bowman y Paul Esswood, hasta Jochen Kowalski, Derek Lee Ragin, David Daniels y Andreas Scholl, entre otros muchos admirados cantantes.

Finalmente, el lector encontrará una breve antología musical con las obras que considero hay que estudiar para lograr el mejor desarrollo de la voz de contratenor. Dicha antología, dibujada por el maestro Emmanuel Pool, contiene trece partituras de diferentes autores en cuatro idiomas (italiano, alemán, inglés y español), con un grado de dificultad ascendente; obras indispensables para quien desea iniciarse en la tesitura. Hago un recorrido vocal por la música de Caccini, Purcell, Vivaldi y Mozart, hasta Bellini y Gounod. Desde mi punto de vista, las estrellas de la mencionada antología son dos arias de la ópera *Severino*,² del compositor orizabeño Salvador Moreno (1916-1999), que son piezas estupendas para la formación de la voz y son ya un referente en el repertorio de ópera mexicana para contratenor.

² En enero del 2020, el contratenor Emmanuel Pool realizó una edición crítica de la ópera *Severino* como tesis de Maestría en interpretación musical en la Facultad de Música de la UNAM, y dos arias de esta ópera se publican con el permiso de María Redentora Verdú Moreno, sobrina del compositor.

Capítulo I. Aproximaciones históricas

1. El origen de la tesitura de contratenor

La voz humana se clasifica por tesituras. *Tessitura* es un término italiano que puede traducirse literalmente como textura y representa el conjunto de notas en las cuales se canta con intensidad, belleza y absoluta comodidad. El maestro Roberto Bañuelas³ complementa la definición al decir que: “Es el ámbito de los sonidos, del grave al agudo, en que una voz suena con timbre, volumen y facilidad. Es el empleo de la voz en la zona más favorable al canto en su relación con el timbre, la intensidad y la extensión”.⁴

Las voces se catalogan en siete categorías: tres para las voces femeninas; cuatro para las masculinas, aunque algunos autores —tramposamente—, omiten la voz del contratenor en sus clasificaciones y ni siquiera la consideran. A continuación, las enlisto de la más aguda a la más grave.

En las mujeres tenemos:

- Soprano
- Mezzosoprano
- Contralto

Además de sus respectivas subdivisiones: ligera, lírica-ligera, coloratura, lírica, *spinto*, falcón, dramática, wagneriana, etc.

Las voces de los hombres se clasifican en:

- Contratenor

³ Barítono, pedagogo, compositor, pintor y escritor. Nació en Camargo, Chihuahua el 20 de enero de 1931 y falleció en la Ciudad de México el 27 de febrero del 2015. Célebre por su carrera internacional, así como por su longevidad vocal. Una de las mentes más brillantes que ha dado el mundo operístico mexicano.

⁴ Roberto Bañuelas. *Diccionario del Cantante. Terminología clásica, vocal, musical y cultural*. Editorial Trillas, México, 2009. p. 133.

- Tenor
- Barítono
- Bajo

También en las voces masculinas, especialmente en los tenores, hay subcategorías dependiendo del color, amplitud, extensión y resistencia: *di grazia*, ligero, lírico, *spinto*, dramático, heroico, etc. Para algunos especialistas del tema, como el contratenor Peter Giles, esta tesitura se subdivide comúnmente en agudo, grave y *tenor altino o contraltino*,⁵ mientras que Arturo Reverter los clasifica en sopranistas, contratenor mezzosoprano y contratenor contralto,⁶ clasificaciones con las que coincido plenamente.

Para Giles, el contratenor tiene sus orígenes en el inicio de la polifonía occidental en el siglo XIII:

El contratenor, o alto (masculino, por supuesto) es un componente inseparable de la música antigua. Tiene sus orígenes en la antigüedad: el registro basado en el “falsetto” ha sido usado desde los principios de la humanidad. La línea de contratenor, de la que deriva el título de contratenor, fue un ingrediente integral en el desarrollo de la armonía y el contrapunto europeo.⁷

El nombre surge del hecho de que esta voz era el complemento de la voz del tenor, pues en ella se apoyaba. En esa época la línea melódica principal era confiada al tenor, mientras que el contratenor la cruzaba por arriba o por abajo. Posteriormente el contratenor se separó en dos voces: el contratenor bajo, que después será llamado bajo solamente; y el contratenor alto, citado tal y como se le designa en la actualidad. Giles confirma lo anterior al escribir que: “El alto ha evolucionado de la misma manera en toda Europa: aunque su expansión y su tesitura hayan fluctuado durante el periodo del Renacimiento y más allá, no han cesado de subir a los agu-

⁵ Peter Giles, *A basic Countertenor Method for teacher & student*, Londres: Kahn & Averill, 2009, p. 49.

⁶ Arturo Reverter, *El Arte del Canto, El misterio de la voz desvelado*, Alianza editorial, cuarta reimpresión, Madrid, 2015, pp. 104 y 105.

⁷ Giles, *Óp. Cit.*, p. 1 (traducción del autor).

dos hasta situarse de manera permanente en lo que se llama hoy en día el registro de alto a partir de mediados del siglo XVI”.⁸

A los contratenores en otros países, se les denomina de diversas maneras: alto, contra-alto, sopranista o *male-soprano*. En Francia se les conoce comúnmente como *haute-contre* y en Inglaterra *countertenor*.

Mientras que algunos diccionarios en lengua inglesa, como el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* y el *Oxford English Dictionary*, han contribuido en todas sus ediciones con definiciones claras y específicas del término contratenor, el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (RAE), que por mucho tiempo había omitido el término, apenas en su 23ª edición (2014) incluye la siguiente definición de contratenor:

1. m. Mús. Voz masculina que posee un timbre femenino.
2. m. Mús. Cantante que tiene voz de contratenor.⁹

Se puede afirmar que los contratenores son una versión moderna de los famosos cantantes castrados (*castrati*), que se hicieron tan populares en los siglos XVII y XVIII por su gran virtuosismo vocal. Afortunadamente, en la actualidad no hace falta someterse a ningún tipo de cirugía para cantar en el registro agudo, pues para los contratenores, es algo totalmente natural y es un talento desarrollado. Como bien señala Reverter: “Ha de insistirse en que un contratenor es un cantante masculino en posesión de todos sus atributos; un hombre que habla normalmente con su voz varonil que puede ser más clara o más oscura”.¹⁰

Por antonomasia, los contratenores han heredado gran parte del repertorio destinado a los llamados *primo uomo* o *virtuosi*. Las obras maestras que tantas veces tuvieron que cantar mujeres travestidas, por falta de voces agudas masculinas, son ejecutadas desde hace varias décadas por contratenores en todo el mundo. Por desgracia, en nuestro país

⁸ Peter Giles, *Les Contre-ténors Mythes & Réalités*, Harmonia mundi, Arles, Francia, 1999, p. 9 (traducción del autor).

⁹ *Diccionario de la Lengua Española*. [En línea] Disponible en internet en la dirección: <http://dle.rae.es/?id=AdR7r3v>

¹⁰ Arturo Reverter, *Óp. Cit.*, pp. 105 y 106.

estas obras se encuentran a la espera de ser interpretadas para salir de un triste e injustificado olvido e integrarse así al repertorio habitual de la programación musical.

En México, por creer que la voz del contratenor es solamente un alicaído falsete, ha existido desde antaño un persistente rechazo hacia la tesitura por considerarla como una voz “falsa”, —pues se asocia directamente al contratenor con el falsetista—; con el consecuente desprecio hacia un sonido poco aceptado y nada trabajado por los maestros de canto en las escuelas profesionales de nuestro país. Tengo que decir que el falsete, —cuando es natural y proviene de una garganta dotada—, no tiene que ver con “fingir” o “falsear” el sonido. El contratenor René Jacobs¹¹ ha explicado que el término falsete procede de “fauces” y no de “falso”, como se ha creído tanto tiempo.¹² La realidad es que el arte del contratenor consiste precisamente en desarrollar una voz rica en armónicos, sonora, homogénea y que muestre una perfecta mezcla de resonancias, el falsete es solamente uno de los elementos implicados en la emisión de la voz de contratenor.

El término contratenor se acuñó en Inglaterra para designar a la más aguda de las voces masculinas, y no es casualidad que el (re)nacimiento y consolidación de la tesitura en el siglo XX sucediera justamente en la catedral de Canterbury durante la Segunda Guerra Mundial en la voz del admirable Alfred Deller. Allí, en los coros catedralicios, gracias a una garganta pródiga de nuevas sonoridades, el contratenor recuperó su estatus para integrarse de forma permanente a los elencos de ópera, programaciones de teatros, salas de concierto y festivales de todo el mundo.

¹¹ Nacido en 1946 en Bélgica. Fue el propio Alfred Deller quien lo motivó a que se desarrollara como contratenor logrando una brillante carrera internacional. Actualmente es uno de los directores de orquesta de música barroca y clásica más importantes del mundo.

¹² Ángel Medina, *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*. Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Colección Música Hispana, Madrid, España. 2001, p. 127.

2. Los falsetistas

El coro de la Capilla Sixtina, en el siglo XVII, agrupaba a un buen número de falsetistas que cantaban las partes de soprano y contralto aún antes del auge de los famosos *castrati*. Pero una vez que éstos hicieron su aparición y fueron escuchados por el Papa Clemente VIII, se convirtieron en las voces preferidas y eventualmente sustituyeron a todos los falsetistas no solo de la Capilla Sixtina, sino de la mayoría de las iglesias italianas.

[...] el Papa comprendió que era imposible dar marcha atrás y volver a las voces a menudo estridentes y forzadas de los falsetistas de la época. En un lapso de pocos años sacó a todos los falsetistas restantes para remplazarlos por *castrati* sopranos, mientras que las partes de contralto siguieron siendo confiadas aún durante mucho tiempo a los falsetistas.¹³

Cuando hablo de falsetistas me refiero, evidentemente, a los hombres adultos no castrados, que utilizaban sus peculiares voces agudas de timbre femenino en la polifonía de la liturgia católica en los dos primeros tercios del siglo XVI. Era común en esa época que la iglesia reclutara también niños sopranos, cuya voz era aguda de forma natural. Pero, como apunta Ángel Medina: “No es lo mismo que el tiple¹⁴ cante una parte de la polifonía anotada como *cantus* o como *superius*: no es lo mismo que sea un niño, un adulto sin castrar o uno castrado, etc”.¹⁵ Lo que Medina intenta explicar es que no se obtenía la misma sonoridad, timbre ni ensamble sonoro, si la parte de soprano en los coros era cantada por niños no castrados con sus voces blancas, por los falsetistas con sonidos que se juzgaban a veces estridentes y de mala calidad, o por los *castrati*, que eran reconocidos y admirados por sus destrezas vocales.

Los falsetistas tienen, al parecer, su origen en los tenoristas,¹⁶ que eran lo más cercano a la voz aguda en la polifonía, y para resolver las

¹³ Patrick Barbier, *Historia de los castrati*, Editorial Vergara, Argentina, 1990, p. 19.

¹⁴ Se le llamaba tiple a la voz más aguda de las tesituras y solía ser la primera línea de la polifonía. Tiple es sinónimo de soprano.

¹⁵ Medina, *Óp. Cit.*, p. 124.

¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

dificultades de registro y cantar con comodidad en la zona alta o aguda, se vieron en la necesidad de utilizar su registro de falsete o M2. Los tenoristas fueron los primeros en especializarse como falsetistas y adaptar su voz a las demandas de las obras que así lo requerían ante la prohibición de que las mujeres cantaran en la iglesia. Queda de manifiesto entonces que cualquier falsetista podía, asimismo, cantar como tenor, barítono o bajo y manejar ambos registros, M1 y M2,¹⁷ con total naturalidad.

Es muy probable que los falsetistas de esa época no tuvieran un entrenamiento vocal que les brindara una buena técnica y por eso muy pronto resultaron opacados por los *evirati cantori*¹⁸ tan de moda en Italia y España. Resultaba imposible que una laringe masculina adulta cantando en falsete o M2, compitiera contra una laringe sin caracteres sexuales secundarios en M1 con cuerpo de un hombre adulto. Agreguemos a esto el exhaustivo entrenamiento que recibían los *castrati* en los conservatorios napolitanos después de la consabida mutilación.

Las voces en general, —pero especialmente las de los falsetistas y los castrados—, se clasificaban en ese tiempo a través de las siguientes categorías: por tamaño (grande o pequeña), color (clara u oscura), densidad (consistente o débil) y mordiente (brillante o mate). Esta clasificación no se encuentra nada distante de cómo en la actualidad se valoran las voces de cualquier tesitura tanto en el mundo académico como en el medio profesional.

Las crónicas de la época abundan en elogios, halagos y lisonjas hacia los *castrati*, sin embargo, las menciones hacia los falsetistas —que hacían un trabajo cotidiano y decoroso en la liturgia católica— son prácticamente inexistentes. Entonces podríamos cuestionarnos: ¿tenían los falsetistas alguna habilidad que fuera realmente extraordinaria?, ¿les bastaba con saber leer música y afinar decentemente para cantar en un coro de esas dimensiones? El doctor Medina resuelve el misterio cuando escribe: “Hablamos de cantores y no de cantantes. Aquél es el término

¹⁷ En el capítulo III hay una sección dedicada a los registros vocales y la explicación de los mecanismos 1 y 2.

¹⁸ Un término para referirse de manera elegante a los famosos castrados: cantores evirados.

propio con que las fuentes se refieren habitualmente a los músicos de voz en las capillas catedralicias hispánicas, en tanto que con éste designamos más bien a los intérpretes vocales del mundo operístico y civil en general”.¹⁹

Siempre se ha creído, especialmente en México, que el falsete es el único recurso con el cual el contratenor canta y desarrolla su característica voz, sin establecer ninguna diferencia entre lo que es un falsetista y un contratenor. Vale la pena hacer notar que algunas diferencias entre ambos se dan con base en las capacidades vocales naturales del aparato fonador, su desarrollo mediante el trabajo técnico, así como la búsqueda constante de una estética del sonido.

El uso del falsete, en siglos pasados, estaba delimitado a los coros masculinos en festividades religiosas, al canto tirolés y, en la ópera cómica, para imitar o mofarse de las mujeres. Al respecto, Ramón Regidor escribe:

El sopranista cultiva su voz de falsete que desarrolla al máximo. En cierto modo viene a suplir la ausencia del castrado, aunque no produzca exactamente el efecto sonoro de éste. La voz de sopranista (que trabaja en régimen recurrencial bifásico, según los neurocronáxicos)²⁰ sigue teniendo vigencia en la actualidad, pero no abunda, y tiene su más fiel exponente en los llamados contratenedores, que se cotizan por su escasez y que son requeridos para la interpretación de obras de siglos pasados, que fueron concebidas para los evirados, principalmente.²¹

Aunque el falsete es el origen de la tesitura de contratenor, no es el único medio por el cual se logra el desarrollo de la riqueza tímbrica

¹⁹ Medina, *Óp. Cit.*, p. 14.

²⁰ Arturo Reverter en *El Arte del canto* explica: “La neurocronáxica defiende que la regulación del proceso de las vibraciones de las cuerdas vocales se produce golpe a golpe, a consecuencia de impulsos provenientes del sistema nervioso central. De esta forma, el sonido es originado por el aire al pasar entre las aberturas glóticas producidas por dichos impulsos, no por vibración de las cuerdas, sino por un mecanismo que es considerado similar al de la sirena”. p. 18.

²¹ Ramón Regidor, *Temas del canto, La clasificación de la voz*, Real Musical editores, Madrid, España, 1975, p. 24.

y sonora del instrumento contratenoril. En el mismo sentido, el tenor Richard Miller dice que hay diferentes formas de producir el timbre de contratenor, en las cuales el falsete juega un papel determinante; pero que el falsete no es, de ninguna manera, el único medio al alcance de los contratenores.²²

En conclusión, el falsete no es de ninguna manera una tesitura y falsetista es simplemente quien canta con voz de falsete. Es un recurso vocal que todos los cantantes de voz masculina debieran tener y atreverse a explorar. Un ejemplo muy claro, en la música vernácula, es el uso del falsete en canciones tradicionales que le aportan al intérprete un estilo mexicano muy particular.

3. Breve historia de la castración masculina

La castración como castigo

Desde tiempos ancestrales, el hombre ha tenido una fijación extrema con sus partes viriles, pene y testículos, y a éstos los ha extirpado por variadas y perversas razones. A menudo la castración afectaba sólo al pene o a uno o ambos testículos de forma conjunta. Es decir, castrar podía representar la eliminación total o parcial de los órganos reproductores masculinos. Los orígenes de la castración son antiquísimos y civilizaciones como la persa, la china, la árabe y la hindú, la utilizaron siempre. Al parecer, es del mundo hindú y más particularmente del sánscrito *sastram* (cuchillo), de la que derivan las palabras “castrado” o “castración”.²³

En la convivencia con la naturaleza y para consolidar su dominio sobre animales salvajes y bestias indómitas, el hombre, para demostrar supremacía, ideó tres maneras muy específicas para ello: quitando los cuernos, amarrando el hocico y a través de la castración. De esta forma los animales se tornaban dóciles, dejaban de ser un peligro para su entorno y se controlaba además su reproducción. Como parte del carácter opresivo hegemónico de la conducta heterosexual, el hombre planeó castrar

²² Richard Miller, *The Structure of Singing. System and Art in Vocal Technique*, Schirmer Books, Nueva York, 1986, p. 123.

²³ Barbier, *Óp. Cit.*, p. 16.

también a sus congéneres como otra muestra de poder: para someterlos, eliminar su líbido, humillarlos por ser distintos (de piel oscura, pobres, tímidos, delicados y por no encajar con el tradicional comportamiento heterosexual), para evitar que se reprodujeran y finalmente convertirlos en esclavos. Wittig apunta: “En efecto, la sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad del otro/diferente en todos los niveles. No puede funcionar sin este concepto ni económica, ni simbólica, ni lingüística ni políticamente”.²⁴ Por ejemplo, un esclavo africano que estaba castrado podía aumentar notablemente su valor en el mercado, y al parecer en 2002, en República del Níger, todavía se emasculaba a los esclavos en algunas áreas rurales.

En la actualidad, el castigo de la castración es administrado a delincuentes sexuales y pederastas en algunos países donde la legislación avala su aplicación, ya sea quirúrgica o química; aunque la castración química es reversible y temporal.

La castración como cura

En siglos pasados se pensaba que la castración era la panacea para curar ciertas enfermedades. Particularmente en los albores del siglo XVII, la castración era aplicada como un remedio muy efectivo para un gran número de ellas. “Por lo general erróneamente, como terapia curativa o preventiva contra algunos males como la lepra, la locura, la epilepsia, el hidrocele, la gota y ciertas enfermedades inflamatorias”.²⁵ Un padecimiento frecuente en los niños de esa época era la llamada hernia inguinal, que es cuando un testículo sale de la bolsa escrotal. El uso de la castración era muy común en la cura de este padecimiento, además de uno de los pretextos más usados por las familias italianas para justificar la eviración de sus infantes en plena edad de oro de los *castrati*.

Generalmente se suele creer que los franceses se mantuvieron al margen del uso de la castración con fines musicales, su uso no era menos

²⁴ Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual*, Editorial Egales, Madrid, España, 2006, p. 53.

²⁵ Barbier, *Óp. Cit.*, p. 18.

corriente: “Una estadística de la Sociedad Real de Medicina, realizada en 1676, mencionaba más de quinientos casos de niños castrados por hernia, solamente en la diócesis de Saint-Papoul, cerca de Carcasona”.²⁶ En incontables ocasiones se practicó la castración de manera abusiva, sin control ni vigilancia, cuando en muchos de estos casos ya existían terapias alternativas para esos males.

En la actualidad, uno de los tratamientos más efectivos contra el cáncer de próstata es el bloqueo del metabolismo de testosterona, también conocido como castración, que puede ser quirúrgica o química. Debido a que en el cuerpo del hombre el 90% de la testosterona se produce en los testículos, es necesario extirparlos cuando hay cáncer, pues éste se reproduce a mayor velocidad. “A pesar de que la orquidectomía es un tipo de cirugía, su principal efecto es como una forma de terapia hormonal. En esta operación, el cirujano extirpa los testículos, que es donde se produce la mayor parte de los andrógenos (testosterona y DHT). Esto provoca que la mayoría de los cánceres de próstata dejen de crecer o se encojan por un tiempo”.²⁷

Eunucos: guardianes del lecho

En la antigüedad, los esclavos y prisioneros de guerra, una vez que fueron sometidos y castrados, se convirtieron en los mejores guardianes del lecho de sultanes y emperadores. La palabra eunuco viene de la voz griega *eunoukos*, que se traduce justamente como “el que está a la cabeza” o “guardianes del lecho”.²⁸ Así pues, los eunucos eran hombres de voz aguda y mentones lampiños, a quienes se les habían extirpado por completo sus órganos reproductores.

Algunos pasajes bíblicos y otros escritos históricos muestran a los eunucos como los custodios de las puertas del palacio y responsables de la castidad de las mujeres de la familia real. Sus funciones podían variar,

²⁶ *Ibíd.*, p. 18.

²⁷ American Cancer Society, *Terapia hormonal para el cáncer de próstata* [En línea] Disponible en internet en la dirección: <https://www.cancer.org/es/cancer/cancer-de-prostata/tratamiento/terapia-hormonal.html>

²⁸ Medina, *Óp. Cit.*, p. 29.

desde ser simples emisarios, jefes de eunucos, jefes de la guardia, hasta generales de tropa, como el caso del oficial de la corte egipcia Putifar²⁹ quien, a pesar de haber sido castrado, cargaba sobre sí una enorme responsabilidad militar y era el tercero en dignidad después del faraón. Célebre es también el caso del eunuco Narses, quien fue promovido a general por el Imperio de Bizancio. Aquí es donde estar castrado podía ser rentable para ostentar un puesto en un harén, en la administración o en el ejército, incluso en muchos casos la castración podía ser voluntaria con miras a obtener un ascenso social y gozar de grandes beneficios económicos.

Imperios como los otomano, chino, asirio y romano llenaron sus cortes con los llamados criados de alcoba, eunucos, disfrutando de su obediencia, lealtad y asegurando con su presencia la castidad de sus mujeres en los serrallos.

Algunos historiadores cuentan que un eunuco podía incrementar por mucho su valor si además se le había cortado la lengua, aunque hubo algunos que, por otra parte, eran solicitados como cantores; “poco antes de la toma de esa ciudad [Constantinopla], el imperio bizantino fue el primero en utilizar notoriamente a los eunucos cantores en las iglesias”.³⁰ Muchos de ellos ocuparon prontamente, con su admirable voz, un sitio destacado en la liturgia ortodoxa.

En Oriente se cree que la reina asiria Semíramis fue la primera jerarca en castrar a sus sirvientes, luego a sus amantes y siempre a sus prisioneros. En China, la práctica de la castración data de mil setecientos años antes de Cristo y la cantidad de eunucos que existían en el palacio imperial llegaron a contarse por miles, en algunos momentos.³¹ Medina nos ilustra: “Así, la castración va implícita en el oficio. Y si tal circunstancia se deriva inicialmente de los castigos a los prisioneros de guerra, pronto se extiende la castración voluntaria, sin duda basada en las posibilidades de ascenso social que podían suscitarse en el entorno palaciego”.³² Además, los chinos hicieron de la castración un comercio muy difundido en su país para satisfacer el gusto por los varones jóvenes de aspecto femenino.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Barbier, *Óp. Cit.*, p. 17.

³¹ Medina, *Óp. Cit.*, p. 32.

³² *Ibid.*

En 1996 murió Sun Yaoting a los 93 años, —el último eunuco de la Corte Imperial China—, quien estuvo al servicio del emperador Pu Yi. Yaoting fue castrado por problemas económicos familiares a los 8 años de edad y a los 15 logró ingresar en la Ciudad Prohibida para formar parte de los servidores del Emperador.³³ El filme de Bernardo Bertolucci *The Last Emperor*, estrenado en 1987, nos muestra el enorme poder que habían adquirido los más de mil eunucos a quienes cobijaba Pu Yi en su palacio, y que fueron desterrados tras descubrirse la forma abusiva en que desfalcaban las arcas de quien fuera el “Hijo del Cielo” y el último emperador chino.

En la actualidad, en pleno siglo XXI, se calcula que existen en la India alrededor de cuatro millones de hombres castrados, llamados *Hijras*, que se mutilan de forma voluntaria por razones de índole religiosa.³⁴

Los castrati: castrados para cantar

El término *castrati*, plural de *castrato*, es un vocablo de uso común entre los melómanos, estudiantes y apasionados de la ópera, que designa a los cantantes que hicieron con sus voces las más extraordinarias proezas que se hayan registrado en toda la historia de la música vocal. Durante casi 230 años, el mundo se nutrió de estos famosos cantantes, quienes fueron las más grandes estrellas de su época.

Según Ángel Medina, *capón* era el término más común con el que estos seres eran llamados en España y sus reinos. Castrado y capón significan exactamente lo mismo, —son hombres a los que se les han extirpado los testículos para preservar sus voces agudas—; el término castrado generalmente se refiere a un cantante de voz excepcional mientras que capón se utiliza de forma peyorativa para señalar solamente el defecto y no las virtudes.

³³ Barbara Demick, *Last Chinese eunuch's inside view of history* [En línea] Disponible en internet en la dirección: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2009-mar-06-fg-china-eunuchs6-story.html>

³⁴ David Martín, “Los hijras, el tercer sexo”. Sociedad Geográfica de las Indias [Weblog] Disponible en internet en la dirección: <https://www.lasociedadgeografica.com/blog/curiosidades/los-hijras/>

En América también se habla de la presencia de cantantes capones, sobre todo en México y Perú.³⁵ Existe un trabajo de investigación sobre un mulato castrado: la tesis de licenciatura en historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, escrita por Alfredo Nava Sánchez en 2005, titulada *El esclavo mulato Luis Barreto clérigo y el mejor cantor de las Indias en el tránsito del siglo XVI al XVII*.

Medina afirma que la castración con efectos musicales inició en España: “los españoles somos los ‘inventores’ de estos seres -ángeles y demonios-, al menos cincuenta años antes de que, según los investigadores más afamados, la castración existiese en cualquier lugar de Europa”.³⁶ Esta costumbre viene de la tradición mozárabe de los eunucos cantores, como lo menciona también Barbier en su *Historia de los Castrati*. Sin embargo, la principal excusa para continuar con esta práctica nace de la prohibición promulgada por el Papa Inocencio XI, que niega a las mujeres el derecho de subir a escena en los teatros pontificios.³⁷ Esta exclusión se apoya asimismo en una frase de San Pablo (I Cor. XVI, 34) “Como en todas las Iglesias de los santos, que las mujeres callen en las reuniones, pues no les está permitido tomar la palabra”.³⁸

A partir del mandato papal surgió la imperante necesidad de abastecer a los centros eclesiásticos de voces agudas de tiples o sopranos para cantar en la polifonía. Las voces naturales de niños “enteros” no le bastaban a la Capilla Sixtina para hacer sonar sus coros, ni por color ni por potencia, e interpretar el repertorio de la liturgia romana. Aunque por una parte la iglesia condenaba la castración de niños, por la otra, al mismo tiempo y de manera hipócrita, recibía con los brazos abiertos a los mejores cantantes castrados del momento para acogerlos en sus templos. Así fue como “el papa Clemente VIII, —subyugado por la belleza vocal de los sopranistas—, autorizó la castración únicamente *ad honorem Dei*”.³⁹ No sólo Roma reclamaba la presencia de los castrati en sus catedrales,

³⁵ Medina, *Óp. Cit.*, p. 55

³⁶ *Ibid.*, p. 7

³⁷ Barbier, *Óp. Cit.*, p. 30.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Reverter, *Óp. Cit.*, p. 94.

pues según Medina hasta en las más modestas capillas musicales se contaba con la presencia de cantantes castrados.

Todo comenzaba cuando un maestro de capilla o un organista descubría en los niños cantores interesantes capacidades musicales y vocales, motivo suficiente para sugerir a los padres iniciar una educación académica formal, misma que incluía la castración para preservar la voz del menor. En general, para los padres y las circunstancias de la época, esto representaba una boca menos que alimentar y a largo plazo, obtener la posibilidad de algún beneficio económico; seducidos por el codiciado sueño de ver a su retoño obteniendo fama y fortuna con su voz.

La castración normalmente se llevaba a cabo entre los ocho y diez años de edad,⁴⁰—antes del cambio de voz y del comienzo de la función glandular de los testículos—, de esta manera la laringe no crecía y las cuerdas vocales permanecían más cerca de la cavidad de resonancia; “pero la laringe del *castrato* conservaba también la posición, la forma y la plasticidad de la del niño”.⁴¹ La castración producía, además de la ausencia total de cambio vocal, —que era en sí mismo el objetivo principal de la operación— severos cambios fisiológicos. Inexorables mutaciones morfológicas y psíquicas sitiaban al castrado: “La mayoría de los sopranistas se vuelven voluminosos, gordos como capones, con boca, caderas, brazos, pecho y cuello redondeados y regordetes como las de las mujeres. Cuando uno los encuentra en una reunión, mucho se sorprende al oír emanar de esos colosos una vocecita de niño”.⁴²

Al parecer, la eviración no afectaba de la misma manera a todos los cantantes, pues a veces la estatura, que era un aspecto bastante notable, resultaba muy superior a lo normal, fenómeno que podía ser extremadamente cómico si el cantante en cuestión representaba un papel femenino (muy común en ese tiempo) y rebasaba en altura a todo el elenco, como se puede notar en algunos grabados de la época. Vallejo-Nágera clasifica el cuerpo de los castrados de la siguiente manera: “La configu-

⁴⁰ Barbier, *Óp. Cit.*, p. 21.

⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

⁴² Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, (2. vol.), Librería Académica, París 1869 citado en Patrick Barbier, *Historia de los Castrati*, ed. Vergara, Buenos Aires, Argentina, 1990, p. 24

ración corpórea deriva a tres tipos preferentes: a) longilíneo, con alargamiento anormal de los huesos de brazos y piernas, por lo que adquieren gran estatura y presentan manos y pies grandes en contraste con un tórax corto y ancho; b) el otro tipo presenta un acúmulo de grasa feminoide, con pechos, caderas, nalgas, etc., de tipo femenino, pelvis muy ancha y muslos de grosor desproporcionado; c) por el contrario, otros sujetos no se deforman físicamente y conservan porte normal”.⁴³ Pocos fueron los casos de cantantes castrados que conservaron una agradable figura como Carlo Broschi (1705-1782), mejor conocido como “Farinelli”, y Giovanni Battista Velluti (1780-1861), el último de esa estirpe.

La longevidad excepcional de los cantores también era atribuida a la castración, y es que para la época resultaba sorprendente que los *evirati cantori* vivieran tanto tiempo, ya que la expectativa de vida fluctuaba entre los veinticinco y treinta años.⁴⁴ Barbier realizó una estadística de 35 de los más afamados cantantes castrados de los siglos XVII y XVIII, llegando a estos resultados: “nueve llegaron a octogenarios y doce a septuagenarios, es decir, que cerca de los dos tercios franquearon la barrera de los setenta años. Siete sopranistas murieron sexagenarios, y el deceso de los demás se escalona entre los cincuenta y nueve y apenas los cuarenta años”.⁴⁵

Asimismo, los *castrati* tenían la fama de ser estupendos amantes, debido a que las damas no corrían riesgo de quedar embarazadas ante la ausencia evidente de líquido seminal y espermatozoides. Aun así, la castración según los tratados musicales de los siglos XVIII y XIX, predisponía a la neurastenia conocida hoy como depresión nerviosa o soledad del artista:

En el caso de los *castrati* solía añadirse el remordimiento de no haber conocido una vida sentimental comparable a la de todos. Esa vida terminaba para algunos en un aislado retiro, sin descendencia alguna que pudiera consolar las miserias de la ancianidad. Allí podríamos encontrar la causa de ese humor

⁴³ Juan Antonio Vallejo-Nágera, *Locos egregios*, editorial Planeta, Barcelona, España, 1989, p. 114.

⁴⁴ Barbier, *Óp. Cit.*, p. 227.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 227.

taciturno que el siglo XIX se apresuró a convertir en un odio hacia la especie humana, un terror de muerte, un egoísmo y un despotismo totalmente fuera de lugar.⁴⁶

En Italia y España había castradores con locales propios y castradores itinerantes, ya que no sólo eran médicos, sino barberos, curanderos, capadores o veterinarios, los que normalmente efectuaban dicho procedimiento. Los viajeros famosos de las ciudades italianas del siglo XVII afirmaban haber visto letreros que decían “Aquí se castra limpiamente y barato”, o “Aquí se castra a los cantantes de las capillas papales”.⁴⁷ Pero al parecer esas historias quedaban solamente en el plano anecdótico. Era evidente que la castración se practicaba en todas partes, tanto en hospitales como en sitios clandestinos y locales de campiña: así como los vendedores ambulantes hacen sonar en la actualidad campanillas, silbatos o grabaciones para anunciar su presencia y la de sus productos, el castrador hacía sonar su castrapuerca (especie de flauta de pan), con la que ofrecía sus servicios profesionales. “Por eso, cuando en un remoto valle sonaba el castrapuerca (que era el reclamo profesional de los capadores) más de un campesino sabía que, tras de aquella visita, su cerdo y su hijo, éste acaso por quebrado⁴⁸ o por voz prometedora, acabarían en el mismo estado”.⁴⁹

Las pésimas e insalubres condiciones —entre otras cosas—, provocaban una elevada tasa de mortandad de los infantes, y la castración en sí misma no podía asegurar el éxito de la operación, ya que en realidad muy pocos lograron sobresalir con sus voces y tener una carrera después de la eviración. Barbier escribe: “Otros no estaban en condición de seguir una carrera musical, pues sus voces no resistían los efectos de la castración y no sólo se deterioraban, sino que se debilitaban exageradamente, para desaparecer a veces por completo [...] Esos castrati estaban condenados en el mejor de los casos al sacerdocio o a una hipotética reconversión a la música instrumental”.⁵⁰

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 20 .

⁴⁸ Se le llamaba quebradura a la hernia inguinal, atribuida en muchos casos al descuido de las comadronas en el momento del parto.

⁴⁹ Medina, *Óp. Cit.*, p. 73.

⁵⁰ Barbier, *Óp. Cit.*, p. 93 y 94.

Aunque los primeros *castrati* fueron formados especialmente para cantar en los coros catedralicios, esto no fue impedimento para que los más dotados formaran parte del nuevo melodrama italiano: la ópera.

La plusvalía de los cantores castrados no se debe menos a la castración que en sus otros oficios. Lo novedoso es que los procesos musicales que conducen a la elaborada polifonía del Renacimiento les harían encajar profesionalmente (y no como casos aislados) en la estructura musical de cortes e iglesias, añadiendo un nuevo oficio a la lista nada pequeña que con este género de hombres sirvió a sus amos desde los tiempos bíblicos hasta el presente.⁵¹

A partir del estreno de la ópera *Euridice*, de Jacopo Peri (1561-1633) en 1600, y hasta *Il crociato in Egitto*, de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), estrenada en Venecia en 1824, la gloria y fortuna de estos *Divos* dependió siempre del financiamiento de las Cortes reales y del enorme esfuerzo que hacían los teatros por contratarlos, mientras que de las iglesias obtenían ingresos verdaderamente paupérrimos. El compositor Gioacchino Rossini (1792-1868), para la interpretación de su *Petite Messe Solenne*, solicitaba expresamente en su partitura la participación de cantantes de tres tipos: hombres, mujeres y *castrati*.

Era evidente que su deseo no podía realizarse a menos que se convocara a los pocos sopranistas que quedaban en la Capilla Pontificia, solución totalmente improbable. ¿Habría que ver en ello un nuevo ejemplo del habitual humor de Rossini, o bien una especie de nostalgia, expresada sobriamente, de esa “tercera” voz que faltaba en 1863?⁵²

Rossini dedicó una de sus óperas a quien fuera el último de los grandes *castrati*, Giovanni Battista Velluti, una consolidada estrella de la escena operística de ese momento. Con profunda nostalgia, Rossini los recordaba así:

⁵¹ Medina, *Óp. Cit.*, p. 40.

⁵² Barbier, *Óp. Cit.*, p. 240.

Nunca los he olvidado. La pureza, la milagrosa flexibilidad de esas voces, y sobre todo su acento profundamente penetrante, todo eso me conmovía y fascinaba más de lo que puedo expresar. Debería agregar que yo mismo escribí un papel para uno de ellos, uno de los últimos, pero no de los menos importantes: Velluti. Pertenece a mi ópera *Aureliano in Palmira*.⁵³

Finalmente, en 1902, el Papa León XIII emitió un decreto que prohibía la participación de los cantantes castrados en la música religiosa, excluyéndolos por completo y para siempre de la Capilla Sixtina.⁵⁴ El último de ellos, Alessandro Moreschi, apodado *L'angelo di Roma*, nació en 1858 en el seno de una familia pobre y fue castrado para curarlo de una supuesta hernia inguinal. En 1871 inició sus estudios vocales y fue solista del coro de la Capilla Sixtina, entre 1883 y 1898, para convertirse posteriormente en director de este mismo. Por fortuna, Moreschi grabó en el Vaticano, en 1902 y 1904, diez discos para el sello londinense *Gramophone Company*:

Reservados durante mucho tiempo a los coleccionistas, nos son restituidos ahora en un disco compacto que, además de la voz del cantante nos hace escuchar la del Papa León XIII. A despecho de un sonido particularmente defectuoso y de la incuestionable técnica vocal de ese cantante, nos queda la emoción de ese testimonio único en el mundo.⁵⁵

Moreschi no era el mejor representante de los *castrati*, ni el más dotado ni el más virtuoso de ellos, pero sí nos legó un registro imprescindible para la memoria musical de la humanidad. En el mismo sentido, Vallejo-Nágera menciona este hecho en su libro, *Locos egregios*, y refuerza la idea de que estas grabaciones no pueden tomarse como testimonio fiel del arte de los *castrati*:

⁵³ Edmond Michotte, *Souvenirs: Une soirée chez Rossini à Beau Séjour (Passy)* 1858, Bruselas, 1910, citado en Richard Osborne, *Rossini*, Javier Vergara editor, Buenos Aires, Argentina, 1988, p. 28 y 29.

⁵⁴ Barbier, *Óp. Cit.*, p. 244.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 245.

[...] Es inútil pretender hacerse una idea, por la audición de estas grabaciones, de lo que pudo ser el impacto emocional de un gran *castrato* del pasado, pues Moreschi parece cantante mediocre, y la calidad de las grabaciones, defectuosa (aunque no mala para su época). Escucharle sorprende; a veces asombra, pero nunca embelesa.⁵⁶

Moreschi tuvo sólo un alumno de canto, Domenico Mancini, —quien por cierto era falsetista—, no castrado, y que poseía una bella voz de soprano. Mancini, en la única entrevista que existe de él y que se encuentra en YouTube,⁵⁷ confiesa haber aprendido de su maestro únicamente por imitación la técnica de los *castrati*. Alessandro Moreschi se retiró hasta 1913, a los cincuenta y cinco años y, como muchos de sus antecesores, murió en el olvido, en Roma en 1922.

4. Entrenamiento vocal de los *castrati*

Resulta sorprendente aún para nuestra época, en la que casi ningún maestro hace uso de los grandes métodos de canto y a veces ni siquiera vocaliza a sus alumnos en clase, el modo admirable en que los *castrati* fueron entrenados vocal y musicalmente, y de ello dan cuenta las copiosas crónicas que nutren los anales de la música barroca.

Ingresar a un conservatorio de música en Italia era lo más parecido a entrar a un monasterio. Estos colegios originalmente tenían como premisa acoger a los niños huérfanos, pobres o abandonados para brindarles comida, techo y una educación básicamente religiosa; pero debido al auge de la vida musical naciente en toda Italia, cuatro orfanatos de Nápoles habrían de convertirse en las escuelas de música más importantes que instruyeron a los *castrati* en la primera mitad del siglo XVII.⁵⁸

⁵⁶ Juan Antonio Vallejo-Nágera, *Óp. Cit.*, p. 100. En mi opinión, lo que parece ser falta de control en la emisión de la voz de Moreschi es, en realidad, una muestra del estilo de canto antiguo, imperante en la Capilla pontificia en aquella época.

⁵⁷ Disponible en internet en la dirección:
<https://www.youtube.com/watch?v=IBbCaBcyppg>

⁵⁸ Barbier, *Óp. Cit.*, p. 51.

“En el reino de Nápoles era frecuente que un barbero castrador de aldea o de pequeña ciudad se asociara con un colega de la capital para facilitar la incorporación de los niños a los famosos conservatorios”.⁵⁹

En primer lugar, el solicitante debía escribir una carta de motivos y satisfacer algunas exigencias para ser aceptado. Se les obligaba a observar severas reglas y rigurosos estatutos, para finalmente estampar su firma en un contrato que los ligaba física y moralmente a esas instituciones hasta por un lapso de doce años. Es evidente que existía un interés económico de ambas partes, —alumnos *castrati* y conservatorios—, y que aquellos recibían aparte de una excelente enseñanza musical, un mejor trato y comida que los demás alumnos.

El intenso entrenamiento comenzaba, después de los ejercicios religiosos, a muy temprana hora con las clases impartidas por el maestro de capilla y eran al parecer las más importantes. Tres horas de estudio por la mañana: una hora dedicada a la técnica del canto, otra a las letras y una muy minuciosa de trabajo frente al espejo con pasajes de gran dificultad, con la finalidad de evitar cualquier movimiento involuntario del rostro y para controlar la parte alta del cuerpo.⁶⁰

Hay que imaginar los extraordinarios resultados que se obtenían dedicando seis o a veces hasta diez años a los exhaustivos ejercicios de respiración, a la técnica vocal, al desarrollo de habilidades musicales para la armonía, la composición y la ornamentación destinadas todas ellas a pulir a los incipientes virtuosos. La práctica perfecta de la respiración costo-abdominal era la parte medular en el trabajo técnico de los alumnos, con la que se lograba un considerable desarrollo de la caja torácica. “Cantantes como Farinelli daban muestras de una asombrosa capacidad de inspiración y espiración y podían, mientras vocalizaban, dejar de respirar durante casi un minuto”.⁶¹ Así entonces, después de la comida, los alumnos se dedicaban también a la teoría, al contrapunto y nuevamente a las letras. Al finalizar el día podían dedicarse a tocar el clavecín o cualquier otro instrumento, así como a la composición de música. Cantantes castrados como Girolamo Crescentini y Carlo Broschi compusieron

⁵⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

algunas obras destacadas mientras que otros *castrati* se convirtieron en maestros de capilla y cortes reales.

Dichas instituciones tuvieron en sus inicios maestros poco numerosos y exclusivamente eclesiásticos. Posteriormente, se engalanaron con la presencia de educadores como Francesco Provenzale (1624-1704), Francesco Durante (1684-1755), Alessandro Scarlatti (1660-1725), y Pier Francesco Tosi (1653-1732). Destacó entre sus filas, uno de los más grandes maestros de la historia del canto: Nicola Porpora (1686-1768), castrado también, quien formó a estrellas como Farinelli, Caffarelli, Porporino y Salimbeni, (todos los nombres de los *castrati* eran seudónimos con los que rendían homenaje a sus benefactores y/o a sus maestros y así se conocían por todo el mundo.⁶²

Notables son los tratados y métodos de canto escritos en ese siglo que contribuyeron al desarrollo de las asombrosas habilidades que tanto renombre les dieron a los *virtuosi*. El más famoso de todos, a mi parecer, es el del maestro castrado Pier Francesco Tosi (1653-1732), titulado: *Opinioni de' cantori antichi e moderni* publicado en Bolonia en 1723. En este tratado se advierte desde el inicio el nivel de exigencia con el que Tosi preparaba a sus pupilos para enfrentarse al difícil arte del canto. Para darnos una idea del trabajo minucioso de tan ilustre maestro, he seleccionado algunas citas traducidas por el maestro Carlos Hinojosa:⁶³

Que [el alumno] repita con frecuencia la lección en su casa, con el fin de aprenderla completamente, de ejecutarla con toda facilidad; que se le grabe bien en su memoria.⁶⁴

⁶² Barbier, *Óp. Cit* p. 95.

⁶³ Tenor, maestro e investigador, nació en la Ciudad de México el 25 de enero de 1952 y obtuvo la licenciatura de Concierto en Canto en la Escuela Normal de París. Promotor incansable de la música antigua en México, fue alumno de Alfred Deller, Emilio Pujol y Emma Kirkby, entre otros. Impartió cátedra en la Escuela Superior de Música, en la Escuela Vida y Movimiento, y en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. También fue director y fundador de los grupos Hermes y El Caracol. Falleció en la ciudad de Puebla el 12 de febrero del 2019.

⁶⁴ Tosi, Pier Francesco, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Lelio dalla Volpe, Bolonia, 1723, citado en Carlos Hinojosa, El tratado de Miguel López Remacha copiado en Puebla en 1816 y sus antecedentes técnicos y estilísticos, Escuela de Artes, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, primera edición, México, 2010, p. 45.

Que [el alumno] escuche con la mayor frecuencia posible a los cantantes más célebres y a los mejores instrumentistas, escuchándolos con atención se saca más provecho que de cualquier tipo de enseñanza.⁶⁵

El estudiante debe buscar la belleza en todos lados, sin preocuparse si [la música] pertenece a un estilo viejo de quince o veinte años, o al de nuestra época; lo bello, como lo malo, es de siempre, solamente hay que saber encontrarlo, comprenderlo y aprovecharlo.⁶⁶

Qué gran alegría tendría aquel que poseyera estas dos cualidades [la de ser actor y cantante] en el mismo nivel de perfección.⁶⁷

Aquel [cantante] que posee el trino en toda su perfección, aunque no usara ningún otro adorno, tendrá siempre la ventaja de llegar fácilmente a las cadencias,⁶⁸ en donde este adorno generalmente es esencial; pero aquél que no sepa ejecutarlo, o que lo ejecute defectuosamente, no será considerado jamás como gran cantante, cualquiera que sea su instrucción en el arte del canto. Entonces, el trino, al tener una tan gran (*sic*) importancia para el cantante, el maestro debe buscar, a través de ejemplos ejecutados con la voz, o por medio de un instrumento, a que el alumno adquiera un trino parejo, articulado, distinto, fácil y de una rapidez moderada. Estas cualidades son las más apreciadas en este adorno.⁶⁹

Si los cantantes no conocieran el arte de hacer variaciones en los aires, nunca se podría apreciar la amplitud de su inteligencia. Uno puede reconocer cuál de entre dos

⁶⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁸ Hinojosa aclara que Tosi se refiere a las cadencias finales, no a los trinos, también llamadas cadencias en Francia.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 170.

cantantes de primer nivel es el mejor, debido a la calidad de las variaciones que hacen.⁷⁰

Cuando el alumno haya progresado suficientemente, el maestro podrá enseñarle las apoyaturas, que son los principales adornos del canto, así como a mostrarle la manera de aplicarlas en la vocalización. Enseguida le enseñará el arte de deslizar la voz al vocalizar, y de alargarla con suavidad del agudo al grave. Estos estudios, aunque son absolutamente necesarios para cantar con corrección, los descuidan casi siempre los maestros inexpertos.⁷¹

Cualquier alumno cuya voz no posea una gran agilidad en las composiciones de movimiento rápido, así como en los andantes, aburre mortalmente a causa de una lentitud insoportable que le hace retardar tanto y tan bien todo lo que canta, que al final está casi siempre fuera de tono.⁷²

El maestro no debe permitir que el alumno cante las glosas sin respetar ni el compás ni el movimiento, ni que los marque con la lengua, ni con el mentón, ni con cualquier otro gesto de la cara, ni con ninguna contorsión del cuerpo.⁷³

Basta con echar un vistazo a los tratados, métodos y ejercicios de vocalización de la época, para constatar el elevado nivel de dificultad que contienen y comprender cómo fue que estos cantantes desarrollaron asombrosas habilidades y expresiones tan refinadas. Giambatista Mancini (1714-1800), publicó en Viena en 1774 *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*.⁷⁴ Giuseppe Aprile (1735-1813), quien al parecer fuera profesor de una de las figuras icónicas del *bel canto* de la era moder-

⁷⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁷¹ *Ibid.*, p. 206.

⁷² *Ibid.*, p. 321.

⁷³ *Ibid.* P. 321.

⁷⁴ En esta página podemos encontrar el método de canto de Mancini en versión digital. <https://archive.org/details/pensierierifless00manc>

na, Manuel García (1775-1832),⁷⁵ editó en Londres ca. 1791-95, bajo el sello Broderip *The Modern Italian Method of Singing*.⁷⁶ De estos tratados, lamentablemente ninguno ha sido reeditado y se encuentran solamente en versión facsimilar y en su idioma original, consultables en línea. Pero por fortuna, los *25 vocalizzi ad una voce e a due voci* de Nicola Porpora están publicados por la casa Ricordi y se consiguen hoy día fácilmente.

Para tener una idea de las capacidades vocales desarrolladas por los *castrati*, resulta indispensable la audición del disco compacto *Arias for Farinelli*, interpretado por la mezzosoprano canadiense Vivica Genaux, bajo la batuta del eminente René Jacobs, con la Academia para la Música Antigua de Berlín y editado bajo el sello Harmonia Mundi en 2002. Las arias de este disco compacto surgen, como lo menciona Jacobs en las notas de su autoría, de la publicación de una antología para canto y piano editada en 1923 por Franz Haböck, con el título *Die Gesangkunst der Kastraten*, y son una sorprendente demostración del extinto arte de los *castrati*.

5. Redescubrimiento de la tesitura con Alfred Deller

El musicólogo, contratenor y maestro de canto Alfred Deller es el responsable de revivir la tesitura de contratenor y convertirla en protagonista en el mundo entero en la primera mitad del siglo XX. Con una voz extraordinaria y probablemente única, Deller cautivó con sus cualidades vocales y musicales a productores, directores y compositores. Nació en 1912 en Margate, Inglaterra, en una familia que no tenía ninguna tradición musical. Se inició en la música cantando como niño soprano en la iglesia local y con el cambio de voz se pasó a la cuerda de Alto, misma que no abandonaría nunca más para convertirse en el contratenor más importante de su tiempo. Autodidacta en su formación vocal, decidió hacer

⁷⁵ Manuel del Pópulo Vicente García. Tenor, actor y compositor, fue fundador de la famosa “escuela de canto García”, misma que dirigiría después su hijo Manuel. Fue padre y profesor de dos excelsas cantantes: María Malibrán y Pauline Viardot.

⁷⁶ En esta página se encuentra el método de canto de Aprile en versión digital. [https://imslp.org/wiki/The_Modern_Italian_Method_of_Singing_\(Aprile%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/The_Modern_Italian_Method_of_Singing_(Aprile%2C_Giuseppe))

carrera como cantante e ingresó en 1940 al coro de la Catedral de Canterbury. Posteriormente conoció al compositor Michael Tippett,⁷⁷ quien le produjo su primera grabación que data de 1949 con *Music for a While* de Henry Purcell,⁷⁸ y quien le ayudó también a realizar su debut en la BBC de Londres. Este concierto representó un parteaguas en la carrera de Deller, ya que lo inspiró a convertirse en cantante profesional de tiempo completo.

Fue director fundador del “The Deller Consort”, agrupación dedicada al rescate de la música antigua en la cual Mark, el mayor de sus hijos, participó más tarde también como contratenor. El grupo realizó múltiples grabaciones y ofreció recitales y conciertos prácticamente en todo el mundo. En 1950 en Inglaterra, comenzó a hacer conciertos y giras con su ensamble, alternando su actividad como contratenor solista. Solía interpretar música de los siglos XVI y XVII, que por mucho tiempo había permanecido en el olvido y representaba una novedad para el público británico, convirtiéndose en pionero del rescate y la interpretación de la música de esa época. En 1960 participó en el estreno mundial de la ópera *A Midsummer Night's Dream*, del compositor Benjamin Britten (1913-1976), en el rol de “Oberon”, escrito expresamente para su voz, y se convirtió así en el primer papel protagónico escrito para la tesitura de contratenor en el siglo XX. Existe una grabación comercial de la ópera bajo el sello Decca realizada en 1966, que dirigió el propio Britten. En ella el artista sorprende, —al igual que en casi todas sus grabaciones— por la magia y el misterio que imprimió en la interpretación del rey de las hadas. Alfred Deller nos ha heredado una inmensa discografía que abarca más de cuatro siglos de música vocal, sentando así las bases del repertorio estándar que debe idealmente abordar un contratenor. A él le debemos el sitio actual en que se encuentra ubicada la tesitura, e inclusive el término que la designa,

⁷⁷ Compositor nacido en Londres, Inglaterra en 1905. Apasionado de la literatura y la filosofía, él mismo escribió los libretos de sus cinco óperas. Estudió en el famoso Colegio Real de Música de Londres y murió en 1998.

⁷⁸ Considerado como el mejor compositor inglés de todos los tiempos, curiosamente Purcell fue también un notable contratenor. Nació en Westminster en 1659 y falleció en 1695. Nos heredó un vasto catálogo que comprende más de 800 obras que incluyen óperas, odas, música incidental, etc.

y que fue acuñado por Tippett después de escucharlo cantar. El compositor decidió darle a la voz de Deller el nombre que tradicionalmente se utilizaba para su registro en la música inglesa: *countertenor*.

Tippet nos muestra el gusto y la admiración por la voz de Alfred Deller, y asimismo aclara en la siguiente cita, el por qué escogió este término para nombrarla:

El contratenor es un alto masculino con lo que ahora consideraríamos un rango excepcional y de gran facilidad. Es la voz para la cual Bach escribió muchos de los solos de Alto de sus Cantatas de Iglesia, y Purcell, que cantaba él mismo como contratenor, le dedicó algunas de sus mejores arias y ensambles. Para mi oído tiene un sonido especialmente musical ya que casi ninguna irrelevancia emocional nos distrae de la calidad musical absolutamente pura de la emisión. Es diferente de cualquier otro sonido en la música, ya que pocos sonidos musicales son tan intrínsecamente musicales.⁷⁹

Existe una muy famosa anécdota narrada por el contratenor británico Charles Brett⁸⁰: Una mujer francesa después de escuchar cantar a Deller, se le acercó y le preguntó en inglés: “Are you an eunuch?”, (¿Es usted un eunuco?) a lo que Alfred Deller respondió: “No!, I am unique, madam,” (¡No!; yo soy único, señora).⁸¹

6. El contratenor en México en el siglo XX

En el siglo XX, en la Ciudad de México —y al parecer en todo el país— el único antecedente que existe de una voz de contratenor es la de Ja-

⁷⁹ Michael and Mollie Hardwick, *Alfred Deller: A Singularity of voice*, Proteus Publishing, England, 1980. p. 75 (traducción del autor).

⁸⁰ Contratenor, director y maestro, nació en Inglaterra en 1941. Considerado como uno de los mejores contratenores de su generación y especialista en música barroca. Ha grabado para todas las casas discográficas importantes obras para la tesitura. Actualmente dicta cátedra en la Royal School of Music, en Londres. Cantó en México algunos recitales, impartió clases magistrales y dio concierto con su agrupación *The Amarillys Consort*.

⁸¹ Reverter. *Óp. Cit.*, p. 106.

vier Zavala. Quiero suponer que en el medio eclesiástico no faltó algún “cantor” haciendo la parte de alto en la liturgia católica, evidentemente sin trascender en lo artístico ni en lo vocal, y del cual no existe registro o documento probatorio alguno.

Javier Zavala es el décimo de una familia de doce hermanos, todos ellos artistas. Bailarín, coreógrafo, músico y cantante, debutó en 1975 con la Orquesta Sinfónica Nacional interpretando el rol de El trujamán, en la ópera *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla (1876-1946). Estudió en la ahora FAM de la UNAM, dirigió teatro, comedia musical y participó en programas de televisión haciendo coros junto a sus hermanos en el Festival OTI (Organización de Televisión Iberoamericana) durante mucho tiempo. Fue arpista de la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional y de la Orquesta Sinfónica de Puebla entre otras. En el año de 1977 cantó el rol del Príncipe Orlofsky en la opereta *El Murciélago* de Johann Strauss (1825-1899), y de esas funciones cantadas en español, don Carlos Díaz Du-Pond⁸² relata:

Terminó la corta temporada en el Teatro de la Ciudad con *El Murciélago*, con el solo atractivo para mí de escuchar el Príncipe Orlofsky (*sic*) en la voz y figura de Javier Zavala, un contratenedor que es miembro del conjunto de los Hermanos Zavala, que por cierto siempre he admirado, pero con el contratenedor me pasó lo mismo que con los niños cantores: simplemente no me gustan así posean toda la musicalidad del mundo.⁸³

La apreciación del maestro Carlos Díaz Du-Pond era, al parecer, una opinión generalizada del público mexicano de ese tiempo al respecto de la voz, figura e interpretación de Javier Zavala en una época en que era extrañísimo oír a un hombre cantando con voz de contratenedor. No faltaron en el teatro —incluso durante la función—, los comentarios homófobos al escuchar a un hombre cantando con un sonido similar al de una mujer.

⁸² Director de escena y promotor cultural originario de Celaya, Guanajuato. Nació el 11 de diciembre de 1911 y falleció en la Ciudad de México el 2 de abril del 2002.

⁸³ Carlos Díaz Du-Pond, *La ópera en México de 1924 a 1984, testimonio operístico*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Coordinación de Difusión Cultural y Dirección de Actividades Musicales, UNAM, México, 1986, p. 347.

Las actuaciones posteriores de Zavala en la ópera fueron escasas debido a la poca aceptación que tuvo por parte de un público que no estaba preparado para escuchar una voz de esa naturaleza y, sobre todo, porque no existía otro referente que permitiera a la gente comparar o acostumbrarse a la particular sonoridad de esa tesitura. Zavala dio algunos recitales acompañándose él mismo al arpa, pero no hay registros de su regreso como contratenor a la ópera ni a salas de concierto importantes.

Transcurrido un lapso sin ningún contratenor en la escena mexicana, recuerdo haber visto, en una entrevista por televisión de las actividades del Festival Internacional Cervantino (FIC), en los años 80, al célebre contratenor belga René Jacobs, quien precisó antes de su presentación, que era heterosexual, casado y con hijos. Supongo que, advertido del particular machismo mexicano, el contratenor prefirió aclarar sus preferencias sexuales antes de ser etiquetado por las mismas y no por sus virtudes vocales y musicales de las que el FIC pudo ser testigo.

Un parteaguas en mi carrera y lo que me ayudaría a decidirme a ser contratenor más adelante, fue participar en el estreno mundial de la ópera *Ambrosio*⁸⁴ de José Antonio Guzmán.⁸⁵ Cuando me invitaron a las audiciones de la ópera originalmente era solo para cantar el rol del tenor. La parte era corta, se trataba de un papel secundario y con algunas dificultades en el registro agudo que yo no dominaba. Después de las audiciones obtuve el papel y un contrato por 16 funciones que se darían en la sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario de la UNAM.

Sin embargo, después de que Jesusa Rodríguez, quien era la directora del montaje, me escuchara cantar como contratenor, pude alternar en la misma función los papeles de la “Madre Abadesa”, que en realidad cantaba como sopránista y el de “Lorenzo de Medina”, que hacía como tenor. De esas actuaciones el cronista Kurt Hermann escribió: “Del elenco de cantantes que vimos y escuchamos sobresalieron: Héctor Sosa en

⁸⁴ *Ambrosio* o *La fábula del mal amor*. Ópera en tres actos con libreto del compositor, basado en *The Monk*, de Matthew Lewis. Se estrenó en la sala Miguel Covarrubias el 5 de julio de 1990.

⁸⁵ Compositor, clavecinista e investigador nacido en la Ciudad de México el 13 de enero de 1946.

una ‘Abadesa’ realmente inolvidable. Una creación imposible de superar en lo vocal y en lo escénico”.⁸⁶

Aunque ya había cantado como contrateno en varios grupos de música antigua, debuté oficialmente con esa voz en un recital en 1994 organizado por Francisco Méndez Padilla⁸⁷ —a quien le debo entre otras cosas mi cambio de tesitura—, y acompañado al piano por la maestra Erika Kubacsek,⁸⁸ con un programa conformado por arias de la antología clásica italiana y algunas arias de ópera barroca. La maestra Erika fue durante muchos años mi guía vocal, musical y espiritual. Ella me ayudó a afrontar los retos que representaba, en todos los sentidos, cantar en México con una voz tan extraña como la que yo tenía: misma que venía a romper los cánones de lo establecido, con los roles de género y las tradiciones familiares. Con “tradicción familiar” me refiero al hecho de que, como mi padre, José Sosa⁸⁹, fue un notable tenor de la ópera nacional e internacional, lo evidente para mí en mi juventud, era que mi voz al desarrollarse fuera también de tenor. Canté muchos años como tenor y algunas cosas muy interesantes que aún recuerdo gratamente. Fui miembro del grupo “Solistas Ensemble” que dirigía el maestro Rufino Montero,⁹⁰ y solista tenor de casi todos los grupos de música antigua de esa época:

⁸⁶ Kurt Hermann, “‘Ambrosio’ o el triunfo de la terquedad”, *Revista Impacto*, 30 de agosto de 1990, p. 49.

⁸⁷ Licenciado en comunicación social por la UAM y editor fundador de la revista *Pro Ópera*. Desde 2006 es director general del concurso nacional de canto “Carlo Morelli” y desde hace 28 años es el responsable del supertitulaje en la OBA.

⁸⁸ Pianista, clavecinista, preparadora musical y directora de coros. Nació en Viena, Austria el 20 de octubre de 1926. Fundó el coro *Convivium Musicum* y la Academia *Do re mi*. Recibió en dos ocasiones la Cruz al Mérito en Ciencias y Artes otorgada por el gobierno de la República de Austria y la condecoración Águila Azteca en grado de Insignia del gobierno mexicano. Fue maestra del gran tenor Francisco Araiza entre otros muchos destacados cantantes. Murió en la Ciudad de México el 3 de enero del 2015.

⁸⁹ Tenor, organista, maestro de canto y poeta. Nació en Querétaro el 22 de marzo de 1923. Fue un importante tenor interpretando roles comprimarios en el Palacio de Bellas Artes entre 1951 y 1959. Participó en los estrenos en México del *Trionfo di Afrodita*, de C. Orff, Cantata *Homenaje a Juárez*, de B. Galindo y la ópera *Gianni Schicchi* de G. Puccini. Murió en Tampico, Tamaulipas el 15 de junio de 1968.

⁹⁰ Barítono, pianista y director de coros nacido en Guadalajara, Jalisco el 10 de junio de 1939. Director y fundador del grupo “Solistas Ensemble” del INBAL. Actualmente es catedrático de la Facultad de Música de la UNAM.

La capilla virreinal de la nueva España, Euterpe, La Fontegara y el grupo Hermes, donde su director, Carlos Hinojosa, me hacía cantar la línea del contratenor pues él cantaba la de tenor y como naturalmente podía cantar en ese registro, obedecía las indicaciones del maestro.

Mi entrada como contratenor en la ópera resultó, por suerte, cercana al estreno de la película *Farinelli, Il Castrato* (1994) de Gérard Corbiau. Ese hecho me abrió un mundo de posibilidades en su momento, ya que, al escucharme, el público podía asociar directamente mi tesitura con la voz de la película. De hecho, después de una actuación de la cantata escénica *Carmina Burana*, de Carl Orff (1895-1982), en la cual canté la parte solista, se publicó en el periódico *Excelsior* una nota que dice: "...destacaron las voces de [...] y muy especialmente la de Héctor Sosa (contratenor), que tanto nos recordara a Farinelli".⁹¹

Otro acontecimiento importante para la vida musical de México fue la participación del contratenor japonés-estadounidense Brian Asawa en el concurso Operalia que se realizó en la Ciudad de México en 1994. El público también asociaba mi voz con la del cantante que habían visto ganar un premio en la final, televisada a nivel mundial.

En 1995, cuando recién había cambiado de tesitura, decidí entrar al concurso Nacional de Canto "Carlo Morelli" y probar suerte con mi nueva voz. Para mi sorpresa, obtuve el premio a la mejor interpretación en el certamen, y el mejor elogio que recibí de mi participación en el concurso lo escribió el poeta Eduardo Lizalde: "Por último, el contratenor Héctor Sosa Manterola, de 29 años, recibió otro premio especial a la mejor interpretación, tras demostrar el modo meritorio en que se ha perfeccionado vocal y musicalmente en el ejercicio de esa peculiar tesitura".⁹²

Al año siguiente hice mi debut con la Orquesta Sinfónica Nacional cantando justamente algunas de las arias de la película *Farinelli*, en el ciclo titulado "La sinfónica va al cine", y posteriormente tuve actuaciones y giras con la Orquesta de Cámara de Bellas Artes. En 1998

⁹¹ María Eugenia Merino, "Las posibilidades escénicas de Carmina Burana", periódico *Excelsior*, Domingo 16 de agosto de 1998.

⁹² Eduardo Lizalde. *La ópera ayer, la ópera hoy, la ópera siempre. Antología de crónicas*. Conaculta y Escenología A. C. México, 2003, p. 370 y 371.

obtuve por unanimidad el primer lugar en el “Carlo Morelli”, —siendo el primer contratador en obtener un reconocimiento en dicho certamen—. Para entonces, la prensa escrita se refería a mí como “el único contratador mexicano”, supongo que debido a la breve actividad de Javier Zavala en los escenarios operísticos nacionales.

Después de una grata actuación con la Orquesta Sinfónica de Xalapa Jorge Vázquez Pacheco del *Diario de Xalapa* escribió en 1997:

Tan ajenos nos encontramos al terreno de los contratadores que en todo el país sólo se recuerda el antecedente de Javier Zavala (el mismo del coro de los Hermanos Zavala), cuando hace 15 años se integró al conjunto “Cantar y tañer” [...] “Cantar y tañer” registró una actividad ejemplar pero efímera, y con él desapareció de la escena Javier Zavala. Tuvo que transcurrir mucho tiempo, entonces, para contemplar la aparición de otro contratador nacional, éste con un repertorio de mayor amplitud y elevado grado de dificultad. La interpretación de Héctor Sosa a fragmentos operísticos de Haendel, Mozart y Rossini en la audición del pasado viernes, mantuvo absorto al público del Teatro del Estado a lo largo de toda su participación, y lo dejó con la anormal impresión de lo inaudito, de lo nunca antes escuchado.⁹³

El último contratador que surgió en México hacia el ocaso del siglo XX, fue el joven tapatío Santiago Cumplido. Él debutó en el estreno mundial de la ópera *La tentación de San Antonio*, del compositor Luis Jaime Cortez en el Teatro de las Artes en 1998, interpretando el rol comprimario⁹⁴ del Diablo I.⁹⁵

El público de la Ciudad de México pudo apreciar, básicamente, el trabajo de dos contratadores durante el siglo XX. Dos cantantes de cualidades y timbres diferentes que seremos recordados seguramente por nuestra voz, musicalidad y personalidad. Desde la escritura de este libro,

⁹³ Jorge Vázquez Pacheco, “Héctor Sosa, el difícil arte de la incursión hacia el registro más agudo”, *Diario de Xalapa*, martes 28 de octubre de 1997, p. 3-C

⁹⁴ En la ópera y el teatro, comprimario es quien hace papeles secundarios.

⁹⁵ Octavio Sosa, *Diccionario de la ópera mexicana*, INBA- CONACULTA, México, 2005, p. 98.

miro mi trayectoria en retrospectiva y, ahora retirado de los reflectores y dedicado por completo a la docencia, sin pena alguna confieso que tuve una muy modesta carrera de treinta años en la escena nacional, dieciocho de los cuales los dediqué, precisamente como escribió el poeta Lizalde, “al ejercicio de esa peculiar tesitura”.

Capítulo II. Panorama contemporáneo

1. Las vicisitudes de una tesitura poco común

Ser contratenor, o pretender cantar con esta inusual tesitura, puede tomarse como un desafío, un atrevimiento o inclusive como una afrenta para el sistema cultural heteronormado en México y en buena parte del mundo. Históricamente, los contratenores han recibido un contundente rechazo por manifestar su arte a través de una voz que bien puede confundirse con la de una mujer y evidentemente, todo lo que suene a femenino o delicado, en una cultura machista como la nuestra, suscita ira, rabia y desprecio.

La problemática de muchos jóvenes contratenores comienza en sus casas con expresiones como “no cantes así”, “pareces niña”, “canta como hombre”, “no grites”, y un sinfín de sentencias que relegan, desmotivan y, en ocasiones, deprimen al futuro artista. Así es como se va construyendo una brecha marginal hacia un acto que debería reconocerse como privilegiado, inestimable, único y en algunas ocasiones hasta extraordinario. En general, las familias mexicanas, al carecer de información y de formación musical —entre otras cosas—, no vislumbran las consecuencias que tiene no apoyar a quien toma la decisión de cantar como contratenor. Al estar absortos en dificultades económicas, familiares o con temas de salud, no logran advertir que esa persona que convive con ellos, es poseedora de un talento natural que necesita desarrollarse en un medio educativo propicio para manifestarse de manera musical, artística y lograr así una vida plena. Pero, ¿qué sucede si además de este panorama nada alentador que viven muchos jóvenes, no existe en todo México una sola escuela con un programa de estudios específico para la voz de contratenor?, ¿cómo se educa una tesitura tan especial si en los conservatorios los propios maestros de canto la desapruaban y afirman categóricamente que no existe?, ¿qué estrategias se pueden implementar

para promover e impulsar la tesitura de contratenor en México?, ¿cómo nos deshacemos de la arcaica mentalidad machista que nos atrasa y oprime hasta en las artes?

La Escuela Superior de Música ESM del INBAL, fue una de las primeras escuelas en incluir en su convocatoria de admisión a la voz de contratenor, y aunque no hay aún un programa definido de estudios, existen diversas iniciativas para su desarrollo, entre las cuales se encuentra una revisión de los programas de estudio.

El paradigma en la enseñanza de la tesitura de contratenor en nuestro país, radica en la falta de interés de los maestros de conservatorios, escuelas y facultades de música. Gran número de ellos carentes de las mínimas competencias para admitir, educar e insertar exitosamente a estas nuevas voces en el panorama musical mexicano. Como docente en la ESM, he recibido en mi cátedra a un número nada despreciable de estudiantes deseosos de aprender de mi experiencia como pionero de la tesitura de contratenor en México. Sin embargo, veo con pesar que las restricciones que me impuso el sistema cultural durante mi carrera, hace más de 25 años, parecen seguir vigentes hoy día, y afectan de igual forma a las actuales generaciones de estudiantes que intentan sobresalir con sus voces, en un medio que lamentablemente, no cuenta con los elementos mínimos para arroparlos ni incentivar sus estudios y carreras.

Los concursos de canto en general, tampoco han recibido bien a los contratenores y suelen rechazarlos desde sus pruebas eliminatorias. Parte de la problemática reside en que los concursos en México no tienen una lista de repertorio específico para la tesitura, a diferencia de lo que sucede en Europa o Estados Unidos, donde sí hay una idea muy clara de lo que se solicita a un contratenor en un certamen. El repertorio premiado en la mayoría de las finales de los concursos nacionales —para casi todas las tesituras—, suelen ser obras decimonónicas, pues existe poca aceptación por parte de sinodales y directores a escuchar arias del periodo barroco y clásico, desdén que evidencia lo anquilosado del sistema musical mexicano.

Debemos agregar además, que la programación de las orquestas, salas de conciertos, así como de Ópera de Bellas Artes (OBA), no contemplan obras para la voz de contratenor y se limitan solamente al repertorio estándar (muy trillado) que le gusta al público en general, dan-

do énfasis a las obras operísticas del siglo XIX y de principios del XX en donde el contratenor —por obvias razones—, no tiene cabida.

De igual forma, los actuales compositores mexicanos no muestran mayor interés en escribir obras para la tesitura, esto debido a la falta de curiosidad de su parte para descubrir las sonoridades y capacidades vocales que les brindaría este tipo de voz. Quiero recordar, por ejemplo, que las obras contemporáneas de autores mexicanos que interpreté durante mi carrera, no estaban escritas dentro del rango vocal estándar del contratenor. Algunas resultaban muy incómodas y había una demanda inusual en la zona aguda que el contratenor en general no tiene. Con esto quiero decir, que de las obras que canté, en ninguno de los casos el compositor tomó en cuenta mi opinión sobre las dificultades escritas y no me presentó opciones para su interpretación.

Con lo antes narrado, se puede percibir que el sistema mexicano aún no cuenta con un aparato cultural incluyente de la tesitura, que permita que en las audiciones que se realizan normalmente para cantar con las orquestas, coros, estudios de ópera o la Ópera de Bellas Artes, se admita de forma regular entre sus filas a los contratenores como a cualquier otra voz. ¿Machismo, homofobia o falta de visión?

2. Contratenores egresados

A diferencia de otras carreras, las escuelas profesionales de música en México en general, tienen un número muy bajo de egresados. En algunos casos, los alumnos dejan la escuela por falta de recursos económicos, no terminan sus estudios porque lograron conseguir trabajo en alguna orquesta o coro, adquieren compromisos de paternidad anticipada o simplemente les da flojera titularse y concluir con la carrera porque ya están involucrados en alguna actividad remunerada.

Esta situación resulta aún más compleja para los contratenores egresados de las escuelas profesionales de la Ciudad de México: En los 25 años que tengo como catedrático en la ESM, he tenido en mi clase a ocho estudiantes contratenores y solamente uno de ellos está titulado.

Muchos desertaron por diversas situaciones (personales, económicas y/o académicas), y se sintieron desanimados por la falta de oportunidades y reconocimiento a su trabajo.

Para poder detallar el panorama actual de la tesitura, iniciaré presentando la relación de titulados⁹⁶ de las escuelas profesionales en la Ciudad de México:

- ❖ Escuela Superior de Música: Emmanuel Pool Castellanos
- ❖ Facultad de Música de la UNAM: Javier Medina
- ❖ Conservatorio Nacional de Música: Edwin Calderón

El 11 de julio de 2016, se publicó una nota en el periódico *El Universal*, escrita por José Juan de Ávila, que celebra que Edwin Calderón sea el primer contratenedor titulado en el Conservatorio Nacional de Música (CNM) en 150 años de existencia de esa institución.⁹⁷ Calderón cursó una Maestría en música antigua en la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC), en España, y Medina y Pool, por su parte, hicieron una Maestría en interpretación musical en la Facultad de Música de la UNAM (FAM).

A través de las redes sociales logré contactar con César Aguilar, un contratenedor nacido en la CDMX, que radica actualmente en Canadá y está cursando un Doctorado en música en la *Western University* en Ontario. Él es el primer contratenedor mexicano realizando un posgrado en el extranjero, y aunque parezca un caso aislado, considero que es ya un ejemplo e inspiración para otros estudiantes de la misma tesitura. Actualmente, también Emmanuel Pool está por obtener su título de Doctor en Musicología por la FAM. Por otra parte, aunque Rubén Berroeta no está titulado, logró obtener el Diploma en ópera en el *Wagner Konservatorium*, en Viena, Austria y ofreció algunos recitales en Europa ante la falta de oportunidades en su país.

Ante el escenario desmoralizante y poco alentador de contrateneores egresados de las escuelas profesionales de música, me cuestiono:

⁹⁶ Los datos los obtuve de los coordinadores de academia de las escuelas a las que me refiero.

⁹⁷ José Juan de Ávila, *Contrateneores, por el difícil camino al éxito*, [En línea] Disponible en internet en la dirección: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/musica/2016/07/11/contrateneores-por-el-dificil-camino-al-exito>

¿qué estrategias hay que implementar para evitar que los contratenores deserten de las escuelas?, ¿qué incentivos se pueden brindar para motivarlos a titularse con su especial voz?, ¿qué condiciones necesitan para sentirse aceptados y cómodos en sus escuelas?. Las respuestas serían, en un escenario ideal: una convocatoria clara e incluyente de la tesitura de contratenor en todas las instituciones educativas del país; en segundo lugar, un plan de estudios que presente un repertorio pedagógico, enseñado por maestros capacitados, realmente interesados en actualizarse para formar contratenores. Un programa de estímulos y becas para la tesitura y finalmente desafanarse de una vez por todas del enorme lastre que es el machismo: Todos tenemos una voz única y especial y la música y el arte no tienen género.

Celebro y aplaudo la perseverancia que llevó a estos tres estudiantes a titularse en cada una de las escuelas profesionales arriba referidas (ESM, CNM y FAM). Pool y Calderón como contratenores altos y Medina como sopránista.⁹⁸ Ellos son los primeros —y hasta el momento los únicos— contratenores con licencia para cantar en México.

3. Contratenores premiados

Ahora bien, la siguiente lista muestra en cuántas ocasiones y quiénes han sido los contratenores que han recibido algún premio o distinción en concursos internos de las escuelas de música como la ESM, el CNM, ambas del INBAL, la FAM de la UNAM y en dos de los concursos más importantes que se llevan a cabo en la Ciudad de México.

Concurso “Maritza Alemán” de la Escuela Superior de Música:

- 2010 Primer lugar: David Olvera

⁹⁸ El caso de Javier Medina es muy particular pues él mismo declara ser un castrado natural. Es decir, su castración se originó debido a una leucemia cuando era niño, y al no haber tenido cambio de voz ni desarrollo hormonal decidió cantar como sopránista. La obra teatral *De monstruos y prodigios, La historia de los castrati*, de Jorge Kuri, estrenada en el año 2000, le brindó grandes oportunidades de darse a conocer con su especial tesitura y recorrió el orbe con 158 representaciones en festivales internacionales. Por cierto, Edwin Calderón también formó parte del elenco cuando aún no cantaba como contratenor.

- 2013 Premio Mozart: Edgar Domínguez
- 2013 Premio a la mejor interpretación de ópera: Rubén Berroeta
- 2014 Tercer lugar, Premio “Guadalupe Millán” y Premio a la mejor interpretación de ópera: Rubén Berroeta
- 2015 Primer lugar y Premio a la mejor interpretación de música mexicana: Rubén Berroeta.

En 26 ediciones del concurso de canto “Maritza Alemán”, se ha premiado en cinco ediciones a estudiantes contratadores. Este certamen tampoco pide un repertorio específico para los contratadores y su convocatoria únicamente los exige de cantar la romanza de zarzuela por no existir ninguna zarzuela escrita para este tipo de voz.⁹⁹ Los sinodales invitados en algunas ocasiones han mostrado un acentuado desinterés por la tesitura al escuchar voces todavía en formación. Curiosamente, durante tres años consecutivos, se premió al mismo estudiante por sus méritos vocales y artísticos. Los premios de este concurso son en realidad poco atractivos, el incentivo principal radica en que los alumnos puedan presentar su repertorio en público y desde su existencia, se ha convertido en la actividad académica más importante del primer semestre del año escolar. El verdadero atractivo de este certamen, es un acuerdo con el Concurso Nacional de Canto “Carlo Morelli”, que ofrece al ganador del primer lugar del “Maritza Alemán” el pase directo a la semifinal.

Concurso Nacional de Canto “Carlo Morelli”:

- 1995 Premio a la mejor interpretación: Héctor Sosa
- 1998 Primer lugar y beca INBA: Héctor Sosa
- 2002 Beca INBA: Saúl Martínez
- 2010 Beca INBA: Ramiro Patiño
- 2016 Premio “Gilda Morelli” y premio del Público Pro Ópera: Rubén Berroeta
- 2017 Segundo lugar y premio a la mejor interpretación: Gamaliel Reynoso

⁹⁹ Irónicamente, la zarzuela como género, surge durante el periodo barroco, y la mayoría de los personajes eran interpretados por cantantes capones hispanos e hispanoamericanos. Sin embargo, la acepción actual del término zarzuela suele referirse a las obras escritas únicamente en los siglos XIX y XX.

En las 38 ediciones que tiene el Concurso Nacional de Canto “Carlo Morelli” de existencia, solamente en 6 ocasiones se han reconocido las capacidades y trabajo de los cantantes contratadores. Como ya he mencionado, un problema permanente con este y otros concursos en el país, es que su convocatoria no tiene una lista de arias específicas para la tesitura de contratador, y los sinodales, al no tener aprecio por la tesitura ni por las obras inherentes a la cuerda, suelen rechazar a los participantes desde las rondas eliminatorias. Si observamos atentamente las fechas, podemos ver que hay entre cuatro y ocho años de distancia entre premio y premio. Sorpresivamente en 2016 y 2017, fueron años consecutivos en que se premió el talento de nuevos contratadores. Actualmente existe un mayor interés de los jóvenes por participar en este certamen pues representa un magnífico escaparate para los cantantes en general, y los premios y becas resultan bastante atractivos.

Debo mencionar también, que después de que obtuve por unanimidad el primer lugar de este concurso en 1998, los organizadores decidieron atinadamente, incluir en su convocatoria a la tesitura de contratador.

Concurso de canto “Olivia Gorra”:

- 2015 Premio especial “El Contratador de México”: Emmanuel Pool Castellanos
- 2016 Premio especial “El Contratador de México”: Rubén Berroeta
- 2017 Premio especial “El Contratador de México”: Edwin Parra

Resulta muy interesante que, siendo un concurso especializado en la interpretación de música mexicana, la soprano Olivia Gorra, creadora del concurso, incluyera durante tres años consecutivos un premio especial para una de las tesituras más olvidadas del país y lo llamara precisamente: “El contratador de México”. Gorra siempre ha sentido un especial aprecio por la tesitura y pugnó durante muchos años para que se reconociera a los nuevos talentos. En el año 2017, Olivia Gorra impulsó a sus tres ganadores y promovió conciertos para difundir la tesitura en varios estados de la república. Desde 2018, lamentablemente desapareció del

concurso el premio especial para esta voz por falta de patrocinios y apoyos gubernamentales.

Hay que señalar que el CNM —una de las instituciones educativas más importantes de México—, no ha tenido en 50 años un concurso de canto ni ha reconocido la labor de ningún contratenor. Tampoco la FAM, ha premiado a ningún contratenor en el concurso “Francisco Ariza” ni en el “María Bonilla” que se realizan cada año.

4. Otros concursos, becas y estudios de ópera

El concurso de Ópera de San Miguel al igual que el Concurso Internacional de Canto de Sinaloa, han tenido en varias ocasiones al contratenor Gamaliel Reynoso como finalista. En San Miguel le dieron cuarto lugar y un premio especial *For exceptional fortitude, discipline and good outlook* en 2017, mientras que en Sinaloa no le otorgaron ningún premio por su participación. Reynoso en enero de 2019 participó como el único contratenor mexicano en las eliminatorias regionales para *The Metropolitan Opera National Council Auditions* que se llevaron a cabo en New Orleans en donde recibió un *Encouragement Award* por su destacada participación.

En 2007 y 2018 Saúl Domínguez Mayén y Diego Galicia Suárez recibieron la *Beca de la Fundación Turquoise* en la Facultad de Música de la UNAM. Aunque originalmente la Fundación Turquoise dirigía sus becas solo a la gastronomía, en la actualidad, con el apoyo del Instituto Francés de América Latina (IFAL), apoya además a músicos y cantantes. Es importante destacar que la FAM ha aceptado y promovido la tesitura de contratenor y dos estudiantes (Mayén y Galicia) han podido disfrutar de una beca tan interesante como la *Turquoise*. Esta beca es una de las más completas que existen en la actualidad, ya que además de la beca de estudios, los ganadores reciben hospedaje, alimentación y seguro de gastos médicos, entre muchos otros beneficios. Tiene duración de un año en el Principado de Mónaco y les permite acceder, aunque sea por corto tiempo, a una vida glamorosa y seductora en el primer mundo. Diego Galicia en la actualidad cursa el *Bachelor of Arts en Musique - Chant*, en la *Haute École de Musique* de Genève-Neuchâtel en Suiza.

En el Taller de Ópera de Sinaloa (TOS), que fundó y dirigió el barítono y maestro Carlos Serrano,¹⁰⁰ fueron becados los contratenedores Gamaliel Reynoso y Edwin Parra, y el Estudio de la Ópera de Bellas Artes (EOBA) aceptó como becario apenas en 2018 a Reynoso renovándole la beca al año siguiente. También en 2018 el contratenedor tapatío Santiago Cumplido, resultó beneficiado con una beca de creador escénico con trayectoria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), convirtiéndose así en el primer contratenedor que ha recibido este importante estímulo.

5. Situación actual de siete contratenedores mexicanos

Para evidenciar las vicisitudes que enfrentan actualmente los contratenedores en México, entrevisté a siete cantantes con preguntas muy específicas.

Seis de los encuestados fueron alumnos de mi cátedra, y el séptimo es un chico que está cursando un doctorado en la *Western University* en Ontario, en Canadá, y creí muy pertinente tener información y la visión de un contratenedor mexicano estudiando un posgrado en el extranjero.

En primer lugar, consideré indispensable preguntarles cuándo habían descubierto que podían cantar con voz de contratenedor. Cinco de los entrevistados dijeron haberlo hecho desde que tomaron su primera clase de canto y/o desde que iniciaron sus estudios musicales. Dos de ellos lo descubrieron al tener problemas cantando en las tesituras tradicionales de tenor y barítono. Resulta interesante que algunos, en el primer contacto con el canto descubrieran su verdadera naturaleza y no tuvieran problemas con su clasificación vocal.

Ante el reto que representa, a nivel social y musical en nuestro país, cantar en esta tesitura les pregunté: ¿Por qué decidiste ser contratenedor? Fueron diferentes las respuestas, pero en general todos coinciden en que era evidente ser contratenedor por el tipo de voz que tienen: uno de los alumnos respondió que la tesitura se acomodó rápidamente a su voz

¹⁰⁰ Destacado barítono y pedagogo nacido en la isla de Vieques, en Puerto Rico el 9 de enero de 1948. Fue fundador y director del taller de ópera de Sinaloa desde 2011 hasta su muerte acaecida en esa ciudad el 2 de mayo del 2017.

y lo atrapó el repertorio. Otro dijo que fue una decisión meditada y que también lo atraía mucho el repertorio de la música antigua. En particular un estudiante escribió que, por recomendación de su maestro, otro de los entrevistados dijo que investigó sobre la tesitura, le gustó mucho el filme “Farinelli”, y tomó la decisión al sentir afinidad con ese tipo de voz. Un alumno recibió una tentadora oferta de cantar un rol protagónico en una ópera mexicana, y al ser una persona con cualidades musicales extraordinarias y con afinidad al repertorio, se adhirió de forma espontánea y rápida a la tesitura. El último de ellos cree que fue algo muy natural pues inició cantando como niño soprano y lo más lógico es que después del cambio de voz tuviera que cantar como contratenor, aunque también padeció problemas con su tesitura por una errada clasificación vocal.

La edad es indudablemente un punto muy importante para el desarrollo de algunas actividades musicales, así que quise conocer la edad a la que iniciaron cantando como contratenores. Dos entrevistados dijeron haber comenzado a los 16 años, cuatro de ellos entre los 18 y 21 años, y solamente uno dijo que hasta los 32 años de edad. Creo que en general todos iniciaron muy jóvenes su educación vocal, salvo el caso del alumno mayor que cursó una licenciatura como pianista de concierto.

Conocedor del particular machismo que se puede vivir en las escuelas profesionales en la Ciudad de México, resultó indispensable lanzar la siguiente pregunta: ¿Te han afectado el machismo y la homofobia en tu formación profesional? Tres respondieron de manera afirmativa, sintiéndose discriminados además por la falta de oportunidades en producciones operísticas y en el campo laboral en general; mientras que los cuatro restantes dijeron no verse afectados. Sin duda su autoestima y personalidad los ayudaron a superar cualquier forma de discriminación o *bullying* escolar.

Pensando en la reacción del círculo más cercano a los alumnos les pregunté: ¿Qué opinan tu familia y amigos sobre tu voz de contratenor? Los jóvenes respondieron en tres casos que sus familias los apoyan y aceptan su voz, uno de ellos escribió que lo asocian directamente a su preferencia sexual y que lo ven normal. Para otras familias fue una sorpresa nada grata y, en los dos últimos casos, la opinión familiar ha

fluctuado a través del tiempo pues no creían posible que se pudiera hacer una carrera profesional con ese tipo de voz. Resulta grato saber que en general los amigos de los entrevistados los han apoyado y en algunas ocasiones hasta los admiran. Hay un caso particular en el que un estudiante dijo recibir muestras tanto de admiración por parte de amistades, como de desprecio de gente del “medio artístico”, porque consideran que se trata de una voz “falsa” y que, por consiguiente, no existe.

Para saber si hay un estigma generalizado sobre la tesitura les pregunté: ¿Cuál es la crítica o comentario que has recibido sobre tu tesitura que más te ha impactado? Tres encuestados respondieron que han recibido muy malas críticas sobre su voz, como que están “desafinados”, que su voz es “falsa” y que son el “payaso del circo”. Estas lamentables críticas no resultan nada constructivas y sí muy ofensivas. Los cuatro restantes contratenores dijeron recibir elogios sobre sus voces e interpretaciones. Manifestaron que las personas se quedan sorprendidas de escuchar una voz tan bonita, agradable y diferente a las tradicionales. Un joven escribió que tuvo oportunidad de ser escuchado por un importante cantante en un video en internet, y le aconsejó hacer carrera paralela como director de orquesta y contratenor a nivel internacional.

Queriendo dar pie a que dijeran si cantar como contratenores los ha afectado en alguna forma, les pregunté: ¿De qué manera afecta tu vida cantar como contratenor? Un entrevistado dijo que no le afecta mayormente pues se encuentra aún en formación. Dos de ellos comentaron que lejos de afectar su vida, cantar como contratenor, la enriquece y le aporta placer y felicidad. En contraste, un joven contestó que incluso ha tenido que tomar terapia psicológica para poder estar seguro de sí mismo y de su emisión vocal. Dos alumnos se quejaron nuevamente por la falta de oportunidades y sitios en donde puedan expresarse de forma remunerada con su voz, pues el sistema cultural mexicano no les brinda los espacios suficientes para presentarse en público, teniendo que recurrir en algunas ocasiones a cantar en restaurantes, museos e iglesias para obtener algún ingreso. Manifiestan, además, que los compositores mexicanos no están interesados en escribir obras nuevas para su tesitura. Tampoco encuentran posibilidades de ser maestros de canto, pues los encasillan como pro-

fesor exclusivamente para contratenores. Otro alumno dijo querer cantar como solista pero que compagina su actividad interpretativa con la tarea de investigador. Y el último, que vive en Canadá, más bien mostró preocupación de verse afectado por algún resfriado que le impidiera cantar y llegara a perder la voz en un clima tan frío.

Para mi sorpresa, la respuesta de todos fue unánime a la pregunta: ¿Qué sientes al cantar con una voz tan poco común? Coincidentemente respondieron de manera positiva, dijeron sentirse especiales de cantar con su voz, misma que les aporta dicha y felicidad, descubriendo un universo nuevo al saberse únicos y diferentes.

Curioso de saber cuánta preocupación podría resultarles desde el punto de vista técnico cantar como contratenores les pregunté: ¿Cómo convives con tu voz? En este caso las respuestas fueron muy diversas. Para uno de ellos es un tema “escabroso”, pues desea poder cantar más seguido y hacerlo fuera de su casa y del salón de clases. Otro dijo cuidar su voz solamente cuando tiene presentaciones en puerta y mientras tanto no se preocupa. El siguiente contestó que practica un cuidado constante, inclusive de su alimentación, para no dañar su aparato fonador. En general, los otros cuatro declaran sentirse bien con la técnica y ponerla en práctica día a día como elemento fundamental de su jornada. Uno más dice sentirla parte de él y la defiende ante la micro-discriminación que pudiera afectarla. Un caso interesante es el del también director de orquesta, que cree necesario hacer uso de su voz para poner el ejemplo a los cantantes que dirige, como muestra de su entendimiento, afinidad, musicalidad y comprensión del estilo.

También les pregunté si piensan que existen prejuicios en torno a la tesitura de contratenor, y todos respondieron afirmativamente, señalando sobre todo prejuicio y desinformación, especialmente con temas de índole sexual y género. Uno de ellos señala directamente a la “comunidad machista” por agresiva, y otro indica que incluso los compañeros de escuela y trabajo, además de los maestros, tienen una serie de prejuicios sobre la tesitura.

La sana convivencia del alumnado en las escuelas profesionales es indispensable para un desarrollo armonioso no sólo del ser humano sino también del músico, así que les pregunté: ¿Cómo fue la convivencia

con otros cantantes durante tu formación profesional? Resultó común que respondieran que habían vivido envidias e incompreensión entre contratenores porque percibían competencia entre ellos mismos. Lamentablemente uno respondió que la convivencia inclusive “llegó a ser un infierno”, y que mejoró en la medida que él destacaba ganando concursos y participando en proyectos interescolares. Solamente uno, que está aún en formación, respondió que no ha convivido con cantantes en ese aspecto, pues realiza estudios con un maestro particular. El resto afirma que tuvieron una relación sana y amable con sus compañeros de escuela.

Creí pertinente saber su opinión sobre el hecho de que algunos contratenores canten arias de personajes femeninos en la actualidad. La mayoría dijo no verlo mal y confiesan haber cantado alguna aria escrita para soprano o mezzosoprano en algún momento. Uno de ellos asegura que, si lo van a hacer, deben cantar de forma excepcional o aportando algo verdaderamente interesante. Otro declara que, sí se es un verdadero artista, no importa el repertorio que se cante y que tiene incluso deseos de interpretar un par de roles escritos expresamente para la voz de mezzosoprano. Finalmente, un alumno piensa que, si se es famoso y se obtiene el reconocimiento de los demás, se puede abordar cierto repertorio sin crear controversia al respecto. Viene al caso un video que encontré en You Tube del afamado contratenor francés Phillippe Jaroussky cantando el aria “Les tringles des sistres tintaint” del personaje central de la ópera *Carmen* de Georges Bizet (1838-1875), también en la red se puede ver entre otros muchos, al sopránista japonés Tomotaka Okamoto, interpretando muchas de las arias famosas para soprano como “Vissi d’arte” de la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini (1858-1924).

Para saber si se sienten apreciados, les pregunté si creen que en México se valora la tesitura de contratenor. En general coincidieron en afirmar que no se valora en su justa dimensión. Uno afirma que se trata de un problema cultural, que no son tomados en cuenta, sino en muy raras ocasiones. Otro joven afirma que hay muchos contratenores de valía que merecen estar cantando y activos como intérpretes, opinión que se complementa con la visión de un futuro muy incierto para la tesitura en México. El último, como no radica en el país, no opina al respecto por desconocer el panorama actual mexicano.

Como docente me resultaba imperante conocer su opinión sobre los maestros y les pregunté: ¿Consideras que hay maestros capacitados en nuestro país para desarrollar una voz como la tuya? A lo que la mayoría responde que sí hay un maestro en especial con los conocimientos necesarios para enseñar a este tipo de voces y otro chico dice haber sido influenciado vocalmente por dos maestros mexicanos. Un alumno indica que son escasos y costosos y que no todos cuentan con la misma preparación ni conocimiento de la técnica vocal ni conocen el repertorio adecuado.

Deseoso de conocer su percepción del porvenir les inquirí: ¿Cuál crees que es el futuro de la tesitura en México? Tristemente casi todos piensan que hay pocas esperanzas de desarrollo y aceptación de sus voces en el país. Sin embargo, al saber que cada vez son más los contratenedores mexicanos con miras a crecer como artistas, ganando concursos para ocupar un lugar destacado como intérpretes, se muestran ávidos de recibir apoyos gubernamentales o privados y esperan que, conforme cambie la mentalidad mexicana, puedan inclusive tener proyección a nivel internacional. Tradicionalmente México es reconocido a nivel mundial por exportar a sus mejores tenores —y quién sabe—, tal vez en un futuro no muy lejano, les llegue la hora a los contratenedores también.

Para concluir con la entrevista, decidí dejar una pregunta abierta para que pudieran expresar lo que quisieran agregando algo de su consideración. Tres contestaron que no querían agregar nada más, y los cuatro restantes agradecieron la oportunidad de cavilar acerca de la tesitura. Uno reconoció especialmente la oportunidad de reflexionar sobre el hecho interpretativo, comentando que para él conforma un acto de comunión, comprensión histórica de la obra y del compositor junto con la investigación, que da herramientas para hacer análisis hermenéuticos de las obras.

Como se puede apreciar con los datos mostrados aquí, ser contratenedor significa un reto no solo personal sino artístico en un entorno tan problemático y poco incluyente como el mexicano. El paradigma radica ahora en el cambio sustancial que se pueda originar en este tiempo, y que sean los contratenedores —con sus talentos y virtudes—, los que se impongan en el sistema cultural contemporáneo. Como lo reconoció Gamaliel

Reynoso en una entrevista: “En México, ya a finales del mismo siglo XX, con el maestro Héctor Sosa la tesitura ha tenido un florecimiento muy importante”.¹⁰¹ El escenario y los reflectores les pertenecen ahora a nuestros jóvenes, es tiempo de que las nuevas voces demanden ser escuchados y busquen las oportunidades que sus enormes talentos les merecen.

¹⁰¹ José Noé Mercado, “Cara a cara Gamaliel Reynoso: ‘Ser contratador en México sigue siendo un tabú’”, [En línea] Disponible en internet en la dirección https://proopera.org.mx/wp-content/uploads/2019/11/08-9-cara-a-cara-mzo-18-%E2%88%9A_compressed.pdf



El cantante castrado más famoso del que se tiene referencia, estrella de la ópera por excelencia: Carlo Broschi *Farinelli*.



En este cuadro, pintado por William Hogarth, podemos apreciar la deformidad que padecieron algunos cantantes castrados. De izquierda a derecha: Senesino (el gran rival de Farinelli), La Cuzzoni y Berenstat.



Nicola Porpora fue una de las leyendas del canto de su época.
Maestro de figuras como Farinelli, Caffarelli y Porporino,
entre otros.



Maestro de grandes celebridades y autor de los métodos
de canto que han sido referencia por generaciones:
Pier Francesco Tosi.



Javier Zavala, referente de la tesitura de contratenor en el siglo XX. Un talento extraordinario en la escena musical de México.



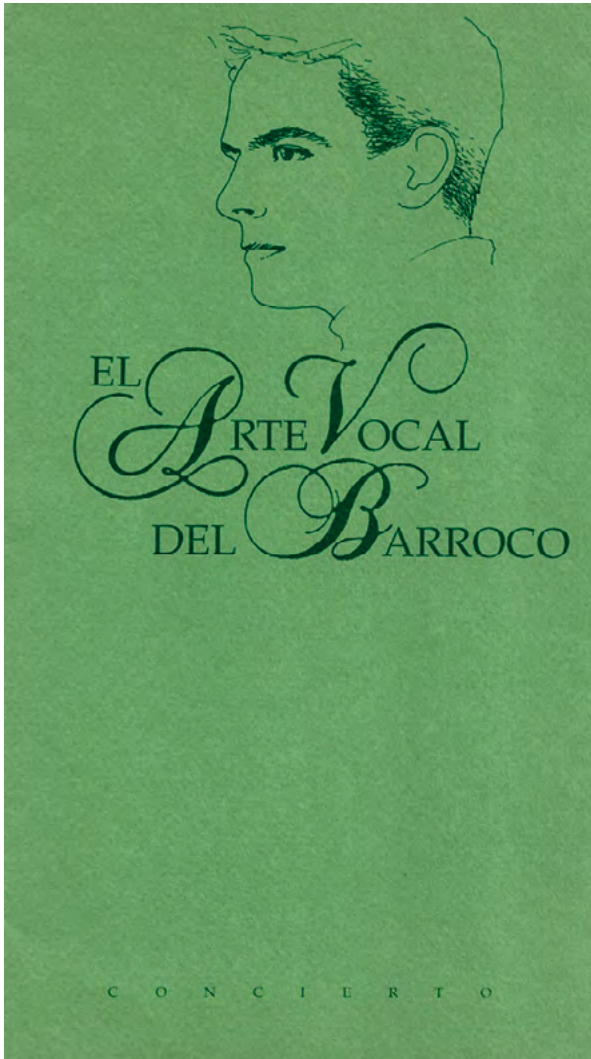
Imagen utilizada en los inicios de mi carrera como contratenor.



El ícono universal que hizo resurgir la tesitura de contratenor en el mundo. Una voz enigmática la del gran Alfred Deller



El joven Brian Asawa impactó a México con su voz de contratenor en el concurso Operalia, televisado a nivel mundial. Aunque falleció hace algunos años, nos deja un legado sonoro remarcable.



Portada del programa de mano de mi debut como contratenor en 1994, diseñada por Francisco Estebanez.



Emmanuel Pool es el primer contratenor titulado en la ESM y ganador del premio “El contratenor de México” en el concurso Olivia Gorra. (Foto de Felipe López)



Actor, bailarín y cantante. Rubén Berroeta se autodenomina “mezzosopranista” después de sus estudios en Viena. Es el único contratenor que profesionalmente ha interpretado roles femeninos en la ópera. (Foto de Bernardo Arcos)



Recipiendario de la beca de la Fundación Turquoise, el contratenor Diego Galicia se prepara actualmente en Genève-Neuchâtel en Suiza. (Foto de Etienne GM)



Músico genial dotado de un talento extraordinario.
Iván López Reynoso es el único contratenoer que puede cantar
y dirigir a la vez como lo hizo con la OSA y la OSN.

(Foto de Jesús Cornejo)

Capítulo III. Pedagogía vocal

1. Los registros en las voces masculinas

En el mundo de la ópera y la música de concierto, con el término registro nos referimos a la extensión de la voz cantada que va del extremo grave al extremo agudo producidos por un mismo mecanismo, en el cual el timbre permanece libre, sonoro y homogéneo. Vale la pena aclarar que, durante mucho tiempo, este complejo término ha sido utilizado con variados y discordantes significados por autores y especialistas en la materia. Pero para reforzar el concepto explicado anteriormente, cito al barítono y maestro Manuel García II¹⁰² quien lo describe de la siguiente manera:

Con el término registro aludimos a una serie de sonidos consecutivos y homogéneos, producidos del grave al agudo por un mismo principio mecánico, y que difiere esencialmente de otra serie de sonidos también consecutivos y homogéneos producidos por otro principio mecánico. Todos los sonidos pertenecientes a un mismo registro son en consecuencia, de la misma naturaleza, cualquiera sea la modificación de color o de fuerza a que se hallen sujetos.¹⁰³

El foniatra francés Guy Cornut refiere, además, dos tipos de registros:

- 1) registros laríngeos
 - a. Voz de pecho o registro modal
 - b. Voz de falsete

¹⁰² Barítono y maestro de canto, hijo del notable tenor español Manuel García y hermano de las celeberrimas divas Pauline Viardot y María Malibrán. Nació en Madrid, España en 1805 y falleció en Londres en 1906. A él se le debe la invención del laringoscopio y la técnica de canto que se utiliza hoy día.

¹⁰³ Manuel García, *Tratado completo del arte del canto*, primera parte, Escuela de García, traducción y revisión Eduardo Grau, Melos Ediciones Musicales S. A. Buenos Aires, Argentina, 2007, p. 8.

- 2) registro resonancial¹⁰⁴
 - a. Voz mixta

En las voces masculinas existen, después del cambio o muda de voz, dos registros laríngeos conocidos tradicionalmente como “voz de pecho” o registro modal (M1) y “voz de falsete” o mecanismo dos (M2), mismos que describiré más adelante. Hay además, un registro resonancial también conocido como voz mixta al cual me referiré posteriormente, en el apartado titulado *Técnica vocal*, ya que es justamente ahí donde se desarrolla la voz del contratenor. Uno de los preceptos fundamentales en la educación vocal contratenoril es lograr una sonoridad homogénea, timbrada y de total libertad en la emisión por lo cual los registros en las voces masculinas no deben ser considerados como divisiones antagónicas o departamentos separados uno de otro. La idea fundamental es la convivencia sana e inteligente de ambos mecanismos.

Registros laríngeos

- a) Voz de pecho o registro modal.

Se le denomina de esta forma ya que es la voz con la que un varón habla normalmente y suele poseer una extensión importante. La voz de pecho es rica en armónicos y su intensidad sonora se incrementa a medida que la escala se eleva de tono. Tal y como su nombre lo indica, la mayor cantidad de vibraciones se encuentran a la altura del tórax. En la emisión de la voz de pecho la laringe está relajada o descendida y por lo general hay menor gasto de aire. A este registro se le conoce también como “mecanismo pesado” o mecanismo 1 (M1), mismo que tiene las siguientes características:

- Una débil tensión en el ligamento vocal;
- Tensión acentuada en el músculo vocal al ir del grave al agudo.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Guy Cornut. *La voz*. Breviarios, Fondo de Cultura Económica, segunda edición en español, México, 2010, p. 69.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 33.

b) Voz de falsete.

En la voz o registro de falsete, las sensaciones vibratorias se localizan mayormente en la cabeza y algunas muy mínimas, se sienten en el pecho durante la fonación. La laringe se sitúa un poco más arriba y existe un mayor gasto de aire en comparación a la voz de pecho. Usualmente, el falsete es pobre en armónicos, de baja intensidad sonora con escasez de vibrato. Durante su emisión no existe tensión en los músculos laríngeos y las cuerdas vocales hacen un cierre de alta intensidad. Esto, evidentemente, puede variar dependiendo de la altura del tono. A este registro se le conoce también como mecanismo 2 (M2) o “mecanismo ligero” y poseé las siguientes características:

- Una marcada tensión en el ligamento vocal, accionada por el músculo cricotiroides;
- Una distensión prácticamente total del músculo vocal, su opuesto.¹⁰⁶

El bajo norteamericano Nicholas Isherwood, en una sección de su libro dedicada al registro de falsete, explica:

Una fibroscopía revela que las cuerdas vocales se separan, se alargan y se adelgazan con la vibración solamente de las orillas ligamentosas. Las mucosas de las cuerdas vocales no cierran completamente (el lograr un cierre mejor es parte del arte del contratenedor). Los músculos intrínsecos de la laringe están más relajados, (especialmente el músculo vocalis) que cuando estas mismas notas se producen en el registro modal.¹⁰⁷

Los especialistas del campo teórico-vocal mencionan, además de los registros laríngeos antes descritos, la existencia de otro registro más, situado en el extremo de la voz conocido como *Stroh bass* o *fry*, en el que se producen sonidos graves con amplias vibraciones. No dirigiré mi atención a este registro por no corresponder al rango vocal en que se desarrolla la voz de contratenedor.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁷ Nicholas Isherwood, *The Techniques of Singing*, Editorial Bärenreiter, Kassel, 2013, p. 129 (traducción del autor).

Registro resonancial

a) Voz mixta

Para el foniatra Cornut, la voz mixta se describe como un paso progresivo entre la voz de pecho y la voz de falsete, y ésta no está en relación con un registro laríngeo intermedio sino con fenómenos acústicos relacionados con las cavidades de resonancia.¹⁰⁸

Para iniciar una educación vocal formal, es requisito indispensable que el alumno contratenor posea los registros laríngeos descritos anteriormente como mecanismo uno (M1) y mecanismo dos (M2) para el idóneo desarrollo de su tesitura. Indudablemente, la sana convivencia de ambos registros permitirá el funcionamiento integral de la voz, y así se logrará además, el timbre híbrido tan característico de este tipo de voces. Desde mi visión como docente, si un cantante de voz masculina (tenor, barítono o bajo) desea extender hacia el agudo su registro, la práctica del falsete le ayudará en su cometido ganando casi una octava en su extensión vocal, aunque algunos hombres puedan en realidad cantar aún más agudo. Es posible obtener grandes beneficios, inclusive en las tesituras tradicionales, haciendo uso de la voz de falsete. No obstante, aunque naturalmente todos los hombres poseemos voz de falsete, hay varones que niegan la existencia de éste en su garganta. Isherwood afirma que “Los hombres que dicen no tener voz de falsete o que son incapaces de cantar por lo menos una quinta justa arriba de su nota modal más alta están mal entrenados o sufren de un exagerado sentimiento de ‘machismo’”.¹⁰⁹

Basado en mi práctica educativa, la voz de falsete, o M2, es un valioso recurso para ampliar cualquier tesitura masculina, y en algunos casos se puede considerar una habilidad fuera de serie. Hay que agregar, además, que desde la antigüedad el falsete ha sido empleado en el mundo entero como segundo registro en el canto y ha tenido un rol determinante en la evolución de la música.

Pese a que eventualmente nos hemos encontrado con problemas semánticos para tratar y describir los registros vocales masculinos, los

¹⁰⁸ Cornut, *Óp. Cit.*, p. 35.

¹⁰⁹ Isherwood, *Óp. Cit.*, p. 131 (traducción del autor)

conceptos de registro antes mencionados han estado vigentes durante varias décadas y son el referente en la pedagogía vocal contemporánea.

En conclusión, cualquier voz masculina sana y bien entrenada debería tener un correcto funcionamiento de M1 y M2 para desarrollar una tesitura completa, sacar el máximo provecho de sus capacidades vocales y adquirir así las más de dos octavas que demanda el repertorio operístico estándar.

2. Cualidades del contratenor

Un artista cuya inteligencia no haya sido cultivada, difícilmente alcanzará a abrazar el conjunto de una parte, a comprender la importancia y descubrir los detalles característicos que otorgan un verdadero y original sello al personaje del drama.

Manuel García.

Tratado completo del arte del canto.

Como en cualquier otra disciplina artística, el estudiante contratenor deberá poseer una serie de habilidades y cualidades para incursionar en el estudio de la tesitura que le permitan acceder a una carrera artística, por más sencilla que ésta sea. Naturalmente, las mencionadas cualidades son necesarias no sólo para los contratenores, sino en general para todas las voces del medio operístico. Sin duda alguna, estas habilidades aunadas a un trabajo vocal bien aplicado en la voz del contratenor darán como fruto de su constancia una voz homogénea, musical y expresiva.

La parca pedagogía de algunos maestros de canto, así como su mínima agudeza auditiva, los han llevado a considerar que un falsete pobre, de extensión reducida y sin calidad tímbrica es motivo suficiente para recomendar que un alumno estudie en la tesitura de contratenor. Lo mismo podría decirse en sentido inverso, cuando a un alumno que habla con voz “ronca”, ya sea porque es su naturaleza, por defecto de emisión, o por padecer alguna enfermedad como el reflujo gastroesofágico,¹¹⁰ es

¹¹⁰ El reflujo gastroesofágico es una enfermedad muy común entre los cantantes por el uso excesivo del músculo diafragma y la consecuente alteración del proceso digestivo. El ácido producido en el estómago penetra al esófago a través de la tráquea

motivo suficiente para que estudie en la tesitura de bajo. Esto demuestra falta de experiencia en la clasificación de determinado tipo de voces, y una involución en el arte del canto.

Refiero a continuación algunas de las cualidades que idóneamente se necesitan para ser candidato a contratenor ampliando esos preceptos en la siguiente lista:

Que el aspirante a contratenor goce, en primer lugar, de una extraordinaria salud general. Posea asimismo un excelente órgano vocal con cualidades naturales y sin ningún daño físico, pudiéndose constatar mediante una laringoscopia.¹¹¹

Es deseable que haya cambiado de voz de manera normal y guardado un tiempo de descanso entre la muda y el inicio de los estudios vocales. Si el alumno tiene prisa por aprender canto puede, en el lapso de descanso que sugiero, dedicarse al estudio del solfeo, el piano, la actuación y los idiomas.

Es muy importante que el alumno tenga un estupendo oído musical y buena memoria auditiva. La soprano Montserrat Caballé (1933-2018) junto con el doctor Jorge Perelló escriben: “Es indiscutible que un cantante necesita tener un buen oído en todas sus manifestaciones; de intensidad sonora; de afinación, debiendo apreciar las diferencias de “comas”; de timbre para ensancharse y corregirse; de cuadratura o sentido rítmico, imprescindible para seguir a compás un texto musical, etc.”¹¹²

y llega hasta la laringe y la faringe produciendo irritación, enronquecimiento, dolor de garganta, con los consecuentes trastornos en la emisión de la voz. Influyen para el padecimiento de esta enfermedad la ingesta de alimentos muy condimentados, los irritantes, el tabaquismo, el café, el alcohol, así como un elevado estrés.

¹¹¹ La laringoscopia es un estudio foniatrico mediante el cual se pueden revisar las vías aéreas superiores (faringe y laringe) y verificar asimismo la salud de los ligamentos vocales.

¹¹² Jorge Perelló, Montserrat Caballé, *Canto-dicción, Foniatria estética*, Editorial científico médica, segunda edición, Barcelona, 1982, p. 60.

Es primordial que el postulante albergue una pasión real por el canto y el género al que quiere dedicarse. En estos tiempos de globalización y revolución tecnológica, he visto con preocupación muchos casos de alumnos que pretenden ser cantantes de ópera y, no conformes con desconocer el género y haber crecido escuchando música comercial o de moda, nunca asisten a conciertos ni funciones de ópera y tampoco se acercan a las plataformas virtuales con espectáculos internacionales que durante la pandemia por COVID-19 hemos podido presenciar gratuitamente.

Es recomendable que el alumno tenga una vida saludable y ordenada que le permita dedicarse en cuerpo y alma al desarrollo de su instrumento: un estudiante con buenos hábitos siempre conseguirá sus objetivos.

De gran ayuda será que tenga también una buena salud emocional, pues esto le permitirá mantener su concentración en el estudio, en el aprendizaje de la técnica vocal y del repertorio que aborde. El alumno necesita saber que la técnica vocal será su mejor aliada en el pleno ejercicio de su tesitura, sobre todo en los años de madurez, cuando el talento y la juventud desaparezcan.

Es deseable que el alumno desarrolle memoria cinestésica, también conocida como memoria de los movimientos musculares, y memoria palestésica, que se refiere a la memoria de la localización de las vibraciones más intensas al cantar.¹¹³ De esta manera afianzará la técnica vocal y mostrará un avance considerable durante el proceso de aprendizaje de la misma.

¹¹³ Nicole Scotto di Carlo, “La voz en el canto”, *Revista Mundo Científico*, N.-118 Vol. II, 1991, p. 1080.

3. Postura corporal y presencia escénica

La postura corporal es un detonante en la eficiencia de la emisión de la voz. Una buena postura corporal brinda al cantante confianza, seguridad y relajación activa; es una de las herramientas fundamentales para un canto correcto y debiera ser el primer punto en la enseñanza del canto a todos los niveles.

Debido a que el órgano vocal está suspendido dentro de nosotros, es indispensable involucrar a todo el cuerpo para entender cómo funciona la voz. Por ello hay otras disciplinas —ajenas al canto o a la música—, que desde décadas pasadas han contribuido a la comprensión de la maquinaria vocal como un sistema que abarca todo nuestro ser. La técnica Alexander, los métodos Feldenkrais y Linklater, por ejemplo, han resultado herramientas invaluable para adquirir la consciencia corporal en el aprendizaje no solo del canto, también en la ejecución de otros instrumentos musicales como el piano, violín, guitarra, etcétera. Desde hace algún tiempo el uso de estas técnicas y métodos han contribuido de forma notable en las artes escénicas.

Durante la enseñanza de la técnica vocal, la postura corporal debe brindar una indudable sensación de seguridad, equilibrio y estabilidad. Las piernas, por ejemplo, aportan solidez y firmeza con sus músculos grandes, propiciando una correcta alineación de la columna vertebral, mientras que el tórax y la parte alta del cuerpo pueden moverse con total libertad. Al pararse con la espalda recta, el pecho abierto y las costillas considerablemente dilatadas aseguraremos, además, el apoyo por medio de los músculos diafragmático y abdominales como bien lo afirma Montserrat Caballé, “...lo esencial es que los músculos torácicos y abdominales tengan un punto de apoyo seguro en el diafragma, sea cual fuere la posición en que se canta”.¹¹⁴

Para cantar en un escenario hay que considerar estar bien alineados, ya que la laringe se encuentra suspendida en el cuello, y ésta alberga a su vez a los ligamentos o cuerdas vocales. Debido a que la laringe es capaz de hacer movimientos básicamente en cualquier dirección, es reco-

¹¹⁴ Perelló-Caballé, *Óp. Cit.*, p. 56.

mendable procurar una postura corporal que ayude a su relajación y libre descendimiento. Cornut explica por qué:

El funcionamiento del aparato vocal depende de la estática de todo el cuerpo. Por ejemplo, los movimientos de las costillas y del diafragma están condicionados por la postura de la columna dorsolumbar; asimismo, el lugar de la laringe en el cuello varía según la posición de la cabeza. Por lo tanto, es importante hacer que el alumno tome conciencia de su actitud corporal.¹¹⁵

Una mala postura corporal puede, inclusive, perjudicar la emisión de un cantante, sobre todo en el registro agudo. Cuando la postura deseada es llevada al extremo suelen usarse los músculos trapecio y pectoral mayor como sustento de la alineación y se crean tensiones innecesarias que restringen el canal por donde fluye el aire. La respiración, entonces, ocurre en la parte alta del pecho, tornándose clavicular, y todo el cuerpo se vuelve rígido; lo cual limita la posibilidad de un canto fácil y de libre proyección.

Si nos paramos bien alineados, con los brazos sueltos y relajados, estos pueden estar acompañados por un movimiento elegante y contundente de las manos que contribuyan a describir la línea musical, así como alguna imagen poética de las obras a interpretar. De igual manera la gestualidad facial comunica los pensamientos y emociones que nos evocan el texto y la música.

No es fácil pararse en el escenario para una actuación ni tener conciencia física con posibilidades de movimientos relajados en situaciones de estrés. Si no se desarrolla dicha conciencia, el nerviosismo y la tensión acompañarán al futuro artista básicamente durante toda su vida. Sólo con años de ardua preparación y mucha paciencia se pueden dominar los movimientos corporales para adquirir un manejo del estrés que permitan vivir a plenitud de la experiencia única que es cantar. A fin de cuentas, lo complejo del canto es que somos instrumento e instrumentista a la vez, y que nuestro instrumento está vivo, dentro de nosotros, hecho de músculos, cartílagos y nervios que son parte de una compleja red neuromuscular. El instrumentista aprende día con día —en la convivencia sana y amable con su instrumento—, los beneficios que esta relación le

¹¹⁵ Cornut, *Óp. Cit.*, p. 110.

puede aportar a futuro, reeditando en grandes logros musicales y artísticos. De igual manera el instrumentista descubrirá que la eficiencia de su instrumento depende de su postura corporal y el buen manejo de sus recursos al trabajar.

Hay que hacer notar, que desde el preciso instante en que un cantante entra al escenario, ya sea en un teatro de ópera o en una sala de conciertos, es observado atentamente por las personas asistentes al evento. El público expectante, sólo con verlo, puede emitir un juicio sobre su desempeño, aunque éste no haya abierto aún la boca para cantar. La postura, gallardía, forma de andar, pararse y saludar, son pautas que revelan de manera sutil el estado psico-emocional del artista. La audiencia aprecia también su experiencia, mucha o poca, su dominio escénico, y los movimientos corporales delatarán invariablemente el grado de preparación—vocal y musical— con que cuenta el novel contratenor.

La postura corporal recomendada es la siguiente:

En la alineación de la postura hay que cuidar la posición de la cabeza para no alterar el apropiado funcionamiento de la laringe, pues esto puede limitar además su movilidad. Si la cabeza está levantada, mirando al techo, es posible que se tensen ciertas zonas de la voz media o grave, y si está hacia abajo, oprimiendo o tensando el músculo vocal, se inhiban la libertad y la proyección del sonido.

La mirada atenta y alegre estará, de preferencia, al nivel del horizonte con las cervicales ligeramente elevadas.

Es recomendable que el cuello esté libre de tensiones para permitir el flujo continuo del sonido, accediendo sutilmente al movimiento lateral de la cabeza.

Es bueno pararse con el pecho erguido, pero sin elevar los hombros, y preferentemente sin rigidez, para evitar que la respiración sea clavicular.

Los brazos siempre relajados, con los hombros ligeramente echados hacia atrás y sin mostrar tensión. Exhorto siempre

a evitar que la emisión de la voz dependa de un movimiento involuntario de hombros, brazos o manos, reflejo de malos hábitos y técnica deficiente. El estudiante que no tenga control de su cuerpo empezará a crear mañas o “muletillas”, lo cual resultará en un canto defectuoso de movimientos torpes e inorgánicos.

Recomiendo buscar el equilibrio poniendo un pie delante del otro, a manera de compás, de tal forma que se pueda alternar el peso del cuerpo entre una pierna y la otra. (Hay cantantes que en recital dejan el peso del cuerpo en una sola pierna, mientras que la otra está en descanso con la rodilla flexionada, como lo hacía el entrañable tenor italiano Luciano Pavarotti (1935- 2007)).

No hace falta tensar los glúteos para cantar en ningún registro y menos para emitir los agudos. Esta es una idea errónea y anquilosada que tienen muchos maestros de canto en México. Cualquier tensión corporal tendrá su correspondencia inmediata en la falta de libertad laríngea.

El cantante debe verse cómodo en el escenario, en una combinación de relajación, confianza y exaltación.

Mientras que el futuro artista está aprendiendo un nuevo lenguaje, desarrollando su voz y conociendo su cuerpo para brindarle una buena postura corporal, puede también aprender a actuar para dar credibilidad a los personajes que interprete en el escenario.

4. Técnica de respiración

Aquel que no posea el arte de dominar el propio aliento no podrá nunca llamarse verdadero cantante.

Manuel García.

Tratado completo del arte del canto.

La técnica de respiración en el canto operístico ha sido, por mucho tiempo, un punto desatendido o mal entendido en la enseñanza vocal; pretexto continuo de controversias entre teóricos, maestros y especialistas del área.

Es muy común en los tratados o métodos de canto más famosos como el Vaccai, Concone, Viardot y otros tantos, encontrarse con una ausencia total de indicaciones sobre cómo se debe respirar para realizar los ejercicios propuestos por estos eminentes maestros. Otros pedagogos más actuales tampoco le dan la importancia que merece a la técnica de respiración en el canto operístico.

Básicamente todos los seres humanos sabemos respirar, pero en general, casi nadie repara en la cantidad de aire que utiliza para hablar en la vida cotidiana por tratarse de un mecanismo tan natural y común (mientras no se hable en público) o en la cantidad de veces que toma aire en un minuto.

Respirar es parte de la vida y es en sí, una actividad que no requiere de ningún esfuerzo físico consciente. Por el contrario, la respiración en el canto clásico tiene que convertirse en un proceso de notable actividad, ya que de ésta dependerán la salud vocal, el rendimiento, la amplitud y la calidad del sonido. El entrenamiento de la voz debe tener como objetivo primordial el desarrollo y aumento de la capacidad pulmonar de los estudiantes por medio de ejercicios específicos que contribuyan a ello. La voz, al igual que un instrumento de viento, requiere del aire como materia prima en la emisión del sonido, es “el combustible” que aportará la energía necesaria por medio de los fuelles pulmonares para la producción de sonido en cualquier registro.

La respiración natural consta de dos tiempos: inspiración y espiración. El foniatra Guy Cornut explica:

Para que se produzca la inspiración es necesario que la presión en el interior del pulmón sea menor a la presión atmosférica; el aire penetra entonces a través de nariz, boca, laringe, tráquea y bronquios hacia los alvéolos pulmonares. El segundo tiempo de la respiración, la espiración, se produce cuando la presión en el interior del pulmón es superior a la presión atmosférica. Entonces, el aire fluye en sentido inverso, hacia el exterior.¹¹⁶

En la ajetreada vida del siglo XXI, no se suele prestar mucha atención a estos fenómenos pulmonares, salvo cuando a alguien se le pide expresamente que respire para calmarse o relajarse, evitar atragantamiento por comida, y en la práctica de algunas disciplinas como el yoga y la meditación. El estudiante de canto, en cambio, ha de hacerse consiente de una correcta respiración, ya que sobre ésta cimentará su voz y de ella dependerá el desarrollo de gran parte de sus habilidades vocales. Como afirma Caballé, "...La buena respiración es uno de los grandes secretos del arte del canto. Los antiguos maestros italianos decían *chi sa ben respirare, sa ben cantare*, (Quién bien respira, bien canta) y los franceses *Le chant, c'est le soufflé*", (El canto es el sopro).¹¹⁷

En el canto clásico, la inspiración se practica para que sea rápida, efectiva y consciente, mientras que la espiración se realiza para mantenerla controlada y firme con ayuda de los músculos diafragma, abdominales e intercostales. En el mismo sentido Cornut escribe: "Durante la fonación, el movimiento respiratorio debe adaptarse de una manera muy particular [...] la inspiración se acorta, mientras que la fase espiratoria, que corresponde a la fonación, se alarga considerablemente".¹¹⁸

El estudiante deberá desarrollar su capacidad pulmonar por medio del sopro hasta que logre regular y dominar la presión del mismo. De igual manera comprenderá, por medio de la práctica cotidiana, que la altura del sonido y el volumen, se logran en gran medida por la dosificación del aliento, un correcto apoyo diafragmático, y un mayor espacio bucal al momento de la emisión del sonido. Por consiguiente, el volumen

¹¹⁶ Cornut, *Óp. Cit.*, p. 8.

¹¹⁷ Perelló-Caballé, *Óp. Cit.*, p. 106.

¹¹⁸ Cornut, *Óp. Cit.*, p. 13.

de aire inspirado se convertirá, mediante un inteligente y dirigido flujo de aire, en un notable volumen sonoro.

La espiración, es decir la salida del aire, debe brindar el soporte y control necesarios para una correcta emisión de la voz. Bañuelas afirma: “El cantante debe imaginar que el aire que inspira es ya un volumen sonoro al que conducirá musicalmente en la correcta dicción del idioma en que cante”.¹¹⁹

Existen escuelas de canto que promueven y defienden la respiración por la nariz, como las de los españoles Francisco Viñas (1863-1933) e Hipólito Lázaro (1887-1974) entre otros, “por considerarla más natural e higiénica”.¹²⁰ Aunque las ventajas de respirar por la nariz son bien conocidas, —ya que cumple con las funciones de calentar, filtrar y humedecer el aire—, en mi experiencia no recomiendo esta forma de inhalar porque puede provocar tensión, dureza en cuello, laringe y otros músculos aledaños al aparato vocal. Asimismo observo que este tipo de respiración —que es además antiestética—, no brinda la cantidad de aire necesaria para la emisión de la voz con la rapidez que lo requieren algunas frases musicales. Es de suma importancia poder tomar aire velozmente sin entorpecer el funcionamiento y relajación de los órganos fonadores. También es primordial evitar que se tensen los músculos faciales mientras se respira.

La técnica de respiración que recomiendo consiste en inhalar el aire por la boca en posición de un ligero bostezo, es decir, el velo del paladar sutilmente elevado dilatando a su vez las costillas. Esta posición de respiro se convertirá, posteriormente, en la posición para cantar. Es decir, cada que se tome el aire por la boca se mantendrá la mandíbula relajada, la laringe descendida, el velo del paladar elevado y la faringe abierta tanto en la respiración como en la emisión de la voz. Respiramos para cantar y cantamos en el lugar por donde respiramos, y así sucesivamente de manera cíclica para la siguiente frase. De forma similar, el maestro Bañuelas explica: “En una abertura de la boca, aproximada a la posición

¹¹⁹ Bañuelas, *El canto, Técnica de la voz y arte de la respiración*, primera edición, Editorial trillas, México, 2001, p. 35.

¹²⁰ Joaquín Martín de Sagarmínaga, *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Acento editorial, Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1997, p. 39.

donde principia el bostezo, queda preparada la amplitud para dejar entrar el aire y para dejar salir la voz".¹²¹

Esta respiración es conocida como diafragmático-abdominal, que consiste en dejar entrar el aire hacia la base de los pulmones y éstos, al expandirse a su máxima capacidad, empujan hacia abajo y hacia delante las vísceras abdominales por un pronunciado descendimiento del diafragma. Cornut explica:

El músculo diafragma representa la principal fuerza inspiratoria: cuando se contrae baja las dos cúpulas rechazando así el contenido abdominal y tirando hacia abajo el piso de la caja torácica; simultáneamente dilata las últimas seis costillas, agrandando así el diámetro transversal y anteroposterior del tórax.¹²²

Las ventajas de practicar esta respiración en la zona costo-abdominal, es que es allí donde se puede ejercer el mayor control sobre la respiración de manera voluntaria y consciente. El trabajo muscular abdominal se desarrolla por medio de ejercicios físicos y de respiración activa, para convertirla en el gran fuelle y motor del canto. Bañuelas afirma:

Aspirar (o inspirar) consiste en introducir el aire en los pulmones, aspiración que dilata la caja torácica y, al mismo tiempo, el diafragma (músculo membranoso que separa los órganos respiratorios de los digestivos) desciende para dar lugar a la expansión de los pulmones, posición que produce la acción de apoyar el soplo que sustenta la producción de la voz.¹²³

En el canto operístico, la cantidad de aire inspirado suele estar estrechamente relacionada con la simpleza o dificultad de la frase que va a cantarse. Una vez que el cantante conoce bien su capacidad respiratoria, sabe con precisión cuánto aire necesita para cantar en la altura requerida y con la duración deseada. El arte de la respiración consiste en saber usar y distribuir el aire inspirado hasta convertirlo de manera continua en límpida y orgánica expresión musical.

¹²¹ Bañuelas, *El canto, Técnica de la voz y arte de la interpretación*, Óp. Cit., p. 33.

¹²² Cornut, Óp. Cit., p. 8.

¹²³ Bañuelas, *Diccionario del cantante*, Óp. Cit., p. 116.

5. Técnica vocal

Tradicionalmente, y al parecer en todo el mundo, el vocabulario en la enseñanza del canto ha estado colmado de imágenes basadas sobre todo en formas mentales más que en explicaciones fisiológicas. En México, la práctica docente operística ha estado determinada por una gran cantidad de factores como las creencias previas, los supuestos y el conocimiento de tradición oral, similar a las teorías implícitas.¹²⁴ Durante muchas décadas, las teorías personales, ideología y experiencia empírica, han trazado la ruta de enseñanza en las escuelas profesionales del país. Éstas han sido las determinantes de lo que debiera ser la práctica educativa¹²⁵ y han marcado el enfoque de competencias y capacitación de maestros. Como dice Luca Chiantore:

[...] el uso constante de una terminología imaginativa y cargada de metáforas cuyo significado pocos parecen interesados en concretar, son sólo algunos de los tantos aspectos que alejan gran parte de la práctica artística de las metodologías y de los procesos propios de la investigación tal como ésta es entendida en el mundo académico.¹²⁶

¹²⁴ Se trata de esquemas particulares de pensamiento que tienen los profesores acerca de su propia práctica, originada a través de experiencias de ensayo y error. Estos esquemas generalmente se organizan en conceptos, así como en un repertorio de guiones con conocimiento procesal que le permiten representar las mismas rutinas de enseñanza. Los esquemas simbolizan un conjunto coordinado de ideas y acciones que utilizan los maestros para afrontar las situaciones que puedan ocurrir en su salón de clases. Se les conoce como teorías implícitas a estas estructuras esquemáticas, ya que la mayoría de las veces los docentes no tienen consciencia de ellas sino hasta que se ven frente a alguna dificultad o se les pide que las expliciten.

¹²⁵ La práctica educativa va más allá del mero hecho de enseñar, eso sería práctica docente, y se puede definir como un proceso de resolución de problemas y cómo lograr las metas educativas del programa de estudio o de la materia que se imparte, convirtiendo al docente en un agente capaz de tomar decisiones y resolver dificultades. Antoni Zabala tiene un libro muy valioso titulado *La práctica educativa. Cómo enseñar*, editado por editorial Graó.

¹²⁶ Luca Chiantore, prólogo a *Investigación artística en música, problemas, métodos, experiencias y modelos*, Escuela Superior de Música de Catalunya, Barcelona, España, 2014. p. 11.

Las imágenes de las que se ha hecho uso durante tanto tiempo en la enseñanza del canto, se deben en gran medida a que la mayoría de los movimientos que se realizan para cantar son internos, es decir, suceden dentro de nuestro cuerpo y no podemos verlos. Esto puede complicar su aprendizaje, a diferencia de la ayuda visual o táctil con que se cuenta en la enseñanza de otros instrumentos musicales. Para lograr que la voz funcione con plenitud son necesarios tres elementos que conforman el sistema fonador:

- 1) El fuelle pulmonar o caja torácica, que es el sustento de la voz.
- 2) El vibrador, que lo constituyen los pliegues vocales y el tubo laríngeo, y
- 3) El resonador o cavidades de resonancia: boca, faringe y nariz.

A partir de una buena postura corporal y una bien asimilada técnica de respiración, el alumno puede aprender a cantar de forma saludable. Es necesario describir al estudiante las partes que constituyen el aparato vocal y hacerlo consciente de lo delicado que es su instrumento. Explicarle que se trata de un músculo “no renovable” y que cualquier atentado que cometa en contra de su voz tendrá consecuencias que más tarde puede lamentar. Bañuelas dice al respecto: “Todo esfuerzo vocal tiende a contraer los órganos y a reducir su funcionamiento, lo cual da como resultado una voz de volumen disminuido, de timbre alterado y de afinación imprecisa”.¹²⁷ Por el contrario, todos los cuidados con los que trate su voz, así como el trabajo bien guiado, darán los frutos esperados en la actividad artística.

Hay que destacar que la posición de la lengua es de suma importancia en el estudio de la técnica vocal, ya que tiene una compleja estructura de 17 músculos (ocho pares y un impar),¹²⁸ la lengua es capaz de realizar numerosos y variados movimientos —aunque su base es relativamente menos móvil—, su punta tiene una importancia destacada pues es a través de su articulación que se logran la mayoría de los sonidos en el canto.

¹²⁷ Bañuelas, *El canto, Técnica de la voz y arte de la interpretación*, *Óp. Cit.*, p. 14.

¹²⁸ Cornut, *Óp. Cit.*, p. 39.

Basado en el libro de Perelló-Caballé y en los diagramas que muestran la posición articulatoria de los fonemas castellanos, enseño que para cantar en las cinco vocales de nuestro idioma se utilizan solamente dos posiciones de la lengua, lo cual simplifica de manera considerable la labor del cantante. Para las vocales *I* y *E* recomiendo colocar la punta de la lengua detrás de los incisivos inferiores, mientras que para las vocales *A*, *O* y *U* sugiero que la lengua se ubique ligeramente echada hacia atrás como en el inicio de un bostezo.

Las vocales que más utilizo al inicio de los estudios son la *I*, la *O* y la *U* precedidas siempre de alguna consonante sonora, fricativa y/o nasal como *m*, *l*, *f* y *rr*. Si un alumno aprende a emitir de forma correcta la vocal *I*, tendrá lista también la *E*, pues como he explicado, ambas llevan la punta de la lengua en la misma posición. De igual forma, si ha dominado la *U* y la *O*, pronto podrá cantar la *A* con gran facilidad. La vocal *A*, al ser una vocal abierta y una de las más difíciles en el canto, no la empleo hasta que el alumno es consiente de un cierto grado de impostación¹²⁹ de la voz. El estudiante aprenderá también, mediante la práctica cotidiana, que hay que hacer ajustes continuos para lograr un timbre homogéneo adaptando las vocales a las cavidades de resonancia.

Las mismas vocalizaciones con las que desarrollé mi voz de contratenor, y otras que he ideado con la práctica, las utilizo de manera recurrente para trabajar las voces de los nuevos contratenores. Por medio de sencillos ejercicios de terceras, quintas, octavas, arpeggios y algunas escalas busco ampliar el rango vocal, conseguir un vibrato de calidad y lograr la homogeneidad en los registros. Dichos ejercicios se hacen más complejos y el grado de dificultad aumenta a medida que el alumno avanza en sus estudios.

La emisión del sonido empieza, donde inicia el bostezo (mandíbula relajada, laringe descendida y velo del paladar elevado), manteniendo la cara y el cuello con absoluta relajación, mientras que el fuelle pulmonar se encuentra en total actividad, junto con los músculos abdominales e intercostales. Un requerimiento indefectible en la emisión del

¹²⁹ Como explica Montserrat Caballé: “La *impostación* viene a ser la manera de lograr la perfección y la pureza de la voz en todos sus registros, con la máxima naturalidad y sin esfuerzo alguno. [...] La *impostación* es la colocación correcta en las cavidades de resonancia del sonido emitido en la laringe”. Perelló-Caballé, *Óp. Cit.*, p. 120.

sonido es la absoluta relajación del aparato fonador, pues de ello dependen no solo la belleza tímbrica sino también la libertad vocal. Sumado a esto, la retención del aire inspirado será quien brinde a los ligamentos vocales el impulso energético, produciendo con ello el canto al hacerlos vibrar. La presión de aire que requiere el canto para su producción se llama *appoggio* (apoyo), palabra proveniente de la escuela de canto italiana, que se suele traducir también como soporte del aire. Clifton Ware explica:

Los maestros italianos acuñaron el término *appoggio* (literalmente “apoyarse”) para describir las sensaciones que se experimentan cuando el mecanismo vocal, con sus muchas partes y procesos, está en equilibrio dinámico. Aunque la mayor parte de las fuentes escritas se refieren a la importancia del manejo del aire en el *appoggio*, la función coordinadora es de suma importancia [...] El concepto de recargarse en el sonido probablemente proviene del acto psicofísico de sentir el sonido “adelante”, en la máscara, labios, dientes y paladar duro, levantando el pecho y expandiendo las costillas “hacia delante”, e imaginando que el tono se materializa “afuera”, más allá del cuerpo del cantante.¹³⁰

El apoyo es el mecanismo que lleva el aire inspirado a la cavidad bucofaríngea para convertirse en columna sonora. Bañuelas lo define de la siguiente forma: “El apoyo de la voz se realiza sobre el volumen de aire no desalojado (volumen residual); la distribución del aire necesario para la fonación y resonancia de la voz, debe efectuarse en relación con la música y su mensaje expresivo”.¹³¹ En mis conversaciones sobre técnica de *bel canto*, en casa del maestro Bañuelas, con quien tuve una sincera amistad, coincidíamos siempre en los puntos relevantes de la emisión de la voz, de hecho, él me sugirió la escritura de este libro sobre el canto para explicar mi método a las futuras generaciones de cantantes mexicanos y en especial a los de mi tesis.

Es tema recurrente escuchar a los maestros de canto y pedagogos musicales decir que la voz de contratenor es falsete reforzado, ya que, a

¹³⁰ Clifton Ware, *Basics of Vocal Pedagogy the Foundations and Processes of Singing*. MacGraw-Hill, USA, 1998, p. 194 (traducción del autor).

¹³¹ Bañuelas, *El canto*, *Óp. Cit.*, p. 37.

diferencia del falsete normal, éste se origina con descenso laríngeo y eso le aporta color y redondez a la voz. Al descender la laringe y conectar la columna de aire desde el diafragma hacia la cavidad de resonancia, la voz se produce como en cualquier otra tesitura logrando características similares de afinación, sonoridad y flexibilidad. Es decir, no hace falta “reforzar” el falsete cuando éste muestra un potencial sonoramente atractivo; lo que sí es indispensable, es la conciencia de la conexión del aire en forma orgánica para establecer una afinación precisa y un vibrato de calidad para lograr un canto artístico lleno de emotividad. Así entonces, el vibrato será resultado del trabajo continuo y aparecerá de forma paulatina cuando el estudiante mantenga una práctica cotidiana de su instrumento atendiendo los puntos antes señalados.

Un error histórico en la enseñanza de la voz del contratenor en México ha sido la limitación del uso del vibrato en la fonación, buscando similitudes con la voz de un niño o voz blanca. Inclusive, algunos directores de ensambles solicitan hoy día en la interpretación del repertorio de la música antigua, la ausencia total de vibrato en la voz del contratenor, pidiendo voces blancas sin armónicos ni proyección. Desde mi perspectiva, la voz del contratenor se puede tornar cálida y estética a partir del uso continuo del vibrato en todo el registro y mostrarse como un medidor o barómetro de la eficiencia en la emisión, del avance de la técnica vocal y teniendo como finalidad la inexcusable producción de armónicos.

Para lograr la homogeneidad del sonido, he acuñado en mi cátedra el término “antigravedad vocal”, que describe a los estudiantes cómo las notas graves deben ser cantadas pensando que el sonido sube, que va hacia arriba en lugar de bajar, y que las notas agudas descienden o van hacia abajo, en lugar de subir. Estas imágenes me han dado fantásticos resultados en la búsqueda de la línea de canto. Guy Cornut cita a Berton Coffin quien creó un sistema similar al descrito y afirma que “las notas bajas deben ser coloreadas por un refuerzo de los armónicos agudos... Las notas agudas deben redondearse para colocar la energía en los armónicos graves”.¹³²

¹³² Berton Coffin, *Sounds of Singing. Principles and Application of Vocal Techniques with Chromatic Vowel Chart*, Metuchen, Nueva Jersey, Scarecrow Press, 1987, citado en Guy Cornut, *La voz*, p. 79.

El modo en que un cantante emite su voz, condiciona claramente no sólo la calidad de su sonido, sino que también le aporta o limita en registro, amplitud, expresividad y a largo plazo longevidad. La técnica vocal debe ser la herramienta que le permita comunicar sus emociones con soltura y así convertirse en el puente histórico entre compositores y oyentes. La directriz en el aprendizaje de la técnica vocal debe ser la búsqueda de un sonido estético y expresivo que sea resultado del trabajo entre maestro y alumno: de esta manera, el estudio asertivo educa y perfecciona el talento de los contratenores. Bañuelas abunda diciendo que: “... la técnica contribuirá a que conozca las posibilidades reales de la voz al producir un canto que reúna belleza de timbre, volumen, variación en la intensidad, duración, agilidad y color; todo, manejado con facilidad, en una coordinación de conciencia y voluntad”.¹³³

La relación entre estética y técnica vocal se presenta cuando conviven armónicamente en el cantante tres líneas que describo de la siguiente forma:

Estética-sonora, que determino como la calidad del sonido junto con la belleza de la voz. Se manifiesta con la libertad en la emisión aunada a un vibrato orgánico y regular, redondez sonora, línea de canto o *legato espressivo* (ligado expresivo), así como una fonación pletórica de armónicos y clara presencia tímbrica.

Estética-corporal, que es el dominio de los movimientos corporales, la presencia escénica y una agradable expresión facial. Estos componentes hacen que un cantante capte inmediatamente la atención del público.

Comprensión literario-musical, que conceptualizo como el entendimiento del texto literario convertido en música y la correcta dicción, que guía al cantante hasta transformarla en un hecho artístico, al acrecentar el poder y alcance de la palabra cantada.

¹³³ Bañuelas, *El canto, Óp. Cit.*, p. 73.

En conclusión, al fusionar las resonancias de los mecanismos M1 y M2, podemos encontrar la voz mixta en el contratenor, también llamada por Cornut “registro resonancial”, y esta mixtura es el resultado de un correcto entrenamiento vocal en el que se demuestra un dominio de la compleja red neuromuscular que es el canto. La correcta mezcla de resonancias da como resultado un timbre homogéneo que fusione el llamado “paso” de la voz o cambios entre los registros, embelleciendo el timbre y aportándole calidad.

Aunque estoy retirado de los escenarios desde hace algunos años, esto no me impide poner continuamente ejemplos a mis alumnos: de vocalizaciones, fraseo, línea de canto, cadencias, trinos o interpretación de las obras. Es preciso que un alumno contratenor escuche una voz análoga a la de él, sienta la afinidad en el tono, la impostación, la amplitud y descubra el valor insustituible de un ejemplo sonoro, ejemplos que en muchos de los casos son únicos e irrepetibles.

6. Habilidades vocales y musicales

Es común que, en la enseñanza del contratenor en México, los jóvenes inicien cantando repertorio decimonónico, —que es totalmente ajeno a la tesitura—, y sin la visión pedagógica para desarrollar las destrezas que le son inherentes a la misma. Los profesores de canto, al desconocer las obras escritas para esta voz central, eligen las canciones que ellos conocen (en general en tono de soprano) de un reducido y manido repertorio que no solo resulta antipedagógico sino perjudicial para la voz de contratenor. He recibido alumnos que al comenzar su aprendizaje vocal, lo hicieron cantando *Lieder* (canciones alemanas de compositores como Franz Schubert, Robert Schumann y Johannes Brahms), arias de ópera como *O mio babbino caro*, y en otros casos, les pidieron que ellos mismos eligieran su repertorio.

Idealmente, la educación vocal del contratenor debiera iniciar, con selectos y bien planeados ejercicios de vocalización, haciendo además uso de los métodos de canto escritos por los famosos maestros castrados como Tosi, Porpora y Mancini, a fin de que los estudiantes conozcan y se empapen de las ideas musicales, giros melódicos, cadencias, clases de trinos

y ornamentos que les demandará la interpretación de obras del repertorio barroco. Cantar como contratenor requiere de una preparación intensiva en todos los sentidos. Es deseable que el estudiante pueda lograr un desarrollo inmejorable que le permita la ejecución, inclusive, de las obras que fueron escritas para los célebres *castrati*. (En el capítulo V de este libro se puede ver un extenso catálogo de obras para la voz de contratenor).

En la historia de la ópera, han existido requerimientos, demandas y prácticas específicas para algunas tesituras en particular. Por ejemplo, el arte de los *castrati* vivió en los siglos XVII y XVIII el encumbramiento de habilidades vocales y musicales excepcionales, únicas en toda la historia de la literatura vocal. En el siglo XIX, a causa del cambio de gustos y apreciación musical, los compositores dieron rienda suelta a su imaginación y escribieron especialmente a las sopranos ligeras y de coloratura,¹³⁴ un repertorio que incluía las más virtuosas obras de la época, manteniendo viva de cierta forma la tradición vocal de los *castrati* que habían sido incluso, maestros de algunos de los más importantes cantantes de ese siglo.

Para poder interpretar el repertorio barroco, es menester que el contratenor practique continuamente apoyaturas, *messa di voce*, agilidades, melismas, *staccati*, mordentes, trinos, trillos, y toda clase de ornamentos. La razón principal por la cual estos adornos son tan necesarios, es para la ornamentación e interpretación del *Aria da capo*, tan representativa del periodo barroco.

Con el fin de establecer una estructura comprensible en la ópera de esa época, Alessandro Scarlatti fue una influencia definitiva del género, y la fórmula *da capo* (dividida en tres secciones), aunque ya existía, se volvió habitual a partir de 1690.¹³⁵ La estructura de la mayoría de las arias del barroco está basada en el formato A-B-A, en donde la parte A es la exposición del tema, la parte B es una parte opuesta (inclusive en velocidad y carácter), y la re-exposición de A —conocida justamente como *da capo*—, es la sección en la que el cantante introducirá todos sus conocimientos para ornamentar el tema. El doctor Roger Alier explica:

¹³⁴ El término coloratura se refiere a un canto ornamentado sumamente virtuoso, lleno de escalas, trinos, arpeggios y toda clase de destrezas vocales

¹³⁵ Roger Alier, *Historia de la Ópera*, colección MA NON TROPPO, ediciones Robinbook, Barcelona, España, 2002, p. 58.

[...] ahora el cantante, en lugar de cantar lo que tenía escrito en la partitura, podía y <debía> añadir todo tipo de ornamentaciones vocales a la línea melódica que había cantado antes y que casi siempre ya tenía ornamentos. Había pues que añadir muchos más, y recurrir incluso a la detención de la orquesta para que el cantante pudiese ornamentar libremente, a su gusto, hasta que decidía <caer> sobre la nota en que la orquesta estaba esperándole (*cadenza*, es decir, <caída>) para terminar juntos el aria. Los cantantes famosos podían pasar varios minutos cantando ornamentaciones solas durante la *cadenza*, con lo que un aria *da capo* podía durar ocho, diez, doce y hasta quince o dieciséis minutos, dependiendo de las libertades que se tomara el cantante.¹³⁶

Entonces, cuando el contrateno sea capaz de realizar de manera virtuosa pasajes con florituras, grandes melismas con coloratura, ornamentando sus arias con buen gusto, así como una amplia gama de matices y una convincente interpretación; evidenciará de esta forma la existencia de un excelente control y manejo del aire, lo que traerá como resultante una buena musicalidad, una clara comprensión de la técnica vocal y el conocimiento del estilo.

7. Recomendaciones para el aprendizaje de la tesitura

El objetivo de las siguientes recomendaciones es brindar a los contratenores herramientas —o a cualquier otra voz, pues se pueden aplicar perfectamente bien a cualquier tesitura— que los ayuden en el futuro a desarrollar sus voces en un plano profesional y a enfrentarse a una carrera con tantos altibajos como es la de cantante de ópera y concierto.

Muchos cantantes, pasamos por diferentes etapas de nivel técnico vocal a lo largo nuestras carreras, —con aciertos y errores—, y solemos atravesar por alguna crisis vocal, ya sea por la edad, por fatiga, por el repertorio que se aborda, o por atender indicaciones de directores o pia-

¹³⁶ *Ibid.*, p. 59.

nistas que desconocen del funcionamiento del órgano vocal y quieren escuchar un sonido más grande o más fuerte con ciertas características que sacan de equilibrio nuestro mecanismo de fonación.

Las siguientes recomendaciones que aquí presento están agrupadas de la siguiente forma:

- a) técnico vocal
- b) estético e interpretativo
- c) salud general y
- d) factor humano

Deseo fervientemente que les resulten de gran utilidad.

Técnico vocal

Confíen su instrumento en manos de un buen maestro de canto. Si el maestro es el idóneo para trabajar sus voces el resultado no tardará en hacerse notar.

Desarrollen un buen método de estudio, es preferible estudiar poco tiempo, pero hacerlo con calidad, en vez de querer cantar durante muchas horas forzando, irritando y dañando la musculatura.

Practiquen con gran esmero su respiración. La respiración es el fundamento de la técnica vocal de cualquier cantante y para cualquier género.

No tengan prisa por entrar a cursos, concursos y hacer audiciones. La técnica en el canto “se cuece a fuego lento”, ya que para cantar se requiere utilizar una compleja red neuromuscular que se desarrolla con mucha paciencia, constancia y años de trabajo.

Cantar fuerte todo el tiempo no ayuda a desarrollar la voz. El dominio del instrumento vocal incluye hacer una gran gama

de matices que resulten expresivos, así como controlar el flujo del aire y manejar su intensidad. El volumen en la voz se desarrolla con años de entrenamiento, una sana técnica vocal, una vigorosa columna de aire y un sólido y bien cimentado apoyo diafragmático.

Eviten “fabricar” el vibrato cuando estén cantando. El vibrato es consecuencia del paso del aire sostenido por el diafragma que hace vibrar a los ligamentos vocales cuando se logra el equilibrio correcto. El vibrato se manifestará en sus voces como parte de la armonía vocal. Usualmente, un vibrato rápido suele denotar tensión y dureza, y uno lento una voz que fue forzada o maltratada carente de apoyo diafragmático.

Cuando se inicia en el estudio del canto no es recomendable cantar en coros o ensambles a la par que se está aprendiendo la técnica vocal, ya que puede resultar perjudicial. El trabajo de música de cámara o coral requiere de un cierto dominio del instrumento, además de un excelente solfeo, capacidad de ensamblar y saber seguir una batuta. De lo contrario sólo se aprenderá por imitación de los errores de sus compañeros de cuerda, lo cual puede inhibir y retardar muchos años el correcto desarrollo vocal.

Si desean cantar música contemporánea recomiendo estudiar técnicas extendidas, pues la técnica tradicional del canto no es suficiente para solventar las dificultades que requiere este género.

En el arte del canto, lo más difícil es el equilibrio en todas sus partes: relajar no es abandonar, apoyar no significa endurecer ni pujar, timbrar no es cantar nasal, hacer espacio faríngeo no es para ahogar o tragarse el sonido y liberar los agudos no significa que hay que gritar.

En sus sesiones de estudio hagan técnica vocal antes de abordar el repertorio. Esto ayudará a resolver rápidamente

las obras haciendo conciencia de cómo se debe aplicar la técnica para solucionar las secciones difíciles.

Estudien los pasajes complicados, las notas agudas y la agilidad con voz modal M1 o a media voz en su octava real. Así evitarán fatiga vocal y le darán oportunidad al cerebro para procesar toda la información técnica y musical necesaria antes de cantarlo en su registro agudo. Si la coloratura no se posee naturalmente, esta puede estudiarse muy lento al inicio, modificando la velocidad poco a poco hasta lograr el *tempo* deseado. ¡No hay pasaje alguno que se le resista al estudio!

La técnica vocal debe tener como objetivo proyectar las voces de una manera sana, libre y natural. Esta le aportará belleza, expresividad y longevidad a su canto.

Estético-interpretativo

Mientras cantan eviten hacer gestos faciales, mantengan su rostro y cuello relajados, y con la ayuda de un espejo acostúmbrense a cantar sin expresión facial para después construir la expresión que requiera cada canción, texto o personaje a interpretar.

En el canto no sólo es importante tener voz. El aspirante a contrateno tiene que educarse escuchando ópera de todos los siglos, música sinfónica, de cámara, y también a todos los grandes compositores. Además, es recomendable leer cuento, novela y poesía, así como las biografías de los compositores, de los grandes cantantes en general y conocer a fondo la historia de la música.

El aprendizaje del AFI (alfabeto fonético internacional), es una herramienta indispensable para el cantante actual que les permitirá cantar básicamente en cualquier idioma.

Traduzcan ustedes mismos los textos de las obras que están estudiando para poder aportarle sentido y expresividad a lo que cantan.

Sugiero que no canten arias de soprano o de mezzosoprano si no es estrictamente indispensable. La cuerda de contratenor tiene páginas maravillosas escritas para esa tesitura con melodías de belleza extraordinaria (ver capítulo V: Catálogo de obras para contratenor). Limiten la interpretación de roles femeninos a óperas que así lo requieran o a montajes escénicos muy específicos. Querer competir con la belleza natural de la voz de una soprano siempre será una batalla perdida.

Estudien actuación para darle vida a los personajes que interpreten de forma convincente y realista. ¡La ópera es teatro cantado!

Salud general

Recomiendo llevar una dieta sana y balanceada. Los cantantes son propensos a padecer alteraciones digestivas por la posición en que trabaja el diafragma cuando cantan. Eviten, en la medida de lo posible, comer irritantes, carnes rojas e ingerir alimentos pesados antes de dormir

Es de vital importancia hacer ejercicio físico. El canto requiere de una fuerte maquinaria que lo sustente, y el deporte (yoga, pilates, aeróbicos, caminata, natación, etc.) será siempre el mejor aliado. No es recomendable la halterofilia, o levantamiento de pesas, puesto que puede resultar en el endurecimiento de algún músculo cercano a la laringe. Las pesas únicamente deben usarse para marcar, con el menor peso posible, evitando cualquier tensión a nivel del cuello y hombros.

Eviten la ingesta excesiva de bebidas alcohólicas (ya que resecan el aparato fonador), el tabaquismo, así como otras drogas, por

ejemplo, la *cannabis* y cualquier otra que se administre por vías respiratorias, incluida lógicamente la cocaína.

El descanso en el arte del canto es básico. Antes de una actuación es deseable que las cuerdas vocales estén bien hidratadas, nuestra mente despejada y libre de cualquier preocupación para dar lo mejor en el escenario. Recomiendo dormir como mínimo siete horas al día. Así mismo, busquen nutrirse de pensamientos positivos por medio de un paseo por el parque o una prolongada meditación que les aporte una actitud confiada con mucha tranquilidad.

No malgasten sus voces cantando en los pasillos, los baños, en la calle, o en cualquier otro lugar al aire libre. Es de vital importancia cuidar su instrumento para las sesiones de estudio, clases, audiciones y conciertos. Cantar al aire libre pone en riesgo su salud vocal, ya que al no existir una respuesta acústica y no tener buena técnica aún, pueden forzar y cansar el músculo. Además de que en un espacio abierto, se corre el riesgo de respirar cualquier cantidad de bacterias y virus que se encuentran en nuestro contaminado medio ambiente.

Ante cualquier molestia al cantar, por mínima que esta sea, consulten con su maestro para evitar futuras lesiones que a la larga puedan derivarse en una delicada situación fonológica.

Los artistas suelen tener pensamientos repetitivos (obsesivos) que, en muchas ocasiones, no saben controlar y resultan en un flujo de emociones imparables. Un *Couch* emocional o una terapia psicológica pueden ser el medio ideal que oriente y encauce sus objetivos para tener una saludable carrera.

Es muy común padecer el llamado “pánico escénico”, que no es más que el miedo a enfrentarse al público. Incluso muchos artistas de fama internacional han sufrido este padecimiento, pero afortunadamente existen terapias y técnicas que contribuyen a resolver este problema.

Factor humano

Asistan a conciertos, presentaciones, funciones de ópera y, en general, aprovechen la gran oferta cultural que tiene en especial la Ciudad de México.

Nútranse y aprendan del quehacer artístico de los profesionales de la escena actual. Siempre se puede aprender algo de los demás.

Contribuyan a la educación del público melómano no aplaudiendo entre los números de una sinfonía, concierto, o ciclo de canciones. Muestran respeto al intérprete evitando toses, ruido, pláticas, y poniendo los teléfonos celulares en silencio con el fin de que el asistente a un teatro o sala de conciertos comprenda que la música es un hecho único e irrepetible, y que por eso mismo hay que poner toda nuestra atención en lo que escuchamos para poder disfrutarla al máximo.

Sean tolerantes con los colegas y acepten todas las formas de diversidad existentes.

Sean solidarios con sus compañeros contratadores compartiendo repertorio, grabaciones, experiencias y evitando competencias insanas que no los conducirán a ninguna parte. Cada artista logrará sus objetivos según desarrolle su disciplina, método de estudio y se aplique con empeño y esfuerzo.

No es buena idea compararse con los compañeros de otro nivel o con los cantantes profesionales. El aprendizaje en el canto es algo muy personal y cada quien tiene además un proceso y tiempos diferentes de aprender.

Usen sus voces como poderosas armas contra la violencia, la discriminación y aprendan a enamorar al público con sus interpretaciones.

Enseñen que el canto y la música tienen la fuerza para hermanar a los hombres de todas las razas, ideologías y credos, para convertirlos así en mejores seres humanos.

Capítulo IV. Machismo y homofobia

1. ¿El contratenor nace o se hace?

A lo largo de mi carrera, ésta ha sido una de las preguntas más frecuentes que me han hecho, entre otras muchas, y algunas, por cierto, muy incómodas como: “¿Está usted completo?” y “¿todos los contratenores están castrados?”.

Muchos artistas comenzamos nuestras carreras cantando en otra tesitura por una errónea clasificación de la voz o, como me sucedió a mí, por creer que la tesitura del padre y del abuelo también se hereda. En realidad, muy pocos cantantes han iniciado sus trayectorias profesionales en la tesitura que les brindó certeros éxitos. El caso del tenor español Plácido Domingo, quien comenzó cantando como barítono, me parece una excelente referencia para evidenciar que nadie puede pregonar que nació con una vocalidad específica.¹³⁷ Hay al respecto una lista bastante larga de afamados cantantes que fueron mal clasificados al inicio de sus estudios vocales y que, al encontrar al maestro adecuado, ubicaron su tesitura en el rango en el que sus voces dieron un vuelco extraordinario.

Usualmente, en una clase de canto tradicional, la voz hablada (entre otros aspectos) puede ayudar al maestro a entrever y situar la tesitura del estudiante, aunque esta no siempre es una regla general. En mi caso, por ejemplo, el timbre particularmente agudo de mi voz al hablar, al parecer, no sirvió de referencia a mis profesores cuando decidí que quería dedicarme al canto.¹³⁸

Después de que dejé el piano para iniciar mis estudios vocales como tenor, percibí con el paso del tiempo que algo incorrecto estaba

¹³⁷ En su libro autobiográfico *Mis primeros cuarenta años*, Plácido Domingo narra sus inicios cantando como barítono en la compañía de zarzuela de sus padres.

¹³⁸ Ingresé a la Escuela Superior de Música en 1982 a la licenciatura en piano y cinco años más tarde decidí cambiarme a la carrera de canto, una vez ingresado me clasificaron como tenor.

sucediendo pues comencé a notar dificultades en la emisión, problemas con el registro y la amplitud de mi voz. Sentía mucha incomodidad al cantar en esa tesitura y mi sonido denotaba falta de flexibilidad y redondez entre otras cualidades necesarias para el arte lírico. Después de años de búsqueda infructuosa en una vocalidad que ya sentía ajena a mí, tomé la determinación—motivado por los acertados consejos de Méndez Padilla— de cambiar de tesitura y convertirme en lo que realmente era: un contratenor.

Debo confesar que un cambio tan drástico de tesitura no es nada sencillo de realizar para ningún cantante, sobre todo si se hace de la octava en la que se habla, o voz modal M1, a la octava alta o falsete M2. A esa edad, mi falsete afortunadamente se encontraba sano, puesto que no había sido explorado ni trabajado, y respondía con gran rapidez a la flexibilidad y a la nueva sonoridad que buscaba de forma autodidacta.

Si el tránsito o cambio de tesitura se hace de barítono a tenor, o de barítono a bajo, las notas de “cambio” pueden ser cinco o seis notas hacia arriba o cinco o seis notas hacia abajo, aproximadamente. Los ajustes correspondientes para dichas transiciones son solamente para completar el registro de la nueva tesitura, y éstos no suelen ser ni muy arriesgados ni complicados, ya que el terreno que hay que ganar es realmente pequeño. Considero que el verdadero desafío transcurre cuando el cantante se muda al extremo agudo de su voz, o sea, una octava más arriba sin saber a ciencia cierta qué resultados sonoros se pueden obtener.

Coexisten diversas transformaciones en el cambio a la tesitura de contratenor que hay que considerar (sucede igual si se parte desde la voz de barítono o tenor).¹³⁹ En primer lugar, aprender a reconocer una sonoridad totalmente nueva y ajena, inclusive, a la que estábamos acostum-

¹³⁹ Al parecer no hay ningún bajo que haya cambiado a la tesitura de contratenor; en general, el cambio de tesitura suele ser desde los tenores y los barítonos con dificultades en la emisión, limitaciones tímbricas o problemas con el manejo de registro. El único caso conocido es el del cantante alemán de ascendencia rusa Ivan Rebhoff (1931-2008), quién a mediados del siglo XX alternaba el uso de su voz de bajo-barítono con la de contratenor. Rebhoff poseía cerca de cuatro octavas de extensión y existen videos y grabaciones comerciales que muestran este fenómeno vocal. Significativa es la grabación de la opereta *Die Fledermaus* de Johann Strauss II en la que interpreta al Príncipe Orlofsky bajo la batuta del renombrado director alemán Carlos Kleiber (1930-2004).

brados al cantar con voz modal. En segundo lugar, convivir y manejar sensaciones inéditas de timbre, resonancia, afinación y apoyo. Posteriormente, y creo que lo más importante, adquirir el gusto por el repertorio especializado para la cuerda de contratenor, lo cual requiere el manejo de una serie de habilidades vocales, musicales y estilísticas para interpretar las obras del periodo barroco pletórico de escalas, ornamentos, cadencias y un sinfín de elementos propios de la tesitura. Además de los aspectos antes señalados, el tenor y maestro Richard Miller explica las capacidades respiratorias que le son inherentes a esta voz:

Lo impresionante de la refinada técnica del contratenor es su habilidad para mantener líneas y sostenidas frases largas, porque debe aprender habilidades adicionales de manejo de la respiración para compensar la apertura que caracteriza la forma glotal de la voz de falsete y que permite un ritmo de escape mayor que en la voz modal.¹⁴⁰

La primera vez que participé en una clase magistral ya como contratenor, fue con el maestro inglés Charles Brett en la ahora Facultad de Música de la UNAM, en 1996. Posterior a presentarnos, el maestro me preguntó si cantaba en la octava baja y si había desarrollado mi voz de pecho. Con cara de asustado —porque ya no deseaba cantar como tenor—, le respondí que sí, y me vocalizó en ese registro con un par de ejercicios, muy cortos por cierto, para constatar lo que había dicho, conocer mi voz en esa octava, y supongo que verificar mi salud vocal. Después de ese breve “examen” la clase se desarrolló de forma tradicional y tuve incluso el privilegio de ser acompañado al piano por el propio maestro en el recital final. Ocasionalmente, para dar ejemplos, Brett cantaba en la octava baja (M1) con un color baritonal, y a veces, con alumnos como yo, o con los mezzosopranos, lo hacía con su voz de contratenor. Recuerdo claramente en cada una de sus indicaciones, su admirable voz de contratenor que ejemplificaba con elegancia de fraseo y soberbia musicalidad, contrastando con el tono grave de su voz hablada. Resultaba impactante para mí, la facilidad con la que Charles Brett manejaba y convivía en ambos registros; nunca había escuchado nada similar en mi vida.

¹⁴⁰ Richard Miller, *Óp. Cit.*, p. 124 (traducción del autor).

Con el paso de los años, este hecho en particular me ha demostrado que la voz hablada no determina de ninguna manera la tesitura ni las características tímbricas de la voz cantada, ya que además puede ser completamente diferente para cada individuo y no existe una regla que establezca que los barítonos en su registro agudo (M2) son contratenedores, y los tenores, sopranistas o viceversa.

Interesante a mi parecer es el caso del contratenedor norteamericano David Daniels, que, al igual que quien esto escribe, es hijo de cantantes de ópera, nacido el mismo año y quien ha declarado en algunas entrevistas que inició sus estudios vocales como tenor y posteriormente también realizó su cambio de tesitura. Daniels desde su debut en la ópera Metropolitana de Nueva York en 1999, se ha consolidado como uno de los contratenedores más notables de su generación.

Otro ejemplo por demás significativo es el de Brian Asawa (1966-2016), quien fue el primer contratenedor en obtener una presea en el prestigiado concurso “Operalia” dirigido por Plácido Domingo, en 1994 en las instalaciones de Televisa en la Ciudad de México. Asawa, quien también había iniciado su carrera profesional como tenor, cantó ante una copiosa audiencia televisiva que quedó pasmada al escuchar —seguramente por primera vez—, a un hombre cantando con una voz similar a la de una mujer, la famosa aria “Che farò senza Euridice?”, de la ópera *Orfeo y Euridice* de Christoph Willibald Gluck (1714-1787). En una entrevista para la revista *Pro Ópera*, el propio Asawa señala las dificultades con las que se encontró en dicho certamen: “Hubo cierta resistencia a considerar siquiera a un contratenedor como una categoría vocal legítima para el concurso, pero mi voz habló por sí misma”.¹⁴¹ Y sí, Asawa logró conquistar no sólo al público mexicano, pues los jueces de dicho concurso reconocieron el mérito en su voz e interpretación.

También algunos de mis estudiantes contratenedores iniciaron cantando como barítonos o tenores y descubrieron posteriormente, mediante el estudio de la técnica vocal, la posibilidad que su voz les brindaba de expresarse en un registro diferente a los tradicionalmente co-

¹⁴¹ Gamaliel Ruiz, *Brian Asawa: el barroco llegó para quedarse*. [En línea] Disponible en internet en la dirección electrónica: https://proopera.org.mx/wp-content/uploads/2019/11/24_25-entrevista-julio14_compressed.pdf

nocidos. Muchas veces los problemas vocales a los que se enfrentan los alumnos de canto —no sólo en las escuelas profesionales—, se deben a una incorrecta clasificación de la voz, ya sea por desconocimiento, falta de oído, o porque simplemente los maestros en México se niegan, por machismo, a aceptar que el contratenor existe como la más aguda de las voces masculinas del género operístico.

Considero que cualquier hombre vocalmente dotado podría cantar como contratenor, ser contratenor o convertirse en contratenor. Sólo es cuestión de entrenarse con un buen maestro que conozca la tesitura, trabajar arduamente hasta conseguir el rango vocal necesario y estudiar el repertorio correspondiente. Si además el novel contratenor posee una grata personalidad y tiene dominio del escenario, convertirá el entusiasmo por su nueva sonoridad en un desafío que rompa cualquier norma arcaica o regla establecida, haciendo que prevalezca el amor al canto y un anhelo imperecedero de autenticidad.

El mejor ejemplo que apoya mi teoría nos lo brinda el cantante afroamericano Bobby McFerrin, hijo de los cantantes Sara y Robert McFerrin. Él, es capaz de cantar de forma notoria como contratenor, así como en las casi cuatro octavas de extensión que posee. A mi juicio es un cantante fuera de serie, ya que su estilo se sustenta básicamente en el canto *a capella*, un modo no solamente difícil sino único (hay muy pocos cantantes en el mundo entero capaces de cantar sin acompañamiento y mantener la afinación como McFerrin). Existe una famosa grabación en disco compacto, que realizó junto con el violonchelista Yo-yo-Ma, bajo el sello Sony, en la que el cantante hace gala de sus cualidades vocales y de su refinado oído.

Resulta de gran interés el caso del soprano Javier Medina, quien aprovechando su particular condición física —castración por enfermedad—, desarrolló una técnica vocal que le permitió cantar y darse a conocer de esa manera. Es muy probable que otros cantantes hayan padecido problemas como la llamada criptorquidia¹⁴² y sacaran

¹⁴² Padecimiento genital infantil en el cual no desciende uno o ambos testículos (unilateral o bilateral), y puede provocar la ausencia de caracteres sexuales secundarios. Esta patología congénita suele curarse por medio de una operación.

ventaja de ese estado para cantar con una voz aguda ante la ausencia de caracteres sexuales secundarios. Normalmente en mis clases de canto suelo preguntar, con mucha delicadeza a los estudiantes, si tuvieron una muda normal de voz con descenso testicular completo, pues a la larga un testículo que no haya bajado de forma correcta puede provocar cambios drásticos en su voz y producir alteraciones hormonales indeseables durante el aprendizaje del canto.

A manera de colofón puedo decir que, aunque todos los cantantes masculinos posean la capacidad de ampliar su registro vocal hasta el rango del contratenor, es evidente que no todas las voces tendrán las características necesarias para destacar en ese registro, ni la personalidad para sustentar la tesitura. He podido constatar que algunos cantantes no han deseado cantar como contratenores, teniendo voces privilegiadas en timbre y color, por el temor a recibir críticas desfavorables, y por la obsesión de la sociedad mexicana hacia el binarismo de género y la masculinidad tradicional. A fin de cuentas, en una sociedad como la nuestra, ¿quién quiere cantar como “mujer”?, ¿quién desea ser señalado como “homosexual” por tener una voz aguda?. Será que, ¿acaso cantar como contratenor en México puede representar todavía un problema de género? La respuesta no la sé. Éstas y muchas otras preguntas encontrarán sus respuestas solamente con el paso del tiempo y la evolución o involución de nuestra sociedad.

2. Presencia de machismo y homofobia

Escuchar cantar a un contratenor puede resultar algo totalmente novedoso e inusual y, en muchas ocasiones, causar controversia y animadversión. Quien los escucha por primera vez en su vida, ya sea en ópera, concierto o en cualquier otro contexto, puede llegar a descubrir un mundo canoro totalmente ajeno a lo habitual y tradicionalmente conocido en el medio musical mexicano.

En un público receptivo, abierto y empático (como lo es en la actualidad el público europeo), es probable que el contratenor —si está bien preparado—, impacte de forma positiva con su voz y presencia, y deje abierta la posibilidad de que la audiencia quiera repetir esa grata experiencia,

asistiendo a otros conciertos y buscando cantantes de voz similar en discos compactos, videos, plataformas de música digital, etcétera. Sin embargo, el acentuado binarismo de género imperante en nuestra sociedad limita en muchas ocasiones la posibilidad no sólo de la apreciación de una voz como esta, sino inclusive del merecido reconocimiento a nivel artístico.

¿Qué reacciones suele tener el público que escucha por vez primera a un contratenor?, ¿cómo disociar el hecho de que una voz tan aguda emane de un cantante que viste pantalones?, ¿cómo escuchar sin prejuicio alguno a una voz tan peculiar?, ¿cuándo vamos a dejar de creer que el contratenor es una voz “artificial”? Tristemente, existen en la actualidad personas que piensan que la castración es el único medio para lograr la efectividad de este tipo de voces y ubican al contratenor en el rango de lo “anormal” y “antinatural”.

También cuando se escucha cantar a un contratenor deviene un estigma que asocia a la tesitura con una preferencia sexual distinta a la tradicional. Y los comentarios, casi siempre ofensivos y tendenciosos, denigran al cantante al señalarlo de “joto”, “maricón” o “invertido”, aseverando que quiere cantar “como mujer” para reafirmar su preferencia sexual.

En general, éstas suelen ser algunas de las reacciones más frecuentes del público heteronormado¹⁴³ que escucha cantar a un contratenor por primera vez en su vida; y que, sin contar con elementos críticos contundentes para emitir un verdadero juicio de valor al respecto, lo rechaza tajantemente y lo desaprueba *a priori*. Como bien señala Marta Lamas: “La ley social refleja la lógica de género y construye los valores e ideas a partir de esa oposición binaria que tipifica arbitrariamente, excluyendo o incluyendo en su lógica simbólica ciertas conductas y sentimientos”.¹⁴⁴

En la segunda mitad del siglo XX, el machismo y la homofobia¹⁴⁵

¹⁴³ Con el término heteronormado me refiero básicamente a la incapacidad social de construir y ver opciones diferentes de sexualidad a la heterosexualidad binaria donde exclusivamente hay hombres y mujeres.

¹⁴⁴ Marta Lamas, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*, 1999. p. 163.

¹⁴⁵ La homofobia es un temor irracional hacia las conductas que se perciben fuera de la heteronorma. Borrillo escribe que la “La homofobia se convierte así en el guardián de las fronteras sexuales (hetero/homo) y de las de género (masculino/

inhibieron no sólo la divulgación y el desarrollo sistémico de la tesitura de contratenor, sino que limitaron oportunidades, truncaron carreras y soslayaron algunas de las nuevas y prometedoras voces de nuestro país. Para hablar del término machismo, deseo citar a la periodista Lydia Cacho:

El machismo es una fórmula cultural, una de las estrategias educativas más recalcitrantes, basada en el ejercicio del poder y la violencia formativa. Desgaja a las personas, a las familias y a las sociedades de todo el mundo. Definitivamente no es un fenómeno mexicano; la denominación de origen del machismo puede ser hispana, pero las herramientas de esa opresión son globales y universales.¹⁴⁶

El primer percance de un machismo recalcitrante que vivió la ópera en México, lo padeció el contratenor Javier Zavala cuando interpretó el rol del príncipe Orlofsky en el Teatro de la Ciudad, a quien ofensivamente en la escena le gritaron “maricón”. Este vilipendio, que salió desde las entrañas de un miembro del público, sobrevino porque Zavala no encajaba en los roles de género históricamente aceptados. Primero, por cantar con una voz asociada directamente con las mujeres, y después por representar en la citada opereta a un varón sumamente delicado.¹⁴⁷

Se suele pensar que la educación y la cultura van de la mano, y creer que el público asistente a la ópera en Bellas Artes hace cuarenta años era un público con cierto nivel económico, cultural, algo refinado y conector del género. Podríamos deducir que este público contaba con algunos recursos para apreciar el arte, la música, y en especial una novedosa voz como la de Zavala. Sin embargo, con la mofa hacia su actuación, se percibe una correlación directa entre machismo y homofobia, ya que el contratenor no encaja con la norma heterosexual establecida por el simple hecho de no tener una tesitura adecuada con el sexo que representa:

femenino). Daniel Borrillo, *Homofobia*, editorial Edicions Bellaterra, Barcelona, España, 2001, p.16.

¹⁴⁶ Lydia Cacho, *#Ellos hablan. Testimonios de hombres, la relación con sus padres, el machismo y la violencia*, editorial Grijalbo, México, 2018. p. 17.

¹⁴⁷ Entrevista personal con Francisco Méndez Padilla, 16 de febrero, 2004.

Y es que existe una neta jerarquización de dichas prácticas sobre la base de una cultura falócrata¹⁴⁸ en la que predominan los roles activos y pasivos, siendo estos últimos relacionados errónea e interesadamente con lo femenino y, por ende, minusvalorados y denigrados. Por otro lado, no resulta conveniente olvidar la existencia de la misoginia, algo que los varones comparten más allá de sus preferencias sexuales, y que no es precisamente un mérito. La misoginia está todavía hoy insuficientemente combatida en las distintas áreas de intervención social, educativa y cultural.¹⁴⁹

Generalmente la educación, los buenos modales y muchos otros valores suelen inculcarse en casa, además del gusto por cierto tipo de música. Cuando menos así fue en mi caso como hijo de dos cantantes de ópera. En mi casa se desayunaba con una sinfonía, comíamos con música para piano o duetos de violín y piano, y en la cena nos recreábamos con alguna de nuestras óperas predilectas y de sobremesa hacíamos algún ejercicio de solfeo y lectura a primera vista.

En la infancia crecemos escuchando las canciones favoritas de nuestros padres y hermanos y posteriormente, la música que adoptamos como propia: a veces lo que está de moda, las canciones que ya nos sabemos desde siempre y solemos compartirla con nuestra familia, pareja, amigos y condiscípulos. Se percibe entonces la existencia de una relación que vincula de manera directa al consumo de algunos estilos de música con el género, la edad y el posicionamiento del Estado como regulador de dicho consumo:

Las personas son reguladas por el género, y este tipo de reglamentación funciona como una condición de inteligibilidad¹⁵⁰

¹⁴⁸ Aliaga se refiere a la costumbre de situar en el centro de las discusiones y las prácticas socioculturales a la figura masculina. La falocracia entendida como el ejercicio del poder de los hombres.

¹⁴⁹ Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género, una travesía del siglo XX*, segunda edición, editorial Nerea, San Sebastián, España, 2010, p. 13.

¹⁵⁰ Por inteligibilidad podemos entender aquello que tiene coherencia, es razonable, y que además se puede comprender. Para profundizar en el tema sugiero revisar a Emmanuel Levinas con *Trascendencia e inteligibilidad seguido de una conversación*. Traducción de Jesús María Ayuso en editorial Encuentro, España.

cultural para cualquier persona. La desviación de esta norma se convierte en una amenaza para los poderes reguladores, los cuales refuerzan las razones fundamentales para la continuidad de su propio celo regulador, por ejemplo, la ‘corrección’ quirúrgica de los niños intersexuados, algo que también tiene que ver con la regulación explícita de la sexualidad dentro de la heteronormatividad.¹⁵¹

La música tiene entonces una función recreativa, social, y casi siempre en relación directa con nuestras capacidades intelectuales, dejando de manifiesto cómo se perciben socialmente las identidades masculinas o femeninas. La música en sí misma se convierte en representación simbólica de lo que somos, deseamos, sentimos, pensamos y queremos expresar.

En una sociedad heteronormada como la Occidental, las industrias culturales siguen regulaciones en la conformación de géneros musicales, dotándolos de características que se diseñan para estereotipar lo masculino, y otros que están diseñados para etiquetar principalmente a públicos femeninos o para públicos LGBTTT+. Tal es el caso de la música *pop*, que se piensa que solo es escuchada por una audiencia de mujeres jóvenes debido a las particulares características físicas de los cantantes. Las letras de las canciones suelen tratar temas que se consideran exclusivamente para mujeres como la fragilidad, la sumisión, la entrega total, la delicadeza del ser mujer, entre otras cosas; lo cual las convierte en uno de los objetivos del *marketing* de este mercado musical. En oposición, encontramos otros géneros como el *hip-hop*, *heavy metal* y algunos otros mayoritariamente representativos de audiencias masculinas.

Este fenómeno no tiene que ver con la música en sí misma, sino con los atributos que se consideran propios de cada sexo y cómo los asociamos socialmente a la música. El gusto musical se convierte, entonces, en una forma de identificación que determina lo que es aceptable para encajar dentro del sistema heteronormado en el que vivimos.

Los códigos de conducta bajo los que hemos sido educados por generaciones han hecho que se tenga un miedo irracional hacia lo no

¹⁵¹ Angélica Aremy Evangelista, Tania Cruz Salazar, Ramón Abraham Mena (coordinadores), *Género y juventudes*, El Colegio de la Frontera Sur, primera edición, México, 2016, p. 84, 85.

convencional, a lo que transgrede la norma, o lo que atenta contra las hegemónicas y arcaicas ideas de género. Es por ello que hay un especial temor (fobia) hacia los homosexuales, a quienes indirectamente se suele asociar con los contratenores. Daniel Borrillo, en su libro *Homofobia*, aporta un contundente texto cuando escribe:

Sin embargo, hay algo que hace la homofobia, y más particularmente la homofobia masculina, una hostilidad específica. La mayoría de las veces se presenta como un sentimiento natural de rechazo hacia lo femenino. De hecho, la virilidad se construye de manera negativa: un varón es lo contrario a una mujer y lo opuesto a un maricón. Por ende, el odio a los homosexuales y un cierto desdén respecto de las mujeres continúan representando los pilares de este aún extendido modo de fabricar machos.¹⁵²

El rechazo que sufrió Javier Zavala en 1977 en la Ciudad de México, se “puede entender” de alguna manera porque tradicionalmente en la ópera romántica los roles masculinos y femeninos están perfectamente bien delimitados y corresponden al pensamiento heterosexual imperante en nuestra sociedad desde antaño. Considerando esta perspectiva de género dominante en México, ¿acaso todos los hombres deberían cantar única y exclusivamente con la tesitura normativa de su sexo?

Los códigos y conductas machistas —que son universales—, se hacen presentes inclusive, en los libretos de ópera al mostrarnos acciones teatrales en las cuales las heroínas, por representar figuras dominantes, de fuerte carácter o transgresoras deben ser “castigadas” por su osadía, y no sobreviven en la trama de la ópera. En títulos operísticos como *Carmen*, *Tosca*, *Aida*, *Otello*, o *La Gioconda*, las protagonistas deben morir para redimirse del inmenso pecado de ser luchadoras apasionadas, defensoras irredentas de su febril amor. Pero, la inexorable falocracia las aniquila por el simple hecho de ir en contra de lo establecido, y el castigo se imparte en cada representación para demostrar la autoridad y supremacía de los ejes rectores de la sociedad.

Inclusive en las muertes de los personajes de la ópera, hay notorias diferencias de género: algunos personajes masculinos (Cavaradossi,

¹⁵² Borrillo *Óp. Cit.*, p. 10.

Manrico, Otello, etc.) se mueren por causas activas, como asesinato, ejecución o suicidio. Mientras que otros personajes femeninos suelen morir de forma pasiva, o en circunstancias poco creíbles, como enfermedad, locura o impacto emocional.¹⁵³

La ópera como género musical y el público que de ella goza, tienden especialmente en nuestro país, a ser muy conservadores y poco dispuestos a aceptar una transgresión de los roles normalmente asignados a hombres y mujeres. Es muy común que las mujeres se travistan en la escena y hasta causa morbo verlas interpretando a un hombre. Hay roles muy específicos como el de los pajes Cherubino, en *Las bodas de Fígaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), y Óscar en *El baile de máscaras* de Giuseppe Verdi (1813-1901). También el del Compositor, en *Ariadna en Naxos* y el joven Octavio, en *El Caballero de la Rosa*, ambas de Richard Strauss (1864-1949). Por ejemplo, la sociedad mexicana acepta también de buen grado que dos mujeres se tomen de la mano en la calle o vayan juntas al baño. Pero que el hombre pierda su “estatus” y se permita explorar su lado “femenino” causa escozor y rechazo, excepto si se trata de una situación cómica o si se quiere ridiculizar al llamado “sexo débil”. Entonces ahí todos se divierten y ríen a carcajadas.

La primera actitud machista que viví en mi carrera vino de parte del tenor inglés Nigel Rogers,¹⁵⁴ quien se encontraba impartiendo un curso sobre interpretación de la música antigua en la Escuela Superior de Música en 1994. Yo participaba en esas clases como tenor y, al tener ciertas dudas sobre mi verdadera tesitura y los problemas vocales que ya he narrado, me acerqué al maestro para pedir su opinión sobre mi incipiente voz de contratenor. Su primera reacción fue decirme: “No cantes como contratenor. No pierdas tu tiempo.” Me impactó la respuesta de un cantante famoso que nació en Inglaterra, cuna de contratenores, y que justo por eso pedía su opinión. Pensé que el machismo era un código de invención latina y/o mexicana, pero descorazonado descubrí en las palabras de

¹⁵³ Myriam Quick, *Gender in opera*. [En línea] Disponible en internet en la dirección electrónica: <https://miriamquick.com/gender-in-opera-1/>

¹⁵⁴ Tenor, maestro y director de orquesta inglés nacido en 1935. Considerado como uno de los mejores intérpretes de música antigua. Grabó un vasto repertorio con los más importantes sellos discográficos. En México ha dado conciertos, recitales y ha impartido clases magistrales.

Rogers un elevadísimo nivel de pensamiento heteronormado y patriarcal.

En los veinticinco años que tengo como profesor en la Escuela Superior de Música enseñando contratenores, no he encontrado una relación directa y precisa que demuestre que ser contratenor sea sinónimo de ser *gay*. En México no se puede afirmar que todos los contratenores son homosexuales. De hecho, por mi cátedra han pasado alumnos de diversas tendencias sexuales: homosexuales, bisexuales y heterosexuales, aunque debo decir que éstos son los menos. La tesitura no predispone ni contribuye de ninguna forma, por el simple hecho de cantar con una voz aguda, para que el estudiante tenga una preferencia sexual específica. Tampoco cantar con voz modal (M1), o en las tesituras tradicionales de tenor, barítono o bajo, asociadas generalmente con masculinidad, control, fuerza y elevado nivel de testosterona, puede asegurar la heterosexualidad de los cantantes.

Bradley Fugate, afirma en su tesis doctoral, que en Estados Unidos sí existe una asociación directa de género pues los *gays* buscan cantar como contratenores para reafirmarse: “Más hombres *gay* se sienten atraídos por este tipo de voz ya que es un tipo de voz lejana, no convencional”,¹⁵⁵ aunque también asevera que no todos los contratenores en la Unión Americana son homosexuales. En el mismo sentido, Ariel Durán-Trujillo escribe, en un artículo publicado por la Pontificia Universidad Católica de Chile: “Respecto de la relación entre el registro de contratenor y la homosexualidad, me parece muy interesante relevar el hecho de que, de los casos de los cuales tengo conocimiento cercano, la gran mayoría se declara abiertamente homosexual”.¹⁵⁶

Considero necesario narrar el ataque machista más fuerte que sufrí en mi carrera como contratenor. Este sucedió en 1999 cuando la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (OFCM) me invitó a can-

¹⁵⁵ Bradley K. Fugate: *The contemporary countertenor in context: vocal production, gender/sexuality, and reception*, Boston: Graduate School of Arts and Sciences, Boston University Theses & Dissertations, 2016 p. 168 (traducción del autor)

¹⁵⁶ Ariel Durán-Trujillo, La voz del contratenor como artefacto cultural y su función articuladora de los roles de género en la performance musical vocal, estudio de caso de Santiago de Chile. [PDF] Disponible en internet en la dirección electrónica: https://www.academia.edu/35345185/La_voz_del_Contratenor_como_Artefacto_cultural_y_su_funci3n_articuladora_de_los_rol3s_de_g3nero_en_la_performance_musical_vocal_estudio_de_casos_en_Santiago_de_Chile p. 21.

tar como solista, una serie de seis presentaciones de la cantata escénica *Carmina Burana*¹⁵⁷ de Carl Orff, para los primeros días de octubre de ese año. La gerencia de la orquesta como es habitual organizó una rueda de prensa para anunciar las funciones de tan gustada obra, misma que yo había interpretado ya durante diez años. Por razones que más tarde comprendería, no fui invitado a participar en dicha rueda ofrecida a los medios de comunicación, que se llevó a cabo un día antes del ensayo general de la obra. A la mañana siguiente ya estaba pegado el recorte del periódico a la vista de los que participaríamos en su representación. Un miembro de la orquesta que ya había leído la desagradable nota se me acercó con cara de preocupación para preguntarme: “¿Ya viste?”. Ingenualmente, y previo a entrar al escenario para cantar, me acerqué a leer con espanto las declaraciones del director de orquesta acerca de mi tesitura. Jorge Mester¹⁵⁸ había dicho a la prensa: “Ahora que los sopraninos (*sic*) están de moda ya no da tanta vergüenza tenerlos, no importa qué letrero tenga, lo valioso es que suene bien”.¹⁵⁹

Ruborizado por el enojo y ofuscado por lo que consideré un insulto, busqué a la gerente de la orquesta para que me diera una explicación de lo declarado por Mester. Evidentemente, la plantilla burocrática de la orquesta nada podía hacer ni decir al respecto de las desafortunadas declaraciones de Mester, y resultaba claro que un personaje así de burdo y soez, bajo ninguna circunstancia se retractaría ni pediría disculpas por sus palabras.

Mi primera reacción, y creo que muy natural, fue querer abandonar el proyecto pensando en cancelar inmediatamente mi participación, consciente que la primera función se llevaría a cabo al día siguiente. Te-

¹⁵⁷ Se trata de la cantata escénica más gustada cuando menos en la Ciudad de México y capaz de llenar espacios tan grandes como el Auditorio Nacional. Fue compuesta por C. Orff entre 1935 y 1936 y utiliza como textos algunos poemas medievales. Está escrita para coro adulto e infantil, tres solistas (soprano, tenor o contrateno y barítono) y orquesta sinfónica. Durante mi carrera canté esta obra en más de cien ocasiones.

¹⁵⁸ Director de orquesta y violinista mexicano de ascendencia húngara nacido en 1935. Realizó sus estudios en la Julliard School of Music de Nueva York. Ha dirigido, al parecer, las más importantes orquestas del mundo.

¹⁵⁹ Patricia Rosales Zamora, *La FCM Dará 6 funciones de Carmina Burana*, Excelsior, jueves 30 de septiembre de 1999.

nía claro que no podía cancelar mi actuación, pues existía un contrato de por medio que me ataba a la OFCM por las seis funciones pactadas. Después de mucho pensar cómo podía resolver la situación, y ya con la cabeza fría, amenacé a la orquesta con convocar a la prensa para hablar de la ofensa recibida por Mester e intentar desacreditarlo ante los medios de comunicación. Viendo que esto sí le producía cierto temor a la gerencia de la orquesta, solicité a cambio de mi silencio, un pago extra de honorarios que básicamente doblaba mi sueldo para poder cantar las seis funciones de *Carmina Burana*. Tragándome mi orgullo —pero con la cartera llena—, canté con un director de orquesta maleducado e impertinente que evidentemente no entendía nada sobre la voz de contratenor.

De una experiencia tan penosa como la descrita me quedan los siguientes cuestionamientos: ¿Qué llevó a Mester a dar tales declaraciones?, ¿por qué la ofensa de decir “ya no da tanta vergüenza”?, ¿qué experiencia desagradable vivió con los “sopraninos” como él los llama?, ¿por qué la falta de respeto a un joven talentoso que estaba consolidando su carrera y abriéndose camino en una tesitura tan inusual?

Semanas después, todavía molesto y golpeado en mi orgullo, me reuní con una periodista del diario *Excelsior* para quejarme amargamente del hecho y hacer pública tan lamentable ofensa. Ella, amablemente sacó una breve nota en el periódico para contar lo sucedido. Y como era de esperarse, no pasó nada, nada de nada. No recibí muestra alguna de apoyo ni solidaridad de mi familia, ni de mis colegas músicos y cantantes. Sólo mi maestra Erika Kubacsek (q.e.p.d.) lamentó lo ocurrido. Desgraciadamente, en el ocaso del siglo XX, el machismo y la homofobia que imperaban en todo el país, se manifestaban, inclusive, en los más importantes centros de arte y cultura en la Ciudad de México.

3. La sociedad heteropatriarcal en la enseñanza

Desde el nacimiento de la educación pública, en octubre de 1833,¹⁶⁰ el Estado mexicano ha tenido la responsabilidad de proporcionar educación

¹⁶⁰ Fernando Solana, “Pasado y futuro de la educación pública en México”, en, Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes, Raúl Bolaños, coordinadores, *Historia de la educación pública en México*, Fondo de Cultura Económica, edición especial Secretaría de Educación Pública, México, 1982, p. 1.

gratuita a todos los niveles, iniciando con la instrucción primaria —que después se convirtió en obligatoria—,¹⁶¹ hasta el estudio de carreras universitarias. Se ha encargado obviamente de diseñar las mallas curriculares, programas y contenidos de estudio a través de su agenda político-educativa, y de manera perspicaz, ha signado también los modelos de comportamiento, vestimenta, corte de cabello, modo de pensar y actuar.

Todos los acontecimientos políticos y sociales vividos en nuestro país se han reflejado de manera inmediata en los centros educativos, impactando indudablemente a la educación pública. Así entonces, mediante estos esquemas, la educación se ha convertido desde hace lustros, en una práctica de opresión —entre otras muchas—, pues la sociedad pondera de forma exhaustiva las características que debe poseer un estudiante de cualquier instituto educativo para poder ser llamado “hombre” o “mujer”.

En nuestra sociedad, tradicionalmente este tipo de “hombre” se convierte en padre de familia, protector y proveedor de la misma. Desde temprana edad, ha aprendido a evitar cualquier manifestación de cariño o afecto, y sobre todo a guardar distancia con ciertos sentimientos y emociones, entendiendo que nunca debe mostrarlos en público. Un “hombre”, para ser considerado como tal, no debe llorar, no debe emocionarse, no debe quejarse y sobretodo no puede permitirse sentir. Gerardo Guiza dice que:

Desde la infancia, se les impide a los varones expresar ternura, cariño, tristeza o dolor, así como mostrar actitudes de humanidad, dejándoles solamente la alternativa de manifestar la ira, la agresividad, la audacia, y también el placer, como muestras de la masculinidad ideal. Es así como empezamos a construir al ‘macho’ castrado de su sensibilidad y en buena parte de su amor y con un comportamiento caricaturesco en su agresividad.¹⁶²

La sociedad mexicana ha formado durante muchas generaciones, a través de estos códigos de conducta, a los “hombres” de casi todas las familias,

¹⁶¹ Salvador Moreno, “El porfiriato primera etapa (1876-1901)”, en, Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes, Raúl Bolaños, coordinadores, *Historia de la educación pública en México*, Fondo de Cultura Económica, edición especial Secretaría de Educación Pública, México, 1982, p. 71.

¹⁶² Gerardo Guiza Lemus, *Masculinidades, Las facetas del hombre*, editorial Fontamara, México 2010, p. 8.

a los machos a los que hago referencia. La masculinidad es, entonces, resultado de la construcción social que delimita con gran claridad los atributos de lo que significa lo masculino/heterosexual. En realidad, con el género no se nace, éste se desarrolla con el tiempo como parte de la “educación” que recibimos. En casa se nos educa desde pequeños para comportarnos como hombre o mujer —según nuestro sexo de nacimiento—, y aprendemos las conductas de uno u otra básicamente por imitación. Los medios de comunicación —que estuvieron controlados por el Estado durante mucho tiempo—, son también la vía por la cuál en muchas ocasiones los niños aprenden sobre la masculinidad y la femineidad con sus rígidos patrones de conducta. Existen coordenadas de comportamiento y códigos de acción, que delimitan la masculinidad en nuestra sociedad heteropatriarcal. Como claramente expone José Olavarría:

Según la masculinidad dominante, los hombres se caracterizan por ser personas importantes, activas, autónomas, fuertes, potentes, racionales, emocionalmente controladas, heterosexuales, son los proveedores en la familia y su ámbito de acción está en la calle. Todo esto en oposición a las mujeres, a los hombres homosexuales y a aquellos varones “feminizados”, que serían parte del segmento no importante de la sociedad: pasivas/os, dependientes, débiles, emocionales y, en el caso de las mujeres, pertenecientes al ámbito de la casa y mantenidas por sus varones.¹⁶³

El modelo de masculinidad que permanece vigente desde principios del siglo XX ha marginado a los artistas en general, incluyendo músicos, bailarines, pintores, escultores, actores, poetas, cantantes y muy particularmente a los contratenedores. Estas actividades, al no considerarse “importantes” ni ser reconocidas como profesiones tradicionales bien remuneradas, han sido denigradas y por lustros descalificadas. Para agravar la problemática, en muchos de los casos, el flujo permanente de emociones que se desprenden de estos seres, suele ser la pauta que lleva al artista a

¹⁶³ José Olavarría, Rodrigo Parrini. *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. Primer encuentro de estudios de masculinidad. FLACSO, Chile, 2000, p. 11 y 12.

manifestarse en su quehacer cotidiano. En general, se suele calificar al cantante de “sensible” o “dramático” solamente por expresar extrovertidamente las emociones que experimenta como cualquier ser humano, sin tomar en cuenta que es por medio de su arte, en este caso la voz, un instrumento que está vivo y del que emanan cascadas de sonidos de gran intensidad emocional.

Este constructo de masculinidades, que incluyen actitudes estéticas representativas de varones heteronormados, que por generaciones han aprendido y heredado este tipo de comportamientos, incluso se observan en el medio operístico. Por ejemplo, el pararse en la escena, casi como un torero retando altivamente al toro con la pelvis; caminar exageradamente erguidos sacando el pecho, y hablar fuerte todo el tiempo—ellos dicen que para mantener la impostación de la voz—, comportándose de manera soberbia, altiva y hasta pedante.

Pareciera que éstos son algunos de los preceptos que todo varón debe alcanzar para encajar así en la sociedad heteropatriarcal; incluyendo, evidentemente, cantar con las tesituras que corresponden al sexo de nacimiento, es decir, todos los varones “deberían” sonar por fuerza como tenores, barítonos o bajos para coincidir con los roles asignados tradicionalmente a la identidad masculina.

Así entonces, al contratenor se le ha relegado, al no encajar por su especial voz, dentro de este marco de acción en el constructo social llamado “heteropatriarcado”. Para la sociedad, esa voz atípicamente aguda—casi femenina—va “contra natura” o “es artificiosa”, y se opone a esa anticuada estética masculina. Los profesores de canto de las escuelas profesionales de música, sin tener conciencia plena, y controlados por el sistema, se convierten en guardianes del Estado, bloqueando incluso la posibilidad de que algún alumno, por talentoso que sea, pueda cantar como contratenor.

En diciembre del 2021 se cumplieron doce años de que la Asamblea Legislativa del entonces Distrito Federal (ALDF) hoy CDMX, aprobara el matrimonio entre personas del mismo sexo. En este tiempo que ha transcurrido quisiera saber si: ¿ha impactado el matrimonio igualitario de manera positiva entre los habitantes de la ciudad?, ¿fue éste un detonante del verdadero concepto de igualdad?, ¿disminuyeron con esto los

crímenes por homofobia en México?, ¿recibieron los contratenores un trato diferente?, ¿hubo más oportunidades para ellos?. Espero que a mis estudiantes les toque vivir y disfrutar, en un futuro no muy lejano, de un verdadero cambio en la mentalidad de los habitantes de esta gran urbe que es la Ciudad de México.

4. Tratamiento igualitario de las voces

Históricamente en México y en algunos países de América Latina, se ha relegado a la voz del contratenor, excluyéndola de los textos de pedagogía vocal, así como de universidades, y otros espacios de enseñanza musical. Todavía en la actualidad, hay cursos, concursos y clases magistrales en donde —por razones que ignoro—, no se admite a esta tesitura.

Ariel Durán-Trujillo narra la discriminación que han sufrido en Chile los contratenores al ser rechazados en algunas universidades y los casos aislados de esta tesitura que han surgido en ese país.¹⁶⁴ No solamente se ha excluido a la voz de contratenor de muchos tratados y métodos de canto, sino que además se ha pretendido desconocer su existencia. Es por ello que urge abrir en México espacios para su desarrollo, profesionalización y permanente inclusión.

Para hablar del tratamiento igualitario en la enseñanza de la técnica vocal para contratenores, comparto la opinión del doctor Peter Thorensen cuando dice que la voz de contratenor requiere un tratamiento idéntico al de cualquier otra tesitura: “Mi objetivo primordial es demostrar las similitudes entre todos los tipos de voces para probar que la pedagogía para contratenor puede, y debe, ser integrada a la colección de literatura sobre pedagogía vocal sana y técnicas de enseñanza”.¹⁶⁵

La voz del contratenor al igual que las demás tesituras, requiere de un similar entrenamiento, dedicación y atención por parte de los maestros, pianistas, repasadores y cualquier persona que pretenda incidir

¹⁶⁴ Ariel Durán-Trujillo, *Óp. Cit.*, p. 15.

¹⁶⁵ Peter Thorensen: *Teaching Countertenors: Integrating Countertenors Pedagogy into the Collegiate Studio* Indiana: Faculty of the Jacobs School of Music, Indiana University, 2012 p. 6 (traducción del autor)

en su desarrollo técnico vocal. Es decir, los maestros de canto necesitan descubrir los ejercicios adecuados para desarrollar sus voces y conocer el repertorio que acrecienta sus habilidades musicales.

A veces, los maestros de canto sentimos cierta predilección por alguna tesitura en particular, o por alguna voz con la que creemos que hay afinidad y/o empatía. Dedicamos tiempo extra a su preparación y nos emocionamos por lo atractivo y lucidor de su repertorio además del avance que se muestra en clase. Esto suele ser algo común en las aulas y considero que no es ningún pecado. Lo que no es correcto, es que se acepte a un alumno con voz de contratenor en una institución musical de nivel superior y después se le relegue por desconocimiento, se le maltrate por costumbre y se desatiendan sus necesidades técnicas y musicales por apatía, ignorancia y machismo. El maestro de canto debe estar totalmente comprometido por igual con todos sus alumnos, sean de la tesitura que sean y con la preferencia sexual que tengan: El contratenor no es menos que las otras voces.

En una postura sobre el tratamiento igualitario de las voces en la enseñanza de la técnica vocal, similar a la que presento, el pedagogo Richard Miller expone:

[...] Enseñar a la voz de contratenor no debería ser más difícil que enseñar cualquier categoría vocal. Uno de los pasos más importantes que se deben dar para brindar instrucción adecuada a los contratenores es eliminar de la profesión de la enseñanza del canto la noción de que el instrumento es, de alguna forma, estructuralmente diferente a otros instrumentos masculinos. El segundo paso importante, es el remover una cierta cantidad de prejuicios acerca de los timbres vocales no tradicionales.¹⁶⁶

Considerar la inclusión permanente de la voz de contratenor en el sistema cultural mexicano, no sólo es ya una deuda histórica, es preciso abrir más foros de discusión, crear talleres sobre la tesitura y dar mayor apertura a nuevos talentos. Esto puede funcionar como remedio para insertar el tema en la sociedad y volverla más incluyente.

¹⁶⁶ Miller, *Óp. Cit.*, p. 124 y 125 (traducción del autor)

En México necesitamos maestros verdaderamente facultados y comprometidos con la tesitura, capaces de abrazar la sonoridad del contratenor sin prejuicio alguno, para brindarle un remanso que le cobije. Además, para valorar la voz del contratenor en su justa dimensión, es necesaria una visión exenta de machismo, homofobia y misoginia. Una mirada incluyente alejada de los binarismos de género y falocracias heterosexuales. Urge asimismo y de manera inmediata, una participación social y educativa que busque integrar al contratenor en su entorno cultural, que promueva su desarrollo y requiera de manera continua su presencia.

Epílogo

En los veintiocho años que han transcurrido desde mi debut como contrateno, a la fecha se han gestado, sobre todo en la Ciudad de México, cambios notables de aceptación, actitud e inclusión hacia la tesitura de contrateno. La aprobación del matrimonio igualitario, que ya cumplió más de una década ha coadyuvado en este sentido, —entre otros eventos— a romper con estigmas y anquilosadas costumbres sociales imperantes en la época en que surgió el primer contrateno en México. Ahora, por ejemplo, es muy común ver a dos muchachos tomados de la mano caminando por la calle o a dos chicas besándose en público, lo cuál era impensable y fuertemente rechazado hace treinta años en nuestra ciudad. Todo esto, ha contribuido a que se deje de ver con morbo a los cantantes contratenos, y que haya un mayor respeto hacia la tesitura y los artistas que en ella habitan. También el sorprendente desarrollo tecnológico de los últimos lustros ha favorecido que la tesitura de contrateno se pueda apreciar desde otra perspectiva, brindando acceso a videos, críticas, imágenes y audios de actuaciones de los que en la actualidad dominan la escena operística internacional. Incluso hemos podido ver cómo en otros países se maravillan con las voces de los contratenos que participan en concursos televisivos de talentos, aunque estos canten arias no aptas ni escritas para su voz.

A pesar de todas las ventajas que nos aporta la tecnología, es necesario mantener un foco de atención para que ésta no impida un desarrollo musical como el que teníamos en el pasado y que era muy valioso. La desaparición del disco compacto a nivel mundial, así como de las grandes distribuidoras de CDs, limitan la posibilidad del desarrollo de una cultura operística al impedir el acceso al material suplementario que contenían, como el *booklet* con notas, traducciones de las obras o el li-

breto bilingüe, que evidentemente facilitaban el contacto y acrecentaban el interés por el género. Todas ellas fueron herramientas muy importantes en el desarrollo de mi carrera como contratenor.

De igual manera, la educación musical en México ha sufrido un retroceso desde la eliminación de la materia de música de las escuelas oficiales. Consecuentemente se ha propiciado una involución del desarrollo auditivo y del gusto musical de las nuevas generaciones. Las canciones y en general la música que escuchan los jóvenes en la actualidad, solamente puedo describirlas como terribles. La música de concierto y la ópera se están convirtiendo en géneros en extinción, por su escasez, y debido a que ya que no se brindan desde la infancia las herramientas necesarias para entender y apreciar el arte musical en su conjunto.

¿Qué futuro puede tener la tesitura de contratenor si el porvenir de la ópera y la música de concierto es tan nebuloso?, ¿será acaso que los contratenedores deben buscar su sustento por medio de otros estilos como la música *pop* o de espectáculos circenses como los del *Cirque du Soleil*, en los que evidentemente son bien aceptados?, ¿o recurrir a medios masivos de comunicación como la televisión y más actualmente el *streaming* para tener visibilidad?

La interpretación de gran cantidad del repertorio que escuchamos en las salas de concierto y/o teatros de ópera, se ciñe —lamentablemente—, al gusto de maestros, repertoristas, directores de teatros o directores o orquesta. Para evitar que sigan masacrando la música de tantos y variados compositores, considero necesaria la profesionalización de estos individuos para que ejerzan sus carreras con total honestidad y respeto.

El cambio que podemos esperar en México está en la inclusión permanente de la voz de contratenor en la programación de las orquestas profesionales, salas de concierto y de la Compañía Nacional de Ópera, que sorpresivamente, le brindó la oportunidad de un rol protagónico a Gamaliel Reynoso en octubre de 2021. También en noviembre de ese año, el contratenor Iván López Reynoso pudo hacer finalmente su debut en el Palacio de Bellas Artes con un programa dirigido por él mismo con la Orquesta Sinfónica Nacional.

Sin embargo, mientras las otras instituciones musicales del país no amplíen el espectro vocal que ejecutan y modifiquen su repertorio con

obras que se pueden cantar con esta voz, el futuro de la tesitura seguirá siendo incierto.

Es apremiante que las escuelas profesionales de música hagan una revisión de su malla curricular y elaboren planes de estudio que justifiquen no sólo la inclusión de la tesitura de contratenor, sino un definido programa que eduque y desarrolle sus talentos. He visto con enorme tristeza cómo grandes voces se han arruinado por falta de técnica, de un maestro experto que los guíe y por forzar su musculatura cantando el repertorio inadecuado y antipedagógico.

Deseo de todo corazón que *Las vicisitudes del contratenor en México*, sea el testimonio que pueda tornarse en un referente para cualquier contratenor, y marcar las pautas de lo que podría ser una guía para los jóvenes deseosos de cantar en esta tesitura e inspirarlos a prepararse de manera correcta y continua hasta convertirse en genuinos y brillantes artistas.

Catálogo sugerido de obras

El propósito de este catálogo es dotar, tanto a los alumnos contratadores como a los maestros, de herramientas didácticas por medio de las cuales accedan a un listado con obras asequibles en ediciones conocidas, así como en versiones electrónicas en internet. Debo aclarar que solo parte de estas obras se escribieron específicamente para la tesitura de contratador y que las piezas restantes considero se adaptan perfectamente para esa voz. Obviamente falta mucho material, pero quise ceñirme a las obras que por alguna razón me resultaron familiares.

La página <https://imslp.org/> se yergue en la actualidad como una de las grandes herramientas del siglo XXI para quienes quieran acercarse a las fuentes originales o a las principales ediciones de las obras.

ALBINONI, Tomaso. (1671-1751)

- -Selvagge amenità. (*Engelberta*)
- -Stelle ingrata. (*Astarto*)

BACH, Johann Christoph. (1642-1703)

- -Ach, dass ich Wassers g'nug hätte.
- -Mit Weinem hebt sichs an.

BACH, Johann Sebastian. (1685-1750)

- -Ach Golgatha. (*Matthäus-Passion* BWV 244)
- -Agnus Dei. (*Hohe Messe in H moll* BWV 232)
- -Bereite dich, Zion. (*Weihnachts-Oratorium* BWV 248)
- -Buss und Reu. (*Matthäus-Passion* BWV 244)
- -Erbarme dich. (*Matthäus-Passion* BWV 244)
- -Es ist vollbracht, o Trost. (*Johannes-Passion* BWV 245)
- -Esurientes implecit bonis. (*Magnificat* BWV 243)
- -Geist und seele wird verwirret. (Cantata BWV 35)

- -Gott soll allein mein Herze haben. (Cantata BWV 169)
- -Ich habe genug. (Cantata BWV 82)
- -Können Tränen meiner wangen. (*Matthäus-Passion* BWV 244)
- -Qui sedes. (*Hohe Messe in H moll* BWV 232)
- -Schlage doch, gewünschte. (Cantata BWV 53)
- -Schlafe, mein Liebster. (*Weihnachts-Oratorium* BWV 248)
- -Schliesse, mein Herze, dies selige Wunder. (*Weihnachts-Oratorium* BWV 248)
- -Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust. (Cantata BWV 170)
- -Von den Stricken meiner Sünden. (*Johannes-Passion* BWV 245)
- -Widerstehe doch der Sünde. (Cantata BWV 54)

BEETHOVEN, Ludwig Van. (1770-1827)

- -Sechs Lieder nach Gellert Op. 48
- -An die ferne Geliebte Op. 98

BELLINI, Vincenzo. (1801-1835)

- -Bella Nice, che d'amore.
- -Dolente immagine di Fille mia.
- -Ma rendi pur contento.
- -Se Romeo t'uccise un figlio. (*I Capuletti e i Montecchi*)
- -Vaga luna, che inargenti. (Versión Viardot-García)
- -Vanne o rosa fortunata.

BLOW, John. (1649-1708)

- -Ode on the Death of Mr. Henry Purcell (para 2 contratenores)

BONONCINI, Giovanni. (1670-1747)

- -Care luci del mio bene.
- -Già la stagion d'amore. (Cantata)
- -Lasciami un sol momento. (Cantata)
- -Misero pastorello. (Cantata)
- -Per la gloria d'adorarvi. (*La Griselda*)
- -Siedi, Amarilli mia. (Cantata)
- -Un ombra di pace. (*California*)

BRITTEN, Benjamin. (1913-1976)

- -I know a bank where wild thyme blows. (*A midsummer nighth's dream*)

- -Flower of this purple dye. (*A midsummer nigh's dream*)

BROSCHI, Riccardo. (1698-1756)

- -Di costanza il core armato.
- -In sen mi tace. (*Artaserse*)
- -Ombra fedeli anch'io. (*Idaspe*)
- -Qual guerriero in campo armato. (*Idaspe*)
- -Se al labro mio non credi. (*Artaserse*)
- -Son qual nave ch'agitata. (*Artaserse*)

BROUWER, Leo. (1964-)

- -Canciones amatorias

BUXTEHUDE, Dietrich. (1637-1707)

- -Jubilate Domino.

CACCINI, Giulio. (1550-1618)

- -Amarilli, mia bella.
- -Amor ch'attendi.
- .Amor io parto.
- -Aur'amorosa.
- -Bella ragion.
- -Belle rose porporine.
- -Dovrò dunque morire.
- -Non piú guerra.
- -Occhi'immortali.
- -Perfidissimo volto.
- -Pien d'amoroso affetto.
- -Sfogava con le stelle.
- -Tu ch'ai le penne, amore.
- -Udite amanti.

CALDARA, Antonio. (1670-1736)

- -Giacchè mi tremi in seno. (*La Passione di Gesù Cristo Signor Nostro*)
- -Vicino a un rivoletto. (Cantata)

CAMPION, Thomas. (1567-1620)

- -Are you what your faire lookes expresse?
- -Author of lighth.
- -Beauty, since you so much desire.

- -Come let us sound with melody.
- -Come, you pretty flase-ey'd wanton.
- -Fire, fire.
- -I care not for these ladies.
- -It feel on a summer's day.
- -Kinde are her answers.
- -Love or not.
- -Never weather-beaten saile.
- -O never to be moved.
- -Sweet exclude me not.
- -There is none. O none but you.
- -Vaile, love mine eyes.
- -Your faire lookes.

CAVALLI, Francesco. (1602-1676)

- -Lucidissima face. (*La Calisto*)
- -Delizie contente. (*Il Giasone*)
- -Ombra mai fu. (*Serse*)

CESTI, Marco Antonio. (1623-1669)

- -Aspettate, adesso canto. (Cantata)

DA GAGLIANO, Marco. (1575-1642)

- -Valli profonde.

D' INDIA, Sigismondo. (1582-1629)

- -Cara mia cetra.
- -Cruda Amarilli.
- -Intenerite voi.
- -Io son nel duol sì vinto.

DONAUDY, Stefano. (1879-1925)

- -E Filli m'ha detto.
- -O del mio amato bene.
- -Sento nel core.
- -Sorge il sol! Che fai tu?
- -Spirate pur, spirate.
- -Tempo è alfin di muover guerra.

DONIZETTI, Gaetano. (1797-1848)

- -Amore e morte.

- -Per sua madre andò una figlia. (*Linda di Chamounix*)
- -Il segreto per esser felice. (*Lucrezia Borgia*)
- -Me voglio fa' na casa.
- -Per non istare in ozio. (*Maria di Rohan*)

DOWLAND, John. (1563-1626)

- -Awake sweet love thou art return'd
- -Away with these self-loving lads.
- -Burst forth my tears.
- -Can she excuse my wrongs?
- -Come again, sweet Love.
- -Come, heavy sleep.
- -Dear, if you change.
- -Go crystal tears.
- -Go, nightly cares
- -Fine knacks for Ladies.
- -Flow my tears.
- -His Golden locks.
- -If my complaints could passions move.
- -I flow not so fast, ye fountains.
- -I saw my Lady weep.
- -In darkness let me dwell.
- -Now, o now, i needs must part.
- -Rest awhile you cruel cares.
- -Sleep, wayward thoughts.
- -Sorrow, stay.
- -Unquiet thoughts.
- -What if I never speed?
- -Wilt thou, unkind, thus reave me?

FAURÉ, Gabriel. (1845-1924)

- -Tristesse Op. 6, No. 2
- -Au bord de l'eau Op. 8, No. 1
- -Le voyageur Op. 18, No. 2
- -Automne Op. 18, No. 3
- -Mai Op. 1, No. 2

FRESCOBALDI, Girolamo. (1583-1643)

- -A miei pianti.
- -Così voi mi disprezzate?
- -Se l'aura spira.
- -O mio cor.
- -Vanne o carta amorosa.

GASPARINI, Francesco. (1668-1727)

- -Destati, Lidia mia. (Cantata)
- -Ecco, che alfin ritorno. (Cantata)

GIACOMELLI, Geminiano. (1692-1742)

- -Amor, dover, rispetto. (*Adriano in Siria*)
- -Mancare Dio mi sento. (*Adriano in Siria*)
- -Quel usignuolo. (*Merope*)
- -Se non ti moro a lato. (*Adriano in Siria*)

GLUCK, Christoph Willibald. (1714-1787)

- -Ah, non turbi il mio riposo. (*Il Telemaco, o sia l'isola di Circe*)
- -Che farò senza Euridice? (*Orfeo ed Euridice* versión de Viena 1762)
- -Che puro ciel. (*Orfeo ed Euridice* versión de Viena 1762)
- -Chiamo il mio ben così. (*Orfeo ed Euridice* versión de Viena 1762)
- -Se per entro alla nera foresta. (*Il Telemaco, o sia l'isola di Circe*)
- -Sperai vicino il lido. (*Demofonte*)

GRAUN, Carl Heinrich. (1703-1759)

- -Benchè superbo e vano. (*Montezuma*)
- -Del mio destin tiranno tutto l'orrore. (*Montezuma*)
- -In mirar la mia sventura. (*Orfeo*)
- -Mio bel nume. (*Orfeo*)
- -Non saprei curare il vanto. (*Montezuma*)
- -Sì, per la rea congiura. (*Montezuma*)

GOUNOD, Charles. (1818-1893)

- -Absence.
- -Où voulez-vous aller?
- -Sérénade.

HÄNDEL, Georg Friedrich. (1685-1759)

- -A dispetto d'un volto ingrato. (*Tamerlano* HWV 18)
- -Agitato da fiere tempeste. (*Riccardo primo, Re d'Inghilterra* HWV 23)
- -Ah, dolce nome! (*Muzio Scevola* HWV 13)
- -Al lampo dell'armi. (*Giulio Cesare in Egitto* HWV 17)
- -Amor nel mio penar. (*Flavio, Re de' Longobardi* HWV 16)
- -Atterato il muro cada. (*Riccardo primo, Re d'Inghilterra* HWV 23)
- -Aure, deh per pietà. (*Giulio Cesare in Egitto* HWV 17)
- -Bel contento. (*Flavio, Re de' Longobardi* HWV 16)
- -Benché mi sprezzì l'idol che adoro. (*Tamerlano* HWV 18)
- -Brave Jonathan. (*Saul* HWV 53)
- -But who may abide. (*Messiah* HWV 56)
- -Cara sposa. (*Rinaldo* HWV 7)
- -Chi può mirare, e non amare. (*Flavio, Re de' Longobardi* HWV 16)
- -Cielo! Se tu il consenti. (*Orlando* HWV 31)
- -Clori, degli occhi miei. (Cantata HWV 91a)
- -Deeds of kindness. (*Theodora* HWV 68)
- -Deh! Lasciate e vita e volo. (Cantata HWV 103)
- -Despaire no more shall wound me. (*Semele* HWV 58)
- -Destructive War. (*Belhazzar* HWV 61)
- -Di tacere e di schernirmi. (*Serse* HWV 40)
- -Di te mi rido. (*Alcina* HWV 34)
- -Dolce pur d'amor l'affanno. (Cantata HWV 109a)
- -Dove sei amato bene. (*Rodelinda Regina de' Longobardi* HWV 19)
- -Dull delay. (*Jeptha* HWV 70)
- -È gelosia, forza è d'amore. (*Alcina* HWV 34)
- -Fammi combattere. (*Orlando* HWV 31)
- -Figli del mesto cor. (Cantata HWV 112)
- -Fra pensieri. (Cantata HWV 115)
- -He was despised (*Messiah* HWV 56)
- -Ho fuggito Amore. (Cantata HWV 118)
- -Irene, idolo mio. (Cantata HWV 120b)

- -Kind Heaven. (*Theodora* HWV 68)
- -La solitudine: L'aure grate. (Cantata HWV 121b)
- -L'armellin vita no cura. (*Flavio, Re de' Longobardi* HWV 16)
- -L'empio, sleale, indegno. (*Giulio Cesare in Egitto* HWV 17)
- -Lungi da me, pensier tiranno! (Cantata HWV 125b)
- -Mi palpita il cor. (Cantata HWV 132c)
- -Nel dolce tempo. (Cantata HWV 135b)
- -Non è si vago e bello. (*Giulio Cesare in Egitto* HWV 17)
- -Non fu già men forte Alcide. (*Orlando* HWV 31)
- -Nube che il sole adombra. (*Riccardo primo, Re d' Inghilterra* HWV 23)
- -O Lord, whose mercies numberless. (*Saul* HWV 53)
- -O thou that tellest (*Messiah* HWV 56)
- -Oh, sacred oracles of Truth. (*Belhazzar* HWV 61)
- -Ombra cara. (*Radamisto* HWV 12)
- -Ombra mai fu. (*Serse* HWV 40)
- -Or la tromba. (*Rinaldo* HWV 7)
- -Pena tiranna. (*Amadigi* HWV 11)
- -Più che pensó alle fiamme. (*Serse* HWV 40)
- -Più d'una tigre altero. (*Tamerlano* HWV 18)
- -Qualor crudele. (Cantata HWV 151)
- -Quando sperasti, o core. (Cantata HWV 153b)
- -Rompo i lacci e frango i dardi. (*Flavio, Re de' Longobardi* HWV 16)
- -Scacciata dal suo nido. (*Rodelinda, Regina de' Longobardi* HWV 19)
- -Scherza infida. (*Ariodante* HWV 33)
- -Se fiera belva ha cinto. (*Rodelinda* HWV 19)
- -Se in fiorito ameno prato. (*Giulio Cesare in Egitto* HWV 17)
- -Se l'inganno sortisce felice. (*Ariodante* HWV 33)
- -Siate rose rugiadoso. (Cantata HWV 162)
- -Son gelsomino. (Cantata HWV 164b)
- -Splenda l'alba. (Cantata HWV 166)
- -Sta nell'ircana. (*Alcina* HWV 34)
- -Stanco di più soffrire. (Cantata HWV 167b)

- -Stille amare. (*Tolomeo* HWV 25)
- -Sweet rose and lily. (*Theodora* HWV 68)
- -The raptured soul. (*Theodora* HWV 68)
- -Their land brought forth frogs. (*Israel in Egypt* HWV 54)
- -Thou shalt bring them in. (*Israel in Egypt* HWV 54)
- -Tu, preparati a morire. (*Ariodante* HWV 33)
- -Up the dreadful steep ascending. (*Jeptha* HWV 70)
- -Va tacito e nascosto. (*Giulio Cesare in Egitto* HWV 17)
- -Vague pupille. (*Orlando* HWV 31)
- -Vedendo amor. (Cantata HWV 175)
- -Venti turbini. (*Rinaldo* HWV 7)
- -Verdi prati. (*Alcina* HWV 34)
- -Vivi tiranno. (*Rodelinda Regina de' Longobardi* HWV 19)
- -Vorrei vendicarmi del perfido cor. (*Alcina* HWV 34)
- -Vuò dar pace a un'alma altera. (*Tamerlano* HWV 18)
- -Your tuneful voice. (*Semele* HWV 58)

HASSE, Johann Adolf. (1699-1783)

- -Pallido il sole. (*Artaserse*)
- -Parto seguendo amore. (*Orfeo*)
- -Per questo dolce amplesso. (*Artaserse*)
- -Se al ciglio lusinghiero. (*Siroe*)

HAYDN, Joseph. (1732-1809)

- -Arianna a Naxos. (Cantata)
- -Cupido.
- -Das strickende Mädchen.
- -Der Gleichsinn.
- -Gegenliebe.
- -Jeder meint, der Gegenstand.
- O, liebes Mädchen, höre mich.

JERUSALEM Ignacio de. (1707-1769)

- -Cherubes y pastores.
- -Maitines para la Inmaculada Concepción: VII, Responso
Omnes Moriemin

JOMELLI, Niccolò. (1714-1774)

- -Come a vista. (*La passione di Gesù*)

KANCHELI, Giya. (1935-)

- -And Farewell Goes Out Sighing. (Cantata)
- -Diplipito. (Cantata)

KRIEGER, Adam. (1634-1666)

- -Die Liebesgluth verkehrt den Muth.
- -Der Liebe Macht herrscht Tag und Nacht.
- -Der Rheinsche Wein tanzt gar zu fein.

KRIEGER, Johann Philipp. (1649-1725)

- -An die Eisankeit (*Procris*)
- -Die holde Nacht. (*Cecrops*)
- -Die neue Bauernstube. (*Procris*)
- -Du unglücksel'ger Morgenstern. (*Procris*)
- -Im Dunkeln ist gut munkeln. (*Cecrops*)

MARCELLO, Benetto. (1686-1739)

- -Che inviolabile.
- -Quando penso agl'affanni. (Cantata)
- -Signor, dall'empia gente. (*Psaume 15*)

MONTEVERDI, Claudio. (1567-1643)

- -Adagiati, Poppea. (*L'incoronazione di Poppea*)
- -E pure io torno. (*L'incoronazione di Poppea*)
- -Ego flos campi.
- -Eri già tutta mia.
- -Ohimé ch'io cado.
- -Partenza amorosa.
- -Salve Regina.
- -Si dolce è il tormento.

MORENO, Salvador. (1916-1999)

- -Canción de jinete.
- -Desde que estou retirando. (*Severino*)
- -Fugaces.
- -Nunca esperei muita coisa. (*Severino*)
- -Olvido.

MORLEY, Thomas. (1557-1602)

- -I saw my Lady weeping.
- -Mistress Mine.

MOZART, Wolfgang Amadeus. (1756-1791)

- -Ah di sì nobil alma. (*Ascanio in Alba* KV 111)
- -Abendempfindung an Laura. (KV 523)
- -Al mio ben mi veggio avanti. (*Ascanio in Alba* KV 111)
- -An Chloe. (KV 524)
- -An die Freude. (KV 53)
- -Cara, lontano ancora. (*Ascanio in Alba* KV 111)
- -Dans un bois solitaire (KV 308)
- -Das Veilchen (KV 476)
- -En! Duos conspicias. (*Apollo et Hyacinth* KV 38)
- -Già dagli occhi il velo. (*Mitridate* KV 87)
- -Jam pastor Apollo. (*Apollo et Hyacinth* KV 38)
- -Il padre adorato. (*Idomeneo* KV 366)
- -Non ho colpa. (*Idomeneo* KV 366)
- -Ombra felice!...Io ti lascio. (Aria de concierto KV 255)
- -Parto, ma tu ben mio. (*La clemenza di Tito* KV 621)
- -Ridente la calma. (KV 152)
- -Son reo l'error confeso. (*Mitridate* KV 87)
- -Torna mio bene. (*Ascanio in Alba* KV 111)
- -Va, va l'error mio palesa. (*Mitridate* KV 87)
- -Venga pur, minacci e frema. (*Mitridate* KV 87)

PASIELLO, Giovanni. (1740-1816)

- -Nel cor piú non mi sento. (*La molinara*)

PASQUINI, Bernardo. (1637-1710)

- -Navicella, ove ten vai. (Cantata)

PERGOLESI, Giovanni Battista. (1710-1736)

- -Lieto così tal volta. (*Adriano in Siria*)
- -L'infelice in questo stato (*L'Olimpiade*)
- -Salve Regina.
- -Quae moerebat et dolebat. (*Stabat Mater*)
- -Eia Mater fons amoris. (*Stabat Mater*)
- -Fac ut portem Christi mortem. (*Stabat Mater*)

PORPORA, Nicolò Andrea. (1686-1768)

- -Ad onta del timore. (Cantata)
- -Alto giove. (*Polifemo*)

- -Dall' amor più sventurato. (*Orfeo*)
- -D' amor la bella pace. (Cantata)
- -Dolci freschi aurette. (*Polifemo*)
- -Idolatrata e cinta. (Cantata)
- -Le limpide onde. (*Ifigenia*)
- -Or che una nube ingrata. (Cantata)
- -Or la nube procellosa. (*Artaserse*)
- Qual turbine che scende (*Germanico in Germania*)
- -Quel vasto, quel fiero. (*Polifemo*)
- -Questa dunque è la selva. (Cantata)
- -Salve Regina.
- -Senza il misero piacer. (Cantata)
- -Speranze del mio cor. (Cantata)
- -Tu che d' ardir m' accendi. (*Siface*)

PURCELL, Henry. (1659-1695)

- -Ah! How Sweet it is to Love. (*Tyrannic Love*)
- -An Evening Hymn on a Ground.
- -Be welcome then great Sir.
- -Celia has a thousand charms.
- -Crown the altar (*Ode to Queen Mary*)
- -Fairest Isle (*King Arthur*)
- -Fly Swift Ye Hours.
- -I attempt from Love's sickness (*The Indian Queen*)
- -I Love and I must.
- -If music be the food of Love.
- -Lovely Albina's Come Ashore.
- -Music for a while. (*Oedipus*)
- -O solitude.
- -One charming night (*The Fairy Queen*)
- -Since fom my dear Astrea's sight. (*Dioclesian*)
- -Strike the Viol. (*Come ye sons of art*)
- -Sweeter than Roses. (*Pausanias*)
- -Tha fatal hour come on apace.
- -The Queen's epicedium.
- -'Tis nature's voice. (*Ode on St Cecilia's Day*)

- -Thrice happy. (*The fairy Queen*)
- -Thou can'st Hear Tho'Thou art Blind.
- -What shall I do to show much I Love her. (*The Prophetess*)
- -We sing to him. (*Musica sacra*)

ROSSINI, Gioacchino. (1792-1868)

- -Ah! Che scordar non so. (*Tancredi*)
- -Ah! Quel giorno ognor rammento. (*Semiramide*)
- -Canzonetta spagnuola.
- -Di tanti palpiti. (*Tancredi*)
- -Elena! Oh tu che chiamo! (*La donna del lago*)
- -L'esule.
- -Mi lagnerò tacendo.
- -Non temer; d'un basso affetto. (*Maometto II*)

SCARLATTI, Alessandro. (1660-1725)

- -Belleza che s'ama.
- -Bramo, insieme, e morte e vita. (*Cain, ovvero Il primo omicidio*)
- -Care pupille belle (*Il Tigriane*)
- -Clori vezzosa, e bella. (Cantata)
- -Del ciel sui giri. (*Carlo re d'Allemagne*)
- -Difesa non ha.
- -Ferma omai, fugace e bella. (Cantata)
- -Fermate, omai fermate. (Cantata)
- -L'armi crudeli e fiere. (Cantata)
- -La speranza mi tradisce.
- -Mascheratevi, o miei sdegni. (*Cain, ovvero Il primo omicidio*)
- -Mi ha diviso il cor. (Cantata)
- -Miei genitori, addio. (*Cain, ovvero Il primo omicidio*)
- -Miei pensieri (*Il prigioniero fortunato*)
- -O, cessate di piagarmi.
- -O dolcissima speranza.
- -O quam tristis. (*Stabat Mater*)
- -Sancta Mater. (*Stabat Mater*)
- -Tutto appoggio il mio disegno (*Il Cambise*)
- -Vago mio sole (*Massimo Puppieno*)

SCHUMANN, Robert. (1810-1856)

- -Dichterliebe Op. 48
- -Liederkreis Op. 39

SCHÜTZ, Heinrich. (1585-1672)

- -Was hast du verwirket (SWV 307)
- -Herzlich lieb hab ich dich, o Herr. (SWV 348)

SUMAYA, Manuel de. (1678-1755)

- -Como glorias al fuego.
- -Pescador soberano
- -Si ya aquella nave.
- -Ya la naturaleza redimida.

VINCI, Leonardo. (1696-1730)

- In questa mia tempesta (*Eraclea*)

VIVALDI, Antonio. (1678-1741)

- -Agitata infido flatu diu. (*Juditha triumphans* RV 644)
- -Alla caccia dell'alme e de' cori. (Cantata RV 670)
- -Amor hai vinto. (Cantata RV 683)
- -Care selve amici prati. (Cantata RV 671)
- -Cessate, omai cessate. (Cantata RV 684)
- -Clarae stellae, scintillate. (RV 625)
- -Cur sagittas, cur tela, cur faces. (Introduzione al *Gloria* RV 637)
- -Domine Deus, Agnus Dei. (*Gloria* RV 589)
- -Filiae Maestae Jerusalem. (Introduzione al *Miserere* RV 638)
- -In si torbida procella. (*Bajazet* RV 703)
- -In quest'onde. (*La sena festeggiante* RV 693)
- -La sorte mia spietata. (*Bajazet* RV 703)
- -Longe mala, umbrae, terrores. (RV 629)
- -Longe mala, umbrae, terrores. (Introduzione al *Gloria* RV 640)
- -Nel profondo cieco mondo. (*Orlando furioso* RV 728)
- -Nil arma, nil bella (*Juditha triumphans* RV 644)
- -Nisi Dominus. (RV 608)
- -Noli ò cara te adorantis. (*Juditha triumphans* RV 644)
- -Non in pratis aut in ortis. (Introduzione al *Miserere* RV 641)
- -Perfidissimo cor! Iniquo fato! (RV 674)
- -Se cresce un torrente. (*Orlando furioso* RV 728)
- -Sol da te mio dolce amore. (*Orlando furioso* RV 728)

- -Sorge l'irato nembo. (*Orlando furioso* RV 728)
- -Stabat Mater. (RV 621)
- -O mie porpore più belle. (RV 685)
- -Piango, gemo, sospiro. (Cantata RV 675)
- -Pianti, sospiri e dimandar mercede. (RV 676)
- -Qual per ignoto calle. (Cantata RV 677)
- -Quel ciglio vezzosetto. (*Bajazet* RV 703)
- -Qui sedes ad dexteram Patris. (*Gloria* RV 589)
- -Salve Regina. (RV 616)
- -Stelle con vostra pace. (*La sena festeggiante* RV 693)
- -Vaga perla. (*La sena festeggiante* RV 693)
- -Vedeste mai sul prato. (*Bajazet* RV 703)
- -Vostro principio divino. (RV 633)

ZELENKA, Jan Dismas. (1679-1745)

- -A che riserbano i cieli i fulmini. (*Gesù al Calvario*)
- -Lamentatio II Zum Gründonnerstag
- -Lamentatio II Zun Karsamstag
- -Se in te fosse viva fede al veder. (*Gesù al Calvario*)

Breve antología musical

Amor, ch'attendi

[Allegro]

Giulio Caccini (c.1550-1618)
Le Nuove Musiche

[B.c.]

1. A - mor, ch'at - ten - di, A - mor, che
2. A - mor pos - sen - te, A - mor cor -
3. Dall' al - to cie - lo ful - mi - na

7

fa - i? Su, chè non pren - di gli stra - li o - ma - i? A - mor, ven -
te se, di - rà la gen - te pur ar - se e pre - se, quel - la cru -
ve, l'ar - cier - di De - lo sa - et - te pio - ve, ma lo stral'

13

det - ta, A - mor sa - et - ta quel cor, ch'al - te - ro
de - le, che di que - rel - le va - ga e di - pian - ti
d'o - ro s'or - ni d'al - lo - ro, chè di pos - san - za

18

sde - gna'l tuo im - pe - ro, quel cor, ch'al - te - ro sde - gna'l tuo im - pe - ro.
scher - ni a - gli a - man - ti, va - ga e di - pian - ti scher - ni a - gli a - man - ti.
o - gni al - tro a - van - za, chè di pos - san - za o - gni al - tro a - van - za.

Die holde nacht

Johann Krieger
Cecrops. II. Handl. XI. Auftritt

[Flüssig]

1. Ihr an - ge - neh - men Schat - ten der dun - ckel - brau - nen
2. Bleib Ti - tan bleib zu - rü - cke mit dei - nem hel - len
3. Drum such ich mein Ver - lan - gen bei die - ser dun - ckeln

3

Nacht wolt ihr mir nun ver - stat - ten der Schön - heit schön - ste
Strahl du störst mir mein Ge - lü - cke und meh - rest mei - ne
Zeit biß mich die süs - sen Wan - gen ver - gnü - get und er -

5

Pracht? so werd ich mit Ver - gnü - gen in ih - ren Ar - men
Qual; weil nur der dun - ckle Schat - ten mir will die Lust ver -
freut: dann will ich euch ihr Schat - ten die Frey - heit auch ver -

7

li - gen; so werd ich mit Ver - gnü - gen in ih - ren Ar - men li - gen.
stat - ten: weil nur der dun - ckle Schat - ten mir will die Lust ver - stat - ten.
stat - ten: dann will ich euch ihr Schat - ten die Frey - heit auch ver - stat - ten.

Music for a while

[Largo]

Henry Purcell (1659-1695)
Oedipus

[B.c.]

4

Mu - sic, mu - sic for a while Shall all your cares be-

7

guile, shall all, all, shall all, shall all, shall all your cares be-

10

guile: Won - d'ring, won - d'ring how your pains were

13

eas'd, eas'd, eas'd, And dis - dain - ing to be pleas'd, Till A-

16

lec - to free the dead, till A- lec - to free the dead From

19

their e - ter - nal, e - ter - nal

22

bands, Till the snakes drop, drop, drop, drop, drop,

25

drop, drop, drop, drop from her head, And the whip, and the whip from out her-

28

hands. Mu - sic, mu - sic for a

31

while Shall all your cares be - guile, shall all, all,

33

all, shall all, all, all, shall all your cares be - guile, all all, all,

36

all, all, all, all, all, shall all your cares be - guile.

Ombra mai fu...

Francesco Cavalli (1602-1676)

Il Xerse

Versión para piano: Rubén Barrera Ramos

Ritornello
[Andante]

Xerse

Ritornello
[Andante]

[Vi. I, II,
B.c.]

6

13 Xerse

Om - bra mai fu di ve - ge - ta - bi - le ca - ra ed a -

18

ma - bi - le so - a - ve più, om - bra mai fu,

23

om - bra mai fu di ve - ge - ta - bi - le ca - ra ed a - ma - bi - le

29

so - a - ve più.

Ritornello

35

41

Aria

Bei sme - ral - di cres - cen -

Aria

47

- - - - ti, fron - di te - ne re e bel -

54

le di tur - bi - ni e pro - cel - le im - por - tu - ni, im - por - tu -

60

- ni tor - men - ti, non v'af - flig - ga - no mai, non v'af - flig - ga - no

66

mai, la dol - ce pa - ce, ne giun - ga a pro - fa -

72

nar - vi, a pro - fa - nar - vi, Au - - stro, au -

78

- stro, au - - - - - stro ra -

83

pa - - ce.

Ritornello

88

93

Ya la naturaleza redimida...
Dichoso día...

Manuel de Sumaya
Versión para piano: Rubén Barrera Ramos

Recitado

Alto

Ya la na - tu - ra - le - za re - di - mi - da go - za el nec - tar que al hom - bre ha de dar

[B.c.]

4

vi - da cuan - do el tri - go mo - li - do con dos le - ños en cruz se - rá ex - pri - mi - do el ra -

7

ci - mo y el pe - so del ma - de - ro den al al - ma sus - ten - to ver - da - de - ro.

6 b

Allegro

Aria

[VI, Vla]

f

tr

[B.c.]

6

tr

12

19

Di - cho - so dí - a en que Ma - ri - a dió el gra - no pu - ro que

26

fue se - gu - ro, que fue se - gu - ro de la pie - dad,

33

de la pie - dad, se - gu - ro fue

39

de la_ pie - dad,

45 **Adagio** [Tempo I]

de la pie - dad.

Adagio [Tempo I]

tr

52

tr

59

tr

66 **Fine**

Mos-tran-do hu - ma - no al so - be - ra - no sol que ve - ne - ra en su ca-

Fine

74

re - ra, rey y dei - dad, rey_ y dei - dad,

81

sol que ve -

87

ne - ra en su ca - rre - ra rey y dei - dad, rey_ y dei - dad.

D.C.
D.C.

Behold...
O thou that...

Georg Friedrich Händel (1685-1759)
Messiah, HWV 56
Versión para piano: Rubén Barrera Ramos

Recitative

Alto

Be-hold, a vir-gin shall con-ceive, and bear a son, and shall call his name Em-

[B.c.]

5

ma-nu-el, "God with us."

Air
Andante

Air
Andante

[Vl.
B.c.]

4

8

O

13

thou that tell-est good ti-dings to Zi-on, get thee up in - to the high

p

18

moun - tain, O thou that tell-est good ti-dings to Zi-on,

23

Get thee up in - to the high moun - - - -

28

tain, get thee up in - to the high moun - - - -

33

tain;

38

o thou that tell-est good

42

ti-dings to Je-ru - sa - lem, lift up thy voice with

46

strength, lift it up be not a - fraid; say un - to the

50

cit - ies of Ju - dah, say un - to the cit - ies of Ju - dah: Be - hold__ your

55

Good, be - hold__ your God! Say un - to the cit - ies of Ju - dah: Be -

61

hold__ your God, be - hold your God, be - hold your

67

God!

71

O thou that tell-est good ti-dings to Zi-on, a -

76

rise, shine; for thy light is come, a -

80

rise, a - rise, a - rise, shin; for thy light is come,

84

and the glo - - - - - ry

88

of the Lord, the glo - ry of_ the Lord is

93

ris - en, is ris - en up - on_ thee, is ris - en, is ris - en_ up

98

on thee, the_ glo - ry, the_ glo - ry, the glo - ry of_ the

102

Lord is ris - en_ up on thee.

Anch'io raminga errando... In quest'onde...

Antonio Vivaldi (1678-1741)
La Senna festeggiante, RV. 693
Versión para piano: Rubén Barrera Ramos

[Recitativo]
La Virtù

[VI. I, II,
Vla, B.c.]

4

7

Allegro

1

[Fl. I-II,
Vlni. I-II,
Vla, B.c.]

7

14

21

In quest' - on - de__ che fe - con - de son di__ glo - rie__ più che__

28

d'ac - que no - bil__ stan - za__ io e - les - si an - cor.

35

In quest' - on - de__ che fe - con - de__ son__ di glo - - -

42

rie più__ che d'ac - que,

49

in quest-on - de no - bil stan - za, no - bil stan - za io e - les - si an -

56

cor; no - bil stan -

63

za - io e - les - si an - cor.

70

78 **Fine**

Qui sol_ pro - vo, qui sol_ tro - vo le__ de -

86

li - tie mi - e più ca - re il__ più bel del mio splen - dor,

93

le de - li - tie mi - e più ca - re, mi - e più

100 **D.C.**

ca - re il__ più bel__ del mio splen - dor.

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust

I. Aria

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
 BWV 170

[Ob. d'am.,
 Cuerdas,
 B.c.]

[Andante]

3

5

7

Ver -

9

gnüg - - te Ruh, be - lieb - te See - len-lust,

11

ver - gnüg - te Ruh, be -

13

lieb - te See - len-lust, ver gnüg - te Ruh, be -

15

lieb - te See - len-lust, be - lieb - - - te See - len -

17

lust. Dich kann man nicht bei Höl - len - sün - den, wohl a - ber

19

Him - mels-ein - tracht fin - den, du stärkst_ al - lein_ die Schwa - che

21

Brust, du stärkst_ al - lein_ die schwa - che Brust, ver gnüg - te

23

Ruh, ver - gnüg - te_ Ruh, be - lieb - te See - len -

25

lust, be - lieb - te See - len - lust.

27

29

31

Drum,

33

drum sol - len lau - ter Tu - gend - ga - ben_ in mei - nem Her - zen woh - nung

35

ha - ben. Ver - gnüg - te Ruh, be - lieb - te See - len -

37

lust. Drum sol - len lau - ter_ Tu - gend ga - ben in mei - nem

39

Her - zen woh - nung ha - ben, drum, drum sol - len lau - ter Tu - gend -

41

ga - ben in mei-nem Her - zen Woh - - nung ha - ben.

43

Ver- gnüg - te Ruh, _____ be -

45

lieb - te See - len-lust, ver gnüg - te Ruh, be - lieb - te See - len-

47

lust. Du Stärkst al- lein die schwa - che Brust. du stärkst al -

49

lein die schwa - che Brust. Ver gnüg - te Ruh, ver gnüg - te

51

Ruh, be - lieb - te See - len-lust, be - lieb - te See - len-

53
lust.

56

58

60

(tr)

Al mio ben mi veggio avanti...

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Ascanio in Alba, KV 111

Un poco adagio

[Vlni., Vla.,
Vcl., Cb.,
B.c.]

The first system of the score is for the strings. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo marking is 'Un poco adagio'. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

The second system continues the string accompaniment. It features several triplet patterns in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics range from forte (f) to piano (p).

7 **Ascanio**

Al mio ben mi veg - gio a - van - ti, del suo

The third system introduces the vocal line. The vocal part begins with a rest, followed by the lyrics 'Al mio ben mi veg - gio a - van - ti, del suo'. The piano accompaniment continues with a forte (f) dynamic, then softens to piano (p). The piano part includes slurs and some grace notes.

10

cor_ sen-to la pe - na, del suo_ cor sem - to la_

The fourth system continues the vocal line with the lyrics 'cor_ sen-to la pe - na, del suo_ cor sem - to la_'. The piano accompaniment features a prominent triplet in the right hand and a steady bass line in the left hand.

13

pe - na e la leg - ge an - cor mi fre - na, e la

16

leg - ge an - cor mi fre - na, an - cor mi fre - na,

19

Allegro

si, an - cor mi fre - na. Ah si rom - pa il cru - do

Allegro

23

lac - cio, si rom - pa il cru - do lac - cio, ab - - ba -

27

stan - za il cor sof - fri, ab - - ba - stan - za il cor sof -

31

-fri. Ah si rom - pa il cru - do

36

lac - cio, ab - ba - stan - za il cor_ sof - fri, ah si

40

rom - pa il cru - - do lac - cio, ab - ba -

43

stan - za il cor sof - fri, ab-ba- stan - za il cor

cresc.

47

fri.

f

50 **Adagio**

Adagio

Se pie - tà del- l'al - me a

p cresc. f p

54

man - ti, bel-la Di-va, il sen - ti mo - ve, bel - la Di-va, il sen ti

58

mo - ve, non vo - ler fra tan - te pro - ve a - gi-

62

- tar - le o - gnor - co - si, non vo - ler, bel - la

65

Di - va. Se pie - tà del - l'al - me a - man - ti, bel - la Di - va il sen - ti

69

mo - ve, non vo - ler fra tan - te pro - ve a - gi - tar - le o - gnor co -

73 **Allegro**

si, a - gi - tar - le - o - gnor co - si. Ah si

77

rom - pa - il cru - do lac - cio, si rom - pa - il cru - do lac - cio,

81

ab - - ba - stan - za - il cor sof - fri, ab - - ba -

85

stan - za - il cor sof - fri. Ah si

89

rom - pa il cru - - do lac - cio, ab - ba - stan - za il cor_ sof -

93

-fri. Ah si rom - pa il cru - - do

97

lac - cio, ab - ba - stan - za il cor_ sof - fri, ab - ba - stan - za il cor sof -

101

fri, ab - ba - stan - za il cor sof - fri.

105

Dolente immagine di Fille mia

Vincenzo Bellini (1801-1835)
Tre ariette

Andante flebile

Voz *p*
Do-len-te im

Piano *p*

5
ma - gi-ne di Fil - le mi - a, per-chè si squal - li-da mi sie-di-ac - can - to? Che più de -

pp

9
si - de-ri? Che più de - si - de-ri? Di rot - to pian - to Io sul tuo ce - ne-re ver - sai fi -

13
nor, Io sul tuo ce - ne-re ver - sai fi - nor, Io sul tuo ce - ne-re ver - sai fi -

17

nor, Io sul tuo ce-ne-re ver-sai-fi-nor.

21

Te-mi che im-me-mo-re de' sa-cri-giu-ri Io pos-sa-ac-cen-der-mi ad al-tra

25

fa-ce, Io pos-sa-ac-cen-der-mi ad al-tra fa-ce? Om-bra di Fil-li-de, ri-po-sa in

29

pa-ce, ri-po-sa in pa-ce; È i-nes-tin-gui-bi-le l'an-ti-co-ar-dor; om-bra di

33

Fil - li-de ri - po-sa in pa - ce, ri - po-sa in pa - ce; Èj-nes-tin - gui - bi-le l'an - ti - co ar

37

dor, Èj-nes-tin - gui - bi-le l'an - ti-co ar - dor, Èj-nes-tin - gui - bi-le l'an - ti - co ar

41

dor.

Où voulez-vous aller?

T. Gautier

Charles Gounod (1818-1893)

Mouvement de Barcarolle

Piano *f*

8^{va}

6

12

p

Di - tes, la jeu-ne bel - le,

17

où vou-lez-vous al - ler? La voile ou-vre son ai - le, la bri-se va souf

22

fler, la bri-se va souf - fler.

poco f

27

L'a-vi-ron est di-

32

voi - re, le pa - vil - lon de moi - re, le _____ gou - ver - nail d'or

37

fin; _____ J'ai pour lest une o - ran - ge, pour voile une ai - le d'an - ge,

42

pour mousse un sé - ra - phin.

47

Di - tes, la jeu-ne bel - le, Où vou-lez-vous al - ler? La voile

p

52

ou-vre son ai - le, la bri-se va souf - fler, La

p

57

bri-se va souf - fler.

poco f

p

62

Est-ce dans la Bal - ti - que, sur la mer Pa - ci - fi - que,

f

p

67

dans li - le de Ja - va; _____ Ou bien dans la Nor - vè - ge,

72

Cueil lir la fleur de nei - ge, ou la fleur d'an-gso - ka?

mf

77

Di - tes, la jeu-ne bel - le, Où vou-lez-vous al-

82

ler? La voile ouv-re son ai - le, la bri-se va souf - fler,

87

la bri-se va souf - fler.

poco f

92

Me-nez-moi, dit la bel - le,

f *p*

97

a la ri - ve fi - dè - le, où l'on ai - me tou - jours;

f *p*

102

cet - te ri - ve, ma chè - re, on ne la con - naît guè - re au pa - ys des a -

f *p*

107

mours. Di - tes,

112

la jeu-ne bel - le, Où vou-lez-vous al - ler? La voile ou-vre son ai - le, la bri-se va souf-

118

fler, la bri-se va souf-

122

fler.

poco f

f

Desde que estoy caminando...

João Cabral de Melo Neto,
Salvador Moreno,
Rafael Santos Torroella

Salvador Moreno (1916-1999)
Severino*
Edición crítica: Emmanuel Pool

[Crn., Fg., Vlni.,
Vla., Vcl., Cb.]

Allegretto ma non troppo (♩ = 84)

Severino

7

Des - de que es - toy ca - mi - nan - do só - lo muer - te - ve - o - ac -

12

ti - va, só - lo muer - te - en - con - tré ya ve - ces has - ta fes -

poco a poco rall molto

* Las dos arias de la ópera *Severino* de Salvador Moreno son reproducidas gracias a la autorización de Maria Redentora Verdú Moreno.

16

ti - va. La muer - te tie - ne encon - tra - do quien pen - sa - ba en - con - trar

a tempo *mf* *f*

20

vi - da ya - que - llo que no fue muer - te fue de vi - da se - ve -

24

Andante moderato
Come prima

Più mosso *mf* 3

ri - na. La ver -

28

dad que por un tiem - po pa - rar a - qui bien po - drí - a

mf

32

y re-em-pren-der el vi-a-je ya sin te-ner la fa-ti-ga,

p

36

o se-rá que a-quí cor-tan-do la du-ra jor-na-da mi-a

mf

40

ya no más po-dré se-guir nun-ca más en es-ta vi-da.

44 **Lento.**

Mas e-so des-pués ve-

tr
ppp

48

ré, tiem - po ha - brá pa - ra que de - ci - da. Pri - me - ro es pre - ci - so ha -

52

llar un tra - ba - jo del que vi - va.

Andante moderato

55

p

58

Allegretto ma non troppo.

61

Des - de que es - toy ca - mi - nan - do só - lo

p

65

muer - te ve - o ac - ti - va, só - lo muer - te en - con - tré ya

poco a poco rall molto.

69

ve - ces has - ta fes - ti - va. La muer - te tie - ne en - con - tra - do quien pen -

a tempo *mf*

73

sa - ba en - con - trar vi - da. Ya - que - llo que no fue

f

76

muer - te fue de vi - da se - ve - ri - na.

ff

Nunca esperé mucha cosa...

João Cabral de Melo Neto,
Salvador Moreno,
Rafael Santos Torroella

Salvador Moreno (1916-1999)
Severino
Edición crítica: Emmanuel Pool

Lento (♩ = 60)

[Cm., Ob.,
Clar., Fag.,
Vln., Vla.,
Vcl., Cb]

5 Severino

Nun - ca es - pe - ré mu - cha co - sa di - go a vues - tras se - ño -

8

ri - as: Sa - bí - a que en el ro - sa - rio de ciu -

11

da - des y de vi - llas, que en las tie - rras que cor - tan - do

14

en es - ta ba - ja - da mi - a, no se - ri - a di - fe - ren - te

18

la vi - da de ca - da dí - a. Ya - ho - ra des - cu - bro que

22

es - te via - je con - clu - i - do sin sa - ber des - de el ser - tón mi

26

pro - pio en - tie - rro se - guí - a.

30

La so - lu - ción es a - pre - miar la muer - te a que se de - ci - da

34

y pe - dir - le a es - te ri - o, tam - bién ve - ni - do de a - rri - ba,

38

que me ha - ga a - quel en - tie - rro que el en - te - rra - dor de - ci - a: Ca - jón mu -

42

lli - do de la - ma, mor - ta - ja blan - cuz - ca y lí - qui - da, co - ro - nas

46

de ba - ro - ne - sa con mu - chas flo - res de a -

50

nin - ga, ya - qué! a - com - pa - ña - mien - to de a - gua que siem - pre des -

54

fi - la. Nun - ca es - pe - ré mu - cha

58

co - sa. Es pre - ci - so que re - pi - ta.

Bibliografía

- ALIAGA, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género*. Editorial Nerea, segunda edición, San Sebastián, España. 2010
- ALIER, Roger, *Historia de la Ópera*, colección MA NON TROPPO, ediciones Robinbook, Barcelona, España, 2002.
- APRILE, Giuseppe, *The Modern italian method of singing*, Broderip, Londres, 1791-95.
- BARBIER, Patrick, *Historia de los Castrati*, Javier Vergara, editor. Buenos Aires, Argentina, 1990.
- BAÑUELAS, Roberto, *Diccionario del cantante*, Editorial Trillas, México, 2009.
- BAÑUELAS, Roberto, *El canto, Técnica de la voz y arte de la respiración*, primera edición, Editorial trillas, México, 2001.
- BAZANT, Milada, *Historia de la educación durante el porfiriato*, El Colegio de México, quinta reimpresión, México, 2002.
- CALZADILLA, Ramón, *El canto y la creación artística*, Ediciones Unión, Colombia, 2006.
- CAPPELLETTO, Sandro, *La voce perduta, Vita di Farinelli e virato cantore*, Edizioni di Torino. Turín, Italia, 1995.
- CHAPMAN, Janice L., *Singing and Teaching Singing, A Holistic Approach to Classical Voice*, second edition, Plural Publishing Inc, San Diego, CA, 2012.
- BROSSES, Charles de, *Lettres familières écrites d'Italie, en 1739 et 1740*, (2. vol.) Librería Académica, París, 1869.
- CACHO, Lydia, #Ellos hablan, *Testimonios de hombres, la relación con sus padres, el machismo y la violencia*, editorial Grijalbo, México, 2018.
- CASTAÑEDA, Marina, LOBATÓN, Eva, *El machismo ilustrado, El macho mexicano ilustrado al desnudo*, editorial Grijalvo, segunda edición, México, 2017.

- CORNUT, Guy, *La voz*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, segunda edición en español, México, 2010.
- DÍAZDU-POND, Carlos *La ópera en México de 1924 a 1984, testimonio operístico*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Coordinación de Difusión Cultural y Dirección de Actividades Musicales. UNAM. México, 1986.
- DOMINGO, Plácido, *Mis primero cuarenta años*, traducción del inglés por Juan Antonio Gutiérrez-Laraya, Grupo editorial Planeta, primera reimpresión, México, 1985.
- EVANGELISTA, Angélica Aremy, Tania Cruz Salazar y Ramón Abraham Mena (coordinadores), *Género y juventudes*, El Colegio de la Frontera Sur, primera edición, México, 2016.
- FARÍAS, Ramón, *La voz mixta*. Textos Universitarios, Universidad Autónoma de Chihuahua. Chihuahua, México, 2002.
- FREIRE, Paulo, *Cartas a quien pretende enseñar*, Siglo veintiuno editores, segunda reimpresión, México, 2015.
- _____, *Pedagogía del oprimido*, Siglo veintiuno editores, octava reimpresión, México, 2016.
- _____, *La educación como práctica de la libertad*, Siglo veintiuno editores, segunda reimpresión, México, 2015.
- FUGATE, K. Bradley, “The contemporary countertenor in context: vocal production, gender/sexuality, and reception”, Graduate School of Arts and Sciences, Boston University Theses & Dissertations, 2016.
- GARCÍA, Manuel, *Tratado completo del arte del canto*, primera parte, Escuela de García, traducción y revisión Eduardo Grau, Melos Ediciones Musicales S. A. Buenos Aires, Argentina, 2007.
- GILES, Peter, *A basic Countertenor Method for teacher & student*. Kahn & Averill, London, 2009.
- GILES, Peter, *Les Contre-ténor, Mithes & Réalités*. Harmonia mundi, Arles, 1999.
- GIRÁLDEZ, Andrea, *Competencia cultural y artística*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- GUIZA, Gerardo, *Masculinidades, las facetas del hombre*, colección Argumentos, editorial Fontamara, México, 2010.

- HARDWICK, Michael and Mollie, *Alfred Deller: A Singularity of voice*, New York Praeger Publishers, 1969.
- HERMANN, Kurt, “‘Ambrosio’ o el triunfo de la terquedad”, revista Impacto, 30 de agosto de 1990, p. 49.
- HINOJOSA, Carlos, *El tratado de canto de Miguel Lopes Remacha copiado en Puebla en 1816 y sus antecedentes técnicos y estilísticos*, Escuela de Artes, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2010.
- ISHERWOOD, Nicholas, *The Techniques of Singing, Die Techniken des Gesangs*, Editorial Bärenreiter, Kassel, 2013.
- LAMAS, Marta “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*, 1999. pp. 147-178
- LARROSA, Jorge, SKLIAR, Carlos *Lo dicho, lo escrito, lo ignorado. Ensayos mínimos entre educación, filosofía y literatura*, Miño y Dávila editores, España, 2011.
- LIZALDE, Eduardo, *La ópera ayer, la ópera hoy, la ópera siempre. Antología de crónicas*. Conaculta y Escenología A. C. México, 2003.
- LÓPEZ-CANO, Rubén, *Investigación artística en música, problemas, métodos, experiencias y modelos*, Escuela Superior de Música de Catalunya, Barcelona, España, 2014.
- MANCINI, Giambatista, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Viena, 1774.
- MEDINA, Ángel, *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantantes castrados en España*, Colección Música Hispana Textos, estudios. Madrid, España, 2001.
- MERINO, María Eugenia, “Las posibilidades escénicas de Carmina Burana”, periódico Excelsior. Domingo 16 de agosto de 1998.
- MICHOTTE, Edmond, *Souvenirs: Une soirée chez Rossini à Beau Séjour (Passy) 1858*, Bruselas 1910; traducción inglesa, compilador H. Weinstock, Nueva York, 1968, 2/1982.
- MILLER, Richard, *The Structure of Singing. System and Art in Vocal Technique*, Schirmer Books, Nueva York, USA, 1986.
- NAVA, Alfredo, “El esclavo mulato Luis Barreto clérigo y el mejor cantor de las Indias en el tránsito del siglo XVI al XVII”, tesis de licenciatura en la facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005.

- OCAMPO, Antonio, *La liberación de la voz natural. El método Linklater*. Universidad Nacional Autónoma de México. Tercera edición, México, 2015.
- OLAVARRÍA, José, PARRINI, Rodrigo, *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*, FLACSO-Chile, 2000.
- OSBORNE, Richard, *Rossini*, Javier Vergara, editor, Buenos Aires, Argentina, 1988.
- PACHECO, Jorge, “Héctor Sosa, el difícil arte de la incursión hacia el registro más agudo”, *Diario de Xalapa*, martes 28 de octubre de 1997. p. 3-C
- PERELLÓ, Jorge, CABALLÉ, Montserrat, GUITART, Enrique, *Canto-dicción, Foniatría estética*, Editorial científico Médica, segunda edición. Barcelona, España, 1982.
- PORPORA, Niccolò, *25 Vocalizzi ad una e a due voci*, Ricordi, Milán, 1987.
- RADOMSKI, James, *Manuel García (1775-1832) Maestro del bel canto y compositor*, Colección música hispana del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2002.
- REVERTER, Arturo, *El Arte del Canto, El misterio de la voz desvelado*, Alianza Editorial, cuarta reimpresión, Madrid, 2015.
- SAGARMÍNAGA, Joaquín Martín de, *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Acento editorial, Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1997.
- SCOTTO DI CARLO, Nicole, “La voz en el canto”, *Revista Mundo Científico*, 1991 N.-118, Vol. II.
- SOLANA, Rafael, CARDIEL Raúl, BOLAÑOS Raúl, coordinadores, *Historia de la educación pública en México*, Secretaría de Educación Pública, Fondo de Cultura Económica, Edición especial Secretaría de Educación Pública, México, 1982.
- SOSA, José Octavio, *Diccionario de la ópera mexicana*, primera edición en Teoría y Práctica del Arte, INBA-Conaculta, México, 2005.
- _____, *Ópera en Bellas Artes*, Conaculta-INBA, México, 1999.
- _____, *70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes*, INBA, México, 2004.
- THORESEN, Peter, “Teaching Countertenors: Integrating Countertenors Pedagogy into the Collegiate Studio”, Faculty of the Jacobs School of Music, Doctor of Music Degree, Indiana University, 2012.

TOSI, Pierfrancesco, *Opinioni de cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi*, Lelio dalla Volpe, Bologna, 1723.

VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio, *Locos egregios*, editorial Planeta, Madrid, 1989.

WARE, Clifton, *Basics of vocal Pedagogy, The Foundations and process of Singing*, University of Minnesota, McGraw-Hill Education, USA, 1998.

WITTIG, Monique, *El pensamiento heterosexual*, Editorial Egales, Madrid, España, 2006.

ZABALA VIDIELLA, Antoni, *La práctica educativa. Cómo enseñar*, 6.a reimpresión Editorial Graó/Colofón, México, 2012.

ZABALZA, Miguel Ángel, *Competencias docentes del profesorado universitario, calidad y desarrollo profesional*, Ediciones Narcea S. A. Segunda edición, tercera reimpresión, España, 2005.

Discografía y Filmografía

A Midsummer Night's Dream op. 64, Benjamin Britten, Alfred Deller, contratenor, Elizabeth Harwood, Josephine Veasey, sopranos, Peter Pear, tenor, Coros de Downside y Emmanuel Schools, Orquesta Sinfónica de Londres, Benjamin Britten, dir, Decca Classics, 1966.

Alessandro Moreschi The last Castrato, Membran Music Ltd, 2009.

Alfred Deller, countertenor. Purcell. Handel. Bach. Champion. Buxtehude. The Decca Record Company Limited, London, 1996.

Ambrosio o la fábula del mal amor, José Antonio Guzmán, Jorge Lagunes, tenor, Violeta Dávalos, Olivia Gorra, Gabriela Herrera, Lourdes López, sopranos; Héctor Sosa, tenor y sopránista, Noé Colín, bajo, Orquesta La Camerata, Eduardo García, dir, Sonora Records, 1992.

Arias for Farinelli, Vivica Genaux, mezzosoprano, René Jacobs, dir. Akademie für Alte Musik Berlin, harmonia mundi, 2002.

Arias for Senesino, Andreas Scholl, contratenor, Ottavio Dantone, dir, Accademia Bizantina, DECCA Music, 2005.

Carestini The Story of a Castrato, Phillippe Jarousky, contratenor, Emmanuelle Haïm, dir, Le concert d'Astrée, EMI Records Ltd/Virgin Classics, 2007.

Castrati en el romanticismo, Martin y Soler; Crescentini, Tu Shi-Ciao, contratenor, Felipe Sánchez Mascuñano, guitarra romántica, Pneuma Madrid, 1995.

Countertenor. Dir: Melvyn Bragg. Actores: James Bowman, Michel Chance, Andreas Scholl, Jimmy Somerville. South Bank Show, 2008. DVD.

Farinelli et son temps, “Quel usignuolo”, Aris Christofellis, sopránista, Flavio Colusso, dir, Ensemble Seicentonovecento, EMI Classics, 1994.

Farinelli, Il castrato, Dir. Gérard Corbiau. Actores: Stefano Dionisi, Enrico Lo Verso, Elsa Zylberstein. Sony Pictures Classics, 1994. Film.

Farinelli, Il castrato, bande original du filme, Ewa Mallas-Godlewska, soprano, Dereck Lee Ragin, contre-ténor, Christophe Rousset, dir, Les talents Lyriques, Auvidis France, 1994.

Hush. Yo-Yo Ma, cello, Bobby McFerrin, voz, Sony Classical, 1992.

L'age d'or des castrats, Aris Christofellis, Laure Morabito, clavecín, Ensemble d'intruments anciens, EMI Classics, 1986.

The Last Emperor, Dir. Bernardo Bertolucci. Actores: John Lone, Joan Chen, Peter O'Toole, Denis Dunn, Columbia Pictures, 1987. Film.

Russell Oberlin. America's legendary countertenor. Camera Three Telecast, Radio Canada Telecast, Video Artist International, 2005. DVD.

“*Superbo di me stesso*”, Aires de virtuosité du XVIIIe siècle, Aris Christofellis, sopránista, Flavio Colusso, dir, Ensemble Seicentonovecento, EMI Classics, 1994.

Fuentes electrónicas

American Cancer Society, *Terapia hormonal para el cáncer de próstata* [En línea] American Cancer Society, Austin, Texas, Estados Unidos. Julio de 2018. Disponible en internet en la dirección: <https://www.cancer.org/es/cancer/cancer-de-prostata/tratamiento/terapia-hormonal.html>

Ariel Durán-Trujillo, *La voz del contratenor como artefacto cultural y su función articuladora de los roles de género en la performance musical vocal, estudio de caso de Santiago de Chile*. [PDF] Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile p. 21. Diciembre 2017. Disponible en internet en la dirección: https://www.academia.edu/35345185/La_voz_del_Contratenor_como_Artefacto_cultural_y_su_función_articuladora_de_los_rols_de_género_en_la_performance_musical_vocal_estudio_de_casos_en_Santiago_de_Chile

Ávila, José Juan de. *Contratenores, por el difícil camino al éxito*, [En línea] El Universal, México 11 de julio de 2016. Disponible en internet en la dirección: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/musica/2016/07/11/contratenores-por-el-dificil-camino-al-exito>

Contra Punto noticias, “*Los Contratenores de México*” le cantaron por primera vez a Mérida, capital Americana de la cultura 2017, [En línea] 31 de marzo del 2017. Disponible en internet en la dirección: <https://www.noticiascontrapunto.com.mx/los-contratenores-mexico-le-cantaron-primera-vez-a-merida-capital-americana-la-cultura-2017/>

Cook, Nicholas. *Changing the musical object: Approaches to performance analysis* [En línea], disponible en internet en la dirección: <http://www.rilm.org/historiography/cook.pdf>

Diccionario de la Lengua Española. [En línea] Real Academia Española, Madrid, España. Octubre de 2014. Disponible en internet en la dirección: <http://dle.rae.es/?id=AdR7r3v>

Enciclopedia Libre Universal en Español. [En línea]. Universidad de Sevilla, Sevilla, España. Abril de 2018. Disponible en internet en la dirección: <http://enciclopedia.us.es/index.php/Castración>

Guerrero Muñoz, Joaquín. *El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa*. Murcia, España. Azarbe, Revista internacional de trabajo social y bienestar, N. 3. 2014. p. 240. Disponible en internet en la dirección:

<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/40472/1/31.El%20valor%20de%20la%20auto%20etnograf%C3%ADa%20como%20fuente%20para%20la%20investigaci%C3%B3n%20social.pdf>

Hopkins, Kate. *Angels, devils, fools and women: exploring the role of the countertenor*. [En línea] The Royal Opera House, Londres, Reino Unido. Enero de 2017. Disponible en internet en la dirección: <https://www.roh.org.uk/news/angels-devils-fools-and-women-exploring-the-role-of-the-countertenor>

Kettle, Martin. *Get back in the closet*. [En línea] The Guardian, Londres, Reino Unido. Enero de 2019 Disponible en internet en la dirección: <https://www.theguardian.com/culture/2001/aug/23/edinburghfestival2001.edinburghfestival>

Litweiler, John. *Bobby McFerrin American Musician*. [En línea] Encyclopaedia Britannica, Londres, Reino Unido. Enero de 2019. Disponible en internet en la dirección: <https://www.britannica.com/biography/Bobby-McFerrin>

Martín, David. “Los hijras, el tercer sexo”. Sociedad Geográfica de las Indias [Weblog] 30 de agosto de 2010. Disponible en internet en la dirección: <https://www.lasociedadgeografica.com/blog/curiosidades/los-hijras/>

Mercado, José Noé. “Cara a cara Gamaliel Reynoso, ‘Ser contratenor en México sigue siendo un tabú’”, *Revista Pro ópera*, p. 9 [En línea] Disponible en internet en la dirección: <https://proopera.org.mx/wp-content/uploads/2019/11/08-9-cara-a-cara-mzo-18-√compressed.pdf>

Peláez, José Enrique. Malagón. *Alessandro Moreschi: El último de los castrati en el siglo XX* [En línea] Revista de música culta, Filomúsica. España. Diciembre de 2001. Disponible en internet en la dirección: <http://www.filomusica.com/filo23/jenri.html>

Quick, Myriam. *Gender in opera*. [PDF] Il corriere de la sera. Milán, Italia. Octubre de 2015. Disponible en internet en la dirección: <https://miriamquick.com/gender-in-opera-1/>

Redacción. *Biografías: Deller, Alfred*. [En línea] Radio Beethoven, Santiago, Chile. Disponible en internet en la dirección: <http://www.beethovenfm.cl/biografias/deller-alfred-contratenor/>

Redacción. *En qué países está permitida la castración química para crímenes sexuales contra menores* [En línea] British Broadcasting Corporation, Londres, Reino Unido. Octubre de 2016. Disponible en internet en la página: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-37634458>

Redacción. *La efectividad (o no) de castrar químicamente a un violador* [En línea] ABC España, Madrid, España. Julio de 2013. Disponible en internet en la dirección: <https://www.abc.es/espana/20130703/abci-castracion-quimica-efectiva-201307030949.html>

Ruiz, Gamaliel. *Brian Asawa: el barroco llegó para quedarse*. [En línea] Revista Pro Ópera, Ciudad de México, México. Enero de 2019. Disponible en internet en la dirección: http://www.proopera.org.mx/pasadas/julagos6/revista/24_25-entrevista-julio14.pdf

Sanz, Javier. “El día que los libios y los pueblos del mar perdieron más miembros”. Historias de la Historia. [Weblog] 24 de febrero de 2012. Disponible en internet en la dirección: <http://historiasdelahistoria.com/2012/02/24/el-dia-que-los-libios-y-los-pueblos-del-mar-perdieron-mas-miembros>

Wikipedia, la enciclopedia del contenido libre. *Alessandro Moreschi* [En línea] Fundación Wikimedia, Inc., San Francisco, California, Estados Unidos. Agosto de 2018. Disponible en internet en la dirección:

https://es.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Moreschi

Las vicisitudes del contratador en México
se terminó de imprimir en julio de 2022
en los talleres de Litográfica Ingramex, S.A. de C.V.
Centeno 162-1, Col. Granjas Esmeralda, Iztapalapa.
Ciudad de México. C.P. 09810
Impresión offset sobre papel Bond Ahuesado de 75g.
En su composición se utilizó tipografía
Times New Roman 12/16 puntos de pica.