

**Volumen 21
Número 1**

Año 2020

Revista Argentina de Musicología

**Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología**

aamusicologia.org.ar



**Asociación Argentina
de Musicología**

Presentación

La ópera siempre ha tenido un lugar de privilegio en la historia de la música de América Latina. Desde comienzos de siglo XIX el género lírico ocupó un lugar fundamental dentro de los gobiernos y clases altas como elemento de civilidad en la construcción de los nacientes estados independientes. Si bien al principio las novedades musicales llegaban unos años después que en Europa, y a veces de manera fragmentaria e incompleta, hacia fines de siglo XIX el éxito del género sumado a la bonanza económica de algunas capitales de América y la crisis europea alrededor de la primera guerra mundial, hicieron posible el apogeo del canto lírico en el continente. Así es como en aquel entonces los más destacados cantantes de fama mundial realizaban extensas giras por Latinoamérica luego de las temporadas en los teatros europeos. Los estrenos se daban casi simultáneamente a uno y otro lado del Atlántico, y si bien la ópera seguía siendo un entretenimiento de las élites, tenía una popularidad bastante extendida hacia sectores medios.

Establecido su lugar de preeminencia, y en el fragor de las celebraciones de los centenarios de la Independencia, durante este periodo proliferó la voluntad de escribir óperas nacionales. Sin embargo, fueron las europeas, y sobre todo las italianas de mayor éxito hasta las primeras décadas del siglo XX, las que se fueron cristalizando dentro del repertorio. En los años posteriores a la segunda guerra mundial, se produjo un fenómeno casi podríamos decir global, donde fueron estos “clásicos” los que pasaron a convertirse en el repertorio oficial de todo gran teatro lírico además de asumirse como un género de élite casi por definición, mientras que las nuevas creaciones, salvo excepciones, pasaron a formar parte de los escenarios alternativos o a interpretarse fuera de los circuitos más importantes.

Hasta hace no mucho tiempo, los estudios sobre ópera en Latinoamérica fueron, en buena parte, objeto de estudio de amantes del arte lírico, de amateurs que se dedicaron a publicar cronologías, biografías de cantantes o historia de los teatros. En las últimas décadas, sin embargo, ha crecido el interés de los investigadores académicos tanto latinoamericanos como extranjeros por explorar la historia del género lírico en



Latinoamérica y enmarcarlo dentro de una historia global que dé cuenta de su rol social, político y cultural. Este dossier viene pues a exponer algunas de las múltiples posibilidades que otorga el estudio de la ópera dentro del contexto latinoamericano.

En el presente número han colaborado seis autores con diversas miradas sobre el lugar de la ópera en varias metrópolis latinoamericanas a lo largo de los siglos XIX y XX hasta llegar al momento actual. Los textos aquí presentados se han ordenado de manera cronológica simplemente para darles una linealidad temporal, aunque cabe aclarar que de ninguna manera se pretende por ello una articulación teleológica del desarrollo de la ópera en Latinoamérica. Por el contrario, los artículos ilustran las complejidades espacio-temporales de cada caso.

El artículo de Yael Bitrán Goren nos revela un aspecto poco abordado que es el de los reglamentos de teatros, en este caso aquellos utilizados en México a comienzos del siglo XIX, mostrando el rol educativo y disciplinador (en sentido foucaultiano) que el gobierno le confería al teatro y particularmente a la ópera para construir una civilidad y sociabilidad nuevas a raíz de la reciente independencia de España. Por otro lado, el artículo de Benjamin Walton en su análisis sobre las representaciones de ópera en Buenos Aires y Montevideo en la primera mitad del siglo XIX busca proponer nuevos modos de mirar a la ópera en Latinoamérica (y/o latinoamericana), trazando redes que cruzan las fronteras de lo nacional y dan cuenta de un circuito regional que fue, a su vez, reflejo de una mercantilización de la ópera (sobre todo italiana) a escala global, sin ir en desmedro de las particularidades propias de las representaciones de canto lírico en el continente americano que atravesaban tanto la esfera pública como la privada, y que muchas veces eran incompletas o conformadas por misceláneas de diversos autores. El artículo de Matteo Paoletti —en sintonía con la idea de un análisis transnacional como el propuesto por Walton— analiza los lazos entre Europa y Latinoamérica a partir del rol que tuvieron un grupo de empresarios (mayoritariamente italianos) en el momento de apogeo de la ópera en Buenos Aires entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. A éste le sigue mi artículo sobre la ópera en Lima en 1920, dando cuenta del rol que la ópera tenía dentro de las clases altas, pero también, del lugar que la prensa y la política conferían a este género en la época de las celebraciones de los centenarios de la Independencia, en donde (como también articula Paoletti) crece la búsqueda por la construcción de símbolos nacionales que diferencie a estos estados-naciones de los centros europeos y que, a su vez, muestre que han llegado a un mismo o más alto grado de modernización y cosmopolitismo. Las dificultades que presentaron la producción y realización de ópera en

Lima se profundizan en la historia de la lírica en Ecuador. Ketty Wong lo refleja en su artículo, donde hace una suerte de historia abreviada de la ópera en Ecuador desde el siglo XIX hasta mediados del XX, la cual es mayormente desconocida y sumamente relevante para la historia no solo de este género sino de la música académica de este país. Finalmente, el texto de Violeta Nigro Giunta presenta el panorama de la ópera europea en Latinoamérica a finales de siglo XX y comienzos del XXI, abordando la puesta en escena de obras contemporáneas en los escenarios de Buenos Aires y analizando óperas escritas por autores argentinos que demuestran la vigencia, versatilidad y significación que tiene el género en la actualidad.

Este dossier es un breve panorama de las diferentes perspectivas socioculturales y políticas que nos puede ofrecer el estudio de la ópera en Latinoamérica y espero que sirva como estímulo para futuras investigaciones.

Vera Wolkowicz

Dos reglamentos de teatro en el México decimonónico. La construcción de una nueva civilidad

Yael Bitrán Goren

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 17-32

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Dos reglamentos de teatro en el México decimonónico. La construcción de una nueva civilidad

A través del estudio de dos reglamentos teatrales decimonónicos de México —*Reglamento Interior y Exterior Del Teatro: Para su Mejor Arreglo y Direccion Economica* (1824) y *Reglamento para los teatros de México* (1853)— se analiza cómo se construía ese importante espacio de civilidad en la nueva nación. Como sucedió a lo largo de las nuevas naciones latinoamericanas, en México las élites tomaron control del espacio teatral en el país independiente y por medio de diversas negociaciones con los empresarios y las compañías operísticas plantearon nuevas reglas de civilidad basadas en lo que se consideraba el estándar europeo por una parte y un orgullo nacional por el otro. La ópera constituía el espectáculo por excelencia para las élites latinoamericanas donde se escenificaba de algún modo el orden social, tanto en el escenario como en las butacas. Su correcta regulación equivalía al éxito del gobierno en mantener en orden la sociedad. La disciplina que intentaban imponer los grupos dominantes en el complejo espacio público teatral, que causaba no pocas tensiones, estaba animada por lo que Foucault ha llamado “las tecnologías del poder”.

Palabras clave: siglo XIX, reglamentos de teatro, civilidad, Foucault, sociabilidad musical.

Two Theater Regulations in 19th-Century Mexico. the Construction of a New Civility

Drawing on two sets of regulations on theaters in 19th-century Mexico —the *Reglamento Interior y Exterior Del Teatro: Para su Mejor Arreglo y Direccion Economica* (1824) and the *Reglamento para los teatros de México* (1853)—, this article analyzes the construction of this important space of civility in the young nation. As occurred across the recently formed Latin American nations, in Mexico, the elite took control over theatrical spaces in the independent country and, through diverse negotiations with entrepreneurs and the operatic companies, established new rules of civility. These were based on a perceived European standard, on the one hand, and a national sense of pride, on the other. To Latin American elites, opera constituted the spectacle *par excellence*, one where the social order was performed, both on the theater’s stage and in its seats. Regulating it adequately meant the equivalent of government maintaining the social order. The disciplinary actions on behalf of dominant social groups in the complex public space of theatre were inspired by what Foucault called “technologies of power”, which resulted in many tensions.

Keywords: 19th century, Theatre Regulations, Civility, Foucault, Musical Sociability

Introducción¹

Los teatros son escuelas de costumbres o focos de corrupción, o sirven de solaz y descanso a los hombres industriosos, y de lecciones y educación a la juventud, o corrompiendo ésta, destierran aquella de su recinto. . .

La autoridad debe cuidarlas cuando son agitadas por el desorden y el bullicio, deben cerrarse cuando esto sucede.²

A partir de la independencia en América Latina los espectáculos teatrales fueron un lugar donde se negociaba el poder, la civilidad,³ la política y, en general, la sociabilidad. En el caso de la ciudad de México, una serie de actores participaron de esas negociaciones: el empresario teatral, el juez del teatro, las autoridades locales encabezadas por el Ayuntamiento y las federales representadas por el presidente de la república, junto con las élites en su conjunto. En la óptica de Claudio Benzecry, que ha estudiado el establecimiento del Teatro Colón en Buenos Aires, las élites buscan “monopolizar los recursos e imponer una idea particular” en consonancia con la legitimidad que ostentan en la estructura social.⁴ La formulación de reglamentos constituye una de las maneras de controlar ese espacio e “institucionalizar el poder”. La ópera fue el espectáculo por excelencia donde la sociedad se representaba, donde se ejercían los códigos de conducta así como las negociaciones de género y clase social. Un espectáculo gustado por el espectro entero de la sociedad urbana, la ópera, como la sociedad, debía ser regulada por el Estado. Allí se desplegaba, o se ponía en entredicho, el orden social. Las élites gobernantes entendieron muy bien que su legitimación pasaba por el hecho de lograr mantener el teatro abierto y funcionando, y fue la ópera, el entretenimiento favorito de las élites latinoamericanas decimonónicas, la que se volvió sinónimo del nuevo orden a establecerse.

Este costoso espectáculo se vio siempre financiado y apoyado por el gobierno, incluso con gastos extraordinarios y partidas secretas, pues las compañías nunca pudieron

-
1. Una primera versión de este trabajo se presentó en la mesa: “La ópera en el siglo diecinueve latinoamericano: nuevas perspectivas regionales”, coordinada por José Manuel Izquierdo, con la participación del coordinador y de Paulo Kühl de Brasil, Rondy Torres de Colombia y de quien esto escribe, de México, en el IV Congreso ARLAC/IMS, Buenos Aires, el 6 de noviembre de 2019.
 2. Expediente 59, 1836. Teatro. Archivo del Ayuntamiento del Distrito Federal. México.
 3. Entendemos civilidad como el comportamiento de una persona respetuosa de las leyes, que cumple sus deberes como ciudadano/a y que promueve una convivencia armónica con sus congéneres.
 4. Claudio E. Benzecry, “An opera house for the ‘Paris of South America’: pathways to the institutionalization of high culture”, *Theory and Society*, Vol. 43, N° 2 (marzo 2014): 169.

financiarlo por sí mismas. En México, gobiernos conservadores y liberales por igual apoyaron, con esfuerzos que rebasaban incluso la capacidad de unas sanas finanzas públicas, el financiamiento del espectáculo.⁵ Junto con las compañías y apoyos económicos externos se procuró, a veces infructuosamente, mantener el espectáculo operístico constantemente. Cuando éste se suspendía, la gente clamaba al gobierno por su pronta reposición, pues lo asociaba no sólo con momentos de esparcimiento, sociabilidad y disfrute artístico sino con educación, civilidad y buenas costumbres.⁶ Guillermina Guillamón ha señalado, en el caso de Buenos Aires en las primeras décadas posindependentistas, que “todos los espacios ligados a la música y el teatro se desarrollaron en estrecha relación a tres conceptos rectores e interrelacionados: urbanidad, civilidad y cortesía”.⁷ Los súbditos del imperio español se volvían ciudadanos y debían ejercer una nueva sociabilidad como parte de esta nueva etapa.

En los países latinoamericanos se volvió una verdadera obsesión para las élites gobernantes regular el espacio de los teatros una vez adquiridas las independencias. Era una especie de demostración, o así se percibía, de mayoría de edad como país el tener un espectáculo civilizado. En el caso mexicano, se emitieron una gran cantidad de reglamentos y bandos durante el primer medio siglo independiente. A decir de Luis de Pablo Hammeken: “Este abigarrado conjunto de disposiciones legales refleja mucho de la evolución de la sociedad mexicana. . . de sus aspiraciones, de sus fobias, de sus percepciones, de sus ideas y, sobre todo, de sus creencias”.⁸ Siguiendo a Michel Foucault, consideramos que “el sujeto está atravesado por relaciones de poder” y no puede ser considerado independiente de ellas.⁹ Los reglamentos teatrales buscaban imponer un orden, desde el poder recientemente obtenido por parte de los nuevos grupos políticos que gobernaban el país y que de manera turbulenta se disputaron el gobierno durante

5. Véase la tesis doctoral de Áurea Amparo Maya Alcántara, “La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX” (tesis de doctorado, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, 2019).

6. En el capítulo 4 de mi tesis doctoral: “The Operatic World of the New Nation” he tratado a fondo aspectos de conducta, civilidad, y percepción de la ópera en la ciudad de México en los años 1820 a 1850. Yael Bitrán Goren, “Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)” (tesis de doctorado, Royal Holloway, University of London, 2012), 147-197.

7. Guillermina Guillamón, “Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840)”, *Revista de Historia*, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, N° 19 (diciembre 2018): 170.

8. Luis de Pablo Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX* (México: Bonilla Artigas Editores, 2018), 61.

9. Jorge Ignacio Ibarra F., *Foucault y El Poder. Diatriba al Derecho, la Razón de Estado y los aparatos Disciplinarios* (Valparaíso, Chile, 2008). Disponible en: https://antroposmoderno.com/antroposmoderno/articulo.php?id_articulo=1218. Último acceso: 30-10-2019.

buena parte del siglo XIX. Los espacios de representación teatral funcionaban como un reflejo de la sociedad circundante; a contrapelo de la inestabilidad reinante, los gobernantes intentaron imponer una disciplina, entendida, en términos foucaultianos, como una “tecnología individualizante del poder”, como instrumento de control del cuerpo social: una “disciplina anatomopolítica”.¹⁰ A continuación, revisaremos dos reglamentos de teatro mexicanos; el primero de 1824, recién adquirida la independencia nacional, y expedido por el Ayuntamiento de la Ciudad de México, y el segundo, de 1853, decretado por el presidente de la república mexicana, Antonio López de Santa Anna, a través del Ministerio de Gobernación.

1824

Ese año marca el inicio de la primera república mexicana y el nombramiento de su primer presidente constitucional, Guadalupe Victoria, avalado por la Primera Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos. México se establece así, aún de manera endeble, como una nación independiente. Para entonces, la ciudad de México tenía un solo teatro heredado de la Colonia, fundado en 1673, el llamado “Coliseo” que tenía originalmente la función de recaudar fondos para el Hospital Real de Naturales. Fue reconstruido en 1753 de acuerdo con el gusto de la nueva dinastía, la borbónica. Tenía forma de herradura, un patio de butacas, tres niveles de palcos y hasta arriba la “cazuela” o galería. Acomodaba alrededor de 1500 espectadores. A partir de la Independencia surgió otro teatro, primero llamado Provisional, y luego Teatro de los Gallos (pues sirvió primero como palenque de peleas de gallos), hecho de madera y originalmente sin techo; cuando fue reconstruido en 1825 se le agregó un techo de madera con hoja de lata. El Coliseo pasó a llamarse comúnmente “Teatro Principal”. Ambos teatros se administraban por el Ayuntamiento de la ciudad, y a regular lo que en ellos ocurría se dirige este primer Reglamento teatral del México independiente.

El “Reglamento interior y exterior del teatro. Para su mejor arreglo y dirección económica, formado por el Ayuntamiento Constitucional de México. 1824” está dividido en dos partes “Interior”: 29 artículos, y “Exterior”: 11 artículos. Podríamos hablar de un reglamento “diagnóstico” que nos permite ver lo que efectivamente se hacía y lo que se intentaba, de manera bastante infructuosa, regular. En términos generales se nota un intento de profesionalizar el espectáculo regulando la conducta de los actores y cantantes

10. Ibid.

en el escenario y entre bastidores. Este documento postula una diferenciación marcada entre quienes actúan y el público; esto supone una clara diferencia con lo que ocurría en las tonadillas escénicas o comedias, el espectáculo más popular durante el periodo colonial. Se pretende realizar lo que se creía que pasaba en Europa, que representaba un rasero, a veces imaginario. Por una parte, se exigía un mayor respeto a “la obra”, se pedía apegarse al texto, no improvisar, no hacer sátira —una forma acostumbrada de representación que se pretendía cambiar— y, por otra, se ejercía una censura que pretendía despolitizar el acto público de la representación, donde habitualmente el público expresaba sus opiniones sobre lo que pasaba en escena, y fuera de ella. Además, se subrayaba la civilidad requerida en el recinto teatral por parte de los asistentes. Por una parte, se buscaba la profesionalización del espectáculo y, por la otra, se concebía el teatro como una escuela de las buenas costumbres.

En cuanto a la censura (Arts. 1 y 3), se ve una continuidad con los métodos del periodo colonial. El artículo 3 postula que:

Las comedias, sainetes, tonadillas, bailes heróicos y del país y otras. . . deberán ser reconocidas y escrupulosamente examinadas para su ejecución. Sin este requisito no se permitirán; y si aún después de aprobadas se notasen algunas faltas al tiempo de ejecutarse, se reformarán prohibiéndose su repetición con el defecto que se les haya advertido. Es de necesidad esta precaución en la revisión y ejecución de dichas piezas, porque es muy posible desaparezca al ojo más perspicaz una falta en el ensayo o lectura de algunas de estas representaciones, lo que es muy difícil suceda al público.

La legitimación venía a través del poder simbólico que tenía el viejo continente como *marca* que las élites le concedían. Así, en el Artículo 6 se utilizaba el siguiente postulado: “Siguiéndose la costumbre de los teatros de Europa...”, como fórmula para prohibir varias cosas: por ejemplo, anunciar la comedia sobre el escenario, que “bajo ningún pretexto” los actores una vez en la escena hablen o hagan señas a personas del público, también se prohíbe “que conversen, se ríen o distraigan unos con otros entre sí...”, pues esto causa que no digan el parlamento que les toca a tiempo (Art. 9). Incluso se prohibía que los actores se quejen en voz alta en escena, y que entren o salgan por los huecos del bastidor si no les toca actuar (Art. 10). Esto nos hace ver el tipo de jolgorio caótico que representaba el escenario donde la obra sólo era una de las partes de la representación, y donde varias otras cosas ocurrían. El Artículo 23 mencionaba que los

actores no podrán señalar a nadie en ninguna de las piezas, tampoco podrán hacer sátira directa o indirecta, no agregarán nada al papel que representan:

ni aún con el pretexto de agradar al público, pues en este particular observarán una exactitud escrupulosa, y la misma suerte se evitará también por el público que ocupe los sitios pegados al tablado, las chanzas con que se ha solido insultar a los actores, y excitarlos al propio tiempo a lo mismo que debieran evitar.

Hay una doble intención de civilizar la escena y la galería, pero también de distanciar y diferenciar a los que actúan de los que presencian, como consecuencia del cambio en el concepto de la obra. Esto es claramente un problema persistente, pues en un comunicado expedido en 1819 el juez de teatro ya había declarado que en el recinto debía observarse: “la mayor circunspección y orden, absteniéndose todos y cada uno de los espectadores de silbar, cecear y mofarse en manera alguna de los actores y actrices” a lo cual imponía multas, lo mismo que a los actores y actrices que dirijan “palabras injuriosas a los espectadores”, aun si fueran provocados por éstos.¹¹

Una serie de términos afines que se encuentran a través del documento perfilan el tipo de conducta esperada: “la modestia”, “la (in)decencia”, “la compostura”, “el decoro”, “la propiedad” y “el recato”, todo ello con el fin de evitar el “poco pudor” o la “desvergüenza”. Las élites posindependentistas condenan una serie de prácticas adentro del teatro que los diferencian de aquellos que las practican y, a la vez los legitiman en la ostentación del poder; establecen así al Estado como un regulador en el proceso entre grupos que compiten entre sí.¹²

La imagen idealizada —el modelo ideal y fijo—, con la cual se pretendía igualar el comportamiento que se daba en los teatros mexicanos llevaba a traducciones culturales de parámetros de conducta esperados y prototipos de civilidad, que por una parte fungían como aspiración que llevara a México a integrarse al “concierto de las naciones”, una metáfora musical muy gustada en la época, pero en contadas ocasiones también funcionaba como marca cultural de diferenciación, con lo cual se ponía de manifiesto aquello netamente local, mexicano, con un orgullo identitario.¹³

El colorido mundo paralelo que ocurría atrás de bastidores quedaba fuera de la mirada del público. Allí entraban todo tipo de personas con distintas intenciones: desde

11. Ayuntamiento Municipal de México. *Diversiones Públicas en General*. Vol. 797. Exp. 29, 1819.

12. Benzecry, “An opera house for the ‘Paris of South America’”, 170.

13. Como ejemplo véase Bitrán, “Musical Women”, 165, donde trato el asunto de las persianas en los palcos.

vender alimentos y servir a los actores, hasta el cortejar a las actrices. Y, en general, se experimentaba un nivel de ruido que llegaba a tal volumen que impedía que los actores escucharan los apuntes. Se señalaba también la importancia de que “cantarines, como también los saineteros, músicos y demás”, estuviesen puntuales para evitar que la función comience tarde (Art. 15). Se prohibía que entraran hombres a la sección de mujeres y viceversa “con pretexto alguno”, así como el ingreso de comida, licores o refrescos en el vestidor. Situación no muy diferente a la de los teatros europeos, por cierto.

Al público se le pedía que se quitara el sombrero al entrar, que “no arrojar(a) ninguna clase de inmundicias” desde los palcos o la cazuela (Art. 28), y que no conversara en voz alta durante la representación (Art. 29). Al empresario se le pedía que mantuviera limpio el teatro, que no se permitiera la venta de cosa alguna en el patio, que no permitiera pedir limosnas, y que los mozos cuidaran de los faroles y candilejas para que no ocasionaran un incendio durante, ni después de la función.

1853

Para el año de 1853 había llegado al poder por sexta ocasión Antonio López de Santa Anna (1794-1876), un viejo luchador de la independencia que se encontraba exiliado en Colombia y regresó al país a solicitud del grupo conservador. Por el lapso de dos años ejercería una dictadura —en la cual se haría llamar “Su alteza serenísima”—, por medio de un gobierno centralista y despótico, aboliendo la federación, suprimiendo la libertad de imprenta y los ayuntamientos locales, entre muchas otras medidas autoritarias. En este ambiente represivo, el mismo presidente Santa Anna expidió el “Reglamento para los teatros de México”, a través del Ministro de Gobernación, por lo tanto el alcance del mismo es mucho mayor que el de 1824.

Para ese momento seguía existiendo el “Teatro de los Gallos”, al que también se le conoció como “Teatro Nuevo”, “Provisional” o “de la Ópera”, y que había sido remozado en 1841: se pintó, se le instalaron 90 lámparas de aceite, una nueva cortina y se amplió el escenario. El 10 de febrero de 1844 se inauguró el “Teatro Nacional”, con la impresionante cantidad de 2.248 asientos. El Teatro Nacional, que por una época se llamó “Teatro Santa Anna”, fue el recinto artístico principalísimo de México, hasta su derrumbe por Porfirio Díaz en el año de 1900.

El reglamento del 53 se enfoca naturalmente a lo que ocurría en este nuevo recinto, que colocaba a la capital mexicana al tan aspirado nivel europeo; no así lo que sucedía en su interior, por lo que había que enfocarse en aspectos como la propiedad del espectáculo

y el nivel artístico. Entre otras, se emiten medidas puntuales sobre la puesta en escena que debían observarse, se discute asimismo el valor educativo de los espectáculos teatrales, y por lo tanto el cuidado que debía prestárseles. Se reiteran varias de las disposiciones del reglamento del 24, lo cual refleja el persistente desarreglo sobre el escenario y tras bastidores para corregir, por lo cual se endurecen las penas respectivas. El documento le da un amplio peso al poder sancionador de la autoridad encarnada en un nuevo organismo, la Junta Inspectora de los Teatros: el brazo del poder del presidente de la república, mientras el juez queda limitado a hacer cumplir el reglamento e imponer las penas. Al empresario le toca vigilar e implementar los artículos referidos a la obra de arte, que denotan una nueva concepción de la misma, lo que Lydia Goehr ha llamado el “*work-concept*” [“concepto de obra”]. Quizás valdría aquí recordar la formulación de la autora que postuló, en su señalado libro *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992), que hacia finales del siglo XVIII las personas comenzaron a ver la música como la actividad de componer y producir obras. En ese momento el “*work-concept*” adquirió su función regulativa que, en buena medida, ha mantenido durante la historia posterior.¹⁴ Como nos recuerda Michael Talbot,¹⁵ este cambio estuvo ligado a las nuevas condiciones sociales, que hoy reconocemos como modernas, con el surgimiento de los intérpretes virtuosos a la vez compositores que balanceaban sus ingresos con distintas fuentes de ingreso: desde la venta de sus composiciones a los impresores, como la enseñanza privada, los conciertos privados y públicos, etcétera. En términos de consumo, la música se vuelve un producto de recreación ya sea en la casa o en los teatros, y se desliga en esos contextos de funciones prácticas como las religiosas o de baile, o de amenizar banquetes. En ese contexto se forma por primera vez un “canon” musical, considerado como la mejor música/los mejores compositores de todos los tiempos.

Todos estos desarrollos, por supuesto, se sostenían mutuamente y dependían unos de otros. Sin las instituciones de publicación comercial de música y las salas de concierto, ambas fuentes de ingreso potencialmente lucrativas, los compositores no habrían podido liberarse de su viejo modo de existencia como artistas-funcionarios obligados, normalmente, a un solo patrón. A la inversa, sin compositores con mente

14. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992).

15. Véase especialmente el capítulo 8: “The Work Concept and Composer Centredness”. Michael Talbot, *The Musical Work: Reality or Invention?* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), 168-186.

empresarial, publicaciones musicales y conciertos públicos, nunca hubieran podido florecer como lo hicieron.¹⁶

En América Latina será hasta bien entrado el siglo XIX cuando se intensifica la presión para lograr la profesionalización del espectáculo artístico en los escenarios teatrales de acuerdo a este nuevo paradigma, que incluía, entre otros, el requisito de silencio por parte del público y, en general, de un comportamiento respetuoso —y más bien pasivo— ante “el artista” en escena, y a ello se abocan los reglamentos de teatro de la época. Cabe señalar que dichas medidas no tuvieron éxito cabal hasta entrado el siglo XX.

El Reglamento introduce la figura de la “Junta Inspector de los Teatros” (a la cual dedica cinco artículos con varios incisos cada uno), incluye una sección “Del Juez” (con siete artículos), “Del Empresario” (con ocho artículos), “De los actores” (10 artículos) y, por último, “Disposiciones generales” (29 artículos). No hay una sección dedicada al público específicamente.

La Junta Inspector de los Teatros está planteada como un instituto con superpoderes, incluso por encima de los del juez del teatro. Sería nombrada por el gobernador del Distrito y aprobada por el presidente: se compondría de cinco vocales propietarios y tres suplentes (Art. 2). Debería promover la mejora de los teatros (en plural), impedir el monopolio de los mismos y arbitrar en las disputas entre empresarios, actores y cualquier asunto relacionado con los contratos (Art. 3). En relación a la censura, la junta debería: “Revisar las comedias que hayan de representarse, prohibiendo las que ofendan la moral y el sistema político, así como las que hayan sido notoriamente reprobadas por el público”. La junta elaboraría “un breve juicio crítico, que dé a conocer el mérito de la composición, no sólo bajo el punto moral y político, sino también literario; en concepto de que la responsabilidad por la censura será del vocal que lo haga”. Si la aprobaban le pondrían un sello de la junta, y si no lo tenía no podría representarse (Art. 3). La censura se extendía a la propiedad histórica de lo que iba a presentarse: “Cuidar de que los espectáculos históricos o de época determinada, se vistan y decoren con la propiedad que exige su argumento, y no toleren los anacronismos y abusos que se notan continuamente, así en trajes como en decoraciones, muebles y adornos” (Art. 3). Se vinculaba la educación artística con lo que ocurría en el escenario al darle facultades a la Junta Inspector para revisar las escuelas de música y actuación, para que estén de

16. Ibid., 169.

acuerdo con la política general de este reglamento “a fin de que los discípulos salgan aprovechados, y no malgasten el tiempo o adquieran una educación artística defectuosa”. Por otra parte, el valor educativo del espectáculo se extendía a quienes asistían al mismo. En particular las mujeres, se pensaba, podían aprovechar de la asistencia a la ópera. No sólo se pensaba esto en México. Rondy Torres cita un ejemplo de un diario colombiano acerca del valor educativo, principalmente en las mujeres, que se le concedía a la ópera:

Las señoritas que se educan en la música no pueden tener una escuela más eficaz que el teatro. Oír con atención una ópera es mucho mejor para ellas que veinticinco lecciones recibidas en la sala de su casa. No dejemos caer la ópera. Es el entretenimiento más noble y culto que ha ideado la inteligencia humana.¹⁷

De acuerdo con Max Weber, los grupos sociales privilegiados mantienen su estatus en buena medida “a través de monopolizar, o ‘cerrar’, el acceso a recursos y oportunidades valiosos a expensas de otros miembros de la sociedad”. Esto se logra por medio de ciertas señas distintivas que excluyen a quienes no las ostentan. “Las élites logran esto por medio de la monopolización del significado de ciertas prácticas y al extender el campo de la legitimidad a través de la innovación organizacional, la imitación, la cooptación o la usurpación”.¹⁸ La Junta Inspectora de Teatros es un brazo de control y monopolización del espectáculo por parte de las élites mexicanas, en ese momento encabezadas por un mandatario autoritario, esto en claro reconocimiento del poder social del espectáculo y la interacción entre diversos grupos que allí se llevaba a cabo.

Por su parte, el empresario tenía una serie de obligaciones estrictas para el buen gobierno del teatro, incluyendo la limpieza e iluminación adecuada, tener el recinto abierto siempre, y anunciar y cumplir estrictamente lo programado, previa aprobación por la Junta Inspectora. Esto incluía las letras de las canciones e incluso escenografía o cualquier cosa que fuera a ponerse en escena. Hay un inciso que se aboca a intentar solucionar la frecuente falta y sustitución de actores que se daba en obras y óperas, quienes sólo podrían dejar de actuar si “tres facultativos” avalaban su enfermedad. La nueva conciencia del “*work-concept*” se ve reflejada en una responsabilidad principal del empresario que queda consignada en el reglamento: que vigilara, bajo severas penas, que

17. “El Hebreo”, *Diario de Cundinamarca* (1879) citado en Rondy Torres, “Las miradas cruzadas en la ópera. Reflexiones sobre cuerpo e identidad en Bogotá en el siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 32 (2019): 264.

18. Weber según Benzecry, “An opera house for the ‘Paris of South America’”, 170.

los directores dramáticos o de música, (no) mutilen ni cercenen los dramas ni partituras de ópera, debiendo representarse unas y otras como están escritas y se acostumbran dar en los grandes teatros de Europa; y sólo en las segundas se podrá admitir en casos muy señalados la sustitución de una u otra pieza a solo, y jamás en las concertantes.

La calidad artística del espectáculo también se volvía responsabilidad del empresario que las presentaba pues “Si las comedias y ópera fueren mal desempeñadas por falta de ensayo sufrirán la misma pena” (Art. 19).¹⁹

Había una relación de mutua conveniencia entre empresarios y gobierno en la que todos esperaban sacar beneficios, pero que frecuentemente desembocaba en conflictos. El gobierno amenazaba frecuentemente al empresario con retirarle el subsidio en caso de que éste no cumpliera con sus compromisos. En el caso de la ópera, el espectáculo más popular de la época, ésta daba lustre y prestigio al gobierno, aunque nunca podía financiarse del todo con recursos propios del empresario o con las entradas.²⁰ Esta red de poder que permitía que el espectáculo se llevara a cabo, se protegía y posibilitaba con los reglamentos.

En cuanto a los 10 artículos referentes a los actores, vemos cómo el Reglamento pone particular énfasis en la firma del contrato que efectuarán con el empresario y que no es cancelable. Sólo se suspenderán funciones “por incendio o ruina del teatro, y se interrumpirán por guerra o peste en la capital, y en los casos que el gobierno suspenda las representaciones” (Art. 23). Se les exige que vistan decentemente y se comporten sobre el escenario, sin interactuar entre ellos, ni con el público. No se mostrarán entre bastidores cuando no estén actuando (esto ya estaba en el reglamento del 24).

El respeto a la obra de arte se manifiesta en la siguiente exigencia, complementaria de la que vimos respecto al empresario: “los actores se abstendrán de toda adición al papel que desempeñan aun bajo el pretexto de agradar al público, pues en este punto deben observar la más escrupulosa exactitud” (Art. 26). Es tan importante la obra misma que “Si hay una riña entre actores durante la representación, ésta [la representación] debe continuar hasta que se acabe la misma y ya luego se aplicarán las penas correspondientes”

19. Existen casos como, por ejemplo, el del empresario italiano Amilcare Roncari que incluso fue encarcelado durante ocho meses en 1858 por no cumplir con la temporada según lo prometido, lo cual causó al país una crisis de política internacional. Véase Luis De Pablo Hammeken, “Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari”, *Secuencia* (enero-abril 2017). Disponible en: <http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i97.1450>

20. De Pablo, *La República*, 158 y ss.

Y, por supuesto, resalta que “Sólo una enfermedad certificada por dos facultativos, servirá de excusa a los actores para faltar al cumplimiento de sus contratos; no pudiendo, en consecuencia, salir de la ciudad por ningún motivo”. El castigo era de 50 pesos o 15 días de prisión la primera vez, y se incrementaba progresivamente por reincidencias (Art. 29).

En las llamadas “Disposiciones generales” (29 artículos) se consigna que, en los teatros principales “no se permitirán más espectáculos que los propios de su instituto, cuales son los dramáticos, líricos y coreográficos. Se exceptúan los bailes de máscara en los días de carnaval, previa licencia de la autoridad correspondiente” (Art. 32). Y si bien se le pide a la Junta de Teatros que haga un reglamento interno, en el ínterin se disponen una serie de medidas para la buena convivencia adentro del recinto con una serie de prohibiciones: la de introducir armas y bastones, de fumar adentro del teatro, de insultar a los actores, del ingreso de comidas o licores, de apartar lugares con cojines, de pedir limosnas, entre muchas otras. En 1840, el juez de teatro había expedido una prohibición expresa de fumar en el recinto como uno de los “desórdenes innumerables” que ocurren en el Teatro de los Gallos.²¹ La prohibición de fumar se repitió en numerosas ocasiones a lo largo de las décadas, lo cual prueba lo infructuoso de las prohibiciones. Este hábito, profundamente arraigado en la sociedad mexicana, continuó adentro de los teatros durante buena parte del siglo XIX. Como he escrito en otra parte, esta costumbre fue etiquetada como “bárbara” por visitantes extranjeros en México, especialmente por el hecho de que incluso las mujeres fumaran.²² Si bien personajes como la cantante de ópera inglesa Anna Bishop asociara esta costumbre con las clases bajas y el salvajismo —lo cual le hacía ver al teatro mexicano como una taberna llena de humo—, en México la costumbre de fumar se extendía por igual a todo el espectro social.²³

Llama la atención el artículo 49 que consigna que “Todos los boletos se expenderán numerados y en ningún caso se permitirá el comercio de reventa por palcos, y los billetes sólo se venderán en la contaduría: los asientos de los abonados se marcarán de un modo visible para evitar disputas”. Aquí cabe señalar una reseña publicada en el *Journal des débats politiques et littéraires* de Francia de 1829, en la cual se menciona con admiración el hecho de que, a diferencia de París,

21. Archivo Histórico del Distrito Federal, Ayuntamiento Gobierno del Distrito Federal. *Teatros*, Exp. 78. 1840.

22. W. Bullock, *Six Months' Residence and Travels in Mexico*, citado en Bitrán Goren, “Musical Women”, 167. Mi traducción.

23. *Ibid.*, 168.

En el Teatro de México, todos los asientos tienen número y sólo se otorgan a los amateurs, *dilettanti* o consumidores, a la presentación del boleto. De esta manera nunca hay amontonamientos en la puerta, cada quien llega tan tarde o temprano como lo requieran sus asuntos.

El artículo concluía con un comentario de tono irónico y colonialista: “Esos indios, que tanto tiempo fueron llamados bárbaros, esos sujetos de Montézuma [*sic*]. . . ; esos mexicanos son ya más avanzados que nosotros en cuanto a la civilización teatral”.²⁴

Conclusiones

El espectáculo operístico/teatral en el siglo XIX se tejía sobre una intrincada red de aspectos artísticos, sociales, legales, comerciales, nacionales y de poder, entre otros. Aún nos falta mucho por estudiar y entender de este complejo fenómeno. Para que éste se llevara a cabo, era necesaria la convergencia del Estado a través de varios participantes: empresarios, financieros, actores, cantantes, músicos, bailarines, directores y público; todo esto en el marco de una legislación que refleja lo delicado del mecanismo y las dificultades de su funcionamiento. En el terreno de lo simbólico, la ópera representó en nuestros países un símbolo de progreso, de civilización, de equiparación al idealizado mundo europeo. Asegurarse que la ópera se llevara a cabo era cuestión de Estado, y por su parte las compañías operísticas dependían del apoyo de las autoridades políticas.²⁵ Esta simbiosis estaba llena de negociaciones abiertas y soterradas con tendencia inevitable a producir conflictos, en los cuales la legislación jugaba un papel, más que como marco jurídico a aplicarse, como herramienta legislativa a negociarse entre las partes y, en última instancia, como un *devoir-être*. La ópera en particular era vista como una oportunidad para civilizar a la ciudadanía y a la vez como una manera de construir identidad en las nuevas repúblicas latinoamericanas.²⁶

24. *Journal des débats politiques et littéraires* (12 de noviembre de 1829) citado *ibid.*, 159-160. Mi traducción. “Au Théâtre de Mexico, toutes les places portent leur numéro, et ne sont livrées aux amateurs, dilettanti, consommateurs, si l’on veut, que sur la présentation de ce numéro. Par ce moyen, il n’y a jamais de foule à la porte, chacun arrive plus tôt ou plus tard, selon que le plaisir le presse ou qu’il est retenu par ses affaires... Ces Indiens, trop longtemps appelés barbares, ces sujets de Montézuma comédiens et de virtuoses ; ces Mexicains son maintenant plus avancés que nous sous le rapport de la civilisation théâtrale”.

25. Véase como ejemplo de ello el artículo de De Pablo, “Ópera y política”.

26. Me he ocupado de este tema en otras partes anteriormente. En mi tesis doctoral “Musical Women”, y más recientemente en mi capítulo “‘Nuestro gusto por la buena música es igual al que se manifiesta en París, Londres o Italia’. Público teatral y formación de identidad en la ciudad de México (1820-1850)”, en *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, coord. Javier Marín López

En el Archivo Histórico de la Ciudad de México encontramos documentos que comprueban cómo este equilibrio se veía tensado frecuentemente por conflictos laborales, políticos e ideológicos. Pero “el show debía continuar”, y a excepción de los tiempos de guerras o epidemias, normalmente así lo hacía. Mark Everist, que ha analizado las negociaciones de poder en la ópera de París de 1808 a 1864, indica que era una “red de regulaciones, prácticas y negociaciones” donde, desde un punto de vista foucaultiano, “el poder estaba en todas partes”.²⁷ Las leyes teatrales establecidas por el imperio francés en los años 1806 y 1807, afirma Everist, “eran una viva encarnación de la ‘administración y control’ animada por lo que Foucault ha identificado como las tecnologías del poder”.²⁸ Lo que ocurría dentro de los espectáculos teatrales representaba no sólo un termómetro de la calidad del espectáculo, de la educación de los asistentes, o de la buena administración teatral: estaba también en juego el control estatal sobre el espacio público, en donde se estaban construyendo los nuevos modelos de nación, en los cuales las nociones de civilidad eran parte esencial.

Bibliografía

- Archivo Histórico del Distrito Federal. Ayuntamiento Municipal de México. *Diversiones Públicas en General*. Vol. 797. Exp. 29, 1819.
- Archivo Histórico del Distrito Federal, Ayuntamiento Gobierno del Distrito Federal. *Teatros*. Exp. 78. 1840.
- Benzecry, Claudio E. “An opera house for the ‘Paris of South America’: pathways to the institutionalization of high culture”. *Theory and Society*, Vol. 43, Núm. 2 (marzo 2014): 169-196.
- Bitrán Goren, Yael. “‘Nuestro gusto por la buena música es igual al que se manifiesta en París, Londres o Italia’. Público teatral y formación de identidad en la ciudad de México (1820-1850)”. En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, coord. Javier Marín López, 389-400. Madrid: Ediciones del ICCMU Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- . “Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)”. Tesis de doctorado, Royal Holloway, University of London, 2012.
- De Pablo Hammeken, Luis. *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2018.

(Madrid: Ediciones del ICCMU Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2018), 389-400. Para un acercamiento a la ópera decimonónica en Colombia y cuestiones de civilidad e identidad, véase el artículo de Torres, “Las miradas cruzadas”, 168. Véase también De Pablo Hammeken, *La República de la Música*.

27. Mark Everist, “The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 67, Nº 3 (2014): 686-688.

28. *Ibid.*, 689.

- . “Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari”. *Secuencia* (enero-abril 2017). Disponible en: <http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i97.1450>
- Everist, Mark. “The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 67, N° 3 (2014): 685-734.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Guillamón, Guillermina. “Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840)”. *Revista de Historia*, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, N° 19 (diciembre 2018): 167-191.
- Ibarra F., Jorge Ignacio. *Foucault y El Poder. Diatriba al Derecho, la Razón de Estado y los aparatos Disciplinarios*, Valparaíso, Chile (2008). Disponible en: https://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1218.
- Maya Alcántara, Áurea Amparo. “La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX”. Tesis de doctorado, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, 2019.
- Reglamento Interior Y Exterior Del Teatro: Para Su Mejor Arreglo Y Direccion Economica*. ([Ciudad de México]: Imprenta a cargo de M. Rivera, 1824). Disponible en: <https://hdl.handle.net/2027/yale.39002085767821>
- Reglamento para los teatros de México* (Ciudad de México: Distrito Federal/Secretaría de Gobernación, 1853). Disponible en: <https://id.lib.harvard.edu/curiosity/latin-american-pamphlet-digital-collection/43-990060404370203941>
- Talbot, Michael. *The Musical Work: Reality or Invention*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- Torres, Rony. “Las miradas cruzadas en la ópera. Reflexiones sobre cuerpo e identidad en Bogotá en el siglo XIX”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 32 (2019): 245-168.

Escasez y abundancia en la historiografía operística del Río de la Plata

Benjamin Walton

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 33-49

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Escasez y abundancia en la historiografía operística del Río de la Plata

Las historias entrelazadas de ópera en Buenos Aires y Montevideo durante el siglo XIX siguen un patrón similar al que sucedió en otras partes de Latinoamérica: un estallido de actividad durante la década de 1820 y comienzos de 1830, en los inicios de las independencias, seguido de un extenso periodo de ausencia de años o incluso décadas, antes de que se produjera una segunda ola de representaciones hacia 1850. Si bien esto resulta evidente, permanecen ciertas preguntas historiográficas clave: cuánta relevancia debemos darle a las representaciones de ópera completas por sobre la extensa circulación de fragmentos, por ejemplo; y cómo ir más allá de los límites nacionales para comprender la interrelación de redes locales, regionales y transatlánticas. Sobre todo, ¿cómo podemos repensar los ciclos aparentes de escasez y abundancia operística que caracterizan a la región en aquel entonces?

En este artículo planteo que la continua presencia de la ópera a ambos lados del Río de la Plata durante los “años de ausencia” en las décadas de 1830 y 1840 pueden ser mejor analizadas no tanto por la representación completa (o casi completa) ocasional, sino a través de la sinecdóquica habilidad de arias individuales de sustituir obras completas imaginadas cuyos méritos fueron discutidos en las páginas de los periódicos de la época como si hubiesen sido representadas sobre el escenario. Mientras tanto, el retorno de las óperas completas en ambas ciudades a comienzos de la década de 1850, con veintinueve estrenos en Montevideo en 1852 en solo un año, y más de treinta en Buenos Aires dos años después, merece un lugar fundamental en cualquier análisis que se realice sobre la formación del canon operístico tanto a nivel local como globalmente.

Palabras clave: Rossini, Bellini, canon operístico, Buenos Aires, Montevideo

Feast and Famine in the Operatic Historiography of the Río de la Plata

The intertwined histories of opera in Buenos Aires and Montevideo during the nineteenth century follow a similar pattern to that found elsewhere in Latin America: a burst of activity in the 1820s into the 1830s, in the wake of independence, followed by a yawning gap of years or decades, before a second wave of performances takes off within sight of 1850. But if such outlines seem clear enough, key historiographical questions remain: how much prominence to give to complete performances over the wide circulation of operatic excerpts, for instance; and how to push beyond national boundaries in order to understand the interrelationship of local, regional and transatlantic networks. Above all, meanwhile, how to rethink the apparent cycles of operatic scarcity and abundance that characterize the region's early operatic history?

In this article, I argue that opera's continued presence on both sides of the Río de la Plata during the “gap years” of the 1830s and 40s can best be measured not through the very occasional complete (or near-complete) performances, but through the synecdochic ability of individual arias to stand in for entire imagined works, whose merits were argued out in the pages of contemporary newspapers as if available on stage. Meanwhile, the return of full-scale opera in both cities in the early 1850s, with twenty-nine local premieres in Montevideo in 1852 alone, and over thirty in Buenos Aires two years later, deserves a crucial place in any understanding of the formation of the operatic canon, both locally and globally.

Keywords: Rossini, Bellini, operatic canon, Buenos Aires, Montevideo

En su reciente libro *Latin America: The Allure and Power of an Idea*, Mauricio Tenorio-Trillo dice que “en la escritura de la historia. . . Latinoamérica no debe delinear nuestros temas historiográficos. Es la temática la que debe definir si hablamos o no de Latinoamérica y, de ser así, cómo”.¹ Esta resulta una cita relevante que nos puede conducir en varias direcciones, muchas de ellas exploradas por Tenorio-Trillo para evaluar las ventajas y limitaciones del marco latinoamericano en la aproximación a diversos tipos de historia. Sugiero que sus reflexiones son también útiles para repensar las historias de la ópera en Latinoamérica —que pueden considerarse o no como “ópera latinoamericana”— durante la primera mitad del siglo XIX. Este fue, después de todo, un periodo clave en la historia del continente, incluyendo las guerras de independencia, y las décadas iniciales de gobiernos republicanos a lo largo del territorio. No es casualidad tampoco que fuera el periodo en el cual las compañías de ópera empezaran a circular y ejecutar ante todo ópera italiana con bastante éxito —o al menos bastante apoyo de los gobiernos— como para que el repertorio del *bel canto* se convirtiese en el estilo musical oficial en las décadas de 1820, 1830 y 1840, utilizado tanto por bandas militares y coros de iglesia como en teatros y tertulias, y que se escuchan aún hoy en día en varios himnos nacionales escritos por aquel entonces.

En las investigaciones académicas, sin embargo, este periodo sigue conformando una laguna entre la abundante literatura de la época colonial que lo precedió y la música desde fines del siglo XIX en adelante.² Hay múltiples razones para ello, tanto políticas (ideológicas), como historiográficas. Para aquellos que estudian tradiciones aborígenes y músicas populares, por ejemplo, las políticas verticalistas [*top-down*] y la falta de inclusión que caracteriza al nacionalismo de los periodos republicanos tempranos, hacen que las tradiciones operísticas ligadas a éstos sean problemáticas por asociación: excluyentes, impuestas y foráneas.³ Por otro lado, la ausencia de composición de ópera

Una versión más extensa de muchos de los argumentos aquí expuestos se encuentra en mi capítulo “Canons of real and imagined opera: Buenos Aires and Montevideo, 1810–1860”, en *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, ed. Cormac Newark y William Weber (Nueva York: Oxford University Press, 2020). Quisiera agradecer a Vera Wolkowicz por invitarme a realizar una adaptación de mi argumento en el presente trabajo y por la traducción del mismo.

1. “in history writing . . . Latin America ought not to delineate our historiographical topics. The topic ought to define whether we speak of Latin America or not, and if so, how”. Mauricio Tenorio-Trillo, *Latin America: The Allure and Power of an Idea* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 170.
2. El periodo colonial tardío del siglo XVIII también se inserta dentro de esta laguna historiográfica. Véase Alejandro Vera, “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*, Vol. 31 N° 1 (2010): 1-39.
3. Véase por ejemplo Turino, quien sostiene que el uso de la música europea en el periodo inicial republicano era espontáneamente cosmopolita, diseñada solamente para reforzar el prestigio cultural de

local antes de 1850 presenta un difuso objeto de estudio para quienes estudian la música académica latinoamericana como la historia de obras nacionales. Esto da como resultado que se haya escrito muy poco sobre este periodo tanto en la literatura de habla inglesa como de habla hispana en las secciones relevantes de las “grandes historias nacionales” escritas a mediados del siglo XX, como la de Eugenio Pereira Salas en Chile, Lauro Ayestarán en Uruguay y Vicente Gesualdo en Argentina y el trabajo que ha comenzado a surgir en estas últimas décadas. Es importante también agregar que mucha de la literatura reciente ha permanecido confinada dentro de los límites nacionales.⁴

De este breve bosquejo surgen tres puntos interconectados. El primero es que los marcos nacionales resultan parciales para poder comprender la vida operística de aquel entonces, y que la idea de una Latinoamérica pan-nacional sería más útil para conectar las diferentes historias musicales de cada nación, en un esfuerzo por establecer redes de interconexión más amplias. No solo el circuito de los músicos itinerantes, sino también la correspondencia entre músicos o entre amantes de la música y las noticias diseminadas por líneas marítimas y otras rutas de comercio. Al mismo tiempo, y como bien señala

las élites criollas. Thomas Turino, “Nationalism and Latin American Music: Case Studies and Theoretical Considerations”, *Latin American Music Review*, Vol. 24, Nº 2 (otoño/invierno 2003): 169-209.

4. Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile* (Santiago: Imprenta universitaria, 1941); Lauro Ayestarán, *La Música en el Uruguay* (Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1953); Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina* (Buenos Aires: Editorial Beta S. R. L., 1961). Para extensos trabajos más recientes sobre naciones individuales con foco en la primera mitad del siglo XIX véase entre otros: Melanie Plesch, “The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem” (Tesis de doctorado, University of Melbourne, 1998); Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu* (Nueva York: Scarecrow Press, 2004); José Octavio Sosa, *La Ópera en México de la Independencia a la Revolución* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010); Ricardo Miranda y Aurelio Tello (eds.), *La música en los siglos XIX y XX* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013); Guillermina Guillamón, *Música, política y gusto: Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838* (Rosario: Prohistoria, 2018); y finalmente, apenas abordando el periodo independentista, Rogerio Budasz, *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil* (Nueva York: Oxford University Press, 2019). Véase también Begoña Lolo y Adela Presas (eds.), *Canto de guerra y paz. La música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)* (Madrid: UAM ediciones, 2015), una colección de ensayos que en su mayoría permanecen dentro de los márgenes nacionales o urbanos. Una excepción notable a esta tendencia nacional es el volumen dedicado al siglo XIX de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*: Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.), *La Música en Hispanoamérica en el siglo XIX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2010). Otros análisis transnacionales se han centrado en el “mundo andino”: Victor Rondón, “Luz parda entre Lima y Santiago: Una Mirada a la vida y aporte del músico José Bernardo Alcedo (1788-1878)”, en *La circulación del mundo andino, 1760-1860*, ed. Teresa Pereira y Adolfo Ibáñez (Santiago de Chile: Fundación Mario Góngora, 2008), 319-344, y José Manuel Izquierdo König, “Being a Composer in the Andes During the Age of Revolution” (Tesis de doctorado, University of Cambridge, 2017).

Tenorio-Trillo, la idea de Latinoamérica es problemática en sí misma, no solo por su historia como concepto, sino también por el sentido práctico por el cual privilegia ciertas conexiones por sobre otras. Musicólogos de habla hispana que se dedican a este periodo, por ejemplo, tienden a no hablar de Brasil, y musicólogos brasileños tienden a no hablar de la Latinoamérica de habla hispana.⁵ Al mismo tiempo, categorías más amplias como lo “global” o lo “transatlántico” ya vienen con su propia carga, con el riesgo de omitir conexiones o rivalidades fundamentales entre, por ejemplo, Santiago de Chile y Lima, Cuba y Nueva Orleáns, o Buenos Aires y Montevideo, por citar algunas de estudio más reciente.⁶ Al abogar por una nueva aproximación a la historia temprana de la ópera en Latinoamérica, propongo una flexibilidad que no solo integre a los músicos itinerantes, sino que también reconozca los beneficios de mantener en juego una variedad de perspectivas.

Mi segundo punto emerge de éste, y puede ser mejor descrito en términos de su encuadre: los investigadores se posicionan en términos geográficos, institucionales y disciplinares desde el lugar donde están. Esto es relevante ya que cualquier intento por afrontar la historiografía de este periodo y continente necesita reconocer, incorporar y debatir diferentes tradiciones nacionales y académicas. Con algunas excepciones notables, la historia de la ópera en Latinoamérica ha sido tema de los investigadores latinoamericanos (así como la ópera en Norteamérica ha sido un tema predominante entre los investigadores norteamericanos). Por ende, escribo como un *outsider* que proviene de la tradición anglófona y que es consciente de los desafíos y sensibilidades que acarrea la participación en un diálogo transatlántico. Soy también un *outsider* para la historia de la ópera italiana y francesa, áreas también de mi investigación; y un *outsider* tratando de utilizar esa perspectiva externa para resaltar conexiones inusuales, y considerar el lugar de Latinoamérica dentro del proceso más amplio de globalización de la ópera en el siglo XIX.

5. Una notable excepción es Francisco Curt Lange, “Os primeiros subministros musicais do Brasil para o Rio da Prata. A Reciprocidade musical entre o Brasil e o Prata. A Música nas ações bélicas. (De 1750 até 1855 aproximadamente)”, *Revista de História*, Vol. 16, N° 112 (1977): 381-417.

6. Sobre las interacciones entre Santiago de Chile y Lima véase José Manuel Izquierdo König, “Rossini’s reception in Latin America: scarcity and imagination in two early Chilean sources”, en *Rossini, 1868-2018: La musica e il mondo*, ed. Ilaria Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici y Benjamin Walton (Pesaro: Fondazione Rossini, 2018), 405-428; sobre Nueva Orleáns y La Habana véase Charlotte Bentley, “Opera as Commodity: Uncovering Cuba’s Operatic Networks in the First Half of the Nineteenth Century”, trabajo presentado en la *Annual Meeting of the American Musicological Society*, en San Antonio (Texas) en noviembre de 2018, y sobre Buenos Aires y Montevideo véase mi artículo “Canons of real and imagined opera”.

Esto me conduce al tercer punto y también a mi objeto de estudio sobre cómo debieran ser estas nuevas historias acerca de la ópera latinoamericana, y de cómo podemos hacer un mejor uso de la vasta información que yace aletargada en las viejas grandes historias nacionales de la música, como también de los tesoros ocultos de las publicaciones periódicas del siglo XIX recientemente digitalizadas y disponibles, e incluso aún en archivos nacionales que están comenzando a hacer más accesible la consulta a investigadores.⁷ La libre disponibilidad de dichos recursos puede herir la sensibilidad política entre quienes sienten que los materiales de archivo debieran estar restringidos por ser de patrimonio nacional. Pero es solo a partir de su disponibilidad que las historias nacionales de la música pueden conectarse entre sí para crear una historia de las tradiciones musicales del siglo XIX más inclusiva, que vaya más allá de Europa, y que haga hincapié en el lugar que tiene Sudamérica dentro de la misma. Además, estas fuentes invitan a producir diferentes aproximaciones teóricas —ya sea considerando a los intérpretes como agentes culturales, o a la ópera como mercancía o bien de consumo importado—, poniendo a la ópera que se representa sobre los escenarios como una pequeña instancia dentro de una saturación operística cultural y musical más amplia en aquel entonces, considerando estos florecientes encuentros operísticos producidos en los centros urbanos, no tanto en los términos de las famosas “zonas de contacto” de Mary Louise Pratt, sino más bien según la reformulación planteada por Fabricio Prado en sus escritos sobre Montevideo en lo que el autor llama “zonas de interacción”, las cuales eran:

[espacios] en los que interactuaban las elites europeas o descendientes de europeos y los agentes de diferentes orígenes geográficos. En las zonas de interacción —generalmente ciudades portuarias—, los sujetos [europeos visitantes] se enfrentaban con las diferencias de un “otro” aunque simultáneamente compartieran muchos de los valores, códigos culturales e ideales políticos de las sociedades locales.⁸

7. Véase por ejemplo la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de la República Argentina disponible en <https://www.bn.gov.ar/colecciones-digitales/publicaciones>, o su equivalente brasileño en <https://bndigital.bn.gov.br>, o las publicaciones decimonónicas uruguayas digitalizadas y disponibles en <https://anaforas.fic.edu.uy/>.

8. “[spaces] in which the elites were European or of European descent and agents of different geographic origins interacted. In interaction zones, normally port cities, [visiting European] subjects faced the differences of the ‘other’ yet simultaneously shared most of the values, cultural codes, and political ideals of the host societies”. Fabricio Prado, *Edge of Empire: Atlantic Networks and Revolution in Bourbon Río de la Plata* (Oakland, CA: University of California Press, 2015), 10, y 112-113. El término “zona de contacto” [“contact zone”] es desarrollado por Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (Londres y Nueva York: Routledge, 1992), 6-9; véase también Jürgen Osterhammel acerca de las características de las ciudades portuarias del siglo XIX en Osterhammel, *Die*

La ópera dentro de estos espacios traía generalmente los rasgos de la élite de la civilización europea, sin embargo, muchos de ellos se verían simultáneamente cuestionados y reforzados al momento mismo de la representación. Al mismo tiempo, esta idea de la civilización europea ya había sido redefinida fuera de Europa, con el resultado de que una categoría como la de la “ópera” —quizás de manera menos transparente de lo que tiende a aparentar dentro del contexto europeo— se transformara y adaptara según las condiciones locales.

Sin embargo, en lo que queda de este breve artículo, quisiera adoptar un enfoque diferente, menos relacionado con los intérpretes y más con aquellos que escucharon y escribieron sobre ópera, en este caso en particular, en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. Quiero reflexionar, específicamente, en lo que una mirada más cercana a la historiografía de la ópera nos puede decir acerca de la emergencia de un sentido local con respecto al canon operístico. La historiografía tradicional indica que luego del florecimiento de la ópera en las décadas de 1820 hasta 1830 con el surgimiento de las independencias, la ópera fue desapareciendo de los escenarios de ambas ciudades por un periodo considerable, antes de su resurgimiento alrededor de 1850. Y aunque esta es una descripción indiscutible, me interesa explorar lo que se encuentra ausente de dicho marco. Debo decir que cualquier perspectiva sobre formación canónica en Sudamérica que se base solamente en estadísticas de representaciones completas de ópera realizadas por compañías itinerantes resulta notablemente incompleta, dada la importancia central de este periodo en la ejecución de extractos y arreglos de ópera dentro y fuera del teatro, como también de artículos periodísticos de música, sobre todo aquellos que continuaron publicándose (y formando el gusto) ante la ausencia de representaciones. Como resultado, el estatus canónico no vino simplemente importado de afuera, sino que se formó a partir de una serie de intrincados debates entre tradiciones internas y externas, y entre conceptos contrarios de canonicidad, definidos ambos espacial y temporalmente.

En términos canónicos, pues, sostengo que antes de 1830 no fueron las obras operísticas en sí mismas las que alcanzaron un estatus canónico en el Río de la Plata, sino que fueron los compositores de ópera, o más bien la ópera en general, la que fue tratada canónicamente, a través de una significativa inclusión dentro de un mundo operístico más

Verwandlung der Welt (Múnich: Beck, 2009), 402-411, y la idea emparentada de “agente cultural” [“cultural broker”] definida en Simon Schaffer et al. (ed.), *The Brokered World: Go-Betweens and Global Intelligence, 1770-1820* (Sagamore Beach, MA: Science History Publications, 2009).

amplio.⁹ Las implicaciones de este canon geográfico se manifestaron de diversos modos durante los años sucesivos, ya fuera en comparaciones estéticas entre un extenso e imaginado canon operístico italiano y el repertorio local cantado (tonadillas), o por la yuxtaposición de las representaciones de ópera locales con reportes de la prensa acerca de las representaciones en Europa, como también en otras partes del continente americano. Estas comparaciones, sin embargo, dependieron fundamentalmente de la posibilidad de construir juicios estéticos sobre obras imaginarias; es decir, obras sobre las que se había leído pero no escuchado, como también en la yuxtaposición recién mencionada entre representaciones locales y los reportes de las europeas o de otras partes de la región. Asimismo, la distinción entre óperas enteras y fragmentos operísticos era provechosamente difuso, como puede verse si consideramos el caso de Vincenzo Bellini.

En el contexto europeo, la música de Bellini emergía como antídoto a la supremacía del estilo rossiniano, con las tempranas representaciones de *Il pirata* en 1827 en La Scala, o *La straniera* en 1829. Por contraste, en el contexto sudamericano —luego de un breve periodo en el que la idea de la ópera italiana desconectada de los compositores se había transformado en la expresión del gusto musical más cultivado (a través del aria de ópera, ejecutada en los entre actos de las representaciones teatrales)— Rossini enseguida asumió el rol de compositor del sonido originario de la ópera italiana y sirvió, consecuentemente, tanto como significante aural de la civilización europea, como también algo afín a una definición nacional de un estilo musical continental. Tanto en Buenos Aires y Montevideo como en otros lugares, la centralidad estilística de Rossini era diariamente reforzada a través de bandas militares, servicios religiosos y festivales de celebración nacional, a un nivel tal y a lo largo de un periodo de tiempo tan prolongado como no lo fue en Italia.

Como resultado, en las listas de los estrenos de ópera de este periodo, la música de Bellini está notablemente ausente. Sin embargo, mucho antes de la primera representación de *Beatrice di Tenda* —en 1849 en Buenos Aires y 1851 en Montevideo—, la música de Bellini ya había empezado a circular. En mayo de 1832, por ejemplo, la *prima donna* reinante, Justina Piaccentini, interpretó un aria con coro de *Il*

9. Para una introducción reciente a las extensas historias de la ópera durante la colonia en Latinoamérica véase Louise K. Stein y José Máximo Leza, “Opera, genre, and context in Spain and its American colonies”, en *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, ed. Anthony R. Del Donna y Pierpaolo Polzonetti (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 244-269. Sobre la ópera como una obra de arte canónica véase James Parakilas, “The operatic canon”, en *The Oxford handbook of opera*, ed. Helen Greenwald (Nueva York: Oxford University Press, 2014), 862-880, aquí 862.

pirata (posiblemente la cavatina de Imogene del primer acto “Sorgete/Lo sognai ferito, esangue”) durante una velada de una obra de teatro, cinco años después de su estreno original. Cuatro años después, Piaccentini introdujo “Casta diva” y, más tarde en ese mismo año, otra aria de la ópera *Norma*. En junio de 1837 se incluyó el dúo de *La straniera* durante el beneficio de la cantante, junto con una miscelánea de música de Donizetti y Carlo Coccia; y en agosto de ese año, un violinista en gira incluyó en uno de sus conciertos variaciones de *Il pirata*. Durante el transcurso de 1838, las audiencias pudieron oír más números de *Norma*, *I Capuleti*, *La sonnambula*, y de nuevo *Il pirata*, junto a fragmentos de óperas de Donizetti, Mercadante, Pavesi y Pacini, como también selecciones de las óperas de Rossini, como *Le Siège de Corinthe*, obra por entonces no representada en su totalidad.¹⁰ Durante este periodo, la primera publicación musical argentina de la que se puede dar cuenta hasta hoy, el *Boletín Musical*, incluía en el número de octubre de 1837 unas “Cuadrillas del Pirata (de Bellini)”, y otra publicación artística, *La Moda*, presentaba un vals para piano sobre un “motivo de Bellini”, y un minuet del compositor argentino Juan Pedro Esnaola “à la Bellini”.¹¹

Todo esto indica un giro general, aunque fragmentario, durante la década de 1830 en dirección hacia la generación post-rossiniana, facilitada por el arribo de los Piaccentini, y presuntamente también por el arribo de la compra privada de partituras, solo unos años después que en los centros operísticos europeos. Esto no es particularmente llamativo en sí mismo; más llamativo resulta, sin embargo, que alrededor de 1837 Bellini también emergiera como sujeto de atención crítica. El segundo y tercer números del porteño *Boletín Musical* de 1837, por ejemplo, incluía extractos de un artículo sobre Rossini y Bellini publicado en la *Revue de Deux Mondes* de París; y en un número posterior, se incluía una litografía con la imagen de Bellini. Unos meses después, en marzo de 1838, otro artículo comparando a los compositores se publicó en *La Moda*, seguido por una respuesta publicada en agosto en el diario *El Iniciador* de Montevideo.¹² Y, como bien ha

10. Todos estos datos provienen del invaluable texto de Ayestáran “Cronología de la Música Escénica entre 1829 y 1860”, en *La Música en el Uruguay*, 303-435.

11. *Boletín Musical*. 1837, version facsimilar con introducción de Melanie Plesch (La Plata: Asociación de Amigos del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene,” 2006), 154-155; *La Moda: Gaceta Semanal, de música, de poesía, de literatura, de costumbres*, version facsimilar (Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2011), 6 de enero de 1838 (Valsa [motivo de Bellini]); 27 de enero de 1838 (minuet “à la Bellini”).

12. “Rossini et Bellini”, *Boletín Musical* (28 de agosto y 3 de septiembre de 1837); litografía de Bellini (2 de octubre de 1837); “Bellini a la faz de Rossini”, *La Moda* (3 de marzo de 1838); “Bellini a la faz de Rossini”, *El Iniciador* (1º de agosto de 1838).

descrito recientemente Melanie Plesch, hay formas de proyectar convincentemente esta literatura sobre las fracturas políticas de la época, siendo celebrado Bellini por aquellos cercanos a la política romántica de la “generación del 37”, cuyos miembros se oponían a las políticas de Juan Manuel de Rosas, y muchos de los cuales habían encontrado asilo en Montevideo. En este contexto, Bellini pudo quizás simbolizar una música de oposición ideológica frente al continuo rol de Rossini como “banda de sonido” del gobierno oficial, resonante en las calles a través de las bandas militares, y cantado junto con el himno nacional por un grupo de bienvenida a Rosas luego de sus expediciones milicianas.¹³

Este panorama se complejiza más aún si se toma en cuenta la ruptura que se produce entre las representaciones de ópera dentro del ámbito público y privado, o incluso entre diferentes elementos de una misma ópera. Por ejemplo, la ejecución de la obertura de *Norma* ¿hubiese tenido las mismas implicaciones canónicas que “Casta Diva”? ¿y cuán rossiniano se mantuvo el repertorio de las bandas militares de Buenos Aires durante este periodo? Pero incluso ante la ausencia de esta información, la evidencia de la difundida y variada significación de Bellini a fines de la década de 1830 demuestra qué poco podemos saber acerca de la formación del canon basado únicamente en las representaciones completas de ópera en los teatros, especialmente si se las sustrae del contexto crítico que las rodea. Específicamente —y más allá de los pequeños fragmentos bellinianos oídos a lo largo de la década del 30—, en términos locales la música de Rossini es aquí enfrentada a la *idea* de Bellini según la crítica, y por una creencia de cómo su música *pudiese* afectar al oyente, además de lo que su personalidad *pudiese* simbolizar, de manera no muy distinta a las discusiones de finales de siglo acerca de la música de Wagner en Francia e Italia antes de que se sus obras fueran representadas. En otras palabras, el bellinismo precedió a Bellini.

Habiendo considerado el lugar que ocupa esta ausencia de la ópera en la historia de su canonización en Latinoamérica, quisiera ahora mirar hacia el exceso operístico. Después de todo, más allá de la importancia de las misceláneas, los fragmentos y la crítica periodística en la construcción del repertorio operístico en Buenos Aires y Montevideo durante los 30 y 40, los amantes de la ópera lamentaron profundamente la ausencia de representación de obras completas en los teatros a ambos lados del Río de la Plata. Y durante los años 40, con ambas ciudades atrapadas por una serie de guerras y bloqueos navales, el concierto lírico ocasional era lo único a lo que se podía aspirar. En cuanto a

13. Benjamin Walton, “Italian Operatic Fantasies in Latin America”, *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 17 (2012): 460-471.

repertorio, este demostró un continuo giro que se alejaba de Rossini para ir hacia Bellini y Donizetti, mientras que en marzo de 1846, una cavatina de *I Lombardi* en Montevideo marcaba la primera representación de Verdi (de la que se puede dar cuenta) en esta ciudad.

Frente a este panorama, la llegada de Nina Barbieri junto a su esposo Juan Thiolier y el tenor Pablo Sentati a Buenos Aires en 1848 fue trascendental. Inauguraron la temporada en el Teatro de la Victoria con una miscelánea de “las piezas mas selectas de las mejores óperas que se conocen”,¹⁴ eludiendo las apuestas entre la puja Rossini y post-Rossini: cuatro de un total de ocho piezas eran de *El barbero de Sevilla*, junto con números de *Norma*, *Lucia* y *Lucrecia Borgia*. A éste le siguieron otros conciertos en los cuales expandieron el repertorio incluyendo más fragmentos de Bellini y Donizetti, como también de Luigi Ricci (*Un'avventura di Scaramuccia*, 1834), Mercadante (*Il giuramento*, 1837), Pacini (*Saffo*, 1840) y Verdi (*Attila*, 1846). Y luego de unir esfuerzos con otros cantantes residentes en la ciudad, realizaron el estreno local de *Lucia* el 27 de octubre, y lo repitieron once veces más durante los tres meses siguientes. En ese tiempo también representaron otras dos obras de Donizetti: *Il furioso* y *L'elisir d'amore*; y en abril dieron la primera representación completa de una ópera de Bellini: *Beatrice di Tenda*. A medida que el tiempo pasaba, la compañía iba evolucionando: Barbieri fue reemplazada por Carolina Merea, y arribó un nuevo tenor. Pero las óperas seguían representándose: en mayo y junio *Lucrezia Borgia*, luego en julio la primera ópera de Verdi (*Ernani*), y en octubre *Linda de Chamounix*. En total seis nuevas óperas en el año. Esto fue sucedido por otros seis estrenos locales en 1850 (tres de Bellini, dos de Verdi y uno de Donizetti), y nuevamente seis en 1851 (dos de Donizetti, uno de Verdi, uno de Nicolai, uno de Ricci y uno de Mercadante).

Todas estas representaciones sucedieron durante los últimos años del gobierno de Rosas luego de levantado el bloqueo anglo-francés en Buenos Aires; y en octubre de 1851 a pocos días del levantamiento del sitio de Montevideo, la ópera también volvió a Uruguay, con la llegada tardía de una ópera completa de Bellini en el Teatro del Comercio, con la representación de *Beatrice di Tenda* por la compañía de Teresa Questa. Y luego vino lo que puede describirse como una completa saturación operística. En los últimos meses de 1851 hubo otros dos estrenos (*Lucia* y *Gemma di Vergy*), los cuales marcaron un extraordinario regreso de la ópera en ambas ciudades. Pero esto era solo el comienzo: en 1852, en Montevideo, se representarían 29 óperas nuevas, junto con otras

14. *Diario de la Tarde* (12 de septiembre de 1848): 2.

cuatro ya incluidas en el repertorio. La mayoría eran cantadas en italiano por dos compañías diferentes, pero una minoría considerable fueron representadas por una compañía francesa: la primera de todas en arribar a esta capital. En 1853 —período de hiato operístico en Buenos Aires a la caída de Rosas— se representaron quince obras nuevas, incluyendo *grand opéra* como *La Juive* y *Charles VI* de Halévy, y *La muette de Portici* de Auber. Luego, en 1854, mientras el número de estrenos en Montevideo se redujo a ocho, hubo más de treinta y uno en oferta en Buenos Aires, nuevamente llevados a escena por una mezcla de dos compañías italianas y una francesa, en dos teatros diferentes.

Permítaseme enfatizar que esta no es de ninguna manera información nueva: por el contrario, las representaciones en Montevideo están enumeradas una tras de otra en el libro de Ayestarán publicado hace más de seis décadas. Pero la información genera múltiples preguntas todavía sin respuesta, como por ejemplo, qué debemos pensar en términos canónicos ante este repentino e intenso interés por los éxitos operísticos de las dos décadas anteriores.

Antes que nada, es importante subrayar que esto no solo no tenía antecedentes, sino que no volvería a repetirse, por la simple razón de que las óperas representadas en esas breves temporadas se convirtieron en la columna vertebral del canon para el resto del siglo. Se agregarían algunas piezas, se perderían otras. Pero en efecto, con el excedente de 1852-1854 la ópera post-rossiniana en Sudamérica pasó de ser una fantasía a convertirse en realidad canónica.

En 1855, por ejemplo, se llevaron a escena doce óperas italianas en Montevideo, pero solo tres eran nuevas; y en 1856, el año de inauguración del gran Teatro Solís (de 2.500 butacas), solo se produjeron dos novedades. La pieza elegida para la inauguración fue *Ernani* de Verdi, ya vista por primera vez en 1852 y disfrutando de su vigésimo quinta representación en la ciudad; y, a lo largo de las tres temporadas siguientes (1857-9) no se representaron más de tres obras nuevas por año, junto con una larga selección del repertorio ya existente.¹⁵ Mirando incluso un poco más allá, este patrón continuó repitiéndose: en 1869, por ejemplo, la temporada de ópera italiana incluyó extensos números de los “clásicos” (*Ernani*, *Traviata*, *Trovatore*, *Rigoletto*, *Lucrezia Borgia*, *La favorita* y *Norma*), junto con una serie de adiciones recientes. Y en la temporada de 1879 volvieron a verse prácticamente las mismas óperas, con el agregado de *Aida*. La situación

15. Véase Susana Salgado, *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003), Apéndice A.

en Buenos Aires era similar: el primer Teatro Colón —con aproximadamente la misma cantidad de localidades que el Solís y una ubicación igualmente prominente— se inauguró en 1857 con la presentación del tenor Enrico Tamberlick en *La Traviata* (ópera que se había estrenado el año anterior), y la temporada incluyó solo dos estrenos locales, ambos de Donizetti, seguidos de dos novedades al año siguiente, y una dos años después.

La nueva disponibilidad de la ópera en directo alrededor de 1850 también trajo consigo una nueva conciencia acerca de la cronología y desarrollo estilístico que parecía no estar clara por el aparente torrente caótico de piezas escritas de 1820 a 1850. En 1848-9, por ejemplo, un diario publicó un extenso artículo dividido en varios números escrito por Paul Scudo sobre “Donizetti y la escuela italiana desde Rossini”, en simultáneo con las primeras representaciones de *Lucia*, *Il furioso* y *l’elisir d’amore*. El artículo trataba, entre varios puntos, acerca de las diferencias entre Bellini y Verdi, éste último aún no representado en Buenos Aires. Cuando unos pocos meses después se estrenó *Ernani*, estas discusiones continuaron en las críticas y cartas de lectores de los diarios, con argumentos a favor del desarrollo y gustos musicales, en el que incluso se llegó a criticar la continua veneración hacia los pioneros de la ópera de los años 20 como demostraciones de pura nostalgia, burlándose también de las inevitables exclamaciones de las generaciones mayores: “¡oh qué tiempos pasados! ¡nada hay comparable á la Angelita Tani y á Rosquellas!”¹⁶ En otro artículo, escrito previo al estreno de *Nabucco* en 1850, se decía que “entre la música de Rossini y de Verdi, hay la misma diferencia que entre la poesía de Homero y la de Victor Hugo”, y, mientras que la comparación apuntaba intrínsecamente en favor de Rossini siendo su música “el producto del genio viril”, la decadencia romántica de Verdi era, sin embargo, vista como necesaria de aceptar como “el gusto de la época”. Efectivamente, cuando se representó el *Barbiere di Siviglia* durante el transcurso de 1849, algunos lo trataron como un clásico irrefutable (y el primero de este tipo, dado que las representaciones de *Don Giovanni* en Buenos Aires en 1827 no dejaron una honda impresión),¹⁷ mientras otros sugerían que su tiempo había ya pasado:

16. *Diario de la Tarde* (9 de abril de 1850).

17. Se realizaron cinco representaciones de *Don Giovanni* entre 1827-28, y obtuvieron una tibia recepción; según Alfredo Fiorda Kelly, no volvería a escenificarse en Buenos Aires hasta 1869, mientras que *Le nozze di Figaro* tendría que esperar hasta 1928 para su estreno argentino: Alfredo Fiorda Kelly, *Cronología de las óperas, dramas líricos, oratorios, himnos, etc, cantados en Buenos Aires* (Buenos Aires: Riera, 1934), 24.

á pesar de la popularidad de su reputación, parece ir quedando como recuerdo tradicional. Quizá blasfemamos contra la música de Rossini; pero tenemos muestras del género bufo, que llenan mejor el gusto de la época. El público la recibió con frialdad, y no parece muy dispuesto á aplaudir los largos recitados á piano que tiene.¹⁸

En el caso de Bellini, sin embargo, este nivel de familiaridad le permitió un tipo diferente de experiencia operística: una crónica de *Il pirata* de junio de 1850 señalaba que “la familiaridad que ya tenemos con esa ópera, la frecuencia con que sostenemos nuestras relaciones mútuas, nos revela de deternernos sobre ella, para marcar este ó aquel pasage, esta ó aquella ocurrencia”.¹⁹ También trajo consigo una mayor capacidad para reconocer una buena representación, como vemos por ejemplo acerca de *Norma*:

el duo famoso, el terceto, la cabatilina [sic] á. b. c. d. no son una novedad para el público; ya la ha comprendido, se la ha explicado, la ha talareado [sic] tambien, le es familiar, y cuando espera en la escena su repetición, es menester que corresponda á su inteligencia, á sus gustos ó sucumbe el pasage.

Vistas simultáneamente, estas posiciones parecen marcar el punto de consolidación de un canon cronológico, basado en un repertorio y en una conciencia del cambio estilístico a lo largo del tiempo como reemplazo del canon geográfico y espacial previo. La brecha entre el momento rossiniano de los años 20 y la súbita llegada de todo el amplio repertorio de la generación del 50 empujaron, sin embargo, a obras como *Il barbiere* a obtener una posición épica de tipo fundacional mucho más extrema que el lugar obtenido en Europa en su articulación histórica de la ópera. Al mismo tiempo, la doble introducción de ese repertorio tardío, primero a través de números sueltos y misceláneas, y luego, desde fines de 1840 y comienzos de 1850 como óperas completas, sirvió para consolidar a algunas de las óperas nuevas como clásicos, tomando su lugar en los nuevos grandes teatros de fines de la década de 1850, y sirvió como vara para medir las proezas vocales de las estrellas solistas más importantes que actuarían en los teatros Colón y Solís durante la segunda mitad del siglo XIX. De esta manera, los teatros de Buenos Aires y Montevideo después de 1860, confluyeron naturalmente con el circuito

18. *Diario de la Tarde* (7 de agosto de 1849). En esta y citas subsiguientes se mantiene la ortografía original de la publicación.

19. *Diario de Avisos* (8 de junio de 1850).

operático global bajo sus propios términos, y siguiendo su propia ruta, y también con sus propias particularidades intactas, incluso aunque éstas ya no fuesen visibles.

Esto me lleva a mi conclusión de remarcar este momento de exceso operístico junto con el caso de Bellini, que nos retrotrae a mis reflexiones iniciales acerca de enmarcar a la ópera latinoamericana de manera más amplia. Ayestarán detalla la superabundancia de ópera en la década de 1850 como parte de la historia de la música en el Uruguay, pero confío en que se entienda ahora que ambos casos (el de la ópera en Buenos Aires y Montevideo) pertenecen a varias historias: a través de líneas nacionales que conectan la historia de Montevideo con la de Buenos Aires; como parte de un movimiento global de discursos y cantantes; y como una invitación al tipo de historias locales que pueden iluminar el displicente mundo de las rivalidades, crisis, fiascos, diatribas críticas y desafíos prácticos que complican y matizan las extraordinarias estadísticas de las representaciones de ópera.

Entonces, ¿dónde queda Latinoamérica en todo esto? ¿Forman parte también estos episodios de una historia de la ópera Latinoamericana? En el espíritu de la frase de Tenorio-Trillo citado al comienzo de este artículo, diría que depende de quién haga la pregunta y con qué motivo: diría que sí, si conduce a una historia más inclusiva de la actividad operística durante el siglo XIX a lo largo del continente; pero diría que no, si es impuesta como un modo de separar este tipo de historias operísticas de otras narrativas más familiares. Quizás, en última instancia, la pregunta es más importante que la respuesta, y sea aquella una invitación a un debate más extenso y profundo entre tradiciones académicas nacionales y regionales, como también en el contexto de qué es lo que debiera incluirse en los programas de los cursos universitarios de historia de la música, como también de qué debiera aparecer en los artículos publicados en revistas científicas. De ese modo, la pregunta en sí misma podría volverse tan familiar como otras, como aquellas que conciernen a la historia de la ópera italiana en Europa, y que podría formularse en muchos otros contextos. En otras palabras, que no sea ya evadido o tratado como un tema de especialistas, sino como una forma más de acercarse a la amplia historia de la ópera en el mundo durante el siglo XIX.

Bibliografía

- Ayestarán, Lauro. *La Música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1953.
- Bentley, Charlotte. "Opera as Commodity: Uncovering Cuba's Operatic Networks in the First Half of the Nineteenth Century". Trabajo presentado en la *Annual Meeting of the American Musicological Society*, San Antonio-Texas (noviembre 2018).
- Boletín Musical*. 1837, version facsimilar con introducción de Melanie Plesch. La Plata: Asociación de Amigos del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene," 2006.
- Budasz, Rogerio. *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil*. Nueva York: Oxford University Press, 2019.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli (eds.). *La Música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2010.
- Curt Lange, Francisco. "Os primeiros subministros musicais do Brasil para o Rio da Prata. A Reciprocidade musical entre o Brasil e o Prata. A Música nas ações bélicas. (De 1750 até 1855 aproximadamente)". *Revista de História*, Vol. 16, Nº 112 (1977): 381-417.
- Fiorda Kelly, Alfredo. *Cronologia de las óperas, dramas líricos, oratorios, himnos, etc, cantados en Buenos Aires*. Buenos Aires: Riera, 1934.
- Gesualdo, Vicente. *Historia de la música en el Argentina*. Buenos Aires: Editorial Beta S. R. L., 1961.
- Guillamón, Guillermina. *Música, política y gusto: Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario: Prohistoria, 2018.
- Izquierdo König, José Manuel. "Being a Composer in the Andes During the Age of Revolution". Tesis de doctorado, University of Cambridge, 2017.
- . "Rossini's reception in Latin America: scarcity and imagination in two early Chilean sources". En *Rossini, 1868-2018: La musica e il mondo*, ed. Ilaria Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici y Benjamin Walton, 405-428. Pesaro: Fondazione Rossini, 2018.
- La Moda: Gaceta Semanal, de música, de poesía, de literatura, de costumbres*, version facsimilar. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2011.
- Lolo, Begoña y Adela Presas (eds.). *Canto de guerra y paz. La música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)*. Madrid: UAM ediciones, 2015.
- Magaldi, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Nueva York: Scarecrow Press, 2004.
- Miranda, Ricardo y Aurelio Tello (eds.). *La música en los siglos XIX y XX*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt*. München: Beck, 2009.
- Parakilas, James. "The operatic canon". En *The Oxford handbook of opera*, ed. Helen Greenwald, 862-880. Nueva York: Oxford University Press, 2014.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta universitaria, 1941.

- Plesch, Melanie. "The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem". Tesis de doctorado, University of Melbourne, 1998.
- Prado, Fabrício. *Edge of Empire: Atlantic Networks and Revolution in Bourbon Río de la Plata*. Oakland, CA: University of California Press, 2015.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992.
- Rondón, Victor. "Luz parda entre Lima y Santiago: Una Mirada a la vida y aporte del músico José Bernardo Alcedo (1788-1878)". En *La circulación del mundo andino, 1760-1860*, ed. Teresa Pereira y Adolfo Ibáñez, 319-344. Santiago de Chile: Fundación Mario Góngora, 2008.
- Salgado, Susana. *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003.
- Schaffer, Simon et al. (ed.). *The Brokered World: Go-Betweens and Global Intelligence, 1770-1820*. Sagamore Beach, MA: Science History Publications, 2009.
- Sosa, José Octavio. *La Ópera en México de la Independencia a la Revolución*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- Stein, Louise K. y José Máximo Leza. "Opera, genre, and context in Spain and its American colonies". En *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, ed. Anthony R. Del Donna y Pierpaolo Polzonetti, 244-269. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Tenorio-Trillo, Mauricio. *Latin America: The Allure and Power of an Idea*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- Turino, Thomas. "Nationalism and Latin American Music: Case Studies and Theoretical Considerations". *Latin American Music Review*, Vol. 24, N° 2 (otoño/invierno 2003): 169-209.
- Vera, Alejandro. "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico". *Latin American Music Review*, Vol. 31 N° 1 (2010): 1-39.
- Walton, Benjamin. "Italian Operatic Fantasies in Latin America". *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 17 (2012): 460-471.
- . "Canons of real and imagined opera: Buenos Aires and Montevideo, 1810–1860". En *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, ed. Cormac Newark y William Weber. Press, 2020.

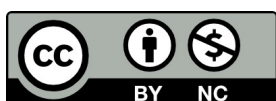
La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925).

Algunas consideraciones preliminares

Matteo Paoletti

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 51-76

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares

Durante el período de “emancipación cultural” (1884-1930), los empresarios europeos jugaron un rol tanto crucial como controversial en el desarrollo de las artes performáticas en Sudamérica. Usualmente conectados entre sí a través de contratos un tanto descuidados, manejaron la infraestructura transatlántica, liderando así el mercado a través de la provisión de la oferta y el desarrollo de la demanda cultural, como resultado de los cambios en las dinámicas económica, política y migratoria.

Si bien la importancia de estos *entrepreneurs* era clara en aquel entonces —generalmente enfatizada o halagada por políticos, intelectuales y competidores—, el rol del empresario europeo en el mercado teatral de Sudamérica aún necesita ser abordado dentro de una perspectiva más amplia. Este artículo pretende entonces contribuir a la comprensión de esta figura crucial dentro del desarrollo de las artes, a través de la perspectiva de algunos de los empresarios más destacados, cuyos negocios florecieron en Buenos Aires, ciudad de indiscutido capital cultural durante la *belle époque*. Ubicada en el centro del comercio musical transatlántico de comienzos de siglo XX, la metrópolis se transformó en el mercado más importante para la exportación de compositores italianos y franceses, al mismo tiempo en que las celebraciones por el centenario de independencia producían un profundo cambio en la actitud hacia los modelos europeos.

Palabras clave: empresario, relaciones transatlánticas, Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi, Charles Séguin, Walter Mocchi, Faustino Da Rosa

The Network of European Impresarios in Buenos Aires (1880-1925). Some Preliminary Considerations

During the period of “cultural emancipation” (1884-1930), European impresarios fulfilled a relevant and controversial role in the development of the performing arts in South America. Often connected to each other through underhanded agreements, they ruled the transatlantic infrastructure and thus led the market, conveying the offer and developing the cultural demand, as result of shifting political, economic and migratory dynamics.

Although the importance of these entrepreneurs was clear at the time - and often emphasised or praised by politics, intellectuals and competitors - the role of the European impresario in South American theatrical market still needs to be explored in a broad perspective. This paper aims to contribute to the understanding of this crucial figure in the development of the arts through the perspective of some of the leading impresarios whose business flourished in Buenos Aires, undisputable cultural capital of the *belle époque*. Set at the centre of the transatlantic musical trade, in the early 1900s the metropolis became the most important market for the musical exportation of Italian and French composers, in the same period in which the 'Argentine centennial' brought about a deep change in the attitude towards the European models

Keywords: Impresario, transatlantic relationships, Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi, Charles Séguin, Walter Mocchi, Faustino Da Rosa

Introducción¹

Los empresarios europeos tuvieron un papel decisivo, controvertido y solo parcialmente explorado en el desarrollo del mercado teatral y musical sudamericano. Si, por cierto, se reconoce ampliamente que en el último cuarto del siglo XIX “El predominio de las compañías españolas, italianas y francesas, con sus repertorios de ópera, drama, comedia, zarzuela, opereta, varieté, se extiende en Argentina y en otros países latinoamericanos”,² menos conocida es la infraestructura empresarial, económica y financiera en la que este fenómeno pudo desarrollarse, mantenerse y afirmarse, realizando una importante “movilidad cultural”³ a través del Atlántico. A pesar de algunos trabajos pioneros,⁴ estos aspectos han permanecido durante mucho tiempo al margen de la musicología, así como de las vertientes consolidadas de la “*Atlantic history*”⁵ [“Historia atlántica”] y de los “*Migration Studies*”⁶ [“Estudios migratorios”].

-
1. Investigación realizada en el marco del PICT N° 2015-3831, “Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación”, IR: Fernando Devoto, FONCYT. 2016-2019. Agradezco a José Ignacio Weber la traducción al español.
 2. Beatriz Seibel, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930* (Buenos Aires: Corregidor, 2002), 195.
 3. “La investigación literaria e histórica ha tendido a ignorar, con muy pocas excepciones, la medida en que en materia de cultura lo local siempre ha sido irradiado, por así decirlo, por el resto del mundo” [“*Literary and historical research has tended to ignore the extent to which, with very few exceptions, in matters of culture the local has always been irradiated, as it were, by the larger world*”]. Por el contrario, la noción de movilidad cultural hace referencia al “proceso continuo a través del cual los textos, imágenes, artefactos e ideas son movidos, disfrazados, traducidos, transformados, adaptados y reimaginados en el incesante e ingenioso trabajo de la cultura” [“*restless process through which texts, images, artifacts, and ideas are moved, disguised, translated, transformed, adapted, and reimagined in the ceaseless, resourceful work of culture*”] Stephen Greenblatt, “Cultural mobility: an introduction”, en *Cultural mobility: a manifesto*, ed. Stephen Greenblatt (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 4. Esta perspectiva puede ayudar a comprender las mutuas influencias artísticas entre ambos lados del Atlántico, que fueron conducidas por un variado conjunto de operadores, incluyendo —por supuesto— a los empresarios teatrales y musicales, como veremos en el curso de la narración.
 4. Sobre todo, los fundamentales trabajos de John Rosselli: “The opera business and the Italian immigrant community in Latin America 1820-1930: the example of Buenos Aires”, *Past & Present*, 127 (1990): 155-182; “Latin America and Italian opera: a process of interaction, 1810-1930”, *Revista de musicología*, 16 (1993): 139-145.
 5. Para un panorama ver: Bernard Bailyn, *Atlantic history. Concept and contours* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005); Brian Ward, Martyn Bone y William A. Link (eds.), *The American South and the Atlantic World* (Gainesville: University Press of Florida, 2013); David Armitage, “The Atlantic Ocean”, en *Oceanic Histories*, eds. David Armitage, Alison Bashford y Sujit Sivasundaram (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 85-110.
 6. La bibliografía relativa al fenómeno es interminable. Para un marco de las relaciones entre Europa y América (que también incluye los efectos de la migración de retorno en el desarrollo de los países europeos) ver: Frank Thistlethwaite, *The Great Experiment: an Introduction to the History of the American People* (Cambridge: Cambridge University Press, 1955); Frank Thistlethwaite, “Migration from Europe Overseas in the Nineteenth and Twentieth Centuries” y “Postscript” en *A Century of European Migrations 1830-1930*, eds. Rudolph J. Vecoli y Suzanne M. Sinke (Urbana: University of Illinois Press, 1991); Adam Walaszek, “Overseas Migration Consequences: The Case of Poles Returning from the USA, 1880-1924”, en *Eastern Europe and the West*, ed. John Morison (Londres:

Sin embargo, en los últimos años la circulación del teatro musical entre Europa y América ha sido objeto de un renovado interés historiográfico que evidenció el papel crucial de los comportamientos empresariales en el desarrollo de la escena teatral y musical.⁷ Otros estudios han puesto de relieve la importancia de la ópera europea —y en particular del melodrama italiano del siglo XIX— para la penetración en la Argentina de modelos musicales de gran productividad, así como de fuerte controversia.⁸ En esta línea, mi trabajo reciente acerca de la trayectoria del principal empresario activo en Europa y Sudamérica, el italiano Walter Mocchi (1871-1955), hace hincapié en las relaciones entre arte y mercado durante un período fundamental del desarrollo de la ópera en Argentina y Brasil.⁹ Entre las numerosas iniciativas de Mocchi, las más conocidas fueron el estreno mundial de *Isabeau* de Pietro Mascagni en el Coliseo de Buenos Aires, la exportación a Europa de *Huemac* de Pasquale De Rogatis y las giras sudamericanas de la Wiener Philharmoniker dirigidas por Richard Strauss y Felix Weingartner, con la primera representación en lengua original del *Ring* y del *Parsifal*.

A partir de los hallazgos de aquella investigación, el presente trabajo busca arrojar luz sobre la evolución de la red empresarial que actuó en Buenos Aires durante los años fundamentales de la “emancipación cultural” (1884-1930),¹⁰ centrándose en algunos de los protagonistas del comercio teatral transatlántico: si bien los nombres de Cesare Ciacchi, Angelo Ferrari, Charles Séguin, Walter Mocchi y Faustino Da Rosa —por nombrar los más célebres— resultan familiares para quienes estudian el teatro sudamericano de *fin de siècle*, las relaciones que vinculaban a estos empresarios con el

Palgrave Macmillan, 1992), 193-204; Dirk Hoerder, *Cultures in Contact. World Migrations in the Second Millennium* (Durham, NC: Duke University Press, 2002). Para una reconstrucción en profundidad de la emigración a Argentina: Fernando J. Devoto, *Historia de la inmigración en la Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2003); Fernando J. Devoto, *Storia degli italiani in Argentina* (Roma: Donzelli, 2007).

7. Entre las principales contribuciones: Christopher B. Balme, “The Bandmann Circuit: Theatrical Networks in the First Age of Globalization”, *Theatre Research International*, Vol. 40, N° 1 (marzo 2015): 19-36; Marlis Schweitzer, *Transatlantic Broadway. The Infrastructural Politics of Global Performance* (Londres: Palgrave Macmillan, 2015); Nic Leonhardt, *Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austauschs (1890-1925)* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018); Derek B. Scott, *German Operetta on Broadway and in the West End, 1900–1940* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).
8. Aníbal E. Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015).
9. Matteo Paoletti, “A huge revolution of theatrical commerce”. *Walter Mocchi and the Italian musical theatre business in South America* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020).
10. Ese es el período en el que “se concreta un sistema teatral, y a principios de siglo un campo intelectual teatral”. Osvaldo Pellettieri (ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)* (Buenos Aires: Galerna, 2002), 19.

entorno cultural de los lugares donde operaban permanecen más oscuras. A menudo blanco de la prensa, los empresarios europeos condujeron la oferta de espectáculos en Sudamérica con intereses muy amplios, desde el melodrama hasta las variedades, de los conciertos sinfónicos a la opereta, del circo hasta el *Musikdrama*, en un continuo intento por satisfacer y guiar el gusto del público y de los círculos intelectuales.¹¹ Esto fue posible gracias al control de la infraestructura de producción y de los principales engranajes de la máquina cultural: al monopolizar los contratos con editores de música, artistas y compañías, así como las concesiones de los principales teatros, los empresarios europeos lograron crear una red de distribución capaz de responder a los intereses de un amplio conjunto de *stakeholders* (periodistas, políticos, operadores culturales, industriales y, por supuesto, un público heterogéneo en términos de origen y condiciones sociodemográficas). Iniciado como un sistema de relaciones fuertemente ligado a las olas migratorias de la segunda mitad del siglo XIX, en el cambio de siglo el empresariado europeo en Argentina se convirtió en la expresión de un capitalismo maduro, que condicionó fuertemente la evolución del mercado de espectáculos: “Los directores italianos no son funcionarios, sino industriales libres y poderosos”,¹² declaró el director de la Opéra Comique de París, Pierre-Barthélemy Gheusi, “los italianos son, de hecho, en la música de hoy, lo que los genoveses eran en el mar en tiempos feudales. Tienen las llaves del mercado mundial en la industria del teatro universal”.¹³ Se trata, sin duda, de un rol controvertido, que va mucho más allá de la identificación con Italia y su tradición: a través de elecciones siempre equilibradas entre el arte y la especulación, los empresarios extranjeros condujeron durante mucho tiempo el camino de la modernización artística de las naciones emergentes de América Latina, siendo ora elogiados por impulsar su evolución, ora acusados como responsables de su retraso, si no de su ruina.

Las críticas se hicieron especialmente duras a partir del centenario de la Revolución de Mayo (1910), cuando se afirmó en los círculos intelectuales el deseo —expresado tan claramente en la polémica publicada en la prensa por Gastón O.

11. Para la importancia de tales ambientes en la evolución cultural de Buenos Aires *fin de siècle*, cfr. José I. Weber, “Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)”, *Adversus*, X/25 (2014): 12-50; José I. Weber, *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*, tesis de doctorado presentada en 2016 en la Universidad de Buenos Aires.

12. “*Les directeurs italiens ne sont pas des fonctionnaires mais, industriels libres et puissants*”. Pierre-Barthélemy Gheusi, *Guerre et Théâtre* (Nancy, París, Estrasburgo: Berger-Levrault, 1919), 316.

13. “*Les Italiens sont, en effet, dans la musique actuelle, ce que les Génois étaient sur la mer aux temps féodaux. Ils ont les clefs du marché mondial dans l'industrie théâtrale universelle*”. Ibid.

Talamón— de promover “una música como nacional, es decir argentina, como continental, es decir americana”.¹⁴ Sin embargo, como reconoció con lucidez Roberto F. Giusti en la controversia con Talamón sobre la licitación del Colón (1922), distinguir entre los méritos y las responsabilidades de estas ambiguas figuras es un reto complejo, hoy como ayer:

He estado un poco perplejo antes de dar mi voto a la firma Da Rosa-Mocchi, porque no me satisfacen del todo los antecedentes artísticos de estos señores. Declaro que los creo competentísimos organizadores de compañías y preparadores de espectáculos teatrales; así lo han demostrado en su larga actuación en los escenarios extranjeros y en los nuestros; pero no me satisfacen a mí, personalmente, y creo que mi opinión es compartida por mucha parte del público artista de Buenos Aires, algunos de los antecedentes de los dos empresarios, sobre todo del señor Walter Mocchi, porque han defraudado muchas veces las esperanzas que se pusieron en sus promesas. Y si es cierto que él ha representado en ciertos momentos un progreso evidente para el arte lírico en Buenos Aires, con sus iniciativas de hombre inteligente, también es cierto que muchas veces nos ha defraudado.¹⁵

Un breve recorrido por la evolución del empresariado europeo en Buenos Aires, centro irradiador del mercado teatral y musical sudamericano y plaza imprescindible para cualquier compañía que operara en las rutas transatlánticas,¹⁶ puede ser, en mi opinión, un punto de partida para repensar críticamente la importancia de figuras a menudo

14. Vera Wolkowicz, “En busca de la identidad perdida: los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934)”, en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, eds. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018), 34.

15. Roberto F. Giusti, “La licitación del Colón”, *Nosotros*, Año 16, N° 152 (enero 1922): 108.

16. La relación entre centro y periferia ha sido durante mucho tiempo objeto de un variado debate historiográfico [Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, “Centro e periferia”, en *Storia dell’arte italiana, I Materiali e problemi*, dir. Giovanni Previtali, Vol. I (Turín: Einaudi, 1979), 283-352; Christian G. De Vito, “Verso una microstoria translocale (micro-spatial history)”, *Quaderni storici*, 3 (diciembre 2015): 815-833], también siguiendo la investigación acerca de las vías navegables internas por el grupo de estudios coordinado por Fernando J. Devoto, en el que participé [*Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (PICT N° 2015-3831, FONCYT 2016-2019, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica)]. Ahora bien, entiendo que en el caso argentino, en lo que se refiere a la producción teatral, la capital ejerció toda su preeminencia sobre las provincias, tanto en lo que se refiere a los medios de producción como en la hegemonía que los empresarios europeos activos en Buenos Aires impusieron sobre los competidores activos en la organización de los circuitos provinciales, como lo demuestran las recientes investigaciones sobre las rutas fluviales en la cuenca del Río de la Plata [Aníbal E. Cetrangolo y Matteo Paoletti (eds.), *I fiumi che cantano* (Bologna: Università di Bologna, 2020)].

conocidas solo por el eco esquizofrénico de la prensa, donde las elogiosas crónicas de los partidarios contrastaban continuamente con los juicios infames de los detractores.

La estructura empresarial en tiempos de las migraciones masivas

El último cuarto del siglo XIX se caracterizó, en gran parte de Sudamérica, por las masivas olas migratorias provenientes de Europa, cuya importancia para el desarrollo de la “Argentina plural”¹⁷ es bien conocida desde el punto de vista socioeconómico y cultural. La emigración fue concebida durante mucho tiempo por algunos países europeos “en términos de hegemonía política” y fomentada por los gobiernos de finales de siglo con el objetivo de formar, por ejemplo en Argentina, “una ‘nueva y más grande Italia’ [y] hacer de ella la meta de un expansionismo mercantil e industrial”.¹⁸ Desde el punto de vista teatral, para toda Europa continental, América del Sur representó a partir de los años ochenta una plaza muy interesante y en rápida evolución, capaz de contrarrestar la crisis que el teatro dramático y operístico había empezado a sufrir en relación con los nuevos géneros en competencia (primero la opereta y los conciertos sinfónicos, luego el cine y las variedades).¹⁹

Esta crisis había dado un duro golpe al tradicional rol del empresario decimonónico, aplastado por el abrumador poder de las editoriales musicales —Ricordi y Sonzogno a la cabeza—²⁰ e incapaz de hacer frente a los crecientes recursos financieros necesarios para producir los espectáculos requeridos por un público cada vez más sofisticado.²¹ Fue precisamente en este momento de profunda crisis que el mercado

17. Fernando J. Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1913*, Vol. II (Buenos Aires: Taurus, 2006).

18. “una ‘nuova e più grande Italia’ [e] farne la meta di un espansionismo mercantile e industriale”. Emilio Gentile, “L’emigrazione italiana in Argentina nella politica di espansione del nazionalismo e del Fascismo”, *Storia contemporanea*, Vol. 17, N° 3 (junio 1986): 357. En 1911, impulsado por un renovado nacionalismo, el gobierno dirigido por Giovanni Giolitti prohibió por decreto la emigración a Sudamérica.

19. Sobre el ascenso de los géneros ligeros: Carlotta Sorba, “The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth century in Italy”, *Journal of Modern Italian Studies*, 2 (2006): 282-302. Sobre la crisis de la edición musical: Roberto Zanetti, “Tradizionalismo, continuità, reazione, rinnovamento”, en *La musica italiana del Novecento*, Vol. I (Busto Arsizio: Bramante, 1985), 53-99.

20. Francesco Degrada, “Il segno e il suono. Storia di un editore musicale e del suo mondo”, en *Musica, musicisti, editoria: 175 anni di Casa Ricordi, 1808-1983* (Milán: Ricordi, 1983), 9-25; Marco Capra, “La Casa Editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato”, en *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, eds. Mario Morini, Nandi Ostali y Piero Ostali, Vol. I (Milán: Sonzogno, 1995), 243-290; Stefano Baia Curioni, *Mercanti dell’Opera. Storie di Casa Ricordi* (Milán: Il Saggiatore, 2011).

21. John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984); Fiamma Nicolodi, “Il teatro lirico e il suo pubblico”

sudamericano —y en particular el argentino— se convirtió en un recurso esencial para el sistema teatral europeo: las diversas comunidades de migrantes que se asentaron en masa en las principales ciudades de América Latina ofrecieron a las compañías provenientes de Europa un público fuertemente caracterizado por su origen, lengua y necesidades de consumo, a menudo indiferente a la evolución del gusto y deseoso de mantener una conexión con la patria de origen gracias a las artes escénicas. Por ello, los transatlánticos que unían los puertos de Génova y Marsella con Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro y San Pablo transportaban cada vez más compañías de zarzuela española, troupes francesas de prosa y opereta, “grandes actores” y escritores italianos, músicos y cantantes alemanes y, por supuesto, compositores y artistas de ópera aclamados en su país o en busca de fortuna, que inevitablemente influyeron en la evolución de la escena de los países en los que actuaron y, en muchos casos, se establecieron.²²

A bordo de los buques de vapor también llegaron los primeros empresarios especializados: aunque muchos habían tenido carreras, más o menos afortunadas, como cantantes, actores o músicos, ahora su trabajo era exclusivamente de organización, ocupándose solo de los aspectos empresariales y de gestión, y distanciados de tareas sobre el escenario. Este fue el caso de Angelo Ferrari (1831-1897), pianista y violinista que llegó a la Argentina en 1857 y se estableció como uno de los líderes de la organización teatral intercontinental. Arrendatario del antiguo Teatro Colón entre 1869 y 1888, Ferrari dejó su impronta con una programación centrada en las grandes voces que requerían los

en *Fare gli italiani*, eds. Simonetta Soldani y Gabriele Turi, Vol. I (Bologna: Il Mulino, 1993), 257-339; Carlotta Sorba (ed.), *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro* (Roma: Carocci, 2004).

22. La bibliografía sobre estos temas es extensa. Entre los casos mejor estudiados pueden mencionarse la influencia de las comunidades migrantes italianas para el desarrollo de los géneros populares en las ciudades de la Argentina: Osvaldo Pellettieri (ed.), *Inmigración italiana y teatro argentino* (Buenos Aires: Galerna, 1999); el rol de las compañías extranjeras en la evolución de la escena teatral de Buenos Aires: María de los Ángeles Sanz y Laura Cilento, “Compañías extranjeras (1884-1930)”, en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, ed. Osvaldo Pellettieri (Buenos Aires: Galerna 2002), 532-555; las giras brasileñas de cantantes y actores europeos en el siglo XIX: Alessandra Vannucci, *Un baritono ai tropici. Diario di Giuseppe Banfi al Paraná* (Reggio Emilia: Diatabasis, 2008), Alessandra Vannucci, *A missão italiana. Histórias de uma Geração de Diretores Italianos no Brasil* (San Pablo: Perspectiva, a2014); el éxito argentino de la zarzuela: Kristen McCleary, “Performance, Nation, and Identity: The Spanish Zarzuela in Argentina, 1890-1900”, *Nineteenth Century Theater and Film*, Vol. 44, Nº 1 (mayo 2017): 28-53; y de la opereta: Luisa Cymbron, “Camões in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, circa 1880”, *The Opera Quarterly*, Vol. 30, Nº 4 (otoño 2014): 330-61; las travesías oceánicas de los “grandes actores” Tommaso Salvini y Adelaide Ristori: Eugenio Buonaccorsi (ed.), *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento* (Bari: Edizioni di Pagina, 2011); Luciana Pasquini, *Adelaide Ristori in America e a Cuba* (Lanciano: Rocco Carabba, 2015); y el papel de los estilos de composición europeos en el desarrollo de algunos himnos nacionales de América Latina: Federico Gon, “Gli ‘eroi dei due mondi’: Rossini, Donizetti, Verdi e gli inni nazionali sudamericani”, en *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, ed. Roberto Iliano (Turnhout: Brepols, 2013).

géneros en boga del período (especialmente el melodrama de Verdi y la *grand-opéra* de Meyerbeer), para la que contrató a “los cantantes más perfectos y célebres, constituyendo sus compañías con personales que ningún teatro de Europa pudo agrupar en conjunto. La excelencia de esos elencos culminó de 1876 a 1881, en que hubo realmente un asombroso florecimiento de grandes voces”.²³ La disponibilidad de medios de Ferrari fue tal que una estrella del calibre de Francesco Tamagno fue continuamente reclutada durante los años en que era, en Italia, el primer intérprete de las nuevas óperas de Verdi, Gomes y Ponchielli.²⁴

Las ambiciones de Ferrari no se limitaron al dominio del principal teatro lírico de Buenos Aires, sino que pronto se orientaron al intento de creación de una red de distribución a ambos lados del Atlántico, capaz de optimizar la “gira” de las compañías entre los principales puertos de las rutas navales. El proyecto se realizó en 1883. Primero, el empresario se adjudicó por ocho años el arrendamiento del Colón, obligándose a cambio el pago anual de “mil ochocientos sesenta pesos moneda nacional... [y] a tener anualmente una compañía lírica de primer orden que funcione cuando menos desde mayo a mediados de julio”.²⁵ Luego confirmó su control sobre el Teatro Imperial de Río de Janeiro y el Solís de Montevideo.²⁶ Finalmente, completó el proyecto del otro lado del océano, ganando la concesión del Teatro alla Scala de Milán para las temporadas 1883-1885.²⁷

La gestión del principal teatro lírico italiano permitió al empresario proveerse de las nuevas producciones provenientes de Europa, garantizando contratos continuos con las principales estrellas. De este modo, Ferrari, por ejemplo, hizo representar por primera vez en el Colón el nuevo gran ballet *Excelsior* de Manzotti y Marengo poco después del estreno milanés (1881): en 1883 “el espectáculo deslumbró a Buenos Aires y tuvo 31 representaciones consecutivas, ya que nuestro público no conocía nada parecido en este

23. José Ojeda, “Francisco Tamagno en Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, N° 1535 (3 de marzo de 1928).

24. Tamagno fue elegido por Verdi para interpretar a Gabriele Adorno en la segunda versión de *Simon Boccanegra* (1881), la reescritura en italiano de *Don Carlos* (1884) y *Otello* (1887). En los años en que colaboró con Ferrari, el tenor fue también el primer intérprete de *Maria Tudor* de Gomes (1879) y de *Il figliuol prodigo* de Ponchielli (1880).

25. El contrato está transcrita en Antonio Galarce, *Bosquejo de Buenos Aires: Capital de la Nación Argentina* (Buenos Aires: Stiller & Laass, 1887), 666-668.

26. Véase Ricardo Johnny Tuttmann, “Ópera en el Atlántico Sur: crónica de las compañías italianas en Río de Janeiro en el período final de la monarquía (1866-1889)”, tesis de doctorado, Universidad Católica Argentina, 2018.

27. La gestión fue confiada a un representante de Ferrari, el boloñés Augusto Bordoni. Véase *La Ilustración musical*, Año 1, N° 20 (18 de agosto de 1883).

género de espectáculos”.²⁸ Sin embargo, la operación intercontinental resultó ser demasiado temeraria para las arcas de una sola persona y Ferrari se vio obligado a afrontar un revés financiero, debido —según la prensa de la época— a unos ingresos por venta de billetes inferiores a los previstos. El empresario intentó enfrentar la crisis con una estrategia de gran interés, anticipando un comportamiento empresarial que se convertiría en la práctica usual en los años posteriores al Centenario argentino. Cuando Ferrari se percató de “que la compañía reclutada para nuestra temporada oficial resultó muy inferior a las que el mismo empresario solía organizar... la empresa anunció que iba a poner en escena una composición realizada en Buenos Aires por un músico que, si no era nativo del país, se había vinculado tan estrechamente a la vida artística nacional, que bien podía reclamar el privilegio de llamarse argentino”.²⁹ Ante la imposibilidad de encontrar rápidamente un nuevo libreto, Ferrari encargó al joven Eduardo Torrén —de origen español— la reescritura de *Il Pirata* de Felice Romani, “introduciéndole ligeras variantes escénicas” respecto a la antigua partitura de Bellini: “con el agregado de un prólogo y un epílogo orquestal y cambiándole el nombre, hizo con él su *Gualtiero*”. La recepción de la crítica de esta obra, aclamada como “argentina”, fue óptima, pero “la preparación musical y la escénica de la ejecución fue un poco precipitada” y “la ópera no consiguió sino la acogida de simpatía a que la hacía merecedora del esfuerzo considerable del autor y de los ejecutantes. Se representó dos veces, los días 4 y 7 de agosto de 1883, y no volvió a aparecer nunca más”. Se trata de un resultado que, treinta años después, será común a muchas obras nacionales argentinas que, producidas por empresarios extranjeros gracias a generosos fondos públicos, no pudieron sostenerse autónomamente en el mercado.³⁰

En los anales argentinos, Ferrari es recordado a menudo como el principal promotor de la construcción del nuevo Colón, cuya concesión consiguió tras la promesa de “invertir la suma de tres millones quinientos mil pesos (3.500.000 pesos) en esta obra, entregándola con todas sus dependencias a la Nación después de cuarenta años”.³¹ A la espera de la construcción del nuevo teatro, en 1887 Ferrari obtuvo el Teatro de la Ópera,

28. Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello (eds.), *Diccionario biográfico ítalo-argentino* (Buenos Aires: Dante Alighieri, 1976), 511.

29. José Ojeda, “La primera ópera argentina estrenada en el Colón”, *Caras y Caretas*, 1580 (12 de enero de 1929). Las citas siguientes están tomadas del mismo artículo.

30. Sobre el tema, en relación al caso de Walter Mocchi, remito a mi libro: Paoletti, “*A huge revolution of theatrical commerce*”.

31. Heraclio Mabragaña, *Los Mensajes. Historia del desenvolvimiento de la nación Argentina redactada cronológicamente por sus gobernantes*, Vol. IV (1881-1890) (Buenos Aires: Compañía General de Fósforos, 1910), 277.

que condujo hasta su muerte. A pesar del compromiso financiero, el empresario nunca vio su sueño hecho realidad: el nuevo Colón, terminado solo en 1908,³² fue confiado al gran competidor de Ferrari, Cesare Ciacchi.

Figura de enorme peso en el desarrollo de la escena teatral y musical argentina, Ciacchi (1843-1913) se consolidó a partir de los años ochenta como uno de los más importantes empresarios del mercado sudamericano. Su imperio se gestó en Buenos Aires, donde en 1879 obtuvo la dirección del nuevo Teatro Politeama, que se caracterizó por una producción popular, pero capaz de atraer a los principales nombres de la escena internacional gracias a la generosidad de los cachés. Empresario inicialmente activo en el teatro dramático, Ciacchi consiguió los derechos exclusivos de algunos de los principales actores europeos de la época, desde Ernesto Rossi (1879) a Eleonora Duse (1885), de Ermete Novelli (1890 y 1894) a Sarah Bernhardt (1886), contratada en Francia en sociedad con su primo, Luigi Ducci, a cambio de un millón quinientos mil francos por cincuenta representaciones en los teatros gestionados por la pareja entre Argentina y Brasil.³³ Ciacchi prepotentemente entró en la arena lírica en 1887, cuando intentó arrebatar a Ferrari los derechos de representación del estreno argentino del novísimo *Otello* de Giuseppe Verdi, iniciando una áspera disputa judicial en la que estaba implicado el editor Ricordi y que no terminó hasta 1895, con una sentencia que fundó las bases para la protección de los derechos de autor de las obras de compositores extranjeros en Argentina.³⁴

En 1888 la competencia de Ciacchi con Ferrari se volvió despiadada: en el Politeama debutó la soprano Adelina Patti, que en las temporadas sucesivas retornó regularmente para actuar en los teatros de “Don César”. Las presentaciones de la Patti nos ofrecen un buen ejemplo de las estrategias comerciales de la época: para satisfacer las peticiones de un público compuesto principalmente por emigrados de diferentes orígenes, en las abarrotadas representaciones de *Il Barbiere di Siviglia* la soprano se vio obligada a repetir la *Lezione di canto* en cinco idiomas (inglés, francés, alemán, español e italiano) y “el empresario Ciacchi, después de esa escena fue llamado, veintiún veces

32. Sobre la compleja gestación del nuevo Colón, véase Roberto Caamaño, *La historia del Teatro Colón 1908-1968* (Buenos Aires: Cinetea, 1969).

33. *Gil Blas* (20 de octubre de 1882).

34. Ernesto Quesada, *La Propiedad Intelectual en el Derecho Argentino* (Buenos Aires: J. Menéndez, 1904), 314-319.

junto con la cantante”.³⁵ Además, Ciacchi intentó interpelar a un público más variado, ampliando la oferta y evitando la preeminencia de los agentes teatrales europeos mediante la contratación directa de compañías en Europa. A finales de 1889, por ejemplo: “Ha salido para París, Milán y Florencia el conocido y reputado empresario de Buenos Aires D. César Ciacchi. Tiene el propósito de contratar una compañía de ópera italiana y otra de zarzuela española”.³⁶

A pesar de estar situados en segmentos de mercado diferentes —más institucional Ferrari, más ecléctico Ciacchi— los dos empresarios se vieron obligados a exponerse a riesgos financieros cada vez mayores para ganar la competencia:

La puja por ofrecer atracciones más interesantes, artistas más célebres, interpretaciones más hermosas, parecía empeñada con caracteres tan violentos, que después de los gigantescos esfuerzos de los años anteriores, en que Ferrari vencía a los grandes teatros europeos a fuerza de pagas enormes, y Ciacchi daba a la Patti un millón de francos para inducir a volver, se llegaría quién sabe a qué excesos.³⁷

La presencia del nombre del cartel se consideraba una prerrogativa esencial para atraer al público, pero el crecimiento exponencial de los cachés era un problema serio: para contener el aumento de los costos fijos, los precios de los boletos tenían que subir por encima de un umbral que ya no se podía tolerar, lo que generaba un estrechamiento de los márgenes de beneficio y altos riesgos de déficit. Como explicó la revista de Walter Mocchi unos años después:

Es bien sabido que en cuanto a sus salarios los artistas ya no tienen límites. Mientras que hace unos años se hablaba de miles de liras, hoy se habla de... cientos de miles. A medida que crecen las necesidades del público, crecen naturalmente las necesidades de los artistas y las dificultades, realmente duras, que los empresarios de América encuentran hoy en día para armar compañías que no sólo merezcan el elogio del público americano, sino también mantengan el prestigio de este arte nuestro en el extranjero.³⁸

35. “*L’impresario Ciacchi, après cette scène, a été rappelé vingt et une fois avec la cantatrice*”. *Le Gaulois* (3 de septiembre de 1888).

36. “*Diversiones públicas*”, *El Liberal* (12 de diciembre de 1889).

37. José Ojeda, “*La compañía lírica del Noventa*”, *Caras y Caretas*, N° 1568 (20 de octubre de 1928).

38. “*Si sa che oramai in fatto di paghe gli artisti non hanno più limite. Mentre pochi anni fa si parlava di migliaia di lire, oggi si parla... di centinaia di migliaia. Con il crescere delle esigenze del pubblico crescono naturalmente le esigenze degli artisti e crescono le difficoltà, davvero asperime, che*

A pesar de que en 1889 Ciacchi había arrebatado a Ferrari el Solís de Montevideo, extendiendo su red también al Teatro Onrubia de Buenos Aires, en el “Pánico de 1890”³⁹ los dos rivales llegaron a la conclusión de que solo un acuerdo de cartel podría frenar el aumento de los costos. Aprovechando su posición dominante en la plaza de Buenos Aires, Ciacchi y Ferrari formaron una única gran compañía, dirigida por Marino Mancinelli, presentándola sucesivamente en el teatro de la Ópera y en el Politeama. En el teatro de Ferrari, el conjunto actuó en el marco de la temporada oficial, financiado con recursos públicos; mientras que en la sala más modesta de Ciacchi, privada, se pusieron en escena representaciones a precios populares. “La compañía así compuesta resultó, como bien se comprende, monstruosa” y realizó lo que en las crónicas argentinas se llamaría “la temporada más hermosa que se haya realizado nunca en ningún teatro del mundo”.⁴⁰

El acuerdo entre Ciacchi y Ferrari fue la primera experiencia de colusión entre empresarios, anticipando un comportamiento que se convirtió en la norma en las décadas siguientes.⁴¹ Con Ciacchi y sus socios, en efecto, el empresario sudamericano entró en plena era capitalista, implementando estrategias gerenciales y de mercadeo mucho más desprejuiciadas que en el pasado. En 1895, por ejemplo, con el fin de aumentar la expectativa del público, Ciacchi organizó en Montevideo “una corta temporada que sirvió para realizar la propaganda en Buenos Aires” inundando, entonces, “la ciudad de avisos y anuncios, en que resaltaban especialmente los retratos de Tina Di Lorenzo en sus trajes y gestos más atractivos; se ponderó una y mil veces su sorprendente belleza, austeridad incólume, la elevación de su cuna, y en cuarto o quinto lugar, como concesión a la necesidad, su admirable talento artístico”.⁴² Y para demostrar la capacidad de los empresarios europeos para optimizar la transferencia de sus contratados dentro de una red, basta con señalar que en 1893 la compañía de Ferrari y Luigi Ducci organizó una gira coordinada entre el Politeama de Buenos Aires y las salas controladas en Brasil,

incontrano oggi gli impresari d’America a comporre delle compagnie che sappiano non solo meritare il plauso del pubblico americano, ma tener sempre più alto all’estero il prestigio di questa arte nostra”. “Le compagnie liriche in America”, *Il Teatro Illustrato*, N° 41 (15-30 de abril de 1907).

39. Para una mirada desde una perspectiva internacional véase Alec George Ford, “Argentina and the Baring Crisis of 1890”, *Oxford Economic Papers*, nueva serie, Vol. 8, N° 2 (junio 1956): 127-150.

40. José Ojeda, “La compañía lírica del Noventa”, *Caras y Caretas*, N° 1568 (20 de octubre de 1928). La compañía estaba integrada entre otros por las sopranos Adalgisa Gabbi, Elvira Colonnese, Margarita Baux y Zina Dalty; la contralto Amelia Stahl; los tenores Francesco Tamagno, Fernando De Lucía, Emilio De Marchi y Roberto Vanni.

41. Para un panorama véase Livia Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d’autore (1894-1910). La tentazione del monopolio* (San Miniato: Titivillus, 2012).

42. José Ojeda, “Tina Di Lorenzo en el Teatro Nacional”, *Caras y Caretas*, N° 1548 (2 de junio de 1928).

trasladando una compañía de no menos de doscientos dos personas entre músicos de orquesta, operarios y cuerpo de baile. A pesar de una cuidadosa planificación, el resultado económico de la gira se vio afectado por “el bombardeo de Río [de Janeiro] que impidió a la compañía Ducci ir a San Pablo donde tuvo que afrontar la bonita suma de 130.000 francos en suscripciones”.⁴³ El Politeama de Ciacchi cerró sus puertas el 17 de abril de 1900, para no volver a abrirlas nunca más.⁴⁴

Séguin, Mocchi y Da Rosa: el capitalismo aplicado al teatro

El nuevo siglo marcó una aceleración del cambio en la Argentina: “Se considera que entre 1905 y 1912 se produce el período más largo de prosperidad... la desocupación casi desaparece, aunque subsiste la distribución desigual de la riqueza”.⁴⁵ El crecimiento económico llevó a un aumento del consumo cultural: en 1905 fueron al teatro 2,6 millones de personas, que se convirtieron en 4,2 millones en 1907 (600 mil para el cine). La industrialización del mercado cultural obligó a los operadores a buscar nuevos socios para financiar empresas cada vez más costosas: si el papel de los empresarios extranjeros siguió siendo decisivo para conducir la oferta, con el nuevo siglo la escena teatral vio la entrada masiva de nuevas figuras empresariales, capaces de conectar el plan operativo de los empresarios con sujetos capaces de garantizar flujos monetarios enormes y constantes.

En este sentido debemos leer la entrada de Charles Séguin (1877-1930) en la arena teatral, enigmático empresario de origen francés al frente de un imperio económico muy diversificado,⁴⁶ construido con una velocidad prodigiosa ensombrecida según algunos detractores por vínculos con el crimen organizado.⁴⁷ Otros, en cambio, destacaron sus cualidades de “Hombre de progreso” y “*self made man*, como se dice en Norte-

43. “le bombardement de Rio [de Janeiro] qui empêche la compagnie Ducci de se rendre à San-Paolo où elle avait à encaisser cependant la jolie somme de 130,000 francs d’abonnements”. *Le Monde Artiste*, Año 33, N° 47 (19 de noviembre de 1893).

44. Esa noche se entregó al empresario una medalla con el escrito: “A César Ciacchi / Que al abandonar el Politeama / Deja su nombre ligado / A la historia del Teatro Argentino”. Crónica del evento en *Caras y Caretas*, N° 81 (21 de abril de 1900).

45. Seibel, *Historia del teatro argentino*, 381.

46. Séguin era propietario o participaba directamente en el capital de empresas editoriales (*Courrier de la Plata*), el Banco Francés del Río de la Plata, minas, compañías eléctricas, empresas de construcción e inmobiliarias, así como numerosas salas de teatro y locales de baile. Estas noticias las tomo de fuentes periódicas de la época (por ejemplo, *Caras y Caretas*, *Il Teatro Illustrato*), fascinado por una figura que acompañó el éxito económico con la fama de *playboy* y “rey de la noche”.

47. Recuerda el poeta Enrique Cadícamo: “En aquella época funcionaba en Buenos Aires una oscura organización del submundo del hampa cuyo cerebro actuaba en Marsella aparentemente como una pacífica Agencia Internacional de negocios artísticos para América Latina que no era otra cosa que una Agencia para promover el tráfico internacional de la trata de blancas”. Carlos Szwarczer, *Teatro Maipo. 100 años de historia entre bambalinas* (Buenos Aires: Corregidor, 2010), 25-26.

América”,⁴⁸ “que ha tenido la virtud de hacer que en la República Argentina, los asuntos teatrales tomaran proporciones de negocios para especular en grande escala”.⁴⁹ En una época en que el vertiginoso crecimiento del consumo cultural llevó a considerar el espectáculo teatral como un negocio rentable, Séguin invirtió vastos recursos en el sector: administrador desde 1894 del Teatro Casino de Buenos Aires, el empresario construyó numerosas salas en la Cuenca del Plata y fundó agencias con filiales en Francia (La Tournée Séguin, la South American Tour) para ocuparse directamente en Europa de la contratación de artistas y compañías. Los intereses de Séguin eran eminentemente comerciales y la programación de sus salas se basaba en todos aquellos géneros que pudieran generar beneficios rápidos, desde el circo a las novedades de la lírica, de conciertos a la lucha grecorromana. A partir de 1908 manejó el Teatro Scala de Buenos Aires (más tarde Esmeralda y, a partir de 1922, Maipo), que pronto se convirtió en la “catedral de las variedades”, “una de las manifestaciones artísticas que más público atrajo en el Buenos Aires finisecular entre 1890 y 1918”.⁵⁰

Los empresarios de ópera se sintieron naturalmente atraídos por tan amplia disponibilidad de medios. A principios de 1907, Cesare Ciacchi se asoció a Séguin para convertir en teatro lírico el Coliseo y así evitar que el cierre temporal del Politeama dejara el campo abierto al rival Teatro de la Ópera, ahora dirigido por Camillo Bonetti. Pocos meses después, Séguin —asociándose con otros destacados exponentes del capitalismo argentino—⁵¹ proporcionó la base financiera necesaria para establecer la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina (STIA), una de las operaciones teatrales más ambiciosas de la época. La empresa, fundada en Buenos Aires el 23 de septiembre de 1907 y autorizada para operar a partir del 27 de noviembre del mismo año,⁵² fue promovida por Walter Mocchi, un personaje de rasgos románticos destinado a imponerse hasta su muerte como uno de los más influyentes organizadores activos entre Italia y Sudamérica: ex dirigente de la franja revolucionaria del Partido Socialista Italiano, a principios del siglo XX Mocchi se

48. “Una nueva empresa teatral - South American Tour”, *Caras y Caretas*, N° 655 (22 de abril de 1911).

49. “El nuevo Casino de Montevideo”, *Caras y Caretas*, N° 511 (18 de julio de 1908).

50. Susana Shirkin, “El artista de variedades en el Buenos Aires de principios del siglo XIX”, *Telónfondo*, Vol. 14, N° 27 (enero-junio 2018): 164. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5099>.

51. La STIA involucró en su consejo directivo a muchas figuras de la vida política, económica y cultural ítalo-argentina: el hombre de negocios y proyectista César González Segura (Presidente), el jurista y docente Antonio Tarnassi (Vicepresidente), ex asesor gubernamental para la formación del Registro Civil Argentino, Alejandro Olivero (Secretario), el periodista y fundador del *Corriere d'Italia* Andrés Luzio (Tesorero) y los consejeros León Forqués, Carlos Aubone, Ángel Alegría.

52. *Boletín Oficial de la República Argentina*, Año 15, N° 4212 (29 de noviembre de 1907).

convirtió en empresario teatral siguiendo los pasos de su esposa, la soprano Emma Carelli, y gracias a una gran habilidad política y para las relaciones públicas logró influir durante mucho tiempo en el desarrollo del mercado teatral y musical en Argentina.⁵³ La STIA marcó una diferencia decisiva con las empresas anteriores: constituida como una sociedad anónima, la empresa se reunió en torno a un capital de un millón de pesos, con el objetivo de “explotar a estilo inglés y norteamericano, los negocios teatrales de Sudamérica”.⁵⁴ Como el mismo Mocchi explicó,

La nueva Sociedad se prefija el objetivo de controlar el mayor número de teatros posible, con la intención. . . no de crear un monopolio, sino de conducir con criterios más modernos la industria teatral local, tanto de ópera, como de drama y opereta, eliminando comercialmente la competencia, que a menudo es desastrosa, sustituyendo el azar de una dudosa especulación por la certeza de beneficios constantes, asegurando artísticamente al público espectáculos de primerísimo orden en cada género de arte, presentadas con decoro y con elementos de incuestionable valor.⁵⁵

Con el fin de optimizar la circulación de las compañías entre Europa y Sudamérica y reducir los costos de mediación, el 24 de julio de 1908 Mocchi fundó en Roma la Società Teatrale Internazionale (STIN) que, utilizando el considerable capital aportado por la STIA, involucró como accionistas a los principales protagonistas de la escena lírica italiana (en primer lugar al editor Sonzogno y, poco después, al propio Pietro Mascagni) y obtuvo la gestión de los principales teatros de ópera del Reino de Italia.⁵⁶ Se suponía que el acuerdo STIN-STIA debía aprovechar la complementariedad de las temporadas entre los hemisferios norte y sur para la circulación de compañías y repertorio, pero en

53. Paoletti, “A huge revolution of theatrical commerce”.

54. “Sociedad Teatral Ítalo-Argentina”, *La Revista Teatral de Buenos Aires*, Año 9, N° 11 (1 de octubre de 1907).

55. La nuova Società si prefigge lo scopo di esercire il maggior numero di teatri possibile, nell'intento... non di creare un monopolio, ma di avviare con più moderni criteri l'industria teatrale locale, sia lirica, che drammatica ed operettistica, commercialmente eliminando la concorrenza, che è spesso disastrosa, sostituendo all'alea di una dubbia speculazione la sicurezza di benefici costanti, artisticamente garantendo al pubblico spettacoli in ogni genere d'arte di primissimo ordine, presentati con decoro e con elementi di non dubbio valore”. “La grande Società teatrale Italo Argentina”, *Il Teatro Illustrato*, Año 3, N° 51 (15 de noviembre de 1907).

56. En 1908-1909 la STIN controlaba el Costanzi de Roma, el Regio de Parma, el Regio de Turín, el Petruzzelli de Bari y el Carlo Felice de Genova. Para los detalles sobre la STIN remito a M. Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti* (Bologna: Università di Bologna, 2015). Disponible en: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/4235>.

pocos años razones de mercado y desacuerdos entre los socios llevaron a las dos sociedades a revisar profundamente sus estrategias.

Algunos meses después de su constitución, la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina ya controlaba los principales teatros sudamericanos, incluyendo siete de los nueve teatros de primera clase de Buenos Aires, la Ópera y el Olimpo de Rosario, el Sócrates de Valparaíso y los Municipales de Concepción, Santiago de Chile y Talca. A éstos, se sumaron en las siguientes temporadas el Solís de Montevideo, el Municipal y el Lyrico de Río de Janeiro y los dos principales de San Pablo. Estas salas se convirtieron en puntos de una red que optimizaba los movimientos de las compañías y racionalizaba los costos. La red se creó a través de una política muy agresiva hacia los empresarios, que transfirieron sus concesiones (y el correspondiente riesgo empresarial) a la STIA y la STIN, convirtiéndose de hecho en empleados excluidos de la gestión financiera. Esto fue una revolución, sustituyendo la iniciativa privada del empresario individual por el capital. El proyecto de Mocchi y Séguin involucró a las principales figuras de la organización del espectáculo en Sudamérica, incluyendo al histórico empresario teatral chileno Arturo Padovani, Luigi Carpentiero (activo en Rosario) y João Cateysson, líder en la plaza de Río de Janeiro. Ciacchi también intuyó las ventajas del trust y, gracias a un acuerdo subrepticio, le otorgó a la STIA la concesión del nuevo Colón de Buenos Aires en el mismo año de su tan esperada inauguración: el asunto creó, por supuesto, una vasta polémica en torno a “la ‘italianidad’ de la creación del Teatro Colón” y a la injerencia de los extranjeros en el mundo cultural argentino,⁵⁷ cuya intención, en ocasiones ingenuamente pedagógica, chocó con la realidad de un país complejo y en evolución.⁵⁸

Entre los principales resultados artísticos alcanzados por Mocchi en Sudamérica se encuentran sin duda el estreno mundial de *Isabeau* de Mascagni en el Coliseo de Buenos Aires (1911), la amplia difusión de la opereta italiana a través de las grandes compañías de Caramba, el intento de exportar a Europa las obras de compositores

57. Weber, *Modelos de interacción de las culturas*, 214-225.

58. A propósito de intento pedagógico, léanse las páginas dedicadas al mercado sudamericano por el gran empresario francés Adolphe Branchard: “Hasta el momento, América del Sur no ha conocido sino apenas más que educación primaria y profesional. Creo que nuestros métodos de educación le pueden ser útiles. Si, por lo tanto, Francia puede ayudar a distanciar la barbarie de la civilización puramente industrial de América del Sur, no habrá prestado un servicio mediocre a la humanidad... [i] en particular a los artistas!” [“L’Amérique du Sud n’a guère connu jusqu’à présent qu’un enseignement primaire et un enseignement professionnel. Je crois que nos méthodes d’éducation peuvent lui être utiles. Si donc la France peut contribuer à éloigner de l’Amérique du Sud la barbarie d’une civilisation purement industrielle, elle n’aura pas rendu un médiocre service à l’humanité... en particulier aux artistes!”]. Adolphe Branchard, *Comment on organise une tournée mondiale* (París: Stock, 1913), 17.

argentinos (entre ellas *Aurora* de Héctor Panizza y *Huemac* de De Rogatis),⁵⁹ la producción de nuevas óperas para el mercado local (entre ellas *A bela adormecida* y *Um caso singular* de Carlos de Campos en 1924 y 1926) y el debut en Buenos Aires de las óperas de Wagner en lengua original con cantantes alemanes (1921), cumpliendo el deseo de la influyente Asociación Wagneriana presidida por Carlos López Buchardo. Mocchi logró estos resultados siguiendo la evolución de la demanda, explotando las conexiones políticas y asociándose con figuras influyentes. Entre sus principales socios se encontraba el portugués Faustino Da Rosa (1861-1936), propietario de las principales salas de prosa de Buenos Aires —el Odeón y el Avenida— y organizador de las giras sudamericanas de Eleonora Duse y María Guerrero, pero también interesado en el desarrollo de la escena teatral en zonas más remotas de Argentina.⁶⁰

Nacido en Lisboa en 1861, Da Rosa fue iniciado por su padre, el empresario José Antonio, en los estudios de canto en Italia, comenzando una carrera como bajo, pero pronto se trasladaría a Madrid y de allí a Argentina para convertirse definitivamente en empresario.⁶¹ Entre los primeros socios de Mocchi, Da Rosa colaboró continuamente con el empresario italiano: a principios de los años 20 obtuvieron juntos la concesión del Colón, construyeron teatros (el Independencia de Mendoza, en 1923), organizaron extraordinarias giras de artistas europeos (entre ellos Richard Strauss y la Wiener Philharmoniker); pero juntos también fueron acusados de arruinar a actores, cantantes y la propia evolución de la escena musical. El primer gran acusador de Mocchi y Da Rosa fue el director francés Lugné-Poe, que actuó en el Teatro Avenida en 1909: “queriendo ser el rey del teatro en Sudamérica, [Da Rosa] ha firmado demasiados compromisos con demasiadas troupes”,⁶² lo que habría producido la escandalosa ruina de la compañía.⁶³ La disputa llevó al gran empresario Adolphe Branchard a afirmar:

59. Sobre el estreno en Italia de la ópera, véase Malena Kuss, “*Huemac* by Pascual de Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre”, *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, Vol. 10 (1974): 68-87.

60. Gracias a un acuerdo favorable con el gobierno local, en 1908 Da Rosa construyó, a su cuenta, el Teatro y Casino de Tucumán.

61. Antonio de Sousa Bastos, *Carteira do Artista. Apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brasileiro* (Lisboa: Bertrand, 1898), 382.

62. “voulant être le Roi du Théâtre en Amérique du Sud, [Da Rosa] a signé trop d’engagements avec trop de troupes”. Lugné Poe, *La Parade. Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre* (1902-1912) (París: Gallimard, 1933), 248.

63. Véanse las numerosas críticas de la prensa francesa, en particular: Victor Demarzat, “Le trust des Théâtres à Buenos-Ayres”, *Comœdia*, Vol. 3, N° 702 (1 de septiembre de 1909); Léopold Valois, “Conversation avec M. Faustino Da Rosa”, *Comœdia*, Vol. 3, N° 750 (19 de octubre de 1909).

Los artistas que van a Buenos Aires con una reputación ya adquirida tienen que tratar con un público cuya educación artística es rudimentaria.... Ofrezca actuaciones de primera clase en francés o italiano con artistas de reputación europea y universal, nunca pagará su precio.⁶⁴

Mucho más graves fueron las acusaciones en 1921, cuando la propuesta de Mocchi y Da Rosa para la concesión del Colón fue preferida a la del “proyecto presentado por la *Sociedad Nacional de Música*, tendiente a crear un arte lírico argentino, bajo la dirección de verdaderos y competentes artistas argentinos, los únicos que tienen derecho de realizar esa obra”.⁶⁵ La polémica tuvo efectos positivos para el desarrollo de la cultura local: Mocchi y Da Rosa se reivindicaron dando espacio a los pedidos de los intelectuales cercanos a López Buchardo y —además de poner en cartel las obras de algunos compositores argentinos— produjeron las grandes giras de la Wiener Philharmoniker dirigidas por Felix Weingartner y Pietro Mascagni en 1922, y Richard Strauss en 1923,⁶⁶ incluyendo en sus compañías a artistas de la Berliner Staatsoper. El resultado obtuvo el favor del público y de la crítica:

Las representaciones de ópera alemana en Buenos Aires significaron un gran paso adelante. Walter Mocchi. . . corrió el riesgo de romper con el esquema tradicional de la ópera italiana. . . . Esto suponía un enorme riesgo artístico y financiero. Walter Mocchi merece el crédito de haber realizado las primeras actuaciones wagnerianas en Sudamérica dirigidas con estilo. Por primera vez Wagner encontró intérpretes dignos, por primera vez el *Ring des Nibelungen* y el *Parsifal*, liberados de las escorias de la tradición italiana, resonaron en la lengua original; por primera vez Wagner fue escuchado interiormente. . . . Las representaciones wagnerianas satisficieron un deseo largamente anhelado por un número importante de

64. “Les artistes allant à Buenos-Ayres avec une réputation déjà acquise ont à compter avec un public dont l’éducation artistique est rudimentaire.... Donnez en français ou en italien des représentations de premier ordre avec des artistes d’une réputation européenne, universelle, vous ne ferez jamais vos frais”. Branchard, *Comment on organise*, 16-18.

65. Gastón O. Talamón, “La licitación del teatro Colón”, *Nosotros*, N° 151 (diciembre de 1921): 543. Entre los veintisiete artistas firmantes del proyecto estaban Pascual de Rogatis (compositor de *Huemac*), Carlos Pedrell (*Ardid de Amor*), Floro M. Ugarte (*Saika*), Felipe Boero (*Tucuman* y *Arian* y *Dionisos*), Constantino Gaito (*Petronio*), y como directores de orquesta figuraban Ernesto Drangosch y nuevamente figura Constantino Gaito.

66. Richard Strauss ya había dirigido en Sudamérica en 1920, cuando “la situación financiera de la Opera Estatal de Viena era tan mala... que... llevaron a la Filarmónica de Viena a Sudamérica para recaudar dólares” [“the financial position of the Vienna State Opera was so bad... that... they took the Vienna Philharmonic to South America to raise dollars”]. Michael Kennedy, *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 215. Tres años más tarde, Mocchi dio al proyecto una base financiera más sólida.

intelectuales argentinos. El público llenó la sala espléndidamente desde la primera réplica de *Parsifal*, que abrió la temporada.⁶⁷

El crédito dado a la ópera alemana, sin embargo, no puso a Mocchi y Da Rosa a reparo de la crítica y los intentos de condicionamiento. Escribió Giusti en respuesta a Talamón:

La Comuna no debe olvidar que el Teatro Colón se abre a todos y no solo a los socios de la Wagneriana, y que ya es conseguir mucho que millares de ciudadanos de esta ciudad enorme y cosmopolita, prefieran deleitarse con *Il Trovatore* cantado por Martinelli o *La Bohème* por Claudia Muzio, antes que con *La copa del olvido*, sollozada por cualquier divo nacional de “cabaret”.⁶⁸

Nuevas épocas, nuevos mercados

El protagonismo del empresariado europeo en la Argentina se fue agotando progresivamente en la segunda mitad de los años veinte, cuando los cambios políticos y culturales del país “produjeron una decantación de los conflictos sociales y políticos de la heterogénea sociedad del Centenario, que abrieron un nuevo horizonte de expectativa cultural”.⁶⁹ El fenómeno llevó al retorno a lo público (particularmente nacional) de la cuestión teatral: en 1924, por decreto del presidente Marcelo T. de Alvear, se refundó el Conservatorio Nacional, presidido por López Buchardo, que además del rol de formación académica de los compositores y de la renovación estética del campo musical, “puede pensarse como una demanda implícita de ‘rectificación’ de la carrera y del rol actoral”.⁷⁰ A pesar de su unificación en el Conservatorio, fuera del ámbito académico lírica y prosa tomaron caminos parcialmente diferentes: la institucionalización del teatro dramático argentino llevó a la afirmación definitiva de compañías independientes de las estructuras organizativas europeas, pero aún en diálogo con Europa para la renovación de su repertorio (piénsese en la importancia, en aquellos años, de Georg Kaiser, Henri Lenormand y sobre todo en el grotesco de Luigi Pirandello, “cuyo relativismo combinado con las variantes tragicómicas del sainete daría origen al grotesco criollo”).⁷¹

67. Johannes Franze, “Die erste deutsche Oper in Buenos Aires”, *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 89, N° 18 (16 de septiembre de 1922): 398-399.

68. Roberto F. Giusti, “La licitación del Colón”, *Nosotros*, N° 152 (enero 1922): 104.

69. Pellettieri, *Historia del teatro argentino*, 96.

70. Ibid.

71. Ibid., 94.

Desde el punto de vista de la composición musical, en cambio, las escuelas compositivas del Centenario condujeron al alejamiento de los modelos europeos y a la búsqueda de caminos autónomos. En este escenario, los empresarios como Walter Mocchi resultaban demasiado comprometidos y su espacio se redujo considerablemente, al menos en las principales plazas de Argentina. A finales de los años veinte, Mocchi se trasladó a Brasil, donde en cambio logró reconectarse con el poder político y atender el deseo local de independencia cultural: durante otros treinta años, aportó su experiencia y su red de contactos para la gestión de los Teatros Municipales de Río de Janeiro y San Pablo, produciendo nuevas obras de compositores brasileños y fundando en 1932 la Associação Brasileira de Artistas Líricos, todavía activa hoy. También en Brasil, sus intervenciones fueron elogiadas, así como señaladas como un “factor limitante para el desarrollo de compositores, artistas y un proyecto de ópera nacional”.⁷²

Situados en el centro de un debate público muy complejo, los empresarios europeos desempeñaron un papel esencial y controvertido en un período crucial para la evolución de la cultura sudamericana, del que este artículo pretende dar un sintético testimonio. Ese rol fue cambiando con el tiempo: aunque a principios de siglo “aún no se podía invocar la modernidad del teatro local, se podía en cambio celebrar la ilusión de participar de forma cada vez más inmediata en las culturas centrales a través de las comunicaciones y especialmente mediante esos artistas extranjeros que realizaban temporadas en Buenos Aires”.⁷³ Cuando, por el contrario, a partir de la década del 10, fue Sudamérica la que se impuso internacionalmente como centro autónomo de producción artística, los empresarios europeos adaptaron sus estrategias, continuando la gestión de la oferta y la demanda en función de proyectos de política cultural en los que, en ocasiones, las razones del arte y las de un mercado cada vez más globalizado pudieron coincidir.

Bibliografía

- Armitage, David. “The Atlantic Ocean”. En *Oceanic Histories*, eds. David Armitage, Alison Bashford y Sujit Sivasundaram, 85-110. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Baia Curioni, Stefano. *Mercanti dell’Opera. Storie di Casa Ricordi*. Milán: Il Saggiatore, 2011.

72. “fator limitante para o florescimento de compositores, de artistas e de um projeto de ópera nacional”. Juliana Marília Coli, “O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo”, *Opus*, N° 22 (2016): 173.

73. Sanz y Cilento, “Compañías extranjeras (1884-1930)”, 533-534.

- Bailyn, Bernard. *Atlantic History. Concept and Contours*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005.
- Balme, Christopher B. "The Bandmann Circuit: Theatrical Networks in the First Age of Globalization". *Theatre Research International*, Vol. 40, Nº 1 (marzo 2015): 19-36.
- Branchard, Adolphe. *Comment on organiser une tournée mondiale*. París: Stock, 1913.
- Buonaccorsi, Eugenio (ed.). *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*. Bari: Edizioni di Pagina, 2011.
- Caamaño, Roberto. *La historia del Teatro Colón 1908-1968*. Buenos Aires: Cinetea, 1969.
- Capra, Marco. "La Casa Editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato". En *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, eds. Mario Morini, Nandi Ostali y Piero Ostali, Vol. I, 243-290. Milán: Sonzogno, 1995.
- Castelnuovo, Enrico y Carlo Ginzburg. "Centro e periferia". En *Storia dell'arte italiana, I Materiali e problemi*, dir. Giovanni Previtali, Vol. I, 283-352. Turín: Einaudi, 1979.
- Cavaglieri, Livia. *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*. San Miniato: Titivillus, 2012.
- Cetrangolo, Aníbal E. *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- Cetrangolo, Aníbal E. y Matteo Paoletti (eds.). *I fiumi che cantano*. Bologna: Università di Bologna, 2020.
- Coli, Juliana Marília. "O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo". *Opus*, Nº 22 (2016): 173-192.
- Cymbron, Luisa. "Camões in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, circa 1880". *The Opera Quarterly*, Vol. 30, Nº 4 (otoño 2014): 330-361.
- Degrada, Francesco. "Il segno e il suono. Storia di un editore musicale e del suo mondo". En *Musica, musicisti, editoria: 175 anni di Casa Ricordi, 1808-1983*, 9-25. Milán: Ricordi, 1983.
- De Vito, Christian G. "Verso una microstoria translocale (micro-spatial history)". *Quaderni storici*, Nº 3 (dicembre 2015): 815-833.
- Devoto, Fernando J. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- . *Storia degli italiani in Argentina*. Roma: Donzelli, 2007.
- Devoto, Fernando J. y Marta Madero (dirs.). *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1913*, Vol. II. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Ford, Alec George. "Argentina and the Baring Crisis of 1890". *Oxford Economic Papers*, nueva serie, Vol. 8, Nº 2 (junio 1956): 127-150.
- Gentile, Emilio. "L'emigrazione italiana in Argentina nella politica di espansione del nazionalismo e del Fascismo". *Storia contemporanea*, Vol. 17, Nº 3 (junio 1986): 355-396.

- Gon, Federico. “Gli ‘eroi dei due mondi’: Rossini, Donizetti, Verdi e gli inni nazionali sudamericani”. En *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, ed. Roberto Iliano. Turnhout: Brepols, 2013.
- Greenblatt, Stephen. “Cultural mobility: an introduction”. En *Cultural Mobility: A Manifesto*, ed. Stephen Greenblatt, 1-23. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Hoerder, Dirk. *Cultures in Contact. World Migrations in the Second Millennium*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- Kennedy, Michael. *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Kuss, Malena. “Huemac by Pascual de Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre”. *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, N° 10 (1974): 68-87.
- Leonhardt, Nic. *Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austauschs (1890-1925)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018.
- McCleary, Kristen. “Performance, Nation, and Identity: The Spanish Zarzuela in Argentina, 1890-1900”. *Nineteenth Century Theater and Film*, Vol. 44, N° 1 (mayo 2017): 28-53.
- Nicolodi, Fiamma. “Il teatro lirico e il suo pubblico”. En *Fare gli italiani*, eds. Simonetta Soldani y Gabriele Turi, Vol. I, 257-339. Bologna: Il Mulino, 1993.
- Paoletti, Matteo. *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*. Bologna: Università di Bologna, 2015. Disponible en: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/4235>.
- . “A huge revolution of theatrical commerce”. *Walter Mocchi and the Italian musical theatre business in South America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Pasquini, Luciana. *Adelaide Ristori in America e a Cuba*. Lanciano: Rocco Carabba, 2015.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1999.
- . *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello (eds.). *Diccionario biográfico ítalo-argentino*. Buenos Aires: Dante Alighieri, 1976.
- Rosselli, John. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- . “The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: the Example of Buenos Aires”. *Past & Present*, N° 127 (1990): 155-182.
- . “Latin America and Italian Opera: a process of interaction, 1810-1930”. *Revista de musicología*, N° 16 (1993): 139-145.

- Sanz, María de los Ángeles y Laura Cilento. “Compañías extranjeras (1884-1930)”. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, ed. Osvaldo Pellettieri, 532-555. Buenos Aires: Galerna 2002.
- Schweitzer, Marlis. *Transatlantic Broadway. The Infrastructural Politics of Global Performance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.
- Scott, Derek B. *German Operetta on Broadway and in the West End, 1900–1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Seibel, Beatriz. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Shirkin, Susana “El artista de variedades en el Buenos Aires de principios del siglo XIX”, *Telóndefondo*, Vol. 14, N° 27 (enero-junio 2018): 163-175. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5099>
- Sorba, Carlotta (ed.). *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*. Roma: Carocci, 2004.
- . “The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth century in Italy”. *Journal of Modern Italian Studies*, N° 2 (2006): 282-302.
- Szwarczer, Carlos. *Teatro Maipo. 100 años de historia entre bambalinas*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Thistlethwaite, Frank. *The Great Experiment: an Introduction to the History of the American People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1955.
- . “Migration from Europe Overseas in the Nineteenth and Twentieth Centuries” y “Postscript”. En *A Century of European Migrations 1830-1930*, eds. Rudolph J. Vecoli y Suzanne M. Sinke. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- Tuttman, Ricardo Johny. *Ópera en el Atlántico Sur: crónica de las compañías italianas en Río de Janeiro en el período final de la monarquía (1866-1889)*, tesis de doctorado, Universidad Católica Argentina, 2018.
- Vannucci, Alessandra. *Un baritono ai tropici. Diario di Giuseppe Banfi al Paraná*. Reggio Emilia: Diatabasis, 2008.
- . *A missão italiana. Histórias de uma Geração de Diretores Italianos no Brasil*. San Pablo: Perspectiva, 2014.
- Walaszek, Adam. “Overseas Migration Consequences: The Case of Poles Returning from the USA, 1880–1924”. En *Eastern Europe and the West*, ed. John Morison, 193-204. Londres: Palgrave Macmillan, 1992.
- Ward, Brian, Martyn Bone y William A. Link (eds.). *The American South and the Atlantic World*. Gainesville: University Press of Florida, 2013.
- Weber, José Ignacio. “Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)”, *Adversus*, Vol. 10, N° 25 (2014): 12-50. Disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-25/articulos/X-25-02.pdf>.
- . *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2016. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6037>.

Wolkowicz, Vera. "En busca de la identidad perdida: los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934)". En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, eds. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente, 33-44. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.

Zanetti, Roberto. "Tradizionalismo, continuità, reazione, rinnovamento" en *La musica italiana del Novecento*, Vol. I, 53-99. Busto Arsizio: Bramante, 1985.

Fuentes

Boletín Oficial de la República Argentina, Año 15, N° 4212 (29 de noviembre de 1907).

Caras y Caretas, N° 81 (21 de abril de 1900).

———. "El nuevo Casino de Montevideo". *Caras y Caretas*, N° 511 (18 de julio de 1908).

———. "Una nueva empresa teatral - South American Tour". *Caras y Caretas*, N° 655 (22 de abril de 1911).

Demarzat, Victor. "Le trust des Théâtres à Buenos-Ayres". *Comœdia*, Año 3, N° 702 (1 de septiembre de 1909).

El liberal. "Diversiones públicas". *El Liberal* (12 de diciembre de 1889).

Franze, Johannes. "Die erste deutsche Oper in Buenos Aires". *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 89, N° 18 (16 de septiembre de 1922): 398-399.

Galarce, Antonio. *Bosquejo de Buenos Aires: Capital de la Nación Argentina*. Buenos Aires: Stiller & Laass, 1887.

Gheusi, Pierre Barthélemy. *Guerre et Théâtre*. Nancy, París, Estrasburgo: Berger-Levrault, 1919.

Gil Blas (20 de octubre de 1882).

Giusti, Roberto F. "La licitación del Colón". *Nosotros*, Año 16, N° 152 (enero 1922): 103-104.

Il Teatro Illustrato. "Le compagnie liriche in America". *Il Teatro Illustrato*, N° 41 (15-30 de abril de 1907).

———. "La grande Società teatrale Italo Argentina". *Il Teatro Illustrato*, Vol. 3, N° 51 (15 de noviembre de 1907).

La Ilustración musical, Año 1, N° 20 (18 de agosto de 1883).

La Revista Teatral de Buenos Aires. "Sociedad Teatral Ítalo-Argentina". *La Revista Teatral de Buenos Aires*, Año 9, N° 11 (1 de octubre de 1907).

Le Gaulois (3 de septiembre de 1888).

Le Monde Artiste, Año 33, N° 47 (19 de noviembre de 1893).

Lugné Poe. *La Parade. Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*. París: Gallimard, 1933.

Mabragaña, Heraclio. *Los Mensajes. Historia del desenvolvimiento de la nación Argentina redactada cronológicamente por sus gobernantes*, Vol. IV (1881-1890). Buenos Aires: Compañía General de Fósforos, 1910.

Ojeda, José. "Francisco Tamagno en Buenos Aires". *Caras y Caretas*, N° 1535 (3 de marzo de 1928).

———. "Tina Di Lorenzo en el Teatro Nacional". *Caras y Caretas*, N° 1548 (2 de junio de 1928).

———. "La compañía lírica del Noventa". *Caras y Caretas*, N° 1568 (20 de octubre de 1928).

———. "La primera ópera argentina estrenada en el Colón". *Caras y Caretas*, N° 1580 (12 de enero de 1929).

Quesada, Ernesto. *La Propiedad Intelectual en el Derecho Argentino*. Buenos Aires: J. Menéndez, 1904.

Sousa Bastos, Antonio de. *Carteira do Artista. Apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brasileiro*. Lisboa: Bertrand, 1898.

Talamón, Gastón O. "La licitación del teatro Colón". *Nosotros*, N° 151 (diciembre de 1921): 543.

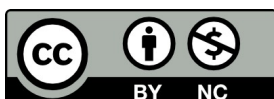
Valois, Léopold. "Conversation avec M. Faustino Da Rosa". *Comœdia*, Vol. 3, N° 750 (19 de octubre de 1909).

El día que Caruso no cantó: las compañías de ópera Bracale y Salvati en Lima (1920)

Vera Wolkowicz

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 77-100

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El día que Caruso no cantó: las compañías de ópera Bracale y Salvati en Lima (1920)

En 1920, faltando un año para las celebraciones del Centenario de Independencia, acontece una situación particular en la historia de la cultura de la capital del Perú. Por primera vez se presentan dos compañías de ópera consecutivamente, por lo que se producen seis meses ininterrumpidos de canto lírico. A este hecho, se sucede también la inauguración del Teatro Forero y la representación de la ópera nacional *Ollanta*, a casi cumplirse un año del segundo gobierno de Augusto Leguía, dentro de un periodo conocido como “Patria nueva”. Si bien ambas temporadas fueron exitosas, los diarios y revistas de la época instigaron una rivalidad entre las dos empresas que se inició meses antes de su arribo, y continuó hasta el fin de la segunda temporada.

El presente artículo aborda la recepción de estas dos compañías a través de las columnas teatrales en las revistas *Hogar* y *Mundial* para ilustrar el lugar que ocupaba la ópera en Lima, reflejando las particularidades de la representación dentro del contexto político-cultural de la capital en el año 1920, pero también poniendo en evidencia dos modos de representar el género lírico que se extendieron durante los inicios del siglo XX a lo largo y ancho de Latinoamérica.

Palabras clave: ópera, Adolfo Bracale, Renato Salvati, Augusto Leguía, Perú

The Day Caruso Did Not Sing: The Bracale and Salvati Opera Companies in Lima (1920)

In 1920, almost a year before the centennial celebrations of Independence, a particular situation in the cultural history of the Peruvian capital occurred. Two opera companies arrived one after the other, producing six uninterrupted months of opera. Alongside this event, the Teatro Forero was inaugurated and the national opera *Ollanta* was staged, after almost a year of Augusto Leguía's second government known as “Patria nueva”. Even though both opera companies were successful, newspapers and magazines of the time instigated a rivalry between them that started before their arrival, and continued until the end of the second season.

This article explores the reception of these two companies through the detailed readings of the theatre columns published in the magazines *Hogar* and *Mundial* to illustrate the place that opera occupied in the city, portraying their particularities within the political and cultural context of Lima in 1920, but also showing two modes of producing opera that extended all along Latin America during the beginning of the twentieth century.

Keywords: Opera, Adolfo Bracale, Renato Salvati, Augusto Leguía, Peru

Introducción

A principios de julio de 1920 se comienza a publicitar en la ciudad de Lima la llegada del tenor de fama mundial Enrico Caruso. Había sido contratado por el empresario Adolfo Bracale quien ya gozaba de buena fama en el ambiente artístico de la capital peruana por haber llevado, un par de años antes, a la soprano española María Barrientos. La llegada de Caruso resultaba un hito histórico para una ciudad con una élite amante de la ópera pero con escasas oportunidades de experimentarla con frecuencia. Esta expectativa se vio frustrada, ya que el tenor nunca viajó, y el empresario Bracale tuvo que adaptar su temporada con otras figuras, también de renombre mundial, pero ninguno tan afamado como Caruso.

Al mismo tiempo que Bracale promocionaba la llegada de su compañía, Renato Salvati, empresario de ópera establecido en Chile y con oficinas en Buenos Aires, también publicitaba una temporada de ópera en la ciudad de Lima. La prensa se hizo eco de esto manifestando una rivalidad feroz entre los dos empresarios. Si este enfrentamiento era real o una invención de la prensa es difícil saberlo. Pero sí es posible establecer, a partir de las crónicas de teatro, dos propuestas diferentes. La Bracale era una compañía de “estrellas”, es decir, estaba formada por tres o cuatro figuras de fama internacional que ponían en escena, a veces de manera un tanto incompleta, las óperas más exitosas; mientras que la compañía Salvati, tenía cantantes menos afamados, pero llevaba a escena las óperas con un elenco y puesta en escena completos, y presentaba repertorios novedosos para el público limeño, como por ejemplo el estreno de *Parsifal* de Wagner.

A partir del arribo de estas dos compañías a la ciudad de Lima a casi un año de la segunda presidencia de Leguía (que se prolongaría por diez años más; mandato conocido como “Oncenio” o “Patria Nueva”), observamos dos modos de hacer ópera en una ciudad que no contaba con elementos locales suficientes, y dependía de compañías y músicos itinerantes para llevar a escena al género. El año de 1920 resulta coyuntural ya que, a la llegada de dos grandes compañías de ópera en un mismo año, se le suma la inauguración del Teatro Forero y el reestreno de la ópera nacional *Ollanta* de José María Valle Riestra, estrenada con poco éxito en el año 1900, pero en esta segunda oportunidad obteniendo un apoyo de la prensa y del gobierno no antes visto.

En el presente trabajo, realizaré una descripción y análisis del lugar de la ópera dentro de la sociedad limeña como también su posible función política, a través de estas dos compañías y dos modos de hacer ópera, realizando una detallada lectura de las

columnas teatrales aparecidas en dos revistas de la época: *Hogar* (1920-1921) y *Mundial* (1920-1931). Ambas revistas publicaron crónicas de teatro y utilizaron el humor, tanto escrito como gráfico, para hablar de la realidad socio-cultural y política.

La ópera en Lima

Para poder tener una idea más general, antes de adentrarme en las temporadas de ópera de 1920, quisiera hacer una breve historia acerca de la ópera en Lima. Durante todo el siglo XIX la ópera, y sobre todo la italiana, tuvo un rol destacado entre los géneros teatrales representados en esta ciudad. Como señala Armando Sánchez Málaga, ya en 1812 —varios años antes de la Independencia y mientras Lima seguía siendo la capital del Virreinato del Perú—, se forma una primera compañía de ópera.¹ Durante este período es posible ver la circulación de compañías por Latinoamérica. Muchos de sus actores, originalmente traídos a Río de Janeiro por la corte imperial portuguesa, luego continuaron por América del Sur, incluso formando nuevas compañías. Su recorrido era más o menos el siguiente: Montevideo, Buenos Aires (a veces también Rosario y Mendoza), Santiago de Chile, Valparaíso y Lima; en algunos casos aun llegando a ciudades de los actuales países de Ecuador y Colombia, y en otros yendo hacia destinos más lejanos o incluso desconocidos.² De estas continuas migraciones de músicos italianos alrededor de Latinoamérica,³ hubo algunos que se establecieron en Lima y crearon compañías de ópera locales, como por ejemplo la de Andrés Bolognesi (entre 1812-1814),⁴ o posteriores a la Independencia del Perú, como la creada en 1834 en la que participaban los cantantes Luisa Achieroni y Domingo Pissoni. El interés y lugar de privilegio que ocupó la ópera italiana estuvo vinculado al auge del género en París, y la emulación de la cultura e ideas

1. Armando Sánchez Málaga, *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2012), 87.

2. Véase John Roselli, “The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires”, *Past and Present*, No. 127 (mayo 1990): 155-182.

3. Para más información ver Adriana Guarnieri Corazzol, “Músicos italianos na América Latina entre os séculos XIX e XX: lembranças e testemunhos”, *Estudos Ibero-Americanos*, Vol. 38 (2012): 131-149.

4. Sánchez Málaga menciona la creación de la compañía de ópera por Bolognesi en 1812, mientras César Arróspide de la Flor menciona que es recién en 1814, con la llegada de Pedro Angelini y Carolina Grijoni, que se forma “el primer cuadro lírico”. Sin embargo, Aurelio Tello coincide con Sánchez Málaga y dice que las temporadas de ópera comenzaron en 1812. Sánchez Málaga, *Nuestros otros ritmos y sonidos*, 87-88. César Arróspide de la Flor, “La ópera de hace un siglo en Lima”, *Revista de la Universidad Católica del Perú* (1944): 165. Disponible en: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/53505>. Aurelio Tello “El tránsito de los virreinos a los estados independientes”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica Vol. 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, ed. Consuelo Carredano y Victoria Eli (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 52.

promovidas por la capital francesa que se produjo en gran parte de Latinoamérica en los albores de las independencias y las nacientes repúblicas.⁵ A lo largo del siglo XIX la ópera se fue consolidando como género artístico vinculado a las clases más altas, mientras que, a su vez, se desarrollaban otros géneros del teatro musical más populares y considerados “menores”, como la opereta, la zarzuela, el sainete o la tonadilla.

Hacia mediados de siglo XIX se produce también un interés por lo local, y músicos italianos como Carlo Enrico Pasta y Claudio Rebagliati incorporan elementos de supuesto carácter folklórico a sus obras. En el caso de Pasta, compone una ópera de temática “nacional” titulada *Atahualpa*, acerca del encuentro entre los españoles y el último emperador Inca en tiempos de la Conquista, primero estrenada en Génova en 1875 y luego en Lima en 1877. Y, como mencionara antes, José María Valle Riestra estrena una primera versión de *Ollanta*, basado en el homónimo mito incaico, en el año 1900.

Si bien esta circulación es bastante fluida durante el siglo XIX, durante las primeras décadas del XX será aún mayor, particularmente en algunas regiones. Es posible que esta aceleración se haya producido debido al establecimiento de compañías locales en algunas metrópolis sudamericanas. Las fuertes relaciones entabladas entre Italia y Argentina, por ejemplo, hicieron de Buenos Aires un centro operático muy exitoso a nivel económico y cultural. Mientras que, por otro lado, en lugares como Lima, la herencia española seguía teniendo un mayor peso, por lo que géneros como la zarzuela tenían una vigencia y continuidad que la ópera italiana no podía alcanzar solo con el elemento local.

Por otro lado se produjo un cambio en los modos de circulación. Si bien durante el siglo XIX la llegada de artistas y empresarios italianos de ópera se encontraba mayormente mediada por España y París, ya en el siglo XX parece haber una más directa relación con Italia, sobre todo en los países ubicados en la costa del mar Atlántico, mientras que los del Pacífico empezaban a formar nuevos tipos de circulación desde los Estados Unidos hacia abajo. Así como durante el siglo XIX los artistas viajaban primero a Rio de Janeiro, se iban por el Atlántico hacia el sur, cruzaban la cordillera, y retornaban al norte por el Pacífico; en el siglo XX parece existir una circulación de norte a sur o por el Atlántico, o por el Pacífico, aunque aún en esta época el cruce de la cordillera para pasar de Argentina a Chile seguía siendo una ruta bastante común.⁶ Por otro lado,

5. Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu* (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2004), 41-42.

6. Demás está decir que ésta es simplemente una idea panorámica, ya que la movilidad era total y podemos encontrar a los artistas haciendo giras completas por todo el continente americano de norte a sur y de este a oeste.

mientras que en el siglo XIX los artistas que llegaban a Latinoamérica no eran los más reconocidos, sino personalidades de segunda línea, hacia finales de siglo y comienzos del XX, el crecimiento económico del nuevo continente hizo que se financiara la llegada de los artistas europeos de más alto renombre.

Las compañías Bracale y Salvati

Tanto el empresario Adolfo Bracale como Antonio Salvati ya eran conocidos en Lima antes de 1920. Bracale había hecho su primera gestión en la capital peruana en el año 1918 llevando al escenario a la soprano María Barrientos, luego de una extensa gira por Latinoamérica, y otro suceso con la presentación del tenor español Hipólito Lázaro en 1919.⁷ Salvati, por otro lado, asentado en Santiago de Chile y con la concesión del Teatro Municipal, arreglaba giras por Argentina y Perú.⁸ Las temporadas de estas compañías se dieron de forma consecutiva. Primero se presentó la de Bracale, inaugurando el teatro hecho construir por Manuel Forero y que llevara su nombre, con la ópera *Aída* (“caballito de batalla” de Bracale con el que solía comenzar sus temporadas, según se desprende de sus memorias) en una de las fechas patrias más importantes, la celebración de la Independencia el 28 de julio. Hacia fines de octubre de 1920, luego de tres meses de intensa actividad, el empresario Bracale finaliza su temporada, y a mediados de noviembre ya encuentra subiéndose a escena la compañía de Salvati que se presenta primero en el Teatro Municipal, y luego pasa al Forero, terminando su temporada hacia comienzos de enero de 1921.

La rivalidad entre ambos empresarios parece haber sido más una estrategia promovida por la prensa limeña que una realidad. La actividad empresarial de la época revela que había varios actores en juego a la hora de llevar a escena un espectáculo, fuera de ópera o de cualquier otro género. Además de los empresarios que llevaban las compañías armadas, había empresarios locales dueños de teatro, o encargados de arrendarlos. Es así como Bracale y Salvati estaban asociados a empresarios locales y, a su vez, tenían sus propios representantes: por un lado Carlos Moreno como empresario local y Giuseppe Mariani como representante de Bracale, y por otro, Enrique Ascorra como asociado y Gilberto Casali Giacobazzi como representante de Salvati. Dice la crónica de la revista *Hogar*:

7. Adolfo Bracale, *Mis memorias* (Bogotá: Editorial ABC, s/f [1931?]), 117.

8. Sobre Salvati y la concesión del Teatro Municipal ver: “Noticias Theatraes”, *O Estado de S. Paulo* (22 de abril de 1916): 6.

Los diarios locales, en sus secciones de avisos, traducen la lucha en que están empeñadas las empresas Bracale y Salvatti [sic]. A un aviso del primero anunciando que Lázaro es una estrella, responde Giacobazzi, el representante de Salvatti, pregonando que de Muro es un sol. Y viceversa.

Pocas veces ha habido en Lima tal competencia entre empresas teatrales, y desde luego nunca ha ocurrido, como ahora, que la rivalidad se entable entre empresarios de ópera. Esta vez los empresarios del género chico han cedido el paso, en materia de violencia y agresividad, a los cultivadores de la ópera, y nada de extraño sería que de pronto se exhibieran como pugilistas, en cualquier escenario de barrio, el terrible Mariani y el robusto Giacobazzi.⁹

Esta cita nos hace pensar que la rivalidad entre las compañías de ópera estaba muy posiblemente incitada no por los mismísimos Bracale y Salvati, sino por sus socios y representantes, por miedo a la falta de público y el posible fracaso económico frente a dos temporadas de ópera consecutivas, algo nunca visto en Lima hasta ese entonces.

En la sección humorística “La actividad teatral en broma” de la revista *Mundial*, aparecen siempre comentarios satíricos acerca de esta rivalidad, en la que, en la ficción relatada por el escritor de la columna, los empresarios activa y directamente boicotean las temporadas de uno y otro. Es cierto, por ejemplo, que los cantantes y matrimonio de Carmen Melis y Taurino Parvis, figuras de la compañía Bracale, se retiran de Lima a comienzos de la temporada sin dar muchas explicaciones, y retornan meses después con la compañía de Salvati. Esto dio lugar a que “Pitucha”, el autor de “La actividad teatral en broma”, hiciera bromas sobre Bracale mandándole telegramas anónimos a Parvis para asustarlo y que no viajara a Lima como parte de la compañía Salvati.¹⁰

Sin embargo, el pase de artistas de una compañía a otra era moneda corriente de la época. Ejemplo de ello lo da el mismo Bracale en su autobiografía, cuando relata que el tenor Hipólito Lázaro, una de sus figuras principales, pasa a obtener un contrato con el empresario de la Metropolitan Opera House por tres años, y logra recontractarlo tiempo después para giras por Latinoamérica. O cuando cuenta que cede el contrato que tiene con María Barrientos a los empresarios Mocchi-Da Rosa, a cambio de la concesión por dos años del Teatro Coliseo de Buenos Aires, y una temporada oficial en el Teatro Municipal de Santiago de Chile.¹¹

9. “La farándula en el teatro y el cine”, *Hogar*, Año 1, N° 27 (16 de julio de 1920): s/p.

10. Pitucha, “La actividad teatral en broma”, *Mundial*, Año 1, N° 30 (19 de noviembre de 1920): s/p.

11. Bracale, *Mis memorias*, 151-152 y 86.

Lo mismo ocurre con la compañía de Salvati, como lo demuestra un artículo publicado en el diario *Crítica* de Buenos Aires el 16 de junio de 1920 donde puede leerse lo siguiente:

El empresario del Pacífico, nuestro viejo conocido D. Renato Salvati, acaba de lanzar el elenco de su compañía con la que hará su temporada oficial en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, y además la acostumbrada excursión a los demás teatros del norte.

Dicho elenco, **compuesto de artistas que forman parte de la compañía Mocchi** y se encuentran actualmente en Río, es el siguiente:

Directores: Alfredo Padovani y J. Falconi.

Sopranos: Ofelia Nieto, Carmen Melis, Lina Pasini Vitale, Angeles Oteín, Ebe Boccolini Zacconi y Julia Bellucci.

Medio sopranos [errata. Se refiere a los tenores]: De Muro, Taccani, Polveresi y Damm.

Barítonos: Parvis, Persichetti y Núñez, además de Faticanti o Danise, que están gestionándose.

Bajos: Donaggio y otro en tramitación.¹²

Este artículo también da cuenta de que Melis y Parvis ya eran parte de la compañía Salvati en junio de 1920, antes de la llegada de la compañía Bracale a Lima, con lo cual la participación de estos cantantes pudo haber sido una suerte de “préstamo” de un empresario a otro, sobre todo sabiendo de las dificultades de Bracale con la temporada limeña a raíz de la cancelación de Caruso.

Otro de los comentarios “en broma” del redactor de *Mundial* habla de un complot de Bracale y el director de orquesta Alfredo Padovani en contra de Salvati;¹³ pero debemos señalar no sólo que Padovani figura entre los nombres de la compañía de Salvati en el artículo citado más arriba, sino que Padovani y Salvati estaban unidos por ciertos lazos de familia. Renato Salvati era yerno de Arturo Padovani —director de orquesta y hermano mayor de Alfredo—, y organizó con éste las primeras temporadas del Municipal.¹⁴ Con lo cual, el complot entre Bracale y Alfredo Padovani para arruinar la temporada lírica de Salvati, suena un tanto inverosímil. También es importante mencionar

12. “La lírica de Salvati”, *Crítica* (16 de junio de 1920): 3. Énfasis mío.

13. Pitucha, “La actualidad teatral en broma”, *Mundial*, Año 1, N° 28 (5 de noviembre de 1920): s/p.

14. Orlando Álvarez Hernández, *Ópera en Chile. Ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013* (Santiago de Chile: El Mercurio/Aguilar, 2014), xx.

que, al mismo tiempo que Bracale ofrecía su temporada de ópera en el Teatro Forero, Salvati tenía a la compañía de operetas Valle-Csillag realizando funciones en el Teatro Municipal con gran éxito. Además, ambos empresarios (Bracale y Salvati) habían producido ópera juntos en el año 1915,¹⁵ y, como veremos a continuación, ambos sufrieron durante sus carreras el desplante de Caruso.

Caruso sí, Caruso no

En 1915 Caruso realiza un viaje a la Argentina.¹⁶ Según Orlando Álvarez, Renato Salvati había logrado en esa oportunidad contratar a Caruso para que también cantara en Chile,

Pero su negativa a “atravesar las montañas en burro” [debido a problemas de acceso para cruzar la cordillera de los Andes entre Puente del Inca y Portillo] —como lo sostuvo públicamente— obligó al empresario a negociar su contrato con los teatros de Rosario, Córdoba y Tucumán, los que tuvieron, en consecuencia, el privilegio de escuchar a Caruso en las mismas fechas en que habría debido actuar en Santiago.¹⁷

Sin embargo, la relación entre Caruso y Bracale era diferente. Ambos habían trabajado juntos a principios de siglo XX, cuando Bracale era empresario teatral en Egipto, y había contratado al tenor en los inicios de su fama, para realizar funciones en el país norafricano.¹⁸ Sin embargo, a fines de la década de 1910, el ahora maduro cantante italiano, radicado en estos años en Estados Unidos, era más difícil de convencer a la hora de realizar extensas giras. En 1919 Bracale le propone a Caruso un tour por Latinoamérica. El cantante, quizás buscando una excusa para verse eximido de tal compromiso, le exige a Bracale un altísimo pago por adelantado. El empresario logra

15. Véanse las menciones a la compañía “Bracale-Salvati” en las publicidades publicadas en el *Mercurio de Valparaíso* los días 8, 11, 12, 14, 19, 20, 21, 22, 26 y 29 de septiembre, y los siguientes artículos: de Valparaíso “Un nuevo teatro de ópera”, *Mercurio de Valparaíso* (30 de septiembre de 1915): 4; de La Habana “Las últimas noticias”, *Diario de la Marina* (23 de noviembre de 1915): 5; de Buenos Aires “Teatros”, *La Vanguardia* (15 de noviembre de 1915): 4 y “Más que una partida una fuga”, *Crítica* (13 de diciembre de 1915): 4.

16. Si bien las fuentes chilenas mencionan los años 1917 (Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*, xx) y 1919 (Hans Erhmann, *Retratos* (Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995), 155), según la biografía de Caruso escrita por Pierre V. R. Key y Bruno Zirato en donde figura una cronología de todas sus presentaciones, el tenor realizó la gira por el interior de Argentina en el año 1915 (Pierre V. R. Key y Bruno Zirato, *Enrico Caruso. A biography* (Boston: Little, Brown and Company, 1922), 429).

17. Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*, xx.

18. Bracale, *Mis memorias*, 57-69.

reunir el dinero, y en mayo de 1920 Caruso viaja a La Habana. Al momento de finalizar sus funciones allí, Caruso recibe un telegrama acerca de un robo de joyas que habría sufrido su mujer en su casa.¹⁹ Bracale y Caruso convienen entonces en que éste viaje a Nueva York a resolver el problema, y que luego se reúna con él en Perú. Pero esto no ocurre, y las razones que dan distintas fuentes parecen evidenciar diversos motivos que resultarían finalmente en la cancelación del viaje a Lima.

Según cuenta el mismo Bracale, Caruso le envió un par de telegramas diciendo que los investigadores en el caso del robo de las joyas le imposibilitaban salir del país y que se veía forzado a quedarse en Nueva York, teniendo así que cancelar sus funciones en la capital peruana.²⁰ Sin embargo, las cartas de Caruso —escritas en un inglés muy malo— a su segunda esposa Dorothy, parecen dar cuenta de otra situación. Según estas cartas y el relato de ella en un libro dedicado a su esposo, durante el viaje a La Habana y luego del incidente de las joyas, Bracale insistía en continuar con la gira latinoamericana. Caruso le da a entender a Bracale que quiere que lo acompañen en el viaje su mujer y su pequeña hija. Y aunque su esposa se opone, Caruso entiende que las funciones en Lima son una oportunidad económica favorecedora. Sin embargo, una vez regresado a los Estados Unidos y preocupado por ellas después de la situación del robo —además de convencido por su médico de que el clima y la comida en Sudamérica serían perniciosas para la niña—, finalmente decide no viajar.²¹ Por otro lado, los medios dan cuenta de otra versión, en la que dicen que Caruso no irá a Perú “por motivos de salud”.²² Es posible que este argumento resultara más razonable para el público limeño que tener que explicar las causas personales de Caruso sobre la seguridad de su esposa e hija, razones que posiblemente el público limeño no hubiese comprendido o aceptado, aunque no pudo evitar la decepción por la ausencia del gran tenor.

La cancelación de Caruso resulta casi catastrófica para Bracale. Si bien el empresario logra reunir a otras famosas personalidades de la lírica como la mezzosoprano Gabriella Besanzoni y el barítono Riccardo Stracciari, se le hace difícil conseguir un tenor

19. Poco después de enterarse del robo de las joyas, Caruso sufre un atentado durante una de sus presentaciones en La Habana, explotando una bomba dentro del teatro minutos antes de comenzar la función. Por suerte ni el tenor, ni nadie presente en el recinto resultaron heridos. Bracale, *Mis memorias*, 176-180.

20. *Ibid.*, 183-184.

21. Dorothy Caruso, *Enrico Caruso. His life and death* (Londres: T. Werner Laurie Limited, 1946), s/p.

22. “Perú. El tenor Caruso”, *El Mercurio* (2 de julio de 1920): 15. Los biógrafos de Caruso comentan que se había deteriorado mucho para ese entonces la salud del cantante, quien sufría dolores de cabeza constantes. Key y Zirato, *Enrico Caruso*, 358.

que quiera suplantar a Caruso, sabiendo que el público ya está condicionado por la falta del divo. Tanta es la decepción, que las primeras crónicas relatan la frialdad del público en las primeras representaciones.²³ Además, el empresario se vio obligado a bajar los precios de las localidades, ya que el público no estaba dispuesto a pagar cifras tan altas sabiendo que ya no iban a escuchar al tenor italiano de fama mundial. Testigo de todo ello fue la prensa, que a veces con dureza, y otras con ironía y humor, dio su relato de estos acontecimientos.

Las columnas de teatro en las revistas *Hogar* y *Mundial*

Durante las primeras décadas del siglo XX se produjo una proliferación de revistas culturales (muchas de ellas de corte modernista), sino a nivel global, de seguro sí de alcance regional. Es posible encontrar revistas —algunas de extensa, pero en su mayoría de corta duración— publicadas todo a lo largo de Latinoamérica.²⁴ Perú no fue la excepción, y durante las décadas del 10 y del 20 se editaron varias revistas de este tipo. De las editadas en Lima las más exitosas fueron los semanarios *Mundial* (1920-1931) y *Variedades* (1908-1931). Otra revista importante en aquella época fue *Amauta* (1926-1930) fundada por el escritor José Carlos Mariátegui.²⁵ Éste había escrito años antes diversos artículos tanto para *Mundial* como para *Variedades*, e indagando un poco en estas tres publicaciones encontramos que incluso compartían a algunos de sus colaboradores. También surgieron revistas de menor alcance, como *Evolución peruana* (1915-1917), *Sudamérica* (1916-1918), *Hogar* (1920-1921), *Perricholi* (1925-1929), entre tantas otras.²⁶

Una característica de las revistas culturales de corte modernista de esta época fue el uso del humor y la sátira tanto literarios como gráficos, que se reflejan en artículos que van desde lo político hasta temáticas más frívolas, como la farándula y la actividad teatral. Una buena evidencia de ello son las columnas teatrales publicadas en las revistas *Mundial* y *Hogar*.

23. “Teatros y artistas”, *Mundial*, Año 1, N° 16 (13 de agosto de 1920): s/p.

24. Véase Fernanda Beigel, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Año 8, N° 20 (marzo 2003): 105-115.

25. En el caso de *Amauta*, la revista se discontinuó debido a la muerte de su fundador. Pero en el caso de *Mundial* y *Variedades*, fue la caída del gobierno de Leguía lo que de alguna manera influyó en el cierre de ambas publicaciones.

26. Para una lista más detallada véase María Mendoza Michilot, *100 años de periodismo en el Perú: 1900-1948*. Vol. I (Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013).

En el caso de *Mundial*, los acontecimientos teatrales fueron abordados en dos secciones: una es la titulada “Teatros” o “Teatros y artistas” firmada en los primeros números por “Gavroche”, seudónimo de Ángel Origgi Galli y después aparece sin firmar; y otra llamada “La actualidad teatral en broma” firmada por “Pitucha”, seudónimo de Darío Eguren Larrea.²⁷ Según David S. Parker, Origgi Galli fue pro-Secretario de la Sociedad Empleados de Comercio, y su tendencia política estaba ligada al anarquismo, con sus contribuciones en publicaciones anarquistas como *Los Parias* y *La Protesta*.²⁸ Quizás por eso haya elegido el nombre de “Gavroche” como seudónimo, nombre del personaje que resulta un emblema del niño de la calle y también de hombre revolucionario en la novela *Les misérables* de Victor Hugo. Sin embargo, las tendencias ideológicas de Origgi Galli no parecen reflejarse directamente sobre los juicios estéticos de obras y cantantes, o en una crítica hacia las clases (sobre todo altas) que van a la ópera. Sí se hacen un poco más evidentes respecto del teatro en general (pero no de la ópera en particular), cuando en una crónica titulada “De nuestra escena” y firmada con su propio nombre, habla acerca del afán de lucro de los autores teatrales y la voluntad mercantilista de los empresarios, argumentando que éstos fomentan un público inculto al que le dan lo que le piden, en lugar de promover un arte más elevado.²⁹

Más explícitas ideológicamente resultan en todo caso las crónicas de Eguren Larrea, alias “Pitucha”, en las que, a través del humor, hace una crítica del esnobismo de las clases altas por ir a la ópera, más interesadas en usar el teatro como un espacio de sociabilidad que por un verdadero interés por el arte lírico.³⁰ Lo mismo sucede en cuanto a juicio estético, como puede verse, por ejemplo, a raíz del estreno de *Parsifal* de Wagner por la compañía Salvati, en donde el cronista juzga como aburrida y soporífera la obra del compositor alemán, mientras que cierto público lo escucha con exagerada devoción (imagen 1). A este respecto dice “Pitucha”:

Así como a unos les llaman eterómanos, cocainómanos, morfinómanos u opiómanos, a los viciosos de la música narcótica les llaman “wagnerómanos”. . . .

27. Los nombres reales de estos seudónimos fueron consultados en Evaristo San Cristóval, “392 seudónimos del periodismo peruano”. Disponible en: <http://reporterodelahistoria.blogspot.com/2012/03/392-seudonimos-del-periodismo-peruano.html>. Último acceso: 29-01-2020.

28. D. S. Parker, *The idea of the Middle Class: White-Collar Workers and Peruvian Society, 1900-1950* (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1998), 66.

29. A. Origgi Galli, “De nuestra escena”, *Mundial*, Año 1, N° 9 (18 de junio de 1920): s/p.

30. Al respecto véanse los artículos de Pitucha, “La actividad teatral en broma” y D.E.L. [Darío Eguren Larrea], “Guerra a la ópera”, *Mundial*, Año 1, N° 15 (6 de agosto de 1920): s/p.

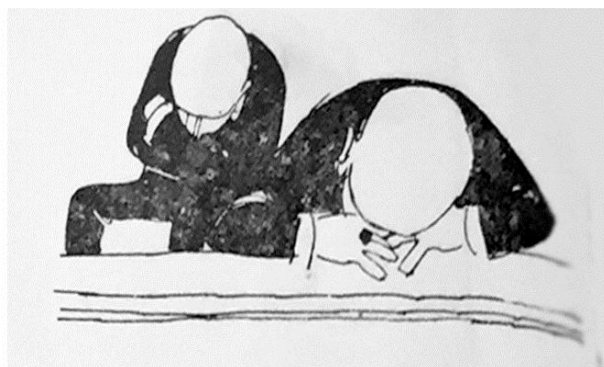
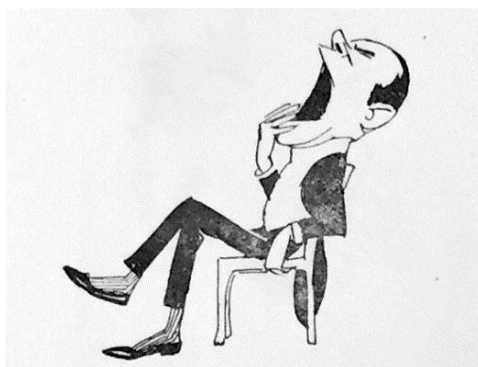
Los wagnerómanos jóvenes generalmente, son pálidos, magros de cuerpo, usan grandes anteojos y tienen el andar vacilante de los borrachitos; para entregarse a su vicio favorito, prefieren la cazuela desde la cual, según ellos se oye muy bien la orquesta.

Según mis observaciones, prefieren este lugar, porque como ellos son flacos pueden tirarse de bruces sobre la baranda para roncar más cómodamente, contando además con las sombras de la penumbra en que siempre están envueltas las localidades altas. Los wagnerómanos maduros casi siempre son calvos y se ubican en platea, en la parte media de las filas de butacas que están en el centro del teatro, porque así están libres de los rozamientos de rodillas de los que se levantan en los entreactos, también porque en esos sitios, libran la calva de los salivazos con que continuamente obsequian a los de platea, los concurrentes de la cazuela.

Los wagnerómanos para disculpar su nefasto vicio, dicen que la música de Wagner mientras más se oye, más gusta; pero en realidad lo que sucede es que mientras más se la oye, más se duerme. Esta es la razón de su éxito.³¹

Por su parte la columna publicada en la revista *Hogar*, sin firma —salvo en un par de sus últimos números bajo el seudónimo “Academo”— y titulada “La farándula en el teatro y el cine”, no tiene el tinte satírico de las crónicas de “Pitucha”, pero sí realiza (incluso a veces con algo de humor) juicios sobre las óperas, los cantantes, los empresarios y el público limeño.

Imagen 1. Los “wagnerómanos” según “Pitucha”.



Mundial, Año 1 N°4, 17 de diciembre de 1920

31. Pitucha, “La actividad teatral en broma”, *Mundial*, Año I, N° 34 (17 de diciembre de 1920): s/p.

Lo que más destaca de las crónicas en la revista *Hogar* es la distinción que el crítico realiza entre dos modelos de llevar a escena a la ópera: por un lado, el empresario Bracale trae a una compañía de “estrellas”, es decir, un grupo de cantantes de fama, quizás ya un tanto maduros en su carrera, representando las obras más exitosas y reconocidas entre el público, sin contar con un cuerpo completo de cantantes y puesta en escena que permitan hacer una versión acabada de las mismas. Es este motivo también lo que le posibilita al empresario realizar función prácticamente todos los días, y hasta incluso a veces dos funciones (una vespertina y otra nocturna),³² llevando a escena un repertorio muy conocido por sus artistas y de éxito asegurado entre el público.

Por el contrario, la empresa Salvati, si bien también contaba con una compañía de figuras conocidas (aunque de menor éxito que las de Bracale), llevó a Lima elencos completos que permitieron realizar (al menos según los críticos) versiones más acabadas de las óperas, y también se diferenció explícitamente del otro empresario, ofreciendo estreno de obras desconocidas en Lima, pero ya de éxito en Europa. Hay también que reconocer que al estar Salvati asentado en Chile, es prácticamente indudable suponer que le resultaría mucho más fácil (y posiblemente más barato) conseguir todos los elementos suficientes para producir las óperas de manera más acabada que la compañía Bracale, que ya de por sí viajaba con una compañía grande y llegaba a Lima desde Cuba. Además, Bracale era conocido en la plaza limeña por haber llevado a María Barrientos y a Hipólito Lázaro, mientras que Salvati era más recordado por los estrenos de óperas, sobre todo francesas, como *La damnation de Faust* y *Samson et Dalila*.³³ El cronista de *Mundial* concuerda acerca de la importancia de la empresa Salvati en su paso por Lima en tanto se trata de estrenos, y le suma a los mencionados por el crítico de *Hogar* las primeras representaciones de las óperas *La Wally*, *La fanciulla del West*, *Madama Butterfly*, *Il segreto di Susanna*, *Zazà*, *Lohengrin*, *Werther*, *Thaïs*, y los anunciados para la temporada de 1920: *Louise*, *Il trittico* y *Parsifal*.³⁴ En los anuncios tempranos de ambas temporadas (la Bracale y la Salvati) esta diferencia entre artistas y obras ya aparecía festejada por la prensa: “Esperemos que sean realidades estas promesas que llegan hasta nosotros. Caruso y Parsifal!... Un suceso teatral y un suceso cultural y artístico en un año!... Qué más podemos pedir los limeños!”.³⁵

32. David Rengifo Carpio, *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920: Cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos: 2014), 43.

33. “La farándula en el teatro y en cine”, *Hogar*, Año 1, N° 28 (23 de julio de 1920): s/p.

34. “Teatros y artistas”, *Mundial*, Año 1, N° 3 (7 de mayo de 1920): s/p.

35. “Teatros”, *Mundial*, Año 1, N° 11 (2 de julio de 1920): s/p.

En cuanto al estreno de obras, si bien ya hemos expuesto los comentarios satíricos de “Pitucha” respecto de *Parsifal*, y la obra de Wagner en general, los críticos de la sección teatral de *Mundial* y *Hogar*, solo tienen elogios y las más altas consideraciones para el compositor germano y su obra. El cronista de *Mundial* escribe:

Wagner, a través de su creación mirífica del *Parsifal* nos impone al fin su Genio sobrehumano y aquello que para nosotros tocaba casi los linderos de lo fantástico se realiza bella y fantásticamente.

No hace mucho que nuestra cultura sabía expresarse de la inspiración wagneriana como de una belleza inaccesible, como de algo que solo podía apreciarse a través de las narraciones de aquellos que habían pisado el templo amoroso de Bayreuth, o en sus viajes, habían tenido oportunidad de escuchar en teatros europeos alguna de las creaciones del genio alemán.. . .

La presentación de la obra famosa que, acaso, solo en Bayreuth alcance toda la amplitud exigida por la fantasía maravillosa de su autor, ha de adaptarse por fuerza, escénica y artísticamente a los medios de ambiente; pero aún dentro de ellos toda la grandiosidad de su contextura genial es la expresión cumbre del más alto genio de la música dramática de todos los tiempos.³⁶

A su vez, el cronista de *Hogar* le dedica las siguientes palabras a la obra y a su compositor antes del estreno:

Sobre todo lo que trae de más sugestivo, de verdadera expectación, en esa maravilla de elocuencia y verdad dramática compuesta por el superartista Ricardo Wagner y que se llama ‘Parsifal’. Es esta la obra de sus obras, la eminencia altísima, serena, sublime y gloriosa de todo el arte del universo. Cuando se escucha la música de ‘Parsifal’, se siente una honda y sincera reconciliación espiritual, brotando de los ojos lágrimas de redención y de pureza.³⁷

La balanza periodística parece inclinarse entonces más a favor de la empresa Salvati que Bracale, aunque la compañía de este último contase con el apoyo y subvención del Estado, y se ganara el respeto de muchos, llevando a escena *Ollanta* de José María Valle Riestra, la única ópera nacional conocida en Lima hasta ese momento.

36. “Teatros y artistas”, *Mundial*, Año 1, N° 33 (10 de diciembre de 1920): s/p.

37. “La farándula en el teatro y en el cine”, *Hogar*, Año 1, N° 43 (5 de noviembre de 1920): s/p.

La ópera y la política

A mediados de 1920, la segunda presidencia de Augusto B. Leguía apenas si contaba con un año, luego de haber asumido tras un golpe de Estado el 4 de julio de 1919. Su primer mandato había acontecido entre los años 1908 y 1912 tras ganar las elecciones, pero en 1919, y tras una fractura y alejamiento del Partido Civil de índole conservador y oligárquico que amenazaba el triunfo y llegada de Leguía al poder, éste optó por tomarlo por la fuerza. Disolviendo el congreso y legitimándose como presidente a partir de una Asamblea Nacional que lo eligió como presidente constitucional, finalmente Leguía reformaría la Constitución de 1860 por una nueva en 1920, reeligiéndose por dos períodos consecutivos en 1924 y 1929, este último truncado por el golpe militar de 1930. Este período llamado “Oncenio”, o como lo denominara el mismo Leguía “Patria Nueva”, se vio marcado por una creciente modernización del país, y una libertad intelectual nunca antes vista hasta ese entonces, aunque también por la persecución política y un fuerte control sobre la prensa.³⁸ Como bien dice Nelson Manrique, y citamos aquí en extenso:

se hace patente uno de los rasgos más notables del Oncenio de Leguía: su carácter profundamente contradictorio. Un régimen con una lógica dictatorial, que se inició con un golpe de mano realizado a pesar de que Leguía había ganado las elecciones presidenciales, . . . y que puso en prisión o envió al exilio a sus adversarios. Pero que permitió, al mismo tiempo, el despliegue de tal efervescencia creativa, que dictó la primera legislación republicana que, con todas sus limitaciones e imperfecciones, encaró la problemática de los millones de indígenas no reconocidos por el sistema legal peruano, . . . así como permitió la gestación de los proyectos políticos populares que mayor influencia tendrían durante el siglo siguiente: el aprismo y el socialismo.. . .

Por supuesto no se trató de un fenómeno lineal. El mismo Leguía que permitió inicialmente el funcionamiento del Comité Pro Derecho Indígena Tahuantinsuyo se convirtió luego en un firme perseguidor de los líderes indígenas y de quienes colaboraban con ellos, a partir de 1924, y fue el inventor del primer “complot comunista”, que en 1927 sirvió de pretexto para poner en prisión a un conjunto de

38. Sobre el gobierno de Leguía y la persecución política véase Henry Pease García y Gonzalo Romero Sommer, *La política en el Perú del siglo XX* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014), 67. Sobre la intervención de Leguía en la prensa véase Mendoza Michilot, *100 años de periodismo en el Perú*.

intelectuales opositores, entre los que se encontraban Mariátegui y Basadre, y para cerrar los medios de prensa críticos del régimen.³⁹

El interés por la ópera durante el Oncenio se hizo patente a través de la subvención a Bracale en 1920, además del pedido al empresario de participar con su compañía durante las celebraciones del centenario de Independencia en julio de 1921, en donde cantaron los célebres tenor y soprano Tito Schipa y Rosina Storchio. Leguía mostró personal interés a través de su asistencia, e incluso en su intervención con respecto a la venida de Caruso, remitiendo cables directos al mismísimo tenor; como también su presencia y promoción de eventos vinculados a la cultura nacional, como por ejemplo, durante su primera presidencia, en un concierto y disertación de música incaica organizado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1910,⁴⁰ o en conciertos de música y baile nacionales en años posteriores.⁴¹ Y, particularmente en 1920, estuvo presente en el reestreno de la ópera *Ollanta* del compositor José María Valle Riestra, cuyo primer estreno en 1900, no había recibido ningún apoyo estatal y los miembros gubernamentales —con el jefe de Estado a la cabeza— habían brillado por su ausencia.⁴²

Según afirma David Rengifo Carpio, para 1920 los espectáculos teatrales se encontraban regidos por un nuevo reglamento aprobado por el Concejo Provincial de Lima en noviembre de 1919, en donde se exigía a las compañías subvencionadas que se representaran tres obras nuevas, debiendo ser una de autor nacional.⁴³ Es muy posible que sea por este motivo que Bracale decidiera llevar a escena a *Ollanta*, sabiendo que de esta manera el gobierno le otorgaría una subvención (aún sin cumplir con el requisito de los tres estrenos). El empresario Salvati, quizás enterado del éxito de *Ollanta* entre el público y el gobierno, también decidió llevar a escena la ópera nacional, aunque sin obtener ya ningún tipo de financiamiento. Según “Pitucha”,

39. Nelson Manrique, “Presentación”, en *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*, ed. Paulo Drinot (Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente, 2018), viii-ix.

40. Daniel Alomía Robles, Carlos Wiese, Alberto Villalba Muñoz y Felipe Barreda y Laos, *Conferencia Literario-Musical* (Lima: E. Rosay Editor, 1910).

41. Véase por ejemplo Luis Gómez Acuña, “El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima”, en *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*, eds. Carlos Aguirre y Aldo Panfichi (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014), 173-198.

42. David Rengifo Carpio, “La Patria Nueva y el reestreno de la ópera *Ollanta*: Lima 1920”, en *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*, ed. Paulo Drinot (Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente, 2018), 199.

43. David Rengifo Carpio, *El reestreno de la ópera Ollanta*, 25-26.

Bracale le lleva a Salvatti [sic] la delantera en eso de ganarse la subvención del gobierno para la temporada del centenario, él tiene a su favor el estreno de una ópera nacional; y a Salvatti no le queda ya más recurso que el dar Ollanta intentando superar la edición de Bracale en decorado y sastrería.⁴⁴

Además, el estreno de *Ollanta* puede pensarse dentro de la política leguista como símbolo legitimador y reivindicativo de un pasado glorioso indígena, pero no a través de un medio popular, sino más bien de un género artístico elitista como lo era la ópera en la Lima de aquel entonces. Como bien señala Rengifo Carpio, el interés de incorporar a los indígenas dentro del marco del estado-nación “tenía que unir un pasado asimilable desde las élites dirigentes, con un presente modernizador”.⁴⁵ Pero la relación entre ópera y política no solo estaba supeditada al uso que de ella hiciera el gobierno de Leguía, sino que también se utilizó como sátira política, como lo demuestran dos portadas de la revista *Hogar*.

Tanto *Mundial* como *Hogar* publicaban ilustraciones humorísticas en sus portadas. Jorge Vinatea Reynoso ilustraba para *Mundial* y Jorge Holguín Lavalle para *Hogar*. La mayoría de las portadas durante 1920, remiten en ambas revistas a dos personajes de la política: el Presidente de la República Augusto B. Leguía, y su primo Germán Leguía y Martínez alias “el tigre”, quien entre 1919 y 1922 fue Ministro de Gobierno y Policía.⁴⁶ La mayoría de las portadas satirizan las acciones de ambos personajes con respecto a los temas de actualidad.

El teatro en general, y la ópera en particular, no parecen ser ajenos a estas sátiras políticas. El 3 y 10 de diciembre, en los números 47 y 48 de la revista *Hogar* aparecen dos situaciones entre el presidente y el ministro (es decir entre Leguía y su primo). La primera de ellas se titula “En la ópera” y los muestra a ambos personajes en un palco (imagen 2). Mientras Leguía le pregunta a su primo si escuchó la maravillosa nota si emitida por el tenor Bernardo de Muro, éste le responde: “Para maravillosa, mi ‘nota no’

44. Pitucha, “La actualidad teatral en broma”, Año 1, N° 23 (1° de octubre de 1920): s/p.

45. David Rengifo Carpio, “El reestreno de la ópera *Ollanta*: Poder y función ideológica del teatro durante el leguismo, Lima 1920”, en *Trabajos de historia. Religión, cultura y política en el Perú, siglos XVII-XX*, ed. Dino León Fernández, Alex Loayza Pérez y Marcos Garfías Dávila (Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2011), 283.

46. Según Alfonso W. Quiroz, el ministro Germán Leguía y Martínez fue el encargado de reprimir a la oposición civilista, lo que permitió cierta estabilidad política. Sin embargo, las propias ambiciones presidenciales de Leguía y Martínez hicieron que se opusiera al afán reeleccionista de su primo, razón por la cual fue encarcelado y deportado. Alfonso W. Quiroz, *Historia de la corrupción en el Perú* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013), s/p.

a la Corte”. Desde la segunda asunción de Leguía en 1919, la relación entre el poder ejecutivo y el judicial venía teniendo varias disidencias, imponiéndose el primero sobre el segundo, por lo que se entiende entonces el juego entre la nota “sí” que escucha Augusto Leguía, y la “nota no” que le emite Germán Leguía y Martínez a la Corte Suprema de Justicia.⁴⁷

Imagen 2. *Hogar*, Año 1 N° 47, 3 de diciembre de 1920



La portada impresa una semana después los muestra al presidente y al ministro en el teatro, pero ya no como espectadores, sino como parte de la compañía artística (imagen 3). Esta portada tiene por título “La canción del Jockey”. Aquí aparece representado el

47. Según Pedro Planas “el Parlamento era una formalidad, desde 1919 fueron desacatadas, sin más, las resoluciones de la Corte Suprema, en aspecto tan fundamental como las garantías individuales. La Policía se transformó en un poder del estado, cuya supremacía sobre las resoluciones judiciales, y sobre la propia Constitución nadie solía discutir”. Pedro Planas, *La república autocrática* (Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1994), 74-75, citado en Manuel Sánchez Palacios Paiva, *Semblanza del magistrado Carlos Erásquin Valdiviezo, Presidente de la Corte Suprema de Justicia de la República en los años de 1920 y 1921* (Lima: Corte Suprema de Justicia de la República, 2008), 14.

ministro Germán Leguía y Martínez vestido de mujer sobre el escenario cantando “Yo que siempre de los hombres me reí. Yo que siempre de los hombres me burlé... ¡Ay de mí! Si acabaré llorando. Yo que siempre reí”. El presidente Leguía, figura como apuntador, escondido en el proscenio pasándole letra. Además de la burla directa a los personajes —el ministro ridiculizado en la vestimenta femenina siguiendo las órdenes de su jefe que lo apunta escondido, cantando una letra que pareciera la de una mujer que se burla de los hombres pero que termina siendo víctima de ellos, y que, a su vez, también podría referir al juego político del presidente con sus ciudadanos— aparecen tres tipos de recreaciones en juego entre la imagen y el texto: el teatro, la música y el hipismo; todas ellas actividades promovidas por Leguía, y que verán su momento de mayor esplendor en 1921, con las celebraciones del centenario de Independencia.⁴⁸

Imagen 3. *Hogar*, Año 1 N° 48, 10 de diciembre de 1920



48. Augusto Leguía era muy aficionado a la actividad hípica y durante su presidencia cedió algunos terrenos al Hipódromo de Santa Beatriz para construir una pista más extensa. Ver: “El Hipódromo de Santa Beatriz”, en <http://www.limalaunica.pe/2010/11/el-hipodromo-de-santa-beatriz.html>.

A modo de conclusión

En 1921 la compañía de Bracale vuelve a Lima para participar de los festejos del centenario en la que sería su última temporada. Luego viajaría al Ecuador, para finalizar en Colombia, país al que vuelve reiteradas veces y donde se encuentra presente cuando su compañía quiebra, en el año 1933, por lo que decide quedarse allí y pasar el resto de sus días. Finalmente fallece en la ciudad de Bogotá el 27 de agosto de 1935.⁴⁹

De Salvati sabemos que, según la prensa, en 1922 tiene la concesión del Teatro Forero de Lima,⁵⁰ pero donde mantiene su vigencia en su carrera como empresario es en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, donde permanece activo hasta al menos comienzos de la década del 60.⁵¹

Las compañías de Bracale y Salvati muestran dos tipos de empresario con dos modos de hacer ópera. Con respecto al primero, su profesión de músico lo llevó a adoptar un interés por armar una compañía itinerante, trasladando la lírica (sobre todo la italiana) a diferentes rincones del mundo (recordemos que Bracale se inicia como empresario en Egipto, y luego pasa a realizar giras por Latinoamérica). Bracale se interesó por conseguir estrellas de más alto renombre, y de acompañarlos en las giras (muchas veces él mismo dirigiendo la orquesta en caso de ser necesario).

El caso de Salvati fue diferente. No tenía formación musical, y su interés en la actividad empresarial surge a partir de su encuentro con Arturo Padovani en Milán, y —gracias a sus conocimientos contables y de francés— viaja en principio a Sudamérica como secretario del afamado empresario teatral Walter Mocchi.⁵² Salvati, a diferencia de Bracale, pasa a tener oficinas fijas (sobre todo haciendo base en el Teatro Municipal de Chile) y no se especializa en la ópera, sino que también lleva a escena otro tipo de espectáculos, como la opereta, obras teatrales, o conciertos de músicos solistas. Mientras que de alguna manera la ópera es parte de la vida de Bracale, no lo es de Salvati, si bien no les produce ningún gran rédito económico a ninguno de los dos. Aunque la prensa (como hemos visto aquí en las crónicas de *Hogar y Mundial*) muchas veces criticara —casi podríamos decir injustamente— la ambición mercantilista por sobre la artística de

49. Daniel Cárdenas Velásquez, “La Compañía de Ópera Bracale en Colombia (1922-1933), un agente de la cultura musical del país”, *Historia y Sociedad*, N° 29 (julio-diciembre 2015): 307.

50. “Salvati”, *Crítica* (29 de julio de 1922): 2.

51. Gracias a un artículo publicado en el diario *El Mercurio* de Santiago del año 1962, sabemos que Salvati tenía 78 años y además de seguir organizando espectáculos en el Teatro Municipal, en 1961 había cumplido las “bodas de plata” como empresario teatral (1911-1961). Para más detalles véase Hans Erhmann, *Retratos*, 155-159.

52. *Ibid.*, 156.

los empresarios, la realidad resultaba mucho más compleja, ya que era una profesión arriesgada e insegura en la cual a un triunfo económico podía seguirle una sucesión de fracasos.

Sin duda, cada empresario tuvo una visión artística diferente: mientras que por un lado Bracale buscaba promover la ópera con las más grandes figuras de su tiempo — arriesgándose menos en lo artístico y asegurándose el éxito con las obras consagradas—, por otro Salvati apostaba más a las “novedades” artísticas con un menor costo en cuanto a figuras, lo que le permitía también invertir más en otros elementos de la representación, como la escenografía, trajes, etc.

El público limeño, sobre todo los sectores de clases altas, siempre mostraron interés por el arte lírico. En algunos casos por esnobismo, en otros por un interés real en esta expresión artística considerada más “elevada” que otras, como por ejemplo, la opereta y la zarzuela, también de gran éxito, pero entre sectores más populares. La política también tendría cierta injerencia en el género lírico. El incipiente segundo mandato de Augusto B. Leguía y su concepto de “Patria Nueva” dio lugar al suceso de la ópera nacional *Ollanta* de José María Valle Riestra, la cual había pasado desapercibida durante su primer estreno, y que pasaría al olvido en gobiernos sucesivos.

Aunque la ausencia de Caruso produjera una frialdad inicial del público hacia la compañía de Bracale, gracias a los esfuerzos del empresario (quien se vio compelido a disminuir el precio de las entradas y poner en escena las óperas favoritas del público, contando también con cierto apoyo financiero del gobierno) logró sacar adelante una temporada exitosa. Y, a pesar de haberse sucedido tres meses consecutivos de ópera (y pensando que se había agotado el interés entre los limeños), el esfuerzo de Salvati por llevar estrenos y poner en escena las óperas de la manera más completa, hicieron posible otro suceso. Podemos decir entonces que, aunque finalmente el gran Caruso no cantara, Bracale y Salvati fueron parte fundamental en la historia de la ópera en Lima, como también en gran parte de Latinoamérica.

Bibliografía

- Alomía Robles, Daniel, Carlos Wiese, Alberto Villalba Muñoz y Felipe Barreda y Laos. *Conferencia Literario-Musical*. Lima: E. Rosay Editor, 1910.
- Álvarez Hernández, Orlando. *Ópera en Chile. Ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013*. Santiago de Chile: El Mercurio/Aguilar, 2014.

- Arróspide de la Flor, César. “La ópera de hace un siglo en Lima”. *Revista de la Universidad Católica del Perú* (1944): 165-178. Disponible en: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/53505>.
- Beigel, Fernanda. “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Año 8, N° 20 (marzo 2003): 105-115.
- Bracale, Adolfo. *Mis memorias*. Bogotá: Editorial ABC, s/f [1931?].
- Cárdenas Velásquez, Daniel. “La Compañía de Ópera Bracale en Colombia (1922-1933), un agente de la cultura musical del país”. *Historia y Sociedad*, N° 29 (julio-diciembre 2015): 283-312.
- Caruso, Dorothy. *Enrico Caruso. His life and death*. Londres: T. Werner Laurie Limited, 1946).
- Erhmann, Hans. *Retratos*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.
- Gómez Acuña, Luis. “El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima”. En *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*, eds. Carlos Aguirre y Aldo Panfichi, 173-198. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- Guarnieri Corazzol, Adriana. “Músicos italianos na América Latina entre os séculos XIX e XX: lembranças e testemunhos”. *Estudos Ibero-Americanos*, Vol. 38 (2012): 131-149.
- Key, Pierre V. R. y Bruno Zirato. *Enrico Caruso. A biography*. Boston: Little, Brown and Company, 1922.
- Magaldi, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2004.
- Manrique, Nelson. “Presentación”. En *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*, ed. Paulo Drinot, vii-x. Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente, 2018.
- Mendoza Michilot, María. *100 años de periodismo en el Perú: 1900-1948*. Vol. I. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013.
- Parker, D. S. *The idea of the Middle Class: White-Collar Workers and Peruvian Society, 1900-1950*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1998.
- Pease García, Henry y Gonzalo Romero Sommer. *La política en el Perú del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- Peña, Carmen. “Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados”. *Resonancias*, Vol. 15, N° 29 (noviembre 2011): 57-71.
- Planas, Pedro. *La república autocrática*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1994.
- Quiroz, Alfonso W. *Historia de la corrupción en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013.
- Rengifo Carpio, David. “El reestreno de la ópera *Ollanta*: Poder y función ideológica del teatro durante el leguismo, Lima 1920”. En *Trabajos de historia. Religión, cultura y política en el Perú, siglos XVII-XX*, ed. Dino León Fernández, Alex

- Loayza Pérez y Marcos Garfias Dávila, 273-300. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2011.
- . *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920: Cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos: 2014.-
- . “La Patria Nueva y el reestreno de la ópera *Ollanta*: Lima 1920”. En *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*, ed. Paulo Drinot, 199-234. Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente, 2018.
- Roselli, John. “The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires”. *Past and Present*, No. 127 (mayo 1990): 155-182.
- Sánchez Málaga, Armando. *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2012.
- Sánchez Palacios Paiva, Manuel. *Semblanza del magistrado Carlos Erásquin Valdiviezo, Presidente de la Corte Suprema de Justicia de la República en los años de 1920 y 1921*. Lima: Corte Suprema de Justicia de la República, 2008.
- San Cristóval, Evaristo. “392 seudónimos del periodismo peruano”. Disponible en: <http://reporterodelahistoria.blogspot.com/2012/03/392-seudonimos-del-periodismo-peruano.html>. Último acceso: 29-01-2020.
- Tello, Aurelio. “El tránsito de los virreinos a los estados independientes”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica Vol. 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, ed. Consuelo Carredano y Victoria Eli, 25-70. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Hemerografía consultada

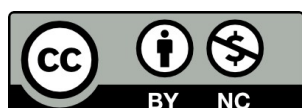
- Crítica*, Buenos Aires (1915-1922)
- Diario de la marina*, La Habana (1915)
- Hogar*, Lima (1920-1921)
- El Comercio*, Lima (1918)
- El Mercurio*, Valparaíso (1915-1920)
- El Peruano*, Lima (1920-1922)
- Excelsior*, Ciudad de México (1920)
- Mundial*, Lima (1920-1922)
- La Razón*, Buenos Aires (1920-1922)
- La Vanguardia*, Buenos Aires (1915)
- O Estado de S. Paulo*, San Pablo (1916)
- The West Coast Leader*, Lima (1916-1920)

El teatro lírico nacional y extranjero en el Ecuador hasta la primera mitad del siglo XX

Ketty Wong

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 101-126

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El teatro lírico nacional y extranjero en el Ecuador hasta la primera mitad del siglo XX

Este artículo explora la actividad artística que las compañías extranjeras de ópera, opereta y zarzuela desarrollaron en Guayaquil y Quito en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. También examina la influencia que ejercieron los músicos extranjeros residentes en el país en la formación de los primeros cuadros líricos nacionales. Con este fin se examina el rol que tuvieron los teatros, conservatorios, sociedades artísticas, empresarios y estudiantes de canto y declamación en las primeras producciones nacionales, tanto en Quito (1926-1932) como en Guayaquil (1932-1947). Las temporadas líricas que las compañías extranjeras presentaron en el Ecuador no solo dieron a conocer las famosas óperas, operetas y zarzuelas europeas del siglo XIX, sino que también fomentaron en la comunidad artística el deseo de realizar producciones nacionales de las mismas. A su vez, esta actividad generó entre los compositores ecuatorianos el deseo de cultivar un teatro lírico con temáticas y escenarios propios del país, un repertorio que actualmente es desconocido por falta de preservación de las partituras.

Palabras clave: Ecuador, compañías líricas, ópera, Angelo Negri

National and Foreign Lyrical Theater in Ecuador Until the First Half of the Twentieth Century

This article explores the artistic activities that foreign opera, operetta and zarzuela companies developed in Guayaquil and Quito in the second half of the 19th– and first half of the 20th centuries. It also examines the influence that foreign musicians exerted in the formation of the first national lyrical groups. To this end, I examine the role of theaters, conservatories, artistic societies, businessmen, and students of singing and declamation in the first lyrical productions, both in Quito (1926-1932) and in Guayaquil (1932-1947). The lyrical seasons that foreign companies presented in Ecuador not only popularized the famous European operas, operettas and zarzuelas of the 19th century, but also promoted in the artistic community the desire to make local productions of them. Likewise, this activity promoted in Ecuadorian composers the desire to cultivate similar compositions with themes and scenarios of the country, a repertoire that is currently unknown due to the lack of preservation of the scores.

Keywords: Ecuador, Lyrical Companies, Opera, Angelo Negri

Introducción

Hacía mucha falta en Quito, donde las noches son tan monótonas, un espectáculo artístico y realmente bello como la zarzuela... y la opereta. Y más mérito si los artistas son nacionales.¹

Guayaquil y Quito estaban en la ruta que las compañías extranjeras de ópera, opereta y zarzuela realizaban en Sudamérica a lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX. Sus moradores esperaban la llegada de estas compañías con gran entusiasmo ya que éstas presentaban espectáculos fastuosos que animaban la apacible vida de las urbes. Fue a través de estos cuadros líricos que las famosas óperas, operetas y zarzuelas de la época se conocieron y popularizaron en la región. Cabe destacar que las compañías itinerantes comenzaron a llegar con más frecuencia al Ecuador en las primeras décadas del siglo XX, especialmente para las conmemoraciones de las fiestas patrias, como el Primer Grito de la Independencia (10 de agosto de 1809) y la Independencia del Ecuador (24 de Mayo de 1822), y la celebración de eventos importantes, como la inauguración del ferrocarril o de un teatro recientemente construido. Guayaquil era la parada obligatoria, como puerto principal del país, y desde allí subían a Quito por la cordillera en un largo, pesado y costoso viaje que podía extenderse hasta quince días, razón por la cual algunas compañías preferían tomar rutas menos complicadas en sus giras por el continente. El camino a la capital se volvió más asequible y seguro cuando en 1908 empezó a funcionar el ferrocarril, acortando el tiempo de viaje a solo veinticuatro horas.

Este artículo explora la actividad artística que desarrollaron las compañías extranjeras de ópera, opereta y zarzuela en Guayaquil y Quito en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, así como la influencia que ejercieron los músicos extranjeros asentados en el país en la formación de los primeros cuadros líricos nacionales. Con este fin se examina el rol que tuvieron los teatros, conservatorios, sociedades artísticas, empresarios y estudiantes de canto y declamación en las primeras producciones líricas con elementos nacionales, tanto en Quito (1926-1932) como en Guayaquil (1932-1947). Este estudio está basado en la revisión de archivos históricos, fotos, anuncios de periódicos, y entrevistas a figuras centrales de la lírica nacional, algunas de las cuales aparecen en estudios publicados sobre el teatro lírico en el Ecuador.

1. Nancy Yáñez, *Memorias de la Lírica en Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005), 145. Cita tomada de una reseña sobre la Compañía Nacional de Zarzuela y Operetas de Quito.

Con estos antecedentes sugiero que las temporadas que las compañías extranjeras presentaban en Quito y Guayaquil no solo dieron a conocer el repertorio de las famosas óperas, operetas y zarzuelas europeas del siglo XIX, sino que también fomentaron en la comunidad artística el deseo de realizar producciones locales de las mismas. Por otro lado, esta actividad fomentó en los compositores ecuatorianos el deseo de cultivar un teatro lírico con temáticas y escenarios propios del país, un repertorio que lamentablemente es desconocido por falta de valoración y preservación de las partituras, como se verá más adelante. Numerosas compañías extranjeras llegaron a Guayaquil y Quito en el tiempo contemplado en este estudio y resulta imposible nombrarlas a todas, por ello centro la atención en aquellas que dejaron una huella indeleble en el imaginario del público ecuatoriano, ya sea por la fama internacional de sus artistas, por la majestuosidad del espectáculo, o por la ocasión que dio lugar a la contratación de la compañía. El Apéndice muestra un cuadro que resume los nombres y años de llegada de las compañías más nombradas y recordadas de ese tiempo.

Primeras compañías líricas y teatros en el Ecuador

Debido al alto costo de producción y transporte, los espectáculos presentados por las compañías de ópera, opereta y zarzuela han sido vinculados con el gusto estético de las clases media y alta, los estratos sociales que por su condición económica pueden acceder a este tipo de entretenimiento musical. En sus investigaciones sobre los inicios del teatro lírico en Hispanoamérica, Consuelo Carredano y Victoria Eli indican que “aunque suelen nombrarse los títulos y autores de óperas escuchadas en el siglo XVIII e inicios del siglo XIX, éstas por lo general no corrían a cargo de empresas formalmente establecidas ni se trataba de audiciones completas; lo común era la interpretación sólo de fragmentos no representados”.² Este comentario explica de cierta manera el variado repertorio que ofrecían las compañías itinerantes en sus cortas temporadas, las cuales podían durar de dos a seis semanas, o más tiempo si el público exigía más funciones. Al respecto, el musicólogo Segundo Luis Moreno informa que por los años 1818-19 llegaron a Quito el señor Zapuch y su esposa, ambos cantantes líricos que presentaron un variado programa de música francesa y alemana en el Colegio San Fernando en Quito.³ En ese

2. Consuelo Carredano y Victoria Eli, “El Teatro Lírico”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed. Consuelo Carredano y Victoria Eli, Vol. 6 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 155.

3. Segundo Luis Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte: La república* (Quito: manuscrito, 1950), 8.

entonces la música europea más conocida en el Ecuador era la española, seguida muy lejanamente por la italiana, así que los repertorios que los grupos líricos presentaban en sus visitas al país ampliaban el horizonte musical del público.

Más entrado el siglo XIX surgen las compañías líricas establecidas, formadas por solistas, cantantes, instrumentistas y un director musical. El número de integrantes dependía del prestigio de la compañía y del tipo de obras a montarse. Algunas llegaban solamente con los solistas, unos cuantos instrumentistas y el director musical, contratando músicos nacionales para completar las filas del coro y la orquesta.⁴ En Quito, los profesores del Conservatorio Nacional de Música (CNM) suplían frecuentemente ese contingente humano.

Según Moreno, la Compañía de Pablo Ferretti fue la primera compañía lírica en presentar una ópera completa en Quito (1869).⁵ Esta compañía italiana había llegado por primera vez a Guayaquil en 1841, cuando todavía no existía un teatro con las instalaciones necesarias para una representación lírica. En ese entonces las compañías actuaban en escenarios improvisados que los empresarios mandaban a construir en un terreno vacío o en algún salón amplio de la ciudad. En Guayaquil, la Compañía Ferretti presentaba sus funciones en el edificio de la Gobernación en Guayaquil, así como en domicilios particulares.⁶ En Quito construyeron un teatro improvisado en un terreno que había pertenecido antes al Convento de la Concepción. El director artístico en ambas giras (1841 y 1869) fue Antonio Neumane, un músico nacido en Córcega (Francia) que fijó su residencia en Guayaquil y asumió en 1870 la dirección del Conservatorio Nacional de Música en la capital. Neumane es también el compositor del Himno Nacional del Ecuador, el cual se estrenó el 10 de Agosto de 1870 en la Plaza Mayor de Quito, en la interpretación de la banda del Batallón No. 2 y las voces de la Compañía Ferretti, todos bajo la dirección de Neumane.⁷

Aunque los teatros improvisados ofrecían una solución temporal para las representaciones dramáticas y líricas, se hacía inminente la necesidad de construir un teatro permanente que acomodara la creciente actividad teatral que comenzaba a desarrollarse tanto en Guayaquil como en Quito. Es así como en 1855 el presidente José

4. Yáñez, *Memorias*, 323. Los cantantes ecuatorianos Luis Carrillo y Rosa Saa cantaron en el coro de la Compañía Bracale.

5. Moreno, *La música en el Ecuador*, 27.

6. Melvin Hoyos, *Guayaquil 1880-1920. Historias, costumbres y recuerdos de una generación olvidada* (Guayaquil: Imprenta Poligráfica, 2011), 455.

7. Yáñez, *Memorias*, 50.

María Urbina aprobó la construcción del Teatro Olmedo en Guayaquil, el cual fue inaugurado el 3 de enero de 1857.⁸ Con este teatro que lleva el nombre del poeta y prócer de la independencia de Guayaquil, José Joaquín de Olmedo, la ciudad entró en el circuito de las compañías de dramas, comedias y teatro lírico más importantes de ese tiempo, dando inicio a una época de esplendor teatral y musical en el puerto principal del país. Algunas de estas compañías líricas contaban con un elenco de figuras de renombre internacional, como Sarah Bernhardt y Antonio Vico. Lamentablemente, en 1899 un incendio voraz dejó la edificación de madera en escombros, aunque dos años más tarde volvió a abrir sus puertas gracias a la gestión de familias acomodadas de la sociedad guayaquileña que lograron recolectar los fondos necesarios para su reconstrucción. Desde sus inicios el Olmedo fue un teatro funcional y versátil, puesto que el local se arrendaba para conciertos, agasajos, veladas de beneficio y homenajes a ilustres ciudadanos, actividades que generaban los ingresos necesarios para el mantenimiento del edificio y la organización de espectáculos.⁹

Poco a poco aparecieron otros teatros en Guayaquil, como el Edén, Parisiana, Ideal y El Oasis, los cuales ofrecían espacios óptimos para las presentaciones artísticas y el cine, una nueva forma de entretenimiento de la época. El Parisiana tenía capacidad para 1.600 sillas, mientras que el Ideal podía acomodar 1.700 personas. En 1907, el empresario español Eduardo Rivas Ors (1883-1952), dueño de la empresa de cine y espectáculos “Ambos Mundos”, remodeló el local de su negocio y lo transformó en un cómodo y lujoso teatro con 4.000 sillas. En el Edén se presentaron renombrados artistas, como la bailarina rusa Anna Pavlova y las compañías líricas de Lea Candini y Adolfo Bracale.

El primer teatro que se construyó en Quito fue el legendario Teatro Sucre, cuyo nombre honra al Mariscal Antonio José de Sucre, héroe de las guerras independentistas en el Ecuador. De arquitectura neoclásica, el edificio fue construido en un terreno que por más de dos siglos había sido utilizado como un matadero, y luego dio espacio a una plaza de toros.¹⁰ Para su inauguración en 1886 se contrató a la Compañía de Zarzuelas Jarques, cuyo dueño exigió tres condiciones para presentar una temporada de 60 funciones en la capital: 1) la cesión gratuita del local, 2) el alojamiento para los artistas, y 3) el valor del abono de la temporada, cuyo costo se consideraba exorbitante para la situación económica que atravesaba el país. Si bien el público amante del arte lírico no escatimaba fondos para

8. Melvin Hoyos, *Guayaquil 1880-1920*, 456.

9. Ibid., 465.

10. Yáñez, *Memorias*, 54.

comprar las entradas, sí había un límite a sus posibilidades. Cuentan los investigadores de la lírica en Quito que la presión del público obligó a la Compañía Jarques a reducir los precios de las entradas y ofrecer facilidades de pago, al mismo tiempo que el presidente José María Plácido Caamaño otorgó una subvención de 1.500 pesos a la compañía.¹¹

Cuando se acordó este arreglo inaugural, la Compañía Jarques se encontraba en Guayaquil cumpliendo con un contrato de temporada, la cual fue tan exitosa que el señor Jarques se vio obligado a dar funciones adicionales ante la insistencia del público. Por este motivo, el viaje a Quito se postergó varias veces y la administración del teatro finalmente decidió realizar lo que podría llamarse una “primera inauguración” con un concierto en el que participaron el célebre pianista francés Capitán Voyer, el tenor Lino Baldassari y los barítonos Aymo y La Torre. Junto a ellos intervino la Banda de Artillería y una orquesta dirigida por Aparicio Córdova, un profesor quiteño que inició sus estudios en el CNM dirigido por Neumane. Sin embargo, este evento inaugural no satisfizo las expectativas del público, el cual esperaba un espectáculo grandioso que estuviera a la altura de los que se realizan en los grandes teatros del mundo. Se programa entonces una “segunda inauguración” con la anhelada Compañía Jarques, la cual finalmente tuvo lugar el 9 de enero de 1887, tras superar varias demoras ocasionadas por la llegada tardía del equipaje.¹² Con un elenco de 48 personas —entre artistas, apuntadores, maquinistas, escenógrafos, instrumentistas y coro— la temporada de la Compañía Jarques incluía algunas zarzuelas como *La tempestad*, *El anillo de hierro*, *La gallina ciega*, *Marina*, *El molinero de Subiza*, *Barbazul*, *Dos Coronas*, *Sueños de oro* y *Los diamantes de la corona*, y la ópera *La Traviata*.¹³

Repertorios, economías, críticas

Como se puede observar en el Apéndice que presenta los nombres y el año de llegada al Ecuador de las más renombradas compañías extranjeras,¹⁴ éstas ofrecían un variado repertorio de óperas, operetas y zarzuelas. La zarzuela, especialmente la del género chico (de un solo movimiento), era la más popular, aunque la del género grande (de tres actos) también tenía una buena acogida. Ambos tipos de zarzuela coexistían, a

11. Yáñez, *Memorias*, 56-57. Los pagos podían efectuarse en dos partes: la primera al inscribirse y la otra mitad una vez representadas las primeras veinticuatro funciones.

12. Alfonso Campos, *El canto del ruiseñor. José Marí Trueba, Artífice del canto lírico en Quito, Siglo XX* (Quito: Fondo de Salvamento Cultural, 2009), 47.

13. Yáñez, *Memorias*, 57.

14. Este apéndice está basado en revisiones de archivos históricos y periódicos realizados por Jorge Suárez (2013), Nancy Yáñez (2005) y Ketty Wong.

veces dentro de una misma función. Como en otros países hispanoamericanos, las zarzuelas más conocidas en el Ecuador eran las de Emilio Arrieta (1821-1894) y Ruperto Chapí (1851-1909), especialmente *Marina* (1855) y *La tempestad* (1882), respectivamente. Junto con *El anillo de hierro* (1878), de Pedro Marqués, y *La gallina ciega* (1873), de Manuel Fernández Caballero, estas cuatro zarzuelas fueron las más populares en el país, al punto que fueron estas piezas las que los estudiantes de canto y declamación del CNM escenificaron en las primeras producciones líricas en Quito.

En su estudio sobre la zarzuela española en tierras americanas, Janet Sturman señala que era una práctica común llamar “zarzuela” a los sainetes, comedias y obras dramáticas que tuvieran uno o más números musicales, puesto que no había una línea divisoria clara en la clasificación de estas formas teatrales.¹⁵ En general, las zarzuelas del género chico tenían mayor acogida debido a su temática cómica y picaresca, además de ser un entretenimiento asequible a las clases populares por su bajo costo de producción. Los diálogos hablados y las partes cantadas en idioma español también facilitaban la comprensión del argumento, a diferencia de las óperas italianas que requerían una traducción y un conocimiento previo del drama y de los personajes de la ópera para entender lo que sucedía en el escenario.

Junto a las compañías de zarzuela llegaron las compañías de operetas que, siguiendo la práctica de la época, presentaban versiones traducidas al español de las famosas operetas de origen italiano, alemán, austríaco y francés. Entre ellas se encuentran *La viuda alegre*, *El Conde de Luxemburgo* y *Eva*, del compositor alemán Franz Lehár (1870-1948); *La princesa del dólar* (1909) del checo-austríaco Leo Fall (1873-1925); *Manon* del francés Jules Massenet (1842-1912); y *La Duquesa del Bal Tabarín*, del italiano Carlo Lombardo (1869-1959). Muy conocida era la interpretación del rol de la duquesa del Bal Tabarín por Esperanza Iris, más conocida en el mundo lírico como la “Emperatriz de la opereta”.

Al igual que en otros países, las óperas de Verdi y Puccini eran las más apetecidas por el público ecuatoriano, especialmente *La Traviata* y *El Trovador*. A diferencia de Quito, Guayaquil tuvo una importante población de inmigrantes italianos, españoles, alemanes, franceses, árabes y chinos que se establecieron en el puerto en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. La colonia italiana no solo se destacó en la actividad comercial, industrial, hotelera y artística, sino que también apoyó al teatro

15. Janet Sturman, *Zarzuela. Spanish Operetta, American Stage* (Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2000).

lírigo con su presencia y demanda cultural. Ellos dieron la bienvenida a las compañías de ópera de Mario Lambardi (1900, 1904), Ulderico Marcelli (1909), Adolfo Bracale (1921, 1922) y Lea Candini (1927, 1932), las cuales pusieron en escena *Aída*, *La Bohemia*, *La Traviata*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Un baile de máscaras* y *El Trovador*, entre otras. El canto de los textos originales en italiano no representaba mayor problema ya que los periódicos publicaban con antelación un resumen detallado del argumento de las óperas. Cuando ésta era muy conocida, como era el caso de *La Traviata*, se obviaba la traducción.

El número de integrantes de las compañías líricas dependía del prestigio y categoría de las mismas, con un promedio general de quince a cuarenta personas. Las compañías más famosas podían alcanzar hasta cerca del centenar de integrantes, como ocurrió con la Compañía Bracale cuando llegó a Quito en 1921 por primera vez. El elenco estaba formado por afamadas artistas, como Rosina Storchio, Fina Paggi y Luisa Taylor, quienes actuaban con frecuencia en la Scala de Milán y en el Metropolitan Opera House de Nueva York.¹⁶ En su primera temporada, esta compañía presentó cinco funciones, empezando con *El Trovador*, seguido de *Manon*, *Carmen*, *Madame Butterfly* y *Rigoletto*; además ofrecieron dos funciones adicionales con las óperas *Tosca*, *Pagliacci* y *La Traviata*. Para reducir los costos de viaje, y siguiendo la práctica de la época, la Compañía Bracale viajaba con un pequeño grupo de instrumentistas, esperando completar las filas de la orquesta con músicos locales. Esto efectivamente ocurrió en 1921, cuando llegaron a Quito y el director del CNM, Pedro Pablo Traversari Salazar, tenía un contingente de treinta músicos esperando unirse a los veintidós que traía la orquesta Bracale.¹⁷

Para su llegada en 1921 al Ecuador, la Compañía Bracale acordó con el Ministerio de Gobierno un contrato que aseguraba un dividendo de 5.000 sucres y el pago del transporte por vapor desde Italia a Guayaquil para todo el elenco. El éxito de la compañía fue extraordinario, lo cual sorprendió a su director, Adolfo Bracale. En una entrevista publicada en un diario capitalino, Bracale indicaba que ni Quito ni Guayaquil habían ocupado antes un lugar importante en el itinerario de su compañía:

16. Yáñez, *Memorias*, 98.

17. *Ibid.*, 97.

Yo nunca acepté . . . venir acá con una compañía lírica; creía una plaza muerta y de cultura escasa, pero créame que yo y toda mi compañía estamos admirados de la gran cultura ecuatoriana, y de Quito en particular. Consideramos esta tierra como digna de aprecio y de ser tenida en cuenta por los empresarios teatrales.¹⁸

La Compañía Bracale regresó a Quito al año siguiente, esta vez con un contrato de quince funciones para conmemorar el primer centenario de la independencia del Ecuador. El 20 de mayo de 1922 llegaron a Guayaquil noventa y dos personas procedentes de Panamá. El gobierno dispuso un tren especial de dos vagones de primera y otro pullman para llevar a Quito a los artistas, y cuatro carros para el transporte del equipaje.¹⁹ Es conocido que las temporadas líricas ofrecían espacios de socialización y el público celebraba las fiestas patrias con sus mejores galas. En los diarios locales se anunciaban los mejores vestidos para la ocasión, asegurando al cliente la exclusividad del atuendo, es decir que no encontraría a otra persona vistiendo el mismo traje de etiqueta.

Una revisión de los anuncios de periódicos de la época muestra que el repertorio de óperas, operetas y zarzuelas que las compañías líricas presentaban en el país se repetía de temporada en temporada y solo de vez en cuando se estrenaba una obra nueva. Muchas veces las temporadas se extendían por demanda del público o con fines de beneficencia, en cuyo caso las recaudaciones que se obtenían iban directamente al objetivo de la beneficencia. Por ejemplo, la Compañía Bracale destinó la última función de su temporada de 1922 a la Sociedad de Señoras de la Caridad y a la construcción del mausoleo del Mariscal Sucre. A veces los beneficiados eran los artistas de la compañía, quienes necesitaban fondos extras para continuar su gira a otra ciudad.

Para dar cumplimiento al contrato establecido con la Junta del Centenario, en 1922 la Compañía Bracale dio una función popular con un precio reducido para el público que no tenía acceso a las funciones ordinarias, dándole así la oportunidad de “gustar de la buena música”.²⁰ A pesar de contar con un teatro lleno, un reporte del periódico indica que los artistas no estuvieron satisfechos con la función ya que el público de esa noche fue indiferente y no dio señales de entusiasmo. Una nota en el diario *El Comercio* explicó la situación:

18. Ibid., 99.

19. Ibid., 112.

20. Ibid., 117.

La junta del Centenario, con muy buena intención, quisieron dar una prueba de interés por la educación artística cultural de nuestra clase media, obligando al señor Bracale a dar una función popular; le diremos que erraron el camino. Este alto fin cultural no se consigue con una sola audición. Solo la costumbre es capaz de despertar el sentimiento estético del pueblo²¹

Las reseñas que aparecían en los periódicos locales elogiaban las interpretaciones de los célebres solistas, pero también podían ser críticas de la mala organización de alguna presentación en particular. En 1899, por ejemplo, la Compañía de Zarzuelas Fernández-Navarro tuvo que suspender la función inaugural de una temporada de veinte funciones debido a que el equipaje no había llegado a tiempo. A veces las compañías suspendían las funciones sin dar razones, o vendían las mismas localidades dos veces, hechos que eran duramente criticados por la prensa.²²

En 1916, la Compañía de Zarzuelas Casas tuvo una temporada floja en Quito y para atraer al público presentó una “Gran Función Roja” con la pieza *A ver si te cuidas de Elena*. En los anuncios de periódico se recomendaba “no llevar al teatro a las hijas solteras que podrían confundir o dar otra interpretación a los equívocos de la obra”.²³ En su libro *Tiempos idos*, el periodista Jorge Ribadeneira señala: “no fueron las hijas solteras, pero tampoco fueron sus padres, y la Compañía Casas tuvo que hipotecar su decorado y pedir auxilio al gobierno para financiar su regreso”.²⁴ Esta referencia hace alusión a las dificultades que tenían las compañías extranjeras para solventar sus gastos de transporte y logística, los cuales eran a veces subvencionados por el gobierno, especialmente en el caso de la conmemoración de una fiesta patria.

Composiciones líricas ecuatorianas

Con el tiempo, algunas compañías itinerantes comenzaron a escenificar varias piezas líricas de compositores nacionales y extranjeros residentes en el país. Unas lo hicieron por iniciativa propia, otras por cumplir con una regulación ecuatoriana que estipulaba que toda empresa extranjera de teatro que llegase al Ecuador debía representar al menos una obra nacional en su temporada, algo que resultaba muy difícil de cumplir dada la escasez de tales composiciones.²⁵ La Compañía Ferretti, cuyos artistas

21. Ibid., 118.

22. Ibid., 59.

23. Ibid., 93.

24. Ibid., 93.

25. Ibid., 124.

participaron en el estreno del Himno Nacional en 1870, puso en escena dos obras de Juan Agustín Guerrero, el compositor e investigador musical que ocupó el cargo de subdirector del primer CNM. La primera fue *El canto del llanero*, una pieza basada en una poesía del escritor Juan León Mera;²⁶ la segunda fue una zarzuela basada en un libreto de su propia autoría. Aunque se desconoce el título y el argumento de la zarzuela, Guerrero indica que un crítico la calificó de inmoral.

A falta de un argumento nacional, tuve que trabajar el verso; composiciones que puestas en escena pasó muy aplaudida la primera, y la segunda, después de correr la misma suerte hasta más de la mitad, se mandó bajar el telón por la policía, calificándola de inmoral . . . Al día siguiente, toda la opinión estaba contra mí, sumario, cárcel, confiscación de bienes, era todo lo que se pedía para el autor de la zarzuela; mas yo permanecía tranquilo, porque estaba persuadido de la mala fe con que se obraba y porque sabía que el desprecio había salido de dos o tres individuos que, sin conocer bien el idioma, interpretaron mal una palabra. Pero ofendido el honor, deshonrada la profesión y amenasado [sic] mi porvenir, tuve que recurrir a la imprenta y probar, por medio de ella, que el argumento, lejos de ser pernicioso, era moral y consejador y que la pieza había sido calificada.²⁷

Cuenta el afligido compositor que el caso llegó a los extremos cuando se pidió el arbitraje del presidente Gabriel García Moreno para calificar la obra, quien luego de dar una cuidadosa lectura al libreto, determinó que la obra efectivamente “merecía ser escuchada”.²⁸

Una situación parecida ocurrió en 1932, cuando la Compañía Mexicana de Revistas y Zarzuelas César Sánchez llegó a la capital por segunda vez y escenificó la opereta *Ensueños de amor* del compositor Luis Humberto Salgado. Este “melodrama musical”, como lo calificara su autor, muestra escenas costumbristas que se observaban en el parque de La Alameda y en los cafecitos quiteños en la década de 1930, con textos impregnados de un dialecto local.²⁹ Al igual que la zarzuela de Guerrero, la opereta de Salgado recibió comentarios poco favorables de un crítico. En su respuesta publicada en

26. Juan León Mera es también el autor de la letra del Himno Nacional del Ecuador.

27. Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Quito: Imprenta Nacional, 1876), 42-43.

28. Yáñez, *Memorias*, 51-52.

29. *El Comercio* (5 de Abril de 2011). Disponible en:

<https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/noche-ensuenos-de-amor-sucra.html>

un diario capitalino, Salgado resalta la importancia de crear un teatro nacional que refleje el ambiente social y las costumbres del país.

necesitamos aclarar al crítico ciertos conceptos que se le esfumaron . . . El pintar o describir algunos cuadros quiteños en opereta no es censura de los vicios o defectos de las diversas clases sociales, sino simplemente buscar escenas musicalizables que bien pudieran ser fantásticas o reales. Que para asunto de Ensueños de amor, hayamos aprovechado de ciertas escenas de nuestra sociedad quiteña es preferible a querer delinear caracteres exóticos. . . Por honra del arte nacional, por prestigio del compositor, por dignidad de Quito, por mérito del teatro . . . nos eximimos de dibujar un rey, un príncipe, una duquesa, presentar el país de las hadas y gnomos con sus obsequios y sus castillos encantados, como lo quiere nuestro crítico, en vez de presentar escueta nuestra realidad. Si los argumentos o temas de las obras nacionales quieren tener el color local, el distintivo de nuestra tierra, deben tomarse de nuestro ambiente y estar inspirados en él. Qué ridículo sería presentar . . . a la pareja de indios vestidos de frac, guantes, bastón y chisteras, bailando gavota o un black bottom. A pesar del encono de la crítica, Ensueños de amor será un paso firme hacia la creación del arte lírico nacional.³⁰

Un caso diferente fue la puesta en escena de la zarzuela *La leyenda del monte*, con textos de Ramón Serrano y música de Sixto María Durán. En 1910, la Compañía de Zarzuelas Españolas Saullo llegó a Quito con su director Ángel Fernández y una orquesta de dieciocho músicos.³¹ Cumpliendo con la ordenanza de incluir una obra nacional en su temporada de presentaciones, esta compañía estrenó la zarzuela con bastante éxito en el Teatro Sucre. Aunque se desconoce su argumento, un recorte de periódico comenta que “la obra fue un éxito, un triunfo espléndido para sus inspirados autores que fueron ovacionados con delirio, aún cuando el libreto adolezca de algunos defectillos, que han de corregirse con el estudio y la práctica”.³² El libreto aparentemente contrastaba la apacible vida de las zonas rurales con el mundo bullicioso de las ciudades, donde “todo es ficción, engaño, hipocresía”.³³

30. *El Comercio* (6 de abril de 1932): 2.

31. Yáñez, *Memorias*, 69-71.

32. Fondo Musical Sixto María Durán (Quito: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio). Recorte de periódico sin fecha.

33. *Ibid.*

Cabe destacar que las compañías extranjeras también escenificaron obras de músicos extranjeros residentes en el Ecuador. La Compañía Marcelli, por ejemplo, participó en el estreno de la Cantata que Domingo Brescia compuso en 1909 para conmemorar el Centenario del Primer Grito de la Independencia. Esta obra utiliza elementos pentafónicos que, según su autor, son típicos de la “modalidad musical ecuatoriana”.³⁴ Las partes solistas fueron interpretadas por las primeras estudiantes de canto que se graduaron en el CNM —Hortensia Proaño y Josefina Veintimilla— con el acompañamiento del coro y la orquesta de la institución, y la colaboración de los músicos de la Compañía Marcelli. Por otra parte, Domingo Brescia animó a los profesores extranjeros Ulderico Marcelli (italiano) y José María Behovide (español) a que escribieran conjuntamente una zarzuela, la cual se estrenó en el Teatro Sucre durante la estadía de Brescia en Quito.³⁵ Otro profesor español, José Guarro Elías, escribió valeses y zarzuelas, algunas de las cuales fueron escenificadas, siendo la más aplaudida *El torito de todos*.³⁶

Son contados los compositores ecuatorianos que abordaron el género operístico, y menos aún los que siguieron la estética nacionalista que empezó a dominar en la música académica ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX. Pedro Pablo Traversari Salazar, Sixto María Durán y Luis Humberto Salgado escribieron ya sea la música y/o el libreto de óperas basadas en la historia de Cumandá, el personaje principal de la novela homóloga de Juan León Mera. Pese a varios intentos de poner en escena las óperas de Durán y Salgado, éstas nunca fueron estrenadas por falta de recursos económicos y humanos.³⁷ Si bien las compañías extranjeras llegaron a escenificar algunas zarzuelas y operetas de la autoría de compositores nacionales, como las de Guerrero y Salgado mencionadas anteriormente, montar una ópera de grandes proporciones era más costoso y requería un tiempo de preparación más extenso que el que las compañías extranjeras disponían en su breve estancia en el país.

34. Yáñez, *Memorias*, 69.

35. Campos, *El canto del ruiseñor*, 79. Campos indica que Marcelli y Behovide escribieron conjuntamente una romanza dedicada a José María Trueba, titulada *Venganza*.

36. Yáñez, *Memorias*, 69.

37. Para más información sobre estas óperas, leer el artículo de Ketty Wong, “La ópera Cumandá”, *Boletín Academia Nacional de Historia del Ecuador*, Vol. 195 (2018): 215-228.

La influencia italiana y española en la educación musical

Las primeras producciones nacionales de óperas, operetas y zarzuelas fueron posibles gracias a la participación de profesores y estudiantes de los conservatorios de Quito y Guayaquil, especialmente de las clases de canto y declamación. Desde sus inicios la educación musical en Quito y Guayaquil estuvo marcada por la presencia de músicos italianos, muchos de los cuales estuvieron a cargo de la dirección y enseñanza en los conservatorios. Fundado en 1870, el CNM de Quito tuvo como su primer director a Antonio Neumane, y como subdirector al maestro milanés Francisco Rosa, quien tomó las riendas de la institución después de la muerte de Neumane en 1871. Otros italianos, como Pedro Traversari³⁸ y Antonio Casarotto, fueron contratados para dictar las clases de flauta y trombón, respectivamente. Vicente Antenori dictó clases de canto hasta viajar a Guayaquil en búsqueda de mejores oportunidades de trabajo. Desafortunadamente, este primer conservatorio fue clausurado a los siete años de su fundación, al perder el apoyo de su gran mentor, el presidente García Moreno, quien murió asesinado en 1875.

La reapertura del CNM ocurrió veintitrés años más tarde con el presidente y líder de la Revolución Liberal General Eloy Alfaro. Este conservatorio tuvo como director al italiano Enrique Marconi, quien llegó a Quito con su hija Clementina desde Santiago de Chile, lugar donde sentó su residencia después de haber dirigido una compañía de ópera. Al poco tiempo llegaron de Chile los profesores Ulderico Marcelli (violín, viola y trompa) y Enrique Fósforo (trombón). Después de la muerte de Marconi en 1903, el subdirector Pedro Pablo Traversari Salazar asumió temporalmente la dirección del CNM hasta la llegada de Domingo Brescia, otro italiano procedente de Chile que tendría una gran influencia en la estructuración del CNM y en la formación de los primeros compositores nacionalistas en el Ecuador.³⁹ Al igual que Marconi y su hija Clementina, Brescia y su esposa Emma dictaban las clases de canto, entre otras materias. En esa misma década fueron contratados varios profesores españoles que sentaron las bases para las primeras producciones líricas con elementos nacionales en la década de 1920, como el tenor José

38. Pedro Traversari fue profesor de flauta del CNM fundado en 1870. Su hijo, Pedro Pablo Traversari Salazar, fue uno de los primeros compositores ecuatorianos en cultivar un estilo nacionalista en su música. También fue director en varias ocasiones del CNM refundado en 1900, y un coleccionista de instrumentos musicales que fundó el museo que lleva su nombre.

39. Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado Ayala estudiaron composición con Domingo Brescia, quien los animó a que utilizaran los ritmos de las danzas autóctonas ecuatorianas en sus obras.

María Trueba,⁴⁰ el compositor y organista José María Behovide, y el compositor y director de teatro José Guarro Elías. Algunos jóvenes que estudiaron con Trueba y Brescia tuvieron posteriormente un gran protagonismo en la formación de los cuadros líricos nacionales en Quito y Guayaquil.

Fundado en 1928, el Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil honra con su nombre al compositor del Himno Nacional del Ecuador, quien vivió y dio clases de música en esta ciudad a mediados del siglo XIX. Su primer director fue Pedro Pablo Traversari Salazar, quien facilitó un intercambio musical con el CNM de Quito, del cual fue también su director. Gracias a su gestión administrativa, la profesora Laura Calle fue contratada en 1931 para dar clases de canto y solfeo en Guayaquil. Ella estudió canto y solfeo con los maestros Trueba y Brescia en Quito, y fue también la maestra que entrenó a los cantantes guayaquileños que participaron en las producciones nacionales de óperas italianas que Angelo Negri montó en Guayaquil entre 1938 y 1947.

Antes de la Fundación del Conservatorio Neumane, la Escuela de Música de la Sociedad Filantrópica del Guayas tenía a su cargo la instrucción musical en la ciudad. Fundada en 1849, la Sociedad Filantrópica tenía entre sus objetivos el crear una Escuela de Artes y Oficios para procurar una educación práctica a jóvenes de bajos recursos económicos en las áreas de litografía, tipografía, ebanistería, mecánica y música. Los jóvenes de posición acomodada generalmente tomaban clases privadas con un profesor extranjero. El portugués Claudino Roza dirigió la Escuela de Música de esta institución desde su apertura en 1891 hasta su muerte en 1933. De esta escuela salieron algunos músicos, como Casimiro Arellano y Claro Blacio, que formaron parte de la planta de profesores del Conservatorio Neumane en sus primeros años de existencia.

Cabe resaltar la presencia del Círculo Musical Guayaquil, una orquesta formada a mediados de la década de 1920 por profesionales, empresarios y músicos aficionados de la sociedad guayaquileña, los cuales aprendieron a tocar sus instrumentos en clases privadas, como el Dr. Aquiles Rigail (oboe), Carlos Fortisch (corno francés) y Rodrigo Perrotta (violín). Son estas tres instituciones —el Conservatorio Neumane, la Escuela de Música de la Sociedad Filantrópica del Guayas y el Círculo Musical Guayaquil— las instituciones musicales que Angelo Negri encuentra en 1932, cuando decide radicarse en

40. El tenor español José María Trueba (1879-1945) estudió en el Real Conservatorio de Madrid; después de su graduación formó parte de varios conjuntos corales con los que tuvo lucidas actuaciones en Francia, Bélgica y Alemania. Llega a Quito en 1906 y cinco años más tarde es contratado como profesor de canto en el Conservatorio Nacional de Música. También ejerció el cargo de profesor de música del Colegio Mejía.

Guayaquil por razones de salud y después de haber sido el director musical de la afamada Compañía Lea Candini.

Las primeras producciones líricas en Quito

Las presentaciones de las compañías extranjeras produjeron en la comunidad artística de Quito el deseo de formar actores y cantantes líricos locales para realizar producciones nacionales. El CNM abrió la clase de arte y declamación en 1900, bajo la iniciativa del subdirector Pedro Pablo Traversari Salazar, y en 1924 estableció la cátedra de declamación bajo la dirección del español Abelardo Reboredo (s. XIX-1929), maestro de arte dramático y gerente de la Compañía de Cine Ambos Mundos en la capital. Tras un intenso año de estudio y práctica, tomando clases de idioma, literatura, escena, recitación e historia del teatro, los estudiantes presentaron algunos sainetes cómicos, diálogos, monólogos y comedias cortas en el Teatro Sucre. Estas clases dan inicio a una corta, pero valiosa época de arte escénico en Quito gracias a la iniciativa y esfuerzo de un grupo de estudiantes del CNM, quienes logran montar unas cuantas escenas de las óperas y zarzuelas que las compañías extranjeras presentaban en sus cortas temporadas en Quito.

El investigador Alfonso Campos cita tres tipos de formaciones estudiantiles que dan origen a la actividad lírica en la capital. En primer lugar, pequeñas asociaciones estudiantiles dedicadas a la actividad teatral, como el Centro Literario-Musical Félix Valencia, fundado en 1919. En segundo lugar, el Orfeón de Quito, fundado en 1916 por el barítono Luis Carrillo para fomentar el canto coral.⁴¹ Finalmente, la Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas, formada por un grupo de estudiantes del CNM que tomaron clases de canto y declamación en la década de 1920 con Trueba y Reboredo, respectivamente. Entre ellos se destacaron Hortensia Proaño,⁴² María Victoria Aguilera y María Fasciola (sopranos), Imelda Correa (contralto), Antonio Bedoya (tenor), Antonio Aguilera y Humberto Dorado Pólit (barítonos) y Humberto Estrella (bajo).⁴³ Estos estudiantes formaron varias compañías líricas de corta existencia que actuaron en el Teatro Sucre entre 1926-1932. La Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas fue la pionera, pero al poco tiempo de creada hubo desacuerdos entre sus integrantes y se dividió en dos compañías. La primera adoptó el nombre de la cantante María Victoria Aguilera;

41. Alumno de canto de Domingo Brescia.

42. Alumna de canto de Emma de Brescia.

43. Yáñez, *Memorias*, 144.

la segunda fue conocida como la Nueva Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas, la cual desaparece después de presentar su primera y única función.

La Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas hizo su debut el 10 de julio de 1926, y en vista del éxito alcanzado ofreció dos funciones adicionales el 24 de julio. La función vespertina presentó en la primera parte un programa de variedades que incluía fragmentos de las zarzuelas favoritas del público quiteño: *El anillo de hierro*,⁴⁴ *El Paraguas* y *La Tempestad*; en la segunda parte montó la zarzuela *La Calandria*. La función nocturna incluyó en la primera parte dos escenas de *El anillo de hierro* y una de *El Conde de Luxemburgo*; en la segunda parte escenificó la zarzuela *La viejecita*. La orquesta estaba formada por profesores y estudiantes del CNM. La función tuvo una gran acogida, como se puede observar en los comentarios que aparecieron al día siguiente en un diario capitalino: “Bellísimo estuvo el teatro, lleno completo. El público se entusiasmó con muchos números del programa y exigió la repetición de insistente modo”.⁴⁵ Si bien estas primeras producciones nacionales solo presentaban fragmentos de conocidas operetas y zarzuelas en la primera parte, la novedad era que éstas eran interpretadas íntegramente por elementos nacionales.

Función vespertina, 2:30 pm
1. Variedades:
<i>El anillo de hierro</i> , coro y barítono, Humberto Dorado Pólit.
Dúo de <i>El Paraguas</i> , mezzo y barítono, hermanos Aguilera
Dúo de <i>La tempestad</i> , soprano contralto, María Fasciola e Imelda Correa.
Pasacalle Torero, soprano y coro general. Olimpia Gómez.
2. <i>La Calandria</i>
Manuela: María Victoria Aguilera
Doña Simona: Vicenta Mena
Don Celedono: Humberto Dorado Pólit
Don Lucas: Humberto Estrella

44. *El anillo de hierro* es una zarzuela en tres actos. El libreto es de Marcos Zapata y la música de Miguel Marqués.

45. *El Comercio* (11 de Julio de 1926): 8.

Juan: Luis Cano
Función nocturna 9:00 pm
1. Variedades:
Sinfonía (orquesta)
<i>El anillo de hierro</i> , quinteto: María Fasciola, Antonio Bedoya, José A. Aguilera, José Villamarín, Humberto Estrella.
<i>El anillo de hierro</i> , cuarteto y coro general
<i>El conde de Luxemburgo</i> , canción de la cena de Pierrot, Julieta y coro, contralto: María Victoria Aguilera
2. <i>La Viejecita</i>

Aunque los profesores Trueba y Reboredo dirigieron las tres primeras funciones de la compañía, fueron los estudiantes quienes tuvieron la iniciativa de hacer una producción lírica nacional, y también quienes mantuvieron esta actividad por algunos años. María Victoria Aguilera recordaba en una entrevista que dio cuando tenía 90 años:

Fue una aventura . . . andábamos a ciegas y pobres, pero Dios nos ayudó y no fracasamos; desde el primer momento tuvimos éxito con el respaldo del público y la prensa. Habían llenos completos y un público selecto. . . Ensayábamos con entusiasmo todos los días y a todas horas. En la mañana, a las ocho o nueve, hacíamos la vocalización y estudiábamos la música. Ni hambre teníamos, salíamos a las dos o tres de la tarde a tomar algo y regresábamos para ensayar la actuación.⁴⁶

Las reminiscencias de María Victoria Aguilera revelan las vicisitudes por las que pasaban los estudiantes de canto al tratar de escenificar sus zarzuelas favoritas. Aguilera, quien frisaba los 18 años cuando debutó en el Teatro Sucre, tenía poca experiencia en el canto lírico y aprendía sus partes escuchando el disco.⁴⁷ De las entradas vendidas se pagaba la tramoya, y lo poco que quedaba se repartía entre los integrantes. La mayoría de las veces los estudiantes se costeaban su vestuario para las representaciones de los

46. Yáñez, *Memorias*, 154.

47. *Ibid.*, 322.

diferentes personajes. Debido a problemas económicos y fricciones internas entre sus miembros, la Compañía Aguilera se desintegró también en 1927, después de haber presentado cuatro funciones completas con *El anillo de hierro*, *Las zapatillas*, *El Conde de Luxemburgo* y *La viuda alegre*.

En ese año debutó la Compañía Lírica Nacional bajo la dirección de Rafael Ramos Albuja, un músico ecuatoriano que dirigió la orquesta de la Compañía de Revistas Esperanza Iris en sus giras por varios países sudamericanos. La Compañía Lírica presentó entre noviembre de 1927 y mayo de 1928 el primer acto de *El trovador* y las zarzuelas *Marina*, *El príncipe casto*, *Lucifer*, *La condenación de Faustina* y *María de Jesús y San Juan de la Cruz*. Al poco tiempo se disolvió y reapareció como la Nueva Compañía Lírica, bajo la dirección del compositor Luis H. Salgado y la participación de la profesora de canto Laura Calle, María Victoria Aguilera, Olimpia Gómez, Leonardo Barriga y Luis Carrillo.⁴⁸

Dos años más tarde reapareció la Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas, integrada por elementos de otras compañías formadas anteriormente —María Victoria Aguilera, Rosa Saa, María Fasciola, Leonardo Barriga y Luis Carrillo. El Ministerio de Instrucción Pública concedió el Teatro Sucre para sus ensayos y presentaciones, e imprimía los programas, la propaganda y los boletos. El programa que presentó esta compañía incluía los dos primeros actos de *El trovador* y una sección de variedades con las canciones mexicanas “Estrellita” y “Paloma blanca”, y los pasillos “Al morir de las tardes” y “Ausencia”, de los compositores ecuatorianos José Ignacio Canelos y Segundo Granja, respectivamente. La presentación terminaba con el dúo de *La tempestad*, interpretado por María Victoria Aguilera y Leonardo Barriga, un tenor con una voz privilegiada que aprendió a cantar de oído. Las obras que esta compañía presentó fueron numerosas, todas cantadas en español y dentro del género de la zarzuela y la opereta: *El Conde de Luxemburgo*, *La viejecita*, *El anillo de hierro*, *La Calandria*, *La gallina ciega*, *Las zapatillas*, *Marina*, *María de Jesús*, *La marcha de Cádiz*, *El príncipe casto*, *Lucifer* y *San Juan de la luz*.⁴⁹ Con la muerte prematura de los tenores Antonio Bedoya y Leonardo Barriga, la Compañía desapareció. Según Aguilera, nadie quiso formar parte de otra compañía porque era muy costoso y también muy difícil encontrar cantantes entrenados profesionalmente en el canto lírico fuera del CNM.

48. Ibid., 180.

49. Ibid., 180.

En 1931 aparece la Compañía Ecuatoriana de Zarzuelas y Revistas bajo la dirección del compositor Francisco Salgado Ayala. Hace su debut en el Teatro Sucre con la zarzuela *Los bohemios* y después monta *El guitarrico* y *El húsar de la guardia*. Al igual que los grupos mencionados anteriormente, esta compañía tiene una corta existencia. La historia de la lírica en Quito es breve, pero intensa. Como puede observarse en la selección del repertorio, las zarzuelas escenificadas en Quito son aquellas que la mayoría de las compañías extranjeras presentaban en sus temporadas y que gozaban de la preferencia del público quiteño.

Las primeras producciones líricas en Guayaquil

La Compañía Lea Candini llegó al Ecuador en 1927 y 1932. En su segundo viaje trajo como director musical al maestro Angelo Negri,⁵⁰ quien luego de finalizar su temporada en el país decidió radicarse en Guayaquil. Negri tuvo un enorme impacto en el ambiente cultural y en la educación musical de la ciudad, tanto como profesor y director de las dos principales instituciones de educación musical en el puerto —el Conservatorio Antonio Neumane (1937-1942) y la Escuela de Música de la Sociedad Filantrópica del Guayas (1942-1947)—, como por las siete óperas que puso en escena con elementos nacionales. Es conocida también su amplia trayectoria en la difusión de la música clásica europea con los recitales de cámara que presentaba regularmente en los elegantes salones de la ciudad y en la estación de radio El Telégrafo.

Cuando Negri llegó a Guayaquil, el Conservatorio tenía apenas cuatro años de fundado y el nivel de educación musical era muy precario. Con el objetivo de producir óperas con elementos nacionales, Negri creó la Asociación de Música Angelo Negri (AMAN), formada por una Escuela Coral y una orquesta integrada por cuarenta profesores del Conservatorio Neumane, y miembros del Círculo Musical Guayaquil. Los hermanos Pablo y Lila Álvarez García, que habían estudiado en el segundo CNM en Quito, residían en ese tiempo en Guayaquil y apoyaron a Negri en sus actividades musicales. Pablo fue el concertino de la orquesta, y Lila la coordinadora de la Escuela Coral. Negri tuvo además importantes aliados en la comunidad de inmigrantes italianos

50. Angelo Negri estudió en el Conservatorio de Milán con el maestro Pizzelli. Fue director de la Escuela de Música en Recanati y primer organista de la Catedral de esa ciudad. Formó un Orfeón, con el cual viajó a Canadá y Estados Unidos. Residió un tiempo en Argentina y fue director de la Orquesta Sinfónica de Radio Belgrano. En 1930 aceptó el cargo de Director de la Compañía Lea Candini en su gira por Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Perú y Ecuador. También compuso algunas obras líricas inéditas y piezas para coro que dio a conocer en Guayaquil, entre las cuales se destaca el conocido himno dedicado a Guayaquil, “Mi ciudad”.

y españoles, quienes con gran entusiasmo formaron parte de la Escuela Coral y apoyaron sus producciones líricas con medios económicos.

Negri era un músico versátil y completo. Además de pianista y director de coro y orquesta, tenía una gran experiencia en la producción lírica y sabía administrar y motivar a los jóvenes guayaquileños para trabajar conjuntamente en un campo que apenas conocían: el mundo de la ópera. No existía en ese entonces una tradición coral en el puerto, ni tampoco había cantantes líricos profesionales. Negri encontró jóvenes talentosos, pero sin estudios musicales formales. Una de ellas fue Olga Ruiz Robles, una cantante con una voz privilegiada que interpretaba las célebres canciones de María Grever y Agustín Lara en la estación de radio Quinta Piedad. Ella cantó el rol de Violeta en *La Traviata*, junto al tenor Alfonso Calero Benítez (Alfredo) y Bolivia Gavilanes, Emiliano Pólit y León Benigno Palacios, en los roles secundarios. Laura Calle, la soprano que había estudiado canto y solfeo con Trueba en el CNM de Quito, entrenó a los jóvenes cantantes y fue también la apuntadora en las funciones de ópera. *La Traviata* se estrenó en el Teatro Olmedo en 1938. Era la primera vez que se producía una ópera italiana completa con voces, músicos, vestuarios y escenografías nacionales. El coro tenía ochenta integrantes y la orquesta estaba formada por setenta instrumentistas, muchos de los cuales eran profesores del Conservatorio y miembros del Círculo Musical Guayaquil; todos bajo la dirección de Negri.⁵¹

El éxito alcanzado con *La Traviata* dio nuevos bríos a Negri para continuar produciendo otras óperas. Con mucho cuidado eligió obras que estuviesen al alcance de las posibilidades técnicas, artísticas y humanas de que disponía. En 1939 presentó *Las Educandas de Sorrento*, de Emilio Usiglio; en 1940 *Sor Angélica*, de Puccini; en 1943 *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni; al año siguiente *Marina*; en 1945 *Pagliacci*, de Leoncavallo; y finalmente *Madame Butterfly*, de Puccini. A excepción de *La Traviata* y *Madame Butterfly*, las demás óperas eran cortas y no requerían de escenarios y vestuarios elaborados. Cabe destacar que estas producciones líricas no contaban con el auspicio económico de las autoridades gubernamentales o municipales. Los músicos y cantantes ensayaban cuanto tiempo fuera necesario para aprender sus partes y montar las escenas. Conociendo la impuntualidad o inasistencia de algunos músicos, Negri acostumbraba ir a sus casas para recordarles la hora del ensayo.⁵²

51. Guido Garay, *Estampas de Guayaquil* (Guayaquil: Fundación Pedro Vicente Maldonado, 1991), 120.

52. Entrevista a Lila Álvarez por la autora, 1981.

De la Escuela Coral surgieron algunas cantantes solistas que interpretaron los principales roles de la ópera. María Luisa Zérega, una joven de ascendencia italiana y con un timbre de soprano lírica, cantó los roles principales de *La Traviata* (en su segunda representación), *Sor Angélica*, *Las Educandas de Sorrento*, *Pagliacci* y *Madame Butterfly*. Otras sopranos que tuvieron protagonismo en las últimas producciones fueron Zobeida Jiménez y Gina Lotufo, las cuales recibieron una beca para continuar sus estudios musicales en Argentina. Entre las voces masculinas sobresalieron los tenores Fernando Vincenzini y Pablo A. Chávez, los bajos José Sánchez y Guido Garay, todos muy jóvenes cuando entraron a formar parte de la Escuela Coral en la década de 1940.

Epílogo

Con sus fastuosas presentaciones, las compañías extranjeras de ópera, opereta y zarzuela despertaron el interés local de cultivar el famoso repertorio del teatro lírico europeo con elementos nacionales. El desarrollo de estas formas teatrales en Quito y Guayaquil tomó dos caminos distintos. Bajo la influencia de los españoles Trueba y Reboredo, las compañías líricas de la capital pusieron en escena las zarzuelas favoritas del público quiteño, con más entusiasmo que experiencia y recursos económicos. Estas compañías, formadas por estudiantes de canto y declamación del CNM, tuvieron una breve existencia debido a desacuerdos entre sus miembros y a la falta de una figura central que liderara el movimiento artístico. Hubo varios directores musicales que dirigieron las representaciones de zarzuelas, como José Ignacio Canelos y Ramón Albuja Ramos, en mayor cuantía, y Francisco Salgado y Luis Humberto Salgado en producciones aisladas. De todos ellos, Ramos Albuja era el único que tenía experiencia lírica al haber sido el director musical de la Compañía Mexicana de Operetas y Revistas Esperanza Iris. Luis Carrillo, un músico talentoso que estudió con Domingo Brescia, preparaba las partes corales. Los jóvenes cantantes solistas integraron varias compañías líricas que se formaron entre 1926 y 1932, y fueron ellos quienes aunaron esfuerzos e hicieron posible las producciones líricas.

Si bien estas efímeras compañías nacionales consiguieron el auspicio del Teatro Sucre a través de la concesión del local y los costos de publicidad e impresión de los programas, no había una cabeza que conociera el teje y maneje de las producciones líricas. Los vestuarios y escenografías dependían de las posibilidades económicas de los estudiantes y encontrar un lugar para los ensayos se convertía muchas veces en una tarea compleja. María Victoria Aguilera relata en sus reminiscencias de esa época que el

director del CNM no les permitía utilizar las aulas para los ensayos porque ese espacio estaba reservado para las clases.⁵³ Por todas las razones mencionadas, es asombroso lo que estos jóvenes estudiantes del CNM lograron realizar con sus propios esfuerzos después de haber tomado algunas clases de canto y declamación.

El caso de la lírica en Guayaquil es diferente ya que en el puerto sí hubo una figura central que supo crear todos los elementos necesarios para realizar una producción nacional. Angelo Negri no solo tenía una larga trayectoria musical como director artístico de la Compañía Lea Candini y como director de coro, pianista y compositor; también era un líder y un buen administrador cultural que sabía motivar a la gente que trabajaba a su alrededor. Con su experticia musical, Negri optó por escenificar óperas italianas, en lugar de zarzuelas y operetas. Para ello formó un orfeón de voces femeninas, y después incorporó las voces masculinas para tener un coro mixto. De esta agrupación coral surgieron los cantantes que tuvieron roles protagónicos en las siete óperas que puso en escena entre 1938 y 1947. También contó con una planta de asistentes profesionales que lo ayudaron a entrenar las voces de los cantantes solistas y el coro, así como a los instrumentistas que reforzaron la orquesta, los cuales tenían poca o ninguna experiencia en una producción lírica. El violinista español José Barniol (1913-1982), por ejemplo, fue un laureado del concurso Sarasate que se estableció en Guayaquil en 1938 y se convirtió en el concertino de la orquesta. Negri contaba también con el importante apoyo de la colonia de italianos y españoles, así como de empresarios, banqueros y la prensa, los cuales auspiciaban de distintas formas sus producciones operísticas.

El apoyo de las instituciones de educación musical que Negri dirigió no solo facilitó la búsqueda de los cantantes e instrumentistas que requería para el montaje de las óperas, sino que también facilitó los locales para los ensayos y las presentaciones. El Teatro 9 de octubre, por ejemplo, pertenecía a la Sociedad Filantrópica del Guayas, que fue la sede donde se estrenaron la mayor parte de las óperas que puso en escena. Muchos de los cantantes e instrumentistas eran estudiantes del Conservatorio Neumane, pero este no fue un movimiento de carácter estudiantil, como lo fue el de Quito. Cabe resaltar que Negri nunca llamó “compañía lírica” a la agrupación musical que formó, pero no es exagerado decir que ésta funcionaba como tal.

El rol de Negri en las producciones líricas de Guayaquil fue fundamental, a tal punto que cuando muere fulminado por un ataque cardíaco durante la dirección de la

53. Yáñez, *Memorias*, 153.

orquesta en *Cavalleria Rusticana*, el movimiento operístico iniciado por él muere también al no contar con otro director musical que tome su lugar. El movimiento artístico en Quito también desaparece cuando los estudiantes de canto y declamación abandonan la actividad lírica por distintas razones.⁵⁴ Las compañías extranjeras no solo introdujeron el famoso repertorio de óperas, operetas y zarzuelas conocido en todo el mundo, sino que también inspiraron la creación de un teatro lírico nacional, tanto a nivel composicional como de producción artística. Esta es una época que se recuerda con nostalgia por aquellos que conocieron o fueron partícipes de esa actividad lírica en el país.

Bibliografía

- Asociación Musical Angelo Negri. *Estatutos de la Asociación Musical Angelo Negri*. Guayaquil: s/e, 1932.
- Bracale, Adolfo. *Mis Memorias*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 1931.
- Campos Romero, Alfonso. *El canto del ruiseñor. José Maraí Trueba, Artífice del canto lírico en Quito, Siglo XX*. Quito: Fondo de Salvamento Cultural, 2009.
- Cárdenas Velásquez, Daniel. “La Compañía de Ópera Bracale en Colombia (1922-1933), un agente de la cultura musical del país”. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n29.50598>. Último acceso: 30-11-2019.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli (eds). “El teatro lírico”. *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, ed. Consuelo Carredano y Victoria Eli, Vol. 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Durán, Sixto María. Fondo Musical del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito: manuscrito en Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, s/f.
- Estrada, Jenny. *Los Españoles de Guayaquil. Aspectos de una inmigración creadora*. Guayaquil: Imprenta Poligráfica, 1992.
- . “Laura Calle Solano: La música se enseña con amor”. *Diario El Expreso*, s/f.
- Garay, Guido. *Estampas de Guayaquil*. Guayaquil: Fundación Pedro Vicente Maldonado, 1991.
- Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Imprenta Nacional, 1876.
- Hidalgo, Ángel Emilio. “Cine y moral a inicios del siglo XX”. *El Telégrafo* (20 de septiembre de 2015). Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/cine-y-moral-a-inicios-del-siglo-xx>
- Hoyos Galarza, Melvin. *Guayaquil 1880-1920. Historias, costumbres y recuerdos de una generación inolvidable*. Guayaquil: Imprenta Poligráfica, 2011.

54. El alto costo de las producciones, la falta de apoyo del gobierno, y la súbita muerte de los tenores Leonardo Barriga y Antonio Bedoya, quienes con María Victoria Aguilera eran los más activos del grupo, influyeron grandemente en la decisión de abandonar la actividad lírica. Decepcionada, Aguilera dejó el Conservatorio y empezó a trabajar en el Ministerio del Tesoro hasta su jubilación.

- McCleary, Kristen. "Popular, Elite and Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900". *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 21 (2002): 1-27.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. "Origen de los cines y teatros en el Ecuador". Disponible en: <http://www.cinematcanacionalcce.com/Tematicas/Mobile/49>. Último acceso: 5-11-2019.
- Moreno Andrade, Segundo Luis. *La música en el Ecuador, Tercera parte: La República*. Quito: manuscrito en Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, 1950.
- Ribadeneira Araujo, Jorge. *Tiempos idos*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1988.
- Rolando, Carlos A. *Historia de la Sociedad Filantrópica del Guayas*. Guayaquil: Imprenta de la Sociedad Filantrópica del Guayas, 1949.
- Sturman, Janet. *Zarzuela. Spanish Operetta, American Stage*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Suárez Ramírez, Jorge. *Cine mudo, Ciudad Parlante: Historia del cine guayaquileño. 1896-1925. Tomo 1*. Guayaquil: Municipio de Guayaquil, 2013.
- Walker, John. "Los músicos italianos en el Conservatorio Nacional: Su travesía e influencia". *Revista Musical Ecuatoriana EDO (El Diablo Ocioso)*, N°. 7 (2010). Disponible en: <http://Ecuadorconmúsica.com>.
- Wolkowicz, Vera. "Incan or Not? Building Ecuador's Musical Past in the Quest for a Nationalist Art Music (1900-1950)". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 36, N° 2 (2019): 228-260.
- Wong, Ketty. "La ópera Cumandá". *Boletín Academia Nacional de Historia del Ecuador*, Vol. 195 (2018): 215-228.
- . "Ecuador". *Music Education in the Caribbean and Latin America. A Comprehensive Guide*, ed. Raymond Torres-Santos. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2017.
- Yáñez, Nancy. *Memorias de la lírica en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.
- Ciro Bianchi Ross. *Operas, zarzuelas y operetas. Memorias* (3 de marzo de 2008). Disponible en: <https://www.cirobianchi.blogia.com/2008/030302--peras-zarzuelas-y-operetas.php>. Último acceso: 23-11-2019.

Periódicos

- El Comercio*, diario de Quito.
- El Universo*, diario de Guayaquil.
- El Expreso*, diario de Guayaquil.
- El Grito del Pueblo*, diario de Guayaquil

Entrevista

- Lila Álvarez García, 1980-1983.

Ópera contemporánea en Buenos Aires en el cambio de siglo

Violeta Nigro Giunta

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 127-149

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Ópera contemporánea en Buenos Aires en el cambio de siglo

Entre los años de la década de 1990 y la actualidad, Buenos Aires se transformó en una ciudad de alta visibilidad para la ópera contemporánea. Por un lado, se afrontaron puestas de óperas internacionales, y por el otro, encargaron y produjeron nuevas obras a compositores argentinos. En este texto buscamos considerar, en primer lugar, la situación de la ópera de la segunda mitad del siglo XX, para luego trazar algunas de las particularidades que el género adquiere en el contexto de Buenos Aires. En segundo lugar, analizaremos el comienzo de las producciones porteñas de obras extranjeras, cómo se adaptó el género al contexto local y cuál fue su recepción crítica. Se considera el rol de estas obras para rejuvenecer y consolidar un nuevo público para la música contemporánea. Finalmente, proponemos un estudio comparativo de tres óperas cuyos libretos revisan problemáticas históricas y afectivas de las dictaduras chilena y argentina de los años 70, para evaluar cómo abordan distintos autores la compleja relación entre violencia política, memoria y formas musicales, con el propósito de volver visible el lugar crítico que un género como la ópera puede tener en el siglo XXI.

Palabras clave: ópera contemporánea, música argentina, música y dictadura, música y escena

Contemporary Opera in Buenos Aires at the Turn of the Century

Between the 1990s and the present day, Buenos Aires became a city of high visibility for contemporary opera. On the one hand, through local staging of international operas, and on the other, through the commission and production of new works by Argentine composers. In this text we will consider, first of all, the overall “state of things” in the field of the opera in the second half of the twentieth century, to point out then some specificities of the genre in the city of Buenos Aires. Secondly, we will look at the first productions of international operas in the local context to see how these productions were adapted to the local *milieu* and what was their critical reception. We will especially consider the role of these works in rejuvenating and consolidating new audiences for contemporary music. Finally, we propose a comparative study of three operas whose librettos deal with historical and affective problems of the Chilean and Argentine dictatorships of the 1970s, to assess how different authors address the complex relationship between political violence, memory and musical forms, with the purpose of making visible the critical place that a genre like opera can have in the 21st century.

Keywords: Contemporary Opera, Argentine Music, Music and Dictatorship, Music and Stage

Introducción¹

En algún momento entre los años de la década de 1990 y la actualidad, Buenos Aires se transformó en una ciudad de alta visibilidad para la ópera contemporánea. Por un lado, se afrontaron puestas de óperas internacionales, entre las que se destaca la compleja realización de *Prometeo* de Luigi Nono en el Teatro Colón, en 2013. Su representación, difícil desde la perspectiva de la dirección y de la espacialización sonora, da cuenta de la existencia de un proceso de formación de músicos y técnicos locales capaces de realizarla. Da cuenta también de la consolidación de un público interesado en ese repertorio. En forma paralela, durante los años 90 se crean y consolidan instituciones y organismos que encargan y producen la creación de nuevas óperas. Aunque herederas, incuestionablemente, de una tradición de la música de vanguardia en Argentina, representada por figuras “faro” como Juan Carlos Paz, Alberto Ginastera o Mauricio Kagel, y por espacios pioneros para la música experimental como el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato di Tella (ITDT). Proponemos que es en los años noventa que se gestan las condiciones para un desarrollo extraordinario que expande y consolida el campo de la música contemporánea en Buenos Aires.² Se crea un repertorio nuevo, se consolidan programas de formación académica, y se conforma un público que año a año se expande siguiendo los ciclos anuales de festivales y conciertos.

Con el fin de abordar la conformación de este nuevo campo de música contemporánea en relación con un repertorio de obras escénicas, este texto se articula en tres partes. En primer lugar, analizaremos la situación de la ópera de la segunda mitad del siglo XX, para luego trazar algunas de las particularidades que el género adquiere en el contexto de Buenos Aires. En segundo lugar, analizaremos el comienzo de producciones porteñas de obras extranjeras: las particularidades que estas puestas adquieren en el contexto local y su recepción crítica. Se considera el rol de estas obras para rejuvenecer y consolidar un nuevo público para la música contemporánea.

-
1. Versiones preliminares y avances de investigación de este texto fueron presentados en la conferencia *Identities – An Interdisciplinary Approach* (MIAM-ITU, Estambul, 23-25 de octubre de 2014) y en el *II Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS* (Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 12-16 de enero de 2016).
 2. Federico Monjeau propone dos momentos de la vanguardia musical en Argentina. El primero en los años 30 y 40, alrededor de la figura de Juan Carlos Paz. El segundo, en los años 60 en torno al CLAEM del ITDT. Yo propongo un tercer momento que comienza en los años 90, marcado por una serie de transformaciones en el campo que implican a sus actores, instituciones, y público. Ver Federico Monjeau, “Apuntes sobre música argentina”, *Espiral. pensamiento musical y acciones alrededor de conDiT.chéLA*, No. 5 (noviembre 2014): 4-7.

Finalmente, proponemos un análisis comparativo de tres óperas cuyos libretos revisan problemáticas históricas y afectivas de las dictaduras chilena y argentina de los años 70. El interés de este *corpus* es doble. Por un lado, circunscribe 20 años, de 1992 a 2012. En este sentido estas obras permiten comprender transformaciones sociales y culturales que se produjeron en ese período, entre ellas las discusiones sobre qué hacer con el pasado en tiempos de democracia. En segundo lugar, si bien las obras tienen un contenido político abierto a múltiples caminos interpretativos, dan cuenta de un deseo de interactuar con el público y la historia colectiva nacional, a través de estrategias que involucran una reflexión sobre el género operístico. En tal sentido permiten evaluar cómo aborda cada autor la compleja relación entre violencia política, memoria y formas musicales, con el propósito de volver visible el lugar crítico que un género como la ópera puede tener en el siglo XXI —tal es nuestra hipótesis principal.

La ópera hacia el siglo XXI

Después de la segunda guerra mundial, la ópera como género en el campo de la nueva música culta, había muerto. Había gozado de una vida larga y saludable, desde Claudio Monteverdi en el siglo XVII, hasta Arnold Schoenberg, Alban Berg, e Igor Stravinsky, en el XX. Los compositores de vanguardia activos post-1945, sin embargo, no consideraron que el género fuese relevante para su presente compositivo. Quizás porque el peso de la tradición era mayor en la ópera que en otros géneros, quizás porque sus costos materiales y estéticos de la experimentación eran demasiado altos, o quizás porque varios de sus principios fundamentales, como el peso del argumento y su sincronía con la música, eran incompatibles con las búsquedas estéticas de ese momento.

Sin embargo, hacia la década de 1970, muchos de los compositores de vanguardia más importantes comenzaron a experimentar nuevamente con el género: *Opera* de Luciano Berio (1970) y *El Gran Macabro* de György Ligeti (1978), son dos ejemplos. Es importante señalar como antecedentes a las experiencias que John Cage y Mauricio Kagel habían desarrollado a partir de 1950, teorizadas luego como “nuevo teatro instrumental”,³ y que encontraron su punto culminante en la obra *Staatstheater* (1970) de Kagel. Esta última es denominada como la primera “anti ópera”, la antítesis de la gran ópera y una

3. Tomando la idea de John Cage que la performance musical es por su naturaleza misma dramática, que tiene una teatralidad, Kagel trabaja con los sonidos que surgen de gestos corporales. Kagel define su “Nuevo Teatro Musical” como “todo aquello que no es ópera”, en Pablo Aranda, “Conversación con Mauricio Kagel”, *Revista Musical Chilena*, N° 185 (enero-junio 1996): 61.

parodia de la misma: sin libreto, sin foso de orquesta, sin personajes dramáticos, sin escenografía, sin partitura, sin trama.⁴ En este sentido la ópera gozó de una nueva popularidad en Europa antes que en EEUU. Sin embargo, es en 1980 que podemos afirmar que la ópera entró en un nuevo momento, tanto por las nuevas producciones,⁵ como por la nueva popularidad que cobraron las óperas de repertorio. El género se repositó así como poseedor de un pasado glorioso, de un presente, y de un futuro.

Para Roger Oliver, esta “mística” de la ópera en un público contemporáneo, puede entenderse por la conexión entre la ópera y el drama musical (*drama in musica*), cuyos orígenes pueden trazarse a los orígenes de la civilización, y al deseo del hombre de entender momentos de transformación: nacimiento, adolescencia, matrimonio y muerte. Entre otras explicaciones posibles, Oliver propone también un atractivo en la magnitud de la ópera, su *grandeur* heroico, la belleza sublime que puede cobrar la experiencia cotidiana trasmutada por mito y música. Para Oliver, en un mundo que conspira hacia el reduccionismo y la trivialización, es allí que reside el poder de la ópera de interpelarnos hasta hoy.⁶

En este contexto internacional, podemos situar la nueva presencia de la ópera contemporánea en Buenos Aires, que comienza hacia fines de los años 90, con las primeras creaciones de Gerardo Gandini (*La casa sin sosiego*, 1989) y Marta Lambertini (*Alice in Wonderland*, 1989). En esta nueva escena será fundamental la creación del Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) en 1990, por iniciativa de Sergio Renán, entonces director del gran teatro de ópera. El CETC (en un primer momento llamado Centro de Experimentación en Ópera y Ballet – CEOB) promoverá activamente un repertorio contemporáneo y encargará nuevas obras, a partir de colaboraciones entre músicos y artistas de otras disciplinas. Sus principales directores, a los largo de sus más de 30 años de existencia, fueron Gerardo Gandini, Pina de Benedetto, Diana Teocharidis, Martín Bauer y Miguel Galperín. Con un promedio de cuatro encargos por año, este centro generará un nuevo repertorio con características propias. A este espacio se le sumará el TACEC (Teatro Argentino Centro de Experimentación y Creación), en la ciudad de La Plata, que inicia sus actividades en 2009, y cuyo objetivo es la

4. Björn Heile, sin embargo, propone la siguiente definición “[C]ontrariamente a su título burlón, *Staatstheater* es una *ópera povera do-it-yourself*”, ver Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel* (Aldershot: Ashgate, 2006), 57. Todas las traducciones son de la autora.

5. *Sayagraha* (1980), de Philip Glass, será la primera ópera compuesta para la totalidad de los recursos de una compañía de ópera.

6. Roger W. Oliver, “The Mystique of Opera”, *Performing Arts Journal*, Vol. 14, No. 2 (mayo 1992): 32-42.

experimentación entre artistas nacionales, especialmente en los campos de la ópera, la música y el ballet. También cabe destacar las producciones nacionales de óperas contemporáneas internacionales para el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín (1997); el Área de Música Contemporánea de la Nación, y sus ciclos iberoamericanos de ópera contemporánea (2010) con encargos a compositores argentinos y latinoamericanos; y, finalmente, el ciclo “Colón contemporáneo” que comienza en 2011 en la sala principal del teatro. Todos estos ciclos, con mayor o menor continuidad, se mantienen hasta el presente.

Podemos trazar algunos rasgos característicos de esta escena. En primer lugar, si las primeras óperas (de Gandini y Lambertini), seguían siendo producciones que, al menos en parte, contaban con fuentes privadas (Fundación San Telmo, Instituto Goethe), la creación de estos nuevos espacios determina la creciente financiación del Estado. Observamos entonces un proceso de institucionalización de una música que ocupaba hasta entonces casi exclusivamente lugares de autogestión o apoyados de forma privada. Otro rasgo es que estas producciones, a diferencia del contexto internacional, es que en un comienzo no tendrán lugar en las salas principales de los teatros (como es el caso de los encargos de óperas europeas). Ocuparán espacios alternativos fuera de las grandes salas de ópera o, en el caso del CETC y del TACEC, espacios alternativos *dentro* de estas últimas, en los sótanos de ambos teatros, espacios cuyas topografías son laberínticas y no convencionales.⁷ Estas condiciones materiales determinarán las condiciones de producción: en su mayoría formaciones de cámara reducidas, pequeños ensambles y una menor cantidad de roles solistas.

Una segunda característica, que resuena con tendencias internacionales, es la colaboración entre compositores y escritores o dramaturgos contemporáneos para la elaboración de los libretos y puestas en escena. En el contexto de Buenos Aires, la efervescencia de la escena teatral local será importante a la hora de analizar el *corpus* operístico. En tercer lugar, podemos observar, en estas producciones y a lo largo del período, una paulatina formación de ensambles e intérpretes locales que se especializarán en la interpretación de esta música, lo que lleva a la creación de óperas escritas para ensambles específicos (como es el caso de *El gran teatro de Oklahoma*, de Marcos

7. Pablo Fessel, “La modernidad en el Teatro Colón”, 1908: *Teatro Colón* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, Buenos Aires 2008), 27; Pablo Fessel, Fara Korsunsky e Ignacio Llobera, “Hacia una historia del Centro de Experimentación del Teatro Colón”, *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce* (Buenos Aires: FFyL-UBA, 2013), 606-615.

Franciosi, estrenada en el TACEC en 2010, y escrita para los ensambles Süden y Nonsense EVS).

Como adelantamos en la introducción, esta nueva escena es heredera de las experiencias de vanguardia de los años 60 en el continente. Heredera también de la problemática de definir sus propios límites: ópera contemporánea, teatro instrumental, experiencias escénicas, cada obra parece proponer su propia definición de lo que debe ser (o no ser), una ópera. A grandes rasgos, si comparamos el teatro instrumental y la ópera contemporánea con la ópera tradicional, la diferencia más evidente es el desdibujamiento de la separación entre escena y orquesta, que implica la pérdida de la ilusión escénica, fundacional en la ópera. También se pierde la unión entre canto y actuación, a menudo con desdoblamientos de personajes, o con personajes dramáticos que no cantan. Además, el “hacer musical” (*musik making*) se piensa a menudo como fuente de la acción dramática, y no busca necesariamente reproducir “la realidad” con una acción en escena.

Ante estas nuevas creaciones, se impone la pregunta: ¿Qué perspectiva teórica puede utilizarse para abordar este repertorio? La literatura reciente sobre el tema permite elucidar algunas respuestas. Como subraya Björn Heile, este nuevo momento de la ópera ha tenido pocos intentos de compromiso intelectual, de enfoques metodológicos que aborden el estado del género y que trasciendan la descripción para analizar, por ejemplo, las tensiones entre experimentación y tradición. La mayoría de estos intentos hacen referencia al *Musiktheater*, término que en alemán engloba tanto a la ópera como a todas las formas alternativas de teatro musical.⁸ Heile destaca la proposición de Wulf Konold, quien propone pensar el desarrollo del género durante la segunda mitad del siglo XX como “una dialéctica entre ópera, anti-ópera y, como un postulado de síntesis, la propuesta de la noción de anti-anti-ópera” (aunque Heile se opone a la reducción del *Staatstheater* de Mauricio Kagel como una negación de la tradición operística).⁹ A los textos de Heile sobre el tema debemos agregar las actas del congreso “*Musiktheater hoy*”

8. Björn Heile es también autor de un texto en el que releva tres libros importantes sobre el tema del análisis de obras contemporáneas para escena: Christoph-Hellmut Mahling y Kristina Pfarr (eds.), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960-1980)* (Tutzing: H. Schneider, 2002); Hermann Danuser (ed.), *Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001* (Basilea: Schott, 2003); Frieder Reininghaus, Katja Schneider, y Sabine Sanio (eds.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik, im 20. Jahrhundert*, 7 (Laaber: Laaber, 2004). Los dos primeros son actas de congresos, mientras que el tercero es un libro de “mesa de café”, según lo califica Heile (p. 78). Ver Björn Heile, “Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera”, *Music & Letters*, Vol. 87, No. 1 (enero 2006): 72-81.

9. Ver Heile, “Recent approaches”, 75; y Wulf Konold, “Oper, Anti-Opera, Anti-Anti-Oper”, en *Musiktheater heute*: 47-62.

organizado por la Fundación Paul Sacher en Basilea y editado por Hermann Danuser y también, los grupos de estudio sobre teatro instrumental en Italia y Europa post-1945, cuyas investigaciones pueden leerse en una publicación reciente editada por Robert Adlington.¹⁰

A partir de las lecturas de Danuser, Heile y Adlington, proponemos aquí cuatro ejes generales para pensar nuevos modos de análisis para este género, que serán pertinentes en los ejemplos argentinos que tomaremos en la última sección. En primer lugar, la importancia de un enfoque interdisciplinar. Un ejemplo es la utilidad de conceptos provenientes de la teoría literaria: el concepto de “teatro post-dramático” de Hans-Thies Lehmann,¹¹ que implica alejarse de la relación texto-música en la dramaturgia (en el caso de Lehmann, para el teatro desde fines de 1960), sirve para pensar muchas de las creaciones musicales contemporáneas. Estos aportes cobran una mayor importancia al considerar la influencia, en estas nuevas creaciones, de las vanguardias y las nuevas concepciones del acto dramático (como por ejemplo Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugène Ionesco y Bertolt Brecht).¹²

El segundo eje hace referencia a la dimensión multimodal del teatro musical, que suele combinar danza, música, proyecciones y actuación (y como consecuencia de la expansión de la tecnología, los nuevos espacios, y un nuevo rol de intérpretes y *performers*). Pero también, su contracara. Es decir, obras que defienden el predominio de lo sonoro contra la contaminación visual y la idea de generar el hecho teatral a partir del fenómeno sonoro. Obras que se centran en lo sensorial y en la escena, y no en la partitura. Esta postura implica ir más allá del análisis de la relación texto-música, para analizar la *performance*: pensar el significado de los cuerpos en escena, de las acciones. La construcción de la música como un arte performático, como acción socialmente situada y no solo como notación o texto acústico. Heile destaca la importancia de este tipo de

10. Robert Adlington (ed.), *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975* (Abingdon: Routledge, 2019).

11. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt: Verlag Der Autoren, 1999). Albert Gier, toma esta perspectiva teórica en su análisis en el texto “Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater”, en Danuser (ed.), *Musiktheater heute*, 63-83.

12. Sobre esta influencia, ver Adlington, *New Music Theatre in Europe*, 7.

enfoques para el análisis, y menciona textos de Dorte Schmidt¹³ y Erika Fischer-Lichte,¹⁴ donde una perspectiva de estudios teatrales, y el uso de la terminología de análisis para danza, enriquecen el análisis para pensar los cuerpos en escena y lo que pueden significar sus posiciones y acciones. A su vez, Heile propone que ninguna experiencia sonora en la actualidad puede ocurrir sin algún tipo de experiencia (aunque esta sea imaginada) de corporeización (*embodiment*) del movimiento.¹⁵

En este sentido podemos también mencionar el aporte de Yayoi Uno Everett al pensar en una “narrativa multimodal”, que excede una narrativa puramente basada en la música y en el texto, y propone un modelo para analizar obras en las que el diseño de producción, y las mecánicas de puesta en escena tienen la misma jerarquía que la música y el texto enunciados.¹⁶ Este eje no deja de ser problemático, y la tendencia multi-modal en términos tan amplios puede llevar a la pregunta, ¿qué música sería entonces no-teatral? ¿qué hace que una música pueda tener una puesta en escena? Sin embargo, como propone Adlington, un análisis únicamente de la partitura se torna imposible y nos vemos obligados a pensar en “todas las formas en las que la música es siempre más que ella misma”.¹⁷

Un tercer eje hace referencia a una perspectiva documental, que incluye la historia, el testimonio y el uso de archivos, central para abordar un *corpus* creciente en la ópera contemporánea, que usa a menudo a la historia contemporánea como material para el drama musical. Postulados como el de Andrew Porter de “óperas CNN”,¹⁸ o de lo “real-documental en la ópera del siglo XX” de Esteban Buch,¹⁹ aluden a un amplio *corpus* entre

13. Dorte Schmidt trabaja sobre este aspecto y el hecho de evitar la mimesis en su artículo “Theater der Wahrnehmbarkeit: Musikalische Dramaturgie, Szene und Text in Helmut Lachenmann’s *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*”, en Danuser (ed.), *Musiktheater heute*, 195-212, sobre Lachenmann y *La vendedora de fósforos*.

14. Erika Fischer-Lichte, “Die Oper als ‘Protoyp des Theatralischen’: Zur Reflexion des Aufführungsbegriffs in John Cages *Europas 1 & 2*”, en H. Danuser, *Musiktheater heute*, pp. 283-308; Gabriele Brandstetter, “Figur und Placement: Körperdramaturgie im zeitgenössischen Tanztheater – am Beispiel von Merce Cunningham und Meg Stuart”, *Ibid*, 309-326.

15. Ver Björn Heile, “New Music Theatre and Theories of Embodied Cognition”, en *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975*, ed. Robert Adlington (Abingdon: Routledge, 2019), 273-293.

16. Everett estudia estos tópicos en la obra de cuatro compositores, en su libro *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera. Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun* (Bloomington: Indiana University Press, 2015).

17. Adlington (ed.), *New Music Theatre in Europe*, 10.

18. Andrew Porter, “‘CNN Opera’: Contemporary History as the Matter of Music Drama”, en Danuser (ed.), *Musiktheater heute*, 135-144.

19. Esteban Buch, “Poétique de l’opéra contemporain. A propos d’*Aliados*, un opéra du temps réel, de Sebastian Rivas”, *Revue des Sciences Humaines*, No. 329 (enero-marzo 2018): 149-164.

los que se pueden mencionar *Nixon in China* de John Adams (1960), *Der Lindberghflug* de Kurt Weill y Bertolt Brecht (1929), e *Intolleranza* de Luigi Nono (1960). Estas propuestas se oponen a la ópera de fantasía y extravagancia y abogan por una ópera “auténtica” y “más cercana a la vida”,²⁰ que pueda abordar cuestiones actuales de historia, clase, género y sexualidad.

Finalmente, una metodología teórica de este campo de “estudios de ópera contemporánea” debe también considerar la contribución del mismo en la sociedad y cultura del siglo XXI y su poder crítico, a partir de estudios de recepción.

La educación escénico-musical: puestas locales de óperas extranjeras

A partir de los años 90, observamos, en paralelo a las nuevas creaciones de compositores argentinos, la puesta en escena de óperas contemporáneas de compositores extranjeros, en especial europeos y norteamericanos. Los espacios privilegiados para estas obras serán los mismos que para las creaciones argentinas: el CETC (tanto en su sala propia ubicada en el subsuelo del Teatro como en otros espacios en la ciudad, según los años y coyunturas), que organizará además del Festival Kagel en 2006; el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín (que comienza en 1997); la actividad del Centro Nacional de Música (en la ex-sede de la Biblioteca Nacional); la programación del TACEC en la ciudad de La Plata; y el Ciclo Colón Contemporáneo, en la sala principal del Teatro.

Nos gustaría analizar, por un lado, la recepción positiva por parte de la crítica, desde la primera hora, de estas iniciativas. En segundo lugar, estas puestas fueron a menudo realizadas por artistas emergentes en el contexto teatral: especialmente protagonistas en “la movida” del teatro joven, lo que permitió una nueva relevancia y capacidad crítica a un género que quizás ya no las tenía, sobre todo entre los jóvenes. Finalmente, este *corpus* denota en retrospectiva una cierta voluntad pedagógica: formar a público con primeras audiciones de obras que ya habían sido integradas en el canon occidental.

La primera temporada del CETC fue más bien una idea que aún no contaba con sala propia, y se produjo en el Centro Cultural Recoleta en 1990. Además de los encargos argentinos, programó *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1964) de Claudio

20. Esta es la postura que la directora Barbara Beyer expone como su *credo* en su artículo “Der Gesang ist night zu Ende, aber er iste in anderer geworden: Was wollen wir von der Oper? Was mach sie mit uns?”, en Danuser (ed.), *Musiktheater heute*, 265-281.

Monteverdi, y *Pierrot Lunaire Op. 21* (1921) de Arnold Schönberg. La elección de estas dos obras es interesante. La primera, por la relación que se establece entre la música contemporánea y la música antigua y barroca; y la segunda, por el peso que la obra de Schönberg tenía (desde la herencia de Juan Carlos Paz) y tendrá en el campo (por ejemplo, en la obra de Gandini).

El crítico Pompeyo Camps elogiará a la nueva iniciativa como un “auspicioso debut”, considerando las resistencias que tuvo la creación del Centro (según afirmara Sergio Renán, director del Teatro Colón, en una entrevista): “es inexplicable que no se haya hecho antes, cuando no requiere más que la decisión de hacerlo”. Elogiará también el nombramiento de Gandini al frente del CETC, y definirá la misión del espacio de “redescubrir el teatro musical”. El veredicto final de Camps será que “La actividad del CETC debe continuar. El público porteño merece una ópera-ballet de cámara con el buen respaldo técnico que cuenta esta iniciativa”.²¹

El crítico Federico Monjeau, por su parte, define al CETC como “un espacio original”, “con fines de experimentación” y las dos puestas como “ingeniosas”. Además de elogiar las dos puestas en escena, Monjeau va a explicar ciertas cuestiones técnicas de las obras, y especialmente la técnica vocal del *sprechgesang* (hablado-cantado) utilizada y creada por Schönberg. Contrapone una puesta “descriptiva” y “fuertemente estilizada” de Monteverdi, con la de *Pierrot*, cuyo “gran mérito consistió, precisamente, en no haberse hecho notar”, donde “todos los movimientos de escena y los cambios de luces parecieron guiados únicamente por la partitura, subrayando las distintas acciones y combinaciones instrumentales”.²²

Finalmente, en la revista *Clásica*, Martín Müller destacará que

Los directores de teatros líricos . . . han comprendido que la única forma de mantener viva a la ópera es que los compositores de fin de siglo sigan interesados en componerla. Para ello, . . . los teatros de ópera menos rutinarios se comprometieron a dar cabida en recintos menores a formas nuevas y no convencionales de teatro musical. Esto es lo que merece ser destacado este año de toda la actividad del Teatro Colón.²³

21. Pompeyo Camps, “Ópera, en auspicioso debut”, *Clarín* (27 de julio de 1990): 15.

22. Federico Monjeau, “Pierrot en combate”, *Página/12* (27 de julio de 1990): 19.

23. Martín Müller, “Dos experiencias operísticas”, *Clásica* (noviembre 1990): 26.

Luego de un auspicioso comienzo, el segundo año del CETC realiza dos encargos, a Martín Matalón (residente en Francia), y a Gerardo Gandini, que estrenará sus *Mozartvariationen*. Las obras “de repertorio” serán *Dido y Eneas* (1689) de Henry Purcell, e *Historia de un soldado* (1918) de Igor Stravinsky. Vemos a primera vista un claro paralelismo entre las dos obras del primer año y las del segundo: una de las obras más importantes (y con proyección al presente) del barroco, y una obra de otro de los principales compositores del siglo XX. Napoleón Cabrera las clasificará como “dos casi óperas acerca del destino”,²⁴ y Monjeau de “teatro con respiración musical”.²⁵

Resulta de significativa importancia la puesta en escena de *Historia de un Soldado* a cargo de la directora teatral Vivi Tellas, que en ese momento se ubica en una movida de “teatro joven” que circula por fuera de los circuitos comerciales y se encuentra “en su mejor momento”.²⁶ Luis Mazos resaltará “la calidad de las propuestas” y

el público que convocan, mayoritariamente joven, (que) se está iniciando en los caminos escénicos. Se está sembrando. Y es bueno que esto ocurra porque hay un perfil definido en cuanto a la búsqueda y la experimentación. Muchos otros grupos se agregan a los mencionados. Ellos y nosotros estamos convencidos de su fundamental validez para el futuro de nuestro teatro.²⁷

Será la primera de varias colaboraciones de Tellas en el CETC, que incluirán *Los fundadores del mal* (1993), *Conferencia sobre la nada* (1994), y *Europera V* (1995).²⁸

En ese segundo año se estrena también una ópera para niños de Benjamin Britten (aparentemente un estreno local, ya que el periodista afirma no haber encontrado datos concretos de representaciones previas de esta obra estrenada en Aldenburgh en 1949), a cargo del grupo Música Abierta, una ópera en la que se busca que el público se arrime al mundo de la música con escena, “que se le pierda el miedo”.²⁹

Luego de estos favorables comienzos, las temporadas del CETC contarán con un sostenido apoyo de la crítica y del público. Este apoyo de la crítica lo encontraremos también para el ciclo de conciertos que comenzará en 1997 en el Teatro San Martín, bajo

24. Napoleón Cabrera, “Dos casi óperas acerca del destino”, *Clarín* (20 de mayo de 1991): 34.

25. Federico Monjeau, “Teatro con respiración musical”, *Página/12* (26 de abril de 1991): 21.

26. Luis Mazos, “El teatro joven en su mejor momento”, *Clarín* (19 de junio de 1991): 3.

27. Ibid.

28. Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006), 178.

29. Pompeyo Camps, “Britten y una ópera para la juventud”, *Clarín* (10 de julio de 1991): 4.

la dirección de Martín Bauer.³⁰ Si bien la mayoría de los conciertos son dedicados a la música contemporánea para ensambles de cámara, se programaron también obras para escena. Entre las mismas se destaca *Satyricon* de Bruno Maderna, compuesta en 1972, un año antes de la muerte del compositor y estrenada en Amsterdam en 1973, y que sigue libremente el original de Petronio.

En su puesta en escena porteña, será calificada como un “formidable teatro de sonidos”,³¹ como una “alegoría de la decadencia”, donde “el compositor trabaja irónicamente con los residuos de la historia musical y prodiga, en la forma de parodia y el pastiche, las alusiones al pasado”.³² La puesta en escena, como analizó en su momento el crítico Pablo Gianera, tiene sus dificultades, puesto que no hay indicaciones previas: ni de acciones escénicas de ningún tipo, ni del orden en el que deben disponerse los números. La versión de 2007, a cargo de Marcelo Lombardero, está “desprovista de toda literalidad” y propone, en lugar de aislar números cerrados, de dar una continuidad a los distintos episodios a través de la escenografía:

una tarima central flanqueada por sillones y presidida por una pantalla sobre la que se proyectan imágenes abstractas, de clásicos hollywoodenses y del dibujo animado *Los picapiedras*, con un fondo sonoro de cintas pregrabadas. En lugar de manjares, hay un barman siempre dispuesto a llenar las copas de champagne. El vestuario, por su parte, con toques de los años veinte y treinta, subraya la carga sexual que domina el clima convivial y orgiástico en que se mueven los personajes.³³

Sobre el impacto en el público porteño, el crítico concluye que

esta pequeña obra maestra del teatro musical del siglo XX encontró en su estreno local (indudablemente acierto del ciclo) una versión perfecta, . . . y probó además que Maderna consigue vulnerar la cronología: su *Satyricon* burla todos los estilos musicales y, en ese gesto, le hace justicia al texto original, a su propia época y también a la nuestra.³⁴

30. A la excepción del primer año del ciclo que será dirigido por Bauer en conjunto con Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl.

31. Federico Monjeau, “Un formidable teatro de sonidos”, *Clarín* (11 de noviembre de 2007).

32. Pablo Gianera, “Magistral alegoría de la decadencia”, *La Nación* (11 de noviembre de 2007), disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/magistral-alegoria-de-la-decadencia-nid961161>. Último acceso: 1-3-2020.

33. Ibid.

34. Ibid.

“Ópera”, “casi-ópera”, “teatro instrumental”, “teatro de sonidos”, observamos un *in crescendo* de terminologías para estas nuevas obras, y quizás cada obra tendrá una nueva definición. Al respecto, Martín Bauer, a cargo de la puesta en escena de *Infinito Nero* de Salvatore Sciarrino, estrenada en el CETC en 2006 (con dirección musical del belga Guy Vandromme), afirmará que

en estas obras nuevas hay que definir de qué se trata, y eso es lo más complicado. Vos podés decir que es una ópera contemporánea, una obra de teatro musical, una instalación . . . Vandromme llamó a “Infinito Nero” como “acción invisible para cantante solista”. No la llama ópera.³⁵

En relación con las definiciones del género en la escena local, un ejemplo interesante es el de Luigi Nono, uno de los compositores europeos que más influencia tuvo en la escena local (desde sus primeras visitas durante los años 60). La puesta en escena de *Prometeo* por el ciclo “Colón Contemporáneo” en 2013, da cuenta de una transformación del campo, desde sus re-inicios en los años 90, dos décadas más tarde. Calificada como “la ópera imposible”,³⁶ la dirección artística estará a cargo de André Richard,³⁷ quien analiza que si bien, “decididamente es una ópera”, no lo es en el mismo sentido que *La Bohème*: “En la ópera hay una mise-en-scène, una escenografía, y sonidos. Todos eso que suele verse en una ópera no está en *Prometeo*. Es una ópera de sonidos”.³⁸ Es una obra en la que los autores (Luigi Nono y el filósofo Massimo Cacciari) precisan que no debe haber una puesta en escena ni movimientos escénicos.

Vemos una y otra vez, desde la crítica, la explicación de cómo *Prometeo* lleva al género de la ópera al “extremo de lo posible”,³⁹ y donde el espacio mismo es un

35. Alejandro Cruz, “‘Infinito Nero’, de Sciarrino, en el Xirgu. El CETC inicia así su temporada”, *La Nación* (24 de mayo de 2006): 1 y 5.

36. Pablo Gianera, “Prometeo, la ópera imposible”, *La Nación* (15 de noviembre de 2013), disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/prometeo-la-opera-imposible-nid1638345>.

37. El técnico André Richard había estado presente para el estreno argentino de *La Lontananza nostálgica utópica futura*, presentada en el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea en el 2002, y había dado una conferencia sobre *Prometeo* en el Instituto Goethe. Ver Federico Monjeau, “La música contemporánea, de fiesta”, *Clarín* (20 de octubre de 2002), disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/musica-contemporanea-fieta_0_ryNQejmxAYx.html; y Diego Fischerman, “La desolada poesía del caminante”, *Página/12* (25 de octubre de 2002), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-11921-2002-10-25.html>. En 2016 *La lontananza...* se volverá a representar, aunque con un entusiasmo menor por parte de la crítica. Ver Sandra de la Fuente, “Isabelle Faust. Dos puntas de un gran arco”, *Clarín* (5 de noviembre de 2016), disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/puntas-gran-arco_0_ryxQr5jex.html.

38. Ibid.

39. Diego Fischerman, “Prometeo, una empresa heroica”, *Página/12* (16 de noviembre de 2013), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-30542-2013-11-16.html>.

“instrumento que rodea al público”.⁴⁰ Por la postura ideológica de Nono respecto de la sala (si bien la ópera se estrenó en La Scala de Milán, el compositor se opuso a volver a programarla allí), Richard se había opuesto en un principio a la sala principal del Teatro Colón. Sin embargo, al escuchar cómo sonaba la sala afirmó: “Es un milagro . . . si en esa obra el instrumento es la sala, en este caso se trata de un instrumento de lujo, que no puede desperdiciarse”. Por otro lado, explicó que lo heroico y lo épico de los libretos de ópera, se encuentran trasladados a la “experiencia de los músicos” al ejecutar *Prometeo*: “deben abandonar sus prejuicios acerca de los sonidos bellos y los que no lo son, donde muchas veces lo que ellos hacen y lo que finalmente suena en la sala no tiene mucho que ver, donde mucho de lo que sucede es apenas audible”.⁴¹ La pertenencia al género “se juega en un aspecto menos evidente, en todo caso. La relación (muy veneciana y muy comunista) entre sonido y representación”.⁴² El hecho de aceptar el Colón, por parte de Richard, fue evaluado como un hecho un tanto frívolo, aunque quizás en las condiciones de producción (juntar a la Orquesta Nacional y Juvenil del Bicentenario con la London Sinfonietta) se pueda encontrar, según Richard, el sentido político profundo de la obra, que además se vería intensificado y puesto en escena, de manera inevitable, por “la tensión entre su obra y una sala como la del Colón”.⁴³

En el último ejemplo que trabajaremos, volvemos a observar varios de los tópicos que mencionamos en esta sección: la re-definición constante del género, la toma de posturas estético-políticas, y las particularidades de las puestas en escena. Todas estas cuestiones son pertinentes en la puesta argentina de *La vendedora de fósforos* (1988) de Helmut Lachenmann. Hay una continuidad estética entre el cierre del ciclo 2013 del Colón Contemporáneo con la ópera de Luigi Nono y la apertura del mismo ciclo en 2014, con una ópera de su discípulo.

La puesta local fue una “súper producción”⁴⁴ que contó con el compositor como artista en residencia —ya que participó como narrador en la ópera y supervisó la producción en general—, y con la presencia de Mayumi Miyata para la interpretación del

40. Ibid.

41. Ibid.

42. Diego Fischerman, “Un hecho estético trascendente”, *Página/12* (19 de noviembre de 2013), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-30579-2013-11-19.html>.

43. Ibid.

44. Diego Fischerman, “Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez”, *Página/12* (14 de marzo de 2014), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-31587-2014-03-14.html>.

shô, el instrumento tradicional japonés.⁴⁵ La visita de Lachenmann y la ópera serán incluso el punto de partida para una película del director argentino Alejo Muguillansky.⁴⁶

La obra parte del cuento de Hans Christian Andersen, al que se le agrega un intertexto político: las palabras de Gudrun Ensslin, responsable de una explosión en un centro comercial en Frankfurt en 1968. El compositor interpreta a Gudrun, en varias oportunidades, como una versión, futura, casi utópica, de la niña del cuento. En cuanto a la interpretación de su música, Lachenmann pondrá cierta resistencia: “¿Entender la música? ¿Qué quiere decir entender la música? ¿Se puede entender un spaghetti? A un spaghetti no se lo entiende; se lo come”.⁴⁷ Su posición marxista encuentra eco también en su preferencia por la música en vivo, y en su afirmación de que “la revolución que está en manos de los compositores es la del sonido”.⁴⁸ A modo de provocación, dirá: “Por eso escribí una ópera. Aunque ésta, tal vez, no lo sea”.⁴⁹

Volvemos a encontrar la resistencia a definir el género de ópera. Si en *Prometeo* encontrábamos que lo multi-sensorial se daba en acto de la escucha, es también en el sonido que encontraremos estos rasgos del género en Lachenmann. El compositor la describe como “música meteorológica, . . . como un fenómeno natural: [l]a música de las primeras escenas de la ópera no describe el frío de las calles en las que deambula la niña: ‘la música misma es fría’”.⁵⁰ Por otro lado, las técnicas con las que son generados los sonidos son tan importantes como los resultantes sonoros de las mismas,⁵¹ y es en esta cualidad cinésica, multi-modal, que encontramos en Lachenmann a la ópera del siglo XXI.

Ópera contemporánea, memoria, y dictaduras latinoamericanas

En esta última sección proponemos pensar los cuatro ejes planteados en la primera sección en un análisis comparativo de tres óperas argentinas presentadas en Buenos Aires

45. Guadalupe Treibel, “Los sonidos de la Vía Láctea”, *Página/12 - Suplemento Las 12* (14 de marzo de 2014), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8709-2014-03-14.html>.

46. Mercedes Halfon, “Adelante radicales”, *Página/12 – RADAR* (3 de junio de 2018), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/118950-adelante-radicales>.

47. Fischerman, “Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez”.

48. Ibid.

49. Ibid.

50. Federico Monjeau, “Los fuegos originarios”, *Clarín - Revista Ñ* (18 de marzo de 2014).

51. Fischerman, “Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez”.

cuyos libretos tratan sobre las dictaduras latinoamericanas.⁵² También es nuestro objetivo pensar las relaciones posibles entre música y política, y entre ópera y memoria. El *corpus* de óperas a analizar reúne: *La casa sin sosiego* de Gerardo Gandini y Griselda Gambaro (1992 y 2012), *Sin voces*, de Marcelo Delgado y Elena Vinelli (1999), e *Historia del llanto, un testimonio* de Carlos Mastropietro y Alan Pauls (2011).

La casa sin sosiego de Gerardo Gandini es ejemplar por ser una de las primeras óperas de un compositor argentino después del retorno de la democracia en Argentina (y marca también el comienzo de una prolífera producción de óperas en el catálogo del compositor). Contó con un libreto de la escritora Griselda Gambaro, con dirección escénica de Laura Yusem y escenografía de Graciela Galán. Estrenada en 1992 en la Sala Casacuberta (Teatro Municipal General San Martín), fue una de las primeras actividades del CETC en co-producción con la Fundación San Telmo, y también representó a la Argentina en la exposición Universal de Sevilla en 1992. La ópera retoma el mito de Orfeo y Eurídice, siguiendo la historia de Juan, quien parte en busca de su mujer, Teresa. Sin embargo, en esta versión, el personaje de Teresa es el de una desaparecida, siendo esta la primera vez que se hace referencia a la dictadura y a los desaparecidos en una ópera.

Su estreno, fue presentado por sus autores como una protesta ante los indultos que el gobierno de Carlos Menem había otorgado a los militares de la dictadura argentina, responsables de crímenes de lesa humanidad. En 2012, la ópera tuvo una segunda puesta en escena en el Centro Cultural Haroldo Conti, ubicado en la ex-Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), un antiguo centro de detención clandestino. La dirección escénica estuvo a cargo de Pablo Maritano, y la musical a cargo de Marcelo Delgado y los músicos de su ensamble, la Compañía Oblicua. La representación de esta ópera, en este espacio, veinte años después de su estreno, da cuenta de ciertos procesos de la experiencia de la democracia: la reapertura de los juicios de lesa humanidad en 2003 y la reapropiación de estos espacios en lugares de cultura o archivos de la memoria.

En la ópera, Gandini retomará materiales musicales del *Orfeo* de Claudio Monteverdi, identificable en un aria, y presente como material en el resto de la obra (utilizando las formas de trabajar los materiales musicales propias al compositor). Este

52. A esta lista se pueden agregar las óperas *Suyai, la esperanza también es un canto* de Eduardo Cáceres con libreto de Maritza Nuñez, estrenada en Buenos Aires en 2014 (y encargada por la Secretaría de Cultura de la Nación), y *Aliados* de Esteban Rivas con libreto de Esteban Buch, que fue estrenada en Francia en 2013 y contó con una nueva puesta en Buenos Aires en 2015.

caso es ejemplar del peso de la historia en la ópera y su capacidad de interactuar con las coyunturas de su época: las dos puestas, en los dos espacios, y las transformaciones políticas entre ambas, aportan una carga simbólica que se integra al sentido de la obra.

Sin Voces fue creada para el CETC (1999) como una colaboración entre el compositor Marcelo Delgado, la poeta Elena Vinelli y el dramaturgo Emilio García-Wehbi. El texto de Vinelli describe un mundo que se encuentra en un estado general de ausencia, sin una narrativa lineal. Se propone, en cierta forma, traer ciertos susurros del pasado al presente, “traer las voces. Rehacer los murmullos para que todo sea contado”,⁵³ basándose en la historia bíblica de los hermanos Caín y Abel, cuyas voces se entrelazan para crear a los personajes de Cael y Abín. Los autores utilizan el espacio del CETC, definido por la significativa tensión entre lo nuevo y experimental, y lo tradicional y conservador presente en el propio edificio. Se utilizará la idea de lo visible y lo no-visible, lo que ocurre en los espacios más escurridizos a la vista del público.

La puesta visual de Wehbi es extrema: actores vestidos en la estética del sadomasoquismo; la crucifixión y decapitación de un cerdo en escena; la suciedad y la desnudez de los cuerpos, asumiendo también el polvo y la suciedad de la sala en el sótano del teatro. Las historias se entrecruzan y se asocian —dicen los autores— con “metáforas de la historia argentina y sus facciones, que nunca dudan en sacrificarse entre sí generación tras generación”.⁵⁴ *Sin voces* acentúa el quiebre con la tradición y se posiciona en las definiciones de anti-óperas que hemos analizado: el uso de la voz mayormente susurrada, el rol autónomo de la música, la presencia de la voz cantada en únicamente cinco pequeñas *arias* por una mezzosoprano pero sin ningún gesto operístico vocal típico. El uso de la voz teatral hablada es autónoma respecto de la música. La relación con los desaparecidos es visible, y así fue identificada por la crítica, aunque sin ser por ello una interpretación excluyente. Los autores señalan que “los desaparecidos son algunos de los ausentes, pero también hay otros”.⁵⁵ Quizás la pérdida de una identidad del género operístico resuena con la pérdida de la identidad de las personas: *Sin voces* remite a la ausencia determinada por un contexto específico, a la ausencia de vidas, y a la ausencia de las voces de los cuerpos. Y a la vez, pone nuevamente en crisis el género:

El peso y la movilidad de la escena amenazan con transformar lo que podría formar parte del género de la ópera de cámara en una pieza de teatro con orquesta. Y éste

53. Elena Vinelli, *Sin voces*, textos.

54. Emilio García Wehbi, sitio web: <http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/sin-voices/>

55. Diego Fischerman, “Una obra sobre la ausencia”, *Página/12* (20 de noviembre de 1999): 27.

es, precisamente, uno de sus mayores méritos: la amenaza sobre el género, la colisión productiva; con *Sin voces*, el CETC recupera una auténtica dimensión experimental.⁵⁶

La ópera de cámara de Mastropietro *Historia del llanto. Un testimonio* (2011) parte de la novela homónima de Alan Pauls.⁵⁷ Es la historia de un chico desde sus 4 años hasta el comienzo de su madurez en los primeros años setenta. El bombardeo a la Casa de la Moneda en Santiago de Chile el 11 de septiembre de 1973 es el único acontecimiento histórico identificable. El texto provee un material operístico particular y la obra combina distintos registros: testimonial, histórico y autobiográfico. Las preguntas principales de la novela —¿cómo relatar lo visto, lo oído? ¿desde dónde recordar una época de la que se fue testigo?— están planteadas en términos de percepción óptica y sonora. El actor-narrador cuenta los distintos episodios de la novela (14 escenas, como las 14 estaciones del *via crucis*) a través de una selección de citas. La parte vocal incluye dos sopranos y un bajo, voces que son utilizadas como instrumentos y que en su forma cantada evitan el canto lírico.⁵⁸

Cabe destacar el tópico de lo multi-modal o sinestésico a través de dos mecanismos sonoro-sensoriales que tienen relación directa con la acción. El primero, Mastropietro lo denomina “mecanismo del llanto”, con seis recurrencias a lo largo de la obra, que consiste en movilizar algo visible como consecuencia del llanto o de las lágrimas de forma tal que sea claro que se produce por estas últimas (puede indicarse con una luz o una acción sonora). El otro mecanismo es el “esquema del agua” que se repite ocho veces a lo largo de la obra y que consiste en movimientos secuenciales con recipientes y agua que suceden en distintos momentos, y que también enfatizan la relación acción-sonido. El protagonista de *Historia del llanto*, que en cierto momento de decepción política pierde su capacidad de poder llorar, encuentra a su amigo llorando frente a la pantalla del televisor blanco y negro frente al Palacio de la Moneda de Santiago, que echa humo por todas sus ventanas. En ese momento, se da cuenta de que no puede llorar y en un monólogo interior dice:

56. Federico Monjeau, “El género amenazado”, *Clarín* (23 de noviembre de 1999): 6.

57. El audio de la ópera está accesible en el sitio: <https://soundcloud.com/carlos-mastropietro-hdll/historia-del-llanto>.

58. Sobre el tratamiento instrumental de la voz, ver Carlos Mastropietro, “La voz en la composición de *Historia del llanto*”, *Arte e investigación*, No. 11 (noviembre 2015): 88-94.

esa tarde negra en casa de su amigo, cuando el Palacio de la Moneda arde tres veces, una en Santiago, otra en la pantalla del televisor, la tercera en su corazón comunista, precoz pero deshidratado, y daría todo por llorar, por hacer que aflore a sus ojos una, una sola, al menos, de todas las lágrimas que le niega a su padre (en el vestuario del club) y que el 11 de septiembre de 1973 inundan de manera escandalosa los ojos de su amigo.⁵⁹

Los elementos documentales están aquí filtrados por la ficción,⁶⁰ si bien son utilizados de forma directa: ya no se alude por medio de la mitología (como en el caso de Gandini), o mediante recursos poéticos (como en *Sin Voces*), sino que la realidad aparece sin intermediación.

Sobre las definiciones del género, Mastropietro propone “obra musical escénica (en un sentido amplio, una ópera de cámara),”⁶¹ y la crítica privilegia los términos “ópera”⁶² y “ópera contemporánea”,⁶³ aunque en una entrevista el compositor afirma que “si uno no se preocupa mucho por qué quiere decir ópera, ésta es una ópera”.⁶⁴ Ciertos aspectos sensoriales son evocados tanto por la composición de la ópera como en la novela: “el protagonismo del cuerpo, particularmente aquí las lágrimas y la piel-el tacto”.⁶⁵ En la novela también se “proponen otras formas de escribir la memoria”⁶⁶ y de interpelar “la idea de una reconstrucción del pasado como mecanismo de reparación del trauma social”,⁶⁷ leyendo a los usos del archivo como una orientación más “legislativa e institutiva que transgresora”.⁶⁸

59. Alan Pauls, *Historia del llanto. Un testimonio* (Buenos Aires: Anagrama, 2007), 52.

60. Con ciertos elementos de esta obra es que dialoga la ópera de Eduardo Cáceres, *Suyai. La esperanza también es canto*. Si la ópera de Mastropietro muestra el golpe de Chile vivido desde la Argentina, la de Cáceres es la visión del golpe en Argentina desde el Chile de Pinochet. En la puesta se insertan fragmentos de la realidad: la grabación del último discurso de Salvador Allende, el bombardeo a la Casa de la Moneda de “La batalla de Chile” de Patricio Guzmán, el spot de la Franja del NO durante la campaña por el plebiscito. Estos materiales pueden aparecer solos o en diálogo con el ensamble, o con los actores.

61. Carlos Mastropietro, “La voz en la composición de *Historia del llanto*”.

62. Sin autor, “Una ópera partida en dos”, *Clarín* (24 de septiembre de 2011), disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/opera-partida_0_BJ6WT33vmg.html.

63. Diego Fischerman, “Los hijos de la lágrima”, *Página/12 – RADAR* (18 de septiembre de 2011), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7343-2011-09-18.html>.

64. Ibid.

65. María José Sabo, “Acariciando a contrapelo los 70. El archivo en *Historia del llanto* de Alan Pauls”, *Revista chilena de literatura*, No. 90 (septiembre 2015): 275.

66. Ibid.

67. Ibid.

68. Ibid., 292, tomando el texto de Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October* Vol. 110 (otoño 2004): 3-22.

A través de este *corpus* de óperas, insertas dentro de un campo de producción prolífico que ha encontrado en Buenos Aires una nueva escena, observamos cómo distintos compositores, sirviéndose de distintas estrategias narrativas y musicales, eligieron abordar el complejo momento histórico de las dictaduras en Chile y Argentina. Por un lado, a través de la metáfora y la alusión mitológica. Por el otro, a través del uso del archivo y de lo real-documental como material en sí mismo. Traspasando las convenciones de la ópera y utilizando una multiplicidad de medios, es quizás esta versatilidad de género en su estado actual y la riqueza de posibilidades que presenta, lo que lo hace permeable a la historia y le conceden vigencia.

A modo de conclusión

A lo largo de distintos ejemplos en un período de más de 30 años, observamos la transformación de un campo a través del estudio de un género en particular, el de la música y la escena. Observamos, en primer lugar, las dificultades para fijar una definición como característica del género a partir del siglo XX. Analizamos también cómo se afirmó este género híbrido en un campo cultural específico, en la ciudad de Buenos Aires, a través de una recepción crítica entusiasta, y ciertos mecanismos que lo hicieron más accesible al público. Finalmente, observamos cómo la ópera se presentó como un género propicio para reflexionar y tomar una postura crítica sobre el presente, y cómo esta actualización del género lo llevó a su apogeo en los últimos años.

Bibliografía

- Adlington, Robert. *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975*. Abingdon: Routledge, 2019.
- Aranda, Pablo. “Conversación con Mauricio Kagel”. *Revista Musical Chilena*, 185 (enero-junio 1996): 60-66.
- Buch, Esteban. “Poétique de l’opéra contemporain. A propos d’Aliados, un opéra du temps réel, de Sebastian Rivas”. *Revue des Sciences Humaines*, No. 329 (enero-marzo 2018): 149-164.
- Cabrera, Napoleón. “Dos casi óperas acerca del destino”. *Clarín* (20 de mayo de 1991): 34.
- Camps, Pompeyo. “Opera, en auspicioso debut”. *Clarín* (27 de julio de 1990): 15.
- . “Britten y una ópera para la juventud”. *Clarín* (10 de julio de 1991): 4.
- Cruz, Alejandro. “‘Infinito Nero’, de Sciarrino, en el Xirgu. El CETC inicia así su temporada”. *La Nación* (24 de mayo de 2006): 1 y 5.

- Danuser, Hermann (ed.). *Musiktheater heute: Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*. Basilea: Schott, 2003.
- De la Fuente, Sandra. "Isabelle Faust. Dos puntas de un gran arco". *Clarín* (5 de noviembre de 2016). Disponible en:
https://www.clarin.com/espectaculos/musica/puntas-gran-arco_0_ryxQr5jex.html.
- Everett, Yayoi Uno. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- Fessel, Pablo (compilador). *Escritos de compositores*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.
- . "La modernidad en el Teatro Colón". En 1908: *Teatro Colón*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- Fessel, Pablo, Fara Korsunsky e Ignacio Llobera. "Hacia una historia del Centro de Experimentación del Teatro Colón". En *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce*, 606-615. Buenos Aires: FFyL-UBA, 2013.
- Fischerman, Diego. "Una obra sobre la ausencia". *Página/12* (20 de noviembre de 1999): 27.
- . "La desolada poesía del caminante". *Página/12* (25 de octubre de 2002). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-11921-2002-10-25.html>.
- . "Los hijos de la lágrima". *Página/12 – RADAR* (18 de septiembre de 2011), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7343-2011-09-18.html>.
- . "Prometeo, una empresa heroica". *Página/12* (16 de noviembre de 2013). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-30542-2013-11-16.html>.
- . "Un hecho estético trascendente". *Página/12* (19 de noviembre de 2013). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-30579-2013-11-19.html>.
- . "Tenemos que hacer que las cosas suenen por primera vez". *Página/12* (14 de marzo de 2014). Disponible en:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-31587-2014-03-14.html>.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October*, Vol. 110 (otoño 2004): 3-22.
- Gianera, Pablo. "Magistral alegoría de la decadencia". *La Nación* (11 de noviembre de 2007). Disponible en:
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/magistral-alegoria-de-la-decadencia-nid961161>. Último acceso: 1-3-2020.
- . "Prometeo, la ópera imposible". *La Nación* (15 de noviembre de 2013). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/prometeo-la-opera-imposible-nid1638345.15-11-2013>.

- Halfon, Mercedes. “Adelante radicales”. *Página/12* – RADAR (3 de junio de 2018). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/118950-adelante-radicales>. 03-06-2018.
- Heile, Björn. “Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera”. *Music & Letters*, Vol. 87, No. 1 (enero 2006): 72-81.
- . *The Music of Mauricio Kagel*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Mahling, Christoiph-Hellmut y Kristina Pfarr (eds.). *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960-1980)*. Tutzing: Schneider, 2002.
- Mastropietro, Carlos. “La voz en la composición de Historia del llanto”. *Arte e investigación* No. 11 (noviembre 2015): 88-94.
- Mazos, Luis. “El teatro joven en su mejor momento”. *Clarín* (19 de junio de 1991): 3.
- Metzer, David. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Monjeau, Federico. “Pierrot en combate”. *Página/12* (27 de julio de 1990): 19.
- . “Teatro con respiración musical”. *Página/12* (26 de abril de 1991): 21.
- . “El género amenazado”. *Clarín* (23 de noviembre de 1999): 6.
- . “La música contemporánea, de fiesta”. *Clarín* (20 de octubre de 2002). Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/musica-contemporanea-fiesta_0_ryNQejmxAYx.html.
- . “Un formidable teatro de sonidos”. *Clarín* (11 de noviembre de 2007).
- . “Los fuegos originarios”, *Clarín – Revista Ñ* (18 de marzo de 2014).
- . “Apuntes sobre música argentina”. *Espiral. pensamiento musical y acciones alrededor de conDiT.cheLA*, No. 5 (noviembre 2014): 4-7.
- Müller, Martín. “Dos experiencias operísticas”. *Clásica* (noviembre 1990): 26.
- Oliver, Roger W. “The Mystique of Opera”. *Performing Arts Journal*, Vol. 14, No. 2 (mayo 1992): 32-42.
- Pauls, Alan. *Historia del llanto. Un testimonio*. Buenos Aires: Anagrama, 2007.
- Reininghaus, Frieder, Katja Schneider y Sabine Sanio (eds.). *Experimentelles Musik- und Tanztheater, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, 7. Laaber: Laaber, 2004.
- Sabo, María José. “Acariciando a contrapelo los 70. El archivo en Historia del llanto de Alan Pauls”. *Revista chilena de literatura*, No. 90 (septiembre 2015): 275-300.
- Sin autor, “Una ópera partida en dos”. *Clarín* (24 de septiembre de 2011). Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/opera-partida_0_BJ6WT33vmg.html.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- Treibel, Guadalupe. “Los sonidos de la Vía Láctea”. *Página/12* - Suplemento Las 12 (14 de marzo de 2014). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8709-2014-03-14.html>.

La flauta japonesa *shakuhachi*: del uso ritual al musical

Gerardo Tanamachi Castro

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 153-170

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

La flauta japonesa shakuhachi: del uso ritual al musical

Actualmente, la flauta de bisel japonesa *shakuhachi* (尺八) tiene presencia en todo el mundo, en muchos géneros musicales. Las particularidades de su sonido son producto de su empleo por siglos como implemento religioso, es decir, como un *hōki* (法器), asociado a prácticas budistas. Sin embargo, durante el periodo Meiji (1868-1912) de la historia de Japón, dicho uso se vio restringido de manera considerable, para convertirse en un instrumento para ser apreciado estéticamente, o sea, en un *gakki* (楽器), a pesar de lo cual conservó muchos de sus atributos previos. El objetivo de este trabajo es el de identificar los procesos a través de los cuales el *shakuhachi* pasó de ser un componente de la vida espiritual de un grupo de monjes a ser parte de prácticas musicales diversas y de sectores más amplios. Se verá que esto se debió a la intervención del gobierno, la participación de nuevos intérpretes y la exposición de los japoneses a la música extranjera. Se tomarán en cuenta los cambios en la construcción del instrumento, las características del repertorio, las técnicas de interpretación, la función social de los maestros y ejecutantes, y las formas de transmisión del conocimiento.

Palabras clave: *shakuhachi*, ritual, secularización, occidentalización

The Japanese Flute Shakuhachi: From Ritual to Musical Use

Nowadays, the Japanese end-blown flute *shakuhachi* (尺八) has a presence throughout the world, in many musical genres. The distinctive features of its sound are product of its use for centuries as a religious implement, that is, as a *hōki* (法器), associated with Buddhist practices. However, during the Meiji period (1868-1912) of the history of Japan, this use was restricted significantly, to become in an instrument to be aesthetically appreciated, that is, in a *gakki* (楽器), despite of which it retained many of its previous attributes. The objective of this work is to identify the processes through which the *shakuhachi* went from being an element of the spiritual life of a group of monks to being part of diverse musical practices of wider sectors. It will be seen that this was due to governmental intervention, the participation of new interpreters and the exposure of the Japanese to foreign music. The changes in the construction of the instrument, the characteristics of the repertoire, the interpretation techniques, the social function of masters and performers, and the forms of knowledge transmission will be taken into account.

Keywords: *Shakuhachi*, Ritual, Secularization, Westernization

Antecedentes históricos

Durante miles de años, las interacciones de los japoneses con otros pueblos estuvieron limitadas prácticamente al continente asiático, sobre todo a la sinoesfera. A lo largo de muchos siglos aprendieron de los chinos, entre otras cosas, el uso del bronce y del hierro, su sistema de escritura, matemáticas básicas, el budismo y técnicas de construcción de montículos y templos, y los aplicaron en su propia sociedad. Naturalmente, los japoneses no se limitaron a adoptar la herencia cultural de otros pueblos, sino que la adaptaron y la modificaron. Además, durante ciertas épocas hubo menor interacción con el exterior, lo cual favoreció desarrollos autóctonos y originales.

Un caso de este tipo fue el del *shakuhachi* (尺八), flauta vertical de bisel con orificios (cinco, en principio) usada principalmente en Japón. Tradicionalmente, este instrumento está hecho con la base de un bambú, aunque también existen variantes hechas de la madera de otros árboles. Debe su nombre a su medida estándar: un *shaku* (30.3 centímetros) y ocho¹ *sun* (3.03 centímetros cada uno).² Los hay de otras medidas, tanto más pequeños como hasta del doble de largo, a pesar de lo cual todos reciben el mismo nombre.

Se originó en China, probablemente a partir de influencias egipcias, iraníes e indias. Desde que fue llevado a Japón, tuvo ahí su propia evolución, mientras que en China cayó en desuso como tal y derivó en un instrumento considerablemente diferente: el *xiao*. También se pueden considerar como emparentados el *hitoyogiri* y el *tenpuku*, aunque ambos se dejaron de utilizar en la mayor parte del territorio japonés. El primero está hecho con la parte media del bambú, mientras que el segundo había surgido en China más bien como una boquilla de otros instrumentos.³

Alrededor del siglo VII, un tipo de *shakuhachi* de seis orificios fue integrado a la orquesta del *gagaku*, repertorio tocado en la corte imperial japonesa que en ese entonces incluía géneros de música vocal con acompañamiento y piezas derivadas de las antiguas artes escénicas de Asia continental. Sin embargo, este tipo de *shakuhachi* se dejó de utilizar en dicha orquesta gradualmente. Se dice que el emperador Go-Shirakawa (1127-1192), un importante promotor de la música y uno de los intérpretes más célebres de su

1. En japonés, *hachi* significa ocho.

2. Esto es un total de 54.54 centímetros.

3. Toru Seyama, "The Re-contextualization of the *Shakuhachi* (*Syakuhati*) and Its Music from Traditional/Classical into Modern/Popular", *The World of Music*, Vol. 52, N° 1/3 (2010): 106-109.

tiempo, tenía interés en este instrumento, pero al buscar intérpretes competentes en Japón no los encontró.⁴

A pesar de que la soberanía siguió recayendo nominalmente en el emperador, la clase guerrera, o sea, la de los samuráis, ascendió al poder *de facto* a finales del siglo XII, dando lugar a una sociedad de características feudales gobernada por un líder militar denominado sogún, situación que se mantuvo por más de seis siglos. Durante el llamado periodo Muromachi (1336-1573), el *shakuhachi* fue recuperado con el uso de otra variante, más parecida a la de la actualidad, por monjes mendicantes llamados *komosō* (薦僧), por la estera de paja que portaban y hacía las veces de su cama. Posteriormente, ellos fueron llamados *komusō* (虚無僧), o sea, monjes del vacío.

La secta Fuke

Aunque es un tema controvertido, sobre todo por la existencia de documentos probablemente falsificados, se dice que los *komusō* fundaron en Kioto un grupo denominado Fuke (普化宗), asociado con el budismo Zen y con base en un movimiento religioso cuyas raíces se remontan al siglo XIII. Según la tradición de los mismos *komusō*, el monje Shinchi Kakushin (1207-1298), miembro de la secta Rinzaï del budismo Zen, viajó a China en 1249, y al regresar cinco años después organizó en Japón al grupo Fuke.⁵

La segunda mitad del siglo XV y buena parte del XVI fueron de guerras internas. Estas circunstancias solo vieron su final con la aparición de tres grandes estrategas, que paulatina y sucesivamente lograron dominar y unificar el territorio, el último de los cuales, Tokugawa Ieyasu (1543-1616), logró establecer un régimen dinástico duradero. A la etapa de dicho régimen, de 1603 a 1868, se le conoce como periodo Edo,⁶ por el nombre de la ciudad en que se asentó el poder político y militar.

En 1543, un grupo de portugueses había llegado a Japón, evento que dio inicio a un activo intercambio con el exterior que duró varias décadas. El vínculo con los ibéricos era conveniente para algunos japoneses por sus beneficios económicos, pero sus tareas evangelizadoras atentaban contra el sistema establecido, en particular por la obediencia que rendían los cristianos a autoridades extranjeras.

4. Andreas Gutzwiller, "The Shakuhachi of the Fuke-Sect: Instrument of Zen", *The World of Music*, Vol. 16, N° 3, Sacred Music II (1984): 53-65.

5. Gunnar Jinmei Linder, *Deconstructing Tradition in Japanese Music. A Study of Shakuhachi, Historical Authenticity and Transmission of Tradition* (Estocolmo: Stockholm University, 2012), 82-186.

6. Actualmente Tokio.

Lo anterior motivó a los Tokugawa a expulsarlos, y a establecer una política de relativo aislamiento que limitó los contactos con el exterior a pueblos cercanos y a la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales. Asimismo, en continuidad con disposiciones anteriores, también se restringió la movilidad social (según las cuatro clases de los samuráis, los campesinos, los artesanos y los comerciantes) y geográfica, y se limitó el uso de tecnología (armas, embarcaciones, etc.), cuando ésta pudiera usarse para atentar en contra del régimen en un momento dado.⁷

En calidad de secta del budismo Zen, el grupo Fuke recibió el reconocimiento oficial de parte del sogunato Tokugawa en 1614. Se eligió el templo Myōan (明暗寺) (también pronunciado Meian), ubicado en Higashiyama, en Kioto, como principal. Éste había sido fundado por un discípulo de Kakushin. Sus monjes no cantaban los aforismos llamados *sūtras* (en japonés, *kyōten*) como otros grupos budistas, sino que buscaban alcanzar el *satori*⁸ por medio de la práctica del *suizen* (吹簫), que consistía precisamente en tocar el *shakuhachi*. Los *komosō* fueron los primeros en usar dicho instrumento como un implemento religioso, a lo que en el budismo se le denomina como *hōki*.⁹

La secta Fuke se consolidó alrededor de 1700, época en la que solo admitía a hombres de la clase samurái, entre quienes estuvieron muchos que no tenían amo, o sea, *rōnin*. Debido a los antecedentes que había de *rōnin* convertidos al cristianismo, sus monjes siempre estuvieron en la mira del sogunato. Cabe mencionar que, por otro lado, muchos *komusō* se involucraron en actividades violentas y de espionaje. De hecho, con el tiempo algunos se pusieron al servicio del gobierno. Para estar más cerca del centro de poder, estos monjes después establecieron sedes alternativas (*sōhonzan*, 総本山) cerca de Edo, en los templos Ichigatsu (一月寺), en la actual prefectura de Chiba, y Reihō (鈴法寺), en Saitama. En total llegó a haber más de ciento veinte templos Fuke.¹⁰

Los *komusō* usaban una canasta en la cabeza, como símbolo de desapego a la individualidad, pero también como una forma de ocultar su identidad. Normalmente cada uno construía sus propios *shakuhachi*, y lo hacían con la solidez suficiente como para que

7. Andrew Gordon, *A Modern History of Japan. From Tokugawa Times to the Present* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 9-44.

8. Es decir, la “iluminación”.

9. Max Deeg, “Komusō and ‘Shakuhachi-Zen’: From Historical Legitimation to the Spiritualisation of a Buddhist Denomination in the Edo Period”, *Japanese Religion*, Vol. 32, N° 1 & 2 (2007): 8-19.

10. William P. Malm, *Japanese Music and Musical Instruments* (Tokio: Charles E. Tuttle Company, 1990), 153-154.

también pudieran servir de arma.¹¹ A ellos se les permitía viajar por todo Japón, y esos dos objetos, además de sus vestiduras negras, servían de identificadores. Sus peculiares características les valieron ser incorporados en la cultura popular, por ejemplo, como personajes de obras del teatro *kabuki*. Por otro lado, aunque el gobierno prohibió en 1677 el uso del *shakuhachi* a personas que no fueran *komusō*, las dificultades que el sogunato tuvo para controlar a la secta Fuke provocaron que se decidiera limitar sus privilegios en 1847, al someterla a las mismas reglas que a la secta Rinzai.

A partir de esta época, el uso del *shakuhachi* se difundió hasta cierto punto entre toda la población y se desarrolló así un repertorio variado, que llegó hasta las canciones populares (*min'yō*, 民謡). Particularmente durante los últimos años del periodo Edo, este instrumento de viento se empezó a usar como instrumento solista secular y en los conjuntos de los estilos vocales con acompañamiento denominados *jiuta*, en los que tradicionalmente se empleaba el instrumento de cuerda *shamisen*, y *nagauta*, estilo asociado al anterior y que se incorporó al *kabuki*.¹²

Hasta finales del periodo Edo, cada templo tuvo su propia tradición de ejecución del *shakuhachi*, normalmente a cargo de un maestro en específico y según sus propias ideas, de modo que no había criterios unificados, ni técnicos ni interpretativos. Aunque buena parte de la transmisión de conocimientos se llevaba a cabo sin escritura, con el tiempo se desarrollaron diversos sistemas de notación, empleando números, los sistemas de escritura japoneses *katakana* y *kanji*, etc.

Además de la tradición del templo Myōan, otra que adquirió importancia durante el periodo Edo fue la denominada Kinko. Se dice que su fundador, Kurosawa Kinko (1705-1771), era hijo de un oficial del dominio feudal de Fukuoka, en el suroeste de Japón. A partir de que se volvió monje, estuvo afiliado al templo Ichigatsu. Viajó por todo Japón para compilar y editar un repertorio de treinta y seis melodías anónimas, que se convirtieron en las piezas básicas, es decir, en los *honkyoku* (本曲) del repertorio del *shakuhachi*. Más tarde fundó en Tokio un grupo de intérpretes, cuyo liderazgo se

11. Cabe comentar que, debido a la notable fuerza de sus fibras, la especie de bambú llamada *madake* (真竹, *phyllostachys bambusoides*), con la que se construían los *shakuhachi*, fue la que Thomas Edison (1847-1931) usó entre 1879 y 1910 (cuando empezó a utilizar filamentos de tungsteno) para sus bulbos incandescentes.

12. James H. Sanford, "Shakuhachi Zen. The Fukesū and Komusō", *Monumenta Nipponica*, Vol. 32, N° 4 (invierno de 1977): 411-420.

transmitió de manera hereditaria a las siguientes generaciones de su familia, aunque después fue encabezado por alumnos destacados no emparentados con los Kurosawa.

Con el tiempo se establecieron otros *honkyoku*, como los que Sakai Chikuhō convirtió en el núcleo de su repertorio a partir de 1917. Actualmente se conoce un total aproximado de ciento cincuenta *honkyoku* creados durante el periodo Edo, y se les califica como “antiguos”, o *koten honkyoku* (古典本曲).¹³

El aislamiento de Japón había favorecido la paz, el comercio y las artes populares, pero mientras tanto el resto del mundo había atravesado varios tipos de revoluciones intelectuales y tecnológicas. Los japoneses se percataron de esto poco a poco, en la medida en que las potencias occidentales, con su fuerza militar, empezaron a rondar el territorio japonés. Primero se acercaron los rusos, luego los británicos y después los estadounidenses, con solicitudes de privilegios comerciales. Los Tokugawa se negaron, pero esta situación no se iba a poder sostener por mucho tiempo.

En 1853, el comodoro estadounidense Matthew C. Perry (1794-1858) llegó a la bahía de Uraga para forzar a Japón a salir de su aislamiento e integrarse al sistema moderno de relaciones internacionales. Así, este país fue obligado a firmar un tratado desigual con Estados Unidos, y en los años siguientes a hacer lo mismo con otras potencias occidentales, con las cuales no podía competir militarmente.

Además de las presiones externas para abrirse al mundo y encontrarse con la modernidad, aunadas a las controversias que esto provocó dentro de Japón, había una crisis interna que se fue agudizando con el tiempo. Se presentaron fenómenos tales como hambrunas, y existía un descontento motivado por el empobrecimiento de algunos y el trastorno del orden social que representaba que otros, pertenecientes a las clases supuestamente más bajas, en especial la de los comerciantes, se enriquecieran en detrimento de la clase guerrera. Se generó y cundió una fuerte expectativa de cambio. Algunos samuráis se organizaron para influir en los distintos actores políticos; otros convocaron incluso a la gente común para unirse a enfrentamientos armados. El último según, Tokugawa Yoshinobu (1837-1913), renunció en noviembre de 1867.¹⁴

Como se ha mencionado, durante siglos el *shakuhachi* fue esencialmente un instrumento con funciones religiosas usado por monjes. Si bien es cierto que tuvo funciones adicionales, y que dichos monjes estaban involucrados también en actividades

13. Donald Paul Berger, “The Shakuhachi and the Kinko Ryū Notation”, *Asian Music*, Vol. 1, N° 2 (otoño de 1969): 33-35.

14. Gordon, *A Modern History of Japan*, 27-58.

mundanas, también lo es que su ámbito principal estuvo lejos de ser el de otros instrumentos más bien orientados al gusto estético y al entretenimiento. Sin embargo, entre los grandes cambios del periodo siguiente estuvo también una transformación del papel del *shakuhachi*.¹⁵

La secularización del *shakuhachi*

En diciembre de 1867, ejércitos de dominios feudales opositores a los Tokugawa tomaron el control del palacio imperial. En enero del año siguiente presionaron a Mutsuhito (1852-1912), el emperador en turno, para que anunciara una “restauración imperial”, lo que significaría a partir de entonces su preeminencia en la vida nacional, aunque solo como símbolo visible y legitimador de las decisiones de una oligarquía centralizadora. A esta nueva etapa se le llamó periodo Meiji (1868-1912), por el nombre póstumo de dicho emperador.

Se emprendió entonces un proyecto de transformación de Japón, orientado a una modernización al estilo de las potencias occidentales que comprendía, por supuesto, un ambicioso proyecto de construcción de infraestructura. Para todo ello, se contrató a miles de extranjeros expertos en distintas áreas, y se envió a un gran número de estudiantes a otros países.

En 1871, el gobierno Meiji proclamó el Decreto del Departamento de Estado (太政官布告). Entre sus estipulaciones estuvo la eliminación de la secta Fuke. Esto fue una de las consecuencias de la oposición al budismo por parte del nuevo gobierno, pues era una religión de origen extranjero, y sus adherentes habían adquirido mucho poder al ser favorecidos por los Tokugawa,¹⁶ además de que la secta había incurrido en prácticas no autorizadas, como permitir a gente común estudiar *shakuhachi*. El templo Ichigatsu fue transferido a la secta Nichiren Shōshū, mientras que el Reihō fue clausurado. En 1872 se prohibieron además las actividades mendicantes en general.¹⁷

Esto podría haber sido un peligro para la existencia del *shakuhachi*, pero no fue así, pues a partir de entonces la mayoría de las tradiciones de este instrumento se secularizaron y se constituyeron como escuelas (*ryū*, 流). Aun así, el uso religioso

15. Gutzwiller, *The Shakuhachi of the Fuke-Sect*, 63.

16. James Ketelaar, *Of Heretics and Martyrs in Meiji Japan: Buddhism and Its Persecution* (Princeton: Princeton University Press, 1990), 43-135.

17. Ingrid Fritsch, “A Comparison of Tozanryu and Kinkoryu Shakuhachi Arrangements for Sankyoku Gasso Made from Identical Originals”, *Traditional Music*, Vol. 15 (1983): 15-18.

persistió, como se verá más adelante. Asimismo, la desaparición de la clase samurái redundó en la incorporación de personas anteriormente pertenecientes a otras clases a las prácticas budistas en las que se empleaba el *shakuhachi*.

Algunos de quienes previamente habían sido miembros de la secta Fuke continuaron con el uso de dicho instrumento, pero también se integraron intérpretes sin vínculos directos con el budismo, como lo fueron algunos miembros del gremio de ciegos Tōdōza (当道座), que habían desarrollado la música para el trío de cuerdas conformado por el *shamisen*, el *koto* y el *kokyū* desde principios del periodo Edo.

Con el tiempo, este último instrumento, tocado con un arco, empezó a ser sustituido con frecuencia por el *shakuhachi* en esta forma artística, conocida como *sankyoku gassō* (三曲合奏). Aquí, los instrumentos no tenían un uso ritual, sino que su sonido era apreciado estéticamente por el público. Así, el uso del *shakuhachi* como *gakki* se empezó a difundir.¹⁸

A pesar de que durante el periodo Meiji la diversidad del repertorio del *shakuhachi* y de sus estilos de interpretación aumentó, las prácticas asociadas a este instrumento quedaron dentro de los límites de las diferentes escuelas que surgieron, que a su vez se ajustaron al sistema *iemoto* (家元) de las disciplinas japonesas tradicionales, el cual establecía mecanismos particulares de transmisión del conocimiento, estilos y formas de interpretación definidas, y estructuras jerárquicas.¹⁹ Algunas siguieron en términos generales la línea que había seguido la secta Fuke, mientras que otras compusieron sus propios *honkyoku*.

Gracias a que en 1881 se permitieron legalmente de nuevo las actividades mendicantes y a las libertades garantizadas por la Constitución Meiji, promulgada en 1889, en 1890 se fundó en Kioto la Sociedad Religiosa Myōan (明暗教会). Su intención era la de mantener viva la tradición de los *komusō*, es decir, tanto los preceptos de la secta Fuke como los de la escuela Myōan de *shakuhachi*.²⁰ En otros lugares de Japón también aparecieron escuelas que buscaron recuperar esta herencia.

Es cierto que en algunos de estos casos se recuperaron elementos tradicionales, como otorgarle, en términos generales, una mayor importancia a la actitud frente a las

18. Kiku Day, "The Effect of Meiji Government Policy on Traditional Japanese Music during the Nineteenth Century: The Case of the *Shakuhachi*", *Nineteenth-Century Music Review*, Vol. 10 (diciembre de 2014): 270-271.

19. Todavía en la actualidad se les sigue asignando a los intérpretes calificados un nombre relacionado con la escuela a la que pertenecen, con el cual son conocidos en el medio artístico.

20. De hecho, en 1950 la secta Fuke fue restaurada, y su templo principal volvió a ser el Myōan.

piezas y el acercamiento a ellas, en vez de enfatizar las capacidades técnicas. No obstante, en otros aspectos guardaron semejanzas con escuelas desligadas por completo del budismo, con lo que el uso ritual se debilitó. De hecho, incluso en la Sociedad Religiosa Myōan el repertorio establecido se organizó según niveles progresivos y según el sistema *iemoto*.²¹

Por su parte, la escuela que continuó con la tradición establecida por Kurosawa Kinko buscó mantener un vínculo cercano con tradiciones antiguas, pero se desentendió del budismo. No se limitó a los *honkyoku*, sino que extendió su repertorio a nuevas composiciones, llamadas *gaikyoku* (外曲). Asimismo, fue desarrollando un grado de sofisticación considerable, y al mismo tiempo rivalidades entre sus miembros, en parte por motivos financieros, de donde surgieron divisiones que se convirtieron en escuelas independientes.²²

Durante el periodo Meiji hubo una amplia difusión de la música occidental en Japón. Su impulso venía desde el sistema de educación básica establecido por el gobierno Meiji, que había enviado en 1875 a Isawa Shūji (1851-1917) para formarse como profesor en la State Normal School de Bridgewater, Massachusetts.

Durante una visita a Boston, Isawa conoció al educador Luther Whiting Mason (1818-1896), con quien empezó a estudiar música. Isawa regresó a Japón en 1879 para dirigir la Universidad de Educación de Tokio (東京教育大学), y Mason fue invitado a dictar cátedra en la Universidad Imperial de Tokio (東京帝国大学) entre 1880 y 1882. Juntos trabajaron en el desarrollo de los programas de estudio de música de las escuelas primarias y secundarias, así como en la fundación de la Academia de Música de Tokio (東京音楽学校), según lineamientos occidentales.²³ Aunado a esto, en Japón empezó a operar una industria nacional de fabricación de instrumentos tales como el piano, e incluso se estaban difundiendo en cierta medida las concepciones estéticas de autores como Immanuel Kant (1724-1804) y Arthur Schopenhauer (1788-1860).

Estas influencias, así como el uso del *shakuhachi* en recitales, motivaron diversas adaptaciones y la estandarización de la construcción del instrumento. Por ejemplo, se le

21. Christian Theodore Mau, "Situating the Myōan Kyōkai: a study of Suizen and the Fuke shakuhachi" (Tesis de doctorado, SOAS University of London, 2014), 15-102.

22. Elliott Weisgarber, "The Honkyoku of the Kinko-Ryū: Some Principles of Its Organization", *Ethnomusicology*, Vol. 12, N° 3 (septiembre de 1968): 315.

23. Ury Eppstein, "Musical Instruction in Meiji Japan. A Study of Adaptation and Assimilation", *Monumenta Nipponica*, Vol. 40, N° 1 (primavera de 1985): 1-8.

empezó a aplicar una laca, conocida como *ji* (地), para darle una mayor estabilidad al timbre y a la frecuencia de los sonidos, así como para aumentar el volumen. Araki Kodō II (1823-1908), intérprete que llegó a encabezar la escuela Kinko, pero también fabricante de *shakuhachi*, modificó el tamaño de los orificios para que la afinación coincidiera con la de otros instrumentos.²⁴ Más tarde, incluso se comenzaron a producir versiones con más orificios (siete o incluso nueve), para facilitar el ajuste a las tonalidades occidentales y las escalas cromáticas. También se mecanizaron algunos procedimientos de perforación y corte, y se desarrollaron instrumentos de maderas diferentes.²⁵

La mayoría de las escuelas le empezaron a conferir importancia a la afinación, aunque el grado de asimilación de otros elementos musicales fue diferente, como se puede constatar en la elección de la escuela Chikuho de las convenciones del sistema temperado, a pesar de no emplear conceptos de la armonía y el contrapunto occidentales.²⁶ El relativo rompimiento con la tradición causó el disgusto de muchos. Uehara Rokushirō (1848-1913), discípulo de Araki Kodō II opinaba al respecto del repertorio del *shakuhachi*:

Últimamente ha habido una decadencia extraordinaria en el número de quienes aprenden esta música, por lo que está a punto de extinguirse. En el largo plazo, dadas las extraordinarias dificultades que presenta, el interés en esta música solo se mantendrá si se adapta al gusto de las masas.²⁷

La escuela Tozan y la influencia occidental

Diversos intérpretes que se interesaron por el *shakuhachi* incluyeron en su actividad musical ingredientes de tradiciones diversas. Por ejemplo, Kintō Sōetsu (1808-1867) nació en Nagasaki, y durante su infancia aprendió a tocar la chirimía, instrumento de lengüeta doble llevado a Japón por los ibéricos en el siglo XVI. Más tarde se trasladó a Kioto, donde fue el alumno de *shakuhachi* más destacado de Ozaki Shinryū (1820-1888), monje principal del templo Myōan en ese entonces. Fundó su propia escuela,

24. Day, “The Effect of Meiji Government Policy”, 271.

25. Tsuneko Tsukitani, “The *Shakuhachi* and Its Music”, en *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, ed. Alison McQueen Tokita y David Hughes (Aldershot y Burlington: Ashgate, 2008), 153.

26. Riley Kelly Lee, “Fu Ho U vs. Do Re Mi: The Technology of Notation Systems and Implications of Change in the *Shakuhachi* Tradition of Japan”, *Asian Music*, Vol. 19, N° 2 (primavera-verano de 1988): 76-77.

27. Gutzwiller, *The Shakuhachi of the Fuke-Sect*, 63, traducción propia.

participó en conjuntos de *jiuta* y fue uno de los pioneros en el uso del *shakuhachi* en el *sankyoku*.²⁸

Otro de los alumnos de Ozaki fue Katsūra Shōzan (1856-1942), que a su vez fue maestro del fundador de la que se convertiría en la escuela de *shakuhachi* más importante del siglo XX,²⁹ Nakao Rinzō (1876-1956). Oriundo de Ōsaka, Nakao aprendió violín y canto *jiuta* de su madre, durante la infancia. A los diecinueve años se integró a la Sociedad Myōan, pero decidió fundar su propia escuela, lo cual hizo en 1896, año en que también tomó el nombre de Tozan.

Nakao desechó las piezas antiguas y los aspectos budistas de sus prácticas, y compuso sus propios *honkyoku* a partir de 1904, para lo cual usó una combinación de rasgos de la notación de la escuela Kinko y de la simbología musical occidental. Dicha notación (y por lo tanto el aprendizaje de la teoría básica por parte del alumno) es más simple que la de otras escuelas, pues en este caso cada carácter usado se refiere a una sola digitación.³⁰

En consonancia con las tendencias de la época en la que vivió, el trabajo de Nakao Tozan estaba orientado al público, por lo que era ya una producción artística y musical, en el sentido occidental de los términos. Como tuvo mucho interés en la interpretación junto con otros instrumentos, también hizo arreglos para la parte del *shakuhachi* de piezas de *sankyoku*.

A diferencia de las escuelas Myōan y Kinko, la música de Tozan le otorga bastante importancia al ritmo y a la ornamentación, lo cual se puede observar, por ejemplo, en una comparación con los arreglos hechos para las mismas piezas por la escuela Kinko, cuyos miembros también se integraron a conjuntos de *sankyoku*. Igual que como sucedió con otras agrupaciones, la escuela Tozan desarrolló un *shakuhachi* con características propias en cuanto a embocadura, tamaño de los orificios y distancia entre los mismos.³¹ Además, Tozan incluyó en su sistema *iemoto* una serie de niveles, licencias y exámenes que existen hasta el día de hoy.³²

28. Day, “The Effect of Meiji Government Policy”, 286.

29. Con un número del orden de los 10.000 maestros certificados a finales de este siglo, no solo en Japón, sino también en otros países.

30. Norman Allen Stanfield, “The ‘San Kōten Honkyoku’ of the Kinko-ryū: a Study of Traditional Solo Music for the Japanese Vertical End-Blown Flute—The Shakuhachi” (Tesis de maestría, University of British Columbia, 1977): 15-102.

31. Y por lo tanto diferente afinación relativa.

32. Fritsch, “A Comparison of Tozanryu and Kinkoryu”, 20-23.

Tozan no se limitó a editar y publicar su música, sino que también escribió libros de texto. Adicionalmente, colaboró con ejecutantes de violín e hizo arreglos para duetos de *shakuhachi* y dicho instrumento, que llegó a estar de moda en Japón durante el periodo Meiji.³³

Importante también para el desarrollo del instrumento en cuestión fue el famoso Miyagi Michio (1894-1956). Si bien su especialidad era el *koto*, con su liderazgo como compositor e intérprete tuvo mucha influencia en el repertorio de otros instrumentos musicales japoneses, especialmente en el del *shakuhachi*, e incluso en los procedimientos de fabricación de los mismos, para que se pudiera cumplir con las exigencias de dicho repertorio.

Él nació en Sannomiya, en el asentamiento extranjero de Kobe, donde su padre trabajaba en una empresa comercializadora de té, por lo que estuvo muy expuesto a la música occidental. Quedó ciego a los siete años, y en 1907 se mudó con su familia a Incheon. Aprendió a tocar el *shakuhachi* de manera autodidacta, pero sobre todo mostró desde niño una gran habilidad para tocar el *koto*.

De hecho, el importante político Itō Hirobumi (1841-1909),³⁴ en ese entonces Residente General de Corea, lo escuchó tocar una composición propia y se convirtió en su mecenas. En 1914, Miyagi conoció en Seúl a Yoshida Seifū (1891-1950),³⁵ intérprete de *shakuhachi* de la escuela Kinko, con quien colaboró durante muchos años, en particular para la ejecución de la pieza conocida como *El mar de la primavera* (*Haru no umi*, 春の海),³⁶ muy interpretada durante los primeros días del año en Japón y conocida a nivel mundial.

A partir de 1917, Miyagi vivió en Tokio y, con sus composiciones, en las que incorporó nociones de armonía occidental, además de otros instrumentos tanto japoneses³⁷ como occidentales, fue líder a partir de esta época del movimiento de la “Nueva Música Japonesa” (新日本音楽), nombre que también le dio a un dueto que

33. Taichi Ankutsu y Kenshōsan Takeshi. “明治時代における邦楽と洋学の音楽指導の関わり—中尾都山に見る尺八とバイオリン楽譜出版の経緯とその背景—”, *Tōkio Gakugei Daigaku Yōki*, Vol. 65 (2013): 1-14.

34. Primera persona en haber ocupado el cargo de primer ministro en Japón, en 1885.

35. Yoshida hizo dos giras de conciertos a Estados Unidos, en 1924 y 1931, y una a Tailandia en 1937.

36. Esta composición fue escuchada por la violinista Renée Chemet (1887-1977) durante una gira en Japón en 1932. A Chemet le gustó mucho, e hizo en menos de un día un arreglo para el violín de la parte de *shakuhachi*, para interpretar la pieza a dueto con Miyagi. Esto es una muestra de lo familiar que le resultó la música de Miyagi a esta violinista francesa.

37. Incluso desarrolló varios tipos de *koto*, de distintos tamaños y diferentes números de cuerdas.

formó con Yoshida para ofrecer conciertos. Ambos participaron en 1925 en la primera presentación musical radiofónica de Japón.

En 1924, Miyagi conoció a Nakao Tozan, y a partir de entonces ambos empezaron a colaborar musicalmente. Al año siguiente hicieron una gira por el oeste de Japón. Ambos realizaron grabaciones y recibieron premios. En 1930, Miyagi fue nombrado profesor de la Academia de Música de Tokio (東京音楽大学).

Las características del *shakuhachi* se estandarizaron al interior de cada escuela y se volvieron más complejas, lo que resultó en una mayor dificultad para que cada intérprete pudiera fabricar sus propios instrumentos. Esto dio lugar al surgimiento de la construcción de *shakuhachi* como un oficio especializado, para el cual se requería un entrenamiento específico. El primer alumno de Tozan, Kitahara Kōzan (1883-1947), fundó el famoso taller Kitahara Seikadō (北原精華堂) en 1906, en Ōsaka. El orificio del extremo inferior de los *shakuhachi* que comenzó a hacer era mayor del que se había acostumbrado hasta entonces, para satisfacer las demandas del movimiento encabezado por Miyagi.³⁸

Las diferentes escuelas, sin embargo, conservaron aspectos de la antigua tradición, como las formas musicales y algunas técnicas más cercanas al ruido que al sonido musical, desde el punto de vista occidental. En esta última categoría hay una amplia variedad que incluye la “respiración turbia” (*muraiki*, ムラ息) y onomatopeyas como “korokoro”.³⁹

Además de las escuelas mencionadas se fueron fundando muchas otras, señal de un énfasis mayor en la personalidad y creatividad de un maestro, en perjuicio de las tradiciones de mayor antigüedad. Aunque la mayoría de dichas escuelas no llegaron a tener tanta importancia, contribuyeron a un distanciamiento con respecto del uso ritual del *shakuhachi*, y a un acercamiento al uso musical.

Un ejemplo es la escuela Ueda, fundada en 1917 por Ueda Hōdō (1892-1974), expulsado de la escuela Tozan por interpretar en un recital sus propias composiciones. Dicho acontecimiento da cuenta de que todavía después del periodo Meiji el sistema de escuelas seguía teniendo mucho peso, y que al interior de éstas existían regulaciones que limitaban la iniciativa y la creatividad de los músicos, como una manera de proteger la

38. Christoph Andrew Ayer, “Miyagi Michio and his works for koto and shakuhachi” (Tesis de doctorado, Universidad de Cincinnati, 1997), 25-52.

39. Zachary Wallmark, “Sacred Abjection in Zen Shakuhachi”, *Ethnomusicology Review*, Vol. 7 (2012): 3-4.

continuidad del legado de un maestro, así como también los intereses de quienes controlaban cada escuela.

De cualquier modo, con el paso del tiempo las diferentes escuelas se fueron liberalizando. De manera paralela, la enseñanza del *shakuhachi* se integró a múltiples círculos de aficionados y a cátedras de instituciones educativas como la Universidad Gakugei de Tokio (東京学芸大学), dedicada a formar profesores de música occidental.⁴⁰

El musicólogo Kikkawa Eishi (1909-2006) afirmó sobre el desarrollo de la música durante el periodo Meiji:

En el mundo del arte japonés, apareció un salvador llamado Fenollosa.⁴¹ Él reconoció el valor de las artes pictóricas japonesas, al igual que su excelencia. Además, nacionalistas como Okakura Tenshin⁴² tuvieron éxito en prevenir la decadencia de las artes japonesas, y así éstas se pudieron recuperar rápidamente de la crisis. Sin embargo, el mundo de la música japonesa, que no tuvo a un Fenollosa durante el periodo Meiji, no fue rescatado. Si Isawa Shūji hubiera sido un filósofo como Okakura Tenshin, y si Mason hubiera tenido el sentido estético de Fenollosa, la situación hubiera sido muy diferente. Mason era un buen maestro de música, pero no fue capaz de entender la belleza heterogénea de la música japonesa. Isawa Shūji era un educador reflexivo, pero no era un filósofo capaz de penetrar en el valor estético de la música japonesa.⁴³

La cita anterior hace referencia a la falta de apoyo institucional en la conservación de las tradiciones sonoras japonesas en general, otro factor que obstaculizó su continuidad y que fomentó su occidentalización. En el caso del *shakuhachi*, esto se sumó a los factores antes mencionados para transformar su uso, aunque su existencia como elemento cultural no se viera amenazada.

En todo caso, cabe destacar que, en la actualidad, el *shakuhachi* tiene presencia en todo el mundo, en muchos géneros musicales. Compositores contemporáneos como el japonés Tōru Takemitsu (1930-1996), el estadounidense James Horner (1953-2015) y el británico John Palmer (1959-) han popularizado las particularidades de su sonido en

40. Linder, *Deconstructing Tradition in Japanese Music*, 39.

41. Ernest Fenollosa (1853-1908), historiador del arte estadounidense que trabajó como profesor en la Universidad Imperial de Tokio, dedicándose a la preservación y la reivindicación del arte japonés.

42. También conocido como Okakura Kakuzō (1862-1913), fue estudiante y asistente de Fenollosa en la Universidad Imperial de Tokio. Él enfatizó, como consta en los libros que escribió, la importancia de la cultura asiática en el mundo moderno.

43. Day, "The Effect of Meiji Government Policy", 286, traducción propia.

términos de timbre y articulación, enfatizando su contraste con las tradiciones occidentales.

Conclusiones

Como muchos otros elementos culturales japoneses, el *shakuhachi* es de origen chino, pero tuvo un mayor desarrollo en Japón. Aunque comenzó como parte de la música de la corte imperial, por siglos fue más bien un instrumento de uso principalmente ritual, y estuvo bajo el monopolio de un grupo de monjes.

Al interior de dicho grupo, había hasta cierto punto una tradición de interpretación del *shakuhachi*, pero en cada uno de sus templos existía una variante distinta. Ante esto, algunos monjes se dispusieron a sistematizar y fijar su propia concepción de la tradición. No obstante, a finales del periodo Edo, el uso del *shakuhachi* se empezó a difundir a otros círculos.

Durante el periodo Meiji, el escenario cambió por completo debido a la eliminación de dicho grupo de monjes por parte del gobierno. Esto no causó la desaparición del *shakuhachi*, sino que, a partir de entonces, diversos maestros y organizaciones particulares fundaron escuelas para crear su propia tradición, que se empezó a transmitir según los celosos preceptos usuales de las disciplinas japonesas.

Estas escuelas difirieron entre sí: algunas expresaron con claridad la intención de continuar con prácticas precedentes, mientras que otras introdujeron componentes occidentales y originales de manera deliberada. Así, algunas escuelas se adhirieron a principios religiosos y declaraban interpretar piezas de siglos de antigüedad y según el estilo de cuando fueron creadas. Otras se inclinaron por la participación en grupos musicales preexistentes, como el de *sankyoku*. Mientras tanto, el fundador de escuela con más éxito durante el siglo XX, Nakao Tozan, se limitó a repertorio nuevo, principalmente compuesto por él mismo, y su carrera incluyó giras de conciertos, grabaciones y premios.

De esta manera surgió un tipo de música reconocible para cualquier occidental, pero con suficientes características autóctonas como para ser llamada “nueva música japonesa”. Esta novedad supuso no solo la aparición de un repertorio inédito, sino también una nueva concepción social del repertorio para *shakuhachi* y de sus intérpretes.

Bibliografía

- Ankutsu, Taichi y Takeshi, Kenshōsan. “明治時代における邦楽と洋学の音楽指導の関わり—中尾都山に見る尺八とバイオリン楽譜出版の経緯とその背景—” (Meiji jidai ni okeru hōgaku to yōgaku no ongaku shidō no kakawari: Nakao Tozan ni miru shakuhachi to baiorin gakufu shuppan no kei to sono haikai) (El compromiso entre la dirección musical de la música tradicional japonesa y la música occidental durante el periodo Meiji: las particularidades y el contexto de la publicación de partituras para *shakuhachi* y violín desde el punto de vista de Nakao Tozan). *Tōkio Gakugei Daigaku Yōki*, Vol. 65 (2013): 1-14.
- Ayer, Christopher Andrew. “Miyagi Michio and his works for koto and shakuhachi”. Tesis de doctorado, Universidad de Cincinnati, 1997.
- Berger, Donald Paul. “The Shakuhachi and the Kinko Ryū Notation”. *Asian Music*, Vol. 1, Nº 2 (otoño de 1969), 32-72.
- Day, Kiku. “The Effect of Meiji Government Policy on Traditional Japanese Music During the Nineteenth Century: The Case of the *Shakuhachi*”. *Nineteenth-Century Music Review*, Vol. 10 (diciembre de 2014): 265-292.
- Deeg, Max. “Komusō and ‘Shakuhachi-Zen’. From Historical Legitimation to the Spiritualisation of a Buddhist denomination in the Edo Period”. *Japanese Religions*, Vol. 32, Nº 1 & 2 (2007): 7-38.
- Eppstein, Ury, “Musical Instruction in Meiji Education. A Study of Adaptation and Assimilation”. *Monumenta Nipponica*, Vol. 40, Nº 1 (primavera de 1985): 1-37.
- Fritsch, Ingrid. “A Comparison of Tozanryu and Kinkoryu Shakuhachi Arrangements for Sankyoku Gasso Made from Identical Originals”. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 15 (1983): 14-30.
- Gordon, Andrew. *A Modern History of Japan. From Tokugawa Times to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Gutzwiller, Andreas. “The Shakuhachi of the Fuke-Sect: Instrument of Zen”. *The World of Music*, Vol. 26, Nº 3, Sacred Music II (1984): 53-65.
- Ketelaar, James. *Of Heretics and Martyrs in Meiji Japan: Buddhism and Its Persecution*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Lee, Riley Kelly. “Fu Ho U vs. Do Re Mi: The Technology of Notation Systems and Implications of Change in the Shakuhachi Tradition of Japan”. *Asian Music*, Vol. 19, Nº 2, East and Southeast Asia (primavera-verano de 1988): 71-81.
- Linder, Gunnar Jinmei. *Deconstructing Tradition in Japanese Music. A Study of Shakuhachi, Historical Authenticity and Transmission of Tradition*. Estocolmo: Stockholm University, 2012.
- Malm, William P. *Japanese Music and Musical Instruments*. Tokio: Charles E. Tuttle Company, 1990.
- Mau, Christian Theodore. “Situating the Myōan Kyōkai: a study of Suizen and the Fuke shakuhachi”. Tesis de doctorado, SOAS University of London, 2014.
- Sanford, James H. “*Shakuhachi* Zen. The *Fukeshū* and *Komusō*”. *Monumenta Nipponica*, Vol. 32, Nº 4 (invierno de 1977): 411-440.

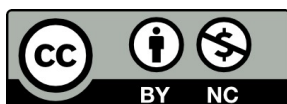
- Seyama, Toru. "The Re-contextualization of the Shakuhachi (Syakuhati) and Its Music from Traditional/Classical into Modern/Popular". *The World of Music*, Vol. 52, N° 1/3, The World of Music: Readings in Ethnomusicology (2010): 104-117.
- Stanfield, Norman Allen. "The 'San Kōten Honkyoku' of the Kinko-ryū: a Study of Traditional Solo Music for the Japanese Vertical End-Blown Flute—The Shakuhachi". Tesis de maestría, University of British Columbia, 1977.
- Tsukitani, Tsuneko. "The *Shakuhachi* and Its Music". En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, ed. Alison McQueen Tokita y David Hughes, 145-168. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2008.
- Wallmark, Zachary. "Sacred Abjection in Zen Shakuhachi". *Ethnomusicology Review*, Vol. 7 (2012): 1-12.
- Weisgarber, Elliott. "The Honkyoku of the Kinko-Ryū: Some Principles of Its Organization". *Ethnomusicology*, Vol. 12, N° 3 (septiembre de 1968): 313-344.

Quiero que la música hable de lo que pasa en Sudamérica. El giro tercermundista en el jazz de Leandro “Gato” Barbieri

Sergio Pujol

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 171-191

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Quiero que la música hable de lo que pasa en Sudamérica. El giro tercermundista en el jazz de Leandro “Gato” Barbieri

Hoy que las diferentes escenas del jazz contemporáneo muestran signos de relativa autonomía respecto a la historia canónica del género, la música del saxofonista y compositor argentino Leandro “Gato” Barbieri (1932-2016) cobra una significación pionera y fundacional. Con ella se abrió un diálogo entre el jazz y ciertos legados folclóricos y populares de Argentina y otras regiones de América Latina. Siendo ya una figura descolante en la escena del *free jazz* europeo, a partir del disco *The Third World* (1969) Barbieri protagonizó un giro radical en su música al lograr situarla en el vértice político y cultural de su época. Lo hizo mediante una serie de procedimientos e incorporaciones que le permitieron una construcción de sentido vinculada al clima de expectativa revolucionaria que por entonces se experimentaba en toda América Latina, entre los años 1969 y 1975. Las notas que siguen examinan las formas y los alcances culturales de lo que podría llamarse “el giro tercermundista” del músico argentino de mayor relevancia en la historia global del jazz.

Palabras clave: Barbieri, jazz, revolución, América Latina, música, 60-70

I Want Music to Express What Is Going on in South America. The Third-World Music Turn in Leandro “Gato” Barbieri’s Jazz Style

Today, when contemporary jazz musicians are willing to beyond the canonic tradition of jazz, the music of composer and saxophonist Leandro “Gato” Barbieri acquires a pioneering and groundbreaking significance. With his music, a new musical conversation started between jazz and Latin American folk genres (mainly from Argentina and other regions of South America). Barbieri had been a widely acclaimed musician for a long time in the European free jazz style scene by the time he took a decisive musical turn that would drive his music closer to the cultural and political milieu of his time. His political choices coincided with the onset of civil right movements and a new revolutionary spirit that was rising in Latin America during 1969-1975. As the working title of this paper suggests, I will examine the ways and cultural significance of what could be called the “Third World Music Turn” in the music of Argentina’s most famous jazz musician.

Keywords: Barbieri, Jazz, Revolution, Latin America, Music, 60s/70s

La cuestión de la identidad cultural del jazz en la Argentina era algo impensable algunos años atrás, cuando la meta de todo *jazzman* local se cifraba en la adquisición de un saber que le permitiera interpretar con la mayor destreza posible los estilos de improvisación idiomática del género. Hoy el tema está en el candelero. Se lo habla y discute en las escenas de diferentes países, pero quizá, merced a la intensidad que la problemática identitaria siempre tuvo en nuestro país, con más persistencia entre los músicos argentinos de jazz. Seguramente no sea necesario agregar que entre los propios músicos no hay consenso respecto a qué cosa es o debiera ser un jazz argentino.¹

Ahora bien, ¿es lícito extender la problemática al conjunto de la región, para preguntarnos si, más allá de las particularidades nacionales, podemos hablar de un jazz latinoamericano? El reciente libro colectivo dirigido por Julián Ruesga Bono *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas* propone una historización de las prácticas jazzísticas en el mundo castellano-hablante, en sintonía con la idea de que “vivimos una época en la que los procesos de apropiación y adaptación no son algo marginal, sino centrales en la dinámica cultural”.² Sin embargo, el análisis de las diferentes escenas jazzísticas del continente tiende a legitimar un mosaico de particularidades regionales antes que a poner en relieve elementos en común, salvo que metonímicamente consideremos a la región del Caribe —de donde provendría, *mutatis mutandis*, ese *Spanish tingle* ponderado por Jelly Roll Morton y otros pioneros de Nueva Orleans— como la totalidad de un jazz latinoamericano.

Con sus diversas aristas y derivaciones, el debate nos retrotrae a la figura y obra de un músico pionero en brindar una respuesta integral a la problemática identitaria del jazz en Latinoamérica: el saxofonista y compositor Leandro “Gato” Barbieri (Rosario, 28/11/1932 – Nueva York, 02/04/2016). Si hablamos del rescate del patrimonio cultural indo y latinoamericano en el contexto de un jazz de aliento multicultural, su nombre se vuelve insoslayable. La concientización política que Barbieri experimentó a lo largo de los años 60 contribuyó a generar las condiciones de posibilidad para imaginar y producir una práctica jazzística que, sin desconocer la tradición encarnada en los sujetos

1. En tal sentido, Berenice Corti ha observado en su tesis sobre “la música negra del país blanco” que el reconocimiento de una dinámica de hibridación —según la categoría de análisis cultural acuñada por Néstor García Canclini— no agota la problemática de la identidad de un jazz argentino, ya que “la identidad no sería una cosa o contenido al que arribar, sino un tipo específico de significación, o producto discursivo, de primero o segundo grado, con características propias”. En Berenice Corti, *Jazz argentino. Música negra en el país “blanco”* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015), 23.

2. Julián Ruesga Bono, *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas* (Veracruz: Universidad Veracruzana de Xalapa, 2013), 12.

afrodiaspóricos,³ pudiera resultar sensible al problema identitario del jazz fuera de los Estados Unidos. Si, como ha escrito Stuart Hall, la identidad es más un posicionamiento que una adhesión fija a un lugar en nuestra relación con el complejo campo de los discursos ideológicos,⁴ no podemos menos que reconocer que Leandro “Gato” Barbieri fue el músico argentino de jazz que de modo más extenso buscó ese posicionamiento en clave latinoamericana; o para decirlo con más precisión: en clave sudamericana, subrayando así una diferencia no menor con las derivas afrocaribeñas del jazz. Derivas que Barbieri también abordó de modo parcial —especialmente en los discos *Chapter Three: Viva Emiliano Zapata!* y *Caliente*— pero manteniendo con ellas una cierta distancia crítica, toda vez que las mismas parecían existir en función de la industria cultural norteamericana y sus etiquetamientos.

El diálogo que la música de Barbieri abrió entre jazz y folclore no sería comprensible sin tener en cuenta la realidad sociopolítica de los años 60-70. Fue a partir de este diálogo con las tradiciones criollas e indoamericanas que Barbieri, siendo ya una figura sobresaliente en la escena europea del *free jazz*, logró reposicionar su música en el contexto cultural de su época. Lo hizo mediante una serie de procedimientos e incorporaciones que le permitieron una construcción de sentido vinculada al clima de efervescencia que por entonces se vivía en la región, y particularmente en la Argentina, entre los años 1969 y 1975. Si bien más tarde su música volvió a cambiar —creemos que de un modo menos interesante—, fue en la etapa que él mismo denominó “tercermundista” que “Gato” logró afianzar una identidad musical que enarboló —al menos en los recitales— hasta el final de sus días, otorgándole una singular significación en el jazz global.

Por cierto, Barbieri no fue el único músico de jazz argentino de alcance y fama internacionales. Incluso cuesta resistir la tentación de leer su trayectoria en paralelo a la del pianista, compositor y director Lalo Schifrin (Buenos Aires, 1932).⁵ Barbieri fue saxofonista en su orquesta, allá por mediados de los años 50, cuando en la ciudad de Buenos Aires rivalizaban una música popular moderna —el jazz de los músicos citados, entre varios otros, y el tango nuevo de Astor Piazzolla— con una serie de tradiciones folclóricas y populares muy convocantes y, al menos en apariencia, impermeables a toda

3. Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993).

4. Stuart Hall, *Cuestiones de identidad cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 89.

5. Mathew Karush, *Musicians in transit. Argentina and the globalization of popular music* (Durham, NC y Londres: Duke University Press, 2017).

modernización estética. Poco más tarde, al igual que Barbieri, Schiffrin desplegó una importante carrera en el exterior. Como pianista y compositor del trompetista Dizzy Gillespie supo dejar, a comienzos de los años 60, fuertes marcas en el campo del arreglo orquestal jazzístico, mientras que en términos compositivos, su suite *Gillespiana* devino hito en la historia del *latin jazz*. Pero Schiffrin nunca fue un *jazzman* de tiempo completo. Él mismo lo reconoció en más de una entrevista: “El tema de (la serie televisiva) *Misión Imposible* me ha permitido hacer jazz. Es más, cuando hago conciertos me piden como bis ese tema. Me posibilitó hacer muchas otras cosas”.⁶

A la hora de considerar aportes artísticos e improntas personales, “Gato” destaca por su enorme originalidad. Esta no solo reside en la expresividad de su sonido abrasivo y su inventiva como improvisador, sino principalmente en la manera con la que fusionó una amplia gama de folclores latinoamericanos con la improvisación “libre” y modal de los años 60 y 70. En ese sentido, fue hijo pródigo de su tiempo. Buscó conscientemente participar en lo que alguna vez él llamo “una guerrilla musical”.⁷ De esta manera dejó atrás la música que venía haciendo hasta ese momento, logrando que el sintagma “Tercer Mundo” ingresara en el horizonte lingüístico del jazz con un sesgo latinoamericano.

Como en el caso de Schiffrin, el jazz también posibilitó que Barbieri hiciera “otras cosas”: el tema principal del film *Last tango in Paris* (*Último tango en París*) le brindó un gran respaldo económico, extendiendo su fama más allá de los círculos jazzísticos.⁸ Asimismo, unos años más tarde su versión de “Europa” de Carlos Santana gozaría de gran éxito comercial. Pero lo que aquí nos interesa explorar es el período de epifanía folclórica del músico, cuando a manera de alquimista sonoro puso a dialogar ciertos localismos latinoamericanos con la improvisación jazzística. “Yo hago música, música tocada por un músico de jazz”, explicaba en 1971. “Dándole colores nuevos a ciertas cosas, tratando de dar un poco más de vida al folclore”.⁹

En la línea de tiempo de la biografía de Barbieri, el clivaje político se sitúa en un contexto de intensa politización de la cultura. Hasta ese momento, el jazz parecía ser una

6. Carlos Inzillo y Pablo Marchetti, “Lalo Schiffrin, ‘Misión Imposible’ me permitió hacer jazz”, *La Maga*, Buenos Aires (11 de septiembre de 1996): 24.

7. Humphrey Inzillo, “Las siete vidas de Gato Barbieri”, *La Nación*, Buenos Aires (15 de noviembre de 2015): 17.

8. *Last tango in Paris* fue una producción italo-francesa dirigida por Bernardo Bertolucci y protagonizada por Marlon Brando y María Schneider. Su estreno mundial se realizó en 1972, pero los avatares de la censura en la Argentina impidieron que el film pudiera verse sin corte antes de la recuperación democrática de 1983.

9. “Blues para gato y orquesta”, *Siete Días*, Buenos Aires (5 de abril de 1971): 72-73.

de las escasas prácticas artísticas de Argentina que, más allá de casos aislados,¹⁰ habían permanecido relativamente ajenas al influjo de las utopías revolucionarias. En este sentido, no puede obviarse la paradoja implicada en la situación de un músico argentino que finalmente descubría su “destino latinoamericano” a partir de su trayectoria internacional, después de algunos de años de radicación en el exterior, como si la distancia en la mirada hubiera terminado de incluir “lo propio” en su campo visual.¹¹

Resulta entonces pertinente preguntarnos por aquellos motivos profundos que ya no solo produjeron el despertar político del joven Barbieri (al fin y al cabo, no era el primer músico argentino de jazz afiliado al Partido Comunista)¹² sino que además lo convencieron de la necesidad histórica de desarrollar una variante tercermundista del jazz. En otras palabras, ¿cómo fue que el brillante solista ubicado en la senda trazada por Charlie Parker se convirtió en forjador solitario de un discurso sonoro en el que, a primera escucha, podían advertirse tanto las líneas de fuerza de la improvisación jazzística moderna como una variada gama de temas, timbres y ritmos latinoamericanos?

En sus años argentinos, “Gato” no había prestado ninguna atención ni al tango — con excepción de las trayectorias de Osvaldo Pugliese y de Astor Piazzolla —, ni al folclore de las provincias. Incluso dentro del jazz su rango de preferencias era un tanto acotado. La irrupción del bebop, que en Buenos Aires chocó con el tradicionalismo enarbolado desde 1948 por el Hot Club, lo había seducido completamente. Mudado de muy joven de Rosario a Buenos Aires, en 1960 ya había abandonado el saxo alto a favor del registro tenor y su nombre figuraba entre los fundadores de la Agrupación Nuevo Jazz.¹³ Para esa fecha, Barbieri era un músico conocido y respetado en la Argentina, una atracción en Le Roi y Jamaica, por entonces los dos clubes de jazz más importantes de Buenos Aires. Primero en el grupo Jazz Casablanca y luego en la orquesta de Lalo Schifrin, había sabido capitalizar el paso del alto al tenor, al fragor de sus nuevos modelos: Sonny Rollins y John Coltrane. Aparentemente, el desencadenante de ese pasaje había

10. Vale recordar aquí los álbumes de Jorge López Ruiz *El grito* (1967) y *Bronca Buenos Aires* (1970), ambos inspirados en la situación sociopolítica de la Argentina bajo la dictadura del general Onganía. Véase Sergio Pujol, “Entre las cuerdas. Jorge López Ruiz”, *Página 12 (Radar)*, (15 de marzo de 2015).

11. Caso similar, en el campo literario, fue el de Julio Cortázar, con quién Barbieri tomó contacto personal en 1973.

12. En los años 40 y 50, el director de orquesta Ken Hamilton fue un activo afiliado al Partido Comunista Argentino, agrupación política para la cual brindó colaboración en varios de los célebres picnics de adhesión y formación doctrinaria. Otro tanto sucedió, en años sucesivos, con Rubén Barbieri, hermano mayor de “Gato”.

13. Sergio Pujol, *Jazz al sur, la música negra en la Argentina* (Buenos Aires: Emecé, 2004).

sido una *jam session* en la que alguien pidió que sonara un saxo tenor en lugar del alto. “Gato” se ofreció para cubrir la vacancia.

Su participación en la banda sonora del filme de 1962 *El perseguidor*, basado en el cuento homónimo de Julio Cortázar, documenta su interés por la música de Charlie Parker, pero la creciente “tenorización” del jazz moderno a lo largo de los años 50 lo ayudó a reafirmar su relación con el que sería el instrumento de su vida. A diferencia de muchos saxofonistas que alternaban los registros tenor y soprano, o con menos frecuencia tenor y alto, “Gato” selló con el tenor un pacto irrevocable. En algunos conciertos bien recordados —especialmente el del Aula Magna de la Facultad de Medicina de 1960— y en una serie de incontables *jam sessions* en las *boites* porteñas, su firma sonora se volvió idiosincrásica.¹⁴

Del descubrimiento del free jazz a *The Third World*

Fue por entonces que llegaron a oídos de “Gato” las primeras informaciones sobre el cuarteto sin piano del saxofonista Ornette Coleman y los frenéticos combos del pianista Cecil Taylor, así como el disruptivo itinerario de John Coltrane, recién desvinculado del quinteto de Miles Davis. El estilo emergente se llamó *free jazz* o *new thing*.¹⁵

¿Qué de nuevo había en “esa cosa nueva”? Por lo pronto, una consciente desobediencia de la mayoría de las reglas —especialmente las de la armonía funcional— con las que hasta entonces se venían tocando los diversos estilos del jazz. El tiempo metronómico fue reemplazado por capas rítmicas que no necesariamente coincidían con puntos estructurales. Los solos instrumentales estaban relativamente “liberados” de las secuencias armónicas y de segmentos melódicos preestablecidos. Varios instrumentos empezaron a ser ejecutados con técnicas expandidas, en busca de sonoridades inéditas. De todos modos, el panorama del nuevo estilo era amplio, remiso a ser reducido a un determinado sistema. La impresión habitual de que la nueva música “carecía de melodía”

14. No abundan los registros fonográficos de aquel tiempo. El disco *Menorana*, de la Agrupación Nuevo Jazz, contiene grabaciones de 1960. También es interesante *B.A. Jazz by Jorge López Ruiz* (Vik- LX-1030) y el concierto en Aula Magna de Medicina, originalmente editado en LP como *Jazzmanía All Stars* (Disc-Jockey 14.026). El disco fue grabado el 27 de mayo de 1960, en el marco del Tercer Congreso Nacional de Jazz organizado por el crítico Walter Thiers. Otro interesante documento del estilo de “Gato” antes de su viaje a Italia lo constituye la banda sonora de *El Perseguidor*, compuesta por Rubén Barbieri. La misma se encuentra en el CD de Rubén Barbieri *Radio auditions & El perseguidor* (Meloepa Discos CDM 172).

15. Otras expresiones de la época: *anti-jazz*, *Black Music*, *new music*, *revolutionary music*, *fire music* y, finalmente, *avant-garde*. Véase Gary Giddins y Scott DeVeaux, *Jazz* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2009) 448.

no era del todo correcta. Por ejemplo, “Lonely woman” (1959) es una balada de Coleman de lineamientos melódicos definidos, y los solos de Don Cherry solían partir de temas breves que se reiteraban o modificaban levemente.

En cuanto a su relación con la historia del jazz, el *free* no rechazaba completamente la tradición del género. La recuperación de la improvisación colectiva era un guiño a la festividad dionisiaca del viejo estilo Nueva Orleans, si bien a su polifonía consonante el *free* le contraponía una textura de voces imprevisible, en la que convivían consonancias y disonancias de modo intenso.¹⁶ En estos y otros aspectos, el nuevo jazz abría un frente *avant-garde* en una música de raíz popular. Podríamos decir que, en tanto vanguardia que amplió culturalmente las fronteras del jazz, el nuevo estilo alentó procesos de hibridación más allá de los Estados Unidos. Alentó, por caso, que el folclore ingresara al mundo musical de “Gato”.

Articulado a las luchas por los derechos civiles —en la conciencia de los músicos negros de *free jazz*, Malcolm X terminaría por suplantarlo a Martin Luther King—,¹⁷ el *free* expresaba un discurso de reivindicación racial de gran firmeza política. ¿Cómo no ver en su combustión sonora alguna relación con el *Civil Rights Act* de 1964? En definitiva, el *free jazz* era “la reapropiación —y las transformaciones que ella requería— por los negros americanos, músicos y auditorios, de una música que originalmente fue de ellos, y que nació en las condiciones históricas, sociales y culturales —exportación, esclavitud, miseria y racismo— a las que fueron sometidos”.¹⁸

Impresionado por las transformaciones que estaban sucediendo en (con) el jazz, “Gato” entendió que había llegado otro momento de cambio en su vida. Previa estadía de seis meses en Brasil, a fines de 1962 el músico y su mujer Michelle se dirigieron a Roma, donde se relacionaron con el cine europeo —Michelle conocía personalmente a Pier Paolo

16. Eso se observa con claridad en varios registros del cuarteto de Coleman. Por ejemplo, en “Eventually”, del disco de 1959 *The Shape of Jazz to Come* (Atlantic 78139), saxo y trompeta exponen el tema al unísono, como hacían los combos de bebop, pero con una entonación oscilante, en la que irrumpen semitonos y cuartos de tono. Poco después, en sus discos europeos, justamente al lado de Don Cherry, “Gato” Barbieri aplicará esta clase de textura inestable a sus propias improvisaciones.

17. La influencia de las ideas políticas del dirigente Malcolm X se pueden encontrar en una serie de discos que invocan una suerte de nueva diáspora, esta vez de regreso al continente africano: *Ethiopia* de Sun Ra, *Homage to Africa* de Sunny Murray, *New Africa* de Grachan Moncur y buena parte de la discografía del pianista y compositor Randy Weston, entre muchos otros ejemplos. Si bien el propio Malcolm X moderó un tanto su discurso africanista más tarde, su lema “*Come back to Africa*” [“regreso a África”] impregnó los discursos político/culturales de mediados y finales de los años 60. Un nexo importante entre la militancia política negra y los músicos de jazz fue el crítico Leroi Jones. Philippe Carles y Jean-Louis Comolli, *Free jazz, Black power* (París: Gallimard, 2000), 362-365. Véase también Leroi Jones, *Black Music. Free Jazz y conciencia negra 1959-1967* (Buenos Aires: Caja Negra, 2013).

18. Carles y Comolli, *Free Jazz*, 67.

Pasolini y a Michelangelo Antonioni— y el *free jazz* simultáneamente. Entre 1962 y 1969, “Gato” tocó y grabó con algunos de los músicos más relevantes del jazz europeo (en su mayoría, italianos y franceses), y participó en los filmes *Appunte per un filme sul jazz* de Gianni Amico y *Orestia da negra* de Pasolini. Al mismo tiempo tocó con algunos músicos estadounidenses, en especial con el cornetista Don Cherry, el contrabajista y compositor Charlie Haden y la compositora, pianista y directora Carla Bley. Con esta última, tocó en el ambicioso y en cierto modo mítico álbum *Escalator over the Hill* de 1971.¹⁹ En cuanto a Don Cherry, la admiración que “Gato” profesaba por su música era ilimitada. Juntos grabaron los discos *Togetherness* (1965) y *Complete Communion* (1966). “Cherry era grandísimo, cuando estaba bien de los labios”, recordaría Barbieri. “Tocaba poco, no era un virtuoso, pero tres o cuatro notas de su corneta eran flores bellísimas”.²⁰

La pregunta tácita de aquellos años era la siguiente: ¿podía el nuevo jazz, en principio enfrentado al gusto establecido, agitar al oyente, sacándolo de su lugar de contemplador pasivo e incitándolo a participar en alguna causa socio-política? Ese parecía ser el propósito de algunos conciertos de *free jazz*, un estilo que había crecido al fragor de las luchas por los derechos civiles de los afroamericanos y, al mismo tiempo —y especialmente en Italia y Francia, como lo testimonió el escritor y crítico argentino Carlos Sampayo—, en consonancia con los procesos de radicalización política en Europa.²¹ Escribe el historiador musical Frank Tirro “Ahora que el ruido y el silencio se habían convertido en elementos de importancia, el oyente ya no podía quedarse de brazos cruzados”.²²

Bajo los axiomas de la improvisación “libre”, Barbieri logró integrarse a un estilo prácticamente inexplorado en la Argentina. Lo hizo como *sideman* —en el caso de los discos con Cherry, en pie de igualdad con el cornetista—, pero también como solista. En 1967 *In search of the Mystery* salió por el sello independiente ESP bajo su nombre (al frente de un cuarteto que completaban el cellista Calo Scott, el contrabajista Norris Jones y el baterista Bobby Kapp), y al año siguiente volvió a encabezar un álbum —

19. Según Amy C. Beal, Barbieri figuraba entre los solistas favoritos de Bley. En Amy C. Beal, *Carla Bley* (Buenos Aires: Templo en el oído, 2016), 85.

20. Sergio Pujol, “Último Gato en Nueva York”, *Página 12 (Radar)*, Buenos Aires (15 de septiembre de 1996): 15.

21. Carlos Sampayo, *Nuevas aventuras del ladrón de discos* (Buenos Aires: Edhasa, 2008). En una parte de su libro semi autobiográfico, el escritor argentino largo tiempo radicado en Italia y España recuerda haber visto y escuchado en 1974 al saxofonista Archie Shepp en un concierto llevado a cabo en la sede del Partido Comunista Italiano en Milán. Este y otros recuerdos ubican al *free jazz* en las cercanías de los partidos y movimientos de izquierda de la Italia de los años 60 y 70.

22. Frank Tirro, *Historia del jazz moderno* (Barcelona: Ma non troppo, 2001), 124.

Confluence—, esta vez en formato de dueto con el pianista sudafricano Dollar Brand. Aquí aparecía por primera vez una cierta intención de tomar distancia, por vía de motivos melódico-rítmicos africanos, de la influencia predominante de los grandes solistas norteamericanos. Sin embargo, nada anunciaba con demasiada claridad un cambio tan político en la dirección de la música de Barbieri, excepto quizá la influencia cada vez mayor del cine. Y más concretamente del cine de un realizador como el brasileño Glauber Rocha.

Figura clave del movimiento Cinema Novo y autor de los films *Barrabento* y *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, entre otros, Rocha era un artista bastante gravitante en el cine latinoamericano de la segunda mitad de los años 60. Su amistad con Barbieri, solo interrumpida por la muerte del director en 1981, contribuyó más que cualquier lectura o acontecimiento de la época (revolución cubana, Mayo francés, guerra de Vietnam, descolonización, Cordobazo, revolución cultural china, etc.) a la concientización política de “Gato” y al consiguiente giro que su música dio en 1969: “Glauber Rocha me hizo entender que yo, como subdesarrollado, tenía los mismos problemas, pero que tenía mis propias raíces musicales”.²³

Grabado en Nueva York y editado por Flying Dutchman en 1969, *The Third World* incluye el tema “Antonio das Mortes”, una extensa paráfrasis sobre un motivo de samba brasileño inspirado en el personaje central del film de ese mismo año de Rocha *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. El personaje Antonio das Mortes, que ya había aparecido en el film anterior del brasileño, muta de conservador a revolucionario, no sin antes perseguir sin cuartel a los *cangaceiros*, guerrilleros del *sertão* que luchaban por una distribución más justa de la tierra. El jefe de los insurrectos había muerto gritando “¡El poder del pueblo es más fuerte!”, frase que “Gato” repite en el disco. Este axioma, que podría compararse con el posterior “Para el pueblo lo que es del pueblo” de Piero/José y otros similares de la época, tenía su genealogía en una larga tradición de textos y cantos revolucionarios. “Gato” ya había tomado contacto con algunos de ellos —los de la guerra Civil Española, por caso, o la canción “Song for Che”— en los discos de Carla Bley y Charlie Haden.

Pero ahora el desafío era mayor, ya que la enunciación provenía de un sudamericano que interpretaba el género musical nacido en la superpotencia imperialista. Que las notas de contratapa de *The Third World* hayan estado a cargo del prestigioso

23. Diego Fischerman, “Un día un gato”, 32 *Pies*, N° 1, Rosario (julio-septiembre 2011): 54.

periodista de jazz y derechos civiles Nat Hentoff fue un gran aval. Para Hentoff el hecho de que “Gato” hubiera nacido en “la ciudad del Che” era por cierto relevante. Más tarde el periodista repetiría el panegírico en *Bolivia*, el tercer disco de “Gato” para Flying Dutchman (el segundo fue *Under the fire*), agradeciéndole al productor Bob Thiele “for exposing ‘Gato’ to the world” [“por exponer a ‘Gato’ al mundo”].²⁴

En 1971, frente al auditorio del festival de Montreux, en Suiza, el saxofonista revalidó los méritos de sus recientes discos, dando a su vez origen a otro registro, esta vez en vivo: *El Pampero*. Y enseguida, ya en estudio, siguió con *Fénix*. Este último se iniciaba con “Tupac Amaru” —una pieza de Barbieri que nada tenía que ver con el universo incaico que sugería su título— e incluía versiones libres del anónimo “Carnavalito”, “El día que me quieras” (Gardel-Lepera) y “El arriero” de Atahualpa Yupanqui. Consultado por la prensa, Yupanqui elogió la versión, algo bastante sorprendente teniendo en cuenta lo remiso que era a legitimar experimentos musicales hechos con sus canciones. Explicó Barbieri años más tarde:

Yo inventé una manera de tocar la canción de Yupanqui. La cantaba y repetía, como en trance, “Las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas”. Y al final, con la banda armábamos un verdadero desastre sonoro, y el final era caótico, yo tocaba la melodía con el saxo y luego volvía a gritar “¡Las penas son de nosotros! ¡Las vaquitas son ajenas!”. Era un final importante.²⁵

Elegir (querer) ser músico de jazz en la Argentina de los años 50 había sido un gesto de cosmopolitismo cultural. Tanto la práctica como el consumo de una música que representaba la modernidad y la negritud estadounidenses, en contraste con el tradicionalismo vernáculo y las banderas del nacionalismo, encarnaban el deseo de salir del país, o en todo caso de traer el mundo a casa, actualizarlo, ponerlo en sintonía con una música que muchos consideraban una suerte de vanguardia de música popular. Pero el giro tercermundista implicaba una reformulación identitaria, tanto en términos subjetivos —una fuerte autocrítica a su pasado de músico de jazz indiferente a Latinoamérica subyacía en aquel cambio, como puede observarse en prácticamente la mayoría de las entrevistas que Barbieri concedió en aquellos años— como político-culturales. En este

24. *Bolivia*, Flying Dutchman FD-10158.

25. Humphrey Inzillo, “Las siete vidas de Gato Barbieri”, *La Nación*, Buenos Aires (15 de noviembre de 2015): 22.

sentido, como factor clave en la articulación de identidades la música no podía desligarse ni correr al margen de la causa del Tercer Mundo.²⁶

La pertenencia al Tercer Mundo implicaba el reconocimiento de una determinada condición social y económica. Condición vinculada a los índices de desarrollo humano de las regiones más pauperizadas y densamente pobladas del planeta, pero asimismo acreedora de un cierto optimismo, de una expectativa de cambio que encontraba respaldo en los más diversos —y en ocasiones contradictorios— ámbitos: las Naciones Unidas —“los años 60 serán los del desarrollo”, había pronosticado el organismo—, el modelo revolucionario cubano —especialmente alentado por Ernesto “Che” Guevara poco antes de caer abatido en Bolivia—,²⁷ la Cepal y la teoría de la dependencia, el movimiento de rebelión contra el poder eclesiástico de los sacerdotes “del Tercer Mundo”, el maoísmo y su defensa de los nacionalismos populares, etc.

No es difícil entender la veloz analogía que “Gato” estableció entre la situación de opresión de los afroamericanos en los Estados Unidos y las relaciones asimétricas entre países centrales y países periféricos o dependientes. En uno y otro caso, los años 60-70 marcaron una bisagra histórica. Quizá no estuviera del todo claro el grado de izquierdismo implícito en el constructo “Tercer Mundo”, integrado por el grueso de los países de África, Asia y América Latina. En gran medida forjado en torno al Movimiento de Países No Alineados iniciado en 1961, el Tercer Mundo se relacionaba directamente con los procesos de descolonización de posguerra (de hecho, la expresión había sido acuñada en la colonialista Francia de 1952). Por lo tanto, desde la visión europea, eran más “tercermundistas” África y Asia que América Latina.

En su afán de emanciparse de las potencias europeas —algo que había quedado claro en la Conferencia de Bandung de 1955—, las nuevas naciones tendieron a inclinarse hacia el capitalismo o hacia el comunismo. La heterogeneidad de los distintos procesos políticos nacionales volvió poco riguroso el concepto de Tercer Mundo, que terminó siendo una bandera común para todos los movimientos de liberación nacional, toda vez

26. Tema ampliamente desarrollado en los estudios pioneros de Stuart Hall (1964), el problema de las identidades sociales articuladas por la música popular ocupa un amplio sector de la biblioteca especializada. Si bien en el caso que aquí analizamos la identidad aparece más vinculada a las elecciones subjetivas de un músico en particular, sobrevuela la idea de Simon Frith (1996), Keith Negus (1996), Pablo Vila (1996) y otros autores de que la práctica de determinado género o estilo musical nos revela más quién queremos ser que lo que “realmente somos”. Los autores mencionados difieren en la conceptualización de la identidad cultural (especialmente en torno a la noción de identidades narrativas), pero a los fines de este artículo dichas controversias no resultan fundamentales.

27. Como es fácil suponer, el disco *Bolivia* fue concebido, al menos desde su título, como homenaje al guerrillero argentino abatido en 1967.

que la dependencia respecto de las potencias centrales de ninguna manera había concluido con la conquista de la soberanía política. En ese contexto, buena parte de la izquierda internacional, con sus fraccionamientos y diferencias internas y reconociendo los problemas comunes de los países dependientes, expresaba opiniones críticas sobre cómo se habían llevado a cabo algunos de los procesos emancipatorios de sesgo populista. En contraste con las ambigüedades de dichos procesos, la revolución cubana emergía como modelo/faro, mientras la lucha de los vietnamitas contra los Estados Unidos se convertía en la gran saga liberadora de los años 60.

A principio de los 60, Eric Hobsbawm aseguraba que América Latina era un continente “potencialmente revolucionario, un virtual laboratorio de cambio histórico, la región más revolucionaria del planeta”.²⁸ Barbieri no fue indiferente a este diagnóstico, al que accedió tanto por vía argentina —aunque entre 1962 y 1971, sucesivamente radicado en Milán y en Nueva York, hizo pocos viajes a la Argentina, nunca perdió contacto con su hermano Rubén y algunos amigos— como por vía europea, además de su largo intercambio político y artístico con esa suerte de maestro y mentor político que fue Glauber Rocha. Que frecuentara a los cineastas italianos y franceses más avanzados de su tiempo, en su mayoría simpatizantes o adherentes a partidos de izquierda, fue un hecho que sin duda terminó de definirlo en términos ideológicos.

Todo esto le permitió a “Gato” ensayar una síntesis entre la tradición inequívocamente norteamericana del género y un conjunto heteróclito de elementos sonoros de rasgos culturales indoamericanos y mestizos. Produjo así una música de gran libertad formal, derivada del *free jazz* pero elaborada con un propósito de intervención directa en los debates políticos que depositaban en América Latina los anhelos de una extendida revolución social.

1973: América Latina como horizonte revolucionario

Por influencia de su hermano el trompetista Rubén Barbieri, “Gato” se había afiliado al Partido Comunista (PC) argentino a los 18 años. Influido por el discurso antiimperialista, tomó conciencia de cuán asimétricas eran las relaciones entre países centrales y países periféricos o dependientes. Si su concepción “tercermundista” del jazz se definió en tramo final de los años 60, fue a lo largo de 1973, con una nueva visita a Buenos Aires, que su interés por el folclore como insumo para sus improvisaciones cobró

28. Eric Hobsbawm, *¡Viva la revolución!* (Buenos Aires: Crítica, 2018), 51.

un sentido más político aún. Barbieri arribó pocos días después del triunfo del FREJULI (Frente Justicialista de Liberación Nacional) del 11 de marzo. Cámpora al gobierno, Perón al poder. Eran las primeras elecciones libres desde la proscripción de Perón 17 años atrás.²⁹

El 17 de abril de 1973, “Gato” y un seleccionado de músicos argentinos comenzaron en Buenos Aires la grabación del disco *Chapter One: Latin America*. A manera de informal productora artística, Michelle Barbieri se encargó de localizar a instrumentistas “no jazzísticos” capaces de sumarse al proyecto: Antonio Pantoja (quena, siku y erque), Amadeo Monges (arpa paraguaya), Domingo Cura (bombo legüero), Raúl Mercado (quena) y Quelo Palacios (guitarra criolla). Para el tango “Nunca más”, compuesto por “Gato”, se sumaron el bandoneonista Dino Saluzzi y el pianista Osvaldo Berlingieri.³⁰ El resto del plantel estaba compuesto por avezados *jazzmen* locales, como el baterista Pocho Lapouble, el guitarrista Ricardo Lew, el bajista Adalberto Cevasco, el contrabajista (a la sazón ejecutante de charango) Horacio Fumero y los percusionistas Jorge Padín y Enrique “Zurdo” Roizner.

La segunda parada fue Río de Janeiro, para grabar la parte “carioca” del proyecto. Con ese propósito, “Gato” buscó percusionistas de las *escolas de samba*, no quería saber nada con músicos de bossa nova. Predominaron entonces los instrumentos de cuerda y de percusión autóctonos: cavaquinho, cuíca, agogô, etc. La ausencia de una *brass* americana y de los teclados fue algo perfectamente premeditado. Si bien el empleo de instrumentos afrocubanos era común en el jazz moderno al menos desde los años de Chano Pozo con Dizzy Gillespie,³¹ la formación instrumental concebida por Barbieri resultaba muy original. El arpa guaraní, por ejemplo, estaba en re menor, y Barbieri debió tocar la guarania “India” exclusivamente sobre esa escala, un poco a la manera de “So what” de Miles Davis. Un sonido tan “étnico” en un disco de jazz no era algo común por aquellos años.

Las buenas ventas de *Chapter One*... terminaron de convencer a ABC, la empresa asociada a Impulse!, de que valía la pena trasladar esa suerte de orquesta sudamericana de jazz étnico a Los Ángeles para proseguir la saga con *Chapter Two: Hasta siempre*. El

29. Sergio Pujol, *El año de Artaud. Rock y política en 1973* (Buenos Aires: Planeta, 2019).

30. La selección y dirección de los músicos argentinos recayó en el percusionista Domingo Cura, con lo cual Barbieri se aseguró que las mismas respondieran a criterios de “autenticidad”. (De la entrevista del autor a Horacio Fumero, Buenos Aires-Madrid, 3 de junio de 2019).

31. Jason Borge, *Tropical Riffs. Latin America & The Politics of jazz* (Durham, NC: Duke University Press, 2018), 131-169.

nuevo disco no trajo grandes novedades respecto al anterior. Se vendió tan exitosamente como el “capítulo primero” —en la Argentina incluso un poco más—, y la versión de “Juana Azurduy”, del ciclo de canciones *Mujeres argentinas* de Ariel Ramírez, Félix Luna y Mercedes Sosa, se difundió largamente.

Al comienzo de la grabación de “Juana Azurduy” se oye la voz de “Gato” enumerando algunos países de la región, mientras la quena, el siku y la guitarra apuntalan el *vamp* sobre el que, algunos compases más adelante, el saxo presentará el tema. Desde el punto de vista formal, se trata de una “Juana Azurduy” extendida (11 minutos), pero fiel a sus dos partes y a la melodía original, salvo unas pocas notas cambiadas y los contracantos con los que el músico solía crear los ecos de su propia voz instrumental. El pasaje modulante que enhebra las dos partes está interpretado en un *tempo rubato* muy expresivo. Hacia el final, un solo de bombo a cargo de Domingo Cura —no casualmente presente en la versión original de Ariel Ramírez y Mercedes Sosa— funciona como fondo para que “Gato” recite, enigmáticamente, casi como un mantra guevarista, “Latinoamérica, hasta siempre...”. La épica de la mujer de las guerras de la Independencia se resignifica en el contexto ideológico de los años 70. Si bien ya en la obra de Ramírez-Luna había un posicionamiento político definido —en definitiva, Félix Luna tenía alguna relación con el revisionismo histórico—, en la versión de “Gato” podemos imaginar a Juana Azurduy combatiendo contra el imperialismo al lado del Che. Más allá de las diferentes afinidades políticas entre los autores del tema y “Gato”, el nuevo enfoque respondía a la intensificación política acaecida entre 1969 y 1974, fase de mayor actividad guerrillera en la Argentina y en buena parte de América Latina.

Aquello no fue una despedida. No todavía. En *Chapter Three: ¡Viva Emiliano Zapata!*, la sonoridad sudamericana fue reemplazada por estilos afrocubanos. ABC contrató al arreglador Chico O’Farrill, una gloria del *latin jazz*, para que al frente de una *big band* de 19 músicos, con la *brass* y las congas sonando en la justa “clave” del son cubano, el proyecto latinoamericanista del argentino llegara hasta el Caribe. Así sucedió, pero sin abandonar de todo el eje sudamericano: que el disco se iniciara con “Milonga triste” de Piana-Manzi era señal inequívoca del lugar elegido por Barbieri para su enunciación musical de proyección continental.

En suma, entre 1969 y 1975 el repertorio de folclore —en varios casos con temas de lo que Claudio Díaz llama “paradigma clásico”—³² ocupó un lugar relevante en el ciclo

32. Claudio Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional* (Córdoba: Recovecos, 2009).

tercermundista de “Gato”. Prácticamente todos los discos del ciclo, que se cerró con un “capítulo cuatro”, grabado en vivo en Nueva York en 1975, contuvieron uno o más temas del acervo folclórico argentino y latinoamericano: el chamamé “Merceditas” (*Bolivia*), la zamba “Yo le canto a la luna” (*Under Fire*, sobre “Luna Tucumana” de Atahualpa Yupanqui), la guarania “India” (*Chapter One: Latin American*), la cueca “Juana Azurduy” (*Chapter Two: Hasta siempre*) y la milonga tanguera “Milonga triste” (*Chapter Three: ¡Viva Emiliano Zapata!*). Ninguna de estas era pieza de autoría anónima o desconocida, pero, al menos para el público internacional, el modo de abordaje “libre” y la yuxtaposición de materiales de procedencia disímil produjo el efecto de una herencia folclórica “pura”, un conjunto de signos sudamericanos que, al regresar a la vida en forma de protesta jazzística, revelaban su potencial revolucionario. También hubo desarrollos libres de breves motivos melódico-rítmicos del propio Barbieri (“Encuentros”, “Para nosotros”, “Latino América”, “La china Leoncia” o “Vidala triste”), si bien difícilmente podemos considerar a nuestro músico un compositor en sentido estricto. En suma, entre temas del cancionero folclórico/popular y creaciones espontáneas basadas en aires folclóricos, sumaron un total de 14 piezas o *tracks* desplegado a lo largo de cuatro años y 6 discos de larga duración.

Por momentos, “Gato” enfatizaba los diseños melódicos, en línea con su concepción “temática” de la improvisación. Familiarizado con boquillas de cámara chica, cañas blandas y embocadura más bien libre,³³ Barbieri producía un sonido brillante, sin las filtraciones de aire de los estilos más tradicionales (en ese sentido, seguía la senda de Coltrane, si bien con aportes personales) y de neto corte contemporáneo. A menudo deformaba las melodías mediante sobreagudos y armónicos superiores, o en fricciones sonoras con los instrumentos nativos. A la mayoría de esas melodías las había escuchado en la infancia, o durante esa primera juventud de fervor jazzístico. En aquellos tiempos las había desdeñado, como si se trataran de rasgos culturales retardatarios, sin sospechar entonces que regresarían como *leit motiv* de ese Tercer Mundo del que alguna vez había escapado, para volver reconciliado y esperanzado.

La utilización de una organología no jazzística en connivencia con el saxo tenor —acaso el instrumento más icónico de la música norteamericana— le permitió a “Gato” extrapolar signos sonoros más allá de sus sentidos históricos (por caso, un bombo legüero “soleando” como si fuera un instrumento de jazz). Pero, en sentido inverso, el jazz les

33. Las referencias técnicas del saxo tenor fueron aportadas por Bernardo Baraj (De conversaciones con el autor, Buenos Aires, 6 de mayo de 2019).

aportó a las músicas tradicionales de América Latina un vigor rítmico sin igual, sacándolas por un momento de su marco etnográfico. “Nuestra música folclórica es de origen indio, y yo la siento demasiado liviana desde el punto de vista rítmico”, explicaba “Gato” en 1973.

Por eso quiero una cosa más pesada. Y me parece válido, porque aquí también hubo exterminio de indios. Desde el punto de vista musical, me interesa radicalizar el sonido, reivindicarlo como una manera de expresión actual... Quiero que la música hable de lo que pasa en Sudamérica.³⁴

Conclusiones

Ese deseo de “hacer hablar” a la música de la realidad sociopolítica de todo un continente desde la perspectiva del jazz supuso un reto notable. ¿Acaso era posible hacer con la cantera musical del continente lo que Charles Mingus había concretado con el blues y los *spirituals*? En cuanto a las comparaciones de técnica y estilo, “Gato” tenía como referencias a dos titanes herederos de Coltrane: los saxofonistas tenores Albert Ayler y Pharoah Sanders.³⁵ Pero la escena originaria del *free jazz* estaba fuertemente racializada. El concepto de *black music* teorizado por el crítico y escritor afroamericano Leroi Jones articulaba con las vertientes más combativas del movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos. Es verdad que los creadores negros del *free jazz* no eran sordos a problemáticas más generales (“Queríamos un cambio. Nos inspiraba la realidad de la gente que luchaba por progresos reales en todo el mundo”), pero indudablemente el foco estaba puesto en la segregación racial y la opresión en los propios Estados Unidos (“Nos inspiraba la lucha que se había desatado en nuestro país contra el racismo y la opresión nacional luego del asesinato de Malcolm X”).³⁶

¿Qué posibilidades tenía un músico ajeno a aquel conflicto de poder sumarse al vanguardismo negro de los 60-70? Muy pocas, evidentemente. Consciente de aquel problema “de identidad”, la californiana Carla Bley eligió priorizar sus raíces europeas en la búsqueda de una música “libre” que pudiera desarrollarse a cierta distancia del eje

34. *La Opinión* (1973): 18.

35. Respecto a Sanders, el tubista Howard Johnson considera a Barbieri “el P. Sanders de América Latina. Por lo demás, no trabajó con Lonnie Liston Smith, que fue pianista de Sanders”. Citado en Luc Delannoy, *¡Caliente! ! Una historia del jazz latino* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 368.

36. Leroi Jones y Amiri Baraka, *Black Music. Free Jazz y conciencia negra 1959-1967* (Buenos Aires: Caja Negra, 2013), 10.

sociopolítico afroamericano.³⁷ Similar parábola trazaría Barbieri, pero desde su propia identidad latinoamericana reposicionada: “Mi saxo no aúlla por las mismas razones que lo hace el de Pharoah Sanders”.³⁸

Alrededor de 1969, “Gato” descubrió que existían por lo menos dos maneras diferentes de construir subjetividades en torno al jazz: sumándose a una tradición cuyo centro discursivo irradiaba desde un país y una comunidad determinados (los Estados Unidos y los afroamericanos) o imaginando otras historias, otros posibles territorios desde los cuales hablar una lengua de jazz mestizada. El giro tercermundista de Barbieri produjo entonces una doble interpelación: al mainstream del género nacido y básicamente desarrollado en los Estados Unidos y a las concepciones más estrechas y esencialistas de los repertorios folclóricos de la Argentina y la región. Ambas interpelaciones, en su momento de fuerte impacto artístico y político-cultural, partieron de una dialéctica entre el instrumento fetiche del jazz moderno (saxo tenor) y el imaginario sonoro de América Latina, esa cantera de cantos y ritmos sobre la que, según muchos creían, estaba germinando la Revolución. Su imagen y gestualidad —sombrero negro, mano en alto en los finales, parquedad en el rostro— representaban la de un músico solitario que había empoderado tradiciones sudamericanas al margen de los estereotipos de la latinidad forjados por la industria cultural norteamericana. Con su música, una identidad sin casillero previo se sumó a la diversidad del jazz contemporáneo.

Es probable que la abundancia de fusiones y maridajes musicales ocurridos en América Latina en los últimos años impida percibir con justeza el tamaño de la osadía con la que Leandro Barbieri le imprimió al jazz una inflexión “local” de parámetro continental. Entre 1969 y 1975 esa inflexión fue tan impactante como resistida por varios tradicionalistas del jazz, sobre todo en la propia Argentina. Algunos de ellos, viejos amigos o compañeros musicales de “Gato”, creyeron ver en la conversión político-musical del gran tenor no mucho más que una operación comercial. Dijeron que tocaba “menos”, o que lo que tocaba lo hacía con extrema facilidad, como quien perezosamente se sitúa por debajo de sus reales posibilidades. Fundamentaron su crítica en la comparación entre el Barbieri post-bebop que ellos habían admirado por encima de cualquier otro músico argentino de jazz y el exitoso ícono del jazz tercermundista al que las revistas especializadas de Estados Unidos y Europa dedicaban largas notas, mientras

37. Karush, *Musicians in transit*, 58.

38. Bob Palmer, “When I scream with my horn”, *The New York Times*, (2 de julio de 1972): 14.

el mundo del espectáculo lo celebraba a un grado difícil de imaginar para cualquier otro músico de jazz.³⁹

Si bien la irreductible personalidad artística de Barbieri dificulta una detección rigurosa de músicos directamente influenciados por su estilo, no caben dudas de que su giro dejó huellas en las prácticas jazzísticas en América Latina. En términos conceptuales, la idea de que el gran aporte norteamericano a la cultura moderna, como solía decirse del jazz, podía imbuirse libremente de rasgos culturales sudamericanos no fue exclusiva de Barbieri, pero sin duda los discos que el argentino grabó entre 1969 y 1975 fueron un enorme aporte a la autoconciencia de músicos latinoamericanos tan interesados en forjar una música que expresara una identidad regional como de seguir perteneciendo al mundo del jazz.

Por otra parte, Barbieri amplió los límites geográficos de la “latinidad” del jazz sudamericano. Como se trató de demostrar en estas notas, la fusión del jazz con rítmicas afrocubanas no fue el único modo de “latinizar” la música de improvisación. No parece exagerado afirmar que, al menos dentro del área cultural de donde extrajo insumos rítmicos y tímbricos, Leandro “Gato” Barbieri contribuyó como ningún otro músico a fijar las condiciones de posibilidad para un extenso catálogo de fusiones del jazz con ritmos, formas e instrumentos exógenos a la tradición afroamericana y no exclusivamente referidos a la escena del *latin jazz*.

¿Podemos pensar hoy en los derroteros globales del brasileño Hermeto Pascoal o del argentino Dino Saluzzi —por solo citar dos casos notables— a partir del giro tercermundista de Leandro “Gato” Barbieri? Si bien la respuesta a este interrogante excede los propósitos del presente artículo, creemos que el mismo puede ser un punto de partida para repensar los procesos de reapropiación del jazz en esta parte del mundo.

39. El pianista Fernando Gelbard, que supo tocar con Barbieri poco antes de que éste partiera a Europa, sostiene que poco y nada interesante hizo Barbieri en términos jazzísticos cuando abandonó el *hard bop* y sus primeros años de *free jazz*. Se trata de una opinión compartida por muchos músicos argentinos de jazz de su generación. (De entrevista del autor con Gelbard, Buenos Aires – Los Ángeles, 7 de julio de 2019).

Bibliografía

- Adler, Bill. "Gato Barbieri chapter three. Viva Emiliano Zapata!". *Down beat* (27 de febrero de 1975).
- "Blues para gato y orquesta". *Siete Días* (5 de abril de 1971): 72-73.
- Borge, Jason. *Tropical Riffs. Latin America & the Politics of jazz*. Durham, NC: Duke University Press, 2018.
- Bourne, Michael. "Gato Barbieri Fénix". *Down beat* (30 de marzo de 1972).
- Carles, Philippe y Jean-Louis Comolli. *Free Jazz. Black power*. París: Gallimard, 2000.
- Chamberlain, M.E. *La descolonización. La caída de los imperios europeos*. Madrid: Ariel, 1987.
- Cook, Richard & Brian Morton. *The Penguin Guide to Jazz on CD*. Londres: Penguin Book, 1998.
- Corti, Berenice. *Jazz argentino. Música negra en el país "blanco"*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015.
- Delannoy, Luc. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Dutilb, Alex. "Gato Barbieri", en Folleto acompañante del CD *The Third World*, Sony Music 74321 25758-2, 2009.
- Díaz, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional*. Córdoba: Recovecos, 2009.
- "Entrevista a Gato Barbieri". *La Opinión* (23 de marzo de 1973).
- Fischerman, Diego. "Un día un gato". *32 Pies*, N° 1, (julio-septiembre 2011): 52-59.
- Frith, Simon. *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- "Gato Barbieri interpreta al tercer mundo con sentimiento angustiado y rebelde". *La Opinión* (3 de enero de 1973).
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- Giddins, Gary y Scott DeVeaux. *Jazz*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2009.
- Hall, Stuart y Paddy Whannel. *The popular arts*. Londres: Hutchinson, 1964.
- Hall, Stuart. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Heineman, Alan. "The Third World". *Down beat* (15 de octubre de 1950).
- Hobsbawm, Eric. *¡Viva la revolución!* Buenos Aires: Crítica, 2018.
- Inzillo, Carlos y Pablo Marchetti. "Lalo Schiffrin, 'Misión Imposible' me permitió hacer jazz". *La Maga* (11 de setiembre de 1996).
- Inzillo, Humphrey. "Las siete vidas de Gato Barbieri". *La Nación* (15 de noviembre de 2015).
- Jalée, Pierre. *El Tercer Mundo en la economía mundial*. Buenos Aires: siglo XXI, 1992.
- Jones, Leroi. *Black Music. Free Jazz y conciencia negra 1959-1967*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

- Kahn, Ashley. *El sello que Coltrane impulsó*. Barcelona: Global Rhythm, 2006.
- Karush, Matthew. *Musicians in transit. Argentina and the globalization of popular music*. Durham, NC y Londres: Duke University Press, 2017.
- Mitchell, Chuck. “Gato Barbieri chapter Two”. *Down beat* (6 de junio de 1974).
- Negus, Keith. *Popular Music in Theory*. Middleton, CT: Wesleyan University Press, 1996.
- Palmer, Bob. “When I scream with my horn”. *The New York Times* (2 de julio de 1972): 14.
- Pujol, Sergio. *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- . *En Nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- . “Entre las cuerdas. Jorge López Ruiz”. *Radar-Página 12* (15 de marzo de 2015).
- . *El año de Artaud. Rock y política en 1973*. Buenos Aires: Planeta, 2019.
- Ruesga Bono, Julián. *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*. Veracruz: Universidad Veracruzana de Xalapa, 2013.
- Sampayo, Carlos. *Nuevas aventuras del ladrón de discos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- Shoemaker, Bill. “Gato Barbieri. Latino America”. *Jazz Times* (abril 1997): 45.
- Smith, W. “Gato Barbieri. El Pampero”. *Down beat* (1º de marzo de 1973).
- Storm Roberts, John. *Latin Jazz: the first fusion (1900-today)*. Londres: Music Sales Ltd, 2009.
- Tirro, Frank. *Historia del jazz moderno*. Barcelona: Ma non troppo, 2001.
- Townley, Ray. “Gato Barbieri. Chapter One”. *Down beat* (6 de diciembre de 1973).
- Vila, Pablo. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Revista Transcultural de Música* 2/2 (1996). Disponible en: <http://sibetrans.com/Trans/trans2/vila.htm>.

Nelson Niño Vásquez (ed.). *Lecturas interdisciplinarias en torno a la música*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2016, 287 páginas. ISBN: 978-956-17-0682-8.

Prologado por Luis Merino Montero, este libro recoge once investigaciones de académicos ligados al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Dividido en cuatro secciones que delimitan áreas de experticia presentes en ese ámbito académico (composición, interpretación, pedagogía y musicología), el aporte ofrece, no obstante, una unidad que se refleja en una impronta común: todos los trabajos refieren a la Región de Valparaíso en distintas épocas, lo que otorga a las reflexiones y resultados un hilo conductor que resulta contundente. Se trata, por ende, de una serie de estudios “situados”, en los que la localidad atraviesa todas las temáticas, permitiendo la convivencia en el mismo volumen de diferentes estilos de escritura, modalidades de enfocar los objetos de estudio y concepciones sobre la interdisciplina. La edición, diagramación y aspectos materiales están muy cuidados.

La primera sección, dedicada a la composición musical, contiene tres trabajos que corresponden a Enrique Reyes Segura, Daniel Díaz Soto y Félix Cárdenas Vargas respectivamente, en los cuales los compositores-investigadores proponen sendos ensayos sobre aspectos de su propia producción. Validada ya en distintos ámbitos académicos la figura del artista-investigador que reflexiona sobre sí mismo, estas propuestas permiten al lector un acercamiento invaluable para el acceso al conocimiento. Reyes Segura proporciona un detallado análisis de los significados, metáforas y numerosas conexiones intertextuales presentes en una obra suya, de 2013. Destinada a una pianista actuante — esto es, a una pianista que debe desarrollar también una *performance*— la obra suma además una proyección de video sin audio que debe incluirse al inicio, resultando una propuesta artística interdisciplinaria en la que se conjugan aspectos visuales, teatrales y musicales. Dado que el intertexto principal es la cueca *La consentida*, el título de la obra —*Cueca perra*— connota de inmediato la fuerte conexión del autor con su cultura de pertenencia. Se trata de una conexión compleja, dramática, negativa, comprometida desde lo político y ligada a la muerte, lo que queda expresado en el adjetivo del título. La proyección del inicio es el bombardeo al Palacio de la Moneda acaecido el 11 de septiembre de 1973 y el tono predominante es el de la impotencia y el dolor ante hechos que no se pueden modificar y que tienen repercusión en la cultura local hasta el presente.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Daniel Díaz aporta una relatoría de una experiencia creativa que exploró los límites expresivos y emocionales entre música y teatro. A partir del juego y la exploración de recursos entre músicos y actores, se generaron productos híbridos frutos de improvisaciones, que fueron documentados mediante observación participante y entrevistas. Félix Cárdenas dedica su aporte a una explicación de su obra *Misa Alférez*, de 2004. Partitura vocal e instrumental basada en el ordinario de la misa (en idioma español), la composición recoge la herencia del llamado *baile chino*, práctica musical propia y danzística del valle del Aconcagua. Así, el compositor asume la interpelación que le propone el patrimonio musical propio e intenta colaborar a la construcción de lo que entiende como un “destino como latinoamericanos”.

En la sección dedicada a la interpretación musical, el libro consta de un único capítulo, escrito por Nicolás Moreno Yaeger. Destinado a percusionistas, el texto propone la difusión del repertorio original para vibráfono, incluyendo tanto obras para solistas con o sin acompañamiento, como para conjuntos de cámara y con orquesta. El objetivo es incidir en los programas de estudio de las carreras formales mediante una ampliación del repertorio de ese instrumento el cual, si bien alcanza su desarrollo en el campo académico avanzado el siglo XX, consta de muchas más obras de las que habitualmente se conocen. La sección sobre pedagogía musical consta también de un único texto, que aborda la naturaleza cíclica del proceso de aprendizaje de la lectura musical. El profesor Michel Cara Jara, Doctor en Ciencias de la Educación y Magíster en Psicología Cognitiva —además de músico—, analiza ciertos procesos cognitivos y psicomotores implicados en la lectura de partituras a primera vista, proponiendo orientaciones para una mejor comprensión de su finalidad educativa.

Dentro de la sección dedicada a la musicología, que engloba seis textos, dos de los artículos tienen que ver con la historia musical del Valparaíso decimonónico. Con alguna dispersión por la profusión de fuentes y datos presentados, el capítulo de Isabel Céspedes Corrotea refiere a un compositor italiano radicado en 1883 en Valparaíso: Pedro Césari. Luego de un repaso por la historia de los símbolos patrios ligados a la música en Chile desde inicios del siglo XIX, la autora nos presenta la construcción de Arturo Prat —el militar inmolado en la llamada Guerra del Pacífico, en 1879— como un héroe nacional, a través de numerosas obras a él dedicadas y de la actuación de las bandas militares. Documenta en detalle la trayectoria de Césari, quien se desempeñó como barítono, violinista, pianista, compositor y director de banda. Comprende su labor como una colaboración a la construcción de esa tradición que se fue inventando en relación con

la gesta patriótica y la figura de Prat. Otros acontecimientos quedan aún en sombras a causa de huecos documentales. Sale a la luz, sin embargo, un valioso *corpus* documental, un catálogo de obras con partituras detectadas en distintos repositorios y una primera reconstrucción biográfica, enfocada desde una historia local de la música, de un músico desconocido hasta el momento por la historiografía chilena.

Nelson Niño Vásquez, por su parte, nos presenta un erudito trabajo concerniente a la presencia en Valparaíso de Louis Moreau Gottschalk, el pianista y compositor norteamericano que permaneció varios meses allí, en 1866. Es sabido que el relevante concertista, fallecido en 1869, dedicó sus últimos años de vida a una extensa gira sudamericana que incluyó varios países, trayectoria que ha sido estudiada en forma parcial. Sus míticas presentaciones en Panamá, Lima, Buenos Aires, Montevideo, aguardan en algunos casos, mayor atención. En éste, el autor retoma los estudios de Robert Stevenson para documentar, desde una perspectiva micro-histórica que recurre principalmente a la prensa periódica como fuente primaria, las quince presentaciones del virtuoso músico en Valparaíso, justo en el momento crucial en que la ciudad y la población se hallaban conmovidos por un bombardeo destructivo que habían efectuado buques españoles. Solidarizado con esa circunstancia, Gottschalk compuso una *Gran marcha solemne dedicada a Chile* que se presentó en los tres festivales finales con los que cerró su paso por esa ciudad. El aporte es consistente en su articulación con la historia de la música chilena y resultará valioso para los interesados en la historia del piano en Latinoamérica.

Manuel Arce Vera, Rafael Díaz y Silvia Herrera Ortega dedican sus capítulos a músicas en Valparaíso desde la década de 1960 hasta la actualidad. Arce desentraña la propuesta de Tiempounuevo, una agrupación local cuya poética, tanto desde los aspectos puramente musicales como desde el nivel de compromiso político, escapó durante la década de 1960 a los postulados de la Nueva Canción Chilena dictados desde la capital del país. Analiza no solo la música —aporta transcripciones de melodías y textos de canciones muy difundidas— sino también otros aspectos como las tapas de los discos, los contenidos iconográficos y las intersecciones de aquellas músicas con el cine, en especial a través de *Ya no basta con rezar*, película del documentalista ruso Roman Karmen que impulsó la difusión del conjunto en la Unión Soviética. Concluye que el arraigo de Tiempounuevo a Valparaíso se correlaciona con la proliferación de peñas folclóricas, un formato de práctica musical que parece haber sido propio de allí y que habría sido la cuna

de los movimientos musicales comprometidos. Así, el legado de canciones políticas de esta agrupación se diferenciaría de otros por un mensaje potente y efectivo, que no cayó en la descalificación ni en la provocación.

Rafael Díaz identifica rasgos culturales multirraciales presentes en la producción de seis compositores actuales —de distintas generaciones—, que son personalidades influyentes radicadas en Valparaíso (además de los tres que escriben en el presente volumen, Eduardo Cáceres, Boris Alvarado y Valeria Valle). Plantea la existencia de una escuela composicional de rasgos excéntricos respecto del centro ideológicamente hegemónico que es Santiago de Chile y la caracteriza como portadora de un “neo-etnicismo musical chileno” en el que, a sabiendas, los artistas marginalizan su escritura con el objeto de ocupar un territorio pequeño, aislado y desprejuiciado. El autor analiza y comenta una obra de cada uno de los compositores y les atribuye una suerte de sino, de destino, que correspondería al “ser porteño” propio de Valparaíso, considerado un Chile fuera de Chile.

Silvia Herrera Ortega nos entrega un sustancioso examen de la poética del compositor Ramón Gorigoitia, nacido en Valparaíso en 1958 y radicado en Alemania hace aproximadamente treinta años. Estudia una serie de obras en las cuales se muestra cómo este artista trabaja el diálogo y la fusión entre elementos tomados de diversas culturas musicales que ha conocido a lo largo de su vida. Utilizando categorías tomadas de Walter Benjamin, lo señala como un narrador “de estirpe”, que recoge en sus producciones distintas narrativas de los lugares que visita, lo que contribuye de alguna manera a la preservación de la memoria histórica de los pueblos. Explica cómo en modo casi artesanal el compositor aborda sus dos procedimientos más frecuentes, que son la técnica dodecafónica y la transcripción de sonidos proporcionados por la naturaleza o la tecnología. Ligado a la música experimental-contemporánea, su poética se inscribe en el concepto de *nueva complejidad*, sumando a su intención comprometida una gran variedad de abordajes. Esa variedad, visible casi a primera vista en los numerosos ejemplos musicales que el artículo ofrece, en ocasiones lo sitúa en las artes performáticas —varias composiciones pueden considerarse teatro instrumental— por la compleja trama interdisciplinar que comporta.

Finalizando, como capítulo de cierre Pablo Palacios Torres traza un itinerario de la creación musical en Chile entre 1930 y 1970, cuyo derrotero en la historiografía musical llevaría de lo nacional a lo popular. Interesado en desmontar la construcción de una identidad nacional que incorporó la música neoclásica durante los años 30 y el

posterior advenimiento de las problemáticas populares en los años 60, su finalidad consiste en vislumbrar la figura del compositor académico tironeado por las acciones modernizadoras de las élites durante el siglo XX.

Una observación final. Cuatro capítulos del libro proporcionan ejemplos musicales y partituras disponibles en internet, en un espacio otorgado por Ediciones Universitarias de Valparaíso.¹ Así, pueden escucharse ejemplos musicales referidos a los capítulos de Isabel Céspedes, Enrique Reyes, Nelson Niño y Silvia Herrera, lo que confiere un *plus* informativo que otorga a esta bibliografía un valor pedagógico que se agradece.

Silvina Luz Mansilla

1. Véase www.euv.cl/lecturas.html