

# Giancarlo Monsalve:

## “El canto es un problema maravilloso”

por José Noé Mercado

**G**iancarlo Monsalve Leyton es uno de esos cantantes que estimula la adrenalina del público que lo escucha gracias a la potencia de su voz, de gran volumen y vibrantes agudos. Nació en Valparaíso, Chile, hace 36 años. En la actualidad radica en Alemania y a través de notables actuaciones en diversos teatros y festivales del mundo se consolida como un tenor dramático de raza, de primera línea, que cultiva la técnica de la vieja escuela italiana.

Sus características vocales lo hacen muy apreciado para el repertorio *spinto* y dramático —entre sus roles se encuentran Calaf, Don Alvaro, Don Carlo, Mario Cavaradossi, Turiddu, Manrico, Andrea Chénier, Canio, Dick Johnson, Enzo o Maurizio di Sassonia— y además de ser invitado habitual en recintos líricos en Europa, América y Asia, no es infrecuente que su presencia sea aprovechada en teatros y festivales al aire libre, lugares en los que ha trabajado con concertadores como Riccardo Muti, Carlo Rizzi, Patrick Fournillier y Paolo Carignani, o directores de escena como Giancarlo del Monaco, Alberto Triola, Stephen Langridge, Peter Konwitschny o Francesca Zambello.

En México estuvo por primera vez en 2014, para cantar el rol de Don José en *Carmen* de Georges Bizet, en Guadalajara. Y en enero de 2015, fue invitado del Festival de Álamos, Sonora, y gracias a un contundente concierto que ofreció al lado de la soprano Elizabeth Blancke-Biggs con fragmentos de *Otello*, *Andrea Chénier*, *La forza del destino*, entre otros títulos, se convirtió sin duda en uno de los tenores internacionales más destacados que se haya presentado en nuestro país en lo que va del siglo XXI.

### Ganar cantando

Giancarlo descubrió su voz cuando tenía cinco años de edad y se ponía a cantar en reuniones familiares, por ejemplo, canciones de Miguel Bosé. “Una vez caminaba con mi mamá por el centro de Valparaíso, en el Parque Italia, y de pronto vi una pileta vacía. Me subí y empecé a llamar a la gente para que miraran mi *show*. No tenía idea de por qué lo hice ni qué iba a hacer, pero canté”, dice en entrevista exclusiva para los lectores de *Pro Ópera*.

“Era un niño muy inquieto. Mi madre no supo bien cómo reaccionar aquella vez, pero al poco tiempo me llevó a un programa infantil de televisión ‘El festival de la tía Paricia’. Concurse cantando dos canciones. No recuerdo si habré ganado o no, pero me dieron una bandeja con *mousse* de chocolate. De regreso a casa, tomamos un trolebús e iba comiendo chocolate. Mi pequeño cerebro de tenor me dijo: esto te lo ganaste cantando. Comprendí entonces que con mi voz podía obtener cosas.”

Sin embargo, el canto no se convirtió en una actividad cotidiana para Monsalve, más ocupado en atender sus estudios y su vida familiar. Hasta que a los 17 años de edad, conoció a una chica. “Fue una especie de primer amor”, confiesa, “y le compuse un par de canciones; unas baladas al estilo Cristian Castro. Esa relación se terminó pronto, pero quedaron las canciones que consideré que eran suficientemente buenas como para grabarlas. Junté el dinero para el estudio y conocí a Tito Acuña, que era productor de EMI y trabajaba, entre otros artistas, con Miriam Hernández. Cuando me escuchó me dijo que le había gustado mi voz, pero que era necesario tomar clases y fue así como me dirigí al conservatorio”.



“Ser artista no es tu decisión. Es tu destino”

### Cerrado por audición

Giancarlo conoció ahí a su primera maestra de canto, Nora López von Vriessen, una importante soprano verdiana chilena, quien habría de mostrarle otra vertiente del canto: la ópera. “Ella cantó en los grandes teatros con los más importantes solistas de su época: Carlo Bergonzi, Giuseppe di Stefano y otros más. Fue alumna de las legendarias sopranos Maria Caniglia y Gina Cigna y poseía una voz dramática con la técnica de la *gola aperta*. Es decir, el antiguo canto italiano de la época de oro”, relata el entrevistado.

López von Vriessen, al escucharlo, propuso a Giancarlo un trato. Lo bajaría durante tres meses para enseñarle canto, lo adiestraría a partir de dos arias: ‘Ah! Si, ben mio’ de *Il trovatore* y ‘Recondita armonia’ de *Tosca*; y finalmente lo llevaría a ver una ópera. Entonces el joven decidiría si dedicaría su voz a la música pop o a la ópera.

“Acepté de inmediato. Era una propuesta atractiva”, reconoce Monsalve. Y ahí se dio la magia. “Al final de ese tiempo, me llevó a Argentina, a ver una ópera: *La fanciulla del West*, y me presentó a los cantantes. Al siguiente día me dijo: ‘Vamos a hacer un tour, antes de regresar’. Fuimos al Teatro Colón, pero yo noté algo raro. Había un letrero que decía ‘Cerrado por audición’. Entramos por la puerta de artistas. Dentro, me presentó al maestro Mario Perusso, quien me pidió que me preparara con una pianista que me dijo que me acompañaría en las dos arias que la maestra Nora me había enseñado. Aún no



Radamès en *Aida*, Tenerife



Alvaro en *La forza del destino*, Washington

sabía qué estaba ocurriendo, cuando me llamaron al *palcoscenico*. Veía el teatro y me sentía como una hormiga. La pianista inició los primeros compases de ‘Ah! Si, ben mio’; al primero pensé en correr, al segundo buscaba con la mirada por dónde, y al tercero tenía ya que cantar. Lo hice. Me encantó ese momento. La adrenalina que experimenté me hizo sentir muy bien y se convirtió en un momento decisivo por dos razones: me dedicaría a la ópera y se me quitó el miedo a cualquier otro teatro”, narra el tenor.

## Ser artista no es tu decisión

Giancarlo cobró conciencia de que haría una carrera profesional dentro del canto y para ello necesitaba poner todo su empeño. No se inscribió en la Escuela de Arquitectura, como deseaba su padre, sino en la de Bellas Artes para continuar su preparación. “Cuando descubrí que podía hacer sonidos musicales con mi voz me resultó muy excitante, porque soy una persona creativa. Y el arte es una imperfección eterna que siempre te motiva a seguir adelante para depurarlo. Ser artista no es tu decisión. Es tu destino”, reflexiona Monsalve.

Una vez que su maestra Nora López se retiró, Monsalve sintió la necesidad de salir de Chile. Ella le había abierto la voz, con lo cual pudo dar algunos conciertos en varias regiones del país. Pero quería probar suerte en Europa, aunque no tenía los medios. Se fue como acompañante de su padre a España, durante alguna vacación, y ahí el hijo de un amigo de su papá lo motivó y ayudó para que se trasladara a Italia, país al que llegó con diez euros en el bolsillo. Compró algo de comer en McDonald’s e hizo tres llamadas.

Tuvo suerte en la última, ya que el pianista Cesare Neri —a quien había conocido en un concierto en Chile— lo hospedó en su casa durante tres meses, además de que le presentó a Giorgio Mantovani, tío de Nicoletta, en esos momentos la esposa del gran Luciano Pavarotti. Giorgio le proporcionó el contacto, para que Monsalve pudiera comunicarse con Pava quien, luego de escuchar algunos demos, reconoció el valor vocal del joven y lo recomendó para estudiar con su amiga la soprano Mirella Freni.

Pero antes de ponerse en las manos de la reconocida cantante, Monsalve sufriría una experiencia que marcó su vida y la naturaleza de su canto.

## Respirar

“Giorgio Mantovani me invitó con su familia a pasar día de campo en las afueras de Módena”, recuerda el tenor. Comimos *risotto* y disfrutamos del sol y un refresco de cola. Luego me estiré y decidí tirarme un piquero en la alberca. De pronto me vino un calambre del talón al cuello y no pude nadar. Comencé a ahogarme. Aunque veía el sol y a los niños a través del agua, mis gritos eran sólo burbujas de aire. Intenté salir a la superficie dos veces, pero no pude. No lo podía creer. No podía ser posible que eso me estuviera pasando a mí. Me fui al fondo, con el pensamiento de que no volvería a ver a mi familia y me encomendé a Jesús, me puse en manos de Dios. Percibía

el sabor a cloro del agua dentro de mí, pero como en una de esas televisiones antiguas, todo se redujo a un punto de luz y se apagó”.

Monsalve perdió el conocimiento y en esa zona oscura veía un enorme espacio luminoso, del que él mismo era parte de forma abstracta. Había paz y tranquilidad. En el mundo físico, un salvavidas intentaba reanimarlo. Pasaron varios minutos sin que lo lograran. Llegó una ambulancia. La tragedia se consumaba. Los paramédicos rellenaban ya un registro de defunción, cuando Giancarlo abrió los ojos que lo primero que vieron fue la bolsa negra a la que iban a meterlo, y a la gente que lo rodeaba empezando a aplaudir.

Pero el joven cantante no podía respirar, tenía su interior lleno de agua y arroz inflado. En sus pulmones había sangre, se sabría después, cuando lo trasladaron a un hospital para estabilizarlo. En ese lugar, durante los próximos días Giancarlo hacía ejercicios de oxigenación con un aparato. Los médicos se sorprendían de que lograba oxigenarse hasta un 99 por ciento, equivalente a un atleta a punto de participar en los Juegos Olímpicos. Después de dos semanas, fue dado de alta. Pero en el sanatorio no lo dejaron irse sin que antes cantara ‘Nessun dorma’. Monsalve los complació, aunque haya sido cinco tonos abajo.

“De nuevo, la experiencia fue importante por varias razones. Perdí el miedo a la muerte y a la vez mi amor por la vida se intensificó. Volver a respirar fue una sensación maravillosa, inigualable. Por eso al momento de cantar soy tan consciente de mi respiración, es algo que no puedo sacarme de la cabeza y eso me ayuda muchísimo a la hora de estar en un escenario. Y disfruté mucho estar en el *palcoscenico*, no tengo miedo de ningún tipo en esos momentos, porque nada puede ser peor de angustiante después de la pesadilla que viví. Por eso creo que, aunque no lo pareciera, aquella experiencia fue un regalo de Dios”, confiesa el tenor.

Mirella Freni aguardó su recuperación y cuando lo escuchó no dudó en tomarlo como pupilo.

## ¿Cómo fue esa etapa bajo su guía?

Aprendí mucho. Ella me pedía siempre: “*La voce avanti*”, Giancarlo. Me costó porque venía de una escuela de la *gola aperta* y ella, desde que debutó a los 15 años de edad, se basaba más bien en una técnica de voz adelante, pues la *gola aperta* la tenía por naturaleza. Me enseñó a desarrollar un *legato* precioso, que perdí durante algún tiempo y hace poco me he esmerado en recuperar. Estuve dos años con ella y me ayudó incluso en muchos sentidos personales. No me permitía cantar ni que otros me escucharan, pero apenas pude, canté porque no rendía por cuestiones del trabajo.

Trabajaba en un restaurante de dos de la tarde a tres de la mañana y tenía que dar las órdenes y hablar mucho encima del ruido del lugar. Por eso canté, porque en un concierto gané más de lo que ganaba en el restaurante en quince días. Pensé que de esa manera funcionarían mejor mis clases. Y sí, mejoré. Pero Mirella se dio cuenta y me prohibió terminantemente cantar en conciertos. Busqué entonces otras opciones. Fui al Festival Maggio Fiorentino y audicioné





Cavara Dossi en *Tosca*, con Elena Rossi, Taormina

para ser becado con un departamento, una pensión para gatos y para continuar estudiando. Me aceptaron. Aunque les dije que estaba listo para prepararme en repertorio, actuación y otras materias, pero que mi maestra de Módena, Mirella Freni, era la única que podía tocar mi técnica.

Así fue. Pero luego se comunicaron con Mirella y le dijeron que yo quería dejar su guía y que había hablado mal de su técnica, lo cual era absurdo, porque nadie que conozca su canto puede hablar algo negativo de su técnica. Pero ahí estaba el malentendido. Le expliqué e incluso pedí a los del Maggio Fiorentino que le llamaran para aclarar el asunto. Lo hicieron, pero la maestra Freni es muy firme. Para ella, no es no. Me dijo que seguiríamos amigos, con mucho cariño, pero que no podía enseñarme nada más. Poco después, los del Maggio Fiorentino se comunicaron conmigo para decirme que ya no iba a estar con ellos.

#### ¿Qué hiciste después del malentendido, que te dejó como el perro de las dos tortas?

Dejé de cantar un tiempo. Hasta que un amigo, el barítono Mariano Petti, me invitó a Lucca, la ciudad de Giacomo Puccini, ya que ahí podía cantar en la parroquia. El pianista, el maestro Massimo Morelli, me consiguió la beca de un mecenas para una casa y continuar los estudios. Era una beca muy generosa, hartó dinero, pero no sabía de parte de quién provenía y nunca pude agradecerle. El maestro Morelli me reveló que era de un contador de apellido Raspini, del Círculo Lírico Alfredo Catalani, pero lo hizo ya que él había fallecido, pues esa era la condición. Y ahí en Lucca, una vez que me escucharon, me llegó un contrato para el Teatro Comunale de Bolonia y llegaron muchos más desde entonces.

#### ¿Cómo conociste a Giancarlo del Monaco y cómo influyó en el rumbo de tu técnica vocal?

Mi técnica estaba algo confundida en esos momentos. Tenía la apertura de la *gola*, pero Mirella Freni estaba un poco en contra de que abriera la boca así. Por lo mismo, mi canto estaba un tanto comprimido. Una vez en Leipzig, la ciudad de Richard Wagner, me tocó debutar el Rodolfo de *Luisa Miller*. Al día siguiente recibí una llamada. Me dijo que era Giancarlo del Monaco, hijo del gran tenor, que estaba en la ciudad dirigiendo *Manon Lescaut*, que me había escuchado y que quería reunirse conmigo porque le parecía que mi voz era muy importante. Nos encontramos, me habló mucho de la técnica de su padre, que más que una técnica era un método, y me expresó que yo debería aprenderlo, porque por mi fisonomía y por mi tipo de voz era adecuado para mí.

Fuimos a la sala de ensayos del teatro. Me pidió hacer algunas vocalizaciones muy particulares y me dijo que sí, que el método de su padre era para mí. Le pregunté si con él podía aprenderlo, pero me respondió que él no era maestro ni cantante (aunque pienso que podría haberlo sido, porque me puso algunos ejemplos y su voz, su semblante, es muy similar a la de Mario del Monaco. Quizás no se dedicó a ello para no estar a la sombra de su padre). Pensé que me recomendaría aprenderlo con un alumno de su papá, pero me dijo que no. Que había que ir a las bases. Y me habló de un alumno de su maestro: el profesor



Don José en *Carmen*, con Maija Kovalevska (Micaëla), Guadalajara



Calaf en *Turandot*, con Othalie Graham, Detroit

Leodino Ferri, quien estudió directamente con Arturo Melocchi.

#### La técnica de la que hablamos, pues, es el llamado método Melocchi, sobre el que hay muchos mitos e inexactitudes. ¿Puedes clarificarnos sobre ello?

El maestro Ferri resultó ser un señor simpático, pero muy sistemático. Todo lo tenía muy calculado. Él me aclaró todo sobre el método, pues hay muy poca gente que tuvo trato directo con Melocchi. Puedo decirte que el método funciona, pero no puedes cantar todo con él, porque si bien te da mucho, también te limita. Debes encontrar una *via di mezzo*, como dicen los italianos. Como lo hizo el propio Mario del Monaco, que no todo lo cantó con Melocchi, como él mismo lo señaló en varias entrevistas. También usó mucho la *voce di testa*, en combinación con la apertura *di gola*.

Aclaro el mito. El método Melocchi no es, como muchos dicen, afondar la voz completamente. Eso no es verdad. El sonido tiene que ser muy alto y profundo. Pero la profundidad no es en vertical, no es hacia abajo, sino en cuanto a la amplitud de la garganta a su máximo. Ahí es donde todos caen confundidos. Porque si piensas en profundizar el sonido, y bajas la garganta, la laringe, se te cierra el conducto y el sonido es estrangulado. Suena oscuro, sí. Pero te tragas la voz. Engolgas.

Melocchi, me explicó Leodino Ferri, decía que era cuestión de lógica. Bajas la laringe, pero debes expandirla para que los armónicos puedan subir. Es decir, la abres, porque cuando expandes hacia abajo, hacia los lados, hacia atrás, generas amplitud.

Escena de *Luisa Miller*, con la Deutsche Oper am Rhein



Ferri me pedía imaginar una pelota que se infla dentro de la garganta. Si tú tienes algo que se expande dentro de tu garganta, abres, creces, no puedes sonar engolado, no puedes sonar pequeño. También me decía que Melocchi señalaba que se debía cantar claro y limpio, como un predicador. Piensa entonces en una persona que predica: habla con una apertura de *gola*, adelante, porque tiene que hablar quizás durante horas.

La voz es como una bandera. Si quieres que esté muy alta, el asta debe estar muy profunda o se te cae. Es como un barco muy alto, para que no se voltee debe estar una parte bien sumergida. Eso me explicaba Ferri: poner la voz en máscara de una manera natural, o sea como reflejo de la apertura de la *gola*. Yo cubro, abro y viene el sonido. Y me funciona.

**Aunque te limita, también me decías, si lo utilizas todo el tiempo.** Sí. Por eso suelo combinar con lo que aprendí con Montserrat Caballé. Para soportar ese tipo de canto, necesitas un diafragma fuerte, de esa manera consigues que el sonido se vuelva elástico. Caballé nos tiraba al suelo y nos ponía pesas de 15 kilos sobre el diafragma y nos hacía respirar con las costillas abiertas. De esa forma se tensa, como debe ser, y funciona como soporte. Ahí encuentras también la diferencia entre apoyar y empujar.

Mi otro maestro, Nicola Martinucci, me lo dice todo el tiempo. Mucha gente piensa que empujar viene cuando usas el estómago. Y no, cuando piensas en el estómago y usas el diafragma, apoyas. En cambio, si usas los músculos del cuello es cuando empujas el sonido. Ahí es donde muchos caen y se tiene que trabajar mucho para resolverlo. Por eso te hablaba de la importancia de la respiración y de la experiencia que tuve en aquella piscina. Hay que concentrarse en la respiración al momento de cantar. Por eso no es que actualmente no haya grandes voces, lo que ocurre es que es difícil dominar la mecánica del posicionamiento de la voz. Y cualquier falla, cualquier error, se nota más en una voz grande porque tiene más armónicos. Las voces pequeñas pueden disimular el mal manejo de una mejor manera. Pero las voces dramáticas, *spinto*, heroicas, son complicadas porque es como si tuvieran turbo o como si fueran un caballo pura sangre y es muy fácil estrellarlas en una curva o en un peralte.

Del Monaco decía que la voz es como un caballo (en eso estoy totalmente de acuerdo) y hay que mantenerle las riendas firmes para evitar que el caballo se vaya hacia donde quiera. Yo difiero en ese aspecto. La voz hay que mantenerla firme pero hay que dejarla ir. Como decía Franco Corelli, que también recurrió al método Melocchi algunas veces, hay que mantener la laringe flotante. Él dijo claramente

que no siempre la usó a su máxima profundidad. Y claro que cuando había que ponerla, la ponía. Pero no siempre.

Mi amada esposa Anna-Madeleine (a quien conocí en Alemania, gracias a una producción de *Carmen* de mi querido amigo Alberto Triola, y con quien ahora esperamos la bendición de nuestro primer bebé) es una experta en caballos. Ha ganado muchos trofeos de equitación y me ha enseñado que hay que darles un poco de rienda suelta a los caballos para que puedan galopar. De lo contrario, los cansas. De lo contrario, los lastimas. Eso mismo ocurre con la voz.

**Considerando tu juventud y el repertorio dramático que has abordado con solvencia en tu carrera, te pregunto: ¿podrías afirmar que un tenor dramático no se hace con el tiempo, como muchos especialistas y cantantes piensan?**

Así es. Una voz dramática nace dramática. Hay que saber identificarla. Porque debes tener la fisiología, la constitución física. Yo tengo un paladar altísimo, cuerdas vocales de barítono, una mandíbula prominente. A Juan Diego Flórez el método Melocchi no creo que le funcione. Pero en su repertorio, para mí, es el número uno indiscutible. Tienes que desarrollar tu voz de acuerdo a sus cualidades. Es decir, aunque seas un dramático no puedes cantar como primer paso Andrea Chénier; debes pulir la técnica, abordar quizás un repertorio barroco o belcantista pero con tu voz, de la misma forma que si eres un ligero no puedes cantar el Chénier poniéndote a competir con la orquesta.

Como decía el gran Alfredo Kraus, cada voz con su repertorio. Si una obra te cansa, te deja sin voz o no puedes terminarla, algo estás haciendo muy mal. O esa ópera no es para tí. O estás en un repertorio equivocado. A ningún rol hay que tenerle miedo, sino respeto. Y eso sólo ocurre si tienes la vocalidad para él, una técnica sólida, el volumen, el color adecuado, y sobre todo la experiencia de vida, sin la cual todo lo anterior no funciona. No puedes entregar en el *palcoscenico* algo que no tienes. Es así con la voz y con los sentimientos.

A mis 36 años, creo que tengo varias experiencias que entregar. Aunque espero que se enriquezcan aún más. Me gusta pensar en el canto como una problemática. No como un problema en sentido negativo, sino como una situación que tiene solución si se la buscas. Si algo no se puede cambiar, se vuelve un hecho. Y si no estás de acuerdo con él, sufres o no lo aceptas.

Pero si es un problema, quiere decir que puede ser solucionado. El canto es un problema maravilloso con el que amo vivir. ●