



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA
EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL**

DOCTORADO: MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL:

ÓPERA E IDENTIDAD EN EL ENCUENTRO MIGRATORIO.

EL MELODRAMA ITALIANO EN ARGENTINA

ENTRE 1880 Y 1920.

Presentada por Annibale Enrico Cetrangolo
para optar al grado de doctor por la
Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Prof. Enrique Cámara de Landa

2010

INDICE

0 INTRODUCCION.

0.1. PREMISA.

0.1.1. El tema y el objeto. 15

0.1.2. ¿Por qué la ópera? 17

0.1.3. Características del objeto ópera.

0.1.3.1. Objeto jerárquico. 19

0.1.3.2. Objeto difundido. 22

0.1.3.3. Objeto público. 22

0.1.3.4. Objeto interclasista. 23

0.1.3.5. Objeto migrante y migraciones. 23

0.1.4. Características del tema. Ambigüedad que pide un método flexible.

Orden y sensibilidad. 24

0.2. EL DOCUMENTO Y SU INTERPRETACIÓN.

0.2.1. El documento 25

0.2.1.1. Estado de la cuestión 25

0.2.1.2. ¿Historia o antropología? 30

0.2.2. La interpretación.

0.2.2.1. La interpretación musical. 32

0.2.2.2. Psicoanálisis e interpretación. 34

0.3. REFERENTES. 35

0.3.1. Morelli y el carácter migrante. 36

0.3.2. Roselli y la ópera onerosa. 36

0.3.3. Leydi y la ópera popular. 37

0.3.4. Bourdieu y la ópera jerárquica. 39

0.3.5. Geertz y la ópera simbólica. 40

0.3.6. Los estudiosos del nacionalismo. 43

0.4. ORGANIZACION DE ESTE TEXTO. 45

0.5. AGRADECIMIENTOS 47

CAPITULO 1. - LA DIFUSIÓN CAPILAR DE LA ÓPERA.

1.0 PREMISA.

1.0.1. La situación italiana. 49

1.0.2. La cultura de los migrantes. 51

1.1. PRIMERA PARTE: LA ÓPERA EN LA CALLE. 52

1.1.1. Del arpa de Viggiano al organito porteño, músicos ambulantes y ópera. 53

1.1.1.1. En Europa, una visión literaria: Música sin familia. 53

1.1.1.2. En Argentina otra visión literaria: ambulantes en Buenos Aires. 62

1.1.1.3. En Argentina y en Europa, la revolución industrial condiciona la tímbrica. 71

Conclusión sobre músicos ambulantes y ópera 77

1.1.2. La Banda.

1.1.2.0 Introducción. Por el centro de la calzada. 77

1.1.2.1. Un propósito de estudio Importancia de las bandas en Italia. 79
Fuentes.

1.1.2.2. Polivalencia de la banda. 82

Conclusión sobre la polivalencia de la banda. 109

1.1.2.3. La gran polivalencia: Banda migrante. 109

Conclusión sobre la banda migrante. 131

Conclusión sobre la ópera en la banda. 147

1.2. SEGUNDA PARTE: LA ÓPERA EN OTROS ESPACIOS. 148

1.2.1. La ópera en el campo. 148

1.2.2. La ópera y el salón de baile. 150

1.2.3. La ópera en el otro espectáculo. 154

1.2.3.1. Coros. 154

1.2.3.2. Ópera y marionetas. 169

1.2.3.3. Niños y ópera. 172

1.2.3.4. Teatro y ópera. 181

1.2.3.5. Cine.	185
1.2.3.6. Ópera y tango.	188
1.2.4. La ópera en casa.	201
1.2.4.1. Publicidades.	201
1.2.4.2. Ópera por teléfono.	204
1.2.4.3. La grabación.	207
1.2.4.4. Otros indicios.	211
1.2.5. La Ópera en la iglesia.	211
CONCLUSIÓN DEL CAPITULO	220

CAPITULO 2. LA ÓPERA EN EL CONTACTO DE CULTURAS.

MÚSICA ITALIANA EN TIEMPOS DE PRESTIGIO: ENTRE ADMIRACIÓN Y APROPIACIÓN.	223
2.0 UNA PREMISA: CULTURAL: “ÓPERA E PROGRESSO”.	224
2.1. ADMIRACIÓN.	227
2.1.1. En la sociedad. Jardines y aviones, entre el ideal clásico y la Italia real.	227
2.1.1.1- Desde el jardín: los argentinos visitan la Arcadia.	227
2.1.1.2. Aviones. La Italia que viene.	234
Conclusión sobre la admiración social.	243
2.1.2. En la música.	
2.1.2.1. Italia en la prensa musical de Buenos Aires.	244
2.1.2.2. <i>La Gaceta Musical de Buenos Aires</i> y los que llegan.	249
2.1.2.3. La nueva Italia musical que viaja.	260
2.1.3.1. Se estudia con maestros italianos: <i>il maestro di musica</i> .	295
2.1.3.2. La lengua italiana esencial para la circulación.	300
Conclusión sobre la admiración musical.	301
2.2. APROPIACIÓN.	303
2.2 0 Voracidad y posesión.	303
2.2.1. Tener un teatro.	305
2.2.1.1. El nuevo Teatro Colón.	307

2.2.1.2. Teatro y puerto.	343
2.2.1.3. La historia y lengua de los italianos.	347
2.2.2. Tener una ópera nacional.	349
2.2.2.1. Los compositores locales imitan a los italianos.	349
2.2.2.2. <i>Soggetti</i> .	350
2.2.2.3. Texto en italiano.	351
2.2.2.4. El libreto bien firmado.	352
2.2.2.5. ¿El castellano es antioperístico?.	353
2.2.2.6. Registro.	355
2.2.2.7. Identificación.	356
CONCLUSIÓN DEL CAPITULO	357

CAPITULO 3. LA ÓPERA EN EL CONTACTO DE CULTURAS.

MÚSICA ITALIANA Y COLONIZACIÓN.

3.0. PREMISA. ITALIANOS COLONIZADORES.	361
3.1. COLONIZACIÓN POLÍTICA.	362
3.1.1. 1834. Un reino. Precoces maniobras en el Río de la Plata.	364
3.1.2. 1856. Republicanos. Las brigadas militares.	364
3.1.3. 1880 otro reino, Italia potencia.	370
Conclusión de la colonización política.	380
3.2. COLONIZACIÓN A TRAVÉS DE LA CULTURA.	381
3.2.1. Buscando razones.	381
3.2.2. Escuelas.	383
3.2.3. Celebraciones italianas.	383
3.2.4. La fiesta argentina.	384
3.2.5. Son los italianos quienes organizan la fiesta.	387
3.2.6. El aparato celebrativo y Carlo Zucchi.	388
3.2.7. Himnos.	391
3.2.8. Las estatuas.	399
3.2.9. La Historia de Grosso.	403
3.2.10. La Geografía. La conquista del espacio.	406

3.2.11. Fotos.	411
3.2.12. Panoramas.	413
3.2.13. El Cine.	420
Una conclusión sobre la colonización cultural.	422
3.3. LA ÓPERA DE LOS COLONIZADORES.	423
3.3.1. Barrera ibérica.	424
3.3.2. Ya en América.	425
3.3.3. Opera y liberales en América. El progreso.	426
3.3.4. Dos óperas y dos ficciones en Argentina. Dos proyectos culturales.	427
3.3.4.1. Ilustrados y místicos. Adjetivación y referentes.	430
3.3.4.2. Características de la ficción mística.	431
3.3.5. América antes de la ópera nacional.	450
3.3.6. La solución exótica.	452
Una conclusión sobre la ópera de los colonizadores.	462
3.4. LOS ITALIANOS CREAN LA ÓPERA NACIONAL ARGENTINA. LA VERSIÓN MÍSTICA.	463
3.4.1. <i>Huemac</i> 1916.	464
3.4.2. De Rogatis.	466
3.4.3. Componiendo <i>Huemac</i> .	468
3.4.4. El ritmo escénico.	470
3.4.5. Los otros de <i>Huemac</i> .	471
3.4.6. Montagne.	471
3.4.7. Comunardo.	472
3.4.8. Otro título.	473
Una conclusión sobre la ópera en versión mística	474
3.5. AUTOEXOTISMO: EL GAUCHO SUBE AL ESCENARIO.	474
3.5.1. Juan Moreira, del circo a la ópera.	475
3.5.2. Pampa 1897.	485
3.5.2.1. Génesis.	485
3.5.2.2. La música.	488
3.5.2.3. Berut(t)i.	491
3.5.2.4. Recepción.	492
3.5.3. Los argentinos inventan por fin el gaucho.	498

Conclusión acerca del autoexotismo gauchesco.	498
3.6. LOS ITALIANOS CREAN LA ÓPERA NACIONAL ARGENTINA. LA VERSIÓN HISTÓRICA.	499
3.6.1. La patria y los italianos.	499
3.6.2. La ópera de los iluministas y la historia. <i>Atabavaliva</i>.	501
3.6.3. Aurora.	508
3.6.3.1. <i>Aurora</i> 1908.	508
3.6.3.2. <i>Aurora</i> 1909.	510
3.6.3.3. Panizza.	511
3.6.3.4. El club.	512
3.6.3.5. Componiendo <i>Aurora</i> . La música.	514
3.6.3.6. Los otros de <i>Aurora</i> .	520
3.6.4. Otras historias.	523
3.6.5. Los argentinos aprenden a cantar la historia. <i>Tucumán</i>.	523
Una conclusión sobre la ópera en versión histórica.	525
3.7. ÓPERA Y EMPRESA.	526
3.7.1. Empresarios de óperas y <i>marchands</i>.	528
3.7.2. <i>L'impresario</i> en Argentina.	529
3.7.3. Editando.	533
3.7.4. <i>Marketing</i>.	535
Una conclusión acerca de opera y empresa en Buenos Aires	536
CONCLUSIÓN DEL CAPITULO	536

CAPITULO 4. LA ÓPERA EN EL CONTACTO DE CULTURAS.

MÚSICA ITALIANA Y RECHAZO.

4.0. PREMISA: UN MALESTAR COMPRENSIBLE.	541
4.0.1. Recelos.	542
4.0.2. Desamor.	556
4.1. LA REACCIÓN SE ORGANIZA.	558
4.1.1. Rojas, un diagnóstico y una medicina.	559
4.1.2. Monsieur Cambacérès.	564

4.1.3. Son peligrosos.	566
4.1.4. De <i>gentleman</i> a patotero.	568
4.1.5. <i>La Razón</i>.	573
Conclusión acerca de la reacción que se organiza.	577
4.2. PERSECUCIÓN Y PRUDENCIA. BARBAS EN REMOJO.	578
4.2.1. Un temeroso simulador: Inge(g)nieros.	579
4.2.1.1. Salvatore en Palermo.	579
4.2.1.2. Nuevas fuerzas para viejas luchas.	589
4.2.1.3. De Giuseppe Ingegneros a José Ingenieros.	591
4.2.2. “Los que zafan”.	593
Conclusión sobre la persecución y la prudencia.	596
4.3. REACCIÓN CULTURAL. DE LOS CENTENARIOS AL CRISOL.	597
4.3.1. 1910. En otros países.	599
4.3.1.1. Colombia.	599
4.3.1.2. México.	600
4.3.1.3. Chile.	601
4.3.2. 1910. En Argentina.	603
4.3.2.1. El Centenario.	606
4.3.2.2. La escuela. Catecismo y altar patrio.	607
4.3.2.3. Crisol.	609
4.3.2.4. Quien a facón hiere....	612
4.3.2.5. Las dos derechas usan a los migrantes.	614
Una conclusión acerca del crisol.	615
4.4. LA REACCION Y LA PRENSA.	617
4.4.1. <i>La Razón</i> y sus promociones.	617
4.4.1.1 <i>Il bel pittore</i> . Quiros.	618
4.4.1.2. Las estatuas y los extranjeros.	619
4.4.1.3 Las músicas. <i>Ivan</i> .	620
4.4.2 Entre <i>Nosotros</i>.	621
4.4.2.1. ¿Socialista o nacionalista?	622
4.4.2.2. <i>Nosotros</i> y nuestra música.	623
Conclusión acerca de la reacción y la prensa.	626
4.5. EN FAMILIA. LA REACCIÓN EN EL ESPECTÁCULO Y EN LA	

CIENCIA.	627
4.5.1. La ciencia de Bunge.	628
4.5.2. «Très bien!». Leçons de toilette pour le Falconet. Garcia.	630
4.5.3. Amalia.	636
4.5.3.1. Argumento y operadores.	638
4.5.3.2. Al Colón.	640
4.5.3.3. La obra. Personajes entre intelectuales y negros.	641
4.5.3.4. Interpretando motivaciones.	642
4.5.3.5. Los dos bandos mezclados. Todo queda en familia.	643
4.5.3.6. Naturaleza e historia en <i>Amalia</i> .	644
4.5.4. La Liga patotera y su angelical sentimentalismo. García Mansilla.	645
4.5.4.1. Ocasión.	648
4.5.4.2. La edición.	649
4.5.4.3. El argumento.	650
4.5.4.4. Diferencias y zozobra.	651
4.5.4.5. Metro y rima.	652
4.5.4.6. ¿Libreto o guía a la escucha?	652
4.5.4.7. La familia y lo autorreferencial. Lo viscoso.	654
4.5.4.8. Lo exótico en el libreto.	655
4.5.4.9. Música.	656
4.5.4.10 <i>Convenzioni</i> e influencias.	659
4.5.5. Conclusiones e interpretaciones.	665
4.5.5.1. La repetición y el tema del potente.	665
4.5.5.2. Destinatario.	667
4.5.5.3. <i>Nega</i> y honestidad.	669
4.5.5.4. La política.	672
4.5.5.5. La recepción y un juicio importante. “ <i>Parenti serpenti</i> ”.	673
4.5.5.6. <i>Narodnost</i> .	677
4.5.5.7. Nuestros polacos.	680
4.5.6 La Amalia de los intrusos.	682
Conclusión acerca del espectáculo familiar.	683
CONCLUSION DEL CAPITULO	685

CAPITULO 5. LA MUSICA COMO EMBLEMA.

5.0 INTRODUCCIÓN

5.0.1. Premisa y justificación: las elecciones estéticas como factor revelador del otro.

5.0.2. Advertencia: asociaciones simbólicas temporalmente variables y localizadas.

689

5.1. DOS ACCIONES. LA RECOPIACION DEL DATO Y LAS INTERPRETACIONES.

690

5.1.1. La primera acción. El dato y una herramienta: las cronologías.

691

5.1.1.1. El I.M.L.A. y su base de datos.

692

5.1.1.2. Las cronologías. Prudencia en su examen.

696

5.1.1.3. La cronología en función de la clase social. Centro y periferia.

699

5.1.1.4. Desde la época de los géneros a la época de las novedades y del repertorio.

699

5.1.1.5. Los teatros de novedades y los teatros de repertorio en Buenos Aires.

700

5.1.1.5.1. Teatro de La Ópera.

701

5.1.1.5.2. Teatro Politeama.

703

5.1.1.5.3. Teatro Coliseo.

704

5.1.1.5.4. Teatro San Martín.

705

5.1.1.5.5. Teatro Nacional.

706

5.1.1.5.6. Teatro Odeón.

707

5.1.1.5.7. Teatro Onrubia – Victoria.

708

5.1.1.5.8. Teatro de La Zarzuela.

712

5.1.1.5.9.1. Teatro Doria: el Teatro de “mala muerte”.

713

5.1.1.5.9.2. Ateneo Iris: ópera y marineros.

714

5.1.1.5.9.3. Edén Argentino.

715

5.1.1.5.9.4. Teatro Mayo.

715

5.1.1.5.9.5. Teatro Rivadavia.

716

5.1.2. La segunda acción. La interpretación de los datos

717

5.1.2.1. Acogida europea del compositor

717

5.1.2.2. La recepción en Argentina.	719
5.2. LOS COMPOSITORES EMBLEMATICOS.	720
5.2.1. Rossini Entre genialidad y pereza.	720
5.2.1.1. Rossini y el dato	720
5.2.1.2. Rossini: importancia del símbolo.	729
5.2.2. Bellini, “Il Bel Ragazzo”.	759
5.2.2.1. Bellini y el Dato.	759
5.2.2.2. Bellini como emblema	765
5.2.3. Donizetti y la sórdida locura.	777
5.2.3.1. Donizetti y el dato.	777
5.2.3.2. Donizetti como Emblema.	791
5.2.4. Verdi. El padre honesto.	807
5.2.4.1. Verdi y el dato.	807
5.2.4.2. Verdi y la interpretación de su figura.	840
5.2.5. Puccini, el moderno.	882
5.2.5.1. Puccini y el dato	882
5.2.5.2. Puccini. La interpretación de su figura.	897
5.2.6. Veristas. Mascagni y Leoncavallo.	921
5.2.6.1. Los Datos	921
5.2.6. 2. Veristas. La interpretación.	939
CONCLUSIÓN DEL CAPITULO Y UNA CONTRAPRUEBA.	957
LA CONTRAPRUEBA: EL RENACIMIENTO FRUSTRADO	962

CAPITULO 6

CONCLUSIONES FINALES	917
-----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	989
---------------------	-----

INTRODUCCIÓN

0.1. PREMISA.

0.1.1. El tema y el objeto.

Esta investigación se ocupa de la aptitud de la ópera para hospedar identificaciones colectivas. Lo hace en torno a un evento histórico: la migración italiana en Argentina entre 1880 y 1920, es decir, el momento más intenso de migraciones hacia el país sudamericano.¹ Ese período abarca la vida de una ilusión: tanto el surgir en la sociedad argentina de poderosas ambiciones por construir un estado capaz de competir con las potencias del mundo como también los primeros síntomas de desilusión y frustración de aquellas pretensiones.

Acompañando a los italianos, primero exiliados políticos, después proletarios movidos por la necesidad económica, el melodrama ha viajado, desde su Italia natal en dirección a Occidente, hacia el Río de la Plata. El desplazamiento masivo de personas, de esta manera, no fue extraño a la fortuna extraordinaria de la ópera en la región. No se pretende aquí dar una imagen completa de la evolución de la ópera en Argentina y ni siquiera del aporte de los inmigrantes a la cultura del país ya que la mirada de este estudio se concentra en una de las comunidades - si bien la mayor - de extranjeros que llegaron al Plata. Si bien el objeto de estudio de este trabajo es el teatro musical, su propósito será develar la función testimonial del melodrama y medir su potencia simbólica dentro de un fenómeno social amplio: las migraciones italianas en el Río de la Plata en el período señalado.

La hipótesis de este estudio es verificar la capacidad de un fenómeno cultural complejo como la ópera en delatar aspectos de la dinámica social. La estrategia será la de mostrar ante todo cómo el fenómeno lírico, desbordando hacia ámbitos lejanos a aquel espacio teatral que le es propio, ha podido penetrar en los intersticios de la sociedad de una manera tan profunda que he calificado de capilar.

En esta perspectiva analítica, la ópera no es considerada sólo en cuanto género musical sino que aquí interesa en función de dos aspectos. En primer lugar, como elemento particularmente sensible a los cambios sociales y por lo tanto radar privilegiado para estudiar esas variables considerando que, en su peculiar inestabilidad, la ópera es capaz de reflejar las

¹ Entre 1880 y 1914 más de 4.200.000 personas llegaron a la Argentina en la segunda y tercera clase de las naves. Casi la mitad de esos viajeros eran italianos, cfr. Devoto, Fernando, "In Argentina", *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*. coordinado por Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2002, p. 33.

dinámicas sociales en su complejidad, en su permanente fluir. Segundo, como testimonio de las conductas de los migrantes y de quienes los han recibido, las que se han manifestado ya sea en momentos de interés y aceptación recíprocos como también en situaciones de desconfianza y rechazo.

Durante el periodo que aquí se estudia, la peculiar dinámica desencadenada por la migración ha puesto en contacto diferentes grupos culturales que eran movidos por impulsos distintos. En aquellas tensiones la ópera no sólo ha registrado encuentros y rechazos sino que ha sido eficazmente utilizada como emblema representativo de muy diferentes situaciones.

El melodrama es objeto denso de polivalente significación, y en un momento en el que tanto el puerto de salida como el de llegada de aquellos migrantes eran sitios ávidos de símbolos identitarios, la ópera fue funcional a esas necesidades.

El investigador español Tomas Pérez Vejo considera que en nuestra época los problemas de los nacionalismos y de los integristas religiosos o étnico-culturales, es decir la cuestión de las identidades colectivas, representan una de las causas con mayor poder desestabilizador en nuestra sociedad.² Cuando Pérez Vejo, evidenciando la urgencia por afrontar el estudio de esta cuestión, sugiere estrategias de trabajo, significativamente indica que las expresiones de este proceso de identificación colectiva pueden ser analizados de forma más precisa en el campo de la cultura que en el estrictamente político, ya que “las naciones se inventan, o si se prefiere se construyen, no a partir de decretos y de formas políticas, sino de valores simbólicos y culturales.”³

Utilizando una vivaz expresión de Andrew Fletcher, escribe Pérez Vejo que desde este punto de vista son más relevantes las baladas que canta un pueblo que sus leyes porque:

*Son las diferentes formas de expresión cultural, de la música a la historia, de la literatura a la pintura, las que nos pueden servir de guía para descubrir la forma en que ser miembro de una nación se convirtió en algo natural para poblaciones que sólo unos años antes se sentían básicamente súbditos de un monarca y para las que el término nación hacía referencia únicamente a un sentido biológico-racial.*⁴

² Pérez Vejo, Tomás, *La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico*, consultada en <http://historiamexicana.colmex.mx/> consultado el 2 de junio de 2009. El artículo fue publicado también en *Historia Mexicana*, vol. LIII núm. 2, pp. 275-311.

³ Pérez Vejo, Tomás, *idem*.

⁴ Pérez Vejo, Tomás, *idem*.

0.1.2. ¿Por qué la ópera?

Creo, siguiendo esta línea de razonamientos, que el análisis de un fenómeno cultural como la ópera es de primaria importancia para estudiar las dinámicas de los dos grandes grupos que se cotejan y que aquí interesan, el de los viajeros italianos y el de residentes argentinos. Téngase sobre todo en cuenta que en aquel momento ambas comunidades estaban imaginando, inventando, las propias ficciones nacionales y es por eso que considero que puede ser iluminante el estudio del melodrama porque la ópera fue siempre depositaria de un altísimo valor de representatividad identitaria y resultó capaz de absorber mucho del ambiente circundante gracias a una fluidez que a veces puso en riesgo su propia coherencia interna.

La ópera, objeto público y nunca privado, debido a su consistencia líquida, comparte con el “mundo”⁵ más que otros géneros artísticos, su carácter precario. Ya desde antes de ser objeto artístico terminado, es decir desde la primera voluntad de realizar un melodrama hasta el momento en que llega al escenario, trabajosos mecanismos dependientes del ambiente se ponen en marcha. Pero también después de la última bajada de telón habrá de enfrentar a la sociedad en los fortuitos avatares que decretarán su fortuna. Ese destino, el de enfrentar al “mundo”, es compartido con las otras manifestaciones del arte, pero la peculiaridad de la ópera es que ella sabrá adaptarse a nuevas exigencias con tal de sobrevivir: aceptará recitativos impensados por su autor, sacrificará arias, sus palabras serán traducidas y su acción escénica “actualizada”. En este trabajo no se habrá de considerar el melodrama solamente en lo que Jean Jacques Nattiez denomina el nivel neutro, es decir el estudio de la obra en sí, en su “realidad material”, sino también en función de su profundo vínculo con la sociedad. Adoptando la propuesta analítica del estudioso canadiense, creo que el teatro musical es sobre todo *poiesis*, sobre todo *estesis*.⁶

El melodrama será testado en su capacidad de registro social en un momento especialmente caracterizado por su inestabilidad, un período que comprendió una guerra sin precedentes y el derrumbe de dos imperios. El *ancien régime* en su caída generó un vacío y por ende la necesidad en sus antiguos súbditos de crearse nuevas identificaciones: no se

⁵ Claudio Annibaldi y otros musicólogos que han estudiado la comitencia musical han utilizado el término “mundo” para referirse al complejo de los fenómenos sociales que acompañan al objeto artístico: Véase, fundamentalmente: *La musica e il mondo. Mecenasismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, coordinado por Claudio Annibaldi, Il Mulino, Bologna, 1993.

⁶ Nattiez, Jean Jacques, *Musicologia generale e semiologia*, [*Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris, 1987], EDT, Turin, 1989.

trataba de sustituir un par de naciones grandes con naciones más pequeñas; el fin del viejo sistema político y el declino de sus justificaciones y valores determinó que, precisamente la idea de nación, fuese uno de los pocos conceptos que podían convocar al orden social. Es decir,

La nación, que en el antiguo régimen había convivido con otras formas de identidad colectiva, solapándose a menudo con ellas –religiones, estamentos, grupos familiares, etc.-y había carecido de connotaciones políticas precisas, se convierte en las nuevas sociedades burguesas, en la única forma de legitimación del ejercicio del poder y, por lo tanto, en el fundamento último de la vida política misma.⁷

La nación resultó, “la respuesta más exitosa a los problemas identitarios”⁸ y en ambas costas del Atlántico el melodrama también desarrolló un papel en las nuevas circunstancias. Alemania e Italia, lugares esenciales en el desarrollo lírico, habían endosado a la ópera un fervor político que era fruto de su reciente constitución como estados. Por otro lado, las jóvenes repúblicas de América, después de las luchas que concluían con el período colonial, y terminados - al menos en parte - sus conflictos intestinos, pretendieron mostrarse de forma presentable ante el “concierto de naciones”. Exhibir en sus capitales un teatro de ópera, un recibidor prestigioso con sala de espejos que remedase Versalles, era imperioso para mostrarse civilizado, para ser, como escribirá Alejo Carpentier,⁹ “gente”. Cuando la ópera fue elegida como parte fundamental del catálogo constitutivo de la simbología nacional, resultó afectada profundamente por aquella responsabilidad representativa y por las pretensiones que le impuso la comunidad que se estaba imaginando a sí misma. Lo nacional supone exclusividad, la nación se inventa contra los demás y aquellas sociedades pretendieron no ser confundidas con el vecino. Aquella pulsión por la caracterización fue tan potente que aún hoy, a casi dos siglos de aquellos acontecimientos, es viva la irritación que provoca en los nativos de repúblicas confinantes con nombres similares – Uruguay – Paraguay – o de banderas demasiado parecidas (en una verdadera inflación de enseñas con tres franjas horizontales en alguna de las dos versiones favoritas: celeste-blanco-celeste o amarillo-rojo-verde), cualquier malentendido que los confunda. En la determinación de esa otra bandera cultural que era la

⁷ Pérez Vejo, Tomás, op. cit., p. 281.

⁸ Pérez Vejo, Tomás, op. cit., p. 277.

⁹ Carpentier, Alejo, *El Recurso del Método*, Siglo XXI, México, 1974.

ópera, fue vital la constitución de un propio repertorio lírico característico. Aquello, que se llamó “ópera nacional”, tuvo valor de símbolo patrio. La importancia del melodrama fue considerada como capital y en un momento en que los objetos culturales con posibilidad de valencia emblemática eran asunto de feroz contienda, la apropiación “nacional” del género al que en aquel entonces se atribuía el mayor prestigio, mereció la atención de pensadores de la política. Liberales argentinos como Miguel Cané (padre) y Domingo F. Sarmiento, dedicaron no poco tiempo de su angustiante destierro a escribir acerca de la función social de la ópera. Estas atenciones hacia el tema movieron también, en diferentes momentos, el interés de perseguidos italianos y de la ópera en estos términos se ocuparon Giuseppe Mazzini en el exilio y Antonio Gramsci en la cárcel.

0.1.3. Características del objeto ópera.

La ópera es, en especial modo, apta para el estudio de la dinámica social que se verifica en el encuentro de culturas porque ella es objeto jerárquico, difundido, público, interclasista y esencialmente migrante.

0.1.3.1. Objeto jerárquico.

La ópera se genera en una situación en la que un comitente poderoso encarga un objeto, el melodrama, y pretende que sea confeccionado “a medida”, con unas limitaciones específicas que en otras formas de creación musical serían impensables. La ópera, si bien adaptable en función de esa demanda, es objeto organizado internamente de forma rígidamente jerárquica y por lo tanto eficaz reflejo de los diferentes estratos sociales. La maquinaria compleja de la creación y producción de la ópera es piramidal.

Los operadores líricos conforman un grupo humano de fuertes tensiones verticales. En la ópera hay un reparto con protagonistas y comprimarios que participan de manera muy diferenciada y donde, al menos en la época de las “*convenzioni*”, cada divo pretendía del compositor cantar un número determinado de solos. Incluso hasta en nuestros días la ópera supone también un coro compuesto por personas que han estudiado no para ser coristas sino para ser protagonistas e igualmente una orquesta donde hasta el último violinista de fila pretende ser *concertino* y muy a menudo hasta el *concertino* aspira a ser director.

Toda esa compleja, intranquila, dinámica desarrollada entre escenario y foso se apoya sobre una base inestable donde nadie está seguro del lugar que ocupa. La situación precaria de cada uno recuerda a la de aquel rey del lago de Nemi que gobernará mientras alguien no lo mate para sustituirlo, el mito que estimula las célebres reflexiones de Frazer.¹⁰

A tal tensión “actuante” corresponde otra “observante”, organizada también de forma jerárquica en platea, palcos y galerías. Si en el foso y en el escenario cada quien es pagado de manera diferente en función del lugar que ocupa, entre el público cada cual ha pagado de manera diferente para poder estar donde está. La literatura del siglo XIX es un utilísimo testigo de la situación europea: textos de Balzac, Flaubert y Tolstoi son, en efecto, registro sensible de la vida social vista desde un palco de ópera.¹¹ Aquella sala era materialización estratificada de la comunidad jerárquica como lo eran también los piróscafos atlánticos, aquellos teatros flotantes habitados tanto por los divos del escenario en lo alto como por la gente humilde en la estiba.

Para entender la función de la ópera en la migración, habrá que considerar la tipología de los espectáculos líricos. Los teatros establecían jerarquías y precios diferenciados entre sí y cada tipo de espectáculo correspondía a una clase social. Tal clasificación era determinada por lo tanto por causas eminentemente económicas. La ópera, desde antaño había diferenciado su oferta y sobre el lugar que ocupaba cada género lírico en tal jerarquía los empresarios no tenían dudas. El musicólogo John Roselli cita un *Manuale* del 1823 que establece una categorización de géneros en cuanto a prestigio y exigencias de producción.¹²

¹⁰ Frazer, James G., *Il Ramo d'oro, della magia e della religione* [*The golden bough; a study in comparative religion*, Macmillan and co., Londres,] Boringhieri, Turín, 1973, vol I, p. 8.

¹¹ Balzac, en su impaciente avidez por ser aceptado socialmente, consideraba esencial el descender de las alturas de la Opera a la zona privilegiada de los palcos.

¹² Roselli, John, *L'impresario d'opera, arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, [*The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984], Edt, Turín, 1985, p. 232, cita el texto de A. Valle, *Cenni teorici-pratici sulle aziende teatrali*, publicado en Milán en 1823 que a p. 8 fija la clasificación jerárquica de los diversos géneros líricos. Según aquel manual, las óperas serían serias, semiserias y bufas. Las primeras contaban con protagonistas con “*un nome già di rispetto ed applaudito... Un corredo di coristi che conoscono il loro mestiere... un vestiario che non manchi di quel veritiero...onde non veggasi, come alle volte succede, nella piazza di Sparta un portico di Roma...*”. Las óperas semiserias exigirían justas pero no tan fuertes pretensiones y podrían realizarse con relativa economía de vestuario. Por su parte, las óperas “*veramente buffe*” no afrontarían esfuerzos de producción. Esto suponía consecuentemente una clasificación según el prestigio de las salas: algunas podían presentar solamente ciertos tipos de espectáculos, reservados por lo tanto a ciertos tipos de público “[...] *in un teatro napoletano di terzo ordine dove non venne*

En Buenos Aires, como en Italia, era clara la diferencia entre teatros de ópera de novedades, como el Teatro de la Ópera o el Colón, y teatros de repertorio, como el Marconi, representativas de diferentes niveles sociales. Será necesario verificar cuánto de la antigua jerarquía rígida europea que describe Roselli cruzó al Río de la Plata a fines del siglo XIX. ¿Las nuevas comunidades de América eran más fluidas y permeables? ¿Cómo se habrá comportado aquel sistema europeo ante el encuentro de otras formas de espectáculo más o menos concomitantes como el circo, el sainete y la zarzuela?

Es necesario por ello estudiar la diversidad social que poblaba los teatros italianos para entender cuánto de esa distribución del público en las salas correspondió a lo que se verificaba en el ambiente americano. Roselli describe que la galería de la Scala era ocupada por las “*cappe nere*” (es decir los servidores de más alto rango) del noble que ocupaba el palco.¹³ También describe las consecuencias que tuvo la demolición de las separaciones de los palcos más altos para permitir dar acceso a las clases populares, lo que provocó reacciones locales en los sitios de nobleza más firme.¹⁴

La ciudad otorga a uno de sus teatros especial carácter representativo y, si la urbe es una capital, la sala de ópera podrá recibir una investidura de representación nacional. Sobre todo en América donde, como he escrito arriba, el teatro de ópera—verdadero salón de recibo de las nuevas repúblicas—es el depósito del narcisismo y del orgullo nacional. Emblemática es la sala, emblemática la fachada y emblemático sobre todo la construcción de un sitio—corredor, *foyer*— capaz de remedar un salón majestuoso, todo oro y luz, un lugar aparentemente accesorio pero en realidad cargado de significado, una especie de *Galleries des Glaces*, que permite, al menos en el intervalo, olvidar los tantos kilómetros que separan Buenos Aires o Montevideo del Palais Garnier.

La planta del teatro tiene su importancia: según Roselli, la estructura del edificio en forma de “*ferro di cavallo*”, de herradura, era un invento italiano que pretendía, en los pequeños estados de la Italia pre-unitaria, poner en pública evidencia al grupo dirigente. Se podían así combinar los derechos de propiedad de los que ostentaban palcos con el máximo de exhibición de una familia noble. Es asombroso que tal estructura “feudal” haya pasado sin

mai rappresentato nessun genere «superiore» all'opera buffa, molti palchi erano frequentati nel 1820 da intere famiglie della classe cittadina inferiore, compresi lo staffiere e il bambino in fasce...”

¹³ Roselli, John, *L'impresario d'opera...* cit., p. 8.

¹⁴ Así en la Fenice de Venecia eso pudo realizarse sólo en 1878.

variantes a las repúblicas latinoamericanas en épocas tan tardías como 1908, año en que se inaugura el Teatro Colón de Buenos Aires.¹⁵

0.1.3.2. Objeto difundido

En Europa, la construcción de teatros de ópera creció extraordinariamente después de 1850 y se creó un nuevo tipo de estructura arquitectónica con grandes salas polivalentes capaces de acoger también espectáculos ecuestres y operetas; esto incluso en lugares muy aislados. El público de ópera cambiaba. El mismo Verdi se sorprende de que en un lugar de acceso muy arduo como Ascoli Piceno la gente lo acogiese con tanto entusiasmo.¹⁶ Así pasará también que en la Pampa argentina se construirán teatros de ópera apenas después de la llegada del ferrocarril en lo que en aquel momento eran pequeños asentamientos de inmigrantes, como Bragado. Otra vía que favoreció la difusión de las sedes líricas fue la fluvial y esto reproducía mecanismos que se habían verificado tanto en Italia como en España. En ambas costas del río Uruguay, tanto la argentina como la uruguaya, fueron edificados importantes teatros como el Larrañaga de la ciudad de Salto. Estas salas han presentado artistas de primera línea que habían actuado, como el caso de Pedro Navia, en la mismísima Scala de Milán.

0.1.3.3. Objeto público.

La ópera es objeto público. Su elaboración, jamás íntima, nunca discreta, es obra colectiva. La ópera compromete mucho dinero y quien la encarga, posiblemente un ente estatal, tiene poder económico y a menudo político. Es improbable que algún compositor se aboque a escribir una ópera si no es en función de un encargo concreto, o al menos con la muy fundada esperanza de representarla. Es difícil imaginar la ópera como asunto individual, íntimo, y la más contundente demostración de la solidez del vínculo entre la ópera y el poder es la histórica virulencia con la que el melodrama ha sido perseguido por la censura. No hay otro género de música académica que pueda despertar similar interés y temor desde el poder.

¹⁵ Roselli, John, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 64.

¹⁶ Roselli, John, *L'impresario d'opera...* cit., p. 170.

0.1.3.4. Objeto interclasista.

Todos aquellos condicionamientos que hacen que la ópera sea tan dependiente de su entorno son generosamente compensadas por esa sociedad que tanto la determina con un privilegio que, al menos hasta la primera guerra mundial le fue privativo: la ópera fue en Italia (pero no sólo) un género totalmente interclasista. Si bien se deberán tomar distancias para evitar interpretaciones idealizadas, generalizadoras y románticas, sea dicho que en las más remotas aldeas italianas las bandas hicieron conocer la música de las óperas incluso antes de que los melodramas llegasen a los teatros; que los padres, olvidando al Santoral, impusieron a sus hijos nombres de personajes operísticos; que en algunas regiones italianas los campesinos se las arreglaron para representar óperas en sus cabañas comunitarias; que en la jerga popular peninsular frases de ópera se han transformado en dichos y tienen la fuerza de los refranes en la lengua cotidiana; que ciertas melodías de ópera fuesen conocidas prácticamente por todos, tanto así que algunas de ellas han adquirido tal valor representativo que se sustituyeron a los himnos patrios. Todavía hoy, en Italia, el fervor a veces fanático que se encuentra en algunas representaciones operísticas, provoca en los devotos de otros géneros musicales rencor, mofa y envidia, es decir, pasiones que son imposibles de explicar con simples análisis musicales. Estas características se verifican también en lugares como Argentina.

0.1.3.5. Objeto migrante y migraciones.

El melodrama es esponja de lo social y su historia lo revela, como se anticipó, elemento adaptable a las diversas vicisitudes que le impusieron sus viajes. Su función, comitencia¹⁷, destinatario y estructura fueron radicalmente afectados por el trajín de aquel secular tránsito comenzado en las cortesanas Florencia y Mantua, proseguido en la Venecia mercantil y continuado en Nápoles, Milán, París. En el específico traslado hacia las Américas, los primeros operadores líricos compartieron camarotes con genoveses o venecianos que habían de ser semilla de la insurrección y es emblemático en este sentido, el común venturoso viaje del compositor de ópera Bartolomeo Mazza con personajes como Domenico Francesco Belgrano y Angelo Veneziano Castelli, cuyos hijos habrían de ser determinantes en la lucha independentista. Sucesivamente las *troupes* de óperas organizadas, en cambio, habrían de viajar con los ruidosos y multitudinarios campesinos del Veneto y de Calabria y no es ajena a

¹⁷ Prefiero, al referirme a los fenómenos de patrocinio artístico, utilizar el neologismo “comitencia” ya que el vocablo “mecenazgo” se connota fuertemente con el universo del *ancien régime*.

este estudio la obvia asociación que se imponía: esos migrantes y el melodrama habían tenido su cuna en el mismo lugar del mundo.

0.1.4. Características del tema. Ambigüedad que pide un método flexible. Orden y sensibilidad.

El primer perfil que muestra un estudio como éste es su complejidad anfibia entre lo histórico y lo antropológico, entre lo musical y lo político. Otra característica de estas labores es la articulación constante entre la recopilación del dato y su interpretación. Para ejercitar tales acciones será imperioso combinar orden y sensibilidad. Ambas herramientas deberán usarse con suma cautela pero con determinación, recordando aquel consejo que en su hoja exhibían las antiguas espadas: “*non ti fidar di me se il cor ti manca*”.

Es imprescindible poner orden a la magnitud de informaciones para distinguir y establecer diferencias esclarecedoras evitando generalizaciones y analogías confusas. De otro modo, los matices de este tema delicado no serían registrados por un rigor inflexible. Este texto trata de la semántica de los fenómenos musicales, objetos fugaces y esquivos que requieren una interpretación hábil en captar los más delicados estímulos del evento. Para develar el símbolo será imprescindible la sensibilidad, que es lo que, según Gilbert Ryle¹⁸, permitirá distinguir un gesto intencional de un tic.

Con coraje y con prudencia se habrá de abordar una labor donde el exceso de sistema haría de un trabajo como éste una simple enumeración pero el predominio de lo afectivo conduciría a la apología del “relato de vida”. Navegando entre dos aguas, por ello, será imprescindible recordar la máxima de Geertz: “la hechicería no puede ser estudiada por un brujo pero tampoco por un geómetra”.¹⁹

¹⁸ Citado por Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas* [*The Interpretation of Cultures*, Basic books, Nueva York, 1973], Gedisa, Barcelona, 2003, p. 21.

¹⁹ Geertz, Clifford, *La interpretación...* cit.

0.2. EL DOCUMENTO Y SU INTERPRETACIÓN.

En el trabajo que aquí se presenta, las selecciones del frondoso material documental y las elecciones de las estrategias interpretativas constituyen los principales retos que se presentan en el abordaje de este objeto de estudio. Después de una reflexión sobre el primer aspecto pasaré a declarar mis referentes, mis afinidades electivas para develar el símbolo cultural.

0.2.1. El documento

0.2.1.1. Estado de la cuestión

Un estudio como éste supone la inversión de energía en la identificación del hecho y en su organización. Es abundantísima la bibliografía histórica, incluso desde los perfiles sociopolíticos, que se ocupa del período en examen pero es mucho menor el material específico sobre las migraciones de italianos hacia Sudamérica, sobre todo el trabajado en los países de recepción. Durante el mayor momento de la migración, el desarrollo del tema interesó a europeos como Gennaro Bevioni y americanos como José Ramos Mejía en función de las coyunturas que en aquel momento los apremiaban pero, superado aquel momento crítico, sólo en las últimas décadas se han vuelto a estudiar los motivos que movieron a tantos a irse, a escapar, a recibir.

Acerca de la dificultad en seguir las pistas de aquel pasado non tan remoto es necesario considerar que en torno a la historia de esos migrantes, una común complicidad en el olvido reúne distintos sujetos con diferentes intereses en la distracción. Los descendientes de aquellos proletarios y campesinos, por un lado, han intentado borrar las huellas menos pintorescas de un pasado de miseria y, por el otro, las instituciones de los países de partida y recepción, en este caso Italia y Argentina, no han deseado traer a la superficie de la memoria actitudes que francamente no son generadoras de orgullo: los primeros deberían reconocer ante todo frecuentes actitudes de abandono culpable de sus compatriotas, los segundos, se verían obligados a corregir la propia imagen de generosidad que proclaman en las ceremonias. Aquella ostentada hospitalidad debería articularse, entonces, con la aceptación de algunos rasgos solapados de una persistente discriminación.

En tal cuadro, los símbolos representativos de aquellos pueblos migrantes, que son cuanto aquí interesa, fueron maltratados y no solamente por la cúpula del poder político sino incluso por sectores que embanderaban progresismos culturales. Recién hoy, después de un siglo de aquel epocal éxodo de españoles, italianos, polacos y demás viajeros, la cultura

migrante comienza a tener legitimidad como objeto de interés científico y se intenta explicar, más allá de la anécdota, su papel esencial en la formación de la sociedad receptora. En la última década, diferentes investigadores ²⁰ han reflexionado sobre el específico evento del viaje y sus dinámicas pero la migración italiana en Sudamérica es, en los últimos tiempos, también objeto de interés mucho más difundido²¹

Numerosos trabajos de diferente nivel científico han sido publicados en Europa y América.²² Dentro de esa gran variedad de intereses algunos textos estudian la materia desde

²⁰ Fundamentales los estudios de Fernando Devoto y Emilio Franzina que serán citados en el curso de este trabajo.

²¹ Varias hipótesis se pueden barajar para explicar los factores que han provocado tal atención:

1 La masiva ola migratoria de nativos del tercer mundo que desde fines del siglo XX recibe Italia y que revive, de manera a menudo poco serena, el debate sobre el encuentro de culturas.

2 El interés de los descendientes de quienes emigraron a América Latina por obtener la ciudadanía de sus abuelos, ya no denigrada como antaño. Con motivaciones menos utilitarias, otros nietos o bisnietos de italianos, sintiéndose por fin aceptados por la elite, pueden permitirse establecer un contacto sereno con el propio pasado familiar, manifestar curiosidades sobre sus ancestros. Algunos de estos han llegado a gozar de una posición reconocida en las sociedad argentina, y si bien estas personas revisten a menudo de simpatía romántica la gesta de sus abuelos iletrados, esforzados proletarios que en condiciones casi inhumanas poblaron los vientres de los piróscafos, tales empresas, en cambio, habían provocado el horror vergonzante de los descendientes directos. Éstos llegaron incluso a camuflar sus apellidos italianos ante la sorda presión de una sociedad que nunca ha reconocido plenamente los límites de su esnobismo xenófobo.

3 El interés de grupos políticos afiliados a las autonomías o regionalismos europeos por “repatriar” a los descendientes - nietos, bisnietos- de los antiguos emigrantes de la zona de origen. Tales operaciones, bastante habituales en el noreste italiano, nacen del terror de convivir con inmigrantes procedentes de “otras culturas”, prefiriendo el “mal menor” acogiendo a sujetos que por lo menos exhiben apellidos conocidos y un color de piel similar.

El tema, por lo tanto, convoca junto a la investigación científica, curiosidades que implican esferas menos racionales. Como no podía ser de otra manera, el fenómeno ha sido recogido por el cine y por la televisión y después de algunos lejanos ejemplos del neorealismo italiano, la filmografía internacional se ha ocupado del tema y no pocas series televisivas tienen como protagonistas a humildes campesinos embarcados hacia América. Éstas han tenido un éxito tan rotundo que en sociedades como la brasileña, han provocado reacciones mediáticas en cadena en torno a la cuestión migratoria.

En el ámbito de los estudios, cada vez más fundaciones científicas y entes oficiales dedican esfuerzos a este tema y son numerosas las universidades que organizan maestrías sobre diferentes aspectos del fenómeno migratorio.

²² La enorme producción bibliográfica sobre el tema en los últimos años comprende textos dirigidos a un público como el de los descendientes de inmigrantes hasta otras obras que en tanto en Argentina como en Italia abarcan de manera científica el tema. Como ejemplo de ambos grupos de trabajos cito entre los primeros a Moya, José C., *Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850 – 1930*, Emecé, Buenos Aires, 2004;

las anécdotas nostálgicas o las “historias de vida”: títulos como *Los abuelos inmigrantes*²³ o *Primos y extranjeros*,²⁴ indican a qué público son destinados - el de nietos y primos-. Por otro lado, la sociología y la antropología de las últimas décadas han encontrado en las migraciones una sede híbrida afín a un pensamiento deconstructivo en boga. Estos recientes intereses se suman a los más antiguos que por los compatriotas en el exterior fueron motor de iniciativas orgánicas en Italia.²⁵

Algunas de las regiones italianas de mayor emigración han promovido tareas de estudio sobre el tema. Notables son las actividades de recopilación del dato y examen procedentes de una ciudad puerto como Génova. Hace algunas décadas la *Regione del Veneto* dedicó esfuerzos al estudio del dialecto, las costumbres y las manifestaciones culturales de los emigrantes vénetos en el sur de Brasil. A este proyecto no fue ajeno el análisis de la música de esas comunidades que fue confiado al etnomusicólogo Diego Carpitella. Recientemente el énfasis político por subrayar la “identidad” véneta ha dado como resultado productos de menor envergadura. La Región Basilicata ha favorecido las actividades del Archivio di Stato di Potenza que compila listados importantes sobre las personas que a finales del siglo XIX han solicitado un pasaporte con intenciones de emigrar. Tal catálogo proporciona importantes informaciones que permiten relacionar las profesiones de esos sujetos con los lugares de origen, lo que entre otras cosas ha facilitado la mejor comprensión de casos muy puntuales como el interesante fenómeno de los arpistas populares nacidos en Viggiano al cual se da especial atención en el primer capítulo de este trabajo.

Sarramone, Alberto, *Los abuelos inmigrantes. Historia y sociología de la inmigración argentina*, Biblos Azul, Azul, 1999; Gálvez, Lucía, *Historias de inmigración. Testimonios de pasión, amor y arraigo en tierra argentina (1850 – 1950)*, Norma, Buenos Aires, 2003; y entre los segundos: *La inmigración italiana en la Argentina*, coordinado por Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli, Biblos, Buenos Aires, 2000 y *Storia dell'emigrazione italiana, Partenze*, coordinado por Piero Bevilacqua, Adreina De Clementi e Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2001.

²³ Sarramone, Alberto, *Los abuelos inmigrantes...* cit.

²⁴ Moya, José C., *Primos y extranjeros...* cit.

²⁵ Entre estos últimos la *Fondazione Giovanni Agnelli*, con sede en Turín, dedica desde 1966 muy serios esfuerzos a investigar la emigración italiana. Éstos se canalizan a través variadas iniciativas como el proyecto *Altretalie*, un Centro de Documentación y numerosas publicaciones. La ya centenaria Congregación de Misionarios Scalabriniani de San Carlos, se ocupa de la promoción social de los migrantes pero dedica mucha atención a las tareas investigadoras que son emprendidas por un ente vinculado a esos religiosos: el muy activo Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (C.E.M.L.A.) que desarrolla labores de conservación de archivos migratorios, de documentación y de formación. Los resultados de esos estudios son difundidos a través de publicaciones periódicas como *Estudios Migratorios Latinoamericanos*.

La producción reciente de los académicos europeos y americanos es intensa. En Italia Vanni Blengino, docente de literatura hispanoamericana en la Universidad de Roma se ha interesado por diferentes aspectos migratorios como la función de los sindicatos en la emigración italiana hacia América Latina o el conflicto identitario de los italianos en Argentina desde 1837.²⁶ En uno de sus trabajos más destacados, Emilio Franzina, docente de la Universidad de Verona, ha recogido los testimonios epistolares y orales de los emigrantes italianos en América Latina en el período que nos interesa.²⁷ Algunas importantes iniciativas editoriales, no últimas las de la casa Donzelli, han puesto a disposición del público estudios importantes sobre el tema.²⁸

En Argentina las labores sobre migraciones han interesado a estudiosos como Fernando Devoto, Profesor de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad de San Martín. Vinculado a las labores de la sede del C.E.M.L.A. en Buenos Aires, Devoto ha trabajado muy intensamente sobre procesos migratorios que ha dado como fruto, además de trabajos individuales²⁹, algunas muy útiles obras colectivas sobre la historia migratoria en Argentina.³⁰ Intereses puntuales se concentran en diferentes aspectos culturales que resultan de la migración italiana en el Río de la Plata y sobre los aspectos dramáticos se destacan los trabajos del Grupo de Estudios de Teatro Argentino coordinado por Osvaldo Pellettieri, también docente del citado ateneo porteño.³¹

En el terreno musicológico, es posible encontrar en Europa y, sobre todo en Italia, nutrida bibliografía sobre la producción, circulación y difusión de la ópera italiana que,

²⁶ , *La Babele nella pampa. Gli emigranti italiani nell'immaginario argentino*, , Reggio Emilia, 2005.

²⁷ *Racconti dal mondo: [narrazioni, saggi e memorie delle migrazioni]*, coordinado por. Emilio Franzina, Cierre, Caselle di Sommacampagna, 2004.

²⁸ Así los dos volúmenes de la *Storia dell'emigrazione italiana*, coordinado por Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2002.

²⁹ Fundamentalmente Devoto, Fernando, *Historia de los italianos en Argentina*, Biblos, Buenos Aires, 2006.

³⁰ *La inmigración italiana en la Argentina*, coordinado por Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli, Biblos, Buenos Aires, 2000 y Devoto, Fernando. *Historia de la inmigración en la Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

³¹ *De Goldoni a Discepolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790 – 1990*, Pellettieri, Osvaldo, coordinador, Galerna, Buenos Aires, 1994; *Tradición, modernidad y posmodernidad*, Pellettieri, Osvaldo, coordinador, Galerna, Buenos Aires, 1999; *Florencio Sánchez. Entre las dos orillas*, Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza, coordinadores, Galerna, Buenos Aires, 1998; *Inmigración italiana y teatro argentino*, Pellettieri, Osvaldo, coordinador, Galerna, Buenos Aires, 1999.

dejando por fin de lado los parámetros positivistas, da cuenta de la incidencia social del melodrama. Son mucho menos poblados los estantes argentinos relativos a la recepción de la ópera en el Río de la Plata. Si bien no faltan estudios sobre artistas específicos, muchas veces ricos en anécdotas, será necesario trabajar casi ex novo sobre la elaboración de lo que Geertz llama los “mecanismos de control”, es decir elencos de espectáculos de las diferentes salas de Buenos Aires. La dificultad en investigar sobre este punto residirá en la deficitaria conservación de los materiales en Latinoamérica y en cierto desinterés científico local por los estudios sobre el melodrama que hace que aún la capital de la Argentina carezca de una cronología completa de sus espectáculos líricos. Encomiables, por eso, son las pocas iniciativas parciales que - dato no secundario – lejos de provenir del ambiente musicológico deben agradecerse a un compositor y a un par de fervorosos hombres del foro.³²

El tema de las migraciones hacia América Latina fue en especial modo postergado en ámbito musical. Es bien noto cómo la musicografía decimonónica divulgó una Historia de la Música imaginada como el progreso de un único y elegido “pueblo de David” en el que se sucedían superhombres geniales. Según aquella visión predestinada, los profetas, casi todos germánicos, transmitían el Arte musical en una cadena de estafetas. Cualquier *habitué* de la sala de conciertos conoce perfectamente los nombres sagrados. Tal concepción monolítica de la música que relegaba a un lugar pintorescamente secundario a compositores nacidos fuera del centro de Europa, no podía sino desatender expresiones campesinas que por otro lado se contaminaban con la ópera italiana, un género considerado de segundo orden. En especial modo, los estudios sobre la música erudita de América fueron considerados de manera muy marginal.

Llegaron después las conquistas de la etnomusicología y el interés por la música ajena y “auténtica”, pero son bastante recientes las atenciones que los representantes de esa ciencia dedicaron a los “nativos cercanos”. El respeto por aquellas gentes y su cultura tardó en interesar a quienes se preocuparon durante mucho tiempo por estudiar objetos culturales que se pretendían incontaminados.

Solo da pochissimo tempo anche la musicologia italiana incomincia ad aprirsi su questo orizzonte, alimentando una nuova attenzione per fenomeni che, fino a ieri,

³² Al compositor Roberto Caamaño se debe *La historia del Teatro Colón, 1908-1968*, Cinetea, Buenos Aires, 1969. Los abogados César A. Dillon y Juan Andrés Sala, son autores de *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria – Teatro Marconi*, Gaglianone, Buenos Aires, 1997 y de *El teatro musical en Buenos Aires, II. Teatro Coliseo 1907 – 1937/ 1961-1998*. Gaglianone, Buenos Aires, 1999.

*solevano trascurare, se non addirittura respingere o condannare, alla luce di un'ipotesi "popolare" e del "tradizionale" che, acriticamente, assumeva quanto la realtà agropastorale ci proponeva disperso in uno spazio a due dimensioni*³³

Las musicologías de los países receptores de los migrantes, sobre todo en América Latina, concentran aún sus esfuerzos en el estudio de las culturas locales y, aunque recientemente también estudian la fusión cultural y lo “no puro”, el tratamiento de la música producida en el universo cultural de los migrantes ha sido relegada. En Argentina, afortunadamente, algunos estudios recientes parecen modificar el carácter hegemónico de tal tendencia: Fátima Musri estudió una familia de italianos en San Juan, Norberto Cirio escribió sobre la comunidad gallega en Buenos Aires, Guillermo Stamponi investigó el Club de Canto Germania y Valeria Atela se ocupó de los alemanes del Volga.³⁴

0.2.1.2. ¿Historia o antropología?

Mis ansias legitimistas me impulsan a plantearme si este trabajo se inscribe en lo antropológico o en lo histórico. No cabe duda de que ocuparse de movimientos sociales de masa, de revoluciones y el trabajar con papeles y archivos es algo que un historiador reivindicaría como propio. El afán por el detalle, por la diseminación popular de los fenómenos y, sobre todo, la necesidad interpretativa, son terreno habitual de los antropólogos. En cualquiera de las opciones se tratará de música y bien se sabe que eso no facilita las cosas ya que el común denominador artístico ha separado más que acercado a los historiadores y a los etnógrafos de lo sonoro.

³³ Leydi, Roberto, “Diffusione e volgarizzazione”, *Storia dell'Opera Italiana*, coordinada por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, EDT, Turín, 1988, vol. VI, p. 304.

³⁴ Musri, Fátima Graciela, *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad de San Juan 1880 – 1910*, EFFHA, San Juan, 2004; Cirio, Norberto Pablo, “Ejecución de la gaita gallega en la Capital y en la provincia de Buenos Aires. Una aproximación cuantitativa”, XII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 8 de agosto, de 1998. Revista digital *A Grileira 2* . consultado en febrero de 2009 Stamponi, Guillermo, “Deutsche Singakademie”, *Revista del Instituto de Investigación Musicología Carlos Vega*, n. 15 (1997), pp. 117 – 120; “El Club de Canto Germania”, *Revista del Instituto de Investigación Musicología Carlos Vega*, n. 13 (1995), pp. 161 – 166; Atela, Valeria, “Música y religión en la comunidad de descendientes de alemanes del Volga”, *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega*, n. 18 (2004), pp. 127 - 140. .

Clifford Geertz asegura tranquilizadamente (es también por eso que me acerco a él) que tal preocupación es irrelevante.³⁵ Se pregunta si la frontera entre antropología e historia se marca por la dicotomía espacio/tiempo o grande/pequeño, donde los historiadores preferirían estudiar tramos amplios del pensamiento y la acción y los antropólogos zonas pequeñas y bien delimitadas. Examina también otras oposiciones posibles como alto/bajo, muerto/vivo, escrito/oral, particular/general, descripción /explicación y llega a descripciones de conductas según las cuales los historiadores se sienten arrastrados por la “emoción de aprender cosas singulares” y los antropólogos por el placer de construir sistemas.

El motor de estas investigaciones es comprender a personas muy diferentes a nosotros, con condiciones materiales diferentes, movidos por ambiciones diferentes, con ideas diferentes sobre qué es la vida.³⁶ Según este punto de vista no resulta tan disímil ocuparse de “la Liga Hanseática que de las islas Salomón”, porque varían poco los enfoques si cuando tratamos con un mundo distinto, ese otro lugar está lejos en el tiempo o lejos en el espacio: no tiene demasiado sentido dejar “Francia a los unos y Samoa a los otros”, y ya que “todo el mundo parece meterse en el terreno del otro [...], en las ciencias humanas, las discusiones metodológicas que se plantan en terrenos de situaciones generales y los principios abstractos son ya prácticamente inútiles”.³⁷

En este proyecto se mirará alternativamente “hacia atrás” y “hacia los lados” lo que tal vez provoque una cierta ambigüedad térmica. Se estudia tanto lo que Levi-Strauss llamaría zona caliente, la de Buenos Aires en un devenir histórico arrollador, como las realidades congeladas, es decir las de lugares como Rofrano, aisladísima aldea cilentana de dos mil personas que antes de enviar a los emigrantes hacia un barco, entre los cuales mi abuelo, podría haber sido ejemplar caso para cualquier estudio etnográfico. Geertz ve la confluencia de historia y antropología con espíritu optimista y no dramático: “Al final, quizás el progreso radique más en una comprensión más profunda del “y” del *accouplement* “historia y antropología”. Él escribe: “cuidad de las conjunciones y los nombres cuidarán de sí mismos”.³⁸

Wittgenstein, por otro lado, de quien Geertz se declara discípulo, proclama la necesidad de volver al asfalto. Es urgente abandonar la pura abstracción, ese “terreno

³⁵ Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*, [Available light, New Jersey, Princeton, 2000], Paidós, Barcelona- Buenos Aires, 2002, p. 83 y ss.

³⁶ Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas...cit.*, p. 85.

³⁷ Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas...cit.*, p. 87.

³⁸ Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas...cit.*, p. 102.

helado donde falta la fricción y si bien las condiciones parecen en cierto sentido ideales, por el mismo motivo no podemos avanzar. Queremos avanzar, por ello necesitamos la fricción. ¡Vuelta al terreno áspero!”³⁹

No puedo imaginar ningún referente más adecuado para ilustrar el tema de la migración, tan dramáticamente raspado por aquella fricción con el terreno áspero.

0.2.2. La interpretación.

La tarea complementaria al acopio será la interpretación. El dato – ya sea ópera nacional o guiño - invoca una decodificación. Éste reclama que se revele “su sentido y su valor: si es burla o desafío, ironía o cólera, esnobismo u orgullo, lo que se expresa a través de su aparición y por su intermedio”.⁴⁰

Ese es el punto donde más útil me resulta el enfoque de ese apólogo del fluir que es Clifford Geertz. El estudioso indica perfiles de la descripción etnográfica en los que querría sintonizar mi trabajo. Tal discurso, despojado de su materia circunstancial revelará un sentido y ese sentido podrá ser cotejado.⁴¹ Aquella interpretación que se impone, término polisémico, me resulta conceptualmente cercana desde la música, desde el psicoanálisis.

0.2.2.1. La interpretación musical.

En la estrategia de coordinar sistema con sensibilidad encuentro especialmente estimulante una analogía con aquella “delicada cirugía” que es el análisis musical. En efecto, si se entiende la exploración musical no como la estéril descripción de situaciones acórdicas sino como aquella experiencia que pospone la teoría a la percepción, resultará que el actor de tal ejercicio habrá de dibujar aún otro zigzag ejemplar para este estudio. Tal movimiento se articulará en un ir y venir entre dos situaciones paradigmáticas:

- la audición “inocente”, en la que durante el primer contacto con lo sonoro se habrá de suspender cuanto aprendido en las clases de armonía y contrapunto. Nuestro analista en este estadio deberá dejar de lado todas las redes que en el conservatorio le han sido suministradas

³⁹ Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas...cit.*, p. 15.

⁴⁰ Geertz, Clifford, *La interpretación...cit.*, p. 32.

⁴¹ Geertz, Clifford, *La interpretación...cit.*, p. 32.

para atrapar quintas paralelas, séptimas y contrasujetos. Gracias a esa actitud, un profesional de la música será capaz de situarse en el momento de la escucha como un melómano más, capaz de absorber estímulos sonoros con serena avidez.

- el examen cuidadoso de lo recogido por la sensibilidad, recuperando, entonces sí, experiencia y competencia. Será el turno de usar todas las herramientas científicas, las estrategias y los conocimientos disponibles para explicar razones, motivos y funciones.

Ese tipo de análisis se sitúa en las antípodas de las generalizaciones fútiles y las actitudes normativas que, envidiando el rigor de la ciencia dura, parodian su seriedad, pretendiendo uniformar el fenómeno musical a través de rígidas conceptualizaciones (el modo menor eternamente triste; la sensible que obsesivamente reclama ser resuelta). Es ese tipo de estudio de la música, arduo pero enriquecedor, oscilante entre la sensibilidad y el sistema, lo que considero propedéutico para poder captar los fenómenos culturales inmersos en la dinámica social superando también en ese terreno la peligrosa aridez mecanicista y acumulativa. El análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes sino “una ciencia interpretativa en busca de significaciones”.⁴² A eso se refiere Carlos Reynoso, interpretando al intérprete Geertz cuando, sorteando el complejo de inferioridad habitual entre las investigaciones humanistas respecto de las ciencias de microscopio, escribe que:

*La explicación interpretativa es, de todos modos explicación [...] lo que se necesita no es renunciar a metáforas posibles sino revitalizar nuestros mecanismos de comprensión y nuestra sensibilidad incorporando nuevas analogías. Sería preferible, en fin, que las analogías mecanicistas cedieran su territorio a otras, familiares a los estéticos que no son menos precisas, sino más expresivas y oportunas.*⁴³

⁴² Geertz, Clifford, *La interpretación...cit.*, p. 20.

⁴³ Reynoso, Carlos, “Interpretando a Clifford Geertz”, prólogo a Geertz, Clifford, *La interpretación ...cit.*, p. 10.

0.2.2.2. Psicoanálisis e interpretación.

Para el psicoanálisis, interpretar es agregar un texto a otro texto, siendo que el segundo de ellos suministra un sentido al primero.⁴⁴ Éste, el oculto, resulta etimológicamente “insensato”. La imparcialidad que propone el psicoanálisis es aquí fértil, sugerente, porque pone en guardia de las flaquezas de ciertos psicologismos proclives a patrocinar ligeramente la “simpatía hacia el nativo”, a sugerir el “ponerse en la piel del otro”. Resulta en cambio higiénica y éticamente necesario evitar situarse en el lugar de otra persona. No se trata de usurpar el lugar de los nativos simulando ser ellos, imitándolos: “sólo los románticos o los espías encontrarían sentido en hacerlo”.⁴⁵ Decir algo sobre la vida de los hawaianos o de los italianos inmigrantes no supone hilvanar los hechos de sus vidas haciéndolos lucir coherentes, invadiendo lo que sucede en sus conciencias. No se trata de “escribir el guión de sus almas”.⁴⁶

Aquella típica neutralidad asimétrica del encuadre psicoanalítico supone un nuevo zigzag, esta vez entre lo próximo y lo lejano. En nuestro caso lo remoto no será la isla de Samoa sino el año 1890: la distancia se da en el tiempo.

Acompañando el tema del sistema, el problema de lo remoto y el respeto por el otro replantea otra vez, como en la música, el tema de la sensibilidad perceptiva: el pasado no necesita de nuestra lengua, necesita de nuestros oídos. Reemplazar la voz de aquellos italianos sería “hablar por cuenta de ellos” lo que resulta irrespetuoso, un abuso de poder. Geertz planteaba sobre este tema el problema de la complicidad con los colonialismos incluso de aquellos “académicos que se veían a si mismos como amigos del nativo”. Tal experiencia del conflicto puede ser muy útil aquí porque si bien es difícil imaginarse colonizaciones respecto del pasado es evidente que quien está vivo detenta un poder respecto de quien no puede expresarse. El respeto hacia aquella persona distante en el tiempo impide que pongamos en su boca palabras nuestras. De la pregunta que Geertz se presenta respecto del nativo, ¿quienes somos nosotros para hablar por ellos?⁴⁷, debemos aprender y con justicia cuestionarnos ¿quiénes somos nosotros para hablar por nuestros abuelos? Establecer un contacto respetuoso con aquellos lejanos nativos será posible gracias, al establecimiento de las diferencias. Desde estas cuestiones que han interesado a la antropología dialógica me propongo englobar la voz

⁴⁴ Lacan, Jacques, *El Seminario. Libro XVII El reverso del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 119.

⁴⁵ Geertz, Clifford, *La interpretación...* cit, p. 27.

⁴⁶ Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas...* cit, p. 60.

⁴⁷ Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas...* cit., p. 51.

del otro en mi texto estableciendo una textura polifónica que permita distinguir y no confundir ambas líneas melódicas.⁴⁸

0.3. REFERENTES.

Para la interpretación y análisis de los datos elijo como referentes algunos textos de Giovanni Morelli y John Roselli⁴⁹ en el campo musicológico histórico, de Roberto Leydi en el etnomusicológico, de Pierre Bourdieu en el estudio de lo social, de Clifford Geertz en lo antropológico y de estudiosos como Benedict Anderson, Eric J. Hobsbawm y Ernest Gellner en el campo de las identificaciones en torno a la idea de nación⁵⁰. Consciente de la parcialidad de tales elecciones explicaré a continuación los motivos de estas preferencias.

⁴⁸ La preocupación por evitar hablar en nombre de otro, traduciendo a la experiencia personal la realidad ajena, es propia de la antropología postmoderna que introduce en el texto etnográfico el concepto de diálogo o de polifonía, como se lee en *Poetiche e politiche in etnografia*, coordinado James Clifford y George E: Marcus, Meltemi, Roma, 1997 [*Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, The University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1986

⁴⁹ fundamental Roselli, John, “Il sistema produttivo”, 1789 – 1880, *Storia dell’Opera Italiana*, ...cit., vol. IV, pp. 77 -165.

⁵⁰ Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* [*Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, Londres y Nueva York, 1983], Fondo de Cultura Económica, México, 1993; Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo* [*Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford, 1983], Alianza, Madrid, 1988; *L’invenzione della tradizione* [*The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983], coordinado por Eric J. Hobsbawm y Terence Ranger, Einaudi, Turín, 1987; Hobsbawm, Eric. J. *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programmi, mito realtà*. [*Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Canto-Cambridge University Press, Cambridge, 1990], Einaudi, Turín, 1991.

Hobsbawm, Eric. J., *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programmi, mito realtà*. [*Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Canto-Cambridge University Press, Cambridge, 1990], Einaudi, Turín, 1991.

0.3.1. Morelli y el carácter migrante.

El punto de vista de Giovanni Morelli tal como fue desarrollado en un texto presentado en un Congreso veneciano organizado por el IMLA y la Universidad de Venecia en el año 2003, supone que la ópera, en cuanto producto de una cultura fundamentalmente nacional italiana, se afirma y se constituye como género a través de una mutación: la identidad que adquiere es, en efecto, inestable, múltiple y sobre todo migrante.⁵¹ La ópera llega a ser ella misma a través de procesos de migración que no son solamente territoriales sino que tienen que ver con su capacidad de mutarse. Entre estos desarrollos cita Morelli la ópera veneciana del siglo XVIII que se internacionaliza gracias a la presencia migratoria de artistas napolitanos, la figura de Metastasio que reviste un papel clave en la historia del género en virtud de la naturaleza migratoria de su acción, el nacimiento de la crítica filosófica que pasa por la crítica musical a partir de un episodio de migración cultural (la *querelle des bouffons*), el florecimiento de óperas nacionales que habrá resultado siempre del efecto del transplante de una migración italiana, etc. El formidable poder de transmisión mediática de la ópera esta siempre vinculado a su esencia migratoria. Una similar declaración hace entonces del melodrama italiano, según este enfoque de Morelli, objeto de estudio ideal para analizar las dinámicas sociales producidas por la migración. Nada tan afín al cambio de espacios como la vagabunda y dúctil ópera. El punto de observación del musicólogo italiano es, por lo tanto, un referente fundamental del estudio que sigue.

0.3.2. Roselli y la ópera onerosa.

El papel de la ópera en un movimiento social de masas como la migración supone considerar los factores económicos que condicionaron el desarrollo de la ópera italiana. El principal estudioso de estos aspectos, John Roselli, lamenta la escasez de trabajos sobre la materia. El estudioso de Sussex escribía en los años ochenta: “*con questo libro si è tentato, per la prima volta, di studiare in modo sistematico l’opera italiana in quanto impresa e gli impresari ed agenti in quanto categoria: di qui l’impossibilita di rinviare ad altre opere sullo*

⁵¹ Morelli, Giovanni, “Il carattere migrante dell’opera italiana”, *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*, Università Ca’ Foscari, Venecia, 2003. pp. 131 – 138 y “L’opera nella cultura nazionale italiana”, *Storia dell’Opera Italiana*, ...cit., vol. VI, pp. 393 – 453.

stesso argomento".⁵² Los trabajos de Roselli sobre el papel de los empresarios de ópera y el estudio sistemático de la ópera como empresa, fueron pioneros y las tareas del estudioso son, todavía hoy, prácticamente solitarias.

Los estudios de este científico han abarcado todos los aspectos de la producción y circulación de la ópera italiana a través del papel de sus operadores culturales en diferentes momentos de la evolución histórica del melodrama. Elocuentemente, Roselli para comprender la circulación de la ópera italiana en la etapa que nos interesa, consideró necesario realizar trabajos en fondos rioplatenses. Las investigaciones de John Roselli son base de muchas reflexiones de este trabajo y las circunstancias han impedido que él tuviese un papel más decisivo en estas páginas: el gran estudioso, con quien mantuve alguna correspondencia epistolar, falleció la víspera de nuestro encuentro que debía haber ocurrido durante el Congreso Verdiano de 2001.

0.3.3. Leydi y la ópera popular.

Si bien recientemente se ha desarrollado un notable interés por los estudios de la migración musical en ámbito etnomusicológico, me resultan de especial utilidad los trabajos que Roberto Leydi dedicó a la difusión del melodrama. En 1988 Leydi publicó un texto sobre la divulgación y vulgarización de la ópera dentro de una empresa editorial mayor.⁵³ El trabajo del estudioso piemontés explora de manera despojada de idealizaciones un aspecto central de estas páginas: el de la divulgación de la ópera italiana en la sociedad y señala el trabajo que se debe desarrollar, esto es, recorrer las vías gracias a las cuales la ópera salió del teatro para invadir las calles: *“disegnare la topografia delle strade e dei sentieri lungo quali la musica dell’opera ha esteso la sua presenza oltre gli spazi serviti dai teatri vuol dire in primo luogo identificare questo complesso sistema di mediazioni al quale, io creo—va il maggior merito d’aver fatto del melodramma un simbolo culturale della Nazione”*.⁵⁴

Lejana de nostalgias, su visión lo aparta de afirmaciones que son propias de una retórica del Risorgimento, las que atribuyen a una sociedad interclasista una devota participación en el fenómeno lírico. Según esas proclamas, si la ópera es nacional, voz de la Patria, tiene que ser

⁵² Roselli, John, *L’impresario d’opera...*cit., p. 204.

⁵³ Leydi, Roberto, “Diffusione e volgarizzazione...”, cit., pp. 301 – 392.

⁵⁴ Leydi, Roberto, “Diffusione e volgarizzazione...”, cit., p. 305.

popular.⁵⁵ Precisamente por tal motivo su juicio crítico adquiere gran fuerza cuando escribe que:

*La presenza dell'opera lirica, o melodramma che dir si voglia, nel tessuto delle conoscenze e della sensibilità di vaste "masse" nell'Italia del secolo scorso e dei primi decenni del Novecento è un esempio illuminante di questa viscosità dei processi innovativi nell'età del capitalismo, di questa permeabilità delle sfere socio-culturale ed economiche in paragone con un fenomeno che, con risultati grandiosi, sembra coinvolgere in un risultato "unitario" fasce sociale diverse, e spesso contrapposte.*⁵⁶

Leydi señala también un *ethos* del trabajo: analizar lejos de las ideologías los canales que hacen comunicar al escenario con el mundo externo al teatro, evitando las ideas preconcebidas y los lugares comunes.⁵⁷

Estos senderos, algunos ejemplificados sucesivamente por Leydi, pueden dar resultados concretos en la investigación rioplatense sobre la difusión popular de la ópera. Así, el examen del repertorio para bandas, las adaptaciones para la liturgia sacra, las músicas que acompañaban el cine mudo, la actividad coral y de instrumentos no habituales en el repertorio erudito como la mandolina, que en lo específico podrían ser ocasión de aquellos ya citados ejercicios que Geertz llama mecanismos de control y que en este caso consistirá en los repertorios de los coros, las listas de componentes de bandas, los catálogos editoriales de transcripciones líricas, etc.

Tal programa de investigación podría ser objeto de otro estudio a realizarse obviamente por un equipo. Aquí sólo se esbozaran algunas líneas que podrán contribuir a la comprensión

⁵⁵ "se il melodramma è davvero nazionale, e cioè voce e luce della Patria che si va costruendo, esso non può per conseguenza inevitabile non essere popolare" cfr. Leydi, Roberto, "Diffusione e volgarizzazione... cit...", p. 309.

⁵⁶ Leydi, Roberto, "Diffusione e volgarizzazione..., cit...", p. 305.

⁵⁷ "il primo impegno per una ricerca sulla popolarità del melodramma intenzionata ad uscire della sfera delle ipotesi equivoche e delle rappresentazioni ideologiche. È il livello che tocca i tempi e i modi della diffusione dell'opera fuori dei teatri, i processi della sua disseminazione nella società italiana. Che effettivamente l'opera sia uscita dai ristretti ambienti dei suoi tempi per spargersi nella società italiana, è un fatto evidente, anche se—lo si è già più volte ricordato—non disponiamo ancora di una valutazione attendibile né della quantità né della qualità del fenomeno: noi lo cogliamo, piuttosto, e lo sentiamo attraverso molte tracce che incrociano—anche—la nostra personale esperienza." Leydi, Roberto, "Diffusione e volgarizzazione..., cit...", p. 311.

general del tema central de este trabajo, es decir, el papel de testigo que la ópera ha desempeñado entre los migrantes de todas las clases sociales.

0.3.4. Bourdieu y la ópera jerárquica.

En los países anglosajones participar de un espectáculo de ópera era una ocasión especial. En Italia era mucho más habitual, aunque es evidente que, idealizaciones aparte, a finales del siglo XIX no todo el mundo iba a la ópera.

Es especialmente interesante utilizar estos conceptos vinculados a la especificidad de la difusión lírica en Italia, en función de variables tan cambiantes y a veces contradictorias, ya que en Buenos Aires, en Montevideo, en Nueva York, la clase de poder elige como emblemas de prestigio y de distinción un objeto, como la ópera, que habla la misma lengua de los albañiles y los verduleros inmigrantes recién llegados. La alternativa para las clases altas será o bien imaginar que se tiene en casa como mucamo a un miembro de una familia aristocrática en apuros o desconfiar de los gustos del mucamo y cuidarse bien de adoptarlos. Sucedió esto último y la idealización por lo itálico duró poco. Mientras existió, tal idealización provenía de las ideas-románticas de intelectuales viajeros. En Argentina los exponentes de estos peregrinajes fueron Sarmiento, Mansilla, Alberdi, que, imitando a Byron y demás británicos, supusieron en sus *Diarios* que todos los italianos, hasta los más humildes, eran sabios en dramaturgia. Escribirá Alberdi que un argentino no debe osar hablar de teatro ni siquiera ante el más humilde italiano.⁵⁸

Será parte de este trabajo establecer cuánto aquella imagen correspondía a alguna verdad, determinar cuánto conocían de ópera aquellos migrantes y también verificar la manera en que el romanticismo idealizador de los argentinos se tornó en nostalgia de arcadias sentimentalmente reaccionaria.

Será muy útil la lectura de la sociedad a través de los comentarios periodísticos locales desde el momento de la llegada de la ópera y de los primeros operadores líricos a la Argentina, su recepción en aquellos periódicos y la posición de esas publicaciones, cada vez más comprometida con elecciones vinculadas al poder cultural. Es crucial analizar la manera en que también en Argentina se aprendió el valor político del género recién llegado que, como ya sabían los europeos, desborda en valor simbólico que nunca se limita al mero hecho

⁵⁸ Alberdi, Juan B., *Recuerdos de viaje y otras paginas*, Eudeba, Buenos Aires, 1963, p. 23.

estético. La ópera sirve para promocionar revoluciones y reacciones. Así, textos de Bourdieu como *La Distinción*⁵⁹ serán útiles para intentar en Buenos Aires la aplicación de aquellas famosas categorías del estudioso francés.

0.3.5. Geertz y la ópera simbólica.

En este lugar preliminar, el de los buenos propósitos, son recuperados dos consejos de Clifford Geertz: aquella estrategia en zigzag ya esbozada y la atención por el detalle como propedéutica para detectar la diferencia.

Teniendo en cuenta que “todas las ciencias humanas son promiscuas, inconstantes y están mal definidas”⁶⁰, el propio Geertz declarará de manera clara una forma específica de abordar el estudio de lo humano: “la manera antropológica de descubrir las cosas” y esa manera “de escribir sobre las cosas tiene algo que ofrecer a finales del siglo XX [...] hemos adquirido cierta destreza en avanzar en zigzag. En nuestra confusión está nuestra fuerza”.⁶¹

Lejos de suministrar sistemas y leyes, Clifford Geertz⁶² señala líneas de conducta investigativa muy concretas como las de descender a los detalles, pasar por alto rótulos equívocos, dejar de lado las topologías metafísicas y las vacuas similitudes.

Para entender lo real a través de lo concreto, Geertz aconseja no estudiar esquemas de conducta complejos—costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábito—si no como serie de aquellos mecanismos de control que los humanos utilizamos para organizar nuestras vidas y con los cuales tratamos de evitar el caos y conseguir que exista algo que gobierne la conducta. Sus ejemplos (planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones) estimulan en el trabajo que sigue una búsqueda de lo diferente en los planes de ensayo, la organización de temporadas, los catálogos editoriales. Ya que el camino que conduce a lo general pasa por lo particular, por las simplicidades reveladoras, por lo circunstancial, por lo concreto, será preferible tratar menos de la cultura en general y más de grupos sociales específicos en relación.

En efecto, si el célebre antropólogo formado en los Estados Unidos confiesa su dificultad en no “mezclarse con el nativo” siendo el nativo un javanés, es seguro que para el

⁵⁹ Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Les éditions de minuit, Paris, 1979.

⁶⁰ Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas...cit.*, p. 66.

⁶¹ Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas...cit.*, p. 53.

⁶² Geertz, Clifford, *La interpretación...cit.*, p. 58.

nieto de cuatro inmigrantes italianos nacido en Buenos Aires, como quien esto escribe, no será fácil no “mezclarse con el nativo” cuando éste es precisamente el italiano que llega a Buenos Aires en la época de sus abuelos. Será imprescindible ejercitar la “ajenidad” de aquel mundo en cuanto los símbolos se develan desde fuera y, así como solamente la distancia terapéutica hace posible entender un mecanismo de la psique, únicamente evitando la confusión con el objeto será posible percibir matices, acentos. Las antenas de la percepción deberán quedar liberadas de condicionamientos y fundamental será

*La habilidad que tengamos por construir sus modos de expresión, lo que llamaríamos sus sistemas simbólicos, esa tarea que precisamente la aceptación misma nos permite desarrollar. Pues comprender la forma e influencia de, por emplear un termino escabroso una vez mas, las vidas internas de los nativos es más entender un proverbio, percibir una alusión, captar una broma—o, como he sugerido antes, leer un poema—que no alcanzar una extraña comunión con estos.*⁶³

La confusión, la amalgama sentimental, es siempre riesgo peligroso a la hora de reflexionar. Aquí el estudio del detalle diferenciador es propósito de salud, de higiene científica. Será prudente entonces la desconfianza de las similitudes. Sorteando el perverso y seductor juego de los parecidos entre el “diverso contemporáneo” con el “nosotros ancestral”, Vanni Blengino enfoca certeramente otra zona peligrosa en la confusión “ahora como entonces”. En su trabajo para el ya mencionado encuentro del IMLA en Venecia,⁶⁴ el estudioso italiano toma distancia de actitudes, *politically correct*, pero metodológicamente menos claras como las de Gian Antonio Stella, quien asimila la emigración italiana de principios del siglo XX a la llegada de los albaneses a Italia un siglo después.⁶⁵ El Buenos Aires del 1900 es irrepetible y no es muestra útil para deducciones generales. La idea del “laboratorio” es perniciosa, decía Geertz, no sólo porque la analogía es falsa— “¿qué clase de laboratorio es ese en el que no se puede manipular ninguno de los parámetros?”⁶⁶—sino también porque un lugar, gran ciudad o aldea, no es el mundo y menos aún el mundo siempre.

⁶³ Geertz, Clifford, *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, [Local knowledge. Further essays in interpretation anthropology, Basic books, Nueva York, 1983], Paidós, Barcelona, 1993, p. 90.

⁶⁴ Blengino, Vanni, “Fra analogie e stereotipi: «rileggere» l’emigrazione italiana in Argentina”, *Il Patrimonio Musicale Europeo e le Migrazioni*, Università Ca’ Foscari – IMLA, Venecia 2004, pp. 73-77.

⁶⁵ Stella, Gian Antonio, *Quando gli albanesi eravamo noi*, Rizzoli, Milán, 2002.

⁶⁶ Geertz, Clifford, *La interpretación...*, cit., p.34.

Tampoco la migración “es un problema que pueda resolverse mirando una remota localidad como si fuera el mundo metido en una taza de te.”⁶⁷ Los italianos de entonces no son los albaneses de hoy. Aquella operación analógica—Albania como “*L’america*”⁶⁸— pretende hacer que respetemos a los extracomunitarios actuales pensando en nuestros abuelos de ayer pero no es posible vestir—de ese respeto—a un santo desvistiendo a otro: aquellos italianos sin poder protestar, desde su pasado, quedarían así despojados de su diferencia.

Nunca sabremos cuánto afectaba en las elecciones importantes de la vida lo cotidiano, lo aparentemente pequeño, lo descontado. En tiempos más cómodamente documentables, en los años ’50, las calles de Buenos Aires cada tanto recordaban que en la ciudad había curtiembres. Dentro, las casas olían al kerosén de los Primus. El aire, dentro y fuera, tenía olor. Un olor diferente. ¿Y qué decir del miedo? Es difícil de relatar el cotidiano terror de una Buenos Aires no tan lejana, la de los tiempos de la parálisis infantil, que los porteños medievalmente llamaban “la peste” y que hacía blanquear de cal árboles y paredes. ¿Cuánto más difícil será entender lo que significaba en 1900 la enfermedad grave, el infierno de la agonía? La cara del monstruo era diferente porque es diferente temer morir de tuberculosis o temer morir de Sida. Si el aire y el miedo eran diferentes será buena decisión no dar nada por descontado. La foto, el cine, el disco, nos traen algo de allí pero no todo. Bien lo saben los migrantes nostálgicos de hoy que frenéticamente llenan sus vidas madrileñas o romanas de grabaciones de tangos, de frascos dulce de leche o de kilos de yerba mate. Si bien ninguno de esos gestos desperados acerca un centímetro a la Buenos Aires espacial, recuperar algo de aquella isla temporal que es la Buenos Aires de 1900 sin *charter* ni vuelo *low cost*, es infinitamente más arduo. Aquellas pobres ruinas documentales que podemos rescatar no bastan. La gente de aquella época no se movía con los pasitos rápidos de las películas mudas y la Plaza de Mayo que se ve en las viejas fotos del Centenario no era en blanco y negro. Todo era, es, diferente.

Geertz también suministra provechosamente consejos bibliográficos. Al relatar las actuales tendencias del abanico de los estudios antropológicos, se detiene en los trabajos de James Clifford⁶⁹ quien interesado por las zonas ambiguas de contacto, evoca ya desde el título

⁶⁷ Geertz, Clifford, *La interpretación...*, cit., p.35.

⁶⁸ Película de Gianni Amelio, 1994.

⁶⁹ Clifford, James, *The Predicament of culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1988; Clifford, James, *Ai margini dell’antropologia [On the edges of anthropology]*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003], Meltemi, Roma, 2004; Clifford, James, *Routes. Travel and translation in the late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.

de uno de sus libros sugerencias de gran riqueza para un estudio de migraciones e identidades. En efecto *Routes*, alude tanto a las raíces como a las rutas. Es en este momento donde la utilísima síntesis sobre *Cambios, Transculturación, migraciones, folklorismos*, de Enrique Cámara⁷⁰ encaja en sintonía con esta propuesta cuando se apoya en aquellos “rótulos huidizos” conceptualizados por Alan Merriam en el punto en que el estudioso estadounidense destaca que la música no es arte de naturaleza universal sino un simbolismo que se refiere a un código específico, a una específica cultura.⁷¹

0.3.6. Los estudiosos del nacionalismo.

La idea de la autorepresentación y fundamentalmente la apariencia con que una comunidad elige mostrarse, es tema que me presenta Sergio Durante y que, con el nombre de “*imagología*” ha adquirido consistencia sobre todo en el ámbito de los estudios de literatura comparada. Es evidente la vecindad de esas investigaciones a este trabajo que intenta mostrar cómo la ópera ha sido funcional la representación internacional de un nuevo estado como el argentino. En un terreno más cercano a la reflexión socio política, un grupo de intelectuales ha desarrollado a fines del siglo XX reflexiones teóricas en torno al tema de la nación como ficción, como invención colectiva y no como resultado fatal de la naturaleza. Este grupo de científicos incluye a Benedict Anderson, Eric J. Hobsbawm y Ernest Gellner. Ellos han elaborado conceptos de gran riqueza que me han resultado muy estimulante motor de reflexiones. Un inteligente lector de aquellos grandes, Tomás Pérez Vejo, ya citado, se cuestiona sobre la elaboración de herramientas analíticas para poder observar aquel proceso de invención ficcional que lleva a la idea de nación y una indicación suya es de particular sugestión en este estudio. El autor, en una nueva vuelta de tuerca, recuerda que si bien Benedict Anderson concede, en su reflexiones, particular importancia al caso latinoamericano – habrían sido las elites criollas hispanoamericanas las que primeras imaginaron la construcción del nacionalismo moderno - pocos estudios se han ocupado del ambiente americano.

⁷⁰ Cámara de Landa, Enrique, *Etnomusicología*, ICCMU, Madrid, 2005. Especialmente el capítulo XIV.

⁷¹ Merriam, Alan, *Antropología della musica [Anthropology of Music]*, Northwestern University Press, Evanston, 1964], Sellerio, Palermo, 1990, p. 146 que cita Enrique Cámara de Landa, op. cit. p. 135.

Recapitulando...

Explicados los motivos por los cuales elijo a estas guías para el viaje que aquí empieza, creo oír que esos referentes me dicen en síntesis que:

- El estudio de un fenómeno occidental reciente también puede ser objeto de estudio de la antropología. La ópera, como objeto cultural, reclama una interpretación y no hay que preocuparse demasiado sobre si lo que uno está haciendo es historia o antropología. Será primario, en este ámbito, descubrir cuáles eran las pulsiones que movieron a los habitantes de aquel lugar distante - el pasado - a organizar con tanto ahínco una maquinaria tan onerosa.
- Es necesario distinguir los grupos. Diferenciarlos y en cada uno de ellos entender específicamente qué es lo habitual y qué no lo es. Eso podrá decirnos cuándo y por qué los fenómenos vinculados con un objeto, la ópera, son elegidos en cuanto a su valencia diferenciadora del resto.
- Por su versatilidad, la ópera es un inmejorable termómetro de la variabilidad del mundo. Ella es migrante y lo es mucho más que el teatro hablado en cuanto menos dependiente de una lengua y su traducción.
- Los mecanismos productivos de la ópera son determinantes para su existencia. En la circulación de la ópera italiana de finales del siglo XIX, el canal rioplatense es fundamental. Además, la ópera ha penetrado en los diferentes estratos sociales como pocos otros objetos culturales, aunque habría que evitar caer en la idealización romántica de la popularidad nacional.
- La posibilidad de entender el fenómeno de la divulgación de la ópera, tema poco estudiado, es indagar los senderos concretos por los cuales la ópera sale del teatro hacia el exterior.

La compañía de padrinos así compuesta parece marcada por la heterodoxia. Encuentro en Morelli, un médico que se ocupa de musicología, en Roselli un economista que escribe sobre divos de la ópera, en Leydi, un anómalo académico que desde la etnomusicología trata de Bellini, y un filósofo como Geertz, discípulo de Louis Althusser, que en cambio de construir sistemas se dedica a trabajos de campo entre los javaneses o los beréberes. Creo que solamente ese tipo de “banda” aceptaría patrocinar un tema que es apología del desdibujo, un *blurred genre* como este. Espero no traicionar a esos padrinos y que esta operación que aquí

comienza, declarando la persecución de un título académico, no sea, de parte mía, una mera búsqueda de legitimaciones.

0.4. ORGANIZACIÓN DEL TEXTO.

Para desarrollar tales objetivos, este trabajo, al no proponerse la elaboración de una historia de la ópera en Argentina, no se estructura según una lógica temporal sino argumental. El texto se articula en cinco secciones principales.

La primera trata de la difusión de la ópera en todo el tejido social, las sucesivas tres estudian los tipos de relaciones que hubo entre la comunidad de inmigrantes italianos y la sociedad local, dando importancia a los efectos que esto tuvo en el uso emblemático de la ópera, y la quinta y última se ocupa de los repertorios operísticos y su significación en Buenos Aires entre 1880 y 1920.

Aquel primer capítulo intenta mostrar que en la sociedad italiana el melodrama no fue patrimonio exclusivo de las personas que accedían a los teatros sino que, a través de una multiplicidad de medios, incluso antes de la radiodifusión y la comercialización de las grabaciones fonográficas, también las clases populares gozaron del patrimonio lírico. Objetivo principal de este capítulo es verificar que aquel tipo de transmisión del melodrama fuera de la sala de ópera también se verificó en Buenos Aires. El tema atañe en gran medida a fenómenos de transmisión oral que en su tiempo fueron escasamente registrados de manera formal. Algunos estudios sobre la materia han sido desarrollados sobre el tema en Italia pero muy pocos en Argentina. En este caso fueron de utilidad algunas listas de bandas y entrevistas a descendientes de los actores de músicos migrantes y, sobre todo, registros de viajeros en archivos italianos y argentinos.

El capítulo siguiente muestra, en su primera parte, la imagen admirada que de la cultura italiana y del melodrama en especial tuvieron los argentinos del siglo XIX. La ópera vista como objeto emblema de una Europa de prestigio fue para la sociedad argentina objeto codiciado. Se decidió edificar un teatro de ópera y consolidar un repertorio local con un valor representativo simbólico que trascendía al fenómeno exclusivamente artístico. Se analiza el tipo de contenidos emblemáticos que los argentinos atribuyeron a los italianos antes y después de un contacto migratorio que fue de tal magnitud que habría de convertir a la italiana en la primera comunidad de extranjeros en la ciudad. La función representativa de la ópera y sus operadores en Argentina es destacada en el final de la sección.

La parte sucesiva, el tercer capítulo, describe algunos gestos por parte de intelectuales y hombres de poder italianos respecto del país sudamericano que traicionaban una concepción paternalista. Esto se verificó tanto en italianos que habían compartido ideales liberales con los grupos progresistas locales como en sectores afines al imperialismo colonial que propugnaba parte de la política italiana. Se estudia el papel de la comunidad italiana en la formación de hábitos culturales en Argentina, un lugar que a menudo fue considerado por los europeos como terreno vacío de símbolos, y que por ello podía ser empleado para el transplante de las tradiciones peninsulares. Se investiga en esto la función del melodrama como fenómeno artístico y como empresa comercial estudiando el grado de autonomía que los operadores locales han podido ejercer en la gestión de esa actividad.

El cuarto capítulo se ocupa de una situación de conflicto entre la comunidad de inmigrantes y la sociedad local. Se explica allí cómo aquel papel distintivo que la ópera italiana jugaba en la sociedad local perdió su fuerza ante el avance de otros modelos culturales y cuánto un creciente movimiento nacionalista exhibió características de xenofobia que afectaron sobre todo a la mayor comunidad de extranjeros, es decir la de los italianos, a quienes se atribuyeron las causas de la corrupción de la ciudades y la inestabilidad social. Se analiza en este lugar el papel de la ópera y de los italianos residentes en la formación de un melodrama representativo de los valores que el grupo de poder local pretendía consolidar.

El quinto capítulo, final, estudia el repertorio lírico presentado en Buenos Aires entre 1880 y 1920 en comparación con otras sedes relevantes. Tal análisis verificará, utilizando cronologías que en parte han sido elaboradas especialmente para este trabajo, la mayor o menor frecuencia de autores y títulos y tratará de analizar el valor representativo de los mismos en el curso de los años en estudio. La representatividad y fortuna de compositores y sus obras en Europa serán comparadas con el fenómeno argentino para verificar lo que es central en este estudio: la utilización del melodrama como emblema de muy diferentes valencias.

0.5 AGRADECIMIENTOS

Al residir fuera de España, y escribiendo en un lengua que, si bien es la mía materna, no es mi vía de comunicación cotidiana desde hace tres décadas, esta investigación habría resultado imposible sin la colaboración amistosa de instituciones y personas.

Fue la amiga Malena Kuss quien me ayudó en la decisión de emprender esta aventura y en disipar cualquier incertidumbre sobre la fundamental elección de la persona que me habría de guiar en este trabajo y por ende de su localización académica. Es justo por eso que encabece con ella mi lista de reconocimientos ya que ambas elecciones fueron las mejores posibles.

Solamente la polifacética preparación científica y musical de una persona como Enrique Cámara de Landa habría podido indicarme la ruta en un trabajo como éste. Su preparación profesional y sus dotes humanas son demasiado conocidas en esta sede como para que sean explicitadas. Mi agradecimiento es tan profundo cuanto difícil de exteriorizar.

He encontrado en la Universidad de Valladolid, más que hospitalidad, un lugar de pertenencia. Entendí rápidamente que lo que en un principio me sorprendía, es decir el referirse a este lugar como “la casa”, tenía un sentido no metafórico. Muchas veces he lamentado que la distancia me haya impedido aprovechar más de mi relación con esta sede.

Este hogar son sus gentes, un equipo científico que en gran parte conocía hacía años. Es a ellos a quienes debo agradecer toda aquella colaboración y comprensión. En primer lugar a María Antonia Virgili, quien me recibió desde el primer momento con generosidad y sorprendida calidez. Fue siempre fructífero y grato el diálogo que pude entablar con los responsables de los seminarios doctorales: María Soterraña Aguirre Rincón, María Victoria Cavia Naya, Águeda Asunción Pedrero Encabo, Edson Zampronha y John Griffiths.

Resultaron imprescindibles durante estos años los auxilios desde Valladolid de amigos como el siempre espléndido Iván Iglesias, y también de Salvatore Rossano y Matías Isolabella, constantemente dispuestos a brindarme todo tipo de ayuda.

La querida amiga Eleonor Gorga ha debido afrontar el arduo contacto con mi castellano ya que ella leyó en repetidas ocasiones las primeras versiones de este largo texto. En el último tramo de la redacción fueron sustanciales los consejos sagaces que han suministrado dos lectoras atentas y de gran competencia como Susana Moreno Fernández y Grazia Portoghesi Tuzi. De importancia decisiva resultaron los consejos de Sergio Durante.

Desde la laboriosa cotidianeidad del trabajo va mi reconocimiento al apoyo profundo que he recibido de Franco Nicolussi y al auxilio constante de Demetrio Pala.

Entre las personas que han suministrado utilísimas indicaciones quiero mencionar a los amigos Enrique Sacau, Maruxa Baliñas y Javier Rey.

La base de datos que almacena las informaciones de cronologías teatrales es resultado de la labor conjunta que hace más de una década coordino con los estudiantes de la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Va a ellos mi reconocimiento con la esperanza de que también puedan aprovechar de aquel fruto del trabajo común.

He recibido auxilio de muchas personas responsables de archivos y bibliotecas. En especial modo recuerdo la cordialidad del personal de las Bibliotecas Tornquist, Prebisch de Buenos Aires, de la Hemeroteca de Jujuy, a los responsables de la Biblioteca del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín y del Archivio di Stato de Potenza.

CAPITULO 1.

LA DIFUSIÓN CAPILAR DE LA ÓPERA.

1. 0 PREMISA.

1 0.1. La situación italiana.

Este capítulo supone una premisa que para la opinión pública italiana sería obvia: en Italia la ópera forma parte del tejido conectivo de la comunidad. El verdadero himno del país es un coro de ópera y cualquier italiano, aunque no haya jamás entrado en un teatro, emplea ciertas frases de libretos con la función que en otros sitios tienen los refranes, podría bautizar a sus hijos con nombres inexplicables fuera de Italia como Radamés o Adalgisa, y además, reconoce ciertas músicas de ópera con tal naturalidad que permite que sean usadas hasta el hartazgo por la publicidad cuando esta pretende que su producto evoque la tradición nacional. De esto resulta que la ópera y su entorno son en Italia objetos que sería impropio encerrar dentro de la simple categoría de música erudita, como sucede en otros países.

No es simple explicar fuera de Italia que en la península es imposible aplicar a la ópera de manera automática la connotación de elitista. La inauguración de la temporada de la Scala, cierto, es un momento donde el poder político y el poder del dinero ritualmente se autocelebran con todos los crismas habituales en atuendos y actitudes. Aquella elite, en esa ocasión, es puntualmente saludada por las silbatinas hostiles de quienes esperan su llegada al teatro en las limousines de los vips, pero el periódico deportivo más difundido, *La Gazzetta dello Sport*, ofrece a sus lectores, mientras escribo, un dvd de ópera. Paralela a esta variada complejidad italiana, en países como los Estados Unidos se afirma que “*operagoers are predominantly white upper-middle-class college graduates who are professionals or teachers*”.⁷²

Es necesario por eso, indicar algunas particularidades sobre la forma de relación típica que el público italiano tuvo históricamente con la ópera. El tema de esa especificidad es rico de memoria. En un texto célebre, Reinhardt Strohm⁷³ describió agudamente cómo en el siglo XVIII el público italiano centraba su interés en cuanto sucede en la ópera, en el texto literario,

⁷² Martorella, Rosanne, *The sociology of opera*, Bergin, New York, 1982, p. 91.

⁷³ Strohm, Reinhardt, “L’« Alessandro nelle Indie » del Metastasio”, *La drammaturgia musicale*, ed. Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bolonia, 1986, p. 159.

mientras que para los ingleses el nexo se establecía directamente en otra sede, en la música. El italiano ante la ópera seguía sobre todo la acción, la función fundamental del cantante era la de ser un eficaz vehículo del texto dramático. Los franceses se mostraron, como los ingleses, poco interesados por lo que acontece en las óperas y centraron sus esfuerzos en otro lugar aún, en lo espectacular. En París, en sus dilatadas representaciones de teatro musical, ellos han necesitado entretenerse con fuegos de artificio, bailes, coros y efectos especiales.

La fidelidad de los europeos a sus propias vetustas tradiciones es muy fuerte y la manera de presenciar la ópera en Francia y en Italia continúa siendo fiel a las respectivas usanzas. Una reciente producción operística francesa muestra, en efecto, gracias al más vehemente esfuerzo tecnológico, una maravillosa sucesión de sorpresas visuales en un espectáculo operístico que, por su inconsistencia musical, sería arduo abordar en versión exclusivamente audio.⁷⁴ De forma opuesta, en Italia, las puestas escénicas son juzgadas en función de la adhesión de lo visual a la *vicenda* y son ásperamente criticadas ciertas libertades que se toman los regisseurs de moda. Se exige al gesto no solamente coherencia con cuanto el texto expresa sino también con el registro – alto o bajo - que aquellas palabras marcan. Este perfil peninsular, determinado por el mismo origen del género, aquel del *recitar cantando*, hace que el melodrama haya seguido siendo, sobre todo, una forma de teatro, y cada vez que el virtuosismo vocal ha conducido a la ópera a una infidelidad a aquellos principios fundacionales, algún Savonarola de turno ha conseguido corregir los descaminos. Esto resulta clave para la discriminación social del espectáculo: si la ópera en Italia es sustancialmente más forma de teatro que no espectáculo de concierto, su interclasismo está garantizado. En las ciudades, el espacio destinado a los conciertos estaba referido a una elite pero no había clase social a la que no correspondiese un propio espectáculo dramático. ¿La ópera fue género exclusivamente ciudadano? Pero, ¿y fuera de las ciudades? Roberto Leydi describe cómo hasta los sufridos campesinos emilianos del ‘800 tuvieron su melodrama. Ellos, después de la jornada extenuante, se reunían por las noches en el corral para representar y cantar ellos mismos, entre los mugidos de los animales, su especial versión de *Aida*.⁷⁵ La ópera, antes de su difusión radiofónica o a través del disco, había invadido en Italia tanto la calle de las ciudades como los caminos rurales y había penetrado tanto en la organización entrópica de los músicos ambulantes como en aquella disciplinada de las bandas. Los argumentos de los

⁷⁴ *Les Paladins* de Jean Philippe Rameau, dirección musical William Christie, dirección de escena José Montalvo, Théâtre du Chatelet, París, 2004. Existe versión en dvd: Opus Arte 2005.

⁷⁵ Leydi, Roberto, “Diffusione e volgarizzazione” cit., p. 350.

melodramas eran conocidos popularmente y los nombres de los divos del escenario estaban en la boca de gentes que nunca habrían podido pagar un billete para oírlos.

¿Viajó a Sudamérica con los inmigrantes algo de esta difusión popular del melodrama italiano? ¿Consiguió la ópera insinuarse en los estratos populares del nuevo ambiente rioplatense? ¿Cuáles fueron los mecanismos que hicieron eso posible? ¿Hubo también como en Italia una difusión callejera de las óperas a través de los músicos ambulantes? ¿Fueron acogidos los músicos italianos migrantes en Argentina en las bandas militares? ¿En tal caso, esas bandas fueron permeables a la incorporación de la ópera italiana en el repertorio? ¿Hubo, además, una difusión rural de la música de ópera?, es decir, ¿cuánto de aquel fervor lírico de los humildes campesinos emilianos pasó a sitios tan distantes de Italia como las pampas de 9 de Julio o Chivilcoy?

1.0.2. La cultura de los migrantes.

Poco de esto se estudia en la Argentina de hoy, pero aquellos cultos polígrafos que abundaban a principios del siglo XX, tanto en Argentina como en España e Italia, prestaban atención a estos fenómenos. Es gracias a la curiosidad de uno de ellos, Mariano Bosch, que sabemos que también en Argentina la ópera desde época muy precoz, sabía dialogar con aquel público que no se animaba a entrar al teatro de ópera: “el teatro decayó desde 1840 a 1848. El circo, los probistas, los luchadores, continuaron con sus exhibiciones. Las compañías de teatro eran de hijos del país. I (sic) cosa curiosa...al lado de los volatines, figuraban los cantantes de óperas. El público escuchaba con tanto agrado un canto popular criollo, como un aria de Rossini, Donizetti o Mercadante”.⁷⁶

Si las arias de ópera podían divertir a los porteños ya en esos lejanos años, es legítimo suponer cuánto de la música lírica se escucharía entre las clases populares después de la llegada masiva de los italianos. A juzgar por algunos testimonios, esos inmigrantes consideraron siempre la ópera como algo propio y en las clases más humildes la ambición, concretada o no, de entrar alguna vez al teatro de Toscanini y de Caruso estuvo siempre presente. En la Boca, un barrio popular en cuyas calles, hasta no hace demasiado tiempo se hablaba dialecto genovés, era compromiso de honor del padre llevar a sus hijas una vez al año

⁷⁶ Bosch, Mariano G., *Historia de los orígenes del Teatro Nacional y la época de Pablo Podestà*, Talleres gráficos Argentinos, Buenos Aires, 1929, p. 16.

al Colón aún cuando aquel jefe de familia fuese un “sastre que no levantaba la vista de la aguja”.⁷⁷ Ese tipo de empeño, lejos de ser excepcional, estaba difundido entre los migrantes italianos y era, entre aquellos personajes muy a menudo anticlericales, una especie de equivalencia laica del precepto de confesarse y comulgar una vez al año para Pascua de Resurrección.

A continuación se mostrará, utilizando resultados de la reciente investigación europea, que la ópera fue patrimonio cultural incluso de las capas sociales que no tenían acceso al teatro de ópera y asimismo que esa diseminación del hecho lírico entre los humildes penetró en Buenos Aires cuando ellos se embarcaron hacia América. Para tales propósitos se analizarán, a la luz de las líneas guía de Clifford Geertz y Roberto Leydi, los datos conservados en diferentes fondos y fuentes. Entre los fondos europeos, será de especial interés el Archivo di Stato di Potenza y entre los argentinos el del Centro de Estudios para la Migración en América Latina. Se analizarán fuentes procedentes de ambas partes del Atlántico como periódicos musicales y generales, relatos orales, testimonios escritos de viajeros y se considerarán asimismo los ecos que la literatura contemporánea al fenómeno migratorio ha recogido. El texto consta de diferentes secciones que tratan de explicar cómo la ópera ha penetrado en las calles de las ciudades, en el templo, en algunas manifestaciones espectaculares y hasta en la morada misma de las personas.

1.1. PRIMERA PARTE: LA ÓPERA EN LA CALLE.

La ópera, fiesta nacida a corte para el matrimonio de reyes, espectáculo oneroso subalterno al poder, objeto comprado y vendido a caro precio en función de las leyes de mercado, llegó a ser difundida en ámbitos que no podían ser más lejanos del teatro, su ambiente natural. Fue escuchada en la calle, el mercado, la plaza. Gracias al más precario de los grupos de ejecutantes, el de aquellos ambulantes que son casi mendigos y también a través del más estructurado de los conjuntos, el de esos músicos que se mueven y visten como militares, los caminantes de las ciudades europeas reconocían o aprendían las músicas que se cantaban en los escenarios de ópera.

⁷⁷ Clementi, Hebe, *De la Boca...un pueblo*, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000 p. 39.

1.1.1. Del arpa de Viggiano al organito porteño, músicos ambulantes y ópera.

A continuación se trataran las siguientes cuestiones: ¿Llegaron esas *troupes* de músicos ambulantes a Buenos Aires? ¿Cuál habría sido el significado de la presencia de la ópera en el repertorio ejecutado en Sudamérica por un grupo tan precario? ¿Cómo es posible obtener datos de una formación musical tan informal cuando aún los estudios musicológicos no se interesaban por registrar estos fenómenos?

1.1.1.1. En Europa, una visión literaria: Música sin familia.

Roberto Leydi señala⁷⁸ que la vacilante marcha de los músicos ambulantes trazó uno de los senderos que difundieron la música de ópera entre las clases humildes. Una novela famosa en aquellos años que nos interesan, tanto en Europa como fuera de ella, relata historias de músicos ambulantes. Esa contemporaneidad y aquel éxito planetarios hacen que ese texto resulte testigo inmejorable del fenómeno. Me refiero a *Sans Famille* de Henri Malot, libro publicado en 1878 que fue objeto de varias elaboraciones cinematográficas y hasta de versiones japonesas en dibujos animados. El relato en su versión castellana, publicado bajo los títulos *Sin Familia* y *En familia*, fue uno de los textos que acompañaron la vida cotidiana de muchísimos argentinos desde que llegó a las librerías del país en los últimos años del siglo XIX. La novela de Malot tuvo enorme difusión a partir de aquella bella edición publicada en Barcelona⁷⁹ y que tradujo Enrique L. de Verneuil, el mismo que llevase al castellano la primera edición de *Ana Karenina* de Tolstoi. Aquella versión reproducía las numerosas ilustraciones que Lanos había publicado para la edición francesa de Flamarion. El texto de *Sin familia* gozó aún de aún mayor difusión entre los argentinos cuando en 1909 fue objeto de una edición del diario *La Nación*.⁸⁰ *Sin familia* sobrevivió en los estantes de los jóvenes argentinos hasta casi el final del siglo XX en las ediciones Acme en su famosa colección Robin Hood de tapas amarillas.

En el afortunado y lacrimógeno libro de Malot, se dan algunas informaciones sobre la profesión del músico ambulante hacia fines del siglo XIX. Someto el libro a un cuestionario interesado: ¿quiénes componían las *troupes*?, ¿qué repertorio ejecutaban? y, sobre todo,

⁷⁸ Leydi, Roberto, op. cit., p. 331.

⁷⁹ Malot, Henri, *Sin familia*, Montaner y Simón, Barcelona, 1895.

⁸⁰ Malot, Henri, *Sin familia* y *En familia*, Biblioteca de "La Nación", Buenos Aires, 1909.

aquel pequeño conjunto musical determinado más por la angustia que por el placer, ¿reservaba algún espacio a la música de ópera?

Aprendemos de Malot que la actividad artística de M. Vitalis, el jefe de la compañía y de su heterogénea *troupe*, combina la música con la acción teatral. La voz del autor en el relato es la del pequeño Rémi, héroe de la historia. Es él quien confiesa que, como los actores son un mono, dos perros y un muchacho – el mismo Rémi- absolutamente incapaz de pronunciar dos palabras en público, el género que se ofrecía a los pasantes era el de la pantomima.

El autor, en la parte inicial del libro, es decir cuando Vitalis es responsable de las decisiones del grupo, resulta muy poco generoso en datos musicales y recién en las últimas páginas de *Sans famille* entenderemos el motivo de tanta reserva. En cambio, cuando Vitalis está ausente y el repertorio es decidido por Rémi, Malot es espléndido en informaciones, la música sale de su escondite y el dato sonoro es tan manifiesto que resulta a veces reiterativo. Una serenata napolitana asume un papel estructural en esa parte del relato y es escuchada en los momentos de clímax. Esa música llegó a ser tan famosa en esos años que se la tradujo al francés, a pesar de lo cual el francesito Rémi, que deambula por Francia según la imaginación de un escritor francés, la canta en lengua napolitana:

Fenesta vascia e patrona crudele
*Quanta sospire m'aje fatto jettare*⁸¹

Los versos de “*Fenesta vascia*” son citados en la novela por lo menos cinco veces. No sólo, sino que, caso único, al final del libro se nos da, al menos en la edición que manejo, la de 1879 ⁸², la partitura completa de “*Fenesta vascia*”! No se trata de un apéndice, la música constituye la página final del relato. En efecto, Malot concluye su libro pasando del francés al pentagrama: “*une page manque à mon manuscrit, c’est celle que doit contenir ma chanson napolitaine...et li voicī*”.⁸³

⁸¹ *Fenesta vascia*, de altísima calidad literaria y musical, fue publicada por Guglielmo Cottrau en 1825. Cottrau era músico y editor, hijo de un mariscal francés destacado en Nápoles cuando el Reino era gobernado por Murat. A pesar de que Cottrau, compañero de vacaciones de Donizetti en Posillipo se atribuyó la autoría de *Fenesta vascia*, la serenata sería obra de tradición popular y conocida ya en el Siglo XVI.

⁸² Malot, Héctor, *Sans famille*, tercera edición, Dentu Editeur, París, 1879.

⁸³ Malot, Héctor, op. cit., vol. 2, p. 419.

La serenata es la identificación musical de Rémi: no es difícil imaginar el regular y cansino paso del artista ambulante mientras canta el lánguido 6/8 de *Fenesta vascia*. Desgraciadamente el pequeño Rémy es un músico improvisado: a pesar de su devoción musical, no es un testigo útil para saber acerca del repertorio de los musicantes callejeros. El pobre se encuentra obligado a hacer música sin ningún conocimiento de la profesión, hace lo que puede y se ve en dificultades cuando para mostrar su autoridad ante el pequeño amigo Mattia, debe fingir una competencia profesional. Pero la verdadera música del ambulante es otra. Esforzando mucho el oído en aquella zona misteriosa de *Sans famille*, la primera, noto que en una ocasión, muy *en passant*, Malot nos deja escuchar la música de sus protagonistas. Aún está presente Vitalis, y lo que Vitalis decide ejecutar ante el público de la calle son nada menos que arias de ópera: “*il choisit deux airs que tout le monde connait, mais que moi je ne connaissais pas alors, la romance de Joseph: «A peine au sortir de l'enfance» et celle de Richard Cœur de Lion: « O Richard, o mon Roi!»*”⁸⁴

El testimonio musical que tenemos de Vitalis durante su vida de musicante se limita a aquellas dos arias “que todo el mundo conoce”. Nuestra pesquisa no es fácil: aquellas arias que el público de la calle tanto conocía, son para nosotros objetos poco familiares ⁸⁵ y la referencia es tan parca que no es fácil escucharlas verdaderamente. Tanto esfuerzo auditivo justifica detenerse para identificar esas músicas que parecen significativas.

Encuentro que la primera referencia - para mí trabajosa - que propone Malot es a un *drame mêlé de chants* de Etienne Nicolas Méhul: *Joseph en Egypte*, una obra que subió a la Opéra-Comique en 1807 sobre versos de Alexandre-Vincent Pineux-Duval. En la *Notice sur*

⁸⁴ Malot, Héctor, op. cit., vol. 1, p. 238.

⁸⁵ El *Joseph* de Méhul, habría de ser presentado en Italia en esos años y eso en ocasión de la exposición internacional que se organizaba en Bolonia que entre sus atractivos programaba la exhumación de “óperas históricas”. En Buenos Aires los lectores de *La Gaceta Musical* conocerían del evento que el periódico destaca con todas las características de la noticia curiosa: “Además de esas óperas, relativamente modernas, deseábase dar alguna notablemente antigua y se quiso ir hasta casi tres siglos atrás, desterrando (será desenterrando) el Orfeo de Monteverde, representada por primera vez en 1607 más tocáronse ciertas dificultades, y por fin recayó la elección en la Armida de Lulli que data de fines del Siglo XVII. Esto ha de exigir la traducción del libreto, que es francés, por cuanto la ópera fue escrita y ejecutada en la Academie de musique de París, lo que hoy vulgarmente se llama Grand Opéra. Fijado el programa y condiciones de histórico propósito, las representaciones serán puestas al cuidado de un empresario práctico, a quien se impondrá el maestro Nartucci, como director artístico”. Cfr. *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 18 de septiembre de 1887.

*Joseph*⁸⁶ se lee que la imponencia de la música y la seriedad del tema habrían señalado como más indicado presentar *Joseph* en la Teatro de l'Opéra en lugar de hacerlo en la sala del Feydoux, pero que esto habría sido impedido por la relación no fácil de Méhul con las autoridades de la Opéra. Se subraya que, por otro lado, estrenar la obra en el teatro de prestigio habría supuesto un trabajo suplementario musical impuesto por el cambio de sede: pasar los diálogos hablados a *recitativo secco*.

Malot no escoge la música aleatoriamente: el bíblico José en su romanza nos canta un destino demasiado parecido al de Rémy como para ser casual: el del muchacho vendido por la propia familia.

A peine au sortir de l'enfance

Quatorze ans au plus je comptais

Je suivis avec confiance

Méchants frères que j'aimais!

....

A des marchands de l'Arabie

Comme un esclave ils m'ont vendu.

La segunda aria que canta Vitalis se nos ofrece con más prodigalidad y eso gracias al actual revival de la ópera del S. XVIII: existen hasta versiones discográficas de *Richard coeur de lion* de Grétry, y la balada mencionada en *Sans famille* se canta al inicio de la ópera. Un dato claro confirma la verosímil popularidad de esa música en las calles francesas después de un siglo de su creación. En un número del *New York Times* publicado al año siguiente de *Sans famille*⁸⁷, leo una nota que es original del *The London Quarterly Review*. Se escribe allí sobre la “célebre balada que comienza “*O Richard, o mon roi, si l'univers t'abandonne*” y se reflexiona acerca de su connotación de fuerte heroicidad, aún fuera de las escenas: esa aria fue cantada en el *Unfortunate banquet given by the body-guard to the officers of the Versailles garrison on Oct. 3, 1789.*”⁸⁸

La balada de Grétry se cantó entonces en aquel banquete en honor de la reina y organizado por la Maison Militar provocando la revuelta de las francesas hambrientas que

⁸⁶ *Suite du Répertoire du Théâtre Français, avec un choix de Pièces de plusieurs autres théâtres, arrangées et mises en ordre par M. Lepeintre*, Veuve Dabo, París, 1923, pp. 180 y ss.

⁸⁷ “Patriotic songs”, *The New York Times*, 14 septiembre 1879.

⁸⁸ “Patriotic songs”, *The New York Times*, 14 septiembre 1879.

decidieron acosar a la gran *boulangère*, Maria Antonieta, pidiéndole pan. En aquel momento las mujeres revolucionarias oponen otra música a aquella balada de Grétry que canta la milicia realista: en una verdadera lucha de emblemas musicales, las francesas entonan dos famosas canciones revolucionarias “*Ça ira*” y “*La Marseillaise*”. La nota de *The New York Times* nos ayuda a subrayar también aquí la presencia lírica: “*Ça ira*” es obra de un instrumentista de la Ópera, un percusionista, entonces, el mundo de la ópera resulta tanto símbolo de la monarquía como de la revolución.

Volviendo a Malot, el hecho de que los transeúntes callejeros de fin de siglo XIX hayan aplaudido con entusiasmo a Vitalis en el “*O Richard, o mon roi*”, me dice algo de ellos, los delata como alejados de los ideales republicanos y asimismo como cercanos al mundo lírico.

La ópera se entromete incluso en el relato de *Sans Famille* aún cuando Rémi está solo, porque cuando el muchacho que no sabe cantar mucho más que *Fenesta vascia* quiere decirnos cuánto esa música, su caballo de batalla, representaba para él, pronuncia dos nombres muy cargados de significado operístico: “*Cette chanson était pour moi ce qu’a été le «Des chevaliers de ma patrie» de Robert le Diable pour Nourrit, et le «Suivez- moi!» de Guillaume Tell pour Duprez, c’est- à dire mon morceau par excellence, celui dans lequel j’étais habitué à produire mon plus grand effet: l’air est doux et mélancolique, avec quelque chose de tendre qui remue le cœur*”.⁸⁹

Esa fugaz referencia de Rémi a los dos héroes de la escena lírica francesa está cargada de tensión significativa: los dos tenores citados, Adolphe Nourrit - el primer protagonista de *La Juive* y de *Robert le Diable*, y Gilbert Duprez - el primer Edgardo en *Lucia* - oponen no solamente dos estilos de emisión canora - el tenor *di grazia*, el tenor *di forza* - sino mucho más: una lucha por la supervivencia que, desbordando las elecciones estéticas, llevaría al suicidio del derrotado, Nourrit, representante del gusto por una vocalidad ya pasada. De esto se sabía en la calle y la ópera en esos años, era un hecho cotidiano, aún fuera del teatro.

La ópera es también, y sobre todo, la clave de lectura de esta novela que nos ha servido de testigo: después de la muerte de Vitalis, hacia el fin del libro, entenderemos las razones de las reticencias del autor y de su personaje.

La ópera es el gran secreto de la historia, ella no es mencionada explícitamente porque está demasiado presente: es ella el gran misterio. La apariencia y el nombre de Vitalis esconden la identidad de un gran cantante lírico en desgracia, Carlo Balzani, “*le chanteur le plus fameux de toute l’Italie*”, y es por ese motivo que la alusión al repertorio operístico era

⁸⁹ Malot, Héctor, op. cit., vol. 1, p. 298.

imposible: habría desenmascarado al artista ante el público de la calle y ante nosotros, los lectores. Lo cierto es que la ópera está en la calle

El programa musical de los ambulantes estaba constituido en su mayoría por bailes o canciones populares y es claro que la presencia de algunos momentos de ópera dentro de ese repertorio no habrá convertido a las multitudes a la devoción hacia Rossini o Verdi. Creo, de todas maneras, que tiene una enorme importancia que cuatro personas en una situación de subsistencia precaria depositen la esperanza de recibir alguna moneda, si en una esquina de Londres o Buenos Aires hacen escuchar algún motivo de *Traviata* o *Guillermo Tell*. Se dijo que la inclusión en el repertorio de música de ópera daba una patina de internacionalidad al grupo de musicantes: permitía imaginar por un momento el prestigioso terciopelo rojo del teatro, pero, por sobre todo, supone algo más importante: esas melodías eran indudablemente reconocibles para la mayoría de los transeúntes de las calles de las ciudades. En efecto, cuando Vitalis hace escuchar la romanza de Joseph y el aria de Gretry “*il choisit deux airs que tout le monde connait*”.

Por lo que se deduce de la lectura de la novela de Malot, además de los actores mudos (los animales) la compañía es, desde el punto de vista instrumental, reducidísima: solamente dos músicos, Vitalis y Rémi. Cuando las circunstancias hacen que Rémi deba continuar solo su camino, el papel de Vitalis, violinista, será cubierto por un joven compañero de nuestro protagonista. El único personaje constante, pívot, de la *troupe*, y obviamente del romance, será entonces Rémi. Rémi toca el arpa: “*La harpe sur l'épaule et le sac au dos, nous voilà de nouveau sur les grands chemins*”.⁹⁰

Fugazmente sabemos también que en el mundo de *Sans famille* suenan otros instrumentos: Mattia, italiano como Vitalis, toca varios, como el pistón y Vitalis se las arreglaba con la piva: “*Pouvre cher vieux maitre, come j'aurais été heureux d'assurer votre repos ! Vous auriez déposé la piva, la peau de moute et la veste de velours.*”⁹¹

Después de haber examinado el testimonio de Malot, será interesante volver a las reflexiones de Leydi. Entre las infinitas formaciones de grupos de musicantes que recorrían las calles de las ciudades y los caminos campesinos, Leydi recuerda un particular orgánico instrumental así compuesto: cuatro personas, una de las cuales seguramente arpista, acompañada por colegas que tocaban violín, un instrumento de viento y percusión: este último

⁹⁰ Malot, Héctor, op. cit., vol. 1, p. 142.

⁹¹ Malot, Héctor, op. cit., vol. 2, p. 407.

componente, el *gamin* del grupo, se ocupaba también de recoger las monedas ofrecidas por el público más generoso.

Tal estructura del conjunto musical, donde el arpa no falta, procede, al menos en forma predominante, de un pequeño centro lucano, en provincia de Potenza: Viggiano. El arpa diatónica en Viggiano es instrumento fuertemente vinculado a tradiciones locales. Se toca arpa en la más importante celebración del lugar: la procesión de la Madonna local, y la identificación del lugar con el símbolo es tan clara que hasta alguna casa de mitad del siglo XIX, en su tímpano de entrada, aún exhibe tallada en piedra la representación emblemática de un violín y un arpa.

Se construían arpas en Viggiano, en general con madera de un peral salvaje que crece en la zona, y era común que los arpistas fabricasen sus propios instrumentos. Esas arpas eran pequeñas, con menos de veinte cuerdas ya que debían ser transportadas con facilidad.

En época de necesidades migratorias la constitución de estos grupos musicales representó una solución aventurada para conseguir sustento fuera de la tierra de origen. Y es así que en los últimos años del siglo XIX se encuentran grupos como estos en París, Londres, Marsella, Estambul y la emigración del pueblo de origen habrá sido tan numerosa que el lugar natal llegó a identificarlos en el exterior: se los llamaba frecuentemente “los viggianeses”. Es decir la *troupe* de Vitalis aparece como un grupo de “*viggianesi*”, si bien exiguo.

Los documentos que reúne un estudioso de Viggiano, Enzo Vinicio Alliegro, son de la mayor utilidad. Gracias a ellos sé de informaciones que registran la actividad de musicantes de sus paisanos desde finales de S. XVIII. Así, un diccionario napolitano menciona ya entonces que “*i Viggianesi sono per lo più sonatori di arpa e taluni avrebbero delle molte abilità a ben riuscire in si fatto istrumento se fossero istruiti nella scienza della musica e loro si presentasse perfetto finanche il suddivisalo istrumento*”,⁹² y se establece también gracias a las fuentes de las primeras décadas del siglo XIX que, entre alguna cuadrilla y una tarantella, la ópera conseguirá contrabandear en las calles la música de Bellini o Rossini. En 1836 Cesare Malpica escribe:

Vedete quei giovani robusti vestiti di panno cilestro col arpa sul dosso, o fra le mani il violino, che a piccole bande di tre o quattro al più seguiti da un fanciullo il di

⁹² Giustiniani, Lorenzo, *Dizionario geografico-ragionato del regno di Napoli*. Napoli, 1797- 1805, vol. X., p. 61, citado en *Viggiano, Storie di musica, musicanti, musicisti e liutai*, a cura di Enzo Vinicio Alliegro, Comune di Viggiano, Viggiano, 2006, p. 15.

*cui strumento è un triangolo d'acciaio, giungono nelle città e fan risuonare le strade e le osterie di teneri e lieti concerti? Essi vengon di Viggiano picciola terra della Basilicata...ogni luogo è teatro pel Viggianese; e spesso pagato per allegrare una brigata di beoni l'odi suonar la tarantella con tale una espressione sentita, che quei come ammaliati lascian le tazze per intrecciar la danza della gioia e dell'amore...entrano nelle botteghe da caffè, si piantan nel mezzo e cavandosi il berretto, che pongono in capo all'arpa, ripetono alla meglio le care note di Bellini o del Pesarese.*⁹³

Con mayor precisión Malpica continua narrándonos que estos personajes le hacen escuchar un aria de *Il Pirata*, lo que es por demás significativo respecto de la velocidad con que la calle recoge las novedades del teatro: el título belliniano había subido por primera vez a la escena en Milán en 1827: “*Fra discorsi di politici, le satire del prossimo, gli sbadigli de golosi e i sospiri del povero.... e da onde venite? Dicea io a due di costoro...mi preser per poeta romantico, e vollero a forza suonar l'aria del Pirata*”.

Un operador del gremio, describiendo su genealogía suministra una historia del repertorio de los *viggianesi*. Su abuelo tocaba Jomelli y Cimarosa y su padre le hizo conocer Rossini y Mercadante: “*sono di Viggiano, [...]...Son Francesco Pennella: da diciassette anni viaggio con quest'arpa sulla quale il mio avo sonò i canti di Cimarosa e di Jomelli; e mio padre m'apprese quelli di Rossini e di Mercadante.*”⁹⁴

Gracias a un estudio que he realizado en el Archivo di Stato di Potenza pude examinar las listas de personas que, en Basilicata, a fines del siglo XIX solicitaron salvoconducto para la emigración.⁹⁵ Muchos eran residentes en Viggiano y no pocos dieron razón de su profesión como “musicante”, algo que con toda probabilidad define a personas que se dedicaban a la música de forma no ocasional y que en la música encontraban una forma de sustento. Por otra parte, la denominación “musicante” - no “músico” - seguramente alude a personas carentes de una preparación formal en el arte. A esta particular migración masculina, en la misma región

⁹³ Poliorama Pittoresco, S. Pergola y F. Cirelli, Nápoles, editori proprietari, 1848, citado en Viggiano, *Storie di musica...* op. cit., p. 19.

⁹⁴ Regaldi, Giuseppe “I Viggianesi”, *Poliorama Pittoresco*, ...cit.,1848, citado en Viggiano, *Storie di musica ...*, op. cit., p. 30, reproducido también en *Usi e Costumi di Napoli e contorni diretti e dipinti, ópera diretta da Francesco de Bourcard*, vol. I, Ducati, Nápoles, 1857, p. 124.

⁹⁵ Archivio di Stato di Potenza (de ahora en más ASP), *Elenco richiesta dei passaporti (dal 1860 al 1870 e 1900 1907)*.

lucana y en esos mismos años, correspondió otra femenina no menos curiosa: la de las gobernantas llamadas en 1878 a servir en la colonia europea del Cairo.⁹⁶

Se trata de tiempos difíciles y la marginalidad unía personas que huían de la miseria o de persecuciones más concretas. El libro de Malot no lo cuenta porque se refiere a años precedentes al 1894, pero los colegas italianos de Rémi en Francia sufrieron desventuras que el escritor francés no imaginó: una verdadera persecución étnica, una auténtica caza al italiano desatada sobre todo desde la noche misma en que el anarquista Sante Caserio mató al presidente francés en un atentado en Lyon. Téngase en cuenta que, entre ese famoso 24 de junio de 1894, el día del atentado, y el 29, tres mil italianos huyeron de Lyon, y evidentemente eran los personajes más precarios los que corrían más peligro: “[...] *tutti questi musicanti, cantanti, suonatori d’organetti di Barberia, esposti all’ostilità della popolazione per la quale, come si è detto erano pur sempre il simbolo dell’Italia stessa, tenderanno a scomparire dopo l’assassinio di Sadi Carnot per mano di Santi Caserio*”.⁹⁷

Aquel hecho trágico no fue en realidad el único motivo de una migración tan difícil: lo cierto es que gran parte de los anarquistas residentes en Buenos Aires eran italianos, que en la ciudad circulaba clandestinamente un periódico “*che esce quando può*” intitulado a Caserio y que desde la literatura y desde el ensayo abundantes datos señalaban un predominante origen italiano, sobre todo napolitano, de los músicos callejeros de Buenos Aires. La asociación entre ambos tipos de marginales, seguramente, había cruzado también el Océano.

Alguna precoz referencia documental alimenta la esperanza de dar con una presencia específica de músicos de Viggiano allende el mar.

Así en la citada referencia de Malpica, el autor escucha de un *viggianese* todo su itinerario que lo lleva Nápoles-Washington ida y vuelta y eso antes de 1836: “-*Veniam da Washington signore...v’è stato ella a Washington?...ride! crede che sia poi tanto difficile l’andarvi? Si figuri...da Salerno si va a Calais, da Calais a Londra, da Londra a Washington- e poi di ritorno si viene a Cadice.... E lungo la Spagna la Francia e l’Italia si riviene in Patria*”.⁹⁸

Malpica no es el único en registrar en esos tiempos un viaje similar. En 1839 se lee en un libro de estadísticas que reproduce también Alliegro: “*i viggianesi [...] sonano con grazia,*

⁹⁶ Goyau, Georges, “L’emigration dans l’Italie méridionale”, *Revue des Deux-Mondes*, 1 de septiembre de 1898, p. 157 que cita Paris, Robert, op. cit., p. 554.

⁹⁷ Paris, Robert, “L’Italia fuori d’Italia”, *Storia d’Italia. Dall’Unità a oggi. Un popolo di eroi, di emigranti, di artisti*, il Sole 24 ore - Einaudi, 1975 – 2005 p. 527.

⁹⁸ Malpica, Cesare, op. cit., p. 19.

particolarmente l'arpa ed il violino [...] percorrano non solo varii paesi dell'Europa, ma finanche dell'America, facendo da sonatori d'arpa e violino e da cantanti; e quindi ritorna la maggior parte nella patria e spesso comode"⁹⁹ y más específicamente en el Río de la Plata, según rima un gran amigo de Verdi, Nicola Sole, en un famoso poema que el músico mucho apreciaba.

*Non mi chiedete lieti concetti,
chè mesta è l'alma del Viggianese!
Trovai la morte lungo i torrenti
Del mio paese!
[...]
O quante volte presso la Plata
O sotto il vago ciel de la Spagna,
oh quante volte non l'ho sognata
la mia montagna!*¹⁰⁰

Alrededor del arpa y los *viggianesi* se articulan entonces, dos elementos en este estudio fundamentales: la migración obligada por la necesidad y la ópera. Francesco Pennella y sus compatriotas giraban el mundo tocando Jomelli, Cimarosa, Mercadante y Bellini. Nicola Sole nos relata que alguno de ellos llegó al Río de la Plata

1.1.1.2. En Argentina otra visión literaria: ambulantes en Buenos Aires.

Aquel nostálgico músico que en las orillas del Plata pensaba en sus montañas lucanas se ganaba la vida haciendo escuchar a los transeúntes, nos lo dice Leydi, un vasto repertorio que incluía también la ópera. ¿Es posible que tal práctica musical que se consideraba tan marginal haya sido documentada?

Por lo pronto, las calles porteñas servían de escenario a esfuerzos literarios que emulaban a Malot. Uno de los colaboradores de *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, el que firma como Ariel, ensaya a menos de diez años de la publicación de *Sans famille* una breve

⁹⁹ Mandarini, Francesco, *Statistica della provincia di Basilicata*. Santanello 1839, pp. 27-28, op. cit., citado en Viggiano, *Storie di musica ...*, op. cit., p. 26.

¹⁰⁰ Sole, Nicola, *Canti*, Nobile, Napoli, 1858, citado in Viggiano, *Storie di musica ...*cit., p. 36.

historia que supone un Rémi con final trágico: un pequeño violinista ambulante y su hermano arpista se ganan la vida en la calle porteña, cerca del teatro Variedades. El espíritu, románticamente, supera a la materia porque el infantil violinista “tomando el arco contra todas las reglas, arrancaba a las cuerdas de su instrumento, sonidos dulcísimos, que llamaron mi atención por lo afinados...el violincito era infame...”

El final de la historia es trágico: una patota envidiosa “azote de nuestras calles” destruye el violín del pequeño músico y, como si esto no bastase, el niño en su fuga cae fatalmente entre las patas de los caballos de un tranvía.

Algunos datos de aquella pequeña historia emblemática resultan útiles aquí y se aprenden de este dialogo:

- *¿No tienes padre?*

- *Si señor, en Italia y también madre.*

- *¿De que parte de Italia eres?*

- *Soy Napolitano...mi mama y mi tata, decían que en América se gana mucha plata.*¹⁰¹

Es decir, en este relato porteño, estamos en sintonía total con el estereotipo de *Sans famille* pero hay más, el punto decisivo de nuestro afán por descubrir su repertorio, ya que del violín del pequeño napolitano: “Surgía la sublime frase de Bellini, con singular colorido patético por más que el sonido del violín era débil y pobre; el pequeño artista parecía tocar con toda su alma, y su alma estaba triste y enferma, a no dudarlo.”

Pero el dato más concreto sobre el repertorio es conseguido a través de la voz directa del pequeño artista. Casi con culpa transcribo sus últimas palabras que escucho con la curiosidad por el dato que me permite confirmar la hipótesis lírica. Dice el agonizante: “*Non suonerò mai la Sonnambula!*”

Con el objeto de dar más fuerza documental a aquel relato significativo consulto los elencos elaborados en el Archivo di Stato di Potenza. De tan importante fondo para estos razonamientos encuentro que, en los últimos años del siglo XIX, 428 musicantes de la Región Basilicata han solicitado pasaporte para emigrar. De ese número un porcentaje altísimo – teniendo en cuenta que se trata de poblaciones muy pequeñas – reside en Viggiano o en pueblos cercanos como Marsico Vetere y Tramutola, en una distribución que es la siguiente:

¹⁰¹ Ariel, “El violín roto”, *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de enero de 1887, p. 2.

Municipio	solicitudes
Viggiano	183
Tramutola	37
Marsico Vetere	59

¿Cuántos de ellos llegan a Buenos Aires? Es imposible identificar una procedencia precisa de los inmigrantes en los registros de entrada de Buenos Aires: los documentos indicaban confusamente la nacionalidad, o el puerto de embarque. Los inmigrantes, conscientes de provenir de municipios pequeños, poco conocidos en Argentina, indicaban a su llegada ser originarios de la región o indicando el nombre de algún centro urbano importante cercano a la aldea de pertenencia. La mayoría de los argentinos actuales, descendientes de inmigrantes, desconocen el pueblo del que proceden sus familias y poco pueden informar.

Entre 1892 y 1916, ingresaron 209 personas al puerto de Buenos Aires que se declararon “musicantes”. La edad de estos inmigrantes oscilaba entre los 14 y 70 años en una distribución que es la que sigue

n° personas	Edad
16	14 -20
75	21 -30
57	31 -40
45	41 -50
12	51 -60
4	61-70

La mayoría de esos recién llegados son varones (solamente siete mujeres desembarcadas dicen ser “musicantes”) y de ellos el 99 %, es decir un número altísimo, muy superior al ya alto porcentaje global de peninsulares, llevan nombres italianos. De estos musicantes casi todos se embarcaron en Italia (143 en Génova y 14 en Nápoles), y solamente tres en España (Barcelona)

Otras personas que casi seguramente pueden sumarse al bloque anterior se manifestaron ser “*suonatori*”, lo que delataría la profesión de músico callejero. Son, en el archivo que ahora ordena el CEMLA, 40 individuos que se distribuyen en la siguientes franjas de edad:

n° personas	edad
3	18
18	21 -30
7	31 – 40
8	41 - 50
4	51 – 55

También en este grupo hay pocas mujeres (2) y, con respecto al puerto de procedencia, la mayoría se embarca en Italia (23 en Génova y 4 en Nápoles). Ninguno parte de España.

De las informaciones archivísticas conseguidas en ambas partes del océano se deduce entonces que personas de Viggiano, entre las cuales se contaban numerosos músicos ambulantes, pasaron a Buenos Aires. Los registros no entran en detalles sobre la específica actividad que dentro de la música estas personas ejercitaban. En los textos argentinos contemporáneos, sin embargo, son generosas las referencias a ejecutantes de organillos y esto parecería alejar la hipótesis relatada por Malot y estudiada por Leydi. Específicamente acerca de los organilleros parece indicarse la procedencia itálica en el mismo *Martín Fierro*:

Allí un gringo¹⁰² con un órgano

Y una mona que bailaba

Haciéndonos rair estaba

Cuando le tocó el arreo,

¡Tan grande el gringo y tan feo!

Lo viera cómo lloraba.¹⁰³

Incluso en lugares tan lejanos de Buenos Aires como Salta, cuando se intenta despreciar a los italianos se los asocia con los organilleros. Esto provoca a su vez una remota reacción en Venecia donde ya en 1880 se considera que esas son, viejas acusas:

Vecchie accuse

I pochi connazionali residenti a Salta se l'hanno avuto a male — e non a torto — che il periodico ufficioso di colà, la “Reforma”, abbia stampato un articolo pieno di offese gratuite alla immigrazione italiana. L'articolo ha per nome: cuestiones trascendentales para Salta [...] si permette di alterare la verità rispetto al valore intrinseco e relativo della immigrazione europea, dardeggiando la nostra, che qualifica di “lustra botas, vendedores de naranjas, tocadores de organitos nocturnos etc.” [...].

104

¹⁰²“Gringo”, es en el Río de la Plata, el extranjero y por eso, en el contexto dominado por la predominante inmigración peninsular, alude al italiano.

¹⁰³Hernández, José, *El gaucho Martín Fierro* edición crítico-genética de Elida Loís, Colección Archivos, Madrid, 2001 (III, vs. 319-324).

¹⁰⁴ *La Gazzetta di Venezia*, jueves 4 de marzo de 1880, n. 50, p. 4.

Dos crónicas que relatan la vida cotidiana en Argentina son citadas por Jorge J. Horat¹⁰⁵, con referencia a napolitanos que se ganan la vida como organilleros: la del francés Emile Daireux y la del subcomisario Adolfo Batiz. Según Daireaux “se han visto algunos de esos tocadores de organito napolitanos partir para la guerra del Paraguay, detrás del ejército, ajustados por los soldados para prestar animación a las noches del campamento. Han asistido a todos los sitios durante tres años y han seguido a la tropa hasta Asunción”.¹⁰⁶ Y también:

*Italianos venidos de Nápoles, con el organillo a la espalda, van de ciudad en ciudad, de continente en continente, parándose en los puertos donde hacen escala y volviéndose a poner en marcha; ven el mundo y vuelven a Nápoles sin haber cambiado una palabra con los habitantes de esas regiones, a no ser en el dialecto o jerga de su barrio, no habiendo oído ni comprendido nada, a excepción del cambio de monedas, alimentándose de naranjas como en su país, guardándose de contraer nefasta costumbre de comer hasta saciar su apetito y sobre todo, de gustar la carne, creándose necesidades nuevas.*¹⁰⁷:

El relato de Adolfo Batiz describe el Buenos Aires de los años '80: “En la esquina de Corrientes y Esmeralda me junté con varios cocheros, agrupándonos en la vereda; detuvimos a un organillero napolitano, que en esos momentos pasaba por allí y que tocó el órgano hasta las doce por unos cuantos céntimos. Al compás del organito organizamos un baile en la vereda”.

Pero es por otro lado evidente que la mención de “napolitano” por parte de un escritor argentino alude generalmente a la pertenencia al fenecido Reino de Nápoles, lo que en absoluto excluye que se haga referencia a musicantes provenientes más específicamente de la Basilicata, región dependiente del Reino Partenopeo.

La presencia de migrantes de la Basilicata – una región entre las menos pobladas de Italia – es clara entre los constructores de organitos en Buenos Aires, y aquel dato de Osvaldo

¹⁰⁵ Horat, Juan J. *La fábrica de organitos de la familia Rinaldi* en www.la-floresta.com.ar/documentos/fabricaorganitos.doc consultado el 28 de noviembre de 2007.

¹⁰⁶ Daireaux, Emilio, *Vida y costumbres del Plata*, Félix Lajouane editor, Buenos Aires, 1888.

¹⁰⁷ Daireaux, Emilio, op. cit.

La Salvia parece no ser aislado.¹⁰⁸ Resulta que otros lucanos que pasan entonces a Buenos Aires construyen organitos: los hermanos Michele y Giuseppe Rinaldi, que llegan al Río de la Plata desde Nápoles. Sabemos que eran propietarios de una fábrica de “pianos manubrios”, “o como se los denominaba popularmente «organitos»”,.... la firma que giraba bajo el nombre de "Rinaldi Hermanos".¹⁰⁹

En la ciudad, los hermanos Rinaldi tenían negocio en la calle Azcuénaga y se mudaron en 1889 a la de Ombú (hoy Pasteur) 760.¹¹⁰ Los Salvia, en cambio, estaban en Lorea 186 (hoy 420), y pasaron después a Santa Fe 2080, ambos lugares céntricos de la ciudad. A principios de siglo XX funcionaba en Buenos Aires un Conservatorio La Salvia y el diario *La Nación* daba noticia de la lista de sus egresadas: “en el salón del instituto musical que dirige el profesor La Salvia se han celebrado los concursos para optar a los diplomas de profesor de piano y solfeo consiguiendo el título las siguientes alumnas...”¹¹¹

La familia La Salvia procedía de la Provincia de Potenza, la misma que comprende Castelluccio Superiore, patria de los Rinaldi. En realidad Rinaldi, nieto del organista del pueblo, era ebanista, profesión muy difundida entre los lucanos, cosa no extraña si se recuerda que Lucania es la tierra del *lucus*, es decir del bosque.

También una figura casi legendaria en la construcción de instrumentos era un ebanista. Se trata de Vincenzo Bellizia, sobre quien escribe Antonio Racioppi. Éste, años antes de publicar su famosa *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata*¹¹², se ocupó de Bellizia, a quien bien conocía, en un artículo del 1845, tanto que fue en su casa donde el joven, hijo de un humilde carpintero, vio por primera vez muebles de lujo, aquellos “*lustrati a specchio*”, y fue ello, tal vez, lo que impulsó al muchacho a dedicarse a la ebanistería. Las dificultades económicas impidieron a Bellizia perfeccionarse en esa profesión y por eso se dedicó a construir instrumentos musicales y nada menos que organitos mecánicos. Transcribo la cita de este dato tan importante que relaciona la tradición de Viggiano con la profesión de Rinaldi en

¹⁰⁸ Son numerosos además los datos de exportación de organillos u otros instrumentos mecánicos análogos desde Europa y, en especial desde Italia a la Argentina. Así en 1910 solamente la firma Paolo Soprani había enviado al país sudamericano 132 instrumentos y 73 al año siguiente. El país figura como el segundo comprador en el mundo de estos “*armonici*”. cfr. Moroni, Marco, *Emigranti, dollari e organetti*, Affinità elettive, Ancona, 2004, p. 67.

¹⁰⁹ Horat, Juan J., op. cit.

¹¹⁰ Horat, Juan J., op. cit.

¹¹¹ *La Nación*, 16 de julio de 1906.

¹¹² Loescher, Roma, 1889.

Buenos Aires, donde del mismo modo se asocian los mundos del arpa y del organito. Racioppi no olvida la casi obligada mención de América en el itinerario de los musicantes de Viggiano:

Viggiano... noto quant'altro mai pe' molti sonatori che anda attorno per l'Europa e nelle America con un arpa ed un violino... è la patria di Vincenzo Bellizia... [...] per dedicasi all'ebanistería, probabilmente in grazia di certi mobili lustrati a specchio ch'ei vide la prima volta in casa mia, perché ricordo di essersi a me raccomandato perché fosse ricevuto a discepolo da un ebanista del mio paese. Il suo desiderio non potè esser fatto pago per ragione delle sue angustie; e furono queste che aguzzandogli l'intelletto fecer dargli i primi saggi del suo versatile ingegno in costruir organi con le canni palustri, cembali, organetti a cilindro ed a lastre di cristallo ...strumenti a tastiere ed a cilindro ...disponeva le punte delle spille che nel girar del cilindro smuovono gli ordigni del suono¹¹³

En Buenos Aires los hermanos Rinaldi contaban con el “invalorable aporte de Rosa de Cunto”, la esposa de uno de ellos, Michele Rinaldi. Pues bien, encuentro a los De Cunto entre las listas de emigrantes de la Basilicata, precisamente de Viggiano, que parten para Sudamérica¹¹⁴, y además una cierta M. R. Di Cunto en Viggiano desposa en 1840 a Vincenzo Marsicano, musicante y miembro de una de las familias de mayor tradición entre los “viggianesi”.¹¹⁵

Por supuesto, no todos los músicos ambulantes o constructores de organillos eran lucanos, y tampoco todos los organilleros provenían de una anterior práctica de musicante, pero es indudable que en ciertas zonas de la Basilicata se ha verificado una especial concentración de actividad musical, lo que unido a la evidente necesidad de los lucanos por cambiar sus condiciones de vida, provocó un fenómeno de perfiles particulares.

¹¹³ Racioppi, Ab. Antonio, “Vincenzo Bellizia”, *Il Lucifero*, VIII, n. 4 Nápoles, 1845, cfr. *Viggiano, Storia di musica*, ...cit, p. 28.

¹¹⁴ Así Vincenzo Nicola De Cunto, nacido en Viggiano, obtiene pasaporte para viajar a Río de Janeiro en 1865, ASP, código: 186515038.

¹¹⁵ Este dato proviene aún de *Viggiano, Storia di musica*,... cit., p. 49, y en este lugar Alliegro afirma que desde el siglo XVIII existe la consolidada costumbre de la transmisión por línea paterna de la profesión en todas las familias de musicantes de Viggiano.

Resulta entonces que los relatos argentinos, literarios o no, son avaros en menciones sobre el arpa pero en cambio parecen insistir en el uso del organito por parte de ambulantes italianos. He supuesto la posibilidad, a partir de esos datos, de la difusión de melodías operísticas a través de ese medio, los organitos, que hasta hace algunos años era frecuente encontrar en las calles de Buenos Aires.

Me fue posible tomar contacto con constructores de organitos residentes en Buenos Aires, descendientes de los primeros que se ocuparon de esa labor en la ciudad. Ellos, orgullosos de su pasado, han fundado un Museo del Organito Porteño. Encuentro muy importante que estas personas, de apellido Salvia, procedan de Tramutola, cerca de Viggiano. Tramutola es un núcleo urbano de poco más de 3000 personas ¹¹⁶ que, a pesar de su exigua población, es uno de los más importantes en la emigración de musicantes precisamente en la época en que los antepasados de Osvaldo La Salvia, Michele y Pasquale, llegan a Buenos Aires.

Siguiendo este rastro identifiqué las siguientes personas de apellido Salvia, La Salvia o Lasalvia que piden salvoconducto y que proceden de Tramutola ¹¹⁷

<i>apellido</i>	<i>nombre</i>	<i>solicitado</i>	<i>destino</i>
Salvia	Luigi	1868	Argentina, Buenos Aires
La Salvia	Domenico	1862	Algeria
La Salvia	Antonio	1863	Argentina, Buenos Aires
La Salvia	Antonio	1864	America
La Salvia	Benedetto	1865	España
La Salvia	Nicola María	1868	Brasil, Rio de Janeiro
La Salvia	Benedetto	1868	Egipto, Alejandría
Lasalvia	Domenico	1868	Argentina, Buenos Aires
Lasalvia	Michele	1868	Argentina, Buenos Aires
Lasalvia	Giuseppe	1868	Argentina, Buenos Aires
Lasalvia	Francesco	1868	Argentina, Buenos Aires
Lasalvia	Benedetto	1870	Egipto
Lasalvia	Vincenzo	1870	Argentina, Buenos Aires

En el relato memorioso del señor Osvaldo La Salvia un elemento me mítica varios puntos de la madeja: esta persona me manifiesta que sus antepasados eran músicos y que uno de ellos tocaba nada menos que el arpa. En una ocasión, un personaje de leyenda para

¹¹⁶ www.comune.tramutola.pz.it/ consultado 19 XI 2007.

¹¹⁷ ASP. *Elenco...* cit.

los argentinos, el gaucho Juan Moreira, en un momento de arrebató destruyó el arpa del italiano cortando las cuerdas con su facón, lo que obligó al damnificado a sustituir el arpa por el organito. Osvaldo La Salvia me cuenta además que sus antepasados llegaron a Buenos Aires habiéndose embarcado en Francia, donde habían vivido un tiempo.

¿Esa relación entre arpistas de Viggiano y organilleros de Buenos Aires es episódica? ¿Quiénes eran los organilleros de Buenos Aires?, ¿eran italianos?, ¿por qué los colegas de Rémi no permanecían en Europa? Otra vez el Archivio di Stato di Potenza me ofrece una pista: no pocas personas de Tramutola de apellido Salvo o di Salvo migran¹¹⁸ y uno de ellos llega a Buenos Aires, también como los Salvia, embarcándose en Francia, dato que he conocido gracias a otro archivo¹¹⁹, esta vez argentino, que me informa especularmente sobre datos de entrada al puerto de Buenos Aires de Felice Salvo, de 34 años, de profesión músico.

Esta persona llegó a Buenos Aires el 11 de enero de 1885 procedente de Burdeos con la nave Valparaíso. En años sucesivos habrían de ser muchos más los musicantes italianos embarcados en Francia, pero ya en 1852 allá se controlaba de cerca a los viggianeses dado que se los sospechaba subversivos, y cuatro de ellos son expulsados con la acusación de provocar la guerra civil.¹²⁰ Entre los nombres de estos músicos considerados peligrosos

¹¹⁸ Según el ASP, cit.

Apellido	Nombre	Fecha de solicitud	Destino declarado
Di Salvo	Michele	1862	Méjico
Di Salvo	Pasquale	1862	Algeria, Argel
Di Salvo	Francesco	1862	Santo Domingo
Di Salvo	Michele	1862	Algeria
Di Salvo	Francesco	1863	América
Di Salvo	Michele	1865	Brasil, Rio de Janeiro
Di Salvo	Antonio	1865	Francia, París
Di Salvo	Michele	1870	Argentina, Buenos Aires
Salvo	Michele	1862	Argentina, Buenos Aires

¹¹⁹ El Centro de Estudios para la Migración en Latinoamérica que conserva para su digitalización los registros de entrada del puerto de Buenos Aires.

¹²⁰ Archivio di Stato di Napoli, Ministero di Stato della Polizia Generale, gabinetto, cart, 863, fasc. 994, vol. 7 “Nota del 22 marzo del Ministero della Polizia di Napoli per il Consiglio dei Ministri relativa ai musicanti Antonio Nigro, Michele e Simone Lotierzo, Vincenzo Meloirch accusati di “eccitamento alla guerra civile”, cfr. *Storie di musica ...op. cit.*, p. 33.

algunos tratan de llegar a América. Así, los hermanos Lotierzo que son precisamente los que serán expulsados de Francia, en algún momento escriben a las autoridades relatando que ellos, “[...] *Scipione e suo fratello Michele Lotierzo del Comune di Viggiano in Basilicata di condizione musicanti ambulanti umilmente supplicano l’E. V. : partirono dalla patria nel 1850 per recarsi in America, traversando l’Italia, onde lucrare i mezzi di sussistenza e poter alimentare loro e famiglie rispettive*”.¹²¹

1.1.1.3. En Argentina y en Europa, la revolución industrial condiciona la tímbrica.

Aquel relato anecdótico y familiar de Osvaldo La Salvia en el que el arpa rota provoca un cambio de profesión, funciona aquí como una versión mitizada de una transformación epocal que se estaba experimentando en Europa.

La crisis provoca un cambio en la tipología del musicante que emigra y esto es señalado por varias fuentes. Las condiciones económicas, especialmente en Italia del sur, habían empeorado después de 1860 y, por otro lado, los límites para emigrar que otrora había impuesto el Reino de Nápoles habían sido, ya en época unitaria, reemplazados por leyes menos restrictivas. Se considere también que los medios de locomoción eran más disponibles y frecuentes, lo que favorecía el acceso de las numerosas familias que provenientes de remotas aldeas acudían a los puertos de embarque hacia América.

El pequeño conjunto musical formado por adultos de alguna manera hábiles con el violín o el arpa, es reemplazado por un grupo mínimo de niños – a veces sólo dos, como Rémy y Mattia- que a veces eran capaces de producir algún sonido tocando un instrumento o, más a menudo, se las arreglaban para girar la manija de un organillo. Así se lee en un documento de Vallo della Lucania del 1868: “*vanno per lo più in coppie, ma mogi sempre e silenti nel loro cammino, come se preoccupati da cure maggiori alla loro età, senza alcun segno di quella vivacità fragorosa propria di tanti fanciulli*”....¹²²

La denuncia que ya en 1868 y desde New York hace un dolido emigrado a las autoridades italianas, confirma una vez más el origen geográfico de estos ambulantes: “*che si*

¹²¹ Archivio Stato di Napoli, Ministero della Polizia Generale, gabinetto, cart, 863, fasc. 994, vol. 17, Lettera del 17 dicembre 1855 inviata da Marsiglia.... Viggiano, *Storia di Musica*, ...op. cit., p. 34. .

¹²² Chieffalo, Domenico, *Cilento oltre Oceano. L’emigrazione Cilentana dall’Unità alla seconda guerra mondiale*, Centro di Promozione culturale per il Cilento, Acciaioli, 1994. p. 272 citando el legajo Sotto Prefettura di Vallo, Nota 2382 dl 20 luglio 1868 diretta al Sindaco di Vallo e dei Comuni del circondario. A. C. V., Serie Prima, vol. 68).

dimandi alle madri di Viggiano e degli altri paesi che forniscono merce umana, quante tra esse non hanno più avuto notizie dei propri figli da lunghi anni!”

El *New York Times* estimaba en 80.000 la cifra de niños italianos ambulantes en la ciudad.¹²³ El Gobierno italiano hizo bien poco para resolver la emergencia y cuando actuó fue movido más por la herida del orgullo nacional manchado por una representación vergonzosa de Italia en el exterior, que por la cruel condición de los pequeños compatriotas. Una doble moral fue capaz de distinguir de forma cínica situaciones que caprichosamente declaró lícitas de otras ilícitas. La política se ejerció en esgrimas y malabarismos conceptuales para diferenciar los conceptos de “ambulante” del de “giróvago”, dando así la patente de legitimidad al empleo infantil en trabajos extenuantes y peligrosos como el de deshollinador o el de “*caruso*”, es decir, de peón en las peligrosísimas sulfataras sicilianas.

En 1868 el Ministro del Interior italiano, en otra demostración de habilidad pilatesca se limita a solicitar con “*preghiera caldissima*” a los municipios del reino que se ocupen del problema. La nota es acompañada por una copia de aquella sustanciosa carta del emigrado en Estados Unidos y que en su puntual descripción establece una verdadera tipología del músico ambulante. Las categorías resultantes son tres:

1. la tradicional compañía de “*viggianesi propriamente detti*”. Uno o dos padres de familia que llevan con sí niños de la misma. Son respetables porque esos adultos son los primeros en exponerse a las fatigas del duro trabajo y, se lee en el texto, si fuesen cultos podrían escribir interesantes relaciones de viajes como las de Livingston o Du Chaillu.

2. los ineptos y deshonestos. Tocan el órgano. Son emilianos, lombardos o lígures. A veces desafinan a propósito, extorsionando la limosna. Esto ha provocado reacciones famosas y ejemplares: Stella y Franzina citan al triunfo procesal del matemático Charles Babbage que, con el aplauso de la Inglaterra menos tolerante, ganó un juicio contra la música callejera de los ambulantes. Una ley inglesa, confirmando aquella línea, lleó a prohibir tocar con un organillo desafinado por las calles de Londres.¹²⁴ Afortunadamente para los tenores del Covent Garden, la norma no tenía jurisdicción sobre ellos. Es probable que el legislador haya leído Balzac; en tal caso memorioso del maléfico Vautrin, lanza la sospecha de que algunos organilleros estaban al servicio de la policía secreta.

¹²³ Stella, Gian Antonio y Emilio Fanzina, “Brutta gente. Il razzismo anti-italiano”, *Storia dell’emigrazione italiana. Arrivi*, coordinado por Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2002, p. 293.

¹²⁴ Stella, Gian Antonio y Emilio Fanzina, “Brutta gente..., cit., p. 294.

3. otra clase de personajes que en cambio deben ser reprimidos. Son los delincuentes que directamente alquilan niños a las familias de pueblos de la Basilicata o del Principado Citerio. Se citan las localidades de Viggiano y también de Marsico Vetere, Saponara, Laurenzana...

Las condiciones del contrato son detalladamente descriptas y delatan una práctica que habría de resultar habitual: el pacto duraba 3 años y se pagaban entre 15 a 40 ducados según la habilidad del niño en cuestión. Se preveía una cláusula de resarcimientos por daños, (léase la probable muerte del triste objeto de la transacción).¹²⁵ El italiano residente en New York relata que ha visto con sus propios ojos la escritura de un contrato que no duda en llamar de alquiler.

En Viggiano se conservan contratos firmados ante el mismísimo intendente del pueblo que actúa como notario y en los que se lee que grupos de progenitores eufemísticamente “confían” sus hijos menores a algún ambulante.¹²⁶ En algún otro caso, escrituras privadas, de manera desfachatada, certifican un verdadero contrato de alquiler de un menor por un período que es, como podría esperarse, de tres años.¹²⁷

Las minuciosas cláusulas establecen una pena pecuniaria en caso de fuga de los infantes. Esto, cuya prueba no será otra que la palabra del “empresario”, significa que este no solamente tendrá una indemnización pagando menos al final del trienio, sino que podrá: “risparmiarsi l’obbligo di fornire un’arpa nuova”.¹²⁸

Considerando el lugar de destino, téngase en cuenta que el abuso del trabajo infantil fue moneda corriente en Argentina. La situación del país sudamericano registra, según el censo municipal Buenos Aires de 1918, 12.742 niños trabajadores.¹²⁹ Muchos preferían hacerlo en el ambiente peligroso pero más libre de la calle.

¹²⁵ Chieffallo, Domenico, op. cit., p. 278.

¹²⁶ Así reza el documento transcripto en *Viggiano, Storia di musica...* op. cit., p. 40: *Viggiano, 8 maggio. Alla presenza del sindaco di Viggiano Francesco Spolidoro, i coniugi Francesco Torzillo e Catarina Argenzio, Vincenzo Mercurio e Gargaro Catarina, Faccio Giovanni e Orta Maria Aurelia, affidano i rispettivi figli minorenni, apprendisti di musica, al “suonatore ambulante” Giuseppe Alberti.*

¹²⁷ Esto es cuanto se transcribe en *Viggiano, Storia di musica...* op. cit., p. 40: *16 aprile 1868. Scrittura privata tra i musicanti Gerardo Truda, Gaetano e Francescantonio di Modena e la vedova Annarosa Gerardi avente quale oggetto la locazione per tre anni del suonatore d’arpa Francescantonio di 11 anni.*

¹²⁸ Chieffallo, Domenico, op. cit., p. 276

¹²⁹ Bianchi, Bruna, “Percorsi dell’emigrazione minorile”, *Storia dell’emigrazione italiana. Arrivi*, cit., p. 373.

Esta tremenda realidad es observada en aquellos años por un extranjero. Este personaje observa el arrabal porteño y relata una escena que resulta preciosa. Es otra vez el mundo de las letras francesas el que registra lo que los cronistas locales callan. Jean-Jacques Brousson, el secretario de Anatole France, en un raro momento de su crónica de viaje en Buenos Aires, nos cuenta de su relación directa con la ciudad sin pasar por el habitual objeto de sus preocupaciones, es decir, el Inmortal que constantemente acompaña. En ese fugaz espacio de su texto, más personal, la habitual mirada de sorna cede a un curioso momento de conmoción. Una escena callejera, humilde y casual, bendice con su balsámica frescura al mundo desengañado y cínico. Estamos, de noche, cerca del cementerio. Se escucha un organito y de las casas miserables brota casi, un enjambre de pequeños casi desnudos. Bailan alrededor del organito. La elegancia noble de esas niñas de seis años hace olvidar por un momento sus vientres monstruosos y aquellos vestidos llenos de fango. ¡La magia es provocada nada menos que por una ópera de Verdi, *La Traviata!* Es evidente que esos niños de arrabal reconocen el motivo. Ellos asumen con la cabeza erguida, el porte de los divos de la lírica. En la noche, la escena se prolonga en el tiempo. Es este el documento emocionado de Brousson:

Aux environs du cimetière, l'autre soir, un joueur d'orgue tournait sa manivelle. Sortaient de la boîte, égratignes, les trilles les gargouillades d'un opéra de Verdi, la Traviata, je crois. Ce fut come un tocsin. Des misérables logis, des huttes, de l'herbe, surgit, tout soudain une multitude d'enfants à peu près nus.

Au carrefour, autour de la boîte à musique, sans se concerter, ils s'affrontèrent en quadrille, garçons et filles, et se mirent à danser, avec une noblesse d'attitudes, un vertige inouï.

Des bambines de six ans exécutaient des pointes défripaient leurs guenilles, rebroussant leur chemises fangeuses sur des ventres monstrueux. Elles avaient des aires de tête altiers d'étoile d'opéra.

Les garçonnets leur faisaient vis-à-vis jouant de leurs aines sales, avec d'invisibles castagnettes, secouant des tambourins imaginaires.

*Le ballet puéril s'est longtemps prolonge dans la nuit, mais, sans moi, l'homme à l'orgue n'eut pas recueilli un sou.*¹³⁰

¹³⁰ Brousson, Jean-Jacques, *Anatole France en bateau. Itinéraire de Paris à Buenos Ayres*, Les éditions G. Cres, Paris 1928, p. 273.

Cuando fue posible, se tomó distancia de tanta miseria y tanto dolor. En el texto de Malot, esto se realiza a través del tan deseado *happy end*, Mattia, el violinista, una vez adulto repara aquel pasado de mendigo de la más rotunda de las maneras. No sólo será aceptado por el mundo de la “gente decente” sino que conseguirá pasar a ser centro del prestigioso teatro de terciopelo rojo. Rémi leerá emocionado de sus triunfos de violinista virtuoso en Londres donde el mismo *Times* llama a su amigo italiano “el Chopin del violín”. También sobre este tema del rescate de un pasado vergonzoso y de su sublimación, el libro de Malot podría dar pretexto a reflexiones sucesivas sobre la realidad más actual.

La representación del mendigo real, la del concreto ambulante lucano, fue cuidadosamente corregida en las imágenes que los músicos emigrados enviaron a la familia lejana, apenas les fue posible pagarse algún tipo de estudio formal. Aquellos personajes aparecen en infaltable papillon y frac: se los diría dispuestos a abordar un cuarteto de Brahms en el *Conservatoire* de París. Uno de ellos alcanza la concreta limpieza de sangre: consigue desposar una *nobildonna* del pueblo. Otro tipo de soluciones parecen de gran eficacia en su valor detergente del pasado: un migrante de Viggiano funda en Cuneo la “más importante fabrica de arpas del mundo”, con anexo museo. En Buenos Aires el descendiente de arpistas ambulantes Di Salvo, une también un museo a su empresa comercial: el Museo del organito argentino. ¹³¹

¹³¹ Estos datos son citados por Alliegro en *Viggiano, Storia di musica...op. cit.*, p. 9. Los descendientes de aquellos viggianeses han buscado, en efecto, por todos los medios ennoblecer lo que para ellos era un pasado vergonzoso. Alliegro deja traslucir a través de una descripción que declara ambigua (el musicante entre fascinación romántica y crimen) la verdadera marca atávica que hay que extirpar: la miserable sordidez del mendigo. Una descripción del solar natal como un sitio único en el mundo, sede exclusiva y arcádica de una tradición que une todas las músicas y todos los niveles musicales. Escribe en *Viggiano, Storia di musica...op. cit.*, p. 9: “*Unico e irripetibile. ...tuttavia, non vi è nessuna località che possa annoverare una tradizione così radicata e consolidata costituita da un connubio assolutamente sorprendente tra musica popolare e musica colta, tra musicisti di strada e virtuosi interpreti di orchestra, tra artigiani del legno e liutai raffinati, tra esecutori ad orecchio e compositori eccelsi*”. Con acentos que encontraremos frecuentemente entre los Andes y el Plata, se escuchan las loas de la cimas apenónicas que dan origen a una civilización musical capaz de conquistar las ciudades de los Borbones y de los Absburgo. ¿Quién podrá decir ahora que el sur de Italia es bárbaro y atrasado? Siempre en el mismo texto y siempre en p. 9 se lee: “*Un’inaspettata ed inusitata civiltà della musica è quella che si originò tra Settecento e Novecento a Viggiano. Una cultura musicale che dall’alto delle vette appenniniche seppe irrompere nelle città borboniche, napoleoniche, asburgiche, ecc. demolendo quelle immagini che volevano il sud Italia assolutamente arcaico e barbaro, selvaggio ed anacronistico.*” Los cuartos de nobleza serán buscados desesperadamente a través del éxito en la empresa comercial y en la música de Conservatorio. ¡Qué decir si quien bendice tal gloria es el calvinista mundo norteamericano! Algunos de los

Entonces resulta que en el texto literario de un novelista francés de difusión universal, en el breve relato de un periodista argentino, y en el testimonio de un viajero atento el músico ambulante es vehículo irremplazable de óperas francesas “que todo el mundo conoce”, de *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini y de *La Traviata* de Giuseppe Verdi.

Innumerables otros indicios, cada uno de los cuales merecen ser profundizados en el futuro, señalan la enorme difusión de la ópera en las calles de la ciudad. ¡Así *La Nación* relata que la impresión que dejó el estreno de *Otello* en la ciudad, había sido tan grande que aún después de un año la ópera era recordada por los canillitas! La cosa es por demás sorprendente porque la compleja obra verdiana da poco pie a la entonación callejera de melodías. Así escribe el diario: “las últimas representaciones de *Otello* en la temporada anterior, dejaron sus ecos hasta en el rumor callejero de los vendedores de diarios”.¹³²

nietos de aquellos musicantes de apellido Salvi, consiguen con fortuna hecha en Norteamérica viajar a Italia a embanderar aquella limpieza del pasado. Eregirán como sede de su emporio “la más grande fabrica de arpas del mundo” no aquel sur demasiado memorioso de las miserias provincianas sino el norte rico, aquel mismo norte que ya el genial Totó indicó como sede de los *uomini di mondo*. Todo será coronado cuando en una unión inefable hasta la misma fuente del éxito, el rédito comercial de la empresa, será acompañada por el prestigio de la cultura: al salón de exposiciones de un museo que obviamente será: “*Il primo al mondo dedicato esclusivamente all’arpa*.” También desde el relato músico lógico se marcan distancias de aquellos paisanos que pedían monedas en las calles de las metrópolis. Eso es el pasado lejano, se nos dice, después nos hemos profesionalizado. Hemos estudiado en los conservatorios y hasta el padre de los directores de orquesta nos ha admirado. Tenemos una tradición de luthiers como la de Cremona y es siempre Alliegro (*Viggiano in musica. Una cultura musicale unica e irrepitibile*, <http://www.exibart.com/profilo/eventiV2.asp/idelemento/27018>, visitado el 10 de noviembre de 2007) que escribe: “*Famiglie di musicisti avviarono i propri figli presso il Conservatorio San Pietra a Majella di Napoli e Santa Cecilia di Roma...La cultura musicale di Viggiano...è alla stregua della tradizione liutaia di Cremona. Non solo.... può essere considerata patrimonio dell’umanità*” Tanto es así que un viggianese, “*Vito Reale negli Stati Uniti dona a Nixon un violino di propria fabbricazione*. Y un hijo de emigrantes de Viggiano, Víctor Salvi, fue “*Prima arpa sotto la direzione di Arturo Toscanini*”. Esto se inscribe institucionalmente en los más altos niveles de la Regione Basilicata – gobernada por partidos de izquierda – cuyos órganos de promoción oficiales dan permanente atención a la migración lucana en los lugares de desarrollo económico Australia y Norteamérica relegando al olvido a los parientes pobres de Sudamérica.

¹³² *La Nación*, 24 de julio de 1889.

Conclusión sobre músicos ambulantes y ópera

El fenómeno en examen es por cierto precedente a que los estudios científicos se interesasen por estos argumentos y por otro lado pudiesen armarse de herramientas metodológicas y técnicas para su estudio. Fuentes como los testimonios literarios o periodísticos adquieren entonces un fuerte valor vicario sobre todo si son confirmados por datos de archivos. Gracias a la combinación de estas herramientas de estudio fue posible confirmar el viaje a Buenos Aires de aquellas *troupes* de ambulantes. Esto permite reflexionar acerca de la función de la música producida en tales circunstancias.

La música entonces muestra en este juego complicado, una valencia de identificaciones complejas. Sirve para conservar una identidad en el caso peligroso de perderla en la precariedad de la sociedad extranjera. Sirve para recuperar una autoestima. En todo esto la ópera está presente. La ópera es considerada en la calle francesa y en el arrabal porteño, incluso por personas al límite de la subsistencia, elemento tan familiar y apreciado por la gente que circula por las calles, que puede ser ofrecida a cambio de una moneda.

1.1.2. La Banda.

1.1.2.0 Introducción. Por el centro de la calzada.

Otras gentes hacen música en las calles además de los arpistas y los organilleros. Al paso incierto, a la condición provisoria y fronteriza con lo antisocial, al sonido de las débiles cuerdas de los ambulantes, se opone vistosamente la marcha colectiva, decidida, de quien pisa fuerte. Aliada del poderoso que legitima, con el fragoroso volumen de sus metales y percusiones, masiva y maciza, marcha la banda.

La banda se mueve por eso, mirando hacia lo alto, en un todo compacto. Nada más lejano en ella de los ojos del músico ambulante que piden protección y ayuda, aquellos que nos recuerdan la precariedad de todas las cosas. La banda, con su caminar ordenado y su uniforme que esconde diferencias, exalta lo homogéneo. Esa jubilosa multitud se jerarquiza obediente ante el gesto del tambor mayor. A la melancolía de un andar sin meta que con su indecisión genera sospechas de peligrosa subversión, se opone la marcha segura, optimista que confía en un futuro mejor. Reflexiona magistralmente Freud, refiriéndose a un texto de Gustave Le Bon: “La noción de lo imposible no existe para el individuo que forma parte de la

multitud. [...] los sentimientos de la multitud son siempre simples y exaltados. De este modo no conoce dudas ni incertidumbres”.¹³³

Al sonido tímido y susurrado que busca refugio en los rincones de las aceras se oponen los estrépitos gritados que interrumpen el tránsito cotidiano con la prepotencia de una fiesta obligatoria.

En las ciudades, ya sea en el movimiento de la marcha o en la tranquilidad aguinaldada del kiosko, la presencia insoslayable de la banda, con su color y sonido, exalta la fiesta. En los lugares apartados indica además la excepción de un momento.

La banda no es solamente una orquesta *sui generis*: ella podrá, se mostrará en este texto, resultar un teatro de ópera ambulante. Ella será capaz de reproducir la obertura de *Barbiere* ante montañeses que jamás verán un teatro y también hará cantar al clarinete Alfredo y a la flauta Violetta evocando no solamente las voces y el texto literario de *Traviata*, sino actuando, en la fantasía del espectador, toda una dramaturgia.

La ópera, a través de este medio que se presenta de manera casi prepotente, anula la barrera de las clases ya que, como se documenta en algunos archivos que serán aprovechados en estos discursos, muchas de estas bandas estaban formadas por personas pertenecientes a muy diferentes niveles de la pirámide social donde comerciantes de prestigio como los orfebres marchaban tocando junto al más humilde de los campesinos. La banda, además de ser ella misma un mosaico social, puede contar, por otro lado, con un público promiscuo. En la calle empuja a la gente – a toda la gente - a caminar con ella y es motor de la fiesta popular. El olor de garrapiñadas y las guirnalda de papel de colores reemplazan, cuando la banda toca ópera, a los cristales de la lámpara enorme y a la yesería dorada de la sala teatral.

Después de analizar la compleja funcionalidad de las bandas en Italia, lo que he llamado su polivalencia, será posible intentar respuestas a cuestiones sustanciales relativas a su papel en la inmigración que aquí se estudia. ¿Migraron músicos italianos de banda a la Argentina? ¿Cuándo ha comenzado tal migración? ¿Se radicaron en Buenos Aires o se internaron en la provincia del país? ¿Tuvo la banda en Argentina alguna función similar a la que en Italia desarrollaron tales organismos en función de la difusión de la ópera? ¿Aceptaron las bandas oficiales argentinas el repertorio lírico? ¿Hasta cuando?

¹³³ Freud, Sigmund, *Psicología de las masas y análisis del yo*, [*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Viena, 1921, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, vol. III, pp. 2568.

1.1.2.1. Un propósito de estudio Importancia de las bandas en Italia. Fuentes.

Se analizará a continuación cómo la presencia de las bandas en Italia fue capilar y cómo la música de ópera durante todo el siglo XIX y parte del XX, y no sólo en Italia sino también en el Río de la Plata, fue parte importante del repertorio de las bandas.

Si bien fueron elaborados algunos trabajos sobre las bandas italianas, la importancia cultural de las bandas en la vida cotidiana de la península no ha sido explorada de manera correspondiente a su notable importancia, según señala, John W Barker: “*An insufficiently appreciated featured of Italian cultural life is the place of civic bands in Italian cities*”.¹³⁴

Aspectos específicos como la migración de sus operadores hacia el Río de la Plata son terreno casi virgen para la investigación y en tal situación me son de gran utilidad los estudios que sobre la realidad italiana - sobre todo del nord - ha realizado Antonio Carlini, el mayor estudioso del tema. En las diferentes etapas del devenir político y social italiano, el número de los conjuntos de bandas fue creciendo y Carlini, citando periódicos de un momento intermedio de tal evolución, proporciona datos estadísticos sobre la actividad bandística en Italia en los últimos años del siglo XIX: “*Secondo una statistica pubblicata dal giornale teatrale Milanese «Il Trovatore», sul finire del 1872 risultavano censite in Italia 1. 494 bande e 113 fanfare civili (con, rispettivamente, 40. 472 e 2. 190 strumentisti), nonché 78 bande e 40 fanfare militari con 3. 760 musicanti per un totale di 46. 422 suonatori!*”¹³⁵

El examen de los estudios de Carlini que dan cuenta asimismo de una distribución capilar en el territorio italiano, me favorecerá para examinar la actividad de las bandas en documentos italianos y argentinos. Antes de tal tarea convendrá reflexionar brevemente sobre dos presupuestos específicos que hacen a la ductilidad de estos grupos: la función polivalente de las bandas en la sociedad peninsular y el mecanismo que hizo posible que estos grupos resultasen agentes de la difusión de la música de ópera, la trascrición.

La banda, en efecto estuvo presente en la vida cotidiana de los italianos. Aquella sociedad que había inventado el melodrama y que por otro lado contaba con esa imponente red de grupos musicales como las bandas, actuó a través de la actividad de esos organismos flexibles, otra estrategia más que habría de confirmar la omnipresencia del teatro musical. El compromiso de las bandas con la ópera fue multiforme: las bandas tocaban en los intervalos

¹³⁴Barker, John W. ”A forgotten early champion of Wagner: venetian bandmaster Jacopo Calascione”, *Journal of Band Research*, Octubre 2007., p. 55.

¹³⁵ *Il Trovatore*, XXI,1874, n. 3, 18 gennaio, p. 2 cfr. Carlini, Antonio, “Le bande musicali nell’Italia dell’Ottocento: il modello militare, i rapporti con il teatro e la cultura dell’orchestra negli organici strumentali”. *Rivista Italiana di Musicologia*, a.30 (1995), n. 1, p. 86.

de los melodramas pero también se presentaban en conciertos completos en el mismo teatro en el que se representaban las óperas y hasta llegaron a penetrar intensamente en el objeto lírico en sí en aquellas estructuras dramático operísticas que los amantes del género conocen con el término “banda interna”, esa música dentro de la música que aparece en tantas escenas de óperas como *Il Crociato in Egitto* di Meyerbeer, por ejemplo. Resulta sin duda significativo que en la exhumación contemporánea de este título central en la evolución del género lírico, haya jugado un papel decisivo la más célebre de las bandas militares, la de West Point.¹³⁶ Tal relación entre orquesta de ópera y banda tenía larga historia y desde principios de siglo XIX fue cada vez más intensa. Los compositores de ópera no desdeñaron en absoluto el instrumento bandístico y compusieron música para esos organismos. En 1822, en una Arena veronesa muy precozmente usada como teatro, Rossini, cuya carrera coincide con la restauración postbonapartista, hizo ejecutar una cantata compuesta ad hoc para el Congreso de monarcas que adherían a la Santa Alianza.¹³⁷ En esa ocasión en la Arena participaron 128 músicos que pertenecían a bandas de diferentes regimientos austriacos.

Llevar la ópera del escenario a la plaza, en cambio, suponía una operación de intermediación que tuvo gran importancia comercial. La cuestión mereció la atención de una política editorial específica por parte de las casas de música como Ricordi y Sonzogno que publicaron por eso adaptaciones de las óperas más conocidas para el orgánico de banda. Esas versiones gozaron de una circulación autónoma del circuito lírico y a menudo anticiparon en las plazas la mismísima ejecución canónica de muchos títulos en el teatro de ópera.

Para acercar la ópera al público fuera del teatro era necesario entonces actuar el trámite esencial de la transcripción¹³⁸, acción que suponía relegar la banda a una función subalterna, ya que ella aparece así como un sustituto de la orquesta del teatro, sobre todo porque en los criterios de la transcripción no hay concesión a los modos de acción ejecutiva específicos de la banda; ésta tiene que parecerse, como decía Capelli lo más posible a una orquesta:

¹³⁶ En efecto, la versión de concierto de *Il Crociato in Egitto* que dirigió Gianfranco Masini en el Carnegie Hall de New York el 28 de marzo de 1979, contó con un cast de primer orden que comprendía Justino Díaz, Felicity Palmer y Rockwell Blake. El grupo instrumental mixto que dirigió Masini estaba formado por la *Orchestra of the Sacred Music Society* y la *West Point Military Band*.

¹³⁷ Carlini, Antonio, op. cit., p. 93.

¹³⁸ Carlini, Antonio, op. cit., p. 94 escribe: “I “Signori dilettanti la Banda” di Reggio Emilia, attorno agli anni 1810, erano ad esempio, fra i primi a proporre alla città le musiche di Rossini; fra queste, in un’accademia la “Sinfonia dell’Aureliano in Palmira” citando a Paolo Fabbri, *Il melodramma tra metastasiani e romantici Teatro a Reggio Emilia*, a cura di S. Romagnoli. E. Garbero, Sansoni, Florencia, 1980, vol. II, p. 115.

La música compuesta *ab initio* para banda, salvo la funcional a la de deambulaci3n militar como las marchas, era escasa; la banda hacfa escuchar, adem4s de polkas y valeses, transcripciones de oberturas o arias de 3pera.

El mercado, como siempre, pedfa novedades y la circulaci3n de transcripciones para banda fue tan intensa que una nutrida producci3n de tratados sobre el tema intent3 resolver los problemas del *mettier* de transcriptor; fueron publicados manuales que contenfan tablas de equivalencias. Todos partfan de la convicci3n de que la sede de lo cantable en la banda es el clarinete y asf escribe Philipp Fahrbach, el famoso colaborador y rival de Johann Strauss: “*il clarinetto 3 in certo qual modo per la musica militare ci3 che 3 il violino per l’orchestra*”.¹³⁹

En general los instrumentos de lengüeta sustituyen a la cantabilidad de las cuerdas. Asf escribe el franc3s Perrin dirigi3ndose a Adolphe Sax: “*gli strumenti in uso nelle orchestre dell’esercito sono oggi giorno combinati in modo che rappresentano la composizione delle orchestre civili, salvo che gli strumenti a corda di queste sono in quelle sostituiti da strumenti a linguetta*”.¹⁴⁰

Un tratado ingl3s publicado en 1912¹⁴¹, indica este tipo de equivalencias que ser4n aproximadamente las que se establecen en los manuales de ese tipo.

<i>de</i>	<i>se pasa a:</i>
Violfn	Clarinete
Viola	Clarinetes, clarinete contralto, saxof3n, trompa.
violoncello	Fagot, clarinete bajo, eufonio
Flauta	Flauta con clarinete in Mi b para las notas graves.
Oboe	Oboe con clarinete en Mi b para las notas graves
Fagot	Trombones
Trompa	Trompas o saxof3n
Bronces	Inmodificados

Las transcripciones de 3pera eran promovidas por los mismos compositores como excelente medio de difusi3n de la propia m3sica. La cordialf3sima relaci3n de Wagner con Jacopo Calascione, el maestro de la banda cfvica de Venecia, respondfa, al menos en parte, a intereses materiales que el alem4n diffcilmente dejaba escapar. 3l mismo habfa encargado a Artur Seidel la realizaci3n de arreglos para banda de sus obras. Rossini se habfa comportado

¹³⁹ *La Gazzetta musicale di Milano*, V, 1846, n. 45, 8 novembre, p. 357.

¹⁴⁰ *La Gazzetta musicale di Milano*, V, 1846, n. 45, 8 novembre, p. 357.

¹⁴¹ Miller, George, *The military band*, Londres, 1912, cfr. Carlini, Antonio, op. cit., p. 121.

de manera similar. En tiempos recientes la investigación científica llama a Calascione “*champion of Wagner*” por su temprana difusión de la música del compositor alemán.¹⁴²

1.1.2.2. Polivalencia de la banda.

Los grupos de banda suministraron color y sonido a eventos públicos muy dispares y de signo político opuesto. No se veía contradicción, por ejemplo, en que la banda, después dar su aporte sonoro en el homenaje al máximo emblema revolucionario, el Árbol de la Libertad, pasase inmediatamente a la Catedral para sumarse al tributo a la Divinidad tocando un Te Deum como en efecto ocurrió en Cesena en 1801.¹⁴³ En esos mismo años una crónica de Trento da cuenta de un fenómeno que fue con seguridad habitual: la Banda della Milizia Urbana no sólo acompañaba las ceremonias castrenses como el cambio de guardia o la rendición de honores militares sino que participaba en reuniones informales como fiestas con fuegos artificiales, procesiones y funerales.¹⁴⁴ Trato de mostrar entonces aquí cómo la banda en tal polivalencia pudo acoger y diseminar el repertorio lírico a través de formaciones que en Italia fueron muy diversificadas. Una vez descrita la gran adaptabilidad de la banda a objetivos diferentes, analizaré las sustanciales diferencias que se manifestaron entre dos tipos de conjuntos: los organismos ciudadanos, a menudo formados por músicos profesionales y las bandas rurales de composición muy heterogénea formadas por personas carentes de educación musical formal. ¿Cual fue el papel desempeñado por cada uno de estos organismos en función del repertorio operístico?

Su impura promiscuidad funcional hizo que la banda en Italia fuese elemento flexible y útil a las intenciones de los diferentes núcleos de poder, fueran ellos representantes del orden constituido o manifestaciones de fuerzas revolucionarias. Se mostrará la presencia de la banda en diferentes coyunturas políticas de la nación italiana como la inicial conspiración secreta contra austríacos y Borbones, las sucesivas luchas del Risorgimento, el período siguiente de triunfante patriotismo fervoroso, aquella etapa más conservadora y sedentaria y el posterior momento de agresividad colonizadora que sería preludeo del fascismo. Se tratará de mostrar cómo, en todas esas circunstancias de tan diferente color político, si bien la banda sirvió a

¹⁴² Barker, John W., op. cit., p. 55.

¹⁴³ Carlini, Antonio, op. cit., p. 90.

¹⁴⁴ Mazzetti, Antonio *Giornale dell'anno del Signore 1801* [...]. *I giorni tramandati. Diari trentini dal '500 all'800*, a cura di Antonio Carlini, Clemente Lunelli, Trento, Edizioni U. C. T., 1988, pp. 35-64.

distintos intereses del poder, se mantuvo fiel a la vocación de difundir la ópera entre la sociedad.

La escasez en Apulia de centros urbanos con teatros importantes, determinó que en la región la banda tuviese características típicas. Ésta fue instrumento imprescindible para hacer llegar al pueblo las novedades operísticas de Milán y París.

Durante la hegemonía de Bonaparte, la Republica Cisalpina, mostrando un frenético entusiasmo por las bandas, había instituido la formación de una de estas agrupaciones por cada legión. Las bandas en el sur de Italia se habían constituido como expresión de las nuevas ideas, la banda era, en tiempos de Murat, el sonido del pueblo que acompañaba obligatoriamente la celebración libertaria. La asociación entre música pública de banda y la Revolución Francesa era evidente: los vínculos entre esta música y la carbonería son consecuencia, confirma Fabris¹⁴⁵, de las fanfarrias revolucionarias. Cuando la nueva banda, se separó del ejército del régimen, se habría de transformar en órgano al servicio de la música pública.

El universo de la ópera estará presente en estas evoluciones a través de representantes del más alto prestigio: Domenico Cimarosa y su maestro, el cantante de Apulia Giuseppe Aprile, habían escrito música para las bandas revolucionarias jacobinas. El autor de *Il matrimonio segreto* compuso el himno *Bella Italia* pero sobre todo una música patriótica para festejar nada menos que la quema de la bandera real, actitudes que lo llevaron, cuando regresó la monarquía, a una condena a muerte que pudo evitar gracias a influencias de potentes amigos.¹⁴⁶

Cuando cayó Napoleón, restaurado el régimen borbónico, pervivió la presencia de la banda en las instituciones meridionales y hasta en el Real Orfanotrofio Provinciale de Reggio Calabria, los reglamentos de 1831 suponían que los niños internados constituyesen una banda a uso militar.¹⁴⁷ Pero entre los adultos, la banda en el sur de Italia fue a menudo vehículo clandestino de los grupos libertarios cercanos a la masonería que las habían generado. Durante la Restauración, se trató controlar a las bandas y a sus miembros, y los registros oficiales se pueden encontrar datos preciosos que registran referencias personales de los miembros de las bandas. En un legajo de documentos que se conservan en el Archivo di

¹⁴⁵ Fabris, Dinko, "Le origini delle bande musicali in Terra di Bari", *La Musica a Bari. dalle cantorie medievali al conservatorio Piccini*, coordinado por Dinko Fabris y Marco Renzi, Levante, Bari, 1993, p. 171.

¹⁴⁶ Johnson, Jennifer y Gordana Lazarevich, "Domenico Cimarosa", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edición, ed. Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.

¹⁴⁷ Carlini, Antonio, op. cit. p. 86.

Stato de Bari y que fue visto por Dinko Fabris¹⁴⁸, se pueden leer listas que tratan de poner orden entre las bandas de la zona con el objetivo de descubrir la existencia de subversivos carbonarios dentro de los grupos bandísticos. En un documento correspondiente a la Banda de Bari que fue compilado en 1829, junto a juicios positivos sobre alguno de sus miembros, se pueden leer consideraciones de carácter diferente: Gennaro y Giacinto Giuliani aparecen como “*degradanti sotto tutti gli aspetti*” y “*effeminati*”. Mostrando que el verdadero motivo del control es el temor de la infiltración subversiva resultan otras indicaciones: en la columna correspondiente a las conductas de los sastres Francesco Saverio Ceglie, Nicolo Portoghese y Nicola Danza y de los barberos Giuseppe Passaquindici y Enrico Anoscia, se encuentra la anotación “*fu carbonaro nel 1820 ma serba buona condotta*”.

Fue evidente que en años de sedición generalizada se consideró a las bandas como posibles focos subversivos. Algunas disposiciones oficiales borbónicas tendientes a vigilar la actividad bandística documentan esa alerta. Conozco la Ordenanza emanada por el Intendente de Tierra de Otranto¹⁴⁹, Marques de La Cerda el 30 de abril de 1841 en Lecce. El Marques, siguiendo disposiciones ministeriales provenientes de Nápoles, ordenó restricciones que sorprenden por su severidad. El documento prescribe que cualquier banda que se forme deberá adecuarse a la estructura de la Guardia Urbana oficial y que cada instrumentista deberá conseguir una patente de autorización que renovará anualmente. La movilidad de la banda será controlada con especial prolijidad: la banda necesitará una autorización para viajar a otra Provincia del Reino y cuando se traslade a otra Municipalidad deberá presentarse ante el Jefe de Policía de la Municipalidad local. Cada cambio de miembro de la banda deberá ser autorizado por la Intendencia. Se anuncian penas de exclusión de la actividad bandística, amén de otras más severas. Cada integrante de la banda vestirá solamente el uniforme que la Intendencia haya establecido para tal fin.

En momentos tan críticos para el reino de los Borbones napolitanos, aquella atención por el orden de las divisas debe asociarse con algo más urgente que la elegancia en el vestir. El tema del uniforme en función del control es tan relevante para el poder que el mismo rey se ocupa de la cuestión autorizando un uniforme que no se puede alterar: “*Sua Maestà volendo esaudire tali richieste, ma in modo regolare e convenevole, tenendo altresì presenti i motivi degli antecedenti divieti, ha degnata a provarne un modello da indossarsi indistintamente da*

¹⁴⁸ Fabris, Dinko, “Le origini delle bande. cit.

¹⁴⁹ “Le bande prima dell’Unità d’Italia”, <http://www.spada.criptanet.it/decreto.htm>, consultado el 13 de mayo de 2008.

tutte le bande municipali de' paesi, le quali bramassero, senza potersi in un modo o per qualsivoglia circostanza menomamente alterare”.

A propósito de la homologación de la vestimenta, el Marques de la Cerda promulgó en agosto de aquel 1841 una ordenanza especial para hacer público que se encontraba a disposición un figurín. Se describía allí minuciosamente el modelo:

*Ora per far rimanere eseguite tali Superiori prescrizioni, manifesto alle SS. LL. come l'abito anzidetto di cui figurino è reperibile presso l'Intendenza, e le rispettive Sotto Intendenze, si compone cioè: Uniforme corto di panno bleu con collaro e paramani rossi; bottoni lisci di metallo bianco e mezze spalline di cotone bianco con tre occhietti rossi in punta. Pantalone bianco o di panno bleu secondo le stagioni. Cappello nero tondo con falda lunga al lato dritto ed alzata sin fuori all'estremità del cappello dove viene collocato un pennacchio bianco a salice piangente, ed una fascia di cuojo lucido, che circonda la testa del cappello, vi verrà indicata la provincia di cui la banda appartiene. Un brich è con cinturino al di sotto dell'uniforme.*¹⁵⁰

Conseguida la unidad de Italia, el reino de Vittorio Emmanuele heredó las estructuras de las bandas en uso en los regímenes que lo precedieron: en el norte lo que dejaron los austriacos y, en el sur, aquel antiguo legado de las instituciones napoleónicas. Después de 1860 los italianos se identificaron de forma particular con la banda. Para ellos la banda fue elemento casi doméstico y estimado. Téngase en cuenta que gran parte de los varones italianos había participado en las apenas terminadas acciones bélicas que determinaron la unidad del Reino. La banda militar, por eso, era algo familiar para todos y tenía la virtud de hacer recordar el paso por las armas de la mejor manera posible ya que su música sublimaba en mito heroico los recuerdos más tremendos de la guerra. El uniforme y la estructura militar que ofrecían las bandas eran, por eso, algo generalmente bien aceptado que se asociaban a los ideales de la revolución del Risorgimento. La banda, a menudo desde la música de Verdi, acompañaba el paseo por la plaza con los mismos sonidos que habían estimulado a la batalla contra “*lo stranier*”.

Sucesivamente, a medida que la sociedad se estabilizaba, aquel fervor “*risorgimentale*” cedió a la fuerza serena de la mañana dominical. El conformismo fue sustituyendo

¹⁵⁰“Le bande prima dell’Unità d’Italia”, cit.

gradualmente, como bien describe Antonio Carlini,¹⁵¹ el impulso de renovación. La banda acompañó el aperitivo de la plaza con las últimas novedades sentimentales del repertorio lírico de moda: comenzaban los tiempos de Massenet y Puccini.

A fines del siglo XIX, las trasnochadas ambiciones imperiales de Italia arrebataron a la banda de su tranquilo pabellón de plaza para acompañar otra vez a la marcha de los soldados. La banda recordó que su predilección por el metal la emparentaba con los cañones. Su sonido afirmativo y su orden que anula la individualidad estuvieron al servicio de los movimientos colectivos más agresivos.

Las conquistas coloniales de Italia fueron acompañadas por su música y buena prueba de ello son los numerosos ejemplos de piezas compuestas para acompañar o para festejar la conquista de Trípoli. Estas músicas fueron ejecutadas en aquellos años también en Buenos Aires y hasta alguna como la de Romaniello, fue compuesta en la ciudad. No todas estas músicas fueron escritas directamente para bandas, y otras, la mayoría, llegaron al conjunto bandístico después de la necesaria operación de adaptación. La siguiente tabla muestra composiciones que tocaban las bandas en los años contemporáneos a la expedición africana de los italianos.¹⁵²

<i>Autor de la música</i>	<i>Título</i>	<i>Datos editoriales</i>
Amoroso, Francesco	<i>Tutti a Tripoli!, marcia militare. Piccola partitura</i>	Milán, G. Ricordi e C. , 1914
Arona, Colombino	<i>A Tripoli!, canzone-marcia patriottica /texto G. Corvetto</i>	Turín, G. Gori, 1900
Bonetti, Fernando	<i>La presa di Tripoli, 5. 10. 1911 / texto de Tito Zanardelli.</i>	Bolonia, S. Tip. , 1912
Bordoli, Giancarlo	<i>A Tripoli, marcia per pianoforte</i>	Bolonia, L'editoriale, 1911, A. Comellini
Calamandrei, Ugo	<i>L' aeroplano a Tripoli, valzer</i>	Florenca, Saporetti e Cappelli, 1912, E. Ducci
Cappetti, Guglielmo	<i>A Tripoli, marcia militare</i>	Florenca, A. Lapini, 1912
Carosio, Ermenegildo	<i>Inno a Tripoli italiana, testo di Lorenzo Chiosso.</i>	Milán-Leipzig, Carisch e Janichen, 1912
Carosio, Ermenegildo	<i>Tripolitania bella!, Canzone. Canto e pianoforte</i>	Milán, Carisch e Janichen, 1912
Cortopassi, Domenico	<i>Viva Tripoli italiana], marcia militare per pianoforte.</i>	Florenca, C. Bratti e C. , 1911
Cuscina, Alfredo	<i>Tripoli italiana, marcia Trionfale.</i>	Milán, G. Ricordi e C. , 1912
Dassetto, Enrico	<i>Libia italiana (Tripolitania, Cirenaica), marcie per banda.</i>	Milán, Officine G. Ricordi e C. , 1913
De Luca, Francesco	<i>A Tripoli / testo del cav. dottor Francesco Naccarato.</i>	Florenca, G. Cocchi, [18..]

¹⁵¹ Carlini, Antonio, op. cit. p. 85 y ss.

¹⁵² Los títulos de la tabla resultan del examen de los materiales musicales existentes en las bibliotecas italianas tal como resultan del catálogo informático Iccu.

Formignani, Giuseppe	<i>Tripoli italiana, ode per canto e pianoforte. Testo di Ildebrando Ricci.</i>	Turín, G. Gori, 1912
Frosali, Giovanni Battista	<i>Tripoli italiana, marcia eroica.</i>	Florenca, Saporetti e Cappelli, 1912, E. Ducci
Galassi, Loreto	<i>La presa di Tripoli, marcia per pianoforte.</i>	Bolonia, Ditta C. Sarti, 1912
Gamberini, Bernardino	<i>Nuovo inno patriottico popolare all'Italia a Tripoli / testo di Alberto Calderaia.</i>	Bolonia, A. Comellini, [19. . ?]
Maltese, Vincenzo	<i>L'Italia a Tripoli, gran marcia nazionale in partitura per banda.</i>	Bolonia, Comellini, [18. .]
Marre, Eugenio	<i>Inno a Tripoli, canto e piano, testo di Eugenio Marre'.</i>	Turín, Soc. Tip. Ed. Nazionale, 1912
Mayneri, A	<i>Tripoli Italiana</i>	Venecia, Ettore Brocco
Minello, Giovanni	<i>In Cirenaica, marcia per pianoforte</i>	Padua, G. Zanibon, 1915
Pagella, Giovanni	<i>Tripoli nostra], inno per tenori e bassi</i>	Turín, M. Capra, 1913, Soc. Tip. Ed. Nazionale
Pagella, Giovanni	<i>Tripoli nostra, inno a tre voci virili</i>	Turín, M. Capra, 1913, Tip. Sten
Pancaldi, Decio	<i>I richiamati per Tripoli, canzone-marcia. Canto [e pianoforte], testo de F. Pasquera.</i>	Turín, G. Gori, 1912
Pane, Pasquale	<i>Tripoli italiana, polka.</i>	Nápoles, Capolongo Feola, 1913
Roccardi, Evaristo	<i>A Tripoli, canto popolare. Canto e pianoforte, testo de Bartolomeo Roccardi.</i>	Florenca, M. Manni, 1912
Romaniello, Luigi	<i>Eroi d'Italia a Tripoli, marcia trionfale.</i>	Buenos Aires, Autógrafo, 20/p)
Romaniello, Luigi	<i>Eroi d'Italia a Tripoli, marcia trionfale per pianoforte.</i>	Buenos Aires, Ortelli Hermanos, [después de 1896]
Tedesco, Domenico	<i>Viva Tripoli italiana, inno per canto e piano. Testo de Felice Coscia.</i>	Turín, G. Gori, 1912
Trottini, Cirillo	<i>Tripoli, bel sogno d'oro, canzone-one step, testo de E. Carboni.</i>	Parma, E. Carboni, 1934

En esta versión agresiva, el sonido intenso y fijo de los bronce y la maza que decidida percute el parche, determinaron entonces, a pesar de aquellos consejos del Maestro Capelli¹⁵³ - *ravvicinare il più possibile una banda ad un'orchestra* -, diferencias esenciales y de resonancia simbólica entre el sonido de la banda y el de las cuerdas del foso teatral. A este respecto, en un texto escrito lejos de Italia, el “*Allgemeine musicalische Zeitung*”, Philipp Fahrbach definía en 1844 el sonido de la banda con términos reveladores: masculinidad y cohesión. Este es el pasaje del libro que recupera Carlini: “Si bien el color de la orquesta de cuerdas es muy dulce, por el contrario la masculina sonoridad compacta de la música militar impresiona y se impone con fuerza”.¹⁵⁴

¹⁵³ Capelli. G., *Manuale teorico – pratico del riduttore per banda*, Florenca, Lapini, [s. d.], cfr. Carlini, Antonio, op. cit. p. 87.

¹⁵⁴ “*Zwar ist das Tonfarbenspiel des Streichorchesterse weit schimmernder, dagegen das männlich Kräftige, Volubile, Compacte des Militärmusiktonwesens desto ergreifender und imposanter.*” Whitwell, David, *The Nineteenth Century Wind Brass and Wind Ensemble in Western Europe*, s. e., Northridge, 1984, pp. 57-58, cfr. Carlini, Antonio, op. cit., p. 120.

La banda anticipa lo nuevo y conserva lo viejo en función de las exigencias del poder y también en función de los caprichos del gusto por impuestos por aquel género musical a ella tan vinculado, la ópera. En su diseminación lírica la banda ayuda al recuerdo de lo ya conocido y también es herramienta de anticipación promocional de las novedades líricas

Diferentes razones hicieron que las óperas perdurasen en las versiones para banda cuando ya hacía mucho tiempo que no se cantaban en los escenarios. Por un lado los grupos de lectura musical no inmediata, se considere que la inmensa mayoría de las bandas incluían ejecutantes no profesionales, necesitaban de muchos ensayos para aprender material nuevo. Eliminar obras del propio repertorio era por eso penoso. Por otro lado, el público más popular, a diferencia de los palquistas de los teatros importantes que exigían novedades, sentía placer en volver a escuchar lo conocido, reconocer lo familiar. Ambos factores explican por qué algunos trozos de ópera han sobrevivido en la banda aún cuando el dinámico teatro, más sensible a la razón de mercado y a aquel frenesí por lo nuevo, había decretado la desuetud de esas músicas.

Por otro lado se recupera aquí un dato precozmente significativo: hasta en una ciudad situada en el centro del mercado lírico italiano no fue el teatro sino la banda la precursora en anunciar el verbo rossiniano. La banda, anticipándose con su estructura ágil al costoso mecanismo teatral, mostró a los ciudadanos de Reggio Emilia, la bella obertura de *Aureliano en Palmira* y esto muy poco después de la *prima* en Milán del 1813. Aquella banda emiliana representaba también un momento de cambio ya que poco antes el repertorio de las bandas consistía en marchas, bailes o fanfarrias turcas y sólo pocas décadas después aquel repertorio habría sido totalmente desplazado por la música de escenario que ávidamente demandaba el público. Tal absorción del melodrama por la banda fue registrada en 1846 cuando en la *Gazzetta de Milano* se lee

*Non si deve tacere che l'uso introdotto oggidì di eseguire pezzi di musica teatrali era in allora affatto ignoto, e che le composizioni d'allora consistevano per lo più parte di piccoli rondò, di polonesi, di soli per flauto, oboe, corno inglese, clarinetto, corno, bassetto, fagotto e corno da caccia, ecc. né più di allora si eseguiva. Ma una tal musica non appagherebbe certamente nei nostri tempi le brame del pubblico.*¹⁵⁵

¹⁵⁵ *Gazzetta Musicale di Milano*, V, 1846, n. 33, 16 agosto, p. 258, cfr. Carlini, Antonio, op. cit. p. 106.

Los conjuntos de banda adoptaron históricamente dos modelos distintos que respondían a necesidades diferentes. La banda del evento espectacular aprovechó la posibilidad espacial ilimitada que ofrecía el lugar al aire libre y la vocación de los orgánicos de banda por el sonido imponente; mientras otra banda respondía a exigencias más cotidianas: aprovechaba la versatilidad portátil del conjunto para escuchar música en situaciones más leves como el paseo dominical o como el tradicional vermouth en la plaza. Ambas usaron la ópera

Con el tiempo, respondiendo al primer modelo, en Italia se llegaron a realizar versiones operísticas para banda destinadas a orgánicos cada vez más gigantescos, hasta llegar a una cierta “*trascrizione libera*” sobre *Turandot* de Puccini en el 1927. El verdadero ejército sonoro previsto para tal obra, tal como lo describe Wolfgang Suppan, es el siguiente:¹⁵⁶

Ottavino
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti piccoli in La
2 Clarinetti piccoli in Mi
Clarinetti soprani in Si I
Clarinetti soprani in Si II
Clarinetti contralti in Mi
Clarinetti bassi in Si
Sarrusofono baritono in Mi
Sarrusofono basso in Si
Saxofono soprano in Si
2 Saxofoni contralti in Mi
Saxofoni tenori in Si
Saxofono baritono in Mi
Saxofono basso in Si
Sarrusofono contrabasso
Contrabasso ad ancia
Contrabassi a corda
4 Corni in Fa
2 Cornette in Si
2 Trombe in Fa
2 Trombe in Si basso
2 Tromboni tenore

¹⁵⁶ Suppan, Wolfgang, “Band” *The New Grove*, cit.

Trombone basso in Fa
Trombone contrabasso in Si
Timpani
Triangolo–Tamburo
G. C. Piatti–Tam-tam
Glockenspiel–Xilofono
Xilofono basso–Gong Chinesi
Celeste
2 Flicorni sopranini in Mi
2 Flicorni soprani in Si
2 Flicorni contralti in Mi
2 Flicorni tenori in Si
2 Flicorni baritoni in Si
2 Flicorni bassi in Si
2 Flicorni bassi gravi in Fa-Mi
2 Flicorni contrabassi in Si

Esta masa instrumental, que habrá sonado de manera imponente, correspondiendo visualmente a un pomposo espectáculo, es señal de un tipo de entusiasmo que es característico del ambiente bandístico por lo gigantesco, lo multitudinario. También fuera de Italia, y en especial, en un sitio amante de lo colosal como los Estados Unidos, proliferaron las grandes bandas. Alrededor de 1889 más de 10.000 conjuntos activos en aquella nación fueron factores decisivos de la difusión de música de Rossini y Verdi.¹⁵⁷ Ante aquel grupo espectacular del gran concierto pucciniano otra versión de la banda, la que acompañaba la vida de los ciudadanos o campesinos italianos, compensó la majestuosidad del orgánico con una presencia casi cotidiana y con una distribución que cubrió toda la península. Esos grupos

¹⁵⁷ Camus, Raoul F. en su voz “Band”, para *The New Grove*, cit. escribe: “*From the ever popular marches, songs, waltzes and novelties to the classical standards of the day. Many North Americans had their first, and usually only, exposure to the music of Mozart, Beethoven, Rossini, Verdi, Liszt and Wagner through these bands. Ópera selections and variations were performed by leading soloists and even grand operas were staged*”. El entusiasmo de las bandas norteamericanas por la ópera, incluso con puesta en escena, pervive aún hoy. La preferencia ayer como ahora parece recaer sobre el melodrama en su versión más espectacular y circense, como el *grand opéra*. Un protagonista del mundo de la banda norteamericana, John Philip Sousa, fue elemento determinante en la evolución del gusto musical de principios del Siglo XX. Después de fundar su banda en 1892, Sousa agregó cantantes solistas en sus giras y en sus programas incluía muy frecuentemente selecciones de óperas.

menos aparatosos son los que más interesan aquí para mostrar su función de puente entre la población y la ópera.

Concentrarse en estas bandas permitirá estudiar este conjunto estableciendo nuevas importantes diferencias: la compleja realidad de la geografía. Italia, un país esencialmente montañoso y con gran fragmentación política antes de 1860, suponía situaciones urbanas y sociales bien diferentes. La península hospedaba dicotomías radicales, que en parte aún persisten, entre el cosmopolitismo abierto al mundo de los grandes puertos y realidades campesinas muy aisladas. Esta variedad comprende lugares urbanos donde el teatro de ópera era presencia insoslayable para gran parte de la población y otros ambientes, en cambio, donde el único espectáculo conocido era el de las pequeñas compañías circenses itinerantes. En cada uno de esos sitios hubo bandas que respondían a necesidades bien diferentes. La banda de una ciudad “teatral” era una banda de “aperitivo” cuya función era la de distraer recordando o anunciando el espectáculo de ópera que muchas de las personas del público de la plaza habrían presenciado. Ellos habían tenido o tendrían una relación real con el escenario de ópera, incluso el del teatro de nivel social más bajo. Una banda “*da paese*”, en cambio, ejecutaba arias y sinfonías ante campesinos que jamás habrían de pisar la alfombra roja de una sala de ópera. Estudiar la situación variadísima del fenómeno en reflexiones que apuntan a otros objetivos principales puede hacerse solamente eligiendo casos representativos. Para dar cuenta de ambas estructuras elijo dos lugares que considero funcionales a estos razonamientos por varios motivos: ambos fueron centros de actividad bandística de importancia, responden a situaciones sociales opuestas y se cuentan entre los principales núcleos de migrantes hacia Buenos Aires: Apulia y Venecia. En la primera, la desolada *Terra di Bari* sin estructuras teatrales, la banda, antes de la invención de la radio o el disco, cumplía una función de difusión insustituible. Dinko Fabris escribe que en Apulia la banda: “*E’ legata a territori poveri e privi di strutture teatrali stabili e si esercita con modalità analoghe a quelle della riproduzione sonora del nostro secolo: vera biblioteca itinerante di pezzi celebri, contribuisce enormemente alla popolarità di un autore o di una composizione (con netta prevalenza del melodramma)*”.¹⁵⁸

La otra estructura social no podría ser más diferente ya que Venecia era el gran puerto abierto al mundo, patria de la lírica concebida como negocio y que ostentaba además la presencia estable de varios teatros de ópera, uno de los cuales había sido capaz de ofrecer a su público novedades mundiales como *Rigoletto* y *La Traviata*.

¹⁵⁸ Fabris, Dinko, “Le origini delle bande.... cit., p. 169

Con la finalidad de calibrar ambas situaciones tan diferentes de las bandas en el ambiente italiano a fines del siglo XIX, procederé a estudiar dos grupos de documentos. Para entender la situación del sur de Italia será útil la documentación conservada en un importante archivo de Apulia, que registra la actividad riquísima de las bandas en la zona. Para estudiar la actividad de las bandas en Venecia, en cambio, será precioso el examen del principal órgano de prensa de la ciudad, *La Gazzetta di Venezia*, durante un período importante de la vida ciudadana: entre 1880 y 1887¹⁵⁹, es decir los años en que es posible el cotejo veneciano con la realidad porteña, ya que *La Gaceta Musical de Buenos Aires* fue publicada en aquel lapso.

Un archivo de Apulia conserva rico material de banda. Se trata del material que perteneció al prestigioso compositor y director de bandas Giuseppe Piantoni que nació en Rimini en 1890 y se trasladó al Sur. En Conversano tomó la dirección de la banda local, ya entonces centenaria, elevándola a un nivel alto. El grupo fue uno de los organismos más notables del sur de Italia. Piantoni compuso mucha música para banda e introdujo en sus grupos, como novedad, los cornos ingleses. En el nutrido fondo de la *Biblioteca dell'Associazione culturale musicale Giuseppe Piantoni* de Conversano se conservan numerosos manuscritos musicales. El archivo es buena muestra del papel jugado por la banda en el período de las empresas imperiales italianas en África. Piantoni mismo fue simpatizante de la política que las promovía, y con coherencia, en los años siguientes a 1920 adhirió a los fervores nacionalistas que afectaron a la península.¹⁶⁰

¹⁵⁹ La elección de ese periodo de cotejo entre *la Gazzetta di Venezia* y *La Gaceta Musical de Buenos Aires* está determinada por los siguientes motivos: 1880 es el año que considero como inicio de esta investigación. El Archivo del teatro Colón conserva números de *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, hasta 1887. Eso marca el otro límite del cotejo posible.

¹⁶⁰ Para mostrar el carácter político de la producción de Piantoni en época fascista cito estos títulos significativos de su autoría:

Balilla Della Lupa Tempo di Marcia Sinfonica per Banda (Codigo identificativo IT\ICCU\DM\90133600201) del 1934 con orgánico numeroso. (fl, ott, cl-picc, cl1, cl2, sax-s, sax-a, sax-t, sax br, cor1, cor2, cor3, cor4, cnta1, cnta2, tr1, tr2, trb-t1, trb-t2, trb-b1, trb-b2, flic-s1, flic-s2, flic-a1, flic-a2, flic-a3, bombno1, bombno2, bombne1, bombne2, flic-cb1, flic-cb2, tamb, batt, pt, gc).

La via dell'Impero, una "Apoteosis triunfal para banda" sobre versos que no podrían no ser sino del sumo vate del fascio, Gabriele D'Annunzio.

Algunos de esos ruidosos gestos de devoción llevan dedicatorias notables. *Etiopia Italiana, tempo di marcia popolare per banda* (Codigo identificativo IT\ICCU\DM\90133600200), es ofrecida por Piantoni al virrey de Etiopia, Mariscal Rodolfo Graziani, pieza fundamental en el engranaje estratégico de Mussolini en África y la

Esa banda, es claro, era la que volvía a ser sobre todo militar, la que abandonando el paseo del domingo regresaba a la pólvora. En su retorno aguerrido al campo ¿dejaba aún espacio a la ópera? En tal caso ¿qué ópera podría interesar a músicos como Piantoni?

El catálogo Piantoni es, por cierto, sólo índice de una actividad mucho más rica que la efectivamente conservada, pero de todas maneras el examen de los papeles sobrevivientes conservados es índice útil y no deja dudas: no hay sitio entre esas músicas para el *bel canto* de Bellini y Donizetti cuya *cantilena* de afectividad explícita no sonaría viril a los que desfilaban. El elenco incluye, en cambio, bastante música de Rossini entre las cuales la obertura de *L'Italiana in Algeri*, una ópera en la que los africanos amenazan a los italianos con el empalamiento. El colonialismo real parecía vengar la ofensa recibida por el compatriota ficcional Taddeo de Livorno. La lista muestra también algo de Verdi y, sobre todo, música de los modernos Giordano y Mascagni, compositor de intensa actividad como director de banda en Apulia, en Cerignola, no lejos del Conversano de Piantoni y, sobre todo, que habría también de manifestar simpatía con el régimen nacido después de 1923. De los compositores extranjeros, el primero en el catálogo, por supuesto es Wagner y, como sucede a menudo entre quienes pretenden ostentar marcial rechazo por la afectividad más directa – en este caso el *bel canto* – tal desprecio es acompañado por la adhesión a expresiones de sentimentalismo rebuscado, artificial y un poco *nega*¹⁶¹ como cierta música de Massenet y Puccini. El colonialismo que se apodera de los símbolos del dominado los hace exóticos y no es casual que las palmeras africanas lleguen estilizadas en las arquitecturas de Horta por el camino de los saqueos belgas en el Congo. La banda acoge a la prostituta Thais de Alejandría y a la geisha Cio-Cio-San.

En el elenco Piantoni el carácter meditativo oracional, útil para la ceremonia más solemne está presente en el *Inno al sole* o en la *preghiere* del *Mosé* y *La Gioconda*. En la siguiente tabla se muestran algunas músicas líricas conservadas en aquel fondo.¹⁶²

Marcia Popolare per Banda "La Disperata" es dedicada al yerno de Mussolini, Galeazzo Ciano, Ministro de Relaciones Exteriores que terminaría en desgracia fusilado por el temible padre. . . político.

Respecto de las elecciones líricas, cuando se descubre que el catalogo incluye la sinfonia de *La italiana en Algeri* es inevitable pensar que aquel es el título más parecido a *Faccietta Nera* - el himno fascista sobre los "amores" de un italiano en Abisinia – que el repertorio de ópera podía ofrecer.

¹⁶¹ Taruskin dice que *nega* es, "*a prime attribut of the orient as imagined by Russians*", cfr. Taruskin, Richard, *Defining Russia Musically*, Princeton University Press, Princeton, 1997, p. 165.

¹⁶² La Biblioteca dell'Associazione culturale musicale G. Piantoni de Conversano donde se conservan estas músicas tiene el siguiente código identificativo BA - Ms 98. Las fichas pueden ser consultadas en el catálogo informático ICCU.

<i>Autor</i>	<i>Titulo</i>	<i>Número (si indicaco)</i>	<i>Transcriptor (si indicado)</i>
Galeoni, Franco	<i>Meriggio D'agosto</i>	<i>Danza del 1ºAtto.</i>	
Galeoni, Franco	<i>Claressa</i>		
Lattuada, Felice	<i>Le Preziose Ridicole</i>	<i>Preludio dell'Opera.</i>	Piantoni
Mascagni, Pietro	<i>Guglielmo Ratcliff</i>	<i>Il Sogno. intermezzo</i>	
Mascagni, Pietro	<i>Cavalleria Rusticana</i>		
Mascagni, Pietro	<i>Iris</i>	<i>Inno al Sole</i>	Vessella
Mascagni, Pietro	<i>L'amico Fritz.</i>	<i>Scelta</i>	
Massenet, Jules-Emile-Frederic	<i>Thais</i>	<i>Meditazione</i>	
Moscuzza, Vincenzo	<i>I Quattro Rusteghi</i>		
Piantoni, Giuseppe	<i>I Mietitori</i>		
Ponchielli, Amilcare	<i>La Gioconda</i>	<i>Pregiera, Finale Atto primo.</i>	Piantoni
Puccini, Giacomo	<i>Madama Butterfly</i>	<i>Finale Atto secondo Coro a bocca chiusa</i>	Piantoni
Puccini, Giacomo	<i>Madama Butterfly</i>	<i>Aria</i>	
Rossini, Gaetano	<i>Italiana in Algeri</i>	<i>Sinfonia dall'Opera</i>	
Rossini, Gioachino	<i>Mosè</i>	<i>Aria</i>	
Verdi, Giuseppe	<i>La Forza del Destino</i>	<i>Scelta.</i>	
Wagner, Richard	<i>Lohengrin</i>	<i>Preludio Atto 1</i>	Piantoni
Wagner, Richard	<i>Tannhauser</i>		Piantoni

Este empleo de la banda en Apulia, tan funcional a la ideología fascista, fue acompañado, incluso en la región, por otros empleos bien diferentes. Como todo objeto cultural, la banda es una complejidad polifacética y en tal sentido maleable. Además de aquel aspecto belicosamente decidido, apto para acompañar la disciplinada subordinación y el fanatismo de la masa, otras versubes en la banda de pueblo representaron aspectos de positiva unión solidaria y por eso bandera de la conciencia popular en las zonas más abandonadas y deprimidas del sur de Italia. Tales características habrían de cumplir en los duros momentos que esperaban a Italia durante el fascismo -lo escribe Gramsci- una función de cohesión y resistencia.¹⁶³

En ambas versiones, de todas maneras, la banda en Apulia fue fenómeno absolutamente radicado en el territorio. Tocaba para el pueblo y estaba formada por gente del pueblo. Gracias a los trabajos de Fabris sobre el archivo de Bari, se puede saber de la conformación social de doce bandas descritas en aquellos documentos con minucia. Se trata de elencos que, elaborados antes de 1840, evidencian que más de la mitad de los miembros de esas bandas eran zapateros y sastres y que entre los componentes de esos conjuntos solamente

¹⁶³ Así, según Antonio Gramsci las bandas fueron un saludable elemento de cohesión resistente contra la presencia alemana en Italia y su el proyecto del Reich de mantener a los italianos en un estado de abandono cultural.

menos del siete por ciento eran músicos profesionales. El detalle de esos datos es el siguiente.

164

<i>Profesión</i>	<i>Número</i>
Zapatero	75
Sastre	52
Carpintero	25
Músico profesional	15
Albañil	14
Campesino	13
Barbero	12
Herrero	8
Orfebre	4
Tonelero	3
Cafetero	2
Escolar	2
Otro	1

Estas bandas no eran grandes, agrupaban entre un máximo de veinticuatro y un mínimo de once personas respectivamente en Terlizzi y Locorotondo, y la mayoría de los integrantes contaba entre veinticinco y veintinueve años. Es entonces la banda un grupo representante de todo el abanico social y por ello con una fuerte identificación con la población. Resalta la diferencia de estas bandas con los organismos que hacia fines del siglo se exhibían en las plazas de importantes ciudades del norte, como Venecia. Éstas estaban constituidas por profesionales que a menudo también formaban parte de las orquestas de los teatros de ópera.

Venecia es, en todo, ciudad anómala. En 1880 ya no era capital, pero hasta un siglo antes lo había sido y por mucho tiempo. La Venecia de 1880 conservaba algo de lo que fuera uno de los sitios más cosmopolitas del orbe.

La ciudad fue sitio especial también para las bandas. Basta observar un mapa de la ciudad para entender qué vida difícil pueda tener quien planifique un desfile o una procesión en Venecia. Cualquier itinerario es interrumpido por canales o puentes y no hay calles rectas salvo la Strada Nuova, que corre paralela al Canal Grande y que era flamante en los años que analizo en el periódico veneciano.

Teniendo en cuenta entonces que la ciudad ofrecía escasas posibilidades de desfile, los lugares utilizados para la exhibición de la banda, claramente en pabellones o palcos, serán aquellos más abiertos como Piazza San Marco y, en verano el Lido, por lo general en el Piazzale dello Stabilimento Bagni. Otros lugares menos habituales son Campo San Polo, campo San Barnaba o campo San Leonardo.

¹⁶⁴ Fabris, Dinko, “*Le origini delle bande...*” cit. p. 171.

Un programa podía incluir marchas, bailes y, por supuesto trozos operísticos. Un concierto que la banda presentó en agosto de 1880, muestra cómo estas variadas músicas se articulaban en una presentación pública:

Musica in piazza. Programma dei pezzi musicali da eseguirsi dalla banda cittadina la sera di mercoledì 25 agosto. [...]

- 1-Pallarini, polka Peppina;
- 2-Verdi, sinfonia nell'opera Nabucco;
- 3-Strauss, waltz Mille e una notte;
- 4-Donizetti, duetto nell'opera La Favorita;
- 5-Meyerbeer, danza Alle Fiaccole;
- 6-Rossini, cavatina nell'opera Il Barbiere di Siviglia;
- 7-Migliavacca, mazurka Flora;
- 8-Pensotti, galop Svegliero¹⁶⁵

La estructura, entonces, enmarcaba con danzas brillantes como la polka y el galop otros bailes más tranquilos como una mazurka y un vals, pero sobre todo una gran variedad de números líricos. Pocos días después, siempre en Piazza San Marco se presenta otra banda, la militar. Su programa es sustancialmente análogo al de la banda cívica y es interesante notar en este segundo concierto la absoluta falta de música marcial. Los militares tocaron un vals de Marengo cuya partitura, en aquellos mismos años, se vendía en las librerías de Buenos Aires, según se anuncia en *La Gaceta Musical*. Así se lee en *la Gazzetta di Venezia*:

Musica in piazza.

Programma dei pezzi musicali da eseguirsi dalla banda militare lunedì 30 agosto [...]

- 1-Calascione, polka Un bacio ancor;
- 2-Weber, sinfonia per Freischütz;
- 3-Ricci, mazurka Era Novello;
- 4-Halévy, pot pourri sull'opera L'Ebreo;
- 5-Gounod, fantasia per pistone sull'opera Faust;
- 6-Marengo, waltz Le Farfalle;

¹⁶⁵ *La Gazzetta di Venezia*, miércoles 25 de agosto de 1880, n. 226, p. 1.

7-Gounod, *preludio nell'opera Faust*;

8-Verdi, *tarantelle nell'opera I Vespri Siciliani*.

N. B *La fantasia verrà eseguita dal novello assolista di pistone il signor Ranieri Vincenzo, già caporale del primo reggimento granatieri.*¹⁶⁶

Ocasionalmente había conciertos fuera de Venecia, en la cercana playa de Sottomarina y en algún momento de julio se organizan serenatas, estas sí itinerantes, usando la única vía posible de la ciudad: el Canal Grande. *La Gazzetta*¹⁶⁷ en tal caso indica con premura el programa en función de las etapas del barco musical

<i>Ecco il programma dei pezzi da eseguirsi nella Serenata lungo il Canal Grande la sera di mercoledì 25 luglio, alle ore 9.</i>	<i>Interprete</i>	<i>partendo dal Museo civico (Fondaco dei Turchi).</i>
1. <i>Marcia Reale,</i>	per orchestra	Fondaco dei Turchi.
2. <i>Verdi. Sinfonia nell'opera Aroldo,</i>	per orchestra	Traghetto S. Stae.
3. <i>Denza. Melodia Se tu mi amassi.</i>	Signorina Pucci	Ca d'Oro.
4. <i>Verdi. Aria di Odabella nell'opera Attila.</i>	Signorina De Benedetti	Erberia.
5. . a) <i>Mercadante Giuramento nell'opera Orazii e Curazii</i> b) <i>Campana Duettino Una notte d'amore.</i>	a)Scuola Corale. b)Signorine Malliani e Zuliani	Banca nazionale;
6. a) <i>Herold. Sinfonia nell'opera Zampa,</i> b) <i>Scuderi. Romanza Dormi Pure.</i> c) <i>Donizetti. Aria nell'opera La Favorita</i>	per orchestra Sig. Scandiani Signorina Petich	Municipio
7. <i>Errera. Vieni al mar, barcarola a due voci (parti raddoppiate)</i>	Signorine De Benedetti, Malliani, Merini e Petich	R. Corte d'appello.
8. <i>Beethoven. Romanza Delizia.</i>	Signorina Malliani.	R. Corte d'appello
9. <i>Polloni. Aria Dimmi che m'ami</i>	Signorina Tivoli	Ca' Foscari
10. <i>Donizetti. Duetto per mezzo soprano e baritono nell'opera Favorita</i>	Signori Patich e Scandiani	S. Samuele.
11. <i>Donizetti. Divertimento per cornetto sopra motivi nell'opera Lucia.</i>	Prof. Cavazza	Belle arti
12. <i>Donizetti. Ballata La Zingara</i>	Signorina Pucci	R Prefettura
13. <i>Tosti. Melodia Vorrei morir</i>	Signor Scandiani	Grand Hotel
14. <i>Donizetti. Cavatina nell'opera Lucia</i>	Signorina Merini	Dogana;
15. <i>Pedrotti. Coro d'introduzione nell'opera Isabella d'Aragona</i>	Scuola corale	Giardino Reale.

Durante los años analizados es evidente que la mayor parte de la música que se ejecutaba al aire libre se desarrollaba en los meses de primavera y verano, si bien no cesaba con los meses fríos. Un gran número de conciertos de este tipo se organizaba durante el mes

¹⁶⁶ *La Gazzetta di Venezia*, lunes 30 de agosto de 1880, n. 231, p. 3.

¹⁶⁷ *La Gazzetta di Venezia*, miércoles 23 de julio de 1883, n. 196, p. 2.

de julio, cuando al tiempo caluroso se sumaba la ocasión de la mayor festividad veneciana, *Il Redentore*. En julio de 1883 *La Gazzetta* anunció una abundante veintena de conciertos al aire libre. Todos los días de la semana eran aptos para programar actividades de banda pero la mayor concentración resulta durante el fin de semana, comprendidos los viernes y los lunes. Los días favoritos parecen ser los viernes y los domingos.

El repertorio es signo de las especiales características de una ciudad tan particular: un puerto abierto al exterior lugar. Venecia, por otro lado, ama poco el interior, “*la terra ferma*”. Los venecianos se conocen, se conocían todos entre si y en Venecia se articula el contacto políglota con el pasante con la *ciacoa* dialectal del *Mercato del Pese*. La plaza es un *salotto* frecuentado por un público dominado por el espectáculo de ópera ya que cuanto sucede sobre el escenario de La Fenice y también debajo de él, es tema de conversación de toda la ciudad. En la tabla que sigue se da cuenta de la frecuencia de los trozos extraídos de óperas que la banda ejecutó entre 1880 y 1883. ¹⁶⁸

Autor	Sección	Ópera	N°
Verdi	<i>Atto secondo</i>	<i>Aida</i>	1
Verdi	<i>Duetto</i>	<i>Aida</i>	3
Verdi	<i>Duetto e terzetto</i>	<i>Aida</i>	1
Verdi	<i>Finale</i>	<i>Aida</i>	4
Verdi	<i>Finale secondo</i>	<i>Aida</i>	2
Verdi	<i>Cavatina</i>	<i>Alzira</i>	1
Verdi	<i>Cavatina</i>	<i>Aroldo</i>	6
Verdi	<i>Sinfonia</i>	<i>Aroldo</i>	12
Verdi	<i>Duetto</i>	<i>Attila</i>	2
Verdi	<i>Finale</i>	<i>Attila</i>	4
Verdi	<i>Quartetto finale</i>	<i>Attila</i>	1
Donizetti	<i>Finale</i>	<i>Belisario</i>	3
Donizetti	<i>Finale primo</i>	<i>Belisario</i>	1
De Suppè (sic)	<i>Pot pourri</i>	<i>Boccaccio</i>	1
Suppè	<i>Pot pourri</i>	<i>Boccaccio</i>	1
Wagner	<i>Pot pourri</i>	<i>Cola da Rienzi</i>	3
Wagner	<i>Sinfonia</i>	<i>Cola da Rienzi</i>	5
Rossini	<i>Finale primo</i>	<i>Conte d’Ory</i>	1
Rossini	<i>Finale°</i>	<i>Conte d’Ory</i>	5
Petrella	<i>Marcia</i>	<i>La contessa d’Amalfi</i>	1
Ricci	<i>Terzetto</i>	<i>Crispino e la Comare</i>	1
Meyerbeer	<i>A zig e zag</i>	<i>Dinorah</i>	1
Meyerbeer	<i>Aria</i>	<i>Dinorah</i>	4
Meyerbeer	<i>Sinfonia</i>	<i>Dinorah</i>	2
Rossi	<i>Sinfonia</i>	<i>Domino Nero</i>	2
Verdi	<i>Duetto</i>	<i>Don Carlos</i>	6
Verdi	<i>Finale</i>	<i>Don Carlos</i>	2
Verdi	<i>Gran Finale terzo</i>	<i>Don Carlos</i>	1
Verdi	<i>Gran marcia del Corteggio</i>	<i>Don Carlos</i>	1
Donizetti	<i>Aria</i>	<i>Don Sebastiano</i>	4

¹⁶⁸ He respetado las denominaciones y grafías elegidas por *La Gazzetta di Venezia*.

Ponchielli	<i>Ballabile</i>	<i>Due Gemelle</i>	4
Donizetti	<i>Finale primo</i>	<i>L'Elisir d'amore</i>	1
Donizetti	<i>Finale°</i>	<i>L'Elisir d'amore</i>	3
Verdi	<i>Atto primo</i>	<i>Ernani</i>	2
Verdi	<i>Atto quarto</i>	<i>Ernani</i>	1
Verdi	<i>Cavatina del soprano</i>	<i>Ernani</i>	2
Verdi	<i>Cavatina del tenore</i>	<i>Ernani</i>	2
Verdi	<i>Preludio e introduzione</i>	<i>Ernani</i>	2
Verdi	<i>Preludio introduzione e cavatina</i>	<i>Ernani</i>	1
Verdi	<i>Terzetto finale</i>	<i>Ernani</i>	6
Weber	<i>Sinfonia</i>	<i>Eurianthe</i>	5
Gounod	<i>Aria dei Gioielli</i>	<i>Faust</i>	2
Gounod	<i>Coro ed aria</i>	<i>Faust</i>	1
Gounod	<i>Duetto d'amore finale</i>	<i>Faust</i>	3
Gounod	<i>Fantasia per piston</i>	<i>Faust</i>	1
Rossini	<i>Fantasia per pistone</i>	<i>Faust</i>	2
Gounod	<i>Gran pot pourri</i>	<i>Faust</i>	1
Gounod	<i>Marcia e coro di soldati</i>	<i>Faust</i>	3
Gounod	<i>Pot pourri</i>	<i>Faust</i>	4
Gounod	<i>Pot pourri e coro</i>	<i>Faust</i>	1
Gounod	<i>Preludio</i>	<i>Faust</i>	1
Gounod	<i>Preludio</i>	<i>Faust</i>	6
Gounod	<i>Quartetto e duetto</i>	<i>Faust</i>	1
Gounod	<i>Scena recitativo ed aria dei gioielli</i>	<i>Faust</i>	2
Gounod	<i>Strofe e romanza Atto terzo</i>	<i>Faust</i>	2
Gounod	<i>Terzetto finale</i>	<i>Faust</i>	8
Gounod	<i>Waltz e coro</i>	<i>Faust</i>	1
Gounod	<i>Waltz sui motivi</i>	<i>Faust</i>	1
Gounod	<i>Scena recitativo e aria</i>	<i>Faust-</i>	1
Donizetti	<i>Sinfonia</i>	<i>Fausta</i>	7
Auber	<i>Sinfonia</i>	<i>Fra Diavolo</i>	8
Meyerbeer	<i>Sinfonia</i>	<i>Fra Diavolo</i>	1
Weber	<i>Sinfonia</i>	<i>Freischütz</i>	4
Mercadante	<i>Sinfonia</i>	<i>Gabriella di Vergy</i>	1
Donizetti	<i>Cavatina</i>	<i>Gemma di Vergy</i>	2
Donizetti	<i>Duetto</i>	<i>Gemma di Vergy</i>	5
Verdi	<i>Sinfonia</i>	<i>Giovanna D'Arco</i>	4
Verdi	<i>Duetto</i>	<i>Giovanna di Guzman</i>	1
Verdi	<i>Sinfonia</i>	<i>Giovanna di Guzman</i>	1
Petrella	<i>Finale</i>	<i>Giovanna di Napoli</i>	1
Meyerbeer	<i>Atto primo</i>	<i>Les Huguenots</i>	1
Meyerbeer	<i>Congiura</i>	<i>Les Huguenots</i>	4
Meyerbeer	<i>Copri fuoco duetto e Settimino del duello</i>	<i>Les Huguenots</i>	1
Meyerbeer	<i>Duetto</i>	<i>Les Huguenots</i>	2
Meyerbeer	<i>Finale</i>	<i>Les Huguenots</i>	1
Meyerbeer	<i>Finale</i>	<i>Les Huguenots</i>	1
Meyerbeer	<i>Rataplan concertato e ballabile</i>	<i>Les Huguenots</i>	2
Meyerbeer	<i>Rataplan litanie e ballabili</i>	<i>Les Huguenots</i>	2
Meyerbeer	<i>Settimino e sfida</i>	<i>Les Huguenots</i>	3
Meyerbeer	<i>Sinfonia</i>	<i>Les Huguenots</i>	2
Rossini	<i>Congiura</i>	<i>Guglielmo Tell</i>	10
Rossini	<i>Duetto</i>	<i>Guglielmo Tell</i>	5
Rossini	<i>Sinfonia</i>	<i>Guglielmo Tell</i>	4
Rossini	<i>Sinfonia</i>	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	4

Auber	<i>Sinfonia</i>	<i>I Diamanti della Corona</i>	6
Verdi	<i>Finale terzo</i>	<i>I due Foscari</i>	2
Verdi	<i>Finale°</i>	<i>I due Foscari</i>	1
Verdi	<i>Quartetto</i>	<i>I due Foscari</i>	1
Verdi	<i>Terzetto</i>	<i>I due Foscari</i>	1
Verdi	<i>Terzetto e quartetto</i>	<i>I due Foscari</i>	1
Verdi	<i>Preludio e terzetto</i>	<i>I Lombardi</i>	1
Verdi	<i>Terzetto</i>	<i>I Lombardi</i>	9
Verdi	<i>Pot pourri</i>	<i>I Masnadieri</i>	2
Mercadante	<i>Sinfonia</i>	<i>I Normanni a Parigi</i>	9
Petrella	<i>Atto primo</i>	<i>I Promessi Sposi</i>	2
Petrella	<i>Finale</i>	<i>I Promessi Sposi</i>	2
Ponchielli	<i>Finale</i>	<i>I Promessi Sposi</i>	8
Petrella	<i>Finale terzo</i>	<i>I Promessi Sposi</i>	2
Ponchielli	<i>Pezzo concertato</i>	<i>I Promessi Sposi</i>	1
Ponchielli	<i>Sermone e brindisi</i>	<i>I Promessi Sposi</i>	1
Ponchielli	<i>Sinfonia</i>	<i>I Promessi Sposi</i>	6
Verdi	<i>Duetto</i>	<i>I Vespri Siciliani</i>	3
Verdi	<i>Preludio aria e coro</i>	<i>I Vespri Siciliani</i>	2
Verdi	<i>Sinfonia</i>	<i>I Vespri Siciliani</i>	5
Verdi	<i>Tarantella</i>	<i>I Vespri Siciliani</i>	5
Verdi	<i>Tarantella e coro</i>	<i>I Vespri Siciliani.</i>	1
Verdi	<i>Finale</i>	<i>Il Ballo in Maschera</i>	4
Rossini	<i>Aria</i>	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	3
Rossini	<i>Aria(La calunnia)</i>	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	1
Rossini	<i>Cavatina (Rosina)</i>	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	7
Rossini	<i>Pot pourri</i>	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	2
Rossini	<i>Sortita di Figaro</i>	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	6
Mercadante	<i>Duetto</i>	<i>Il Bravo</i>	7
Mercadante	<i>Waltz finale</i>	<i>Il bravo</i>	1
Mercadante	<i>Atto primo</i>	<i>Il Giuramento</i>	5
Mercadante	<i>Duetto e terzetto</i>	<i>Il Giuramento</i>	3
Mercadante	<i>Pregiera e aria</i>	<i>Il Giuramento</i>	4
Gomes	<i>Duetto</i>	<i>Il Guarany</i>	8
Gomes	<i>Pot pourri</i>	<i>Il Guarany</i>	1
Gomes	<i>Sinfonia</i>	<i>Il Guarany</i>	7
Mercadante	<i>Sinfonia</i>	<i>Il Lamento del Bardo</i>	3
Bellini	<i>Duetto</i>	<i>Il Pirata</i>	7
Meyerbeer	<i>Marcia</i>	<i>Le Prophète</i>	2
Meyerbeer	<i>Sinfonia</i>	<i>Le Prophète</i>	1
Massenet	<i>Atto terzo</i>	<i>La Roi de Lahore</i>	5
Massenet	<i>Finale Atto terzo</i>	<i>La Roi de Lahore</i>	2
Massenet	<i>Finale primo</i>	<i>La Roi de Lahore</i>	9
Massenet	<i>Marcia celeste divertimento e waltz</i>	<i>La Roi de Lahore</i>	2
Massenet	<i>Melodia e ballabile indiano</i>	<i>La Roi de Lahore</i>	1
Massenet	<i>Sinfonia</i>	<i>La Roi de Lahore</i>	14
Verdi	<i>Aria</i>	<i>Il Trovatore</i>	2
Verdi	<i>Cavatina</i>	<i>Il Trovatore</i>	1
Verdi	<i>Coro d'introduzione Atto secondo</i>	<i>Il Trovatore</i>	5
Verdi	<i>Duetto</i>	<i>Il Trovatore</i>	1
Verdi	<i>Introduzione Atto primo e coro</i>	<i>Il Trovatore</i>	2
Verdi	<i>Pot pourri</i>	<i>Il Trovatore</i>	1
Verdi	<i>Preludio introduzione racconto e coro</i>	<i>Il Trovatore</i>	4
Verdi	<i>Duetto e terzetto</i>	<i>Il Trovatore ...</i>	1

Pedrotti	<i>Cavatina</i>	<i>Isabella d'Aragona</i>	4
Auber	<i>Sinfonia</i>	<i>Jeanette</i>	3
Petrella	<i>Finale</i>	<i>Jone</i>	1
Petrella	<i>Introduzione e brindisi</i>	<i>Jone</i>	1
Petrella	<i>Sinfonia</i>	<i>Jone</i>	3
Meyerbeer	<i>Gran marcia indiana</i>	<i>L'Africana</i>	5
Meyerbeer	<i>Pot pourri</i>	<i>L'Africana</i>	6
Petrella	<i>Coro militare</i>	<i>L'Assedio di Leida</i>	1
Halévy	<i>Aria</i>	<i>L'ebrea</i>	2
Halévy	<i>Pot pourri</i>	<i>La Juive</i>	5
Halévy	<i>Sestetto e finale</i>	<i>La Juive</i>	4
Apolloni	<i>Duetto</i>	<i>L'ebreo</i>	1
Apolloni	<i>Finale secondo</i>	<i>L'ebreo</i>	3
Donizetti	<i>Finale</i>	<i>L'Elisir d'Amore</i>	1
Rossini	<i>Sinfonia</i>	<i>L'Italiana in Algeri</i>	2
Petrella	<i>Duetto</i>	<i>La contessa d'Amalfi</i>	1
Donizetti	<i>Duetto</i>	<i>La Favorita</i>	7
Donizetti	<i>Duetto finale</i>	<i>La Favorita</i>	4
Donizetti	<i>Duetto finale</i>	<i>La Favorita</i>	1
Donizetti	<i>Finale</i>	<i>La Favorita</i>	2
Donizetti	<i>Pot pourri</i>	<i>La Favorita</i>	1
Donizetti	<i>Pot pourri</i>	<i>La Favorita</i>	1
Verdi	<i>Duetto</i>	<i>La Forza del Destino</i>	2
Verdi	<i>Duetto e aria</i>	<i>La Forza del Destino</i>	1
Verdi	<i>Finale</i>	<i>La Forza del Destino</i>	3
Verdi	<i>Gran duetto e coro</i>	<i>La Forza del Destino</i>	3
Verdi	<i>Pot pourri</i>	<i>La Forza del Destino</i>	2
Verdi	<i>Rataplan e finale</i>	<i>La Forza del Destino</i>	4
Verdi	<i>Romanza e tarantella</i>	<i>La Forza del Destino</i>	2
Verdi	<i>Sinfonia</i>	<i>La Forza del Destino</i>	9
Verdi	<i>Duetto d'amore e finale</i>	<i>La Forza del Destino ...</i>	1
Rossini	<i>Sinfonia</i>	<i>La Gazza Ladra</i>	8
Ponchielli	<i>Danza delle ore</i>	<i>La Gioconda</i>	1
Ponchielli	<i>Gran pot pourri</i>	<i>La Gioconda</i>	1
Ponchielli	<i>Pot pourri</i>	<i>La Gioconda</i>	2
Ponchielli	<i>Pot pourri</i>	<i>La Gioconda</i>	1
Auber	<i>Sinfonia</i>	<i>La muta di Portici</i>	5
Mercadante	<i>Finale</i>	<i>La Solitaria delle Asturie</i>	1
Mercadante	<i>Finale</i>	<i>La Solitaria delle Asturie</i>	1
Bellini	<i>Cavatina</i>	<i>La Sonnambula</i>	6
Bellini	<i>Quintetto finale</i>	<i>La Sonnambula</i>	4
Meyerbeer	<i>Sinfonia</i>	<i>La Stella del Nord</i>	1
Meyerbeer	<i>Sinfonia</i>	<i>La Stella del Nord</i>	3
Bellini	<i>Duetto</i>	<i>La Straniera</i>	7
Verdi	<i>Fantasia per clarinetto rimembranze di Marasco su</i>	<i>La Traviata</i>	2
Verdi	<i>Finale</i>	<i>La Traviata</i>	2
Verdi	<i>Finale secondo</i>	<i>La Traviata</i>	2
Verdi	<i>Introduzione</i>	<i>La Traviata</i>	1
Verdi	<i>Introduzione e brindisi</i>	<i>La Traviata</i>	1
Verdi	<i>Pot pourri</i>	<i>La Traviata</i>	1
Ponchielli	<i>Polka</i>	<i>Le due gemelle</i>	6
Ponchielli	<i>Pot pourri del ballo</i>	<i>Le due gemelle</i>	1
Petrella	<i>Finale secondo</i>	<i>Le Precauzioni</i>	1
Donizetti	<i>Finale</i>	<i>Linda di Chamounix</i>	1
Donizetti	<i>Finale</i>	<i>Linda di Chamounix</i>	1
Donizetti	<i>Finale</i>	<i>Linda di Chamounix</i>	1
Donizetti	<i>Finale primo</i>	<i>Linda di Chamounix</i>	1

Mercadante	<i>Sinfonia</i>	<i>Lo Zampognaro</i>	1
Wagner	<i>Pot pourri</i>	<i>Lohengrin</i>	1
Wagner	<i>Preludio Atto terzo</i>	<i>Lohengrin</i>	1
Wagner	<i>Reminiscenze sull'opera</i>	<i>Lohengrin</i>	2
Donizetti	<i>Aria finale</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	1
Donizetti	<i>Aria finale</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	1
Donizetti	<i>Aria finale</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	3
Donizetti	<i>Aria finale</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	2
Donizetti	<i>Concertato finale secondo</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	2
Donizetti	<i>Finale</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	5
Donizetti	<i>Finale</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	3
Donizetti	<i>Finale</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	3
Donizetti	<i>Finale concertato</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	1
Donizetti	<i>Finale secondo</i> ¹⁶⁹	<i>Lucia di Lammermoor</i>	1
Donizetti	<i>Uragano e duetto</i>	<i>Lucia di Lammermoor</i>	1
Donizetti	<i>Atto primo</i>	<i>Lucrezia Borgia</i>	1
Donizetti	<i>Ballata</i>	<i>Lucrezia Borgia</i>	1
Donizetti	<i>Coro e ballata</i>	<i>Lucrezia Borgia</i>	3
Donizetti	<i>Coro e ballata</i>	<i>Lucrezia Borgia</i>	3
Donizetti	<i>Preludio e coro d'introduzione</i>	<i>Lucrezia Borgia</i>	1
Donizetti	<i>Preludio introduzione</i>	<i>Lucrezia Borgia</i>	2
Donizetti	<i>Prologo</i>	<i>Lucrezia Borgia</i>	2
Donizetti	<i>Romanza e duetto</i>	<i>Lucrezia Borgia</i>	2
Donizetti	<i>Romanza e duetto</i>	<i>Lucrezia Borgia</i>	1
Verdi	<i>Romanza coro e duetto</i>	<i>Luisa Miller</i>	2
Verdi	<i>Duetto</i>	<i>Luisa Muller</i>	3
Verdi	<i>Cavatina</i>	<i>Macbeth</i>	4
Verdi	<i>Introduzione</i>	<i>Macbeth</i>	1
Verdi	<i>Pot pourri</i>	<i>Macbeth</i>	6
Verdi	<i>Preludio e coro</i>	<i>Macbeth</i>	2
Verdi	<i>Scena ed aria</i>	<i>Macbeth —</i>	1
Petrella	<i>Terzetto</i>	<i>Marco Visconti.</i>	2
Flotow	<i>Pot pourri</i>	<i>Martha</i>	1
Flotow	<i>Sinfonia</i>	<i>Martha</i>	4
Rossini	<i>Sinfonia</i>	<i>Matilde di Shabran</i>	7
Boito	<i>Atto primo</i>	<i>Mefistofele</i>	1
Boito	<i>Atto secondo</i>	<i>Mefistofele</i>	1
Boito	<i>Atto terzo</i>	<i>Mefistofele</i>	2
Boito	<i>Concertato finale</i>	<i>Mefistofele</i>	2
Boito	<i>Pot pourri</i>	<i>Mefistofele</i>	1
Boito	<i>Preludio</i>	<i>Mefistofele</i>	2
Boito	<i>Prologo</i>	<i>Mefistofele</i>	4
Boito	<i>Serenata e danza greca</i>	<i>Mefistofele</i>	1
Thomas	<i>Ouverture</i>	<i>Mignon</i>	2
Thomas	<i>Pot pourri</i>	<i>Mignon</i>	1
Rossini	<i>Duetto</i>	<i>Mosè</i>	10
Verdi	<i>Sinfonia</i>	<i>Nabucco</i>	13
Bellini	<i>Cavatina</i>	<i>Norma</i>	1
Bellini	<i>Coro recitativo e cavatina</i>	<i>Norma</i>	3
Bellini	<i>Introduzione</i>	<i>Norma</i>	4
Bellini	<i>Introduzione</i>	<i>Norma</i>	1
Bellini	<i>Quintetto</i>	<i>Norma</i>	1
Bellini	<i>Recitativo e cavatina</i>	<i>Norma</i>	1
Weber	<i>Sinfonia</i>	<i>Oberon</i>	8

¹⁶⁹ Reducción para banda del Maestro J. Calascione.

Mercadante	<i>Finale</i>	<i>Orazii e Curiatii</i>	1
Donizetti	<i>Quartetto</i>	<i>Parisina</i>	4
Donizetti	<i>Quintetto</i>	<i>Parisina</i>	1
Donizetti	<i>Duetto</i>	<i>Poliuto</i>	7
Donizetti	<i>Finale</i>	<i>Poliuto</i>	8
Donizetti	<i>Finale secondo</i>	<i>Poliuto</i>	3
Verdi	<i>Duetto</i>	<i>Rigoletto</i>	1
Verdi	<i>Duetto e finale</i>	<i>Rigoletto</i>	7
Verdi	<i>Motivi</i>	<i>Rigoletto</i>	1
Verdi	<i>Parte prima Atto primo</i>	<i>Rigoletto</i>	1
Verdi	<i>Preludio e introduzione</i>	<i>Rigoletto</i>	7
Verdi	<i>Quartetto</i>	<i>Rigoletto</i>	1
Verdi	<i>Quartetto e tempesta</i>	<i>Rigoletto</i>	4
Verdi	<i>Introduzione</i>	<i>Rigoletto —</i>	1
Meyerbeer	<i>Parte seconda dell'Atto primo</i>	<i>Robert le Diable</i>	1
Meyerbeer	<i>Pot pourri</i>	<i>Robert le Diable</i>	1
Meyerbeer	<i>Preludio introduzione</i>	<i>Robert le Diable</i>	2
Meyerbeer	<i>Terzetto</i>	<i>Robert le Diable</i>	1
Meyerbeer	<i>Terzetto</i>	<i>Robert le Diable</i>	1
Meyerbeer	<i>Terzetto</i>	<i>Robert le Diable</i>	3
Meyerbeer	<i>Terzetto</i>	<i>Robert le Diable</i>	6
Meyerbeer	<i>Preludio e coro d'introduzione</i>	<i>Robert le Diable —</i>	3
Marchetti	<i>Atto primo</i>	<i>Ruy Blas</i>	1
Marchetti	<i>Atto terzo</i>	<i>Ruy Blas</i>	2
Marchetti	<i>Duetto</i>	<i>Ruy Blas</i>	2
Marchetti	<i>Duetto d'amore</i>	<i>Ruy Blas</i>	1
Marchetti	<i>Duetto drammatico</i>	<i>Ruy Blas</i>	2
Marchetti	<i>Duetto e finale</i>	<i>Ruy Blas</i>	1
Marchetti	<i>Finale</i>	<i>Ruy Blas</i>	1
Marchetti	<i>Introduzione e coro al primo Atto</i>	<i>Ruy Blas</i>	2
Pacini	<i>Rondò finale</i>	<i>Saffo</i>	6
Gomes	<i>Duetto</i>	<i>Salvator Rosa</i>	1
Gomes	<i>Invocazione</i>	<i>Salvator Rosa</i>	3
Gomes	<i>Sinfonia</i>	<i>Salvator Rosa</i>	3
Rossini	<i>Duetto</i>	<i>Semiramide</i>	4
Rossini	<i>Sinfonia</i>	<i>Semiramide</i>	6
Petrella	<i>Sinfonia dall'</i>	<i>Jone</i>	?
Pedrotti	<i>Sinfonia</i>	<i>Tutti in Maschera</i>	6
Verdi	<i>Aria e duetto</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	1
Verdi	<i>Atto primo</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	1
Verdi	<i>Atto primo</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	5
Verdi	<i>Cavatina</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	1
Verdi	<i>Congiura</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	1
Verdi	<i>Duetto</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	4
Verdi	<i>Finale</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	1
Verdi	<i>Finale</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	1
Verdi	<i>Finale</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	5
Verdi	<i>Finale secondo</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	1
Verdi	<i>Introduzione e romanza</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	1
Verdi	<i>Potpourri</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	1
Verdi	<i>Romanza e duetto</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	1
Verdi	<i>Terzetto</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	1
Verdi	<i>Terzetto coro e finale</i>	<i>Un Ballo in Maschera</i>	6
Verdi	<i>Sinfonia</i>	<i>Vespri Siciliani</i>	1
Peri	<i>Duetto</i>	<i>Vittor Pisani</i>	3

Además de estas obras extraídas del repertorio lírico, la banda incluía en su repertorio otras que, de todas maneras, habían sido escritas por compositores de ópera; así dos músicas de Saverio Mercadante (*Fantasia Omaggio a Bellini* y *Sinfonia sullo Stabat Mater di Rossini*) y una de Gioachino Rossini (*Divertimento Caccia Reale*).

El análisis de los números que la banda incluía en su repertorio muestra un cuerpo musical muy dinámico que repite poco las piezas que toca. Se trata en consecuencia, de un grupo que ensayaba mucho y estaba compuesto por buenos profesionales con muy buena lectura y que eran escuchados por un público no conformista exigente de variedad en el repertorio. Los números más tocados, no es extraño, son oberturas de óperas verdianas y también alguna como *Il re di Lahore*, de Massenet. Entre las sinfonías de Verdi llama la atención, desde nuestro punto de vista, la altísima pervivencia de la de *Aroldo*. Otras escenas vocales de óperas de Rossini son favoritas: el duetto de *Mosè*, la escena de la conjiura de *Guglielmo Tell*, pero algunos números descontados como las sinfonías de *Barbiere* y de *Guglielmo Tell* no son tan tocados como podríamos haber supuesto. Una ópera nacida en Venecia como *Traviata* se toca poco, seguramente por ser demasiada melancólica para acompañar un paseo *spensierato*. Signo de los tiempos que cambian y también de un tipo de una cantabilidad eminentemente afín a la voz, es la presencia variada pero no repetida de música de Bellini y Donizetti, con la excepción de la muy favorecida *cavatina* de *La Sonnambula*.

A diferencia de las bandas de Apulia, el organismo veneciano no necesitaba sustituirse a teatros lejanos. La banda proponía en general títulos que la gente de la plaza había “oído” y es obvio imaginarlos familiarizados con los títulos que nunca han salido de repertorio, sobre todo con las óperas nacidas en Venecia, como *La Traviata* o *Rigoletto*. Supone mayor esfuerzo imaginar la devoción de los venecianos por un autor menos presentado como Auber. En aquellos años, además del afortunado *Fra’ Diavolo* (1830), varios títulos del francés seguían en cartel y *La muette de Portici* (1828) que es tan frecuente en los programas de la banda de la ciudad, se había presentado en los teatros de Europa alrededor de quinientas cincuenta veces desde su *prima* hasta los años de nuestra examen de la *Gazzetta*. Asimismo *Les diamants de la Couronne* (1841), otro título frecuente en la plaza veneciana, era uno de los éxitos más importantes de la *Opéra Comique*: se representó hasta 1887, trescientas setenta y nueve veces.

La banda, por cuanto se deduce de la lista de su repertorio, estudiaba óperas completas o casi, para ejecutarlas por partes en diferentes días. Eso parece ocurrir sobre todo con óperas de

Donizetti, Marchetti, Mercadante y el *Mefistofele* de Boito. El orgánico seguramente aprovechaba títulos que la gente de la laguna había conocido o vuelto a escuchar poco antes y sobre todo que no pocos miembros de la banda tenían bien ensayadas por haberlas tocado en teatro. Así, dos óperas poco frecuentes en los cartelones de hoy habían sido propuestas por La Fenice poco antes de los años que he elegido del periódico veneciano: *Le roi de Lahore*, de Massenet, que como novedad para el teatro había subido a escena en la Navidad de 1878 y *Ruy-Blas* de Marchetti el año siguiente. En el mismo año el teatro había presentado un título “moderno” pero de gran éxito: *Mefistofele* de Boito.¹⁷⁰ En la temporada 1879-80 los venecianos habían visto *La Juive* de Halévy, *La Favorita* de Donizetti y el *Vespri* verdiano que eran títulos frecuentes en las bandas de Venecia. Sobre la bella ópera de Donizetti y sobre muchos otros títulos es clara la comprensible frecuencia de números de gran efecto como los *finali primo y secondo* de los melodramas.

Luisa Miller – que el periódico frecuentemente escribe, memorioso del pasado austriaco con la grafía *Müller*, había sido recuperada por La Fenice en la temporada de carnaval-cuaresma del 1872 pero, según indica Franco Rossi, la ópera capturó más a los boloñeses, que tuvieron por este título verdadera devoción, que a los venecianos.¹⁷¹ Eso no quita que el título aparezca alguna vez tocado por la banda, que recupera sobre todo su *romanza, coro e duetto*.

Particular la persistencia de títulos verdianos como *Alzira* o *Aroldo* que la banda conserva con fidelidad mostrando cuanto la oferta de una teatro de ópera – sobre todo si es importante, como La Fenice, difiera del deseo de gran parte del público que, en lugar de perseguir la novedad, “escucha” todavía en función del recuerdo, de lo que ya conoce.

Es interesante constatar la parsimonia por parte de la banda en aceptar la música de un habitué de los cafés de la Piazza San Marco, Richard Wagner. Solamente la presencia del músico en ciudad hace que el Maestro Calascione lleve a los ensayos una música diferente del vetusto *Rienzi*.

La banda es también termómetro de la decidida devaluación en los escenarios del Rossini serio, fenómeno aún más evidente cuando se piensa en la excelente materia sinfónica que podrían haber ofrecido óperas como *Ciro en Babilonia* o *Torvaldo y Dorliska*.

La Gazzetta anuncia los conciertos el mismo día o un día antes del evento y es bastante normal la prudente indicación “*tempo permettendo*” ya que Venecia tiene veranos poco

¹⁷⁰ Rossi, Franco, “Dall’archivio storico del Teatro La Fenice”, *Il Re di Lahore*, Fondazione Teatro La Fenice, Venecia, 2004, p. 154.

¹⁷¹ Rossi, Franco, “Dall’archivio storico del Teatro La Fenice”-*Luisa Miller*, Fondazione Teatro La Fenice, Venecia, 2005, p. 142.

estables que no pocas veces habrán obligado a una suspensión, y así es noticia que: “*Al Lido. — Il caldo ed il bel tempo fecero riprendere il concorso al Lido, interrotto brevemente per la frescura dei giorni scorsi. [. . .]*”.¹⁷²

En los conciertos al aire libre operan la banda municipal que depende del Liceo Benedetto Marcello, es decir el actual Conservatorio de música homónimo y que dirigía Jacopo Calascione, la banda militar y una *orchestrina* que seguramente estaba formada por músicos de la orquesta de teatro que actúa en el Teatro Malibran o en el Rossini ya que es conducida por el director del coro de las óperas que actúan en ellos, Raffaele Carcano. En la banda militar del Regimiento 77° de Infantería el capomúsica era el Maestro Giuseppe Vaninetti.

En alguna ocasión como el “*Concerto delle cinque bande*” se sumaban a la banda cívica de Calascione otras cuatro bandas de regimientos, cada cual dirigida por su propio maestro. La ocasión era la víspera de los festejos nacionales por la toma de Roma¹⁷³ y el programa era casi completamente operístico.

Concerto delle cinque bande. -

Stasera avrà luogo il concerto delle cinque bande [. . .]

- *Marcia reale*
- *Rossini. Sinfonia nell’opera Guglielmo Tell proposta e diretta dal Maestro Vaninetti Giuseppe, capomusica del 77° Regimento Fanteria*
- *Verdi. Finale 2° nell’opera Aida proposto e diretto dal Maestro Simoni Errico, capomusica del 39° Regimento Fanteria*
- *Boito. Prologo nell’opera Mefistofele proposto e diretto dal Maestro Jacopo Calascione, capomusica della banda cittadina*
- *Ponchielli. Pezzo concertato nell’opera I Promessi Sposi proposto e diretto dal Maestro Passaro Raffaele, capomusica del 78° Regimento Fanteria*
- *Dall’Argine Pot pourri sul ballo Devadacy proposto e diretto dal Maestro Valesio Germano, capomusica del 40° Regimento Fanteria.*

¹⁷² *La Gazzetta di Venezia*, martes 24 de 1883, n. 195, p. 2.

¹⁷³ *La Gazzetta di Venezia*, lunes 19 de septiembre de 1881, 249, p. 2.

El periódico da mucha importancia a la actividad de las bandas y atiende, con cuidado, incluso de las necesidades técnicas: en 1885 promueve la construcción de una caja acústica en Plaza San Marco para que los instrumentos menos sonoros, los clarinetes, se puedan escuchar mejor.

*Nel 1885 è proprio la stampa a farsi promotrice, a Venezia, di considerazioni acustico-ambientali, sottolineando la necessita per gli appuntamenti della banda cittadina in piazza San Marco di un rialzo “costruito a usi di cassa armonica, per modo che agevoli gli effetti del suono” capace di avvantaggiare il suono debole dei clarinetti e di permettere una migliore percezione complessiva.*¹⁷⁴

La Gazzetta di Venezia por otra parte, se muestra muy orgullosa del jefe de la banda municipal, el maestro Calascione, de quien habitualmente se escuchan obras en el repertorio. No se pierde ocasión para adjetivar de la mejor manera el nombre del maestro incluso cuando el músico debe estrenar un himno para banda para un personaje tan poco marcial como Carlo Goldoni: *“Il bravo maestro Calascione — capo della banda cittadina — ha scritto e strumentato per banda un Inno Marcia in onore al grande commediografo che Venezia sta per onorare ...”*¹⁷⁵

El orgullo de *La Gazzetta* es extremo cuando Calascione es saludado por Wagner en persona en pleno concierto: *“Notizie cittadine. Wagner e la banda cittadina. Ieri, in un intermezzo del concerto, [...] della banda cittadina in piazza S. Marco, Riccardo Wagner [...] recavasi a stringere la mano al maestro Calascione congratulandosi della [...] lodevole direzione [...]”*.¹⁷⁶

Y la apoteosis llega al máximo cuando Wagner, poco antes de su muerte en la ciudad, invita a casa al maestro de banda pidiéndole incluso asistir a los ensayos con su mujer

Pot-pourri sul “Lohengrin”.

Giorni addietro, in uno dei soliti concerti, la banda cittadina eseguì un pot-pourri, fatto dal maestro Calascione, sul Lohengrin dell’illustre maestro Wagner. Questi che si trovava in Piazza inviò persona a ringraziare il maestro Calascione e ad

¹⁷⁴ Masutto, G., “Una questione che pare di senza importanza ed invece non lo è”, *Gazzetta musicale di Milano*, XL, n. 19, 10 mayo de 1885, pp. 171-172.

¹⁷⁵ *La Gazzetta di Venezia*, jueves 20 de diciembre de 1883, n. 338, p. 2.

¹⁷⁶ *La Gazzetta di Venezia*, domingo 23 de abril de 1882, n. 107, p. 2.

invitarlo a casa sua. Difatti nella sera il maestro Calascione vi si recò, ed ebbe accoglienza la più cordiale e vivissimi ringraziamenti ed elogi dalla bocca stessa del grande musicista. Il maestro richiese anche al maestro Calascione dove la banda è solita a provare, avendo desiderio di recarsi colla propria moglie, per assistere ad una prova, per aggiungere a questo pot-pourri, e ad un dato punto, un ritornello che non figura nell'opera. Crediamo che di tutto questo l'illustre maestro alemanno abbia dato comunicazione anche al co. G. cav. Contin, Castelseprio, presidente del nostro Liceo Benedetto Marcello, dal quale la banda cittadina dipende.

En un concierto de la isla de Murano se da noticia del cambio de uniforme de la banda local. La banda de Murano también, en la ocasión, es dirigida por Calascione:

2 luglio Murano —La consueta festa popolare rallegrava ieri quest'isoletta [...] vi aveva attratto moltissimi veneziani [...] La processione fu splendida e devota insieme [...] Alla sera, nella piazza del Bersaglio, che da ora in poi sarà chiamata piazza Garibaldi, vi fu un concerto della banda muranese, diretta dal valente prof. Calascione. Ieri la banda compariva, per la prima volta, colla sua nuova uniforme, nobile, semplice ed elegante insieme, con bellissimo cappello alpino e bianche piume sovrapposte¹⁷⁷

El periódico sigue muy de cerca las vicisitudes de la banda. Da noticia de la llegada de un nuevo instrumentista: “*banda cittadina. [...] Assunti nuovi professori il signor Rainieri Vincenzo, solista di piston. Tanto ier l'altro nella fantasia sul Faust quanto ieri nel gran finale dell'Aida, il Rainieri si è mostrato suonatore di merito[...]*”.¹⁷⁸

Y da cuenta tempestivamente de los progresos del nuevo miembro: “*Il liceo società Benedetto Marcello nominava a vicecapo banda nel corpo della musica cittadina il signor Vincenzo Rainieri, solista di pistone [...]*”.¹⁷⁹

¹⁷⁷ *La Gazzetta di Venezia*, martes 4 de julio de 1882, n. 175, p. 2.

¹⁷⁸ *La Gazzetta di Venezia*, jueves 2 de septiembre de 1880, n. 234, p. 2.

¹⁷⁹ *La Gazzetta di Venezia*, jueves 2 de septiembre de 1880, n. 234, p. 2.

Conclusión sobre la polivalencia de la banda.

La banda supo ser funcional a exigencias del poder de muy diferente tenor político. Sirvió tanto a la conservación social como a impulsos del progreso. Fue instrumento capaz de acompañar al evento excepcional y también de escoltar a la vida cotidiana. En su extrema posibilidad de adaptación, fue eficaz para transportar música tan dúctil como la ópera y esto tanto en formaciones profesionales como informales. Dos realidades italianas que se han estudiado aquí, responden a cada uno de estos esquemas y exhiben diferencias radicales tanto en lo social como en cuanto a la función. La primera, un caso proveniente del sur de Italia, describe una banda didáctica, un orgánico que muestra a su público espectáculos que este no podrá presenciar por falta de teatros. La ópera en Apulia, a través de esas bandas formadas por diletantes, despliega su puesta escénica no en lo material sino en la fantasía del espectador, cumple un papel sustitutivo.

La banda cívica veneciana, en cambio, es una banda burguesa que tiene la función de recordar o anticipar cuánto el público de Plaza San Marco o del Lido ya ha presenciado o está por presenciar en La Fenice. La ciudad, desde las páginas de su periódico, demuestra mucho interés por su banda. Ésta es fuente de prestigio. La banda veneciana, formada por músicos del teatro o profesores del Liceo, es objeto de un orgullo que se documenta en el relato de la cordial relación del director de la banda con uno de los dos músicos más importantes del mundo de la ópera, Richard Wagner. Se estudiará a continuación si esta riqueza de funciones encontró en Argentina suelo fértil y, sobre todo si fue funcional a la diseminación lírica.

1.1.2.3. La gran polivalencia: Banda migrante.

La preocupación de *La Gazzetta*, en efecto, es vivísima ante el peligro de que la ciudad pierda músicos de la banda. El riesgo es precisamente la migración hacia América. Los “pobres” profesores son seducidos por propuestas brillantes. Ellos, se explica, están vinculados por contrato al Liceo hasta 1887 pero es comprensible que los músicos piensen en su porvenir. El diario hace presión ante el consejo municipal para que se active en un subsidio desde La Fenice porque “la caza a nuestros mejores profesionales de orquesta continúa”:

Emigrazione artistica. — La caccia ai nostri più bravi professionisti d'orchestra continua, e sentiamo che parecchi professori anche delle banda cittadine, adescati da proposte brillanti, stanno trattando per emigrare in America. Vi è però l'inciampo che

*essi sono vincolati con contratti al nostro Liceo dal quale la banda dipende; ma sta sempre a loro discolpa il fatto che senza teatri non possono vivere, e, poveretti, parecchi tra i carichi di famiglia, non sanno a qual santo votarsi per guadagnar quel ch'è ad essi indispensabile per vivere. Ecco che oggi giorno più si avvera quanto abbiamo preveduto, ed al quale, giova almeno credere, per non far torto al loro cuore, non hanno certo pensato quelli che brigarono perché il sussidio alla Fenice, votato dal Consiglio comunale, non venisse approvato dall'autorità tutoria. Non sappiamo come, di fronti questi fatti, si regolerà il Liceo, il quale ha nelle mani i contratti di quei professori, impegnati fino al 1887 (crediamo almeno). Questo è cosa che non ci riguarda. Peccato che la banda cittadina, mercè le cure del Liceo e del maestro Jacopo Calascione resa ora di tanto migliore di una volta, con queste emigrazioni sia minacciata da una crisi, la quale non può certo ridondare che a danno di essa.*¹⁸⁰

¿Habrà llegado a Buenos Aires alguno de ellos? Probabilísimo, Alberto Cifoletti que precisamente se formó en el Liceo Benedetto Marcello, nacía precisamente cuando estas crisis en la banda se estaban manifestando. Cuando emprendió el viaje atlántico tenía 19 años, pero había sido precedido por numerosos colegas y compatriotas.

¿*La Gaceta Musical* argentina se comporta respecto de la actividad bandística de la ciudad de forma análoga a la orgullosa *Gazzetta di Venezia*? ¿Cuál es la función de la banda desde la visión elitista de *La Gaceta Musical*? ¿Es factible encontrar datos en otras fuentes argentinas? ¿Es posible establecer actividades de las bandas argentinas en función de la difusión lírica?

La esperanza de encontrar en el Buenos Aires de *La Gaceta Musical* algún resultado comparable a aquella mole de datos operísticos que cubren *La Gazzetta di Venezia*, se desvanece rápidamente.

En 1880, la ciudad se encontraba recién en su etapa inicial de la recepción masiva de inmigrantes y los tentáculos de la ópera todavía no se habían expandido por completo en los recovecos de la sociedad.

Los editores de *La Gaceta* bien sabían que sus abonados no vivían en los barrios y que incluso algunos de sus suscriptores residían en Europa. *La Gaceta* es una publicación que se dirige a un público de elite, el que frecuenta los teatros de ópera. El periódico, consciente de la gran influencia que ejerce sobre la sociedad más conspicua de Buenos Aires, pretende

¹⁸⁰ *La Gazzetta di Venezia*, domingo 15 de julio de 1883, n. 186, p. 2.

desarrollar un acción didáctica, de forma paternal pretende cubrir una misión casi apostólica: la de “educar”, a su público conduciéndolo hacia lo que ahora considera el progreso, es decir, la música instrumental. *La Gaceta* aspira a convencer a su público, en su mayoría devoto de la ópera, que la música de cámara “no exhala emanaciones narcóticas”. Tal propósito ya significaba una gran tarea. Habría sido excesivo pretender que en esos años una publicación como *La Gaceta* se hubiese propuesto llevar a la sala de concierto a las masas obreras. De todas maneras son numerosas las noticias que el mismo periódico reproduce acerca de los esfuerzos de las sociedades europeas, las que Buenos Aires considera modélicas, por difundir la música en toda la sociedad. En algún momento, en esa línea, *La Gaceta* menciona que: “El maestro comendador Pedrotti, va a instituir en Turín los conciertos populares”.¹⁸¹ Se incluyen referencias a la práctica de música coral e instrumental por parte de los proletarios:

*De 20 años a esta parte, dice un periódico la música ha tomado un gran desenvolvimiento en Francia y sociedades corales e instrumentales compuestas en parte de trabajadores, hacen viajes para conquistar una palma, una corona o una simple medalla. Últimamente dieron dos notables conciertos de coros, fanfarres y armonías francesas en Londres y dos en Brighton*¹⁸²

¿Y la banda? Con respecto a ésta son muy frecuentes los datos que el mismo periódico brinda sobre organismos de cobres que ejecutan música de teatro; así: “En el acto de la inauguración del monumento a Guido, fue imponente la ejecución en la plaza de la sinfonía del «Nabuco» por treinta bandas de música”.¹⁸³

El periódico toma seriamente aquella función didáctica pero aún no considera la factibilidad de la función divulgativa de la banda. Lo prueban los numerosos artículos de seria información musical, pero los suburbios de los inmigrantes están demasiado lejos y la idea de la difusión masiva de la música aún no ha sido considerada. Los editores no creen posible que estas experiencias puedan transplantarse a Argentina. Un coro o una banda son objetos de entretenimiento liviano pero es inimaginable que a través de ellos la gente de Buenos Aires pueda acceder en su totalidad a un repertorio que aún se considera patrimonio exclusivo de una clase.

¹⁸¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 3 de septiembre de 1882, p. 132.

¹⁸² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 6 de agosto de 1882, p. 100.

¹⁸³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 29 de octubre de 1882, p. 196.

Para *La Gaceta*, y es bastante probable que para quienes manejen los asuntos culturales de la ciudad, la banda es aún un elemento útil a la marcha de la milicia, funcional a dar sonido a la ceremonia o a acompañar coloridamente espectáculos para circenses. Resulta así que para el enfoque musical de los editores del periódico la banda es un factor de relativo interés. *La Gaceta* no restringe sus informaciones a lo artístico y abundantes son las referencias a la crónica general pero se aprende poco en su lectura acerca de bandas. No se mencionan actividades de las bandas en los anuncios de espectáculos.

Téngase en cuenta, por otro lado, que una actividad al aire libre como la que supone la banda es favorecida por el clima benévolo de la primavera o del verano y que *La Gaceta*, al menos en sus primeros tiempos, se publicaba durante los seis meses fríos, los de la temporada lírica. La decisión de los editores de publicar el periódico todo el año, tomada en 1882, ofrece en efecto algún tipo de información más generosa sobre las actividades musicales en paseos abiertos.

De todas maneras, a pesar de la escasez de datos sobre bandas en *La Gaceta*, está documentado que las bandas de Buenos Aires, comprendidas las militares, tocaban música de ópera, ¡incluso para festejar la fecha de la independencia argentina, el 9 de Julio! El periódico se evidencia como poco regular en su línea editorial: apenas pocos años antes, los editores se mostraban mucho más sensibles a los hechos de banda y no sólo publicaban datos sobre el tema sino que promovían con entusiasmo estas actividades: “Se nos asegura que las bandas de música de las bandas de vigilantes y bomberos, atendiendo a nuestra indicación, están estudiando ambas unidas la preciosa sinfonía de la ópera de Meyerbeer que lleva por título «Estrella del Norte». La ejecutaran por primera vez el 9 de Julio en la plaza de la Victoria. Nos parece una brillante idea.”¹⁸⁴

Otro ejemplo, ahora verdiano, nos da indicación sobre uno de los sitios para banda: el concurrido Paseo del Retiro: “Esta lucida banda de música dirigida por el hábil e inteligente maestro Capitán Faramiñan, llamo la atención de los concurrentes el Domingo al paseo del Retiro, mereciendo muchos elogios cuando terminó la aria del barítono en el 4º acto del «Ballo in Maschera».”¹⁸⁵

En efecto, la difusión de la música de ópera por parte de las bandas incluso entre el público que no frecuentaba teatros fue también en Buenos Aires hecho relevante y cotidiano. Para representarlo elijo aquí alguna referencia extrema que es útil para mostrar la importancia

¹⁸⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 21 de junio de 1874, p. 4.

¹⁸⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 5 de julio de 1874, p. 4.

del fenómeno. No solamente las bandas de las colectividades italianas tocaban ópera sino, como se muestra arriba, incluso las bandas de vigilantes y bomberos y las de las guarniciones del ejército argentino incluían transcripciones líricas en su repertorio. La diseminación era tan extendida que la ópera se infiltraba en lugares poco adecuados como el interior de una iglesia y en momentos poco oportunos como la celebración de la Misa. Hasta un periódico musical se escandaliza del hecho:

Honores militares

*Es una prescripción de las ordenanzas militares [...] han de concurrir a misa en los días festivos [...] pero la relajación en ciertas costumbres ha penetrado también en una parte del servicio militar [...] habíamos notado antes de ahora, con extrañeza, que durante la ceremonia de la misa en el templo, las bandas de música tocaban piezas de ópera llegando a ser algunas hasta inadecuadas para ese sitio, lo que demostraba, o la ignorancia del jefe de la banda o negligencia del jefe superior del cuerpo que lo consentía.*¹⁸⁶

Los argentinos en esto no estaban inventando nada. Tampoco las bandas italianas detuvieron su furor lírico ante el momento de máxima solemnidad en la Misa. Cerca del Lago Maggiore los asistentes a un matrimonio, como cuenta John Roselli, presenciaron la Transustanciación al son de nada menos que el “*Largo al factotum*” de *Il Barbiere di Siviglia*.

La ópera italiana, que no tuvo inhibiciones en invadir la solemnidad sagrada tampoco conoció escrúpulos en penetrar en ceremonias de observancia laica. En efecto banda y la ópera son cómplices de un fenómeno producido durante las primeras generaciones de inmigrantes italianos, aquellas más cercanas al movimiento del Risorgimento. El lígur Giuseppe Giribone dirigió una banda militar de 120 instrumentistas para festejar a la patria argentina en su fecha más solemne, el 25 de mayo y en su lugar más sacro, la Plaza de la Victoria. Giribone no tuvo reparos en aquel 1861, año decisivo para la suerte de la unidad italiana, en programar, para la ceremonia, exclusivamente música italiana. En esa ambivalente circunstancia la música de ópera fue utilizada, según datos de Gesualdo¹⁸⁷, de esta curiosa manera para festejar la patria argentina:

¹⁸⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 25 de mayo 1884 p. 8.

¹⁸⁷ Gesualdo, Vicente, *Historia de la música en la Argentina*, Beta, Buenos Aires, 1961 op. cit. p. 761.

“L’Italia degli italiani”, gran marcha	Giuseppe Soro Sforza
Paso doble	Giovanni Mancini
Sinfonía del <i>Guglielmo Tell</i>	Gioacchino Rossini
Canrobert, marcha	¿?
Preludio e introducción de <i>I Lombardi</i>	Giuseppe Verdi.
“Vittorio”, gran polka	Giuseppe Soro Sforza
Final de la ópera <i>Saffo</i>	Giovanni Pacini

Tal promiscuo uso de la música muestra cómo el fervor patriótico de estos italianos era devoción que suponía más una idea libertaria internacional y menos una fidelidad a una geografía exclusiva. Así como Garibaldi pudo luchar indistintamente al servicio de la unidad italiana y por las libertades de la asediada Montevideo, sus compatriotas a él contemporáneos no encontraron contradicción alguna entre cantar los triunfos del Risorgimento italiano y morir heroicamente en las filas de un ejército argentino liberal. Giribone fue ejemplo máximo de estas actitudes: además de músico fue patriota exiliado en el Río de la Plata donde luchó al lado de Garibaldi contra Rosas y durante la guerra del Paraguay murió en la batalla Tuyú Cué envuelto, según cuenta el mito, en la bandera argentina.

En realidad el público porteño de esos años estaba acostumbrado a las exhibiciones operísticas de las bandas, militares o no, al mando de Giribone. Las crónicas periodísticas de aquellos años alababan las presentaciones del músico italiano, a quien llamaban “Pippo”, en diferentes lugares de Buenos Aires. Así, en la Plaza del Parque sesenta años antes de que allí se edificase el Teatro Colón, la banda del batallón del Coronel Arenas alternaba himnos patrióticos italianos con fragmentos de *Il Trovatore* o de *Guglielmo Tell* o en la Plaza de Monserrat donde la flamante Sociedad Filarmónica Italiana ejecutaba partes de óperas en 1859.¹⁸⁸

Muchos años después, cuando los italianos festejaban no ya libertades sino conquistas coloniales en África, Buenos Aires aceptará el cambio y en las Barrancas de Belgrano se escucharán no ya los himnos a la unidad de Italia sino las marchas que glorifican la anexión de Trípoli. Otras cosas en cambio permanecen inmutables: las bandas militares siguen ejecutando ópera. En marzo de 1915 la Fanfarria de la Guardia de Seguridad de Caballería interpreta el siguiente programa

¹⁸⁸ Ambas informaciones son citadas a partir de datos periodísticos por Gesualdo, op. cit p. 778-779.

Titulo	Autor
"La Criolla", <i>marcha</i>	Maiques
"Manuelito", <i>tango</i>	Perditempo
"Nubes rosadas", <i>vals</i>	Beyer
<i>El Barbero de Sevilla</i> , <i>Sinfonía</i>	Rossini
<i>Intermezzo Cavalleria Rusticana</i>	Mascagni
"La Tripolitania", <i>marcha sinfonica</i>	G. Dorsi
<i>Introduzione, Congiura y Setimino Ernani</i> , <i>Atto 3º</i>	Verdi
"Taglioni", <i>Vals</i>	J. Strauss ¹⁸⁹

Es notable que este concierto en las Barrancas dedique gran parte de su programa al *Ernani* verdiano. *Ernani* era ópera poco frecuente en aquellos escenarios de primer orden que preferían las novedades, pero en cambio, era obra casi obligada en los teatros de barrio, de repertorio como aquel Teatro Doria que después cambiará nombre por Marconi. En efecto según la base de datos del IMLA¹⁹⁰, en Buenos Aires fue representado *Ernani* entre 1900 y 1920 al menos en las siguientes ocasiones:

Año	teatro	director de orquesta
1901	Teatro Doria	Angelo Ferrari y Cesare Ferrari.
1902	Teatro Doria	Riccardo Cendalli.
1902	Teatro Doria	Enrico Manfredi.
1902	Teatro Doria	Antonio Marranti.
1904	Teatro Marconi	Alfonso Forcillo y Armando Galleani.
1905	Teatro Marconi	Riccardo Cendalli y Antonio Marranti.
1908	Teatro Marconi	Armando, Galleani.
1909	Teatro Marconi	Alfredo Padovani.
1910	Teatro Marconi	Alfredo Padovani y Ernesto Cogorno.
1910	Teatro Marconi	Arturo Padovani y José Anglada
1910	Teatro Marconi	Antonio Marranti.
1911	Teatro Marconi	Riccardo Cendali y Armando Galleani.
1911	Teatro Marconi	Umberto Fassano, Napoleón Liska y Eugenio Soler.
1912	Teatro Marconi	Alfredo Padovani y Eugenio Soler.
1914	Teatro Marconi	Bruno Mari
1915	Teatro Marconi	Bruno Mari
1915	Teatro Marconi	Armando Galleani y Antonio Marranti
1916	Teatro Coliseo	Luigi Bellobuono y Bruno Mari
1917	Teatro Marconi	Antonio Marranti

¹⁸⁹ Gesualdo, Vicente, op. cit. p. 775.

¹⁹⁰ Los datos de los teatros Doria-Marconi y Coliseo de la base de datos del IMLA (Istituto per lo studio della musica coloniale latinoamericana) provienen de los respectivos textos de César Dillon y Juan A. Sala, *El teatro musical en Buenos Aires, Teatro Doria. Teatro Marconi*, Gaglianone, Buenos Aires 1997 y *El teatro musical en Buenos Aires, II, Teatro Coliseo 1907 – 1937/ 1961 – 1998*, Guaglianone, Buenos Aires, 1999.

1917	Teatro Marconi	Antonio Marranti
1918	Teatro Marconi	Arturo de Angelis
1918	Teatro Marconi	Antonio Marranti
1919	Teatro Marconi	Ernesto Coghorno e Siro Colleoni
1919	Teatro Marconi	Antonio Marranti
1920	Teatro Marconi	Eduardo Buccino e Arturo de Angelis

Esta abrumadora insistencia sobre *Ernani* en el Teatro Marconi es aún más llamativa frente a la total ausencia del título en el Teatro Colón. En Italia *Ernani* fue presentado en aquellos años en teatros de primer nivel pero de manera bastante ocasional. La ópera se representó en temporadas de Nápoles (San Carlo, 1910-1911), Venecia (Fenice, 1910-1911) y Milán (Scala, 1916-1917) dirigida esta última por Panizza. Una curiosa correspondencia se ha verificado entre cuanto sucedía en 1915 en aquella plaza de Buenos Aires con cuanto había ocurrido un año antes en el Teatro Petruzzelli de Bari. La banda porteña había tocado el tercer acto de *Ernani* a continuación del himno a la colonización de Trípoli y en el Petruzzelli se exhibió también aquel tercer acto, sólo el tercer acto, y en una ocasión significativa, se trataba de una “*rappresentazione straordinaria a beneficio dei rimpatriati dalle terre occupate.*”

La elección de *Ernani* en ambas partes del Atlántico para celebrar un triunfo sobre la Libia es entendible por dos momentos muy significativos de su tercer acto, que en el libreto de Piave lleva el título “*La Clemenza*”. Por un lado, además de páginas de gran belleza como el concertante final, se canta uno de los coros verdianos más eficaces para encender el fuego patriótico: el famoso “*Si ridesti il León di Castiglia*”. El coro empuja a la lucha contra el opresor y si bien poco se justifica en una misión que por el contrario se empeña en invadir un territorio extranjero, seguramente la política se había encargado, como corresponde, de justificar la moralidad de la acción. Los italianos podrían apreciar aquello de que “somos todos una sola familia” que luchan contra los moros. Como diría Freud la sociedad fundada en el amor se basa en el odio del foráneo:

Come un di contro i Mori oppressor.

Siamo tutti una sola famiglia.

Otro momento emblemático de aquel tercer acto que lo pudo haber hecho afín a la conquista vencedora en África es el carácter clemente del triunfador que se canta en esa escena y que tiene el efecto de recuperar la autoestima. La clemencia es un buen detergente de culpas y los italianos se podían permitir, ante los libios vencidos, una actitud paternal muy

similar a la del Carlo V de la ópera quien ante los rebeldes prisioneros canta: “*Perdono a tutti - (mie brame ho dome)*”.

Una actitud reaccionaria y anacrónica de la política se encuentra así con un aspecto conservador de la banda. Simétricamente, así como la banda conserva ópera, otro dato bandístico que muestra la formidable diseminación del repertorio lírico fuera del teatro, se refiere a aquel fenómeno de las bandas que anticipan las novedades en la plaza cuando todavía no han llegado al teatro de ópera. Buenos Aires es eco, también en esto, de la realidad italiana. Así como aquellos emilianos de Reggio habían conocido la obertura de *Aureliano in Palmira* gracias a la banda que, como en infinitas otras ocasiones precedió al teatro, situaciones parecidas se verifican en la capital Argentina.

El *Otello* de Verdi fue estrenado en prima mundial en la Scala en febrero de 1887. Pues bien, apenas tres meses después, las bandas porteñas lo tocaban o pretendían tocarlo en una manera que *La Gaceta de Buenos Aires* critica severamente y califica de espuria. Como la partitura para banda obviamente no había llegado a Buenos Aires, el Maestro Bellucci, en su premura por dar a conocer la obra al público realizó una personal instrumentación para banda a partir de la partitura para canto y piano que ya circulaba por la ciudad.

Como si la nueva ópera del maestro Verdi fuera un bien mostrenco, anda la pobre de mano en mano. Ayer la partitura para piano y canto fue convertida en fantasía para orquesta lo que nos dio una bien vaga idea de la obra en algunos pasajes...no soy partidario de las fantasías. Me gustan las obras como son o nada. Ahora el señor Bellucci ha fundido varios trozos del Otelo en una fantasía para cobres...de banda. y he aquí al moro de Venecia que anda de Herodes a Pilato por el plazer de que lo conozcan!

Alguien artista de corazón, que estaba la otra noche conmigo en el Jardín Florida donde la banda del señor Bellucci ejecutaba su fantasía sobre el Otello, me decía irónicamente: “Verdi se asombraría de ver a Desdemona, Otello, Yago, Casio y Emilia haciendo cappolino por las extremidades de los cobres, pidiendo inmediata libertad.” Quella era una tragedia de sonidos....

Abandone el Jardín Florida entristecido por la idea de que la obra de Verdi fuera tratada con tan poco cariño. . . A mi me parece poco seria. Seria he dicho? Que seriedad se ha de tener en América! Sino que se lo pregunten a Ferrari Rafetto! Etc. etc.

*Firmado Yago*¹⁹¹

Estas noticias por su excepcionalidad y porque llegan a los periódicos por su aptitud a encontrar la curiosidad del lector pero en general la información sobre bandas que da la prensa, al menos en los años '80, es poca y se refiere a aspectos que oscilan entre lo ceremonial y lo grotesco.

La Gaceta se ocupa de las bandas, mayormente, con referencia a su participación en ceremonias. La banda es entonces elemento necesario para el rito, casi siempre patriótico. En los años que elijo estudiar, aparece de importancia una ocasión ceremonial que la ciudad organiza para conmemorar el centenario del nacimiento de Bernardino Rivadavia. Más allá de la importancia indudable del personaje, el primer Presidente de los argentinos, y de la relevancia política que el gobierno en cargo ha dado a la figura del prócer, es indudable que la excepcional cobertura que el periódico da a estos fastos se debe relacionar con que el editor de *La Gaceta*, Julio Núñez, era el encargado de la organización del evento.

El periódico nos da noticia de un primer plan de ceremonias que después habrá de ser modificado. Se escribe, a principios de mayo, que se habrá de formar para la ocasión una banda militar de características sorprendentes, ella estará “compuesta por 200 profesores, la que ejecutará, en el trayecto á recorrer, varias marchas solemnes escritas expresamente para esta fiesta, y las que anunciaremos oportunamente [...]. Se trata de armonizar también un gran coro infantil de doscientos o más voces y el que cantará el Himno argentino y una cantata alegórica.”

La presencia de las bandas habrá de ser imponente e indudablemente representativa de diversos sectores de la población:

Catorce bandas de música concurrirán a la procesión del Centenario de Rivadavia.

Dos grandes bandas organizadas por la comisión y compuesta cada una de 70 músicos más o menos.

Cuatro bandas de los cuerpos de línea.

La banda del Batallón provincial.

Ocho bandas de asociaciones extranjeras y del país.

¹⁹¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 3 de abril de 1887, p. 55.

*Con excepción de las dos de los cuerpos del Ejército, las demás irán distribuidas entre los grandes grupos que formaran el todo de la comitiva.*¹⁹²

En las noticias que se ofrecen, ocupa un lugar predominante el papel de un músico: se trata nada menos que de una figura central del mundo operístico de Buenos Aires, el italiano Nicola Bassi, artista activo en la ciudad en cuanto director de la orquesta del Teatro Colón. Bassi dirigió además en salas internacionales de primerísima línea como la Scala y el San Carlo de Nápoles. El italiano, “está componiendo una gran marcha triunfal que será oída durante la proseccion (sic) cívica en honor del ilustre Rivadavia”.

La función de la banda y el número notable de sus componentes son asociados explícitamente a la idea de un destinatario social interclasista. El público no será esta vez la elite del Colón, referente habitual del arte del Maestro Bassi. En esta oportunidad, “el eminente maestro se asocia así al pronunciamiento de todas las clases sociales para honrar la memoria de aquel esclarecido patricio”.¹⁹³

Pero evidentemente el editor–organizador no tiene las ideas claras. En otra página de la misma edición del periódico se puede leer que la marcha que Bassi habrá de componer se ejecutará en el Colón en un espectáculo de gala.

Damos en seguida un breve extracto del programa formulado para celebrar el centenario del ilustre estadista d. Bernardino Rivadavia. .

En la tarde del 19 la ciudad será embanderada y por la noche tendrá lugar un paseo a pie por la calle Rivadavia que estará lujosamente adornada e iluminada, concurriendo varias bandas de música....

Por la noche se retira la iluminación en la calle Rivadavia, se incendiarán vistosos fuegos de artificio en la plaza de la Victoria, y en el teatro Colón tendrá lugar un espectáculo de gala, en el que, con una alegoría al señor Rivadavia se ejecutará por la orquesta la gran marcha escrita expresamente por el maestro señor Bassi

Apenas una semana después, la idea de organizar una gran banda se muestra empresa difícil: “Habiéndose presentado algunas dificultades para la organización de la gran banda que

¹⁹² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 16 de mayo de 1880, 12.

¹⁹³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 9 de mayo de 1880, p. 4.

debía acompañar la procesion (sic) cívica en el Centenario de Rivadavia, la comisión ha resuelto establecer diversas bandas, intercaladas en la comitiva”.

El organizador debe resignarse a una solución menos arriesgada, “la gran marcha triunfal A Rivadavia escrita expresamente por el distinguido maestro señor Nicolás Bassi, será ejecutada por la orquesta del teatro Colón en la noche del jueves y en el momento de la alegoría”.

En el Colón todo debe adaptarse a los usos del teatro y los gestos de la ópera dominan el acto: hay un telón, un escenario y un monumento fúnebre que “aparece”, como se hace siempre en el teatro, alzando el telón. El público habrá imaginado estar ante el acto final del *Don Carlo*.

La empresa del teatro Colón deseando asociarse a la gran manifestación.... concurrencia numerosa y selecta. La novedad de esta fiesta teatral fue el gran himno compuesto por el distinguido maestro director Caballero Nicolás Bassi con el título “A Rivadavia”. Después del himno argentino que fue cantado por los artistas y cuerpos de coros a pareció en la escena una hermosa alegoría en honor al grande hombre de estado. En un hermoso trofeo de banderas, se destacaba el busto de Rivadavia. En ese momento la orquesta efectuó la gran marcha triunfal y sin duda alguna, la obra del Sr. Bassi es digna del eminente ciudadano a quien le ha dedicado.

A pesar del cambio de ambiente la idea de una composición para banda parece haberse mantenido a juzgar por la instrumentación que aquí se menciona: “Este notable trabajo musical se inicia por algunos toques de trompas y trombones alternando con redobles de tambores y golpes de cannone (gran caja) anunciando al pueblo el principio de la gran festividad conmemorativa.... el público alborozado prorrumpió en aplausos y bravos a los que contestó el maestro Bassi con afectuosos saludos, desde su asiento en orquesta”.

Y de ahí en más en *La Gaceta* todo es un elogio a Bassi, pero sobre todo a Núñez, que consiguió convocar una “inmensa concurrencia”:

Felicitemos al distinguido maestro por el brillante éxito de su notable obra [...] Jamás el pueblo de Buenos Aires ha presenciado a fiesta más notable y suntuosa... que toda la América del Sur no se habrá celebrado otra de tal magnitud. Esta es la verdad...inmensa concurrencia [...] 100.000 personas, no se ven ni se repiten con

frecuencia [...] la fecha del 20 de mayo de 1880 será recordada siempre con indecible placer...

¿Hubo banda? Sí, pero no se tuvo el coraje de hacerle tocar la obra de Bassi: “Puede calcularse en 1200 el número de músicos que concurrieron a la procesión cívica del jueves siendo por lo menos 30 las bandas de músicas compuestas cada uno de 40 personas más o menos, dan aquel número”.

La procesión fue acompañada por diferentes músicas, una de las cuales escrita por Montano: “La gran banda de música del Centenario dirigida por el maestro Brosone, ejecutó durante la procesión notables piezas entre ellas la gran marcha triunfal de Mendelssohn y otra escrita expresamente por el maestro Montano”.¹⁹⁴

En las semanas sucesivas la información de parte de Núñez es verdaderamente empalagosa por su narcisismo autocelebrativo. Bassi dedica su obra a la comisión organizadora: “Se nos asegura que el maestro Sr. Bassi ha dedicado a la Comisión del centenario de Rivadavia [...] la gran marcha triunfal [...] y tanto llamó la atención”.

En los números siguientes gran parte del espacio de *La Gaceta* está dedicado a informar que Bassi ofrece a la comisión la partitura encuadernada, que la comisión le agradece el don y decide depositarla en el museo Rivadavia decidiendo imprimir la marcha en 200 copias y que Bassi está trabajando en una reducción a cuatro manos de la obra.

Esta extenuante actividad informativa es especialmente significativa en relación con la parquedad de noticias que se dan respecto de otro hecho muchísimo más importante para los argentinos y que también, fúnebremente, compromete a la música de banda: nada menos que la repatriación de los restos del General San Martín.

Precisamente en los días que siguen a la ceremonia rivadaviana se lee un suelto: “Para la ceremonia que tendrá lugar con motivo de la llegada de los restos del General San Martín, varias bandas de música, según noticias que tenemos, están ensayando notables marchas fúnebres”.¹⁹⁵

La circunstancia es aquí especialmente interesante porque aprendemos en otra escueta información de *La Gaceta* que la música que acompañó al Padre de la Patria a su última morada fue nada menos que de Verdi: “En la ceremonia religiosa que se celebró ayer en la

¹⁹⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de mayo de 1880 p. 23.

¹⁹⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de mayo de 1880, p. 19.

Catedral, se cantaron algunos fragmentos de misa de Requiem de Verdi con acompañamiento de gran orquesta”.¹⁹⁶

Pero esa no fue la única presencia de los compositores italianos de ópera en la celebración sanmartiniana. La orquesta del Colón, dirigida por Rainieri, y además reforzada, eligió para la ocasión, “el Stabat Mater de Rossini en la ocasión que designaba el programa”.

La Gaceta al relatar las conmemoraciones, no critica la elección de la obra pero sí que una orquesta haya tocado en una plaza: “Nos pareció sin embargo inadecuado poner una orquesta en una plaza al aire libre; sus efectos apenas se percibían de las personas que estaban inmediatas”.

Pero lo más interesante que sabemos es que las honras a San Martín se realizaron en la más absoluta improvisación. Hubo que agradecer a la orquesta del Colón que saliera a tocar suspendiendo un ensayo: “El empresario de Colón Sr. Ferrari con una generosidad que lo honra, al pedido que le hizo la comisión de repatriación de los restos del General San Martín para que diera la orquesta de su teatro, no sólo accedió inmediatamente, sino que suspendió un ensayo que tenía dispuesto para ese día”.¹⁹⁷

Núñez, después de su actividad como organizador de los fastos rivadavianos y como observador de los de San Martín, habrá reflexionado, ya que nota un hecho importante: la falta de una banda municipal estable en Buenos Aires. Las noticias que llegaban de Europa insistían sobre la creciente importancia que se daba a estos grupos musicales. En estos años, no sólo Venecia daba importancia a la banda, cuyo grupo que tocaba en Piazza San Marco fue mantenido por la municipalidad hasta 1981; en Roma, la Banda Communale que había sido fundada con 40 miembros en 1871 redoblaba su orgánico en los años '80 bajo la dirección de un maestro excepcional, Alessandro Vessella. Además de los casos especiales de las grandes ciudades, no había municipalidad italiana de importancia media que careciese de una *banda communale* con “*Its brilliant tone colour, excellent players and repertory of orchestral and opera transcriptions*”.¹⁹⁸

Buenos Aires no podía, según el editor de *La Gaceta* quedar rezagada y, se lee que unir bandas diferentes para las ceremonias recientes fue un trabajo extenuante. Por otro lado, entre líneas, el lector se entera que no ha faltado quien ha sacado partido del caos organizativo y de la improvisación del último momento.

¹⁹⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de mayo de 1880, p. 28.

¹⁹⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de mayo de 1880, p. 28.

¹⁹⁸ Suppan, Wolfgang, “Band”, *The New Grove*, cit.

Las fiestas celebradas últimamente en honor de Rivadavia y San Martín han evidenciado la necesidad que se siente de una granda de música municipal. En ambas fiestas las comisiones se han visto en dificultades para organizar bandas y las que se formaron no tenían ni disciplina, ni uniformidad y organización y por lo tanto no respondían a los actos que se celebraban. Esto a más del crecido gasto que se ocasiona la formación de tales bandas, pues todos se aprovechan de la ocasión, como vulgarmente se dice.

*Llamamos la atención de la Municipalidad sobre este asunto; ese pequeño gasto no la ha de empobrecer y sin embargo, teniendo una banda propia, llenará muchos servicios que con frecuencia se presenta y hay necesidad de atender.*¹⁹⁹

La Gaceta es órgano habituado a promover iniciativas y en varias ocasiones impulsa asociaciones de amigos de la música o escuelas musicales. A menudo es escuchada y esta idea, si bien considera aún a la banda en su exclusivo papel ceremonial, no todavía divulgativo, es una señal que dará, con el tiempo, frutos.

Mientras tanto, otra muerte estimula la actividad de las bandas en ciudad: la de Garibaldi. La ocasión es también la de imaginar la banda asociada a lo enorme, a lo inmenso del número: “Como veinte bandas de música asistieron el Domingo pasado a la gran procesión cívica en honor de Garibaldi...”

La organización musical estará obviamente a cargo de profesionales italianos que viven en la ciudad: el ya nombrado Bassi, el violinista, empresario y director Emilio Rainieri, el violoncelista Giovanni Grazioso Panizza, Romualdo Pomé y Timoteo Pasini. Este último escribió una marcha para una banda de 200 personas y el espectáculo no podía ser más operístico: tanto que se decide construir en la Recova un arco diseñado por Rossi, el escenógrafo de las óperas del Colón.

Los ferrocarriles hicieron descuento a sus usuarios y fueron interpretadas lo que el periódico macabramente llama “marchas preciosas”: “Las bandas de música que asistieron a la ceremonia del Domingo pasado ejecutaron preciosas marchas fúnebres, algunas de ellas escritas expresamente para ese acto”.²⁰⁰

¹⁹⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de mayo de 1880, p. 28.

²⁰⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 2 de julio de 1880, p. 59.

Evidentemente no se quería ser menos de cuanto pasaba en Italia. El mismo periódico informa que por ejemplo en Perugia “fue ejecutada por siete bandas militares una transcripción elegiaca del himno de Garibaldi debido a la pluma del esclarecido compositor Mercuri”.²⁰¹

No cabe duda de que el género fúnebre es un capítulo autónomo dentro del mundo de la banda. El periódico da nota también de un triste acompañamiento bandístico a un personaje que resulta anónimo para *La Gaceta*: “El martes fue conducido al cementerio del norte el cadáver de un niño, al parecer muy pequeño por las dimensiones del ataúd y era acompañado por una banda de música que ocupaba la mayor parte de los carruages del seguito. No hemos podido averiguar la causa de esta demostración.”²⁰²

Otras ceremonias italianas conmemorativas elegidas por *La Gaceta* como modelo, tienen por objeto la muy solemne inauguración con banda de un monumento a Guido Monaco en Arezzo, siempre bajo la enseña del número mastodóntico: “El maestro Mancinelli va a componer un himno que será ejecutado por 30 bandas musicales en ocasión de la inauguración del monumento a Guido d’Arezzo.”²⁰³

Es claro que no faltan bandas en ceremonias menos fúnebres como la colocación de la piedra fundamental de la ciudad de La Plata en 1882. Para la ocasión el pianista Luís Bernasconi, colaborador de *La Gaceta* pero por sobre todo compañero de concierto de Gottschalk, compuso una marcha para banda que dirigió Francisco Faramiñán, pistón de la orquesta del Colón y quien en esos años fue nombrado director de la Banda de la Policía de la Provincia de Buenos Aires

Hay bandas de guarnición, naturalmente para las fiestas patrias, ya sea mayas o julias, para clausurar exposiciones con la Continental de julio de 1882 y, gracias a que precisamente en ese año el periódico se publica aún en primavera, se puede saber que: “también la asistencia de las bandas de música militares los Domingos y días festivos a las plazas y paseos públicos, que hoy la verifican de mañana, lo harán en adelante por la noche, en razón de la estación calurosa en que hemos entrado y que aleja la concurrencia de día a esos sitios de recreo”.²⁰⁴

Es necesario puntualizar que los marciales uniformes de las bandas escondían realidades heterogéneas y podían ocultar individualidades subversivas. La visión univoca de la banda como grupo vinculado a la ceremonia oficial, y por ende, cercana al poder, es errónea. En la

²⁰¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de julio de 1880, p. 91.

²⁰² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 12 de noviembre de 1882, p. 211.

²⁰³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 16 de julio de 1882, p. 77.

²⁰⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 22 de octubre de 1882, p., 187.

Argentina de fines de siglo XIX, cuando en casi todas las manifestaciones sociales la presencia de inmigrantes era la norma, cualquier demostración grupal se conformaba promiscuamente. Así, no faltaron sujetos clandestinos que utilizaron aquella uniformidad de las bandas para camuflarse. Maria Rosaria Ostuni²⁰⁵ estudia la inmigración política italiana a través de los informes de los diplomáticos italianos en Buenos Aires al Ministerio de Relaciones Exteriores romano. Estos documentos se conservan en el archivo de La Farnesina, parten desde 1879 y dan noticia de la presencia de italianos subversivos en Argentina. Así, en 1888 el apenas llegado diplomático italiano en Buenos Aires, Duque Giuseppe Anfora di Lincignano comunicó a Roma que el importante socialista Domenico Ravajoli se encontraba en Argentina y había entrado a formar parte de la banda de música provincial. Para el caso muy probable de que la referencia de Lincignano aludiese al importante grupo dirigido en los años '80 por Francisco Faramiñan, Ravajoli había encontrado un camuflaje perfecto: ¡se trataba nada menos que de la Banda de la Policía Provincial!²⁰⁶

En el extremo opuesto de lo solemne la banda fue también asociada en Buenos Aires con lo grotesco, lo circense. Encuentro en uno de los escasos anuncios de espectáculos de banda una cierta “Fiesta Cosmopolita de Caridad y Progreso” (¿?) que en un lugar de espectáculos variados y ligeros como el Politeama Argentino se ofreció en mayo de 1880. Allí se prometían perros sabios, función acrobática, juegos de todas clases y...bandas militares dirigidas por el “maestro argentino Beron”. Es interesante ese subrayado sobre la nacionalidad del director que, detrás del evidente orgullo patrio, muestra la excepcionalidad: un director argentino es cosa poco común. La carrera de Beron, de todas maneras, entre perros sabios y juegos “de todas clases” era lejana de la trayectoria prestigiosa de Calascione, el director de banda que en Venecia, en los mismos años podía estrechar la mano de Richard Wagner.²⁰⁷

Los perros parecen acompañar a la banda incluso en las noticias extranjeras que se eligen. Se lee en *La Gaceta* que nuevos instrumentos de cobre son presentados entre ladridos:

²⁰⁵ Ostuni, Maria Rosaria, “Inmigración política italiana y movimiento obrero argentino”, *La inmigración italiana en la Argentina*, cit., pp. 105 – 126. Ostuni cita documentos conservados en el Archivo storico-diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (ASMAE) INTERPOL, b. s. n., f. (Argentina 1882- 1894). Leg. Bs. As. A Mae, 24/3/1888.

²⁰⁶ Ostuni, Maria Rosaria, op. cit. p. 110.

²⁰⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 9 de mayo de 1880, p. 5.

“Con motivo de la exposición de perros en París se dieron allí conciertos de trompas, que llamaron mucho la atención por ser de un nuevo género y de un precioso efecto”.²⁰⁸

Ladridos o no, la banda y sus instrumentos son mencionados por *La Gaceta* en situaciones de todas maneras excesivas o por el número: “En el Belgio (sic) existen 2000 sociedades musicales, 110 bandas de música; en todo 60000 ejecutantes”.²⁰⁹

La banda y su fuerza sonora aparecen también a través del bárbaro estrépito que arruina una ópera: “Mucha y afinación y ajuste por parte de los coros y fanfares, y si aquellos fueran más numerosos, apagarían o amortiguarían al menos el exceso de sonoridad (de trompetería, esta es la verdadera palabra) de la grandiosa escena final del segundo acto”.²¹⁰

Esa imagen de la banda como exceso, es esgrimida por una escritora local para criticar al Arrigo Boito del *Mefistofele*- Ella, la refinada colaboradora del periódico, Eduarda Mansilla de García, destaca lo descontrolado de la parte bandística de la orquesta

...todo tiene su limite y en el Mefistofeles de Boito ni el estilo ni la armonía son bastante distinguidos para abusar tanto del cambio de tono y del compás: opinión que no es sólo mía sino de la Revisa Musical de Leipzig, ... “la introducción viene con fanfares” ...y Mefistófeles tiene razón cuando esclama” el canto de los querubines eso como el zumbido de los insectos” [Boito] abusa un tanto del cobre [...] aquel paraíso de mártires [...] causa más bien horror.

Aún en la adjetivación positiva de la crítica, los cobres son *fanfare*, así en *Aída*: “Todos los artistas han rivalizado en sostener con altura sus respectivos papeles, y el ajuste y precisión de los coros, de la orquesta y de la fanfare han servido para aumentar la armonía y excelente efecto del conjunto”.²¹¹

La banda y su exceso la hacen objeto poco presentable. Es tal vez a causa de una visión denigrada de la banda, que algunos de los músicos que anuncian en *La Gaceta* hubiesen preferido mostrar de sí un perfil diferente del de músico de los metales para ofrecer sus servicios en pos de alumnos: Néstor Fiorentini, que vive en Esmeralda 404 y que el 9 de mayo de 1880, se presentaba como docente de instrumentos de metal, en el número siguiente cambia de rubro y se muestra como profesor de “armonía teórico práctica”.

²⁰⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de julio de 1882, p. 91.

²⁰⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 18 de junio de 1882, p. 45.

²¹⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 16 de mayo de 1882, p. 10.

²¹¹ *idem*.

Las noticias deducidas de los anuncios de músicos que se proponen en *La Gaceta* en actividad didáctica son preciosas. Nos informan sobre la residencia de ciertos músicos, y además nos dan exactamente sus domicilios en la ciudad que resultan, en general, muy cercanos de los teatros principales. Así en 1880 es muy interesante encontrar algún saxofonista (también flautista) como Luís Cerrato que vive en Cerrito 28 (altos), Domingo Flesca, flautista, en Montevideo 467, N. Montano, el que compuso música para la banda “rivadaviana”, genéricamente docente de instrumentos de metal y que atiende en Cuyo - hoy Sarmiento- 478.

Sucesivamente, en 1882, se agregarán otros como el flautista y pianista Castelleti en Cangallo 410, el ya célebre Faramiñán que enseña instrumentos de metal y solfeo, en Santa Fe 737, los flautistas Julio Giovanelli en Corrientes 42, Achille Melani (muy posiblemente hermano de Pietro, el violinista que tocó en la primera *Aída* de El Cairo) en Tucumán 583, Juan Roig ubicado en Moreno 198 y el fagotista Enrique Prosper en Paraná al 600.

Gracias a *La Gaceta* podemos seguir los rastros de uno de componentes de la mítica familia bandística que habían dejado atrás la natal Agnone. En un número de *La Gaceta* de 1882 podemos leer una noticia de un corresponsal: “Un amigo llegado recientemente del Rosario nos hace muchos elogios de la orquesta que se ha formado en el ateneo, la cual es compuesta de jóvenes de aquella sociedad y dirigida por el Sr. Rafael Paolantonio”.²¹²

Evidentemente, esa orquesta abundaba en material operístico. Es en estos datos casi marginales donde se pueden descubrir los gérmenes de la gran actividad bandística que buscamos. También como anuncio aparece una noticia sobre San Fernando. La ciudad que bien sabemos habría de hospedar una banda y escuela de música dirigida por Alessandro Badino, tenía actividad bandística ya en 1875 cuando el italiano aún no había cruzado el Atlántico. Gracias a aquel anuncio se puede saber que “En el pueblo de San Fernando se ha reinstalado la Escuela de música, que dirige hoy un nuevo y competente maestro. Cuenta con cerca de 30 alumnos y han empezado los estudios simultáneos de solfeo e instrumentos, pues esos jóvenes constituirán la banda de música que ha de tocar en la plaza pública en la próxima estación”.²¹³

Otros anuncios de *La Gaceta* son de la mayor utilidad para conocer qué partituras y cuáles instrumentos de banda se encontraban a la venta en la ciudad. Son las publicidades de

²¹² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 15 de octubre de 1882, p. 177.

²¹³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 8 de octubre de 1882, p. 172.

negocios de música, que en el periódico aparecen casi siempre camufladas como informaciones de noticias desinteresadas del periódico.

Así, asociando la información a la apertura de un típico lugar bandístico al aire libre, el Jardín La Florida se nos dice en mayo de 1880 que

La casa editorial de Harmann acaba de repartir el boletín N 9 de las novedades musicales que como los anteriores, contiene un buen número de interesantes publicaciones. Llama la atención sobre todo la “Marcha del tiro Nacional” compuesta por Celestino para piano o para banda; “La farceuse mazurka” por G. Moretti y “Las Mariposas”, polka de Marengo, dos piezas que obtuvieron un éxito extraordinario en los conciertos de La Florida. También vemos anunciada la grandiosa mazurka “Carnaval” de Cendalli, que llamo tanto la atención en los últimos bailes del Club del Plata...

*El jueves se abrirán de nuevo las puertas del jardín La Florida por la compañía acrobática Brosco, que está al llegar.*²¹⁴

La noticia de *La Gaceta* es particularmente interesante porque las músicas que ofrece en venta Hartman representan precisamente las que en esos mismos años la banda cívica veneciana utiliza para alternar con los números operísticos. En particular, como se recordará, en Piazza San Marco era habitual abrir la serie de músicas con transcripciones, con polkas que a menudo son de la pluma de Romualdo Marengo, el autor del famoso baile *Sieba*. Precisamente el 30 de agosto de ese mismo 1880, en Venecia, en Piazza San Marco se escuchaba aquella polka de Marengo que se vende en la calle Florida con el nombre *Las Mariposas* y que *La Gazzetta de Venezia* llama *Le Farfalle*.

Otro punto de contacto: Venecia, y el negocio de Hartman comparten la predilección por las músicas del célebre Fahrbach.

Entre las noticias que el periódico publica, muy pocas dan información sobre las bandas de las colectividades de inmigrantes, pero el interés de los extranjeros en realidad era muy antiguo y precedente a la llegada migratoria. Desde el comienzo de la vida independiente de Argentina los extranjeros mostraron una curiosidad mayor que los locales por la actividad de las bandas y es notable que una primicia sobre la diseminación operística porteña nos llegue desde una fuente muy lejana de la colectividad italiana. No pocas veces son crónicas paralelas

²¹⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 16 de mayo de 1880, p. 12.

a los periódicos las que con ricas informaciones dan testimonio de las bandas. El editor de un importante semanario local publicado en inglés, el *British Packet & Argentine News*, escribe sobre bandas que mucho antes de la llegada de los migrantes italianos a la ciudad, ejecutaban oberturas de óperas italianas. George Thomas Love, el británico de marras, que permaneció en Buenos Aires entre 1820 y 1825, relata del progreso de esas bandas militares porteñas en aquellos años. Love con sus compatriotas se daban cita para escuchar a la banda en la calle de moda, la actual Hipólito Irigoyen, que entonces se llamaba Victoria y que ellos habían rebautizado nada menos como Bond Street.

The bands of music attached to the regiments have made great progress in their profession: three years ago they were hardly bearable. Unfortunately, now, the ruling military authorities will not give us much opportunity of judging of their talents. They were accustomed, on a fine evening, to leave the Fort, in the summer at nine, in the winter at eight o'clock, and crossing the Plaza, take their station in one of the streets adjoining, generally the street of Victoria, or, as we named it, Bond Street, form its being the fashionable one, and filled with shops: here they would entertain us for an hour or more.

La espera era justificada: la banda tocaría la *Lodoiska* de Cherubini y también otra música más ligera pero muy amada por aquellos ingleses: un baile compuesto por un personaje perteneciente al mundo lírico: aquel John Braham el tenor famosísimo que tenía como compañera nada menos a que a la primera Susanna de *Le Nozze di Figaro*, Nancy Storace.

and I have been gratified in hearing many tunes that charmed me in Europe, such as the overture to Lodoiska, &c...about four times in the week, however, at eight or nine in the evening, one of the military bands parade from the Fort to their barracks at the Retiro, and at times we have heard some good music. On a fine night much company attend. From constant practice, the regimental musical bands have become proficient in their art; they perform some fine pieces of music, including the overture to Lodoiska, and the Polacca from the opera of The Cabinet. Braham ever occurs to my memory, when I hear the latter performed, and the enthusiasm with which London audience always hail this song.

La banda tocaba cotidianamente al anochecer y Melanie Plesch señala que esta práctica está documentada no sólo respecto de Buenos Aires sino incluso en numerosas otras ciudades argentinas.²¹⁵ Con mayor razón un festejo como el de la paz con el Brasil era pretexto para salidas de la banda y en aquella ocasión, noviembre de 1828 se escucharon músicas de Rossini y Mozart frente a la iglesia de San Miguel.²¹⁶ Como sucedía también en Italia, la banda tenía función de anticipación y memoria de cuanto acontecía contemporáneamente en el escenario, y es por eso que lo que se escuchaba al aire libre en aquellos años que cubría el *British Packet* eran las sinfonías de *Otello*, *Tancredi*, *La Gazza Ladra* y *La Cenerentola*.

La banda porteña de entonces, como sus compañeras de Europa, tomaba como modelo los grupos musicales de la Sublime Puerta y vestían como turcos: “*The dresses of the bands are of the Turkish costume, and though not so splendid as our third regiment of foot guards, are equal to those of the line. They have instruments of English manufacture, all that constitutes a military band –triangle, cymbals, and bells, similar to our first regiment of Guards*”.²¹⁷

Es indudable que aquel precoz interés de los extranjeros por las bandas se habrá robustecido con la llegada de tantos europeos a Buenos Aires y que detrás de la escasa información sobre el tema de *La Gaceta*, periódico de elite, existía una realidad muy dinámica. Las bandas eran, en efecto, muy numerosas dentro de colectividades como la italiana y hasta la minoritaria colonia francesa tenía por lo menos dos. He aquí un par de esas veloces referencias que publica *La Gaceta* en esos años: la primera se refiere a las celebraciones garibaldinas, la otra al 14 de julio: “Como lo dijimos, la música va a tener una activa parte en la solemnidad de hoy. Todas las sociedades italianas que tienen bandas de música concurrirán con ellas y han estudiado varias machas fúnebres y piezas adecuadas al acto²¹⁸ y “el 14 del mes entrante tendrán lugar las grandes fiestas que la población francesa

²¹⁵ Plesch, Melanie, “Bandas”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Sociedad Española de Autores y Editores, Madrid, 1999 – 2002.

²¹⁶ *The British Packet. De Rivadavia a Rosas. 1826 – 1832*, edición a cargo de Graciela Lapido y Beatriz Spota de Lapieza Elli, Solar – Hachette, Buenos Aires, 1976, p. 208.

²¹⁷ [Love, George Thomas], *A five Years’ residence during the years 1820 to 1825 containing remarks on the country and inhabitants; and a Visit to colonia del Sacramento. By an Englishman. With an Appendix, containing rules and Police of the Port of Buenos Ayres, Navigations of the River Plate, & c. & c.*, Herbert, Londres 1825, p. 131, 132.

²¹⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 25 de junio de 1882, p. 51.

celebra anualmente y a ellas concurrirá la grand banda que se ha organizado por la fusión de las Sociedades Apollon y Enfantes de Beranger”.²¹⁹

Conclusión sobre la banda migrante.

Es posible, entonces, recabar alguna información al consultar *La Gaceta* a condición de leerla entre líneas, dando importancia a informaciones que en la economía del periódico aparecen como marginales. Éstas se mostraran como presagio de lo que en las décadas siguientes habría de ser una actividad bandística más desarrollada en la ciudad. De todas maneras, para compensar la parsimonia de *La Gaceta* y conocer la realidad musical de una de las colectividades, la italiana, será útil recurrir a otras fuentes periodísticas.

Las noticias de *La Gaceta* muestran entonces, comparadas con las de las fuentes italianas, algunas analogías y diferencias. El periódico argentino durante su breve existencia no fue contemporáneo de la actividad de bandas profesionales en la ciudad. Las exhibiciones de las bandas, para este órgano de prensa interesado en el espectáculo de prestigio de la sociedad burguesa, representaban un evento marginal y casi anecdótico. La banda era, en esta visión, objeto útil a la ceremonia civil o militar o a la diversión estiva. *La Gaceta* casi no hace mención del repertorio de los grupos de banda. De todas maneras, ante una actitud poco manifestativa sobre el tema, se filtran algunas informaciones útiles como las del paso a Buenos Aires de empleos operísticos de la banda en funciones análogas a las de Italia, incluso con relación a la anticipación de músicas de banda respecto del escenario teatral.

Para entender aquella actividad de las comunidades extranjeras a través de la banda es posible complementar la información de *La Gaceta de Buenos Aires* con otras fuentes periodísticas. Elijo dos extremos del abanico que ofrece la prensa de aquellos años: la publicación principal de los italianos en Argentina y el diario que, sobre todo en 1910, año del Centenario de la revolución independentista del país, más habría de mostrar actitudes xenófobas respecto de los italianos, *La Razón*.

Procediendo a articular la información de *La Gaceta*, periódico destinado casi exclusivamente a los abonados de los teatros de ópera, con los datos que se recogen de una publicación muy diferente como el órgano fundamental de la comunidad italiana, *La Patria degli italiani*, es posible dar cuenta de un universo distinto y complementario.

²¹⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 2 de julio de 1882, p. 59.

Resulta en conclusión que el periódico de los italianos es, en comparación con *La Gaceta*, muy generoso en datos sobre las bandas porque éstas desempeñaban un papel esencial en las situaciones grupales de la comunidad italiana. Era esencial su función en la conmemoración patriótica peninsular que resulta factor aglutinante en todo el arco temporal de esta investigación: téngase en cuenta que para los italianos la unidad de Italia se completó recién en 1917 con la conclusión de la Primera Guerra Mundial. La banda es elemento imprescindible incluso en la fiesta de camaradería y asimismo ella también cumplirá una función en el momento de la cohesión, cuando la comunidad se siente agredida por los locales.

Así, sabemos que una de las tantas instituciones peninsulares de la ciudad, la Società Colonia Italiana, posee una banda y que tal banda se dedica, en ocasión de un “*grandioso concerto*” de año nuevo, a un repertorio diferente de las marchas de ceremonia. De la lectura del periódico se deduce una utilización más variada de la banda. Ésta cumple una función ceremonial pero también otra bien clara de tipo festiva que es precisamente la menos explicita en *La Gaceta Musical*.

La banda, en *La Patria*, reaparece en su versión serena, la de la plaza de pueblo. Deja de lado el aspecto viril, solemne o funéreo y es asociada con la invitación a compartir juntos el acto y la adjetivación es clarísima, será “*gentil*” y el acto será ocasión “*bellissima*” de estar juntos “*allegramente*”:

Società Colonia Italiana

La banda di musica della suddetta società si è logorati i mantici dei polmoni per dar divertimento a tutti soci e non soci che l'hanno sempre applaudita in tutti i balli in tutte le feste che è ben giusto farle una dimostrazione di simpatia oggi in cui da un grandioso concerto a proprio beneficio, che durerà dalle ore una pom. fino alle otto in cui comincerà un grandioso ballo, ha il quale fu invitato il più bel fiore delle nostre connazionali.

*Sarà un atto gentile l'intervenirvi e insieme un modo bellissimo di passar allegramente il primo giorno dell'anno.*²²⁰

La fiesta de carnaval de la sociedad Stella d'Italia suponía, como siempre, música y bailes de máscaras. El periódico ya prepara la excitación de lo que era uno de los eventos más

²²⁰ *La Patria degli italiani*, jueves 1 de enero de 1880, n 1, p. 2.

esperados de los porteños. La Sociedad italiana tendrá su propia comparsa. Los ensayos de los coros y la numerosa banda son ya una noticia:

Stella d'Italia

Riguardo le Comparse Carnevalesche di questa Società, un collega Bonaerense dice: Abbiamo avuto occasione di assistere alle prove della Comparsa “Stella d'Italia” ed è per questo che possiamo assicurare che tanto la sua numerosa banda di musica come i suoi cori chiameranno la pubblica attenzione nel prossimo Carnevale. Questa distinta Società riceverà nei suoi eleganti saloni nelle notti di Domenica 8, Martedì 10, e Sabato 15 numerose famiglie della Colonia Italiana e argentine, alle quali sta allestendo tre brillanti balli mascherati. ²²¹

Pero también la banda, además de su *gentilezza*, es instrumento imprescindible para recordar a los italianos el amor por la patria lejana y el orgullo de la comunidad, sobre todo ante quien no es italiano. Así fastosamente la comunidad italiana de Rosario vistiendo la camisa roja -comunista y garibaldina- recibe al candidato a Presidente de la República, ya que indudablemente los inmigrantes peninsulares habían decidido apoyar al joven General Julio (¡“Giulio” para la ocasión!) Roca. La manifestación reúne varias bandas de música italianas, una de ellas La Garibaldina:

Da Rosario

4 Dicembre

Mio ottimo Direttore

Abbiamo avuto una festa proprio bella. Chi non è accecato dalla passione politica deve ammettere che il ricevimento fatto stamane al gen. Giulio Roca non poteva essere più solenne, spontaneo, cordiale, popolare.

La brevità del tempo mi obbliga ad adottare lo stile telegrafico.

Fin dalle 7 dal mattino fuochi artificiali e bande di musica — fra le quali la Garibaldina, composta tutta d'italiani indossanti la storica camicia rossa — annunziavano che la popolazione del Rosario si preparava ad accogliere il giovane candidato alla presidenza. Il quale sbarcò alle 9 e mezzo. ²²²

²²¹ *La Patria degli italiani*, viernes 6 de febrero de 1880, p. 2.

²²² *La Patria degli italiani*, martes 5 de enero de 1880, p. 2.

Las simpatías políticas de los italianos en Argentina eran bien claras. En la visión laica, liberal y muchas veces cercana al socialismo de gran parte de los italianos, el conservadorismo federal antieuropeo de Rosas es el enemigo. ¿No había luchado “*il nostro Garibaldi*” contra el tirano? En febrero de 1880, en un lugar ya conocido por las manifestaciones musicales al aire libre hay un concierto de banda. Sabemos que es nada menos que el mismísimo director de la orquesta del Colón, el maestro Nicola Bassi, quien dirige música militar escrita por un compositor de ópera: Amilcare Ponchielli. ¿Cabe alguna duda sobre la naturaleza de los otros “*scelti pezzi*”?:

concerto patriottico

Ebbe luogo Martedì sera l'annunciato concerto patriottico nel Giardino “La Florida” in celebrazione del ventottesimo anniversario della caduta del tiranno Rosas.

Fra la numerosa concorrenza notavansi uomini eminentissimi.

*Negli intermezzi la banda di musica Provinciale suonò scelti pezzi. Inutile dire che l'orchestra diretta dal M^o Bassi fu applauditissima, volendosi replicata la Fantasia Militare del Ponchielli.*²²³

La banda es también funcional a un conflicto de emblemas culturales. En alguna ocasión la comunidad italiana se siente ofendida por manifestaciones de xenofobia local: la banda y la ópera son armas en la contienda. En 1880 un artículo de *La Nación* había ofendido a los inmigrantes italianos con clichés que se repetirían *in crescendo* en momentos sucesivos por parte de la sociedad tradicional argentina. Los inmigrantes serán tildados por el diario “lustrabotas”, “tocadores de organitos”, “verduleros”. La respuesta de *La Patria* es llamar a filas a los compatriotas. En abril del mismo año se realiza en el Colón un concierto organizado por la comunidad italiana para recoger fondos para el Hospital Italiano y la ocasión se aprovecha para responder a aquellas “ofensas de los ignorantes”. No pueden faltar “*le nostre bande di musica*”. Alrededor de ellas, la comunidad se mostrará compacta, será una masa.

Preparativi

²²³ *La Patria degli italiani*, viernes 6 de febrero de 1880, p. 2.

Sono molti i preparativi che fa la popolazione italiana della capitale per dare allo spettacolo di domenica sera al teatro Colon la solennità che deve avere, come indiretta protesta contro le accuse gratuite lanciate da ignorantelli e non ritrattate che a mezzo.

Sappiamo che le varie Associazioni Italiane interverranno in massa alla benefiziata in favore del Patrio Nosocomio. Le nostre bande di musica, secondo c'informano concorreranno a rendere più maestoso lo spettacolo. [...].²²⁴

Más allá de las tensiones, el interés del periódico por los hechos musicales de la comunidad muestra a los profesionales y comerciantes del ramo que *La Patria degli italiani*, es la mejor vidriera para los anuncios dirigidos a los compatriotas. Es claro, el periódico incluye publicidad. Una de éstas es un anuncio de una de las casas más importantes de instrumentos musicales de la ciudad, la de Restano ubicada en Suipacha 51. Los Restano eran genoveses y habían llegado a la ciudad en 1840. Eran excelentes músicos: Gianbattista era violinista del Colón y murió en la epidemia de 1871. Antonio Restano en esos años estaba perfeccionándose en Milán y *La Gaceta* en noviembre del 1882 da noticia de sus triunfos. La viuda de Gianbattista, Carolina, continuó con el negocio de música que, entre otras cosas, había sido responsable de la primera edición del Himno Nacional Argentino. Una impresionante publicidad del periódico italiano del 1880 mostraba en imágenes los instrumentos musicales que vendía Restano. Allí se exhibían sobre todo, la enorme variedad de cobres de banda que los Restano importaban de una de las más importantes fábricas europeas: Pelitti.

Attenzione!

Non v'è bisogno di reclame, però che l'annuncio pubblicato oggi in quarta pagina vale da solo il più grande elogio dello splendido deposito di strumenti musicali della signora Carolina Restano.

Ciò nullameno ci permettiamo di fissare l'attenzione dei lettori sopra il numero straordinario di medaglie ottenute dalla grandiosa fabbrica Pelitti, da cui trae i suoi strumenti lo Stabilimento della signora Restano.

Ve ne hanno di tutte le Esposizioni e di quasi tutti i Governi – il che vuol dire se volete uno strumento proprio come si deve, premiato dovunque, recatevi in via

²²⁴ *La Patria degli italiani*, viernes 9 de abril de 1880, p. 2.

Suipacha 51. Colà troverete il meglio di quanto vi fa di bisogno e per di più prezzi tenui come in nessun'altro negozio.

*Non vi basta?*²²⁵

Los datos del diario de los italianos completan la información y dan una noticia más generosa de la banda en Buenos Aires alrededor de 1880. En conclusión de esta lectura de la prensa se deducen en esos primeros años del encuentro de los migrantes con la Argentina, algunas características respecto de la difusión operística: los organismos locales, fundamentalmente militares, son permeables a la ópera, cosa explicable en parte porque muchos de sus operadores musicales son italianos, y, por otro lado, las bandas de las comunidades comienzan a organizarse. Será necesario dar una cita a las bandas de Buenos Aires en un momento sucesivo del encuentro entre el extranjero y el local para verificar los cambios. Para esto se habrá de utilizar otro punto de vista periodístico.

Para comparar la realidad porteña sucesiva elijo encontrar a Buenos Aires en otro momento crucial en la evolución histórica de la inmigración en Buenos Aires: el año del Centenario de la Revolución de Mayo. En 1910 la gran masa migratoria ya se había asentado y la porteña era ya una sociedad que estaba reajustando el equilibrio entre sus partes. Un cotidiano de gran difusión y que habría de desarrollar en el inmediato futuro un papel activo en esas dinámicas de reacomodamiento es elegido en este punto como testigo: el vespertino *La Razón*. En efecto, durante los años inmediatamente sucesivos, este diario será herramienta de los grupos xenófobos más radicales. Leer *La Razón* en 1910 nos podrá informar si en ese entonces se percibían ya los gérmenes del antiitalianismo. Una gran noticia musical parece desmentir esas sospechas con relación a las bandas. Después de treinta años de la demanda de una banda municipal que había propuesto *La Gaceta Musical*, las autoridades han decidido hacer concreto aquel proyecto. Las noticias que siguen a la constitución de tal banda se dan con las características de lo importante, en primera página. A principios de año se puede leer en *La Razón* un reportaje al director designado y de allí nos enteramos de datos que son muy significativos.

El director de la banda es una persona que ya fue mencionada: aquel lucano de Potenza que había organizado bandas en Córdoba y Tucumán, Antonio Malvagni. Este había desarrollado una brillante actuación en el norte, y sabemos por *La Razón*, que la banda tucumana era considerada la *Garde Republicain* argentina. El cronista del diario atribuyó a

225 *La Patria degli italiani*, sábado 7 de febrero de 1880, p. 2.

Malvagni un origen partenopeo y ese le permite colocarle todos los estereotipos que habitualmente se aplican a lo napolitano pero con aparente simpatía: “El maestro Malvagni se expresó con esa atrayente fogosidad que caracteriza a los napolitanos. Al hablar de la banda. La llama «mía», y pronuncia ese pronombre posesivo a la manera que los artistas hablan de sus obras y los hijos del Vesubio de sus «fidanzate».”²²⁶

Las ambiciones de Malvagni son altas. La Banda de Buenos Aires debe ser especial, numerosa y bien pagada. Los músicos deben provenir del nivel más alto: el Colón: “Necesito cien profesores.... un cuerpo musical que salga de lo común y que se imponga al buen gusto bonaerense. - Y espera UD encontrar aquí esos cien profesores.- Si señor, Buenos Aires los tiene muchos y muy buenos...”

La entrevista proporciona información interesante sobre tipo de contratos, problema del doble empleo y el nivel salarial de los músicos. Todo hace suponer que se está imaginando una banda que funcione como una versión al aire libre de la orquesta del Colón: el prestigio y la estabilidad deben ser análogos al del gran teatro de Ópera: la función representativa es la misma:

[...] -es posible tener buenos ejecutantes por 120, 130 y 150 pesos mensuales [...] no habrá incompatibilidad entre el puesto de profesor de la banda municipal y el de profesor de orquesta en los grandes coliseos porteños, por cuanto estos sólo funcionan en determinados meses del invierno [...] además hay que tener en cuenta que la Banda Municipal ofrece un puesto bien rentado y permanente y que los sueldos varían necesariamente según la habilidad del ejecutante. El profesor de armonium por ejemplo ganara 200 pesos.

El periodista es curioso de un tema: los uniformes de la banda y aquí la respuesta es por demás corroborante de lo que arriba se suponía: en la idea de Malvagni esta banda no tiene nada que ver con el desfile militar ni con la banda de kiosco: “En cuanto al uniforme, el Profesor Malvagni se inclina al traje de smoking; pero este punto no está aún resuelto”.

Y del carácter híbrido del orgánico es prueba la presencia de arpas y contrabajos que se precisa deben ser “a cuerda”.

²²⁶ *La Razón*, 21 de enero de 1910, p. 1.

Los instrumentos ya fueron encomendados a Francia (flautas, clarinetes, etc.) y los de metal a Austria: “Han sido encomendados a la casa Buffet-Crampon de París, y los de cobre a la casa Hullman de Viena”.

El carácter de improvisación es otra vez evidente si se piensa que la prueba de fuego del organismo será el gran día festivo: ¡el 25 de mayo!: “La banda municipal iniciará sus audiciones para el Centenario ...Para esa fecha la crítica dirá si he salido airoso del compromiso”.

Otras declaraciones de Malvagni son reveladoras de la situación bandística en Buenos Aires: la ciudad no tiene espacios *ad hoc*: “Además, como en la actualidad no hay en nuestras plazas, kioscos adecuados para que ejecuten cien profesores, la intendencia ha ordenado la construcción de un kiosco desmontable [. . .]”.

Según el Maestro es inexplicable que Buenos Aires no tenga una banda municipal. Cuando el periodista lo apremia por el gran costo de la operación, el italiano juega la sensibilísima carta del orgullo porteño: ¿ustedes quieren ser como Europa? ¡Ni siquiera están al nivel de Tucumán!”

- objetamos por el lado del costo de la banda: 12. 500 pesos mensuales.

-esto es una cuestión que me incumbe. La ciudad de Tucumán quiso tener una banda de primer orden y lo consiguió incluyendo en su presupuesto un gasto mensual de 5000 pesos. París, Viena, Nueva York, Nápoles, y las grandes capitales dedican a su banda una suma mucho mayor...estas cuestiones de arte, vistas al través del dinero son [...] prosaicas...se me ha pedido algo excelente, extravulgar, concordante con la reputación artística de esta gran metrópoli y me he comprometido a hacerlo, siempre que se me faciliten los medios.

Meses después, en marzo sabremos que el número definitivo de los componentes de la banda será de noventa y dos personas y que finalmente se está tomando una decisión sobre el central tema del uniforme.²²⁷

La reacción del diario a aquella provocación de Malvagni tendría que esperar algunos meses y una visita extranjera abrirá camino a la envidia. En efecto, con retraso con respecto a la gran fiesta de Mayo, llega a la ciudad una gran banda procedente de Austria y todo alrededor de esta presencia suena a evento. El 16 de septiembre comienzan los primeros

²²⁷ *La Razón*, 14 de marzo de 1910, p. 1.

anuncios. La banda, se informa, como las viejas orquestas del siglo XIX, tiene una sección turca y pertenece al regimiento 4 de infantería. Su jefe es, pomposamente, el Gran Maestro de la Orden Teutónica y consta de cuarenta y dos ejecutantes (cincuenta y seis si se usan las cuerdas). La emoción de la recepción en el puerto es debidamente preparada por el diario: Esta notable banda [...] desembarcará mañana en nuestro puerto, debiendo tocar antes de dirigirse a su alojamiento frente a la casa de Gobierno y a la plaza San Martín. Se ha designado al teniente Walter von Stecher, para que acompañe al barón Odelga que viene como jefe de la misión ante nuestro país.²²⁸

La banda tocará el 5 de noviembre en el Colón y el 8 del mismo mes en el club alemán. Es sobre todo esta presencia de nobleza, de historia imperial y no vacuna, de títulos archiduciales y medallas cesáreas, alrededor de un objeto, la banda, que ya no puede considerarse pintoresco, y esto provoca el potente motor de la envidia. Y será entonces a raíz de la visita austriaca, más que de las de promesas de Malvagni, que se pueden leer en *La Razón* acentos que recuerdan los viejos de *La Gaceta* de los años 80:

*Música en nuestros paseos. Bandas militares. Buenos Aires es una de las grandes capitales que oye menos músicas en paseos públicos. Las bandas brillan por su ausencia. Últimamente con motivo del centenario se formó la banda municipal, única que hemos oído “algunas veces” en la plaza del Congreso. Se hace necesario...que en todas las plazas centrales y por turno, reciban sus vecindarios el beneficio de unas horas de música de cuando en cuando. Un falso concepto ha retraído las bandas militares de los paseos públicos y el trámite para conseguir una banda militar es tan serio, que lo tiene que autorizar el ministro de guerra. Hay que vincular más el ejército con el pueblo...actualmente están las bandas: municipal, de policía 1, 2, 3, 4 de infantería, algunas en campo de mayo fuera de otras particulares que se podrían aprovechar. ...*²²⁹

Respecto de la década de 1880, la ceremonia pasa a ser más profesional. Desde los tiempos de *La Gaceta*, la banda de la fiesta, en vez de ser fenómeno exclusivo de las comunidades extranjeras comienza a constituir también fenómeno local. Así *La Razón* no olvida de informar que la banda acompaña el té de las damas de la aristocracia: “Té a bordo.

²²⁸ *La Razón*, 31 de octubre de 1910, p. 1.

²²⁹ *La Razón*, 17 de diciembre de 1910, p. 6.

El próximo domingo a bordo del crucero Garibaldi, surto en el puerto de La Plata, el teniente de navío Jorge Yalour...Una banda de música amenizará las horas de la reunión...”²³⁰

La banda es citada por *La Razón* en un evento de heroísmo italiano casi malabar pero que resulta también evento local: la empresa del gran aviador Cattaneo. Es la mismísima flamante Banda Municipal de Malvagni cedida por el intendente ²³¹

La Razón da noticias acerca de la banda. Ésta ya no es, como antaño, objeto que acompaña lo solemne de la ceremonia o lo pintoresco de fiesta de los italianos. La banda estará presente en la diversión de la sociedad local. En los nuevos tiempos serán ocasiones para la banda tanto el curso de la calle Cabildo, que parece ser el de la gente decente, hasta el de Adrogué, donde la música estaba garantizada por la banda militar del regimiento 4 de infantería, que para la ocasión olvidaba su finalidad castrense.

De todas maneras, es significativa la italianización de la fiesta argentina a través de la banda de los “genoveses”. Será así que Paolantonio será el centro de la fiesta. Paolantonio animará el carnaval de los argentinos. Parece ser que su banda es la mejor tocando...tango. ¿Dónde? Nada menos que en los bailes del Colón porque en el teatro de la Ópera el tango todavía no había entrado como se debe. Paolantonio sería entonces el responsable de la introducción del tango ¡en el Colón!

Colón

Las parejas se deleitaban al compás de los tangos que hacia oír la orquesta de Paolantonio, quizás la única de todas las contratadas para los bailes de mascararas, que merece una mención en este sentido, por la variedad y selección de las piezas...

Ópera

*La sala de la ópera es una tradición y por eso indestronable ...debemos lamentar además el poco tino que se tiene en la elección de los tangos. En la Ópera no se ha ejecutado un solo tango que mereciese el nombre de tal; son sencillas y antiquísimas habaneras modificadas apenas o bien canciones francesas e italianas con lijeros cambios de ritmo. Los compositores criollos han dado muy pobre muestra de su inspiración.*²³²

²³⁰ *La Razón*, 1 de diciembre de 1910, p. 7.

²³¹ *La Razón*, 26 de noviembre de 1910, p. 6.

²³² *La Razón*, 7 de febrero de 1910, p. 6.

En una exposición cosmopolita la música de banda es puente entre las tan emblemáticas Pulpería del Ombú y la Trattoria de Piedigrotta

Por las exposiciones

*Alcanzó a 17000 el número de visitantes que ayer visitaron los pabellones de la ferroviaria. La banda del profesor Bodega ejecuto escogidas piezas musicales en el quiosco de la plaza de las naciones, donde era mayor la afluencia de público. La pulpería del Ombú, la Piedigrotta y el concierto organizado por el profesor Salvador Aitta tuvieron también su concurrencia numerosa, siendo especialmente aplaudidos los números ejecutados por los canzonetistas napolitanos y los concertistas del profesor mencionado.*²³³

La visión de *La Razón* acompaña en aquel crucial 1910 con entusiasmo a la actividad de los directores de banda italianos. Cuando el lucano Malvagni organiza la banda nacional no olvida su origen: se recuerda en efecto que él es fogoso de una manera que corresponde al estereotipo del italiano, pero no se ven esos perfiles un rasgo negativo. Tampoco se advierte hasta ese momento prevención alguna porque la mejor banda que en Carnaval ejecuta tangos sea la de Paolantonio.

La estima de *La Razón* por los directores de banda italianos era casi obligada si se tiene simpatía por las bandas. La mayoría de los operadores del sector eran italianos y a continuación se dará cuenta de la manera en que habían llegado al país.

¿Cómo se explica todo lo anterior? Leída esta información periodística en dos momentos límites de la historia migratoria argentina, es evidente que éstos dan cuenta de intensa actividad de músicos de banda italianos en la ciudad. ¿Cuándo habían llegado? La llegada de los músicos de banda, ¿comparte características comunes a la de los otros inmigrantes o tuvo características particulares?

El desfile con la banda no era exclusivo del poder que se celebraba y también podía ser evento de la protesta. Hacia fines del siglo XIX un periódico socialista de Palermo que dirigía el padre de un personaje central en el pensamiento argentino, relataba sobre las multitudinarias marchas de obreros irlandeses acompañados por bandas. Así se lee en *Il Povero*, periódico dirigido por Salvatore Ingegneros.

²³³ *La Razón*, 12 de diciembre de 1910, p. 3.

Dublino. un grande meeting, in favore di quaranta feniani ancora prigionieri, ebbe luogo i 7 di questo mese a Dublino- più di 100.000 persone vi assisterono.

*Quasi tutte le associazioni vi presero parte, e molte tra esse erano precedute da bande musicali e da bandiere che portavano delle insegne, e sciarpe con la iscrizione: amnistia. L'ordine pubblico non venne turbato.*²³⁴

Por otro lado, y desde antes, también la revolución tuvo su ejército y el tema es interesante porque la banda es el aspecto de la música más cercano al mundo militar, aún aquel comprometido con las armas de la unificación italiana. Muchos de esos músicos militares han debido exiliarse en cuanto considerados subversivos por el poder constituido – ya sea Borbón que absbúrgico. Hoy nos sorprende la elección de un refugio tan lejano de Italia como el Río de la Plata, pero el documento nos confirma la presencia de revolucionarios en la región ya en los primeros años del siglo XIX. Eso explica la presencia en Sudamérica de excelentes profesionales no empujados por el apremio económico, alguno de ellos era noble. La formación musical alta les habría permitido permanecer en un ambiente que reconocía su prestigio artístico de no haber sido por la amenaza que los acechaba. Por otro lado ya en Italia la banda había sido considerada como lugar de refugio de personajes subversivos. Aquel legajo de informaciones confeccionado para detectar los ejecutantes que podrían pertenecer a la secta carbonaria, hace escribir a Fabris que: *“Il sospetto per i musicanti non era ingiustificato. Le connessioni tra musica e carboneria non raccolgono che l'eredita delle fanfare rivoluzionarie dei decenni precedenti, quando la nuova banda, sganciandosi dell'esercito di regime, diviene musica pubblica”*.²³⁵

Estas vinculaciones entre revolución y músicos de banda que hacían temer al monarca Borbón de Nápoles, encontraban simétrico correspondiente en los ambientes revoltosos que en el norte movían contra el emperador austriaco.

Así, entre los viajeros forzosos se contaba Innocenzo Bernardino Carcano. De noble origen abandonó sus estudios en Milán para seguir a Carlo Alberto de Savoia en su lucha contra el austríaco y fue herido por una bayoneta en la famosa batalla de Novara. Emigró al Río de la Plata con su hermana Carolina quien en tiempos más tranquilos pudo volver a Italia. Es probable que la diáspora de los Carcano haya afectado a otras personas de la antigua familia. En los años '80, otro músico de apellido Carcano, probable pariente Innocenzo

²³⁴ *Il Povero*, año I, n. 9, 12 octubre de 1873, p. 4.

²³⁵ Fabris, Dinko, “Le origini delle bande.... cit., p. 169.

Bernardino, desarrolló intensa actividad en Venecia, lejos de la Lombardía de origen. La *Gazzetta* local registra su carrera: “*Teatro Rossini. [...] Per conseguenza questa sera ne seguirà l’apertura coll’opera Ruy - Blas, dal simpatico maestro F. Marchetti. - Ecco la distribuzione delle parti principali: ; [...] maestro concertatore e direttore d’orchestra Giuseppe Grisanti; maestro del coro Raffaele Carcano. - Lo spettacolo incomincerà alle 8 e un quarto precise*”.²³⁶

Carcano a Venecia dirigía coros pero también orquesta al aire libre, en la playa: “*Nel grande stabilimento Bagni al lido sabato 12 agosto, dalle ore 5 1, 2 alle ore 8 1, 2, Concerto musicale, da eseguirsi dall’orchestra veneziana, diretta dal maestro Raffaele Carcano*”.²³⁷

Crisante del Cioppo llegó a terminar sus estudios en el Conservatorio de Nápoles bajo los Borbones en un año tumultuoso: - 1847 - y su empeño por la causa italiana lo llevó a un paso del pelotón de fusilamiento: su delito, según algunas versiones²³⁸ habría sido el de haber hecho tocar por su banda el “Himno a Garibaldi”, siendo salvado de muerte segura por un grupo de patriotas. Según otro relato²³⁹ los hechos fueron más confusos: su banda, la de Casalanguida, tocando música en las fiestas patronales del vecino pueblo de Borrello, se encontró, entre los dos fuegos de una lucha política que se articulaba a través del enfrentamiento de clase: “*galantuomini e contadini*”. Algunos acusaban a Del Cioppo de haber tocado en la fiesta una “*suonata che era contro il Tedesco*”, es decir, antiaustriaca, después de lo cual la banda fue obligada a manifestar musicalmente lealtad al Borbón napolitano tocando una tarantella. La vida de Del Cioppo es demostración de cuanta carga emblemática pueden tener ciertas músicas: a causa de un himno o de una tarantella, Del Cioppo emigró buscando playas más calmas.

Giuseppe Giribone, ya mencionado, era persona de buena posición económica que había estudiado derecho y música y su actividad subversiva contra los austriacos le obligó a la fuga mudando su afán de lucha a Montevideo donde sus compatriotas Garibaldi y Anzani entablaban guerra a la opresión en otro frente.

Enrico Spreafico alumno, del Conservatorio de Milán luchó por la unidad de Italia bajo el General Alfonso La Marmora antes de llegar a Buenos Aires.

²³⁶ *La Gazzetta di Venezia*, 29 de octubre de 1883, n. 288 p. 2.

²³⁷ *La Gazzetta di Venezia*, 12 de agosto de 1882, n. 212, p. 2.

²³⁸ “Del Cioppo, Crisanto”, Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biográfico Italo Argentino...cit.*

²³⁹ Maranzano, Eugenio, *Borrello tra i vicini comuni della Val di Sangro*, Mario Ianieri, Borrello, 1998.

Carcano, del Cioppo, Gribone, Spreafico y muchos otros habían sido formados en conservatorios como el de Milán, una institución de era napoleónica fundada específicamente para suministrar personal musical a la Scala. Sus carreras demuestran que esos músicos han encontrado la posibilidad de combinar esa formación musical, claramente operística, con el ejercicio de las armas. Ese vínculo fue continuado por ellos en Argentina en las bandas que muchos de ellos dirigieron bajo disciplina militar. El tumultuoso pasado político de los latinoamericanos hace arduo asociar al mundo castrense con el ambiente de la cultura y más aún con el de la ópera lírica. Por otro lado, la izquierda de las revoluciones, suele evitar complicaciones interpretativas y muy habitualmente reduce su visión de lo operístico a cuanto sucede en la platea durante las funciones de gala sin preocuparse demasiado por lo que pasa en la oscuridad, allá arriba. En Italia, es importante recordarlo, la ópera fue en época de Risorgimiento canto de revolución y una puesta de *Puritani* o de *Guglielmo Tell* eran temidas desde el poder incluso en Rusia.²⁴⁰ Los italianos en Argentina no olvidaron que la ópera ponía música a su lucha contra la opresión y que enemigos del *status quo* como los heroicos hermanos Bandiera, no desdeñaron confundirse con personajes de ópera en el momento más definitivo –el del cadalso– cantando juntos un dúo de ópera de Mercadante, *Chi per la Patria muor*.

La emigración siguiente, la que coincide con la crisis material, empujó al viaje hacia el Plata a músicos de banda de diferentes zonas de Italia. Muchos meridionales como Giuseppe Arena (de Palmi, Reggio Calabria), Angelo Maria Metallo (de Calabritto, Avellino), Salvatore Merico (de Bari), Alessio Morrone (de Bellosguardo, Salerno), Carlo Percuoco, Sante Discepolo y Andrea Giuseppe Labanchi (los tres de Nápoles), Vincenzo Grande (de Caserta), Giovanni Imbroisi (de Paola, Cosenza) o Antonio Malvagni (de Potenza) y también gente del norte como Giuseppe Maria Lardone (de Virle Piemonte, Turín), Italo Bolter Bulterini (de Milán) Giuseppe Sforza (de Alessandria) y Alberto Cifolelli (de Venecia) y hasta algún romano como Giulio Monini. Es notable la gran concentración de migrantes instrumentistas de banda que proceden de la costa levantina de los Apeninos Centrales. Dos, Edoardo Gasparrini y Giovanni Serpentini, son originarios de Recanati, Macerata 1899, Antonio Valentini de Belforte all'Isauro (Pésaro). Una situación particular es la del viaje familiar de los Paolantonio de Agnone: Alfonso, Antonio y Felice.

²⁴⁰ Taruskin, Richard, *Defining Russia musically*, Princeton University Press, Princeton, 1997, p. 224.

El caso de los migrantes de Agnone que pasan a Argentina fue estudiado de manera atenta.²⁴¹ El pequeño municipio, poco más de seis mil habitantes, fue abandonado en los cincuenta años sucesivos a la unificación de Italia por un número aún mayor de personas. La mayoría de ellas pasó al Río de la Plata. Agnone, escribe Samuel Baily²⁴², “fue un importante centro administrativo regional conectado con Nápoles y Caserta. Como tal tenía una élite bien establecida que lo convirtió en un centro de cultura, particularmente de música”.

En Buenos Aires residieron en una zona claramente delimitada de la ciudad: gran parte de ellos vivía en cuatro manzanas cuyo centro es la esquina de las calles Montevideo y Córdoba. Los lazos que ligaron a estas personas al lugar originario y los vínculos de parentela fueron tan fuertes que mantuvieron publicaciones periódicas destinadas a mantener las relaciones lejanas. Trataron más que otros grupos de conservar intacto el grupo familiar. Esta red fue relevante en la dinámica de los contactos musicales y este fue el caso, evidentemente, de la numerosa familia Paolantonio que contaba con otros profesionales de la música, además de los instrumentistas de banda ya citados.

Parecería que, a diferencia de otros inmigrantes atrapados por la gran ciudad, los músicos de banda italianos no tuvieron dificultad en internarse en el territorio argentino transformándose en verdaderos vehículos de difusión operística. Ellos, por propia iniciativa o enviados por la jerarquía militar, fundaron bandas en centros provinciales como Catamarca, Córdoba, Mendoza, Rosario, Bahía Blanca, Mar del Plata y esos grupos llevaron su música a las pequeñas aldeas de cada zona. Este comportamiento respondía a la vocación móvil de la banda, tan diferente en su ágil independencia de la pesada organización de las estructuras teatrales. En esa dote dinámica reside ese poder de difusión y de penetración en las capas más profundas de la sociedad y fue gracias a ello que mucha música de ópera llegó a formar parte del patrimonio musical de la sociedad argentina incluso en lugares muy lejanos de los teatros aún antes de la difusión masiva radiofónica o discográfica. La esencial flexibilidad de la música de ópera y la movilidad de la banda dieron trabajo además a muchos músicos lejos de los teatros.

En el norte, un precursor de estos viajes fue Angelo Spadini que en 1855 se radicó en Catamarca donde organizó una academia de música. El gobernador Navarro, que estudiaba con él, le pidió que fundase una banda en la ciudad. Aquel grupo musical fue temprano

²⁴¹ Baily, Samuel L., “La cadena migratoria de los italianos en Argentina. Los casos de los agnoneses y siroleses”, *La inmigración italiana ...cit.*

²⁴² Baily, Samuel L., op. cit., p. 47.

promotor de la ópera entre los catamarqueños. Serafino Bugni que llegó a Argentina a mitad del siglo XIX, fue director de la banda de la policía en Paraná (1862) y de la banda municipal de Tucumán (1880). Siempre al frente de bandas militares, un italiano llegó a desarrollar una importantísima carrera en las provincias: era el ya citado lucano Antonino Malvagni que fue puesto al frente de la banda del regimiento 1 de artillería, acantonado en Córdoba. Después de dos años se transfirió a Tucumán para hacerse cargo de la banda de los bomberos. El Mayor Malvagni aprovechó su estadía en Tucumán para organizar compañías de ópera.

A propósito de Córdoba, para ese entonces ya hacía mucho que Carcano había llegado al país. El músico formaba parte de los profesionales que José María Aldao contrató para llevar a Córdoba como docentes. En 1850 el gobernador de la provincia Manuel López lo nombró instructor de la banda de música del Batallón Defensores de la Independencia Americana. Con clara vocación docente, en el importante colegio de Montserrat de la ciudad mediterránea formó una banda con los alumnos de la institución. Parece que, además del paisaje de las sierras, otros factores lo ataron a Córdoba: una esposa demasiado determinada que le impidió “volver como Ulises a Itaca” como habría deseado. Mientras Carcano actuaba en Córdoba otro compatriota nació en Recanati, Edoardo Gasparini. Éste habría de suceder a Carcano en aquella labor docente cordobesa y también en el mismo colegio Montserrat. El músico italiano habría de fundar instituciones musicales esenciales para Córdoba como la Orquesta Sinfónica y aún una banda de música.

Sobre la costa atlántica, en Mar del Plata, ciudad desde siempre central para el socialismo argentino, hubo, por parte de los italianos de izquierda, un afán de difundir la música entre el pueblo. A fines del siglo XIX se radicó en la ciudad Lorenzo Cianchetta, quien ejecutaba conciertos con su banda en la plaza que hoy se llama San Martín. En la misma ciudad, también se ocupó de estas actividades Antonio Valentini, un farmacéutico de intensa acción en el mundo musical y de las asociaciones. Valentini, cultivando ambos intereses, formó la Banda de Música Garibaldina y fundó una Sociedad cosmopolita de Socorros Mutuos. Giovanni Tomassini, istriano nacido en 1890 se radicó más al sur, en Bahía Blanca. Entre las variadas actividades musicales de Tomassini se destacaron las prácticas de banda.

En esos tiempos, poblaciones que ahora, gracias a las comunicaciones se consideran cercanas a la Capital Federal y parte integrante del Gran Buenos Aires, debían conformarse, a causa del aislamiento de aquellos años, con una vida autónoma. En uno de esos sitios, Glew, se estableció el músico de banda Giovanni Carpinacci, un ex combatiente de la famosa batalla de Pavón. Vincenzo Grande, en cambio desarrolló su actividad principalmente entre Banfield

y Lomas de Zamora. Grande había nacido en Caserta y fue un promotor de la actividad de las bandas en la zona. Fundó varias, y desde sus nombres, Sociedad Victor Manuel II, Olimpo Argentino de Caserta, se entiende la ambición de mantener vivo el amor de patria tanto por la tierra vieja que por la tierra nueva. La Plata, flamante nueva capital de la Provincia de Buenos Aires, recibió la visita de otro casertano, Pietro Ruta, que durante muchos años dirigió la Banda de la policía local.

En Mendoza, ubicada en la zona andina, fue activo Crisante Del Cioppo, quien poco después de su llegada al Plata en 1882 fue nombrado maestro director de la banda de música del Regimiento 12 de infantería, con sede en la ciudad.

En la zona del litoral, en los mismos años que Del Cioppo otro italiano se ocupaba de bandas del ejército argentino: Alfonso D'Elia que después de haberse desempeñado en el colegio Militar de la Nación fue director de la banda del Regimiento 59 de línea de guarnición en Reconquista, Provincia de Santa Fe. El romano Giulio Monini, dirigió la Banda de la Policía de la Provincia de Corrientes y el ya citado Enrico Spreafico saxofonista nacido en Como, desde 1869 dirigió bandas en Rosario, Concepción del Uruguay y Santa Fé.

En pocos años estos músicos, casi todos llegados de Italia, formaron una red que cubrió el extenso territorio nacional, desde el extremo norte hasta la puerta de la Patagonia. Estas bandas, ya fueran civiles o militares, sobre todo si eran dirigidas por italianos, incluían en su repertorio, abundantemente, música de ópera. Tal actividad en lugares alejados de los teatros desarrolló en Argentina, entonces, una labor de diseminación de lo lírico entre la población que, por cierto, con intensidad menor, cumplió una función análoga a la que cubría en Italia.

Conclusión sobre la ópera en la banda.

Llegaron músicos italianos de banda al país en época muy temprana, es decir, mucho antes del movimiento migratorio de masa. Esta presencia, que habría de resultar mucho mayor después de 1880, explica por qué la profesión fue asociada con la nacionalidad italiana. Esos operadores culturales, lejos de radicarse solamente en Buenos Aires, cubrieron con su presencia todo el territorio nacional, fundando, también en el interior del país, los organismos de banda de la mayoría de las instituciones militares argentinas. La banda en Argentina, por tal motivo, hubo de replicar muchos de los perfiles que la caracterizaban en Italia, es decir, fue transmisora en todos los estratos de la población del repertorio operístico y por eso objeto que ofrece gran riqueza a la interpretación de estudios como el presente. Hasta los años del

Centenario de 1910, el uso de material operístico italiano en las ceremonias de valor simbólico patriótico no fue considerado lesivo del respeto por los emblemas locales y se consideró natural que la música italiana acompañase eventos como la inhumación de los restos de quien los argentinos llaman el Padre de la Patria: el General San Martín, o la solemne evocación anual de la fecha nacional del país.

1.2. SEGUNDA PARTE: LA ÓPERA EN OTROS ESPACIOS.

En el espacio público y en el espacio privado la ópera lírica encontró en Italia y en muchos países europeos canales heterodoxos de penetración. Melodías de ópera fueron utilizadas para danzar mazurcas o valsos en el salón de baile, el teatro, tanto musical como de prosa, aprovecharon la popularidad de lo lírico para presentar parodias de las óperas en boga y hasta el templo mismo fue contaminado por la música de ópera. Los aficionados cantaron óperas, y el salón continuó la antigua práctica de amenizar las veladas con las arias más famosas. Con el desarrollo de las nuevas tecnologías tanto el cinematógrafo en lo público como la radio y el gramófono en lo doméstico fueron importantísimos vehículos del melodrama. ¿Llegó algo de todo este mundo paralelo al escenario a Buenos Aires?

1.2.1. La ópera en el campo.

Uno de los fenómenos más curiosos y colmos de contenidos acerca de la apropiación del melodrama en Italia por parte de las clases más humildes, fue la tan libre adopción de la ópera en las prácticas musicales campesinas. Remo Melloni²⁴³ relata situaciones muy interesantes que a su vez recoge Leydi²⁴⁴ y que fueron habituales durante todo el siglo XIX y hasta mitad del XX en la zona más fértil de Italia, la llanura del Po. Allí, en los establos donde los campesinos se reunían por las noches después del trabajo, se contaban historias, se conversaba y se organizaban matrimonios. Leydi describe el establo como una verdadera “casa de la cultura”. En el establo se representaba también teatro y Melloni ha estudiado algunos de los esquemas textuales de aquellas puestas rurales. Entre esos *libretti* Melloni ha encontrado uno verdaderamente sorprendente que en 1897 presentó en Bibbiano una cierta *Società dei Dilettanti*. Se trataba de una representación popular de *Aida* con arreglos muy

²⁴³ Melloni, Remo, “Aida e Radames, appesi a un filo”, *Gazzetta del Museo teatrale alla scala*, I, 1985-1986, pp. 51-55.

²⁴⁴ Leydi, Roberto, op. cit., p. 350- 354.

libres que incluía intermedios de tipo político y que aprovechaba en sus partes musicales, incluso cantadas, momentos de la ópera de Verdi. Leydi indica que entre esa versión de Bibbiano que realizó un tal Anselmo Alvisi y el libreto de Ghislanzoni, funcionó como puente un texto intermedio. Se trataba de una adaptación de *Aida* que había sido elaborada por Valerio Busnelli y que, publicada en 1887, había gozado de gran difusión popular en su época.

Los promotores de estas actividades actuaban en un ambiente rural y en un circuito que evidentemente no preocupaba al celoso editor Ricordi. Aquellas versiones de *Aida* difícilmente habrían podido llegar a las máximas instancias judiciales como en cierto caso napolitano. En efecto la Corte de Casación de Nápoles había fallado a favor de Ricordi condenado a dos mil francos de multa al capo cómico G. Tani por representar en parodia la *Aida* de Verdi.²⁴⁵

Entre los actos de la representación de Bibbiano hubo *intermezzi* cómicos que actualizaban la *vicenda* de *Aida*, gracias a comentarios relativos a la política italiana. En esa acción paralela, se mostraba a los soldados italianos que, bajo las órdenes del General Oreste Baratieri, marchaban a combatir a Abisinia. En esas secciones, Baratieri, entonces, funcionaba como la contrafigura de Radames. Roberto Leydi subraya cómo el uso político de esos intermedios indicaba al militar italiano como enemigo de clase tanto de los soldados italianos como de los soldados abisinios. Estos últimos son representados en Bibbiano de manera muy diferente respecto de aquella visión propagandística del gobierno que pretendía mostrar a los africanos como salvajes. En el final de la representación, Verdi y Bibbiano se encuentran idealmente porque también la versión campesina muestra, al igual que la célebre ópera, cómo los verdaderos responsables de las matanzas son los sacerdotes y en esto ya Ghislanzoni había preparado el terreno anticlerical con su "*Empia razza! Anatema su voi!*". La ópera lírica, en acciones de este tipo, fue considerada entonces por sus promotores como vehículo adecuado para difundir las nuevas ideas socialistas entre el pueblo. Esas ideas, lo dice Melloni, habían encontrado numerosos adeptos en la región donde este tipo de conciencia social había desarrollado cooperativas y otras actividades de solidaridad y ayuda recíproca.

En esa realidad rural surgieron en la misma región grupos musicales que, entre polkas, mazurkas y valsos, reconocieron también una fuerte influencia de la ópera italiana "*così come veniva percepita attraverso la sensibilità popolare*".²⁴⁶ Entre aquellos campesinos fue, en

²⁴⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 31 octubre de 1886.

²⁴⁶ <http://www.musicadeipopoli.com/index.php?mdp/area11/art276>, consultado en noviembre de 2008.

especial, fuente de diversión paisana la música que para sus melodramas había compuesto “uno de ellos”, es decir el hijo de una pareja de campesinos muy humildes de la zona y campesino él mismo, Giuseppe Verdi. Uno de esos grupos, fundado en torno a 1860 por Giuseppe Cantoni, continúa aún hoy en actividad gracias a la constancia de los descendientes de su fundador, un trompetista que tocaba en las fiestas de pueblo y que relataba orgulloso que el mismo Verdi lo había elogiado. Cantoni instruyó musicalmente a sus once hijos tratando de formar un grupo que fuese exclusivamente familiar. Esa complicidad entre música y familia tuvo evidentemente éxito porque después de muchas generaciones el Concerto Cantoni ha recuperado modernamente aquella versión de *Aida* presentada en Bibbiano en 1897.

Aún después de tantas generaciones, el Concerto Cantoni, ha presentado, recientemente, aquella versión popular de *Aida* pero esta vez con marionetas, cantantes, piano y banda. Se recuperó aquel “libreto” de 1897 y en aquella versión moderna los artistas campesinos fueron guiados por intelectuales “iluminados”: Roberto Leydi y Giorgio Strehler. Otros personajes italianos importantes prestaron atención al Concerto Cantoni: Bernardo Bertolucci ha incluido participaciones del grupo en su film *La strategia del ragno*, de 1975.

Mucho antes de haber despertado el interés de los intelectuales, el Concerto Cantoni tuvo representantes en Buenos Aires: uno de sus miembros, Iginio Cantoni (Mezzani, 1902 - Parma, 6 feb. 1986) vivió varios años en la ciudad y trabajó en las orquestas argentinas.

1.2.2. La Ópera y el salón de baile.

Los italianos bailaron sus óperas transformando en danzas las melodías de las arias más famosas. Lo hicieron tanto en el salón burgués como en la fiesta paisana. El fenómeno habría de difundirse luego por toda Europa con tanta fuerza que los catalanes modificaron la coreografía nada menos que de su danza emblemática para acoger aquellas melodías líricas que excedían el número de compases habitual del baile. La sardana cambió en efecto la organización de sus pasos para poder danzar aquellas melodías bellinianas que Verdi amaba precisamente porque *lunghe, lunghe, lunghe*. En un texto especializado se puede leer esta rotunda afirmación:

No és pas un fet ignorat pels cronistes que el naixement de la sardana llarga està relacionat amb l'opera italiana. Tanmateix, la importància d'aquesta relació ha estat força menystinguda i cal replantejar la dependència de la sardana llarga, en els seus

origens, de la música d'òpera. No es tracta pas d'una anècdoa, sinó més aviat d'un element clau en la constitució i definició de la sardana com a gènere musical. ²⁴⁷

Aquí interesa sobre todo el reflejo de aquella práctica de “bailar ópera” en el Río de la Plata. El tema es de principal interés para señalar la difusión del género y los documentos muestran, sin dejar duda alguna, que las melodías de las óperas se bailaron, transformadas en cuadrillas, a escasos años de la *prima* europea de los melodramas de referencia y, tratándose de Bellini, que murió en 1835, esto viene a significar que tales fenómenos ocurrieron en Argentina mucho antes de la llegada multitudinaria de los italianos al país.

El *Boletín Musical*, en octubre de 1837, es decir a sólo diez años del estreno de *Il Pirata* en Milán, anunciaba con orgullo que desde el número siguiente se habrían de publicar cuadrillas sobre la ópera belliniana. Tèngase por otro lado en cuenta, para calibrar la tempestividad del caso, que aquella ópera que se califica de “incomparable” fue el primer título de éxito del músico siciliano a que es ya eternizado en el firmamento de la gloria en el texto: “Como el Sol de Josué se clava en el cenit de la gloria. Tal brilla el astro de Bellini. En el próximo número empezaremos a publicar unas tiernas y melodiosas cuadrillas de este autor, compuestas sobre un tema de su incomparable ópera «El Pirata».”²⁴⁸

Es así que pocos días después, el 7 del mismo mes, comienzan a publicarse las cuadrillas con una presentación de este tipo

Consecuentes con nuestra promesa, empezamos a publicar las tiernas y melodiosas cuadrillas que ofrecimos. ¡Digna producción del elevado autor del Pirata! . . . imponente melancolía, de grandiosa tristeza...su alma se estasiaba en su prodigiosa sensibilidad...puras armonías que eran como hondos suspiros de su corazón ardiente, apasionado... ²⁴⁹

Son también de la primera mitad del siglo XIX las obras que ordenó Carmen García Muñoz y que proceden de cuatro colecciones musicales: los conocidas como *Cuadernos de Ruibal* que no tienen fecha, la revista *La Moda* que se publicó entre 1837 y 1838, el *Cuaderno*

²⁴⁷ *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*, ed. Jaume Ayats, Dalmau, Barcelona, 2006.

²⁴⁸ *Boletín Musical 1837*. estudio preliminar de Melanie Plesch, Asociación de Amigos del Archivo Histórico “Dr. Ricardo Levene”, La Plata 2006, p. 134.

²⁴⁹ *Boletín Musical 1837...*, cit. p. 149.

de *Julianita López* manuscrito que según un peritaje caligráfico fue compilado entre 1842 y 1857 y el ya citado *Boletín Musical*.²⁵⁰ Interesan aquí de esas músicas las siguientes:

- del *Cuaderno de Ruibal*, que pertenecía a la familia *Ruibal Salaberry*:

un Minuet del Barbero de Sevilla

- de la revista *La Moda*, algunas músicas sobre melodías de Bellini y también de un *Ivanhoe*.²⁵¹

La Esperanza. Valsa (motivo di Bellini) por el Sr. J. A. N

(a la Bellini) minué arreglado por el Sr. Esnaola

Motivo de Ivanhoe. Minue

- del *Cuaderno de Julianita López*, las cuadrillas sobre *Il pirata* de Bellini que publica el *Boletín musical* y también:

Barsobiana del Rigoletto (sic)

Polca Mazurca del Rigoletto

Opera Ernani de Berdi (sic)

- del *Boletín musical*, cinco cuadrillas sobre *Il Pirata* que reciben estos títulos:

Pantalón para piano

Eté

Poule

Pastourelle

Final

Si esto sucedía en la primera mitad del siglo XIX, más adelante, en época de furor editorial, la idea de aprovechar las posibilidades de las melodías de las óperas exitosas, incluso en el baile, se reforzó debido al estímulo económico que derivaba de las nuevas legislaciones que amparaban los derechos de propiedad intelectual. Ricordi, por ejemplo, ante el éxito internacional de “su” *Bohème*, explotó la obra de Puccini de manera que merece ser descripta en detalle. El editor publicó nueve versiones diferentes de la ópera completa en

²⁵⁰ García Muñoz, Carmen, “Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n. 10 (1989), pp. 351-364.

²⁵¹ Este último título se refiere, muy posiblemente, al pastiche rossiniano que con ese nombre se presentó en 1826.

ediciones italiana, francesa, inglesa y alemana para piano o piano y canto; infinitas ediciones de momentos salientes para canto y piano a dos y cuatro manos; reducciones, fantasías, y transcripciones para piano solo, o piano a cuatro manos; versiones para arpa y piano; guitarra sola; mandolina sola; mandolina y piano; dos mandolinas y piano; mandolina y guitarra; dos mandolinas y guitarra; mandolina con otros instrumentos; violín solo; violín y piano; dos violines y piano; violín y guitarra; dos violines y guitarra; violín con otros instrumentos; violoncello y piano; violoncello y otros instrumentos; flauta y piano; flauta con otros instrumentos; banda y orquesta; sin olvidar tres versiones diferentes del libreto. Se habrá notado la nutrida cantidad de transcripciones dedicadas a la mandolina de la ópera de Puccini y por eso no es extraño que *Il Primo Circolo Mandolinistico Italiano*, que operaba en Buenos Aires formase orgullosamente parte del *Comitato* que despedía al compositor cuando terminada su visita a la ciudad se embarcaba de regreso a Italia en agosto de 1905.²⁵² Aquel extenuante elenco de versiones, por cierto, no incluía la partitura completa que era la madre del negocio y que debía ser reservada al control de la editorial. Lo que sí es posible encontrar en la lista son diferentes bailes sobre temas de *La Bohème*. Hay, en efecto, versiones en vals de P. Bucolossi tanto para piano como para piano y pequeña orquesta. Esta última música era muy adecuada para los cafés danzantes, y en especial para aquellas orquestas de señoritas que eran habituales en confiterías del centro de Buenos Aires como *La Ideal* de la calle Suipacha, fundada en 1912, que aún conserva el palco dedicado a estos grupos instrumentales. *La Bohème* además de aquella adaptación valseada, podía bailarse en algunas partes en versión de cuadrilla gracias a una elaboración que Reiner había realizado para piano solo y Ricordi también publicaba.

²⁵² El texto completo de la invitación, que poseo en copia por gentileza de Gustavo Gabriel Otero, dice así: “*Invito agli Italiani. Dimostrazione di commiato a Giacomo Puccini. Italiani! Il comitato sottoscritto v’invita a riunirvi oggi, alle 4 p. m., nell’Avenida de Mayo, innanzi al palazzo della “Prensa”, per accompagnare a Giacomo Puccini, che va ad imbarcarsi al bacino n. 4 della Darsena Nord, e dargli il saluto di addio, onorando in Lui il genio dell’Arte e una delle più pure glorie viventi della Patria. Buenos Aires, 8 agosto 1905. Il Comitato.*”

1.2.3. La ópera en el otro espectáculo.

Siendo la ópera la manifestación príncipe de lo representativo, fue natural que las otras expresiones de lo espectacular hayan tratado de aprovechar del prestigio del melodrama y de aquella compleja máquina dramática probada en tantos siglos de experiencia. La ópera entró así en mundos aparentemente lejanos como la canción popular o el universo infantil y en situaciones de tan variada organización formal como el coro diletante o el teatro de empresa.

1.2.3.1. Coros.

Entre las formas más incontestables de difusión de la ópera, se cuenta aquel coro amateur que en manos de un maestro capaz permite a personas sin formación musical afrontar obras del repertorio a través del canto en grupo. Esa actividad solidaria tan necesaria en las comunidades de inmigrantes y el pretexto de encontrarse en torno a músicas que tan potentemente podían evocar los aspectos mejores de la patria lejana, hizo que el fenómeno de los coros de italianos haya sido muy desarrollado en los países de inmigración. Esa divulgación, por lo tan manifiesta, requerirá un examen de cierta profundidad para evitar caer en lugares comunes. En esta materia sería necesario tratar de responder a algunas cuestiones como la forma en que el coro de ópera resultó tan accesible a la práctica no profesional. ¿Cuáles fueron las consecuencias extramusicales de aquella posibilidad que hacía que un artesano o un comerciante musicalmente ignorante pudiese participar en un espectáculo junto a los divos profesionales del melodrama? ¿Dónde residía aquella fuerza representativa de lo comunitario en el coro de ópera?

Me es útil recurrir aquí a un texto célebre, *Ana Karenina*; un drama íntimo, sentimental llega a su conclusión trágica: los protagonistas, dos amantes, se encuentran por última vez. ¡Qué gran efecto sería poder relatar aquel desenlace fatal con el fondo de entusiasmos colectivos que glorifican a la Patria! Pero, ¿cómo realizar ese doble relato simultáneo? En esto, nada ha superado a la ópera. ¡Qué magnífico ejemplo el de Verdi cuando hace escuchar en segundo plano el coro de la victoria mientras Aida y Amneris se agreden con furia! El gran Tolstoi aprovecha también de esa lección del melodrama en el final de *Ana Karenina*: cuando Vronsky y Ana se separan para siempre, nos hace escuchar la voz jubilosa del pueblo que canta el coro “Gloria a Ti” de *La vida por el zar* de Glinka.

Aquella capacidad del coro de ópera de representar lo colectivo en años en los que conceptos como pueblo y nación estaban en la boca de todos, fue tema que excedió el mero interés estético. El coro del melodrama fue capaz de expresar el anhelo comunitario de una

Patria por la que se combatía, no sólo sobre el escenario sino también en situaciones ajenas al ámbito teatral. Una vez concluido el Risorgimento y conseguida la unificación de Italia, otro evento de masa, la migración, habría de reutilizar al coro con una función diferente: la de dar voz comunitaria a la nostalgia por aquella patria que apenas conseguida debía abandonarse.

Mucho se ha escrito sobre el papel del coro tanto entre los patriotas del Risorgimento que entre los inmigrantes italianos. Para evitar lugares comunes y tratar de entender con mayor profundidad el fenómeno será necesario dedicar alguna atención a la función del canto colectivo dentro del melodrama.

La colosal potencia representativa del coro fue tempranamente comprendida, como no podía ser de otra manera, por las personas más atentas a las dinámicas sociales de esos tiempos inestables. Eso explica que algunos operadores de lo público hayan escrito acerca de ópera y en especial de la función del coro.

En este lugar, por eso, será del mayor interés prestar atención a las opiniones de tres de estos personajes. Dos de ellos, un censor y un intendente, fueron representantes del orden establecido; el tercero, en cambio, fue uno de los mayores adversarios del sistema que detentaban el poder. A todos ellos interesó el coro de ópera.

El primero de esos testigos fue un médico de Bratislava que llegó a Milán en 1810 por cuenta del Imperio con una función pública que parece emblemática de la conservación: la de censor. Este personaje, Peter Lichtenthal, útil a reflexiones de Marco Capra²⁵³, era amigo de Karl, hijo de Mozart. Compuso música y por sobre todo fue autor de un *Dizionario e bibliografia della musica* que publicó en 1826. En el *Dizionario* se lee que el coro es el elemento de las óperas que tiene “*per oggetto di esprimere il sentimento di un’intera moltitudine di popolo*”.

El Conde Carlo Ritorni, mi segundo testigo, fue intendente de Reggio Emilia después de 1856, pero, por sobre todo, fue un intelectual de profundos intereses literarios y musicales. En 1841 Ritorni publicó una obra²⁵⁴, que según Renato Di Benedetto es, “*certamente il più ampio e succoso bilancio del primo Ottocento musicale italiano, e che al tempo stesso fornisce l’ultime forse, tentativo de costruire un’organica «poetica del melodramma».*”²⁵⁵

Ritorni en su texto estudia la historia del melodrama organizándola en períodos. Esos momentos son los de la ópera mitológica, la ópera histórica y la ópera rossiniana. Ritorni se

²⁵³ Capra, Marco, “Aspetti dell’impiego del coro nell’opera italiana dell’Ottocento”, *Polifonie*, III/3, 2003, pp. 139-173.

²⁵⁴ Ritorni, Carlo *Ammaestramenti* ...cit.

²⁵⁵ Di Benedetto, Renato, “Poetiche e polemiche”, *Storia dell’Opera Italiana*, cit., VI, p. 55.

detiene sobre esta última instancia y critica su carácter demasiado “musical”. Escribe que se trata de un estadio que deberá progresar hacia situaciones más convincentes desde el punto de vista dramático, yendo más allá de la lógica del melodrama concebido como sucesión de números cerrados, como serie de segmentos. El objetivo será el de “*render la musica ragionevole ministra di drammatica esposizione*”.²⁵⁶ El noble intelectual aconseja una organización del todo en función de la continuidad, una mejor fusión de la música con el sentido del texto, una participación mayor de la orquesta. En esta visión, el papel de los coros es fundamental. Escribe Ritorni: “*Senza cori è impossibile far opere; ed è più facile che si sostenga un'opera di soli coristi, che colla Malibran, Rubini, Lablache e Tamburini, ma priva di cori*”.

En reflexiones provechosas para estudiar la función comunitaria del coro, Ritorni distingue dos tipos de situaciones posibles de participación coral en las óperas. Según el Conde, o bien los coros representan multitudes de personas no protagonistas que tienen una voz sólo en cuanto grupo, o bien suponen colectivos de “músicos”. En este último caso, los coros son conjuntos de personas que actúan, según pide el libreto de marras, en cuanto cantantes profesionales, es decir, se trata de casos de música dentro de la música:

*Distinguo due generi del coro. Quando favellano turbe; quando cantano musici. Nel primo caso, è composto d'una moltitudine d' interlocutori secondarj che prendono parte all' azione de' principali, e nel secondo caso d' uno stuolo di cantori, che s' uniscono ad intonar in cotal data occasione cantici, cui si suppone abbian già premeditati, o sien avvezzi per arte ad improvvisare, o prendere senz' intervallo dalla voce guidatrice del Corifeo.*²⁵⁷

En el análisis que intento en este momento, me interesa, por su carácter representativo, el caso que Ritorni sitúa en el primer grupo, es decir aquel que desde la Grecia clásica el teatro utiliza haciendo actuar a la multitud con una sola voz. Tal es el recurso habitual para representar al pueblo y Ritorni nos recuerda útilmente algo que por su antiguo uso olvidamos: en la realidad las personas no se comportan así, no hablan juntas como si fuesen uno, el coro es una abstracción, algo ficticio, una convención arraigada en nuestra tradición: “*So che i Greci, ancorché in tragedie, non solo ammettevano, ma godevan moltissimo del lor Coro, il*

²⁵⁶ Ritorni, Carlo, *Ammaestramenti...* cit. p. 167, que también recoge Di Benedetto, Renato, op. cit., p. 58.

²⁵⁷ Ritorni, Carlo, *Ammaestramenti...* cit. p. 140

qual era un ente fitizio e strano; di più corpi e d'un anima sola, diffatto parlava in persona singolare".²⁵⁸

Ritorni bien entiende que la eficacia de aquella expresión del “*anima sola*” es más eficaz en la textura vertical que en la imitativa y esta reflexión tendrá consecuencias perdurables en la relación del coro de ópera con las clases populares y por ende en la práctica del canto de grupo, tanto en Italia como en las tierras de inmigración italiana:

*Il contrappunto ne'cori scema in qualche maniera l'uniformità del concorrer molti a dire le stesse cose; ma toglie intanto chiarezza, e l'udirsi le parole de' singoli e di tutti assieme. Per questa ragione i cori unisoni, benchè meno artificiosi, sono maggiormente applauditi. Ma la regola posta di sopra toglie di mezzo la quistione, ponendo la ragionevolezza nella poesia primieramente.*²⁵⁹

Las consideraciones de Ritorni sobre el curso que debería tomar la ópera y también sobre el papel del coro, son próximas, como sugiere Di Benedetto²⁶⁰, al pensamiento del tercer testigo que en este momento traigo a colación. Se trata de un personaje de la mayor importancia política y su interés por lo lírico es revelador de la función social de la ópera, aún en la mentalidad de un proscrito. En efecto, Giuseppe Mazzini ha considerado necesario distraer sus urgencias públicas con un escrito dedicado a estos temas. Mazzini en 1836 se refugiaba en París y en tales condiciones precarias publicó nada menos que una *Filosofía della Musica*.²⁶¹ Se trata de un escrito precioso aquí, ya que los elementos artísticos son llamados a una responsabilidad revolucionaria. La *Filosofía*, como certeramente escribe Marzio Pieri, muestra aquella alma “*da mezzo prete*” de Mazzini, profética en entender las posibilidades propagandísticas de un “*spettacolo tanto popolare e tanto rico di emotività*” como el melodrama.²⁶²

El genovés inaugura su texto reconociendo su ignorancia musical pero declarando que se siente autorizado a tratar de música porque “*nato in Italia ove la musica ha patria*”. Pocas líneas después anuncia su credo: el arte tiene extraordinaria influencia sobre la sociedad y es por esencia revolucionario en cuanto no recorre senderos ya caminados, “*non move a*

²⁵⁸ idem.

²⁵⁹ Ritorni, Carlo, *Ammaestramenti...* cit. p. 142.

²⁶⁰ Di Benedetto, Renato, op. cit.

²⁶¹ Mazzini, Giuseppe, *Filosofía della musica*, París, 1836, publicado integralmente en la página web de la Associazione Mazziniana Italiana, [http://associazione Mazziniana. it/](http://associazione Mazziniana.it/) que fue consultada en mayo de 2009.

²⁶² Pieri, Marzio, “Opera e letteratura”, *Storia dell'Opera Italiana*, cit., VI, p. 262.

cerchio". El romanticismo, si bien fue movimiento destructor que no consiguió edificar nada, tuvo para Mazzini un mérito: liberar al Arte de la tiranía de los preceptos, enfrentándolo a su responsabilidad social. La rama del arte más necesitada de renovación, en este sentido, es la música; ella se ha alejado de la vida civil, aislándose en un individualismo hedonista. Es imprescindible que la música asuma su responsabilidad porque tiene un enorme poder potencial, en cuanto se ha revelado omnipotente sobre los individuos y sobre las multitudes, cada vez que los hombres la han adoptado como inspiradora de empresas de coraje.

Los elementos musicales, en el pensamiento de Mazzini, se transforman en este texto en herramienta política. Mazzini, después de la *Nuova Italia*, pretende fundar una *Nuova Europa* incluso a través de la fusión de los estilos musicales. La operación es velozmente explicada por Mazzini: se habrán de conjugar la individualidad italiana, representada por la melodía, con el pensamiento social, armónico, de los alemanes. Esta unión dará coherencia a lo que hasta ahora es imperfecto en cuanto separado: el defecto italiano es lo fraccionario, lo interrumpido, el italiano es arte que no tiene fe más que en sí mismo; la música alemana, por su parte, profundamente religiosa, es como un Dios sin hombre, carece de símbolo. Mazzini augura esta fusión entonces entre los dos mundos que aislados están condenados al fracaso: "*La musica italiana isterilisce nel materialismo. La musica tedesca si consuma inutilmente nel misticismo*".²⁶³

Más allá de los obvios límites de estas consideraciones embebidas de pasión política, no deja de ser notable que un *dilettante* de la música, haya escrito antes que Wagner hubiese imaginado su Walhalla, que en la música alemana "*manca l'adoratore, il sacerdote alla fede*".²⁶⁴

El político va aún más allá y ensaya recetas estéticas en función de su compromiso social. Es aquí, por fin, donde hará explícitas sus opiniones sobre el coro. La ópera deberá moverse en concierto con el progreso social y por eso el coro, sede de lo comunitario, deberá tener un papel principal en el melodrama. Un lustro antes de la composición del *Nabucco* el genovés escribe que el coro debe ser solemne y popular. El coro, en efecto, "*s'innalzerebbe dalla sfera secondaria passiva che gli è in oggi assegnata, alla rappresentanza solenne ed intera dell'elemento popolare*".²⁶⁵

²⁶³ Mazzini, Giuseppe, op. cit., p. 12.

²⁶⁴ Mazzini, Giuseppe, op. cit., p. 12.

²⁶⁵ Mazzini, Giuseppe, op. cit., p. 16.

Esa centralidad del coro se armoniza con otros conceptos de Mazzini escritos años antes que Ritorni publique su texto. Se trata de conceptos que el Conde habría de expresar en 1841: la ópera no debe ser una serie de segmentos sin conexión, “*una serie di cavatine, cori, duetti, terzetti e finali, interrotta - non legata - da un recitativo qualunque che non s’ascolta.*”²⁶⁶

No son los *numeri chiusi* de los protagonistas sino el coro-muchedumbre lo que debería adquirir centralidad. Mazzini imagina el papel de los solistas en un progreso de la acción confiado “teatralmente” al recitativo. En aquella dicotomía entre música y teatro, donde la primera frena el tiempo y el segundo lo promueve²⁶⁷, el idealista revolucionario imagina una época “*in cui pubblico e dramma avranno, per azione l’uno all’altro migliorato d’assai.*”

Años después de publicado el texto de Mazzini, en aquella sociedad que pedía un compromiso social al arte, aparece en un diario toscano un anuncio que recupera Marco Capra. En el texto de *La Gazzetta musicale di Firenze* se lee que los futuros proyectos estéticos verdianos habrían podido satisfacer aquellos radicales anhelos de Mazzini. Según el periódico, en efecto, el compositor se proponía introducir una reforma radical para que el melodrama cumpliera con su misión de servir a la sociedad, nada menos que “*annettere la maggior importanza dell’Opera ai cori, mentre la parte necessaria a costituire l’azione drammatica verrebbe declamata, invece di essere cantata*”. *La Gazzetta* destaca la noticia significativamente: según tal revolución, “*l’elemento popolare avrebbe un largo campo dove espandersi*”.²⁶⁸

Resultará entonces que, por diferentes vías, se estaba apuntando a un objetivo común. El Conde Ritorni refiriéndose al coro de ópera aconsejaba texturas más cercanas a lo acórdico que a lo imitativo porque cuando muchos cantan juntos serán más entendidos si lo hacen “al unísono”, es decir con articulación silábica. Por otro lado, tales perfiles entraban en total sintonía con la idea “social” de Mazzini y además se verificaron en la práctica compositiva de los autores inmediatamente sucesivos a los escritos del revolucionario genovés y del intendente noble, Verdi in primis.

²⁶⁶ Mazzini, Giuseppe, op. cit., p. 6.

²⁶⁷ Sobre esta oposición entre alegoría, “musical”, paralizante del tiempo y el símbolo, “teatral” y testigo del tiempo, me he ocupado en *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*, Olschki, Florencia, 1992.

²⁶⁸ *La Gazzetta Musicale di Firenze*, 14 de septiembre de 1854, citada por Capra, Marco, *Aspetti.* .., cit., p. 140.

A propósito de la función específica del coro verdiano, son del mayor provecho las reflexiones que en su libro sobre Verdi ofrece Gilles de Van.²⁶⁹ El autor clasifica certeramente aquellos roles representados por los coros de ópera en dos grupos esenciales: las comunidades nacionales en lucha (hebreos contra asirios, lombardos contra infieles, indios contra españoles) o grupos de marginales (brigantes, corsarios, gitanos). Es notable que en ambas posibilidades se expresa la revolución del Risorgimento, siendo que aquella lucha no es otra cosa que la pugna de una comunidad de proscritos por transformarse en una comunidad nacional. El solista, el individuo, dice de Van, aparece como un emergente de esas comunidades: Ernani de los bandidos, Manrico de los gitanos, Gualtiero de los piratas. Lo mismo podría aplicarse, satisfactoriamente a la situación del migrante, en la que tan claramente aparece su marginalidad en cuanto extranjero no siempre aceptado, y su necesidad de vínculos solidarios cobijados bajo en una idea protectora de “nación”.

Tales rasgos del coro no fueron dejaron de tener consecuencias en la vida musical italiana. La secular práctica profesional de los grupos vocales había sido diezmada en Italia por la supresión de las cofradías religiosas en época napoleónica. Por otro lado la relativa simplicidad musical de los coros de ópera hizo posible, si bien con numerosos límites, que fuesen empleados en los conjuntos vocales de los teatros personas que no habían seguido estudios formales de música. Aquellos coros podían ser cantados “de oído” porque no requerían la responsabilidad autónoma de voces en la textura polifónica, es decir no era necesario saber leer música. Esto parecería confirmar aquel tenaz mito según el cual en Italia todos pueden cantar. Mazzini decía de sí mismo que no había estudiado música pero que de todas maneras podía escribir de música porque “*nato in Italia, ove la música ha patria*”. En el mismo sentido, cuando un visitante argentino de prestigio visita Roma, contribuye a alimentar la leyenda: en Italia la música es patrimonio del pueblo. Así escribe Domingo Faustino Sarmiento:

Una inmensa multitud de pueblo se había reunido en la plaza del Pópolo, donde se cantaba un himno en honor del Papa, [...] más tarde en el silencio de la noche, oíanse por toda la ciudad estos coros repetidos por cuadrillas de jóvenes que los habían retenido de memoria. He ahí un paso en la civilización: la música debe hacerse

²⁶⁹ De Van, Gilles, *Verdi, Un teatro in musica*, La nueva Italia, Florencia, 1994, p. 169- 170, que también cita Marco Capra, op. cit.

popular. Llevo conmigo estos dos coros a mi pobre parroquia, i con ellos una colección de poesías bellísimas. ²⁷⁰

Como conclusión, los coros de ópera, con obvio beneficio para las cajas de los empresarios de ópera estaban formados por: “[...] *una quarantina d’uomini, tra calzolari, legnajuoli, garzoni di bottega e servitori di piazza che ci tiene occupati al presente*”. ²⁷¹

Por supuesto que en Italia no faltaron coros profesionales de muy alto nivel y de esto se lee en periódicos de Argentina. Así, en Ginebra los coristas de Turín han mostrado un nivel excelso, incluso en la lectura a primera vista:

Concurso internacional en Ginevra

Tuvo lugar en aquella capital el anunciado concurso, con un éxito completo. La banda municipal y la sociedad coral del círculo de artistas de Turín obtuvieron los primeros premios; la Banda lo mereció por la ejecución a primera vista y otro primer premio por la excelencia de ejecución. La sociedad coral lo recibió por la lectura a primera vista con excelente ejecución de la pieza musical y un segundo premio en el concurso de ejecución. 8000 personas más invitadas a la fiesta. ²⁷²

De todas maneras, la mayoría de los coros de ópera se confiaban a cantantes no profesionales en función de aquella simplicidad musical aparente. Lamentablemente, a juzgar por las reiteradas críticas de los periódicos, era claro que el resultado no era excelente.

Con aquellas características que imaginaban Mazzini y Ritorni y que realiza Verdi, perfil solemne y popular, con características técnicas relativamente simples, es decir predominio de lo homorítmico por sobre lo imitativo, el coro de ópera fue elemento aglutinante de las comunidades de italianos en Argentina. Gracias a esos coros que todos cantaban, era posible evocar la ópera hasta por los italianos que se establecían en la profunda pampa como pioneros. El coro, sobre todo en aquellas situaciones esforzadas, recordaba otro sacrificio, el de la patria en la lucha por su unificación. Un concierto de coros de ópera en la emergencia de la migración, funcionaba como una sucesión de himnos patrióticos en los que se podía sin esfuerzo evocar en la distancia del *paese*, el exilio de los “sin patria” que

²⁷⁰ Sarmiento, Domingo Faustino, *Viajes en Europa, África i América: 1845-1847* (selección). Eudeba, Buenos Aires, 1961, p. 93.

²⁷¹ Citado por Marco Capra, op. cit.

²⁷² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 1 de octubre de 1880.

cantaban coros como “*Va pensiero*”. La nutrida serie de coros de óperas de Verdi, el personaje más amado, ofrecieron el repertorio principal a estos coros de migrantes, que, en gran número, con o sin autorización del compositor, ostentaron su nombre.

Los italianos que migraron hacia Argentina, perpetuaron entonces en América la situación italiana. Los aficionados se ocuparon de cantar los coros de las óperas pero su falta de preparación musical les impidió el acceso a materiales musicales más complejos. Así, entre las escasas referencias periodísticas a estos grupos, resalta esta constatación del crítico de *La Nación*²⁷³: los coros no pueden afrontar las dificultades de lo imitativo:

En la parte coral se pudo advertir alguna indecisión para ciertos ataques difíciles y no superaron la necesaria fusión o empaste de voces [. . .] nuestras masas corales de la ópera no están todavía familiarizadas con las dificultades como las que ofrece la partitura de Saint Saens que por su carácter o inclinación al Oratorio, y acomodándose a los precedentes del genero, tiende en sus coros al estilo fugado, tradicional en el genero religioso. Por eso les convenía a dichas masas la reproducción de esta obra educadora, en la que es lástima que nuestros malos hábitos de variedad continua no las permitan practicar.

Por cierto, fue a medida que en Buenos Aires se presentaron óperas de la “nueva escuela” compositiva, que las falencias de los coros locales fueron más evidentes. La presentación en Buenos Aires de *Mefistofele* en 1886, cinco años después de su primera presentación local, sumada a los evidentes conflictos entre la dirección de *La Gaceta Musical de Buenos Aires* y el principal empresario de ópera en la ciudad, se tradujeron en juicios críticos muy severos del periódico. Estas ácidas opiniones no ahorraron críticas a los coros que cantaban en las óperas. En alguna oportunidad el periodista de *La Gaceta* escribió que en el prólogo de la ópera de Boito los coros “desafinaron y embarullaron que era un disgusto”²⁷⁴, y que “quien no supiera que aquello representa el cielo, pensaría seguramente que el Maestro Boito quiso describirnos el Infierno; en tales aullidos prorrumpe la masa coral de nuestro Colón”.²⁷⁵ También en aquella temporada, al comentar una *Forza del Destino*, se había atribuido al coro la catástrofe del final: “De los coros, nada bueno tenemos que decir,

²⁷³ *La Nación*, 18 de julio de 1898.

²⁷⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de junio de 1886.

²⁷⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 27 de junio de 1886.

particularmente la noche del jueves se mantuvieron constantemente fuera de tono y echaron a perder el magnífico final segundo y aún el tercero”.²⁷⁶

Si bien contra la empresa del Colón *La Gaceta*, parecía haber emprendido una cruzada enconada, también se atacaban los coros del Politeama. En un cierto *Lohengrin*: “Los coros parecían empeñados en destrozar sin misericordia las muestras más brillantes del ingenio portentoso de Wagner; habían trabado al parecer entre los estimables coristas del Politeama rivalidad singular, se apostaba allí a cual desentonaba mayormente, y se daba la rara circunstancia de que todos resultaban ganando”.²⁷⁷

Fueron intentados algunos remedios institucionales para formar coristas para el teatro, tanto en Italia como en Argentina, pero evidentemente aquel lamento de *La Nación* de 1898 hace deducir que la loable actividad didáctica promovida por Zenón Rolón casi veinte años antes, en tiempos de su regreso de Italia, no había dado resultado positivo:

Avvisi. Scuola Corale

Il sottoscritto professore di canto giunto recentemente dall'Europa animato dal desiderio di formare dei cantanti per il coro dei teatri e di procurare che con poche spese possano divenire buoni coristi ha l'onore di avvisare che a tutto il corrente mese aprirà una scuola di canto corale; alla quale si ammette discepoli di ambi i sessi garantendo in brevità di tempo l'insegnanza di un repertorio di opere acciò siano abili a prendere parte nei cori teatrali.

Le condizioni sono sommamente mediche potendo chi desideri più schiarimenti rivolgersi al Magazzino di Musica del signor Restano Suipacha N. ° 51.

*357 24 14. Zenón Rolón.*²⁷⁸

Dos años después del intento de Rolón, el empresario Ciacchi trató de remediar a las carencias de los coros porteños con refuerzos extranjeros: “El Sr. Ciacchi ha traído de Montevideo para su compañía de Politeama un contingente de buenos coristas de ambos sexos, elemento muy escaso, muy necesario y de que carecía sin duda la compañía del Nacional. Los que existían aquí, apenas podían considerarse mediocres, y en ese género no basta la cantidad sino la calidad”.²⁷⁹

²⁷⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 9 de mayo de 1886.

²⁷⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 11 de septiembre de 1887.

²⁷⁸ *La Patria degli italiani*, 4 de abril de 1880.

²⁷⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de septiembre de 1882.

La Gaceta Musical de Buenos Aires, sobre todo después de aquel “moderno” *Mefistofele* que había puesto a dura prueba las posibilidades de los coros locales, promovió la iniciativa de formar una escuela coral. La nota en que el periódico propone tal institución, revela al lector algunos datos interesantes. Después de insistir sobre la urgencia de que “cesen aquellos horribles charivari²⁸⁰ que bajo el nombre de coros, han sido martirio de los concurrentes a Colón” y que “lanzan hórridos gritos, a menudos desafinados”²⁸¹, el periodista afronta el problema con realismo: es inconcebible, dice, reunir personas que puedan pagarse estudios musicales, reflexión que nos resulta de gran utilidad ya que confirma cuál era el tipo de personas que cantaba en los coros de ópera, fundamentalmente inmigrantes italianos. Por otro lado se escribe en *La Gaceta*, es poco viable exigir a un empresario que traiga cien coristas de Europa. La solución que se propone es la de formar un cuerpo estable, una escuela regular, eligiendo un buen maestro de coros “que aquí donde hay tanto italiano no puede faltar” y reforzar al grupo con algunos elementos traídos de fuera que “servirían de apoyo”.

Los pedidos del exigente periódico habían ido más allá y fue siempre la ópera de Boito la que era estímulo de reflexiones. Se pide en fuertes tonos que la partitura de *Mefistofele* sea respetada cuando indica que deben cantar coros de niños. En mayo de 1885 se lee: “Es soberanamente ridículo que ciertos coros del prólogo que están escritos para voces de niños sean ejecutados en el sentido terrible de la palabra por mujeres [...] Aquello más que cielo parece verdadero infierno con suplicios no imaginados por Dante!”²⁸²

Y las tintas se cargan aún más cuando en julio se presenta *Le prophète* de Meyerbeer porque:

es soberanamente ridículo y aún grotesco, que los monaguillos vengan a colocarse en despoblada fila frente al apuntador dando la espalda al altar para cantar el coro aquel (entre paréntesis, es una joya) y qué mal cantado! [...] Agréguese a esto

²⁸⁰ El culto periodista de *La Gaceta* alude con el termino “charivari” a una “*processione caratterizzata da grida, gesti osceni, frastuono, travestimenti e indirizzata contro vedovi o vedove che si risposavano, praticata soprattutto nell'Europa centrale e in Inghilterra nel Medioevo*”, según escribe A. Moroni en el *Dizionario di storia antica e medievale* que consulto en el web: CHAhttp://www. pbmstoria. it/dizionari/storia_ant/c/c107. htmRIVARI, el 4 de junio de 2009.

²⁸¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de noviembre de 1887.

²⁸² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 24 de mayo de 1885.

que este coro fue escrito por Meyerbeer para niños y que en Colón cantan cinco mujeres y se comprenderá que la idea del autor, apenas puede apercibirse. ²⁸³

Poco después, el bravo violonchelista de Parma, Riccardo Furlotti trata de remediar tal laguna formando un coro de niñas que se habrá de llamar *Donizetti*. *La Gaceta* aplaude la iniciativa: “Se ha fundado en la capital una sociedad de canto de niñas titulada Donizetti. Su director es el inteligente maestro Furlotti. A propósito hemos tenido el placer de oír algunos ensayos en la sociedad Donizetti y podemos asegurar que las alumnas se encuentran adelantadísimas gracias a la hábil dirección del señor Furlotti, a quien nos complacemos en felicitar”.

El coro de Furlotti se presenta ya en mayo de 1886 en un concierto de beneficencia y, como es habitual, con un programa mixto. De la nota se desprende que Zenón Rolón después de su regreso de Italia continuaba vinculado con la comunidad italiana y que los obreros italianos también tienen un coro de niñas:

En la sala de conciertos de la Exposición italiana tendrá hoy la fiesta dispuesta por la Comisión de la Sociedad protectora de niños desvalidos. Tomará parte: Sra. Escalante, Srta. Fernández, Sres. Salvati, de Micheli, Rolón y Scotti. La Sociedad Coral Italiana G. Donizetti, los alumnos del Instituto Argentino y las niñas de la Sociedad Unione Operai Italiani. Todos bajo la dirección del Maestro Furlotti. ²⁸⁴

Todas estas noticias contribuyen a completar una idea de la actividad de los coros y, sobre todo de la composición social de estos grupos en Buenos Aires. Se deduce así que en la ciudad hubo dos tipos diferenciados de actividad coral y que tal discriminante dependió fundamentalmente del origen de los migrantes. Para los llegados de Italia, Verdi, ópera y Risorgimento, eran conceptos cargados de significado; ellos se reunieron en coros comunitarios y además fueron empleados para cantar en los coros de las óperas que se representaban en la ciudad. Las otras comunidades de extranjeros, en cambio, no se reconocían en aquellos emblemas y cuando formaron coros lo hicieron en torno a otras referencias simbólicas y a otros intereses. Esos grupos fueron en general integrados por

²⁸³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 5 de julio de 1885.

²⁸⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de mayo de 1886.

personas instruidas musicalmente y de clase alta. Los repertorios de ambos tipos de coros fueron muy diferentes

Así en 1898 se da cuenta con detalle de estas actividades en *La Nación*, honor que más raramente se ofrecía a los coros de amateurs italianos. El concierto promovido por la comunidad alemana se realizó, se escribe, con la mayor corrección e incluía músicas de un director de coro y compositor polaco que había vivido en Leipzig y en aquellos años era muy célebre, Jan Karol Gall.

En el Prince George's Hall

*Ante un lleno completo de este gran salón celebró anoche su 10 concierto la "Deutscher Männer Gesangverein Buenos Aires", que en cada nueva sesión parece revelar nuevos progresos y perfeccionamientos. Todos su números corales resultaron verdaderos modelos de ejecución colectiva, así por su unión y ajuste como por su colorido, sin que ninguno de ellos ofreciera la menor incorrección ni sufriera del más leve tropiezo, ya que no merece este último nombre la equivocada entonación con que entraron las primeras voces en el coro de Gall de la segunda parte, y que fue rectificadada inmediatamente.*²⁸⁵

En la misma sala un grupo de la comunidad inglesa, muy nutrido, presentó una obra del mayor empeño musical: "Esa noche se efectuará en el salón del Principe Jorge el concierto de la Choral Union, cuyo programa es constituido por el «Elias» de Mendelsohnn, oratorio que será interpretado por un conjunto de 225 ejecutantes, coro, orquesta, órgano y solos bajo la dirección de Mr. J. Mapden Wall".²⁸⁶

Y seguramente a un grupo de personas de este tipo se refiere *La Nación* en una presentación en Operai Italiani en 1893. Se trata de un Circulo llamado Santa Cecilia y el concierto "muy escogido promete ser" tanto en cuanto al programa como por sus intérpretes. La comisión directiva está formada por señoras de apellidos prestigiosos como Elizalde, Sáenz Peña, Quintana, Lezica. Las damas acogen en el grupo algunas personas extranjeras, en su gran mayoría sajonas. El programa, que como es habitual alterna lo vocal con lo instrumental, incluye coros en francés, uno de ellos de Rubinstein, "*Le voyager dans la nuit*"

²⁸⁵ *La Nación*, 19 de julio de 1898.

²⁸⁶ *La Nación*, 4 de mayo de 1912.

y otro de *Carmen*. La ecléctica velada presentará hasta música argentina (¡un aria francesa de García Mansilla!) pero no ópera italiana.

Los coros italianos encontraran refugio en los periódicos de la comunidad. El principal periódico italiano en Buenos Aires acoge informaciones incluso provenientes de la Banda Oriental:

Togliamo dall’Era di Montevideo. — Ci viene comunicata la fondazione di una nuova Società la quale porta per titolo: Società, Corale Italiana Lega Lombarda ed ha la sua sede in via Convención n. 176.

*La Commissione Direttiva di codesta Società nuova la componono i signori Castelli Giuseppe, Presidente. Cocchi Paolo, Tesoriere. Branca G. Segretario; Giuseppe Masceti, Agostino Razzetti, Cesare Fontana, Carlo Rognone, Vocali.*²⁸⁷

La Patria degli italiani se muestra premurosa en dar información de otras realidades corales:

*Beneficiata. Siamo informati che il corpo musico-corale dell’ottima società “Stella d’Italia” darà presto col concorso di vari noti artisti della città un concerto a beneficio del bravo Maestro Bruzzone, in riconoscenza di quanto egli ha fatto pel buon andamento di quella fiorente società.*²⁸⁸

Se informa que el gran abanico de actividades de este tipo es a veces organizado por los masones porteños:

Festa. Splendida fu la festa da ballo data dalla Società “Liberi Pensatori” il 27 corr. [...]. È da lodarsi la Direzione della festa pel felice pensiero d’invitare la società Corale Italiana a rendere più variato il divertimento. Gli allievi cantanti furono meritatamente festeggiati per l’innappuntabile esecuzione nel canto dei 4 cori.

²⁸⁷ *La Patria degli italiani*, 18 de enero de 1880.

²⁸⁸ *La Patria degli italiani*, 20 de marzo de 1880.

E molta lode è dovuta al maestro signor Giulio Viscardi, che non risparmiando studio e fatica, ha potuto ottenere dai dilettanti in pochi mesi quest'assieme perfetto nei cori, che molte volte è difficile raggiungere con coristi provetti. ²⁸⁹

El repertorio de estos coros es, por cierto, lírico. Así, en un concierto en el que participan diferentes coros de la comunidad italiana, también del barrio de la Boca, presentan en 1880 un programa de coros de ópera como los de *Il bravo* de Saverio Mercadante. Esto es muy interesante porque, como más adelante se describirá, un coro infantil procedente de la ciudad de Mercedes incluía en su repertorio un coro de *Il Giuramento* del compositor de Altamura, músico que se representaba cada vez más raramente en los teatros. El coro, como la banda conserva de esta manera, materiales líricos que el escenario, en su necesidad de constante novedad, olvida. Este el texto del periódico:

La Veneziana Ossia Il bravo di Venezia

La provetta Società Corale Italiana, che gentilmente si presta, canterà “La barcaiola Veneziana” addetto al dramma.

I valenti Corpi Musicali “Unión de la Boca” e “Unione Operai Italiani” che concorrono gentilmente in detta sera, faranno sentire magnifici pezzi sui motivi di varie opere, dirette dal bravo e ben conosciuto maestro Sig. Francesco Barderi.

Prezzi — Sedili di platea ps. 5 — Sedili riservati d’orchestra e di cazuela ps. 10 — Palchi principali ps. 100 — Idem bassi ps. 80 — Idem di cazuela ps. 50 — Entrata generale ps. 10. ²⁹⁰

Es evidente que entre el coro que cantaba en el Colón y el coro que se exhibía en los eventos comunitarios de los italianos, tanto en las fiestas organizadas en Operai italiani como en situaciones mucho menos formales, existía un intercambio de individuos de gran fluidez. El repertorio lírico era el mismo y si bien en una pulpería del campo se había descubierto en Florencio Constantino, que lo llevaría a cantar en la Scala, con muchísima mayor frecuencia aquel que en un cena de hostería se destacaba por su volúmen sonoro y afinación discreta habría de ser invitado a participar en los coros de escenario.

²⁸⁹ *La Patria degli italiani*, 29 de marzo de 1880.

²⁹⁰ *La Patria degli italiani*, 20 de abril de 1880.

Los editores de música en Argentina, Ricordi ante todo, se han beneficiado enormemente de esta afición de los coros locales por el canto de ópera y han poblado sus catálogos de partituras de este tipo, operación que habría de cesar mucho después cuando el negocio fue fatalmente afectado por las técnicas de reproducción como el estencil primero y la fotocopia después.

1.2.3.2. Ópera y marionetas.

Es posible que el melodrama haya llegado al Río de la Plata confiando la representación escénica a marionetas y por eso no corresponde presentar ese tipo de versión lírica como una curiosidad en el lugar. En efecto, los datos que documentan las primeras representaciones líricas en Buenos Aires, a mediados del siglo XVIII, mencionan el uso de marionetas. Una ópera compuesta en Buenos Aires, tal vez la primera escrita en la ciudad, fue obra de Bartolomeo Mazza, un músico ligure que llegó a la ciudad junto con los italianos Castelli y Belgrano - dos inmigrantes que habrían de procrear protagonistas fundamentales de la independencia argentina. En Buenos Aires, Mazza compuso en ocasión de la jura de Carlos III, una ópera que se representó ante la recova que entonces dividía la actual Plaza de Mayo. Ese melodrama fue *Las variedades de Proteo* y con toda seguridad aprovechaba el texto homónimo que, pensado para marionetas, había escrito Antonio José Da Silva, el carioca que pereció en la hoguera de la inquisición portuguesa en 1739. El libreto recibió desde su primera versión operística en Lisboa, poco antes de la muerte de Da Silva, sucesivas entonaciones musicales y tuvo gran fortuna en Sudamérica. Las marionetas, o *bonecos*, que se utilizaron para la primera representación de *As variedades de Proteu*, eran de dimensiones casi humanas y los cantantes actuaban sin ser vistos.²⁹¹ Además, resulta que algunos datos sobre las primeras manifestaciones de teatro musical porteño se refieren al uso de análogas marionetas grandes, las que en el teatro ibérico se denominaban máquinas reales. También en otras sedes sudamericanas las primeras referencias teatrales se asocian a la presencia de estas máquinas reales, tanto en Montevideo como en Río de Janeiro y Lima.²⁹²

²⁹¹ Recientemente he efectuado un restaurado y transcripción moderna del original musical conservado en Vila Viçosa y esto fue presentado bajo mi dirección en el teatro Avenida de Buenos Aires en primera mundial. El espectáculo fue producido por la Universidad General San Martín.

²⁹² Trenti Rocamora, José Luis, *El teatro en la América colonial*, Huarpes, Buenos Aires, 1950, respectivamente pp. 229, n 247 y 390.

El melodrama en realidad no era ajeno a tales tipos de experiencias: hacia fines del siglo XVII se presentaron óperas con *fantoccini*, es decir marionetas, en el Teatro San Mosè de Venecia²⁹³ y en la misma época Filippo Acciaiuoli, era promotor de espectáculos análogos. Acciaiuoli era un noble activo en Florencia que en su juventud, siendo Caballero de Malta, auxilió caravanas que viajaban hacia Asia. Acciaiuoli habría llegado incluso al continente americano. El curioso personaje se dedicó después a producir y escenificar óperas y creó para el gran príncipe de Toscana un teatro con 124 marionetas y 24 cambios escénicos contruidos de manera tan ingeniosa que una sola persona, el mismo Acciaiuoli, podía accionarlos sin ayuda.²⁹⁴ Hubo espectáculos de este tipo en Francia y compositores como Haydn y Pleyel escribieron óperas especialmente para este tipo de puestas.

Muchas de estas representaciones, como las de Acciaiuoli para el Gran Príncipe de Toscana o Haydn para los Esterhazy, eran realizadas en un ambiente cortesano que exaltaban el carácter original y lúdico de la realización. La versión popular del teatro musical con marionetas, en cambio, era un medio muy práctico de representación lírica por lo económico y transportable. Esta segunda versión hizo que el melodrama pudiese acceder a un público diferente del que frecuentaba el teatro de ópera.

Protagonistas en el siglo XIX de este tipo de espectáculos fueron los miembros de la familia Colla que, como los Cantoni, traen hasta nuestros días, con fidelidad, la profesión de sus mayores. Las preciosas noticias de Eugenio Monti Colla²⁹⁵, indican que los melodramas del *Ottocento* se prestaban bien al teatro de marionetas porque permitían esquemas dramáticos claros: la muchacha víctima, el malvado y la lucha entre el bien y el mal, sin contar la competición amorosa. En este sentido, indica Monti Colla, las óperas más indicadas para el “teatro mecánico” eran las verdianas *Attila*, *La Battaglia di Legnano*, *Il Trovatore* y *La Forza del Destino*. Otro dato muy útil que indica Monti Colla sobre aquella antigua tradición es la preferencia de los marionetistas por los efectos grandiosos tan difíciles de realizar en el teatro de ópera y por eso las óperas de Verdi influidas por el estilo francés son ideales para tales

²⁹³ Mohr Minniear, John, “Puppet opera, puppet theatre”, *The New Grove*...cit. Mohr Minniear atribuye a Filippo Acciaiuoli la presentación en el Teatro S Moisè en el periodo de carnaval, de las siguientes óperas *Leandro* (1679), *Damira placata* (1680), *Ulisse in Feaccia* (1681) y *Girello* (1682).

²⁹⁴ Lindgren, Lowell, “Acciaiuoli, Filippo”, *The New Grove*...cit. Lindgren toma los datos del teatro florentino de Acciaiuoli de M. G. Morei, *Notizie storiche degli Arcadi morti*, ed. G. M. Crescimbeni, i (1720), 357–61. Lindgren, contrariamente a cuanto sostiene Mohr Minniear, niega que los espectáculos venecianos del Teatro San Moisè puedan atribuirse a Acciaiuoli.

²⁹⁵<http://mediaserver.provincia.parma.it/verdidocet/79-un-monticolla128.wmv>, consultado en diciembre 2008.

objetivos. Esta ópera podía penetrar entre personas que nunca habían entrado a un teatro y, siguiendo el deseo del público, los marionetistas dado el marco menos formal, se permitían libertades sobre el texto original que provocaban gran entusiasmo entre los presentes: Radames y Aida en el final de la ópera se salvan provocando una explosión que los libera y que mata a Ramfis y a los sacerdotes.

El mundo popular ya había conocido la literatura erudita gracias al teatro de muñecos. Los famosos Pupi sicilianos representaban de manera dramática momentos de *La Gerusalemme Liberata*. Se trataba de una secular tradición que en el siglo XIX contaba algunos exponentes de relieve en Catania. El más importante de ellos fue Gaetano Crimi que adaptó para el teatro de los Pupi el prólogo del texto famoso de Torcuato Tasso. El nieto de Gaetano, Vito Cantoni, que seguía la tradición familiar migró con su madre, hija de Crimi, a Buenos Aires e instaló su teatro de los Pupi en el Teatro Sicilia de la calle Necochea 1339, en el barrio de la Boca. Los paladines de Francia, la princesa Bradamante, Ruggiero y Orlando llegaron así a distraer a los genoveses que trabajaban en el puerto porteño. La madre de Vito cantaba y participaba en los espectáculos.²⁹⁶ La familia de Cantoni estaba muy vinculada al gran actor Giovanni Grasso, perteneciente a la otra gran familia de *pupettari* de Catania y que actuó en Buenos Aires con gran éxito en 1907 y 1910.

En los años sucesivos, con secuelas que llegaron hasta muy entrado el siglo XX, otro artista muy célebre habrá de residir en Buenos Aires. Se trata del famoso Vittorio Podrecca, una persona de mayor cultura que sus anteriores colegas y que desde 1914 desarrolló espectáculos con marionetas que fueron conocidas como *Piccoli di Podrecca*. Con esas marionetas – alrededor de mil - puso en escenas óperas de Pergolesi, Paisiello, Mozart, Rossini, y Donizetti. El estallido de la segunda guerra mundial lo encontró en la ciudad y eso hizo que una de sus *tournées* en Sudamérica determinase una prolongada residencia en Buenos Aires. Leydi recuerda una versión del *Mefistofele* de Boito que Podrecca había representado en Brasil y que llevaba por título *Visão do Inferno*.²⁹⁷

²⁹⁶“Cantoni, Vito”, Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biográfico Italo- Argentino*, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976.

²⁹⁷ Leydi, Roberto, op. cit., p. 363.

1.2.3.3. Niños y ópera.

En aquellos años, también en Argentina, desde la política se comenzaba a comprender cuán importante era trabajar sobre el tierno terreno de la infancia. La escuela, en momentos de interés por las nuevas teorías educativas, fue un canal poderoso para “formar conciencias”, lo que en países como Argentina significaba instaurar entre los hijos de los inmigrantes un sentido de pertenencia al lugar. Paralelamente, en el terreno del mercado del espectáculo, se consideró ventajoso despertar el interés de los niños a través de un trámite sagaz: el empleo de infantes en los espectáculos a ellos dedicados. Estos pequeños actores que se exhibían sobre el escenario eran otra más de las frecuentes manifestaciones que en tiempos de *belle époque* mostraban lo prodigioso. La ópera no desperdició estas ocasiones de conquistar a ese público que además podría en el futuro ocupar las plateas del teatro lírico. El melodrama estuvo presente tanto en la escuela como en aquellos curiosos espectáculos infantiles. En Italia se multiplicaron así las compañías de ópera formadas por niños.

Aún en 1912 un cierta Compagnia Lillipuziana, compuesta por niños, y que dirigía Ernesto Guerra se presentaba en teatros de Reggio Emilia representando óperas como *L'Elisir d'Amore* de Donizetti. Estas veladas líricas concluían con una competencia en que las estrellas del grupo, de una edad comprendida entre 7 y 10 años, rivalizaban cantando “*Di quella pira*” de *Il Trovatore*. Roberto Leydi, que suministra estos datos, supone que estos espectáculos tendrían un nivel digno porque se presentaron incluso ante los reyes Umberto y Margherita.²⁹⁸

Algunas de estas compañías llegaron a Argentina aún antes: el músico Clemente Greppi, nacido en Luca en 1858 viajó a Buenos Aires en 1893 dirigiendo precisamente una de estas compañías líricas infantiles. Greppi, posteriormente, tuvo gran actuación en la ciudad como director de coros de niños de los teatros Colón y Ópera y fue uno de los más importantes promotores de la enseñanza musical en Argentina. Greppi, como tantos otros italianos, fue agente principalísimo en formación de una liturgia patriótica en las escuelas y esta actividad suya está bien documentada. Greppi restauró el Himno nacional argentino y compuso muchas de las marchas escolares más conocidas en la Argentina. Una de estas, “A mi Bandera”, es también obra de este toscano que murió en Buenos Aires en 1938.²⁹⁹

²⁹⁸ Leydi, Roberto, op. cit., p. 362.

²⁹⁹ “Greppi, Clemente B.”, Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biográfico Italo- Argentino*, cit.

He podido consultar un ejemplar de *La Educación musical de los niños*³⁰⁰ dedicada por Greppi a Pablo A. Pizzurno. El libro perteneció a la biblioteca personal de Pizzurno y aquel fondo ahora es la núcleo central de un ente público: la Biblioteca del Maestro.

Greppi suministra en su libro un dato: aquella Compagnia Lilliputense que describe Roberto Leydi, actuó efectivamente en Buenos Aires. Lo hizo con gran éxito en el Teatro Odeón y Greppi, si bien alaba el nivel de aquella presentación artística, en cuanto pedagogo, manifiesta sus dudas sobre la moralidad de la operación.

¿Se acuerda el lector de la compañía Infantil de ópera que, bajo la dirección del M. ° Guerra, actuó hace años en el Teatro Odeón de esta Capital? Pues bien: teatro siempre lleno; elogios unánimes, todo el mundo muy contento, familias, críticos, ricos y pobres. Dicho sea de paso, aquellas criaturas se desempeñaba a las mil maravillas. Sin embargo, digamos la verdad: ¿Era moral ese teatro? No...eso de que los niños sean llamados a interpretar papeles que no pueden sentir, es un anacronismo irritante. Eso de confiar diálogos de amor o de pasiones violentas a cerebros infantiles para ofrecerlas en pasto al público, era y es un crimen. ¡Y el público pagaba para aplaudir, haciéndose cómplice de una mala acción!

*En cambio tuvimos la oportunidad de apreciar algunos bocetos lírico- dramáticos (Aurora, Salvatorello, el pequeño Haydn y otros) escritos por el M. ° Soffredini para niños varones.*³⁰¹

El autor, si bien se escandalizaba de las actuaciones de la compañía lilliputense, defendía otras manifestaciones operísticas con la participación infantil además él mismo había presentado en Buenos Aires espectáculos de ese tipo en el teatro Odeón en noviembre de 1893.³⁰²

Pero, por sobre todo, el texto de Greppi da informaciones insustituibles sobre la actividad musical en las escuelas en la época y de eso se relatará inmediatamente con alguna

³⁰⁰ Greppi, Clemente B, *La educación musical de los niños*, Cabaut, Buenos Aires, 1922.

³⁰¹ Greppi, Clemente B., op. cit. p. 88.

³⁰² Precisamente representando *Il Piccolo Haydn*, de Alfredo Soffredini, el 11 de noviembre de 1893 en el Teatro Odeón. Se trataba de un melodrama en dos actos que se estrenaba en esa ocasión y que no debe ser confundido con la ópera homónima de Gaetano Cipollini que se presentó en *prima* mundial en el Comunal de Faenza el 24 de noviembre de 1889. Soffredini, persona interesada a la pedagogía musical dirigía un instituto en Livorno y en la ciudad fue maestro de Mascagni.

detención. Una cuestión reviste el máximo interés: ¿El libro afronta o evita la delicada cuestión del empleo de la música de ópera en las escuelas? El asunto reviste muy especiales perfiles porque años antes José María Ramos Mejía, Presidente del Consejo Nacional de Educación había ásperamente criticando esa práctica³⁰³ y el tema es delicado porque el libro está dedicado a una figura como Pablo Pizzurno, quien había fijado el sistema argentino de las escuelas primarias.

El libro de Greppi fruto de la actividad docente de su autor, llega al tema polémico preparando sus argumentos de manera extremadamente esmerada. Por un lado el autor toscano basa toda su posición didáctica en un principio que resulta de vanguardia incluso en nuestros días: la prioridad de la práctica del canto coral y de la lectura musical sobre la enseñanza de la teoría el solfeo, ya que “dicha asignatura es completamente inútil.”³⁰⁴

Greppi establece estadísticas en las que demuestra las mejoras después de un año de práctica del canto coral entre los niños y los clasifica en grupos diferentes: los que tienen oído perfecto, los que son desafinados, desentonados o refractarios.

Entra luego en el espinoso tema del tipo de música que se debe practicar en la escuela y es necesario recordar una vez más en esta lectura de Greppi, que esta exposición aparentemente neutra y científica se desarrolla en el fondo de aquella violenta campaña antioperística en las escuelas. El autor afronta el tema desde los consejos técnicos: conviene elegir músicas que tengan simples modulaciones a un tono próximo, “siempre que la hilación no presente el menor obstáculo para su entonación.”³⁰⁵

Sucesivamente aborda un tema habitual en la discusión estética de la ópera italiana: la *teoría degli affetti*. El libro analiza entonces la relación entre la tipología musical y los diferentes tipos de humores. Después, acercándose a un tema que aquellos años de debate nacionalista era delicadísimo, Greppi niega fundamento didáctico a prácticas esencialistas concluyendo con una afirmación rotunda:

³⁰³ Consejo Nacional de Educación. *La educación común en la República Argentina. Años 1909 – 1910*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1913, pp. 10 – 11, que cita Fernando J. Devoto, *Historia de los italianos en la Argentina*, Biblos, Buenos Aires, 2008, p. 308

³⁰⁴ Greppi va aún más lejos: “habrá acaso, un solo alumno, un solo maestro... Todos, todos indistintamente, se preguntan: ¿hasta cuando tendremos que seguir perdiendo tiempo en una enseñanza tan hueca de aprovechamientos”... El solfeo pentagramal... es una ciencia que se que se parece mucho a la aritmética; y la aritmética, como todas las ciencias exactas no son, que sepamos factores directos de la educación ¿Mentiríamos, acaso, si afirmáramos que el solfeo, en las escuelas, es más bien una materia aburridora, que en vez de educar, sirva para hacer odiar a la música? op. cit. p. 137.

³⁰⁵ Greppi, Clemente B, op. cit., p. 47.

*Los aires populares, las canciones criollas, de cualquier región nacional, o extranjeras, examinadas como expresión musical se equivalen, es decir no tienen derecho a prevalecer una sobre la otra; son todas “combinaciones de sonidos”...una melodía española o napolitana puede ser más interesante que otra de autores renombrados...La música no tiene patria. Las bellezas, como la honestidad y la caridad no admiten fronteras.*³⁰⁶

Esta apertura a la música compuesta fuera de los límites nacionales se consolida con la siguiente afirmación, que funciona ya como un discreto pasaporte al melodrama: “Salga de una ópera, de una canción, de un oratorio o de una sinfonía: pertenezca a un autor nacional o extranjero, la música que entra en la escuela se despoja de su origen para tomar el sencillo nombre y substancia de «combinación de sonidos».”³⁰⁷

De manera oblicua Greppi se acerca aún más al tema y al repertorio que le interesan. El autor muy precozmente combate la tendencia que era tan fuerte en Argentina. “¿Cuál es la música que merece llamarse clásica? Clásica se llama la obra digna de imitación...¿cómo se explica que los profesores de conservatorio limiten el clasicismo a los autores de la escuela alemana? Gounod y Verdi, por ejemplo: ¿no son dignos de ser imitados? ...Bellini y Mozart, ¿no se igualan en méritos de clasicismo”.³⁰⁸

Por fin llega la estocada: Con el propósito de aclarar nuestras ideas diremos que, aún haciendo honor a algunas composiciones expresamente escritas para niños, la mejor fuente, el verdadero arsenal de música utilizable para los niños, es el repertorio melodramático.

Se trata declaradamente, ahora sí, de las óperas del repertorio tradicional, es decir que,

*[...] en las óperas de Verdi, Bellini, Massenet, Gounod y Bizet, hay un sinnúmero de paginas encantadoras que transportadas al aula escolar, responden cabalmente al móvil educador. Fragmentos aprovechables se encuentra también, y en abundancia, en las óperas de Boito, Ponchielli, Saint Sæens, Mascagni y otros. ¡Cuánto corazón en sus melodías! ¡Cuán saludable alimento musical podemos con ellos ofrecer a nuestros hijos!*³⁰⁹

³⁰⁶ Greppi, Clemente B, op. cit., p. 59.

³⁰⁷ Greppi, Clemente B, op. cit., p. 61.

³⁰⁸ Greppi, Clemente B, op. cit., p. 63.

³⁰⁹ idem.

El libro, aquí precioso, llega a sugerir actividades muy concretas. Greppi nos cuenta que hacia cantar a sus alumnos ...¡el prólogo de *Mefistofele*!: “En 1908 quisimos enseñar en una escuela de varones el Prólogo de Mefistofeles de Boito...tras pocas lecciones la indiferencia se trocó en creciente entusiasmo. Desde entonces, hasta hoy (1920) no hubo medio de archivar el canto aquel; año tras año los alumnos lo reclamaban”.³¹⁰

Los exalumnos de Greppi, como consecuencia, una vez adultos frecuentan los teatros de ópera: “El alumno egresa de la escuela no olvida...al encontrarnos por las calle nos detiene para decirnos ... Esa música quedó grabada en mi memoria, y toda vez que se da esa ópera en algún teatro, allá voy a escucharla...”³¹¹

El autor considera como necesaria y natural no solamente esa frecuentación en su vida adulta sino que la elección del repertorio de sus alumnos argentinos se asimile a la de los italianos: “La ópera Aída será probablemente la primera que el niño, hecho hombre, escuchará al frecuentar el teatro. Y si no es Aida, será Rigoletto, Cavalleria o Tosca, por ejemplo. ...En Francia no serán las mismas...”

Las preferencias líricas de Greppi son clarísimas: no las novedades del siglo sino el material que entonces se consideraba de repertorio y lo indica con grandes mayúsculas: “la popularidad se nutre de melodía pura, es decir de la melodía que puede sostenerse por su propia virtud. Con referencia a las óperas teatrales, tal clase de melodía se encuentra casi exclusivamente en el repertorio nacido antes del 1900.”³¹²

Vehementemente indica sus preferencias y acerca de la música de Richard Strauss o Vincent D’Indy escribe conceptos de fuego: “dicen que esta clase de música tiene sus admiradores, hasta ahora muy pocos y de dudosa sinceridad... ¡Pobre pueblo!. . . ¡Quién supiera escribir otro Barbero de Sevilla, otra Aida, otra Carmen!”³¹³

La exclusión de su didáctica del material no operístico es mostrada con exhibida imparcialidad. ¿Quién podría oponerse a la inclusión de la música de Mendelssohn, Schubert, Schumann? Teóricamente nadie, pero en realidad eso no funciona en la práctica; se trata de música demasiado refinada, música de conservatorio, música de escuelas normales para señoritas.³¹⁴

³¹⁰ idem.

³¹¹ Greppi, Clemente B, op. cit., p. 65.

³¹² Greppi, Clemente B, op. cit., p. 67.

³¹³ Greppi, Clemente B, op. cit., p. 195.

³¹⁴ Greppi, Clemente B, op. cit., p. 89.

Lo cantable es siempre la ópera italiana y al dar ejemplo de vocalizaciones a *bocca chiusa* indica que conviene elegir trozos de frases llenas, de pura y sencilla melodía dando como infaltable ejemplo el modelo pucciniano de *Madama Butterfly*.³¹⁵

Su fidelidad al repertorio empuja a Greppi a defender no solamente la música de las óperas sino también la *vicenda* que los libretos describen. La imprescindible traducción al castellano no debe alejarse del original: “Otras naciones, para la colección de sus cantos escolares, toman un aire extranjero y le aplican una letra cualquiera [...] no somos partidarios de semejante procedimiento [...] el género de nuestra simpatía (la melodía de sabor dramático).”

A menudo Greppi utiliza un ejemplo emblemático al cual será fiel: “Supongamos: los niños cantan el trozo «Gloria all’Egitto, a Iside» (de *Aida*).”;

Se verá luego que esa elección por *Aida* no es casual. Cuando elige algún ejemplo para estudiar el fraseo cita esta traducción de algo realmente poco infantil, el duetto fúnebre de los amantes de *Aida* que se habrá de cantar con este texto:

“*Oh tierra adiós, adiós oh valle de llanto*”³¹⁶

En este momento puedo evocar un testimonio muy directo que confirma esa preferencia por el empleo de *Aida* en las escuelas de aquellos tiempos³¹⁷. Juana Barbaro, hermana de mi madre, nacida en el 1900, en mi infancia me cantaba algo que había aprendido en la escuela primaria y que no era otra cosa que la versión en versos castellanos de otro momento de *Aida*, seguramente más apto que el macabro dúo final. Se trata del coro de las sacerdotisas que dice:

Danziam, fanciulle egizie,

Le mistiche carole,

³¹⁵ Greppi, Clemente B, op. cit., p. 92.

³¹⁶ Greppi, Clemente B, op. cit., p. 101.

³¹⁷ Por lo menos hasta tiempos recientes, la música de ópera era utilizada en las escuelas para entonar versos patrióticos. La amiga Teresa Isasa me informa que entorno a 1960 el profesor Isaias Orbe había escrito algunos textos que utilizaba con sus alumnos de las escuelas de Tandil, Provincia de Buenos Aires. Teresa Isasa recuerda algunos casos: en honor de José de San Martín la marcha triunfal de *Aida* sostenía musicalmente estos versos: “Llor, gloria y honor/a aquel guerrero/de gran corazón y valor/cuyo temple de acero/nos dio Patria y honor/y en lucha homérica/en la lid siempre venció.. A su vez “La marcha de los soldados” de *Faust* era usada por Orbe para entonar estos versos dedicados a la Bandera Argentina: “Salve de gloria pendón azul/de la victoria risueño el tul/ [...] danos valor/ ínflanos sí en bélico ardor”.

*Come d'intorno al sole
Danzano gli astri in ciel!*

La ópera favorita, *Aida*, es también llamada a colación en consideraciones vehementes. Evidentemente cuando Greppi escribe su libro empezaban en Argentina tiempos difíciles para los italianos y sus emblemas. El autor se pregunta incrédulo si es posible que haya gente que combata la ópera italiana, que se oponga a Verdi, ese benefactor de la humanidad que puede compararse a Pasteur. Sólo hay una manera de entender esto según el visionario Greppi: la italofofia. Este esencial párrafo merece ser transcrito por completo:

Se afirma con insistencia que aquí, en Buenos Aires, desde años, hay músicos empeñados en combatir la música italiana, y en particular las óperas de Verdi inclusive Aida. Nunca quisimos prestar fe; tan absurda nos parecía la noticia. Todavía hoy mismo, frente a la realidad, sube a nuestros labios la exclamación: ¿Es posible?...esa guerra a Verdi es injusta; vale la pena denunciarla para que los padres, en el interés propio y de sus hijos, pongan sordo oído a una propaganda tan deshonesto como envenenadora.

*Verdi ha sido uno de aquellos hombres privilegiados que como Pasteur, la Providencia envía para aliviar las dolencias y vigorizar almas...ese odio a Verdi no puede ser sino el fruto de una maliciosa y calculada pedantería...quizás también haya un poco de italofofia.*³¹⁸

El libro concluye con una severa crítica a los numerosos conservatorios que pululaban en la ciudad. Ellos no tienen que ver con el arte, son un negocio y esas escuelas esconden el lucro, “y el arte es el vocablo que las ampara...para no perder su clientela, derrochan sin mayores escrúpulos los diez y los diplomas”.³¹⁹

Es tan importante el tema para su autor, que agrega alguna frase manuscrita en el ejemplar que he consultado y que había sido regalado a Pizzurno por Greppi. Los conservatorios obligan a sus alumnos a los áridos ejercicios, pero como los estudiantes

³¹⁸ Greppi, Clemente B, op. cit., p. 202.

³¹⁹ Greppi, Clemente B, op. cit., p. 207.

necesitan de la linfa musical, clandestinamente tocan “piezas” y esto escribe el autor: “¿Quién ignora que en los conservatorios se tocan piezas desde primer año?”³²⁰

Este riquísimo texto, testigo de la relación del mundo infantil con la ópera, encuentra confirmaciones en otras fuentes. Así, Isabel Aretz demuestra la gran difusión del fenómeno de las compañías de ópera infantiles relatando la presencia de grupos de este tipo en Caracas en 1880. Aretz suministra datos del director Francisco de Paula Pineda y de los integrantes, los niños: Payares, Mendoza Villasana, Lola Álvarez, Teofilo Leal, Ramos García Larrè y Demetrio Castro.³²¹

Apenas dos años después, en Argentina, *La Gaceta Musical* ya mencionaba un curioso grupo de niñas de la Provincia de Buenos Aires que vestidas con traje de escena, cantaban entre otras cosas un coro de *Il Giuramento* de Saverio Mercadante, música que en aquellos años era considerada una antigüedad.³²² El diario revela cómo el grupo que por su nombre - “Hijas de María - se supondría devocional, se muestra en cambio como una verdadera *troupe*, es decir una compañía lírica infantil. Se subraya en el texto el aspecto de fenómeno, de la operación, como antes se indicaba, prodigioso: la empresa exhibe una “colección de artistas en miniatura”.³²³ El director no parece de origen italiano: “En la ciudad de Mercedes tuvo lugar el Martes un concierto de caridad organizado por la Sociedad «Hijas de Maria» [...] Como novedad se cita el coro del «Cuchicheo» del Giuramento cantado por quince niñas en traje de carácter bajo la dirección del profesor Hestel (sic).”³²⁴

Acerca de la mención de tal música ejecutada por el grupo creo que el articulista se refiere al coro de mujeres del primo acto de la ópera de Mercadante que comienza “*Era stella del mattin*”. Lo de “cuchicheo” bien puede referirse a una indicación escénica del libretista Gaetano Rossi, que en aquel momento estipula “*dame in conversazione*”. Desde el punto de vista musical, por otro lado, no solamente la partitura es bastante simple sino que prevé una melodía apoyada constantemente por flautas, el instrumento predilecto del compositor. Las “hijas de Maria” de esta manera habrían podido ser acompañadas eficazmente en Mercedes por un pequeño grupo instrumental o simplemente por un teclado y una flauta. Pocos días

³²⁰ Nota manuscrita que se lee en el libro de Greppi conservado en la Biblioteca del Maestro. La nota se encuentra en la página 207 y la referencia del ejemplar es la siguiente: A. BB-3 103.

³²¹ Aretz, Isabel, “Il melodramma in Venezuela”, *Il teatro dei due mondi*, Quaderni dell’Imla, Padua, 2000, p. 85.

³²² La ópera del compositor de Altamura había sido presentada en primera argentina en el teatro de la Victoria en 1852.

³²³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 1 de octubre de 1882, p. 165.

³²⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 1 de octubre de 1882, p. 165.

después, el curioso ensamble se presenta en Buenos Aires: “Ha llegado a esta ciudad la compañía infantil organizada en la ciudad de Mercedes y que con tanto éxito trabajó en el teatro de esa ciudad”.³²⁵

En 1897, en ocasión de festejarse un aniversario de la comunidad italiana, después de cantarse el Himno argentino y la Marcha Real italiana ocurrió que: “Estuvo notable y agradó mucho a la concurrencia el terceto de Crispino e la comare a cargo de las niñas Angela Lonati, Ana Da Camino y Maria Queirolo...Lo que sobre todo llamó la atención, fue el racconto de Mimi en la Bohème, cantado con gusto y expresión por la niña Rosa Gottardi”.³²⁶

Aún años después, en 1910, el diario *La Razón* da noticias interesantes porque se refieren a actividades de escuelas oficiales y entre el promiscuo programa aparece el ya citado prólogo de *Mefistofele* junto a muy numerosos números operísticos:

La escuela normal no. 8 de maestras, con motivo de la inauguración de su biblioteca esta noche celebrará una velada literario musical de acuerdo con el siguiente programa. Himno Nacional [...], “La caza del oso”, coro por alumnas de tercer grado [...] Polaca de Weber por la alumna de 6 grado [...] “El alma del payador”, recitado, “Buenas Noches”,.. pantomima [...] “Mefistófeles”, por alumnas del curso normal, “Consuelo” monologo, “Gioconda”, romanza por la señorita Patrona Salinas, “Madame de Beuterfly” (sic) coro por alumnas de 5 grado, [...] “Amanti sposi”, pieza [...], “Cavalleria”, coro por alumnas de primer año.³²⁷

Es interesante notar la reiteración de ciertas elecciones. Fue predilecta *La Gioconda*, que incluso en sus famosas partes bailadas era objeto de presentaciones infantiles. Así relata *La Gaceta Musical* en 1883 de una fiesta infantil organizada por la Sociedad Damas de Caridad en el Colón: “El baile de las horas de Gioconda, ejecutado por los niños fue muy aplaudido, lo mismo que el de las naciones que nada dejó de desear. Fragueiro, que leyó Idilio y Dalmiro Costa que tocó al piano su composición preferida Nubes que pasan...”³²⁸

³²⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 22 de octubre de 1882, p. 187.

³²⁶ *La Nación* 12 de abril de 1897.

³²⁷ *La Razón*, 12 de diciembre de 1910, p. 3.

³²⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 28 de noviembre de 1886, 129 vta.

1.2.3.4. Teatro y ópera.

Una prueba irrefutable de la difusión de la ópera lírica en aquellos años, fue el comportamiento de los empresarios de teatro de prosa, incluso de aquel teatro más popular. Frecuentemente estos personajes han considerado una buena idea para atraer a su público apoyarse en la fama de algunos melodramas, conscientes que ciertas óperas eran objeto muy familiar en todas las capas de la sociedad.

También en Buenos Aires, el teatro hablado, hábil oportunista del éxito del melodrama, adoptó estrategias diferentes para aprovechar la presencia de algunas óperas en las temporadas del Teatro Colón o del Ópera. De esa manera, se representaron versiones serias en prosa del mismo argumento que se cantaba en el teatro de ópera, que en algunos casos era el mismo texto madre que había inspirado el melodrama. Otras operaciones, dirigidas a un ámbito más popular, consistieron en la puesta – a menudo con secciones musicales - de versiones cómicas o parodísticas de las óperas.

Los primeros casos son los menos interesantes para verificar la fuerza de la difusión porque se dirigían a un público que coincidía en gran medida con el que frecuentaba el teatro de ópera, porque, sobre todo en sus niveles cualitativos más altos, gozaban de una circulación propia.

Así, cuando la grande Eleonora Duse presentó *La Dama de las Camelias* en el Odeón de Buenos Aires³²⁹, en el teatro Coliseo, una diva como Luisa Tetrazzini cantaba *La Traviata*. Si bien el dato es sugestivo y aunque incluso sea posible que alguno de los dos empresarios en juego, el del espectáculo del Coliseo y el del Odeón, hayan tenido en cuenta las ventajas de hacer coincidir temporalmente ambos títulos, es necesario considerar: que la Duse era lo suficientemente importante como para imponer su personal voluntad sobre el repertorio, que el texto de Dumas fue uno de los clásicos de la actriz italiana y que *La Traviata* era ópera frecuentísima en las temporadas porteñas. En este juego de coincidencias, señalo una, de sentido contrario y además desperdiciada: el teatro Coliseo no aprovechó el presentar la versión lírica de Cilea de la otra creación que la actriz mostraba en Buenos Aires: *Adriana Lecouvreur*.

Si el evento Duse-Tetrazzini no tiene la fuerza de una rotunda demostración, mucho más convincente resulta en cambio el estupendo caso que provoca el estreno de *Salome* en 1910: mientras la Bellincioni se exhibe en el Teatro Coliseo en la difícil ópera de Richard

³²⁹ *La Nación*, 31 de agosto de 1907.

Strauss, el teatro Politeama presenta su versión propia pero con cierta innovación revolucionaria: “Finalizando el espectáculo con la parodia de Salome, en lugar de la danza de Sette Veli se ejecutará el baile criollo El Gato con relaciones con el desinteresado concurso de varios actores del teatro Apolo”.³³⁰

En el amplio abanico de espectáculos teatrales porteños no es simple establecer cuándo la presentación en teatros populares revestía o no un carácter parodístico como el de aquella ilustre *Salome* pampeana porque no todas las promociones eran tan explícitas sobre el perfil de lo que se presentaba. La lista es extensa y como ejemplo aquí se mencionan algunos casos de coincidencias. Así, en junio de 1890, mientras en el teatro de la Ópera se presenta un *Otello* que seguramente ha llamado la atención del público porteño ya que lo cantaban nada menos que los creadores de los roles (Francesco Tamagno como Otello y Victor Maurel como Jago), en los mismos días dos espectáculos paralelos le hacían curiosa competencia: por un lado en el Chalet Florida una “gran compañía dramática italiana” presenta su *Otello*, sin indicar si se trata o no del texto de Shakespeare, y por otro en el teatro San Martín sube a escena una versión del drama de los celos que tiene como escenario una localidad cercana a Florencia: *Otello a Fucecchio*, parodia tragicómica musical en un acto. El *Otello* toscano se acompaña de la escena cómica *Atorrante*, y de esto es responsable una cierta Gran Compañía Italiana de Opereta Cómica y Fantástica.³³¹ Idéntica situación se reitera dos años después cuando Michele Mariacher canta la ópera de Verdi en el Teatro de la Ópera. Esta vez la competición en prosa se exhibe en el Politeama Argentino.³³² Otras coincidencias atañen a *La Traviata*: el mismo día que la ópera se canta en el Teatro Nacional, el 4 de septiembre de 1892, el Teatro Odeón comienza sus publicidades para *La dama de las camelias* que actúa una compañía dramática italiana. Muchas de estas correspondencias se deben a la Compañía Cómica Dramática Española y el hecho que los títulos aquí interesantes se muestran junto a otras comedias justifica la fuerte sospecha de que se trate de versiones parodísticas. Seguramente éste es el caso del teatro Nacional que presenta *La dama de las comedias* con la comedia *En Gran velocidad*.³³³ En 1893 en el Odeón se canta un *Barbiere* y la Compañía Cómico Lírico Cosmopolita exhibe en el mismo día en el Apolo este grupo de piezas: *Los trasnochadores*, *Caramelo*, *Cómo está la Sociedad* y *El barbero de Sevilla*.³³⁴ Las aventuras

³³⁰ *La Nación*, 18 de julio de 1910.

³³¹ *La Nación*, 3 de junio de 1890.

³³² *La Nación*, 13 de julio 1892.

³³³ *La Nación*, 31 mayo 1893.

³³⁴ *La Nación*, 13, 14, 20 de junio de 1893.

del Figaro son escenificadas en otras curiosas combinaciones y, dado el contexto, es poco probable que lo que se exhibe sea Beaumarchais: la Gran Compañía Cómico Lírico Española ofrece en el Teatro Comedia, en el 25 de mayo de 1902 este repertorio: *La Macarena*, *La Trapera*, *El Barbero de Sevilla*.³³⁵ Evidentemente la trágica grandilocuencia espectacular de *Les Huguenotes* se prestaba especialmente a este tipo de ejecuciones cómicas. Así, mientras el melodrama sube al Teatro Ópera, la compañía del teatro Apolo muestra sus especiales *Huguenotes* con la curiosa concomitancia de las comedias *Morir de risa* y *La Cruz blanca*.³³⁶ También en 1893 en el teatro Alhambra uno de estos grupos presenta su versión de parodística de la ópera junto a títulos como *Amores Nacionales* y *Casa Editorial*, en perfecta sintonía con la exhibición de la obra de Meyerbeer en el Teatro Ópera.³³⁷ Tres años después, la lucha por conquistar al público es clarísima, el 28 de abril de 1896 se puede elegir entre la versión operística que en el teatro Ópera dirige Mascheroni y la versión liviana que el Teatro Mayo actúan los españoles, junto con la comedia *Esperanza y Caridad*.³³⁸ Se insiste en el mismo teatro Mayo al año siguiente. Esta vez *Les Huguenotes* es apareada con una cierta *La invasión de los bárbaros* y en esta ocasión la rival, es decir la ópera de Meyerbeer se presenta con la compañía Sansone en Teatro Odeón.³³⁹

Decididamente parodísticas son algunas versiones muy libres de ópera que se presentaron en aquellos años. Mientras en julio de 1892 en el teatro de la Ópera se canta *Cavalleria rusticana*, “melodrama moderno” del que todos hablaban, el teatro de la Comedia después de piezas como *La caza del Oso*, *Un maestro de obra prima* y *Cada loco con su tema*, la Compañía de Zarzuela Cómica Española presenta...*Infantería rusticana*, creación que habrá tenido gran éxito ya que se anuncia por lo menos en quince números del diario *La Nación*.³⁴⁰ No habría por cierto que apostar acerca de la fidelidad a la voluntad wagneriana de un cierto *Lohengrin* que la misma compañía u otra del mismo nombre presenta en el Mayo junto a *La Rebaja del Tío Paco*, *La Torre del Oro* y *La Viejecita* a fines de junio de 1902.³⁴¹

³³⁵ *La Nación*, 25 de mayo de 1902.

³³⁶ *La Nación* 1 de junio de 1892.

³³⁷ *La Nación*, 14 de junio de 1893.

³³⁸ *La Nación*, 28 de abril de 1896.

³³⁹ *La Nación*, 2 de julio de 1897.

³⁴⁰ *La Nación* 20 y 21 27 28 29, 30, 31 julio, 2, 3 5, 8, 10, 13, 16, 17, 21 de agosto, 5 septiembre de 1892.

³⁴¹ *La Nación*, 27 de junio de 1902.

En el Argentino, una comedia del título *La donna è mobile* se presenta en el Argentino en julio de 1907.³⁴²

Hasta la polivalente arena del circo parece haber sufrido los influjos de la ópera. En 1897 la aventura de Moreira, nacida para la escena en el circo de los Podestà, llega al teatro de Ópera. Se trata de aquella versión compuesta por Arturo Berutti y que este procuró llamar *Pampa* para no mostrar parentescos tan plebeyos. Los artistas del circo Anselmi, en tal ocasión, no dejaron de recordar al mundo los inicios escénicos humildes del gaucho malevo y representaron *Juan Moreira* en su carpa de la calle Cuyo, hoy Sarmiento, entre Callao y Riobamba.³⁴³

No era de extrañar, el circo, no había sido ajeno a las evoluciones de la ópera en sus inicios porteños. El melodrama se adaptaba sin formalismos a cualquier escenario. Como indicación de la promiscuidad de los espectáculos que aceptaban lo lírico y de la ductilidad de adaptación de la música de ópera escribe Bosch, ya en tiempos tempranísimos: “El teatro decayó desde 1840 a 1848. El circo, los pruebistas, los luchadores, continuaron con sus exhibiciones. Las compañías de teatro eran de hijos del país. La cosa curiosa...al lado de los volatines, figuraban los cantantes de óperas. El público escuchaba con tanto agrado un canto popular criollo, como un aria de Rossini, Donizetti o Mercadante”.

El polígrafo argentino indica también que la fuerza de la ópera fue tal que dió por tierra con el teatro de prosa local: “Hasta que en septiembre de 1848, con la llegada de la eximia cantante –Nina Barbieri, a la que sucedió su célebre rival, Carolina Merea, se reanudaron las funciones de teatro de ópera, i esto concluyo de echar por tierra el teatro dramático i las compañías dramáticas que lo practicaban. Casacuberta moría por esa época en Santiago de Chile”.³⁴⁴

La ópera dialoga así de escenario a escenario y está presente incluso ante aquellos públicos que, al menos en aquella noche porteña, habían decidido evitarla. Por cierto que la astucia teatral de aprovecharse de la fama de lo lírico, habrá de ser heredada por el cine y, en una violación a los límites cronológicos de este estudio, pasando de los antecedentes que cita Bosch a años cercanos, va el recuerdo a la desopilante versión de *Carmen* interpretada por la insuperable Nini Marshall que dirigió un italiano de Pescara llegado niño a la Argentina y cuyo nombre hispanizado fue Luís Cesar Amadori. Éste por otro lado, saltando de la ópera a

³⁴² *La Nación*, 1 de julio de 1907.

³⁴³ *La Nación*, 29 de julio de 1897.

³⁴⁴ Bosch, Mariano G., *Historia de los orígenes del Teatro Nacional...cit.*, p. 16.

la música popular, había firmado tangos célebres como “Madreselva”, “Rencor” o “Ventanita florida” además de “Alma de badoneón” y “Confesión” cuyos textos escribió con Enrique Santos Discepolo.

1.2.3.5. Cine.

Evidentemente esta última fuga temporal es necesaria, si se trata de cine: las primeras manifestaciones del cine sonoro son, por cierto, sucesivas al límite de 1920.

Sin embargo, manifestación de la enorme importancia de la ópera en la sociedad, es el casi desesperado intento de conseguir lo imposible: hacer “cantar” en el cine mudo, a los divos del melodrama.

Se conservan, en efecto, algunos documentos fílmicos donde personajes miman los gestos del cantante intentando, habitualmente de manera infecunda, hacerlos coincidir con cuanto se escucha en grabaciones de los divos de aquellos años.

Así, un grupo de actores franceses vestidos como los personajes de la ópera y con el fondo de una escenografía de época, filman en 1911 movimientos elegidos entre los más estereotipados del abanico gestual, sobre una grabación del sexteto de *Lucia de Lammermoor*³⁴⁵ en la versión que Caruso había realizado para la Victor en 1908.

El mismo Caruso es protagonista años después de otra operación análoga. En un film con argumento que realiza en Estados Unidos, Caruso, como actor, representa dos personajes. El primero, el protagonista, es un escultor italiano emigrante que relata con orgullo a sus vecinos de *Little Italy* ser amigo de una celebridad del canto que todos admiran. El otro personaje es la susodicha celebridad que se presenta en el viejo Metropolitan cantando *I Pagliacci*. En tal rol, y exhibiéndose en la famosa “*Vesti la giubba*” el actor Caruso trata, con poca fortuna, de hacer coincidir sus gestos con i *tempi* de la grabación que había realizado el cantante Caruso en un disco editado por RCA Victor.³⁴⁶

Estas operaciones trataban de retener en el recuerdo algo de aquellos divos tan admirados y, evidentemente el motor de estas operaciones era más lo afectivo que lo sensato. Esas versiones mudas de los cantantes no son menos comprensibles que aquel documental

³⁴⁵Se trata de una de las versiones que Caruso grabó de “*Chi mi frena in tal momento*”. La que sirvió de base a esta película es la que el tenor napolitano realizó con Marcella Sembrich, Gina Severina, Francesco Daddi, Antonio Scotti y Marcel Journet.

³⁴⁶La película fue realizada en 1918 para la Paramount y se llamó *My italian cousin*.

que hace ver y no oír, en 1926, a un Vladimir Horowitz tocando un estudio de Chopin completo.

Por cierto que estas curiosas películas han llegado a Argentina y, como sucedía también en Europa y en Estados Unidos, el empresario no se conformaba con lo visual. Casi siempre agregaba algún sonido para acompañar cuanto se veía. Los recursos eran infinitos, desde personas que tocaban algún instrumento mecánico como la pianola o, en los lugares más prestigiosos, artistas que simultáneamente ejecutaban o cantaban con la película. En los cines porteños la responsabilidad de acompañar las películas estaba confiada a menudo a músicos de primerísima línea; así, en el Cine Roca, de la Avenida Rivadavia, cuyo edificio había sido proyectado por el arquitecto Palanti, se ocupaban de esta actividad el violinista Carlos Pessina, que habría de ser concertino de la Orquesta del Colón, y el pianista Gaetano Marcolli, quien sería uno de los más importantes docentes de armonía en Argentina. Por supuesto, las posibilidades de esas sincronizaciones entre lo que se veía y lo que se escuchaba dependía mucho de los medios económicos. En el *New York Times* se anunciaba un espectáculo articulado que era responsabilidad de uno de los pioneros del género. El responsable era Hugo Riesenfeld, un violinista austriaco radicado en Estados Unidos que ya había arreglado la música de Bizet para la *Carmen* de Raoul Walsh en 1915.³⁴⁷ El artículo del diario norteamericano alude, tres años después, a la sincronización musical de *La Tosca*³⁴⁸ que se presenta en uno de los cines que gestionaba Riesenfeld. El austriaco fue luego encargado de la sección musical de United Artists. Así en noviembre de 1921 se proyecta un film que muestra una versión video de *Tosca* de dos rollos en la que el tenor Carlo Enciso canta “*E lucevan le stelle*”: “*Tosca*” as a two-reel film-play that Hugo Riesenfeld has synchronized to music from Puccini’s opera is now at the Rialto. Carlo Enciso sings the closing tenor air”.³⁴⁹

Seguramente Enciso era cantante de buen nivel porque el mismo periódico anunciaba el año anterior que el tenor participaría en los conciertos populares de la Lexington Opera House donde con Enciso participaban artistas de la talla de Alessandro Bonci.³⁵⁰

Sobre la enorme difusión de la ópera a través del cine, baste indicar que muy lejos de New York, en la fronteriza ciudad de Jujuy, en el extremo noroeste de la Argentina, y en época tan temprana como 1907 se puede leer un rico anuncio periodístico como este:

³⁴⁷ Actuaban Theda Bara (*Carmen*), Einar Linden (*Don Jose*) y Carl Harbaugh (*Escamillo*).

³⁴⁸ En la que actuaban Pauline Frederick (*Tosca*), Frank Losee (*Scarpia*) y Jules Raucourt (*Cavaradossi*).

³⁴⁹ *The New York Times*, 20 de noviembre de 1921.

³⁵⁰ *The New York Times*, 12 de septiembre de 1920.

*Hoy debuta el Cinematophón. El programa que tenemos a la vista no puede ser más atrayente. El reino de las hadas, transporta el espectáculo al fondo del mar, en medio de las ondinas; Trovatori y Ernani, deleitarán el oído; La dannazione del Fausto, exhibe la popular ópera en todos sus detalles y el espectador vé y oye a los artistas que lo han representado en otras partes; La excursión al Niágara es de un efecto maravilloso. Agregados a estos atrayentes números las vistas cómicas, puede asegurarse que el programa resulta completísimo. El espectáculo es esencialmente moral, de manera que las familias harán bien en concurrir, llevando sus niños, a fin de que los pequeños diablitos puedan gozar intensamente con un espectáculo novedoso e interesante.*³⁵¹

Hubo además producciones locales que muestran el contacto estrecho entre el séptimo arte y la ópera. En otro sitio de este texto se menciona la función de los pioneros en los guiones cinematográficos como libretistas de óperas compuestas en Argentina, la curiosa concomitancia de presentaciones cinematográficas como *Amalia* y líricas como *La Angelical Manuelita* y también cómo pioneros del primer cine argumental argentino provenían del mundo de la ópera.

Además, entre los primeros documentales realizados en el país se conserva un precioso film que muestra la inauguración, el 25 de mayo de 1910, del Teatro Colón. La película, realizada de manera muy didascálica, muestra una imagen del viejo Teatro Colón - evidentemente se trata de una de las pocas fotos que han sobrevivido -, los últimos trenes que parten de la estación ferroviaria que habría de ser destruida para edificar el teatro, algunos momentos de la construcción de la nueva sala, una publicidad de la ópera que se representaba aquel día histórico y, por fin, a las autoridades de gobierno mientras llegaban aquella noche al Colón. En tiempos recientes, se ha agregado un texto hablado a aquellas imágenes que en su caricatural retórica incita a considerar los encantos insospechados de aquella taciturna discreción del cine mudo.

Otro evento importante que une al cine, los italianos, la ópera y Buenos Aires es una importantísima realización que, desgraciadamente, no se conoce por ahora, más que por datos indirectos. Se trata de un film que Federico Valle realiza en 1918 en Argentina: *Una noche de gala en el Colón*. El evento es rico de perfiles. Valle era un italiano nacido en Asti en 1880

³⁵¹ *El Industrial. Diario de la Tarde*. Año III, N° 648. Viernes 6 de Septiembre de 1907.

que llegó a Argentina a los 31 años, ya poseedor de una nutridísima experiencia. Valle había sido pionero de la fotográfica aérea ya que tomó en 1904 vistas de Roma sobrevolando la ciudad con Wright. El italiano, después de administrar un cine en Mar del Plata, el Regina Spector, produce un noticiero fílmico en Buenos Aires que se proyectará en las salas de la ciudad durante diez años y además fue el primero en filmar a Carlos Gardel en películas cortas que sonorizaba con discos. Lo verdaderamente novedoso, es que Valle realiza el primer largometraje de animación del mundo. En el film, marionetas y títeres de plastilina representaban a personajes públicos como el presidente de la república Yrigoyen y otros políticos del momento. La película también circuló con el título *La Carmen criolla*.

El caso más importante de musicalización del cine de ópera se debe a un italiano de Barletta, Mario Gallo, inmigrante en Buenos Aires. Gallo fue personaje de primera importancia para el cine argentino ya que fue el primer realizador de una película con argumento, y siendo persona que, como se verá más adelante, procedía de un ambiente operístico, no debe extrañar que el italiano, “*sarà il primo a trattare in forma sistematica il film d’opera, licenziando nel 1919 il trittico costituito da Cavalleria rusticana, Tosca e I Pagliacci, tutti opportunamente musicati dal vivo con i cantanti posti dietro lo schermo, in maniera tale da simulare ancor meglio il carattere wagnerianamente «invisibile» del suo teatro d’opera filmato*”.³⁵²

1.2.3.6. Ópera y tango.

La forma musical popular asociada con el Río de la Plata, el tango, mucho debió en sus orígenes a la llegada de los inmigrantes. No podía ser de otra manera, siendo el tango expresión portuense y migrante él mismo. En eso el tango mucho se asemeja a la ópera, género aparentemente tan alejado. También la ópera, en su historia, ha encontrado afín a su sustancia promiscua el ambiente favorecedor del encuentro. Tango y ópera son géneros del tránsito, habituados a los ámbitos con barreras lábiles.³⁵³ Tanto los migrantes como aquellos

³⁵² Ellero, Roberto, “L’estro e l’azzardo: italiani del primo cinema in Argentina”, *Il Patrimonio musicale europeo e le migrazioni. L’opera e lo spettacolo musicale nell’area del Rio de la Plata, Argentina e Uruguay, 1870 – 1920*. Università Ca’ Foscari, Venecia, 2003, p. 47.

³⁵³ Recuerdo aquí las reflexiones de Giovanni Morelli sobre el carácter migrante de la ópera (“Il carattere migrante dell’opera italiana”, cit.), los estudios de Xoan M. Carreira sobre la difusión “portual” del melodrama en Iberia (“El teatro de ópera en la Península Ibérica (hacia 1750 – 1775). Nicola Setaro”, *De musica hispana et aliis. Miscelanea en honor del Profesor Doctor José López Calo*, Universidad de Santiago de Compostela,

objetos culturales, habituados al pasaje de un espacio a otro, reconocen en la ductilidad, más que un rasgo de carácter, una necesidad de supervivencia. Introduzco este tema con algún ejemplo que muestra esa confusión de géneros y personas. Se dice que Carlos Gardel amaba la ópera y que tomó lecciones con Tito Schipa y está bien documentado que su famosa amante, Giovanna Ritana, una gestora de prostíbulos³⁵⁴, había llegado a la Argentina como parte de la *troupe* de Caruso. La novia oficial del cantante, por otro lado, Isabel Martínez del Valle, cuando éste vivía en París, obligaba a su célebre pareja a viajar periódicamente a Milán, donde ella había decidido vivir. ¿El motivo? Estudiar canto con Giannina Russ.³⁵⁵ Tanto la Russ como Caruso, otra coincidencia lírica que unía a los amores de Gardel, formaban parte de la misma empresa que los presenta juntos en el Solís de Montevideo en 1915.³⁵⁶ En los puertos todos se entienden y todos saben de todo un poco.

Indicar cuántos de los inmigrantes o hijos de inmigrantes italianos se contaban entre los intérpretes, letristas y compositores de tangos significaría elaborar listas enormes. Va algún caso: en el terreno instrumental Genaro Ricardo Espósito fue uno de los primeros bandoneonistas en la historia del tango y era uno de los muchos que en el ambiente de tango recibía un sobrenombre aquí significativo: “el Tano”.³⁵⁷

Gerardo Metallo, de quien ya se mencionaron sus actividades en el mundo de la banda, compuso tango conocidos como “El otario”, “La mascota”, “El taura”, “El chingolo”, “Qué hacés que no te casás”, “Estate quieto”, “Bajo el alero”. Metallo era una pianista de Calabritto (Avellino) de intensa actividad y en América Latina actuó sobre todo en Uruguay. Fue gran admirador de Puccini y en tiempos del famoso viaje del compositor fundó en Montevideo un Conservatorio de Música que dedicó al músico toscano. El instituto funcionó hasta 1941.³⁵⁸

Otro protagonista de la historia del tango de los primeros tiempos fue Felice Scolatti, autor de "Nápoli en Buenos Aires" con Fontanella; "Los ciegos de San Martín" con Maroni; "Banco Municipal de Préstamos" con De Paolis; "Los Asesinos del Pueblo" con Alberto

Santiago de Compostela, 1990 II, p. 27-117), y mi “Opera y Puerto”, *A ópera e Vigo*, ed. Enrique Sacau, Instituto de Estudios Vigueses, 2004, p. 9 – 22.

³⁵⁴ Gálvez, Lucía y Enrique Espina Rawson, op. cit, p. 95.

³⁵⁵ Gálvez, Lucía y Enrique Espina Rawson, op. cit, p. 101, que en cambio escribe “Ruzz”.

³⁵⁶ Salgado, Susana, *Teatro Solis, 150 years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Wesleyan University Press, Middletown, 2003, p. 322, 323.

³⁵⁷ Sobre estos temas relativos a la historia del tango resultan de gran provecho los textos publicados de manera informática por Néstor Pinsón, Ricardo García Blaya, Pablo Taboada, Emilio Zamboni y otros estudiosos en la página web <http://www.todotango.com>.

³⁵⁸ García Blaya, Ricardo, “Gerardo Metallo”, <http://www.todotango.com>. consultado en febrero 2009.

Ballerini y Antonio Botta. Scolatti había nacido en Milán en 1891 y después de haber estudiado en el Conservatorio Verdi de la ciudad lombarda, emigró a Argentina en 1907. Algunos de los tangos de Scolatti fueron grabados por Gardel y tanto el cantante como su colaborador Razzano, mucho han aprendido de la técnica musical del migrante lombardo

Muchos italianos, aún después de los años de la gran migración, se contaban entre los más importantes representantes del tango. Alberto Marino, fue uno de ellos; era un cantante de vocalidad atenorada que mucho debía a la técnica lírica y que en realidad se llamaba Vincenzo Marinaro. Marino poseedor de aquella técnica, es recordado en la memoria de la música popular, como “la voz de oro del tango”. No pocos descendientes de inmigrantes asumieron dentro del mundo del espectáculo una apariencia local y hasta cercana al movimiento nacionalista para lo cual una persona que llevase un nombre tan delator del origen italiano como Piero Hugo Fontana prefería presentarse, en el ambiente de tango, como Hugo del Carril.

El italiano e Italia penetran también en la temática y en la lengua del tango y se escribieron tangos con los más diferentes pretextos como “El tango en Trípoli”, compuesto por Ezio Dall’Ovo, que festeja las empresas imperiales de los italianos. Pero por sobre todo el tango no habría de descuidar el tema del viaje, tan necesario par su consustancial nostalgia.³⁵⁹ Así aquel tango con texto de Homero Manzi y música de Lucio Demare cuyo estribillo dice:

*Bailemos este tango, no quiero recordar
Mañana zarpa un barco, tal vez no vuelva más.*³⁶⁰

Más directamente atinente al destino del inmigrante y su lucha por el ascenso social cito a un tango como “Giuseppe el zapatero” de Guillermo del Ciano y que fue grabado por Carlos Gardel en 1930. En pocas estrofas canta una historia teñida de aquella melancolía que recoge también el teatro de Florencio Sánchez, es decir la desventura del italiano que trabaja duramente para que su hijo estudie en la universidad y cambiar así de clase social.

Giuseppe el zapatero

³⁵⁹ Agradezco en este lugar las tantas indicaciones que me llegan de mi querida prima Susana Vaccaro profunda conocedora del tema.

³⁶⁰ “Mañana zarpa un barco”, de 1942.

*alegre remendón,
masticando el toscano
haciendo economías,
pues quiere que su hijo
estudie de doctor.*

El optimismo inicial del italiano es pintado por la alusión a aquella canción que entonaban los inmigrantes italianos y que bien se conocía en Buenos Aires hasta los años '50, "La violetta":

*Tarareando la violeta
Don Giuseppe está contento.*

Es en el final que el tango, típicamente, reserva el toque amargo y muestra la ingratitud de la vida hiriendo al protagonista de la historia en lo más profundo. Su sacrificio es pagado con el desagradecimiento de su hijo que niega sus orígenes. El zapatero deberá continuar con su trabajo y encontrará única comprensión en sus viejos compañeros inmigrantes.

*la novia tiene estancia
y dicen que es muy rica,
y dicen los paisanos
vecinos de su tierra:
Giuseppe tiene pena
y la quiere ocultar*

Aquella cita de esa música que fue representación musical de los italianos, sobre todo del norte de la península, fue pretexto para un tango que sobre aquella música y letra compuso especialmente Catulo Castillo. Se trata de "La violeta" que fue grabado por Gardel en 1930 y que comienza con la referencia musical y textual de la canción italiana. El protagonista, un italiano del norte, se llama, no casualmente Domingo Polenta y dada la pertinencia con este tema la transcribo de manera completa:

*Con el codo en la mesa mugrienta
y la vista clavada en el suelo,*

*piensa el tano Domingo Polenta
en el drama de su inmigración.
Y en la sucia cantina que canta
la nostalgia del viejo paese
desafina su ronca garganta
ya curtida de vino carlón.*

*E La Violetta la va, la va, la va;
la va sul campo che lei si sognaba
ch'era suo Gigin que guardándola estaba. . .*

*Él también busca su soñado bien
desde aquel día, tan lejano ya,
que con su carga de ilusión saliera
como La Violeta que la va, la va. . .*

*Canzoneta de pago lejano
que idealiza la sucia taberna
y que brilla en los ojos del tano
con la perla de algún lagrimón. . .
La aprendió cuando vino con otros
encerrado en la panza de un buque,
y es con ella, metiendo batuque,
que consuela su desilusión.*

Entrando en lo específico del asunto, resultarán contactos entre el tango y la ópera desde los intereses recíprocos de sus operadores, desde la vocalidad, desde la temática y a veces desde la música misma.

Agustín Magaldi, figura discutida en su época pero de popularidad sólo comparable a la de Gardel, había nacido en Casilda, Santa Fe y desde niño fue devoto de la figura de Enrico Caruso y otros tenores de ópera de la primera década del siglo XX. Magaldi llegó a cantar óperas en las compañías de los conservatorios de Rosario y Santa Fe entre 1918 y 1919. Los vanguardistas del tango lo criticaron severamente pero “los sectores más humildes de la ciudad y del interior del país lo veneraban. ¿Cuál es la explicación de este fenómeno? Si

buscamos por su voz y su técnica sacamos la conclusión que la primera era brillante y caudalosa, y que la segunda era perfecta, afinada, representativa de la escuela italiana de canto”.³⁶¹

La figura de Tito Schipa, uno de los tenores más célebres de la historia de la ópera, representa por muchas razones un complemento ideal de aquella imagen de Agustín Magaldi. Ambos tocaron la cuerda más emotiva de la expresividad y, con destinos diferentes, se interesaron tanto por la ópera como por la canción popular rioplatense. Schipa fue personaje muy popular en el Plata gracias a los trece viajes que realizó a Argentina para cantar en el Colón y en teatros de provincia. El tenor fue además uno de los precursores de aquellos conciertos masivos al aire libre que otros colegas suyos habrían de realizar muchos años después. Schipa no sólo cantó sino que compuso tangos como “El coquetón”, “El gaucho”, “Esperanza”, “Ojos lindos y mentirosos”, “El Pampero”.³⁶²

Una curiosa invasión de la ópera en la sede más emblemática del tango es relatada en una entrevista que fuera realizada a Roberto Firpo. Éste, figura central del tango, presentó por primera vez en Montevideo el tango más famoso: “La cumparsita”. En aquel reportaje, Firpo relata las vicisitudes que llevaron a la versión definitiva del célebre tango y que tomaba con punto inicial una marchita estudiantil del uruguayo Gerardo Matos Rodríguez. A partir de aquella base, Firpo elaboró modificaciones en la forma y confiesa haber sufrido el influjo de la música de . . . Giuseppe Verdi. En efecto: “en el año 1966 al homenajearlo sus colegas con motivo de sus sesenta años con el tango, Firpo afirmó en ese agasajo que «La Cumparsita» tenía solamente como característica armónica la primera parte y que tomó una de su tango «La Gaucha Manuela» y lo insertó a la marchita como trío—tercera parte—, añadiéndole también una de la ópera «Miserere», de Verdi. Tendría así «La Cumparsita» música de Matos Rodríguez, Roberto Firpo y Giuseppe Verdi.”³⁶³

Evidentemente, no existe una ópera de Verdi llamada *Miserere*. Supuse que Firpo podría referirse al coro del último acto de *Il Trovatore* donde los monjes cantan un *Miserere* mientras el pobre Manrico se encuentra en aquella torre “*ove di Stato/gemono i prigionieri*. . . ” Me fue posible confirmar tal hipótesis de manera segura. Firpo no adapta la música de

³⁶¹ Taboada, Pablo y Ricardo García Blaya, “Magaldi”, *todotango.com*, consultado en febrero de 2009.

³⁶² Zamboni, Emilio, “El tenor Tito Schipa y el tango”, <http://www.todotango.com>, consultado en febrero de 2009.

³⁶³ Del Greco, Orlando, “Gerardo Matos Rodríguez”, *todotango.com*, consultado en febrero de 2009 que reproduce el libro de Del Greco, Orlando, *Carlos Gardel y los Autores de sus canciones*, Akian, Buenos Aires, 1990.

Verdi pero me resulta evidente que el “Miserere” de *Il Trovatore* ha funcionado como estímulo creativo para elaborar esa sección del tango. Los puntos de contacto son muy puntuales y determinantes. En el aspecto métrico, que es fundamental en la composición de música con texto, la afinidad entre los endecasílabos de Salvatore Cammarano y el tango es completa. El coro interno en aquella famosa escena verdiana canta lo siguiente:

Miserere d'un'alma già vicina...

con acentuación en la tercera, sexta y décima sede y, por lo tanto, el verso responde a la tipología melódica dentro de la clasificación de los endecasílabos³⁶⁴. Aquella propuesta se convierte en la versión de la “La cumparsita” en otros versos de idéntico metro y acento:

Si supieras, que aún dentro de mi alma,

De donde resulta además, la evocación de la palabra “alma” que de los monjes del coro pasa a “La Cumparsita”.

Es gracias a aquella identidad cuantitativa y de acento, que los versos del tango pueden recibir la idea musical de Verdi de manera idónea. La solución verdiana que pasa al tango es bastante peculiar: se repite la misma nota. El resultado evocativo del “Miserere”, resulta en el comienzo de “La Cumparsita” molto claro ya que se adopta un ritmo que es, a la percepción, completamente análogo.

Verdi



³⁶⁴ Navarro Tomás, Tomás, *Métrica Española*, Labor, Barcelona, 1986, p. 198.

Firpo



Desde el punto de vista del contenido, el lamentoso personaje del tango nos relata una melancólica ignorancia: nuestro protagonista no sabe si su amada conoce la persistencia del amor que el nutre hacia ella. En la escena de Verdi, el héroe de la situación, Manrico, canta prisionero una declaración sentimental a sua amada ignorando que ella, bajo la torre, lo está escuchando.

Más allá de esta presencia verdiana, tal vez el compositor más cercano a la sensibilidad del tango haya sido Giacomo Puccini, aquel que prefería Metallo. Por un lado, Puccini fue perfectamente contemporáneo de la época que veía consolidar las características fundamentales del tango; por el otro, su visita a la Argentina en 1905 fue recibida con inmensa participación emocional por la ciudad y, por sobre todo, ofrece en sus melodramas una temática conmovedora y una expresividad melódica que bien se acercan al ambiente emotivo del tango. El sentimentalismo íntimo pucciniano es más cercano al tango que aquel heroísmo público que a la ópera pedía Giuseppe Mazzini y que realizaba Giuseppe Verdi. Intérprete de las afinidades lírico sentimentales resultó ser otro pilar de la canción rioplatense de aquellos años: Enrique Delfino. Éste fue autor de muchos tangos clásicos como "Re Fa Si", "Milonguita", "La copa del olvido", "Araca corazón", "Aquel tapado de armiño", veintiséis de los cuales fueron grabados por Carlos Gardel. Delfino, a quien se atribuye la creación del tango canción³⁶⁵, nació en pleno ambiente lírico: como sus padres eran los propietarios de la confitería del teatro Politeama, transcurrió su infancia entre los pasillos de aquel coliseo de la calle Corrientes que había hospedado a glorias de la ópera como Roberto Stagno y Adelina Patti. Los padres de Delfino pensaron que su hijo tenía condiciones para la música y lo enviaron a estudiar, como era casi obligado para quien que podía permitírselo, a Italia, a Turín. Escribe Néstor Pinsón que Delfino "reverenciaba a Verdi y a Wagner, pero su músico

³⁶⁵ Pinsón, Néstor, "Enrique Delfino", <http://www.todotango.com.ar>, consultado el 15 de mayo de 2009.

preferido era Puccini. Fue tal su admiración por este compositor que los personajes de su ópera *La Bohème* reviven en la letra de su tango "Griseta", que compusiese conjuntamente con José González Castillo". En aquel tango los autores se permiten, para mostrar las tensiones de su triste protagonista, hacer referencias, en pocos versos, a seis personajes de ópera:

Mezcla rara de Museta y de Mimí
Con caricias de Rodolfo y de Schaunard. ³⁶⁶

...

Soñaba con Des Grieux,
Quería ser Manon.

El autor de la música declara su devoción por Puccini y la fuente lírica es evidente: si bien Manon y Mimí nacen de textos literarios célebres lo que tienen en común es que ambas fueron cantadas en ópera y las dos por Puccini. A pesar de ese origen declarado, el poeta de "Griseta", de origen español, trata de mostrar que sus personajes en cambio derivan de la literatura francesa y no de la lírica italiana. Téngase en cuenta que ya estamos en 1924 cuando, como se verá, Clemente Greppi denunciaba la italofofia de los grupos dirigentes y el nacionalismo local empezaba a cerrar filas. ³⁶⁷ Coherentemente entonces, si bien en "Griseta" aparecerá aún otra alusión al mundo de la ópera recordando *La Traviata*, se nos dirá a claras letras que se ha leído Dumas, y no escuchado Verdi: la heroína es Margarita y no Violetta y el héroe es Duval y no Alfredo.

[...]
¿quién diría
que tu poema de Griseta
sólo una estrofa tendría:
la silenciosa agonía
de Margarita Gauthier?
Mas la fría sordidez del arrabal.

³⁶⁶ El tango "Griseta" de 1924 con letra de José González Castillo y música de Enrique Delfino

³⁶⁷ De este tema se relatará al hablar del rechazo de los italianos ya fue aludido al tratarse de la difusión de la ópera entre los niños.

*agostando la pureza de su fe,
sin hallar a su Duval.*

“Griseta” en esta asociación, unas veces explícita y otras implícita, con Mimí, llegó a constituir, para el tango, casi un género dentro del género. Infinidad de tangos siguieron recordando a la heroína del barrio latino y se continuará no sólo ignorando a Puccini sino también al germánico Murger, prefiriéndose la fuente más prestigiosa, la de Alfred de Musset. Pero algo traiciona esta operación: la confusión inicial de la que parte el tango, la mezclara rara de Mimi con Musetta, es referencia al propio Henri Murger, el autor del texto base para las óperas de Puccini y Leoncavallo, *Scènes de la vie de bohème* de 1847.³⁶⁸ En efecto así se lee en este el texto de Murger:

*Mademoiselle Musette! Vous qui êtes la sœur de Bernerette et de Mimi Pinson! Il faudrait la plume d'Alfred De Musset pour raconter dignement votre insouciant et vagabonde course dans les sentiers fleuris de la jeunesse; et certainement il aurait voulu vous célébrer aussi, si, comme moi, il vous avait entendu chanter de votre jolie voix fausse ce rustique couplet d'une de vos rondes favorites.*³⁶⁹

Fiel a la fuente, entonces, se cantará a una griseta que también vive en el barrio latino y que asimismo es cortejada por estudiantes sin dinero, uno de los cuales se llama Marcel, pero que no muere tísica sino que terminará comiendo helados en un cierto bar de París cuyo nombre podría emocionar a cualquier porteño. Este es el párrafo final de texto de Alfred de Musset:

³⁶⁸ Sobre la importancia del texto de Musset conviene recordar que ya diez años antes de *La Bohème* de Puccini, *La Gaceta Musical de Buenos Aires* se ocupó de su protagonista en un artículo titulado “La pobre Mimi”. El texto daba noticia de una composición de Giovanni Rinaldi, a quien el periódico llama “el Chopin de Italia”, que era como Rinaldi era conocido en Alemania. El músico, abuelo de Nino Rota, era pianista muy conocido en su época y había escrito una música para piano sobre algunas frases de Musset en las que se contaba el triste destino de Mimi. cfr. *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 16 de agosto de 1885, p. 43.

³⁶⁹ Murger, Henry, *Scènes de la vie de bohème (Nouvelle édition entièrement revue et corrigé par Henry Murger)*, M. Lévy frères, París, 1880, p. 81.

En ce moment, les deux amis passaient devant le café Tortoni. La silhouette de deux jeunes femmes, qui prenaient des glaces près d'une fenêtre, se dessinait la clarté des lustres. L'une d'elles agita sa mouchoir, et l'autre partit d'un éclat de rire.

*- Parbleu ! dit Marcel, si tu veux leu parler, nous n'avons que faire d'aller si loin, car les voilà. Dieu me pardonne ! Je reconnais Mimi sa robe Rougette son panache blanc, toujours sur la chemin de la friandise. Il paraît que monsieur le baron a bien fait les choses.*³⁷⁰

Así se escucha, entonces, en un tango con música de Aquiles Roggero y letra de José Rotulo: “Mimí Pinsón” y que dice así:

*Yo te llamé,
Mimí Pinsón,
porque tu afán de ser coqueta
te fue arrastrando al igual que la Griseta,
y el mismo mal, y su final
te castigó.
Mimí Pinsón,
yo te soñé en la novela de Musset
y te encontré después en mi destino.*

Sin embargo, el hablante, como es poeta, resulta personaje que se funde mejor con el Rodolfo operístico que con el de la novela de Musset, un estudiante de medicina Eugène. En efecto, es el primero y no el segundo quien podría presentarse en la seducción diciendo “*scrivo versi d'amore*” como hace su colega del tango:

*Estás en mí,
te vuelvo a ver. . .
Y en mis delirios de poeta
beso tus manos y el manojito de violetas. . .
¡Igual que ayer, igual que hoy
y siempre igual!*

³⁷⁰De Musset, Alfred, *Mademoiselle Mimi Pinson. Profil de Grisette*, Les cent bibliophiles, París, 1899, p. 71-72.

Es así que la Mímí en versión Griseta reaparecerá aún en otros, numerosos tangos que en la evocación del pasado, tema esencial al género, provocan a su vez, reacciones en cadena. El fenómeno recorre muy diferentes épocas en la evolución del tango y las Mímí-Grisetas se encuentra en “Recuerdos de bohemia” (música de Enrique Delfino y letra de Manuel Romero)³⁷¹, “Agrandao por tu linaje” (música de Mario Valdez y letra de Martina Iñiguez)³⁷², “Enfundá la mandolina” (música de Francisco Pracánico y letra de José Zubiría Mansilla)³⁷³, “Madame Ivonne” (música de Eduardo Pereyra y letra de Enrique Cadícamo)³⁷⁴, “Ronda de ases” (música de Osvaldo Fresedo y letra de Homero Manzi)³⁷⁵, “Tal vez será mi alcohol”

³⁷¹ *Fui tu amor primero tu Manón y tu Griseta,*

fui la inspiradora de tus sueños de poeta,

fui la compañera

límpica y sincera

fuelle de entusiasmo y de fervor.

³⁷² *Milonguitas y Grisetas tras cartón*

te apagaron las estrellas y el farol

y la “pobre” Pipistrela

resultó ser una grela

más ligera que un avión.

³⁷³ *Han caído tus acciones en la rueda de grisetas*

y al compás del almanaque se deshoja tu ilusión

³⁷⁴ *Mamuasel Ivonne era una pebeta.*

que en el barrio posta de viejo Montmartre,

con su pinta brava de alegre griseta

animó la fiesta de Les Quatre Arts.

Era la papusa del barrio latino

que supo a los puntos del verso inspirar. . .

³⁷⁵ *Llegó de Chiclana la piba del sur*

y aquella Griseta llegó de París.

Cruzarón el tango bichitos de luz,

fracasos de seda, muñecas de spleen.

Contursi les dijo Mireya y Esther.

González Castillo, Manón y Mímí. . .

(música de Lucio Demare y letra de Homero Manzi)³⁷⁶ o “Tango de antes” (música de José Tinelli y letra de Homero Manzi).³⁷⁷

Las andanzas de Mimí terminarán con un regreso a Puccini. El compositor casi veinte años después de haber matado a la pobre tísica del Barrio Latino en el último acto de *La Bohème*, la recuerda en una sórdida noche junto al Sena. Un vendedor de canciones acompañado por un grupo de *midinettes*, es decir grisetas, cantará lo que sigue:

*Primavera, primavera
non cercare più i due amanti
là fra l'ombre della sera.
Chi ha vissuto per amore
per amore si morì
è la storia di Mimì*³⁷⁸

Las influencias de la ópera sobre el tango son aún más profundas cuando menos evidentes. Nuevamente será Puccini quien nos lo muestre: el aria más célebre de la soprano en *Manon Lescaut* “*Sola, perduta, abbandonata*” genera a partir de la asociación con la primera palabra, evocadora de la mujer en desgracia, a un verso de metro idéntico e idéntico acento en los versos de Enrique Santos Discepolo “*Sola fané y descangayada*. Es difícil no descubrir en la descripción de “*Esta noche me emborracho*” la triste historia del abate Prevost y de su desgraciada heroína que recoge Puccini, pero no Massenet ya que el músico francés no utiliza en su ópera la escena del desierto que es la que muestra precisamente a Manon sola, perdida, abandonada y fané. La Manon del tango no muere de sed pero tampoco termina gloriosamente. Se nos dice que aquella que “hace diez años fue mi locura”, se habrá de transformar cruelmente en un “cascajo”. En este caso la referencia a la literatura es imposible:

³⁷⁶ *Suena el fueye, la luz está sobrando.*

*Se hace noche en la pista y sin querer
las sombras se arrinconan, evocando a Griseta,
a Malena, a Maria Ester*

³⁷⁷ *Te vi cantando sobre palcos de glorieta
y por Chiclana te llevaba el organito
y al fin Contursi que fue tu poeta
lloró por Griseta, Manón y Esther*

³⁷⁸ *Il Tabarro*, acto I., estrenado en el Metropolitan de Nueva York en 1918 con texto de Giuseppe Adami.

el metro del verso que tanto influye en este tango es de innegable derivación operística y sus padres son claros: Luigi Illica y Giuseppe Giacosa.

Todas estas alusiones dedicadas al público de tango denotan a las claras que ese ambiente popular podía recoger sin dificultad aquellas alusiones líricas tan recurrentes. Sucede en efecto que entre el tango y la ópera, al menos en Buenos Aires no había diferencia de registro social. Así, cuando Mascagni viaja a Buenos Aires para estrenar *Isabeau*, en 1911, el autor de tangos más famoso de la época, es decir el popular Ángel Villoldo, a quien se deben “El choclo” y “La morocha”, dedicó un tango a Mascagni³⁷⁹ dirigiéndose al famoso compositor de *Cavalleria Rusticana* como si se tratase de un vecino del barrio, con un familiar y afectuoso: “Para Don Pietro”.

1.2.4. La ópera en casa.

La ópera penetraba en los hogares gracias a la memoria de los aficionados o al exiguo consuelo de las variadas transcripciones reservadas a quienes leían música. El progreso de la técnica permitió que el melodrama entrase en la vida cotidiana a través de otros medios que en un principio estuvieron a disposición de las elites, como ciertos desesperados intentos de escuchar ópera mediante el teléfono. Más adelante, las vías de difusión fueron cada vez más democráticas como las grabaciones o la radio, lo que habría de cambiar de manera radical la relación de la ópera con su público. El interés del público por la ópera no fue descuidado por quien imaginó que el melodrama representaba una incomparable manera para entrar en los hogares y publicitar un producto.

1.2.4.1. Publicidades.

Medio infalible para medir la popularidad de objetos o personas es el uso que de ellos hace la publicidad cuando los considera útiles a la promoción de un producto. En los medios de prensa de aquellos años ese aprovechamiento de las personas de fama era ya desprejuiciado. Así, el mismo diario fundado por Bartolomé Mitre publica la propaganda del

³⁷⁹ Benarós, León, “Villoldo rinde homenaje a Mascagni”, <http://www.todotango.com.ar> consultado el 15 de mayo de 2009. En el artículo Benarós informa de la dedicatoria, “al eximio maestro italiano Pietro Mascagni” y que el tango fue editado en Buenos Aires por “Alfredo O. Francalanci, con domicilio comercial en la calle Viamonte n° 1702. En la tapa de la edición, aparece Mascagni en el acto de dirigir su ópera *Isabeau*, cuya partitura se insinúa en el atril.”

vino Mitre que exhibe, por si quedaba alguna duda, una foto del mismo “Don Bartolo” y todo esto a apenas un año de la muerte del célebre hombre público.³⁸⁰

Pero esto no era nuevo. En 1881 hasta el mismo redactor de *La Gaceta musical* se escandaliza ante cierto caso precoz de publicidad subliminal. El periódico denuncia que los argumentos de las óperas publicados en los programas de mano del Colón escondían ciertas insidias:

*No pretendemos criticar su redacción cursi y amanerada, reñida con todas las reglas de la gramática española y del sentido común: al fin y al cabo es literatura de anuncios, literatura de cuarta plana de diario y ya sabemos lo que de sí da el género. Sólo criticamos que el afán del anuncio se lleva hasta la ridícula exageración de mezclarlo con el argumento de la Ópera.*³⁸¹

Se puede -gracias a la transcripción que *La Gaceta* realiza de la parte final del argumento de *La Africana* en versión Teatro Colón- compartir el estupor de aquel redactor. Así, selecciono algunos momentos interesantes en los que se puede leer que:

un sacerdote dice que uno que han encontrado atado en el fondo del barco, no ha muerto. Nelusco piensa si será Vasco, y manda que lo maten al instante y que a las prisioneras las llevan a que mueran bajo el manzanillo negro. Todos se van y Vasco llega admirando aquella natura, aquel delicioso país; que dice haberlo descubierto para su patria donde se extraen las riquísimas flores para el Agua de colonia de Gosnell...El gran Bramino dice que es necesario ratificar la unión y esta se lleva a efecto al estilo indio. Les dan después a beber en copas de oro, coñac Maridi del importado por Moore y Tudor.

El acto final termina en gloria: “Inés y compañeras no murieron bajo el manzanillo porque tenían puesto el cojín de Holmann J. A Bennet, Florida 195”.³⁸²

A este ámbito pertenece el uso de nombres de personajes de ópera o artistas a ella vinculados para anunciar productos muy variados. La visita pucciniana de 1905 fue así

³⁸⁰ *La Nación*, 2 de junio de 1907.

³⁸¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 12 de junio de 1881

³⁸² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 12 de junio de 1881.

excelente ocasión de publicidades que reproducen Otero y Varacalli Costas. En la popular revista *Pbt* se puede ver la imagen del célebre compositor junto a un Jabón curativo de Reuter, y en *Caras y Caretas* se exhiben varias declaraciones de Puccini firmadas y en italiano donde el compositor certifica el valor terapéutico para los nervios del licor *Evandrina* o lo excelente que es el *Agua de Nocera*.³⁸³

Algunas de estas centenarias promociones perviven en nuestros días; los consumidores de galletitas en Argentina conocen al menos los títulos de óperas como *Traviata* o *Manon* gracias a los nombres que aquellas tristes heroínas líricas han cedido al mercado. La tradición es muy antigua y la Casa Bagley había entendido precozmente estas ventajas. Cuando la más famosa cantante de su época, Adelina Patti visita Argentina, se puede leer en los periódicos de 1888:

Homenage al ruiseñor!

Otra cosa buena

La nueva galletita

Adelina

*Fabricada por Bagley & Cia.*³⁸⁴

Los devotos de la ópera -y sobre todo los admiradores de la Patti- habrán caído seguramente en la trampa inescrupulosa de una cierta Sidra Churruca si leyeron *La Nación* del 29 de julio de 1907. Una enorme fotografía de la soprano anunciaba ese día la “*Posibilidad de un viaje a Buenos Aires*” con toda la apariencia de un artículo de redacción. Bajo este prometedor título una extensa nota de más de veinticinco líneas comienza con ambigüedades que nunca llegan a comprometerse en una afirmación: “*Una de las noticias que recibirán con júbilo nuestros lectores es la posibilidad de poder oír en Buenos Aires a la ilustre soprano ligera*” después de lo cual se “anuncia” que la Patti manifestó sus deseos de viajar al país, y a esto sigue el relato del pensamiento de la Patti es decir que una actriz “*debe conocer el momento psicológico en que ha de abandonar el teatro*”. El golpe de gracia llegará luego cuando ante la “*curiosidad del redactor de un diario francés*” la diva revele su secreto para llegar tan bien conservada a su edad. El lector ya a esta altura sospecha algo y con razón: el

³⁸³ Otero, Gustavo Gabriel y Daniel Varacalli Costas, *Puccini en la Argentina*, Instituto Italiano de Cultura, Buenos Aires, 2006.

³⁸⁴ *La Nación*, 15 de junio de 1888.

arcano para mantenerse joven son ciertos alimentos – se suministra receta – que deberán ser acompañados con...Sidra Churruca (escrito en letra pequeña). Para disimular mejor el truco, el falso artículo concluye suministrando a su víctima otras indicaciones salutistas fundamentales como la siguiente “tengo todo el día la ventana de mi habitación abierta en el buen tiempo y entornada en la época invernal”.

Más allá de lo anecdótico de este tipo de publicidad, llamo la atención que toda esta compleja operación se realiza en torno a una soprano de ópera.

1.2.4.2. Ópera por teléfono.

En las antípodas de formas humildes de divulgación se sitúan los medios *à la page* que las clases altas utilizaban con exhibicionismo snob.

Una de las grandes novedades del momento era poder comunicarse a través del teléfono. El grupo de los exclusivos encontraba en el nuevo invento, que por cierto no estaba al alcance de todos, otra forma para reforzar un cada vez más excluyente cohesión de grupo.

En Francia, pero no solamente allí, los abonados al teléfono podían acceder a un servicio muy especial, el teatrófono, que permitía escuchar las óperas desde casa. La novedad parecería inventada pensando especialmente en aquel sedentario melómano que era Marcel Proust. El gran escritor era un fanático del nuevo servicio y en efecto, el 21 de febrero de 1911, desde su casa escuchó *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy transmitida desde la Opéra Comique y que cantaban Perrier y Maggie Tayte y algunos meses después otra obra del mismo compositor, el *Martyre de Saint Sébastien*, que le pareció agradable pero “no suficiente”. De estas experiencias musicales el escritor dejará huella en algunos de los momentos de la *Recherche*, concretamente cuando en *Sodome et Gomorrhe* se narra acerca de los gustos de la Marquesa de Cambremer.

La devoción de Proust lo transforma en un promotor del teatrófono entre sus amistades y recomienda a una de sus famosas corresponsales, Mme. Straus, que no se pierda escuchar con ese sistema la *Gwendoline* de Chabrier. En efecto en aquellos tiempos con el *théâtrophone* de París era posible comunicarse con ocho importantes teatros y su abono mensual costaba sesenta francos.³⁸⁵

En realidad, para los franceses de 1911 la cosa no era ninguna novedad. Ya en 1878 desde un teatro de Bellinzona se había transmitido por teléfono *Don Pasquale* y los visitantes

³⁸⁵Buzzi, Giacarlo, notas a *Proust - Le lettere e i giorni – dall'epistolario 1880 – 1922*, Mondadori, I Meridiani, 1996, p. 1027.

de la Exposición Internacional de la Electricidad en París del 1881 habían podido seguir por teléfono una comedia del Teatro de la Comedia. El servicio parece utilizado muy especialmente para difundir óperas y así en 1883 se transmite un espectáculo lírico en Frankfurt y en 1905 los huéspedes de una casa patricia de Berlín pueden seguir una ópera de la Stadt Opera Unter den Linden. Desde New York se transmiten conciertos y en 1889 Theodor Puskàs, un ingeniero que había colaborado con Edison, tiene una idea que se aparta de esa hegemonía lírica porque a su red de doscientos abonados de Budapest transmite noticias. Evidentemente, la fuerza de la ópera era irrefrenable y después de un tiempo se decide a intercalar trozos líricos entre las informaciones.³⁸⁶

Por supuesto que esta actividad tan novedosa habría de interesar a los porteños que seguían con frenesí todo lo que estuviese marcado por el progreso y ya en 1881 algunos privilegiados pueden escuchar por teléfono óperas desde el Colón aunque, a juzgar por la falta de eco de los números sucesivos de *La Gaceta Musical* que dió la noticia, se trató de un experimento que no tuvo éxito: “Para la última representación de La Africana se colocó un aparato telefónico en uno de los palcos del teatro Colón. Los propietarios de dicho palco oyeron la ópera desde su casa. Sería de desear que se hiciera público el resultado de este curioso experimento”.³⁸⁷

Cada novedad sobre este tema es registrada puntualmente en *La Gaceta* y así el corresponsal del periódico desde Berlín informa en 1882: “En el teatro de esa ciudad se están haciendo experimentos telefónicos”.³⁸⁸

Y siempre en el mismo año que en Dieppe: “han debido empezar las audiciones telefónicas de la Diverçons”.³⁸⁹

El mismo periódico da noticias análogas sobre el Teatro de la Monnaie de Bruselas en 1884, en ocasión de la exposición internacional de Amberes: se realizó un experimento con la transmisión de un concierto utilizando veinticuatro aparatos y que podía escucharse en las estaciones de Bruselas, Amberes y en el Pabellón Real de Ostende donde se encontraban los reyes.³⁹⁰

³⁸⁶Pezza, Gian Luigi, *Storia della Radio*, Istituto di Pubblicità, Roma, http://www.istitutodipubblicita.it/storia_della_radio.htm, consultado el 23 de agosto de 2008.

³⁸⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 5 de junio de 1881.

³⁸⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 4 de junio de 1882, p. 20.

³⁸⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 6 de agosto de 1882, p. 62.

³⁹⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 26 de octubre de 1884, p. 74 vta.

Cuando en Roma se ensaya una versión perfeccionada del teatrófono, desde Buenos Aires se sabe que los afortunados beneficiados pudieron escuchar desde el Teatro Nazionale *I Puritani* y el resultado acústico parece haber sido excelente. Se hace mención en la nota de un dato que ahora nos parece poco relevante: la distancia del teatro que entonces era factor determinante para la fidelidad de la audición.

Para las audiciones telefónicas existe y acaba de ensayarse un aparato perfeccionado del ingeniero Marino, llamado telmicrofono parabólico: traduciendo: trasmisor parabólico de pequeños sonidos a distancia. La sociedad telefónica de Roma ha hecho ese ensayo sirviéndose de la representación de los Puritanos en el teatro Nazionale, situando a un cuarto de hora de distancia, a través de cinco o seis calles. Dícese que se oía como en el teatro mismo siguiéndolas palabras puestas en boca de los cantantes y no perdiéndose la menor inflexión ni el más leve rumor producido en el ámbito teatral. ³⁹¹

En 1890 es el diario *La Nación* el que da pormenores de las noticias de París:

En París ha empezado a funcionar el teatrófono. Así se llama un ingenioso aparato inventado por Mrs. Marinovitch y Szarvady que establece inmediatamente una comunicación automática con un teatro lírico o un salón de conciertos cuando se introduce en una abertura una moneda de 50 céntimos. La ilusión es asombrosa. Cerrando los ojos parece que se está en la sala de espectáculos. Toca a su término una red telefónica especial que sirve para unir los teatrófonos a los principales teatros y se dedicará al servicio de los casinos, de las grandes fondas y de los restaurantes de lujo. Algunos aparatos han sido instalados en el vestíbulo del teatro de Novedades con éxito asombroso. Dentro de pocos días podrán oírse por medio de los teatrófonos las representaciones de los más importantes teatros de París, y se prepara un folletín hablado que resuma en cinco minutos los acontecimientos del día y de la noche. ³⁹²

La ópera, fiel a su vocación voraz, se apodera también de este nuevo canal y tales invasiones líricas provocan la protesta de personas sensatas como Guglielmo Marconi, quien

³⁹¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 24 de julio de 1887, p. 178.

³⁹² *La Nación*, 22 de junio de 1890.

a un periódico de New York escribe que “estas cosas no fueron inventadas para jugar y escuchar ópera”.³⁹³

1.2.4.3. La grabación.

Desde un primer momento, la invención del fonógrafo estuvo asociada a la ópera. Después de algunas precursoras reproducciones de música de banda -Sousa dirigiendo la United State Marine Band- las empresas de grabaciones explotaron el repertorio que se consideraba más prestigioso, la ópera. Este nuevo canal de difusión del melodrama germinó de manera perfectamente contemporánea a las migraciones que aquí se estudian y se vincula estrechamente al triunfo de algunos personajes que hicieron posible una reconfortante identificación para las muchedumbres que tuvieron que abandonar Italia. En efecto, bien se sabe cuánto imposible es escindir la carrera de Enrico Caruso de los primeros éxitos comerciales de la famosa The Victor Talking Machine Company.

Si fuese posible dialogar con un lector de *La Gaceta Musical de Buenos Aires* de finales del siglo XIX, a la pregunta “¿para qué sirve el fonógrafo?” es posible que la respuesta de nuestro interlocutor habría sido: “para escuchar ópera”. Al menos esto es cuanto se desprende de una nota de *La Gaceta* publicada en 1887. El periódico relata de una presentación de Edison ante un público que colmaba un teatro. El escribiente comienza con un prudente “cuéntase que. . .”, tomando distancias de cuanto habrá de relatar ya que se trata de una nota anecdótica destinada más a la distracción que a la información de los lectores. En aquel texto donde importa más lo verosímil que lo verídico, se lee que: “cuando Edisson (sic) hubo inventado el Fonógrafo, se propuso construir uno de inmensas proporciones, destinado a la reproducción del canto de varias óperas”. Precisamente, según el relato, lo que en aquella ocasión Edison hizo escuchar al público con aquel artefacto, fueron “trozos del Lohengrin, Aida y otras óperas. El dúo de tiple y tenor de Guillermo Tell causó verdadero entusiasmo por la perfección con que se percibía la letra”.

La descripción se detiene sobre el aspecto multitudinario del evento, se muestra aquel enorme interés del público. La novedad, y esto comenzaba a preocupar a los operadores líricos, suponía también, además de una nueva forma de escuchar ópera, una nueva forma de cantarla. Algunos de los cantantes, se verá, manifestaron admiración, zozobra o desconfianza. En la nota de *La Gaceta* se cuenta que Edison recibió a raíz de esa ocasión cartas de algunos

³⁹³ Pezza, Gian Luigi, *Storia della radio...cit.*

artistas del tipo más humilde: “los artistas líricos le enviaron el siguiente telegrama telefónico. Aplaudimos vuestro talento, que ha creado en el fonógrafo un rival invencible para nosotros. Cuando nos hicisteis cantar delante del fonógrafo adivinábamos vuestro triunfo, y la gloria que habías de dar a la patria”.³⁹⁴

El diario *La Nación*, en 1893, pondrá en evidencia el aspecto embaucador del nuevo invento; se escribe de él, casi en términos de treta de ilusionista, que se trata de un *ardid puesto en práctica para guardar en el fonógrafo la voz de la Patti y la de Tamagno*. Cuando con suma prudencia, Adelina Patti, aceptó grabar concediéndose al “ardid”, *La Nación* escribió: “No obstante la cautela de la diva y sus persistentes negativas a cantar hacia el interior del fonógrafo, se ha asegurado la canción Home, Sweet home por medio de un ardid bien empleado”.

Forma parte de la historia o la leyenda de la ópera la reacción de la Patti cuando escuchó por primera vez una grabación suya. La diva, según relata su pianista Landon Ronald, exclamó: “*Ah! Mon Dieu! Maintenant je comprends pourquoi je suis Patti!*”

La gran cantante dejó a la posteridad treinta grabaciones, un documento único, si bien el invento encontraba a la Patti en su vejez: ella había nacido en 1843, su período de máximo esplendor fue entre 1863 y 1880 y estos cilindros fueron grabados entre 1905 y 1906. Su fama correspondía a la de otro personaje que despertaba la admiración de Buenos Aires: Francesco Tamagno, el creador del papel de *Otello* que entre 1881 y 1898 fue un habitué de los escenarios de la ciudad.

En 1890, por eso, los porteños envidiaron a los habitantes de San Francisco que con una moneda de cinco centavos podían encontrar a la Patti o a “*Tamagno dentro de un fonógrafo*”. Es que en un principio aquel aparato era curiosidad que tenía más que ver con el tipo de atracciones típicas de un parque de diversiones o de una sala pública pero nunca con la vida cotidiana. Se anuncia que: “en el transcurso de unos pocos días Home Sweet home, así como lo canta la diva misma se podrá oír por cinco centavos. «Arrójese un nickel».”³⁹⁵

Apenas tres años más tarde, el mismo periódico anuncia que la novedad es accesible en Buenos Aires, cosa desde hacía tiempo esperada porque los porteños gracias a la prensa local seguían tempestivamente cuando sucedía en Estados Unidos y Europa. El diario *La Prensa*

³⁹⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de noviembre de 1887.

³⁹⁵ *La Nación*, 6 de julio de 1890.

tuvo ya en 1878 una sección “Científica” que informaba de las nuevas maravillas de aquellos tiempos como el teléfono y el fonógrafo.³⁹⁶

En la progresista sede de los obreros italianos de Buenos Aires también se podrá escuchar a la mismísima Patti en el fonógrafo allí instalado: “En las noches del 4, 5 y 6 tendrán lugar [...] varias fiestas: Jueves clausura con un gran concierto, con el concurso de aficionados y de la sociedad Orquestal Argentina, bajo la dirección del señor F. Cordiglia Lavalle [...] El fonógrafo estará a la disposición del público las tres noches de las fiestas, con audiciones de la Patti”.³⁹⁷

Muy poco tiempo después los periódicos anunciaron que es posible instalar el maravilloso invento en la propia casa y entre las primeras en comercializar diferentes aparatos reproductores de sonido en Buenos Aires estuvieron las firmas Tagini y Lepage. Lepage llegó hasta a producir registros de música propios bajo la licencia de la Columbia. Santiago Videla analiza los anuncios publicitarios de aquel entonces como éste aparecido en 1899 en el diario *La Nación*. Algunos de esas publicidades aseguraban que con estas novedades “el aburrimiento se hace imposible” o más sobriamente indicaban: “Grafófonos perfeccionados que cantan y hablan en alta voz desde \$ 55, con piezas. Catálogos gratis- G. L. Stahlber e hijos. Buen Orden 430”.³⁹⁸

Desde entonces los argentinos pudieron comprar entonces las grabaciones de los cantantes admirados y que habían aplaudido, es decir, no sólo Tamagno y la Patti, sino también Victor Maurel, aquel gran barítono que Verdi amaba y que fue su primer Falstaff, su primer Jago y que también, importante para los latinoamericanos, había cantado en el estreno mundial de *Il Guarany* de Gomes. Maurel grabó en 1903 arias de Gluck. Gounod, y por supuesto, *Otello* (dos versiones de “*Era la notte*”) en 1904 otra versión de partes *Otello* y de *Don Giovanni*. Su delicioso testimonio a *Falstaff* pertenece al ciclo final de grabaciones de 1907. Además dejó para el futuro músicas de Tosti y otras canciones de corte más popular. Buenos Aires lo escuchó repetidamente en el teatro Ópera, en las temporadas 1889 y 1890. En los primeros diez años del siglo XX la nueva técnica pudo mostrar a los porteños grabaciones de otros artistas que ellos habían aplaudido en el ópera o en el Colón, como Maria Galvany,

³⁹⁶ Videla, Santiago, “Del juguete sonoro al teatro en casa: los inicios del fonografismo en la Ciudad de Buenos Aires”, *XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Facultad de Ciencia Política, Rosario, 2008, [http://www. redcomunicacion. org/memorias/pdf/2008Viponencia%20videla. /20santiago/20ok. pdf](http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2008Viponencia%20videla./20santiago/20ok.pdf) consultado el 1 de julio de 2009.

³⁹⁷ *La Nación*, 3 de abril de 1893.

³⁹⁸ Videla, Santiago, op. cit.

Celestina Boninsegna, Rosina Storchio, Eugenia Burzio, Enrico Caruso, Victor Maurel, Eugenio Giraldoni, Mayita Batintín, Alejandro Vencí, Mario Ancora, Antonio Pina Corsé, Giuseppe Anselmi, Fernando de Lucia, Francesco Marconi, Titta Ruffo, Adamo Didur, Antonio Aramburo, Giovanni Battista De Negri, Edoardo Garbin, Fernando Valero y Antonio Scotti en una lista que, por supuesto no es exhaustiva. Obviamente la serie se habría de multiplicar en la década sucesiva cuando las grabaciones discográficas llegaron a ser algo común, al menos para la gente que frecuentaba la platea del Teatro Colón. En los programas de mano del teatro, en temporadas como las de 1918, se podían ver publicidades de la “Victor, La voz del amo” y se anuncian además de cantantes los “*intrumentalistas de más talento*” y, en efecto no todos los personajes de la lista son cantantes de ópera, pero son la inmensa mayoría: Caruso, Melba, Farrar, McKomack, Gluck, Scotti, Galli-Curci, Titta Ruffo, Maud Powell, Homer, Crabbe, Garrison, Calve, Journet, Alda, Tetrizzini, Martinelli, Braslau, De Luca, Whitill, Mischa, Jascha Heifetz, Schumant-Heimk, Efrem Zimbalist. El distribuidor de los gramófonos y discos “Victor” era la firma Pratt & Cia con negocios en Buenos Aires - San Martín 217 - y en Rosario - Córdoba esq. Maipú. Los locales contaban con salones de audiciones.

En una situación transversal entre lo popular y lo lírico personajes como Caruso y Schipa grabaron música popular y alguno de ellos incluso, como ya señalé en otro lugar, no sólo eternizaron en discos sus versiones de tangos famosos, sino que también los compusieron.

La voracidad en todo el país por apropiarse del nuevo invento fue enorme. Una idea del interés de la difusión de la novedad la puede dar un curioso artículo publicado en un diario de Jujuy en el que se aprende del paso por la aduana, entre otros muy diferentes objetos, de un grafófono en viaje para Bolivia³⁹⁹: “Por intermedio de la receptoría de rentas nacionales, en esta ciudad, se ha exportado durante la primera quincena del corriente mes, las siguientes mercaderías: un grafófono con cilindros á Tarija; una máquina hormiguicida argentina; 290 kilos fierro en barras; 3500 kilos azúcar; 1050 kilos harina y 50 kilos yerba mate”⁴⁰⁰

En el límite temporal de esta investigación otra innovación habría de cambiar radicalmente la relación de los argentinos con la música: la radio. Cuatro muchachos, el joven médico Enrique Telémaco Susini y tres estudiantes, realizaron una empresa de relevancia

³⁹⁹ El *graphophone* era una versión mejorada del fonógrafo, fruto de los esfuerzos de Charles Sumner Tainter, quien colaboró con Alexander Graham Bell.

⁴⁰⁰ *El Norte*, 18 de julio de 1899, que pude consultar en la Hemeroteca de la Ciudad de Jujuy gracias al valioso auxilio del personal de la institución.

mundial: la difusión de una ópera lírica completa. Fue así que algunos porteños fuera de la sala escucharon el *Parsifal* que se estaba ejecutando en el Teatro Coliseo la noche del 27 de agosto de 1920. Los primeros oyentes de aquella transmisión histórica, que también estrenaba la radio en Argentina, apreciaron la gran obra de Wagner cantada - por supuesto en italiano - con un cast que merece ser recordado y a cuyo frente se colocaba la célebre batuta de Felix Weingartner: Catullo Maestri (*Parsifal*), Luigi Rossi Morelli (*Amfortas*), Giulio Cirino (*Gurnemanz*), Sara Cesar (*Kundry*), Leone Paci (*Klingsor*), Michele Fiore (*Titirel*).

La temporada sucesiva del Coliseo fue transmitida por radio y el nuevo medio sería desde aquel momento una vía poderosísima de difusión popular de la ópera. Con el tiempo, las más importantes radios porteñas habrían de contar con orquestas destinadas a acompañar en conciertos transmitidos a las más importantes figuras de la lírica que visitaron Buenos Aires.

1.2.4.4. Otros indicios.

En el período en estudio hacían verdadero furor los instrumentos mecánicos y hasta muy entrado el siglo XX repertorio habitual de las cajitas de música fue la música de ópera.⁴⁰¹ El melodrama en su música incidental, o en breves secciones de las oberturas o de las arias era parte del catálogo favorito de las cajitas de música y es cuanto confirma un experto del tema: “*Besides sacred and popular music, arias and overtures from most operas popular between 1830 and 1890 were faithfully reproduced*”.⁴⁰²

En torno a 1880 *La Gaceta Musical de Buenos Aires* daba informaciones tempestivas, en general anuncios publicitarios, sobre la llegada al país de estas cajas de música. Así: “Los vapores llegados de Europa a principios de la semana han conducido [...] cinco cajas de música”.⁴⁰³

Algunas de esas notas son informativas, como una que relata de su origen histórico y de la fabricación preponderantemente suiza. En efecto, la zona de Ginebra tan importante para la fabricación de relojes era la misma que ocupaba a muchos fabricantes de estas *boîtes à musique* que requerían de una precisión análoga a la de los instrumentos que miden la hora.

⁴⁰¹ Doy de esto personal testimonio. Es bastante posible que la primera música que haya escuchado en mi vida provenga de una cajita de música que reproducía el vals de *Fausto*.

⁴⁰² Bulleid, H. A. V., “Musical box [music box]”, *The New Grove*, cit. .

⁴⁰³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 6 de agosto de 1882, p. 61.

⁴⁰⁴ Otros anuncios eran más abiertamente comerciales: “La casa Moreno, Ensinnck y Ca. Florida 160, acaba de recibir un gran surtido de cajas de música de todos precios y tamaños. Las hay bellísimas”. ⁴⁰⁵

Sería muy provechoso, sin duda, estudiar el repertorio de aquellas grandes cajitas de música públicas que en Argentina se llaman calesitas y en España se denominan tiovivos.

Fue difundidísima la presencia de la ópera en aquellos instrumentos que tanto se habían insinuado en la vida cotidiana como las pianolas o análogos y los catálogos efectuados sobre los rulos de aquellos instrumentos son testigo de esa preferencia. Los diarios argentinos son habitual medio para las publicidades de estos pianos mecánicos. Como ejemplo significativo aquí se mencionará solamente la sensación con que se publicitaba en Buenos Aires la presentación de unos de estos mecanismos, el *piano executor*, en un marco que exaltaba lo exótico y lo curioso, es decir un cierto Teatro Chinesco que dirigía un tal Kalissy y que estaba emplazado en la estación central en el Paseo de Julio. Entre las grandes novedades y maravillas como el aquarium, el jardín zoológico se presenta un gran piano executor, único en Buenos Aires. Afortunadamente puedo leer en el anuncio el repertorio que presentara esta novedad musical. Pues bien: ese programa estaba exclusivamente compuesto por música de ópera, es decir: “sinfonías Ione, Nabucodonosor, Guillermo Tell, Semiramis, Gioconda, Otello, Sonámbula, Aida, etc...función todos los días y noches”. ⁴⁰⁶

Si bien en este lugar me interesa destacar la importancia del melodrama en estas vías de transmisión musical no quiero dejar pasar un detalle que me resultará útil recordar al estudiar la fortuna de las óperas de Rossini: ténganse en cuenta que en el curioso Teatro Chinesco se anuncia la obertura de *Otello*. Evidentemente, lo que se promete escuchar no pertenece a la ópera que en esos momentos se estrenaba en Buenos Aires ya que la ópera verdiana inicia sin obertura. El homónimo título rossiniano, en cambio, abre con una sinfonía. ⁴⁰⁷

Un índice interesante para medir la popularidad de fenómenos o de personajes individuales son los nombres de persona que los padres imponen a sus hijos. En Italia, aún hoy, las costumbres sociales al respecto son bastante rígidas: el primogénito varón tendrá el nombre del abuelo paterno y el segundo hijo recibirá el nombre del padre de la madre. Pero,

⁴⁰⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 14 de septiembre de 1882, p. 57 vta.

⁴⁰⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 9 de agosto de 1885, p. 51 vta.

⁴⁰⁶ *La Nación*, 15 de julio de 1888.

⁴⁰⁷ Es claro, por otro lado, que un escenario tan informal como el del Teatro Chinesco bien habrá podido incluir la promesa a escuchar algo de *Otello* de manera poco comprometida teniendo en cuenta que exactamente en esos días la ópera de Verdi era estrenada por Tamagno en el Colón.

¿cuáles son esos nombres? La elección casi obligada es la de recurrir al Santoral y por eso la muchos italianos han sido bautizados con los nombres de los santos más populares en la península, es decir San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. Es muy importante también la fuerza regional de los santos locales como Genaro en Nápoles o Rosalía en Palermo. Todo lo que se sitúa fuera de esta convención señaló, sobre todo en el siglo XIX una ruptura y este es el caso por ejemplo de los nombres que anarquistas u otros anticlericales han dado a sus hijos como Libertad, Italia y muchos otros. Dentro de esquemas tan rígidos la aparición en los anágrafes de nombres de personajes de ópera reviste gran importancia en su fuerza anticonvencional.

Tempranamente, y sobre todo en ambiente liberal, el fenómeno llega a América y Pola Suárez Urtubey lo relata transcribiendo un texto de época⁴⁰⁸ que describe cómo el viaje de las primeras compañías de ópera a Chile provocó el deseo de identificarse con los héroes que cantaban sobre el escenario. La musicóloga argentina transcribe crónicas de Vicente Grez que cuentan cómo “las Ramonas y Bartolas cambiaron su nombre por Elvira, Lucia Lucrecia o Julieta. Todos los Alfredos y Arturos que hoy tienen 30 a 35 años nacieron en aquella época, pues las madres destinaba a sus hijos desde la cuna, no para doctores en teología o medicina, sino para héroes de romance”.

Este fenómeno es aún más notable en lugares de inmigración italiana y todavía hoy nombres que son comunes en Argentina fuera del país son menos frecuentes. El escritor Edgardo Cozarinsky me relata que habitualmente su nombre de pila, evidentemente menos difundido en España, es confundido allí con el de Eduardo. Muchas personas tanto en Argentina como en Italia podrían alimentar un nutrido anecdotario con referencias de tipo directo y citar personas llamadas Celeste Aida, Rigoletto o... Alfin.⁴⁰⁹

El estudio comparado de nombres de pila en grupos circunscriptos y bien seleccionados, mecanismos de control según Geertz, podrá dar más fundamento a estas indicaciones. Como

⁴⁰⁸ Suárez Urtubey, Pola, “La musicografía argentina en la proscripción. Un documento en el Buenos Aires rosista”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n. 5 (1981), p. 22. Suárez Urtubey recoge el dato de Vicente Grez, *La vida santiaguina*, Santiago, 1879, pp. 106 – 112.

⁴⁰⁹ Sobre estos casos: he conocido personalmente a la Señora Celeste Aida Marcolli, hermana de mi maestro de música, por otro lado, la Señora Gianna Toniolo de Padua frecuentaba a la familia Gobbi (que se traduce como “jorobados”) que había puesto a sus hijos nombres de ópera y uno de ellos se llamaba...Rigoletto. La Señora Lucia Levorato me cuenta de su conocido de nombre Alfin, persona así llamada porque sus padres, pensando que “*Al fin sei mio*” de *Lucia di Lammermoor*, hiciese referencia a un nombre propio, han atribuido a su hijo tan singular apelativo. Este último caso, más allá de lo humorístico, indica cuánto este deseo de apropiarse de la ópera, entraba incluso en las clases de menor instrucción.

sola muestra de tales listas elijo algunos nominativos, alguno célebre, entre los viajeros que entraron a Buenos Aires en el período que aquí interesa y que declararon profesión musical o teatral. Esta lista, simplemente indicativa parte de bases de datos del CEMLA:

Apellido	Nombre	Edad	Profesión	Embarque	Barco	Llegada
Marchetti	Gilda	21	Corista	Génova	Pampa	29/04/1883
Tamborini	Linda	22	Corista	Génova	Vittoria	13/03/1889
Almasio	Ines	25	Bailarina	Génova	Principe di Udine	13/05/1914
D'alo	Lucia	24	Músico	Cherburgo	Asturias	01/06/1913
Terenzio	Arturo	42	Músico	Santos	Tomaso di Savoia	14/10/1916
Toscanini	Arturo	45	Director de Orquesta	Génova	Principe Umberto	13/05/1912
Spadafore	Arturo	18	Musicante	Génova	Bulgaria	14/12/1908
Pinto	Alfredo	22	Músico	Southampton	Araguaya	16/08/1913
Fonanu	Rodolfo	28	Músico	Santos	Principe de Asturias	09/03/1915
Marescalli	Arturo	35	Cantante	Génova	Vittoria	13/03/1889
Marzoni	Armida	24	Artista de Canto	Génova	Umberto 1	26/09/1889
Pedrazzi	Alfredo	29	Artista de Teatro	Génova	Duca degli Abruzzi	09/05/1914
Parletti	Ines	18	Corista	Génova	Sirio	29/10/1886
Gentoso	Aida	32	Artista de Teatro	Punta Arenas	Orita	09/01/1917
Sanfilippo	Arturo	27	Musicante	Génova	Principe di Udine	13/05/1914
Capredoni	Arturo	49	Artista de Teatro	Génova	Duca degli Abruzzi	09/05/1914
Capredoni	Arturo	51	Músico	Santos	Tomaso di Savoia	14/10/1916
Balcioni	Rodolfo	37	Artista de Canto	Génova	Sirio	05/07/1892
Cametti	Linda	33	Artista de Teatro	Génova	Duca degli Abruzzi	09/05/1914
Quarati	Amelia	21	Bailarina	Génova	Principe di Udine	13/05/1914
Cardona	Lucia	29	Artista de Canto	Génova	Umberto 1	26/09/1889
Barsanti	Alfredo	21	Violinista	Génova	Duca di Génova	08/08/1914
Sescili	Alfredo	28	Musicante	Génova	Principe di Udine	13/05/1914
Parletti	Amelia	16	Corista	Génova	Sirio	29/10/1886
Perla	Ines	27	Corista	Rio de Janeiro	La Plata	06/11/1882
Busto	Alfredo	27	Musicante	Génova	Ravenna	21/08/1905
Pallastri	Amleto	35	Artista de Teatro	Génova	Duca degli Abruzzi	09/05/1914
Gyurkovitz	Rudolfo	19	Concertista	Génova	Toscana	25/11/1905
Manzi	Aida	19	Bailarina	Génova	Europa	18/05/1889
Baldassari	Alfredo	22	Músico	Génova	Duca di Aosta	10/12/1913
Dede	Inez	19	Bailarina	Génova	Centro America	17/05/1901
Preti	Ines	32	Artista de Teatro	Génova	Duca degli Abruzzi	09/05/1914
Rosa	Alfredo	37	Músico	Nueva York	Tennyson	27/12/1914
Costa	Amelia	26	Actriz	Rio de Janeiro	Deseado	06/05/1916

Se tenga en cuenta que la propagación en la sociedad de un nombre como Alfredo o Arturo no corresponde a una masiva difusión entre los feligreses de la devoción a santos de

esos nombres: La mayoría de los actuales Alfredos o Arturos son descendientes más o menos indirectos de los infelices amantes de Violetta o de Elvira.

1.2.5. La ópera en la iglesia.

Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!

Scarpia (*con grande autorità*).

Tosca acto I.

Con una habilidad de penetración admirable, la ópera, como la calumnia de *Il Barbiere di Siviglia*, “*si propaga, si raddoppia, s’introduce destramente*” en todos los intersticios sociales. No hay rincón que pueda salvarse de tal invasión, ni siquiera el templo. Allí encuentra en uno de los actores de la ceremonia sagrada, el organista, un colaboracionista impensado.

Un escandalizado sacerdote que enseñaba música a los seminaristas de Treviso denunciaba en 1920 que “*Il teatro aveva invaso il tempio e vi regnava sovrano*”.⁴¹⁰ Los organistas tocaban en efecto sinfonías de óperas en el templo.

Gabriele Moroni⁴¹¹ útilmente, señala colecciones publicadas por Ricordi o Lucca en el siglo XIX que son aquí del mayor interés. Entre estas *L’organista moderno. Collezione di pezzi tratti da opere di rinomati autori* que incluía piezas extraídas de óperas para ser tocadas en el Ofertorio, la Elevación y la Comunión o *La Ceciliana, collezione di pezzi originali e di pezzi tratti da opere di rinomati autori* donde se adaptan arias de *Un Ballo in Maschera*, *La Favorita*, *I due Foscari*, *Luisa Miller*, *Poliuto*, *Rigoletto*, *Il Trovatore* y *La Traviata*. o la *Raccolta per il Gloria in excelsis* donde se incluyen músicas para ser usadas con aquel texto sagrado pero con música de ópera.

Giovanni D’Alessi, aquel sacerdote de Treviso, se lamentaba también de la presencia de la ópera en la música vocal en la iglesia. La práctica, sin embargo, era de antigua tradición y

⁴¹⁰ D’Alessi, Sac. Giovanni, *Il Motu proprio sulla Musica Sacra di SS. Papa Pio X*, Tipografía delle Società, Vedelago, 1920. consultado en <http://www.museosanpiox.it> el 22 de mayo de 2009.

⁴¹¹ Moroni, Gabriele, *Gioacchino Rossini, Sinfonie pero organo a quattro mani*, Giuliana Maccaroni, Federica Iannella, órgano, notas al cd Tactus TC 791805, Bologna 2009.

hasta había atravesado el Atlántico ya mucho antes. Me he ocupado de la restauración y de la grabación discográfica de algunos materiales de este tipo que se encuentran en archivos centroamericanos.⁴¹² Un maestro de capilla de la Catedral de Guatemala en pleno siglo XVIII, necesitando música para utilizar durante las celebraciones, manda comprar trozos de ópera italianas. Llegan así a América arias con textos de Metastasio o Zeno que relatan de iras vindicativas o de languideces amorosas que fueron puestas en música por Leonardo Leo o Baldassarre Galuppi. Tales notas, que habían provocado el aplauso de los divos en Venecia o Nápoles, acogieron en Guatemala versos en castellano aptos a la Profesión de una Monja o, con pocas variantes literarias, a la fiesta de San Pedro Nolasco. El caso guatemalteco no es en absoluto excepcional: en Bolivia se encuentra casos análogos de los que también me he ocupado. Cuanto denunciaba entonces el Padre D'Alessi, era entonces una tradición muy difícil de combatir por lo arraigado. Es así que se lamenta:

Quelle stesse melodie che la sera prima, in teatro, avevano servito ad esprimere il tumultuare della passione sensuale, il giorno dopo, nel tempio, venivano offerte a Dio, come tributo di onore, di omaggio e di gloria del popolo fedele. Frequentemente avveniva che si portasse di peso in Chiesa la Gerusalemme dello Zingarelli con le parole di un intero Gloria; che si facesse sentire gli Orazi e i Curiazi del Cimarosa travestiti in una Messa; l'Elisa e Claudio del Mercadante in un Vespro; i motivi della Lucrezia Borgia del Donizetti, della Semiramide, della Gazza Ladra, dell'Armida del Rossini in un Pange lingua o in un Tantum Ergo.

Menos de veinte años antes del escrito de este clérigo, otro véneto, no solamente sacerdote sino también Papa y hasta Santo, se ocupó del tema. En realidad los escritos de D'Alessi no eran otra cosa que las notas al famoso *Motu Proprio* emanado por Pio X relativo a la música en la Iglesia, el mismo Pontífice que habría de combatir el tango a golpes de furlana según la fantástica versión de un tal Jean Carrère.⁴¹³

El Papa toma muy en serio el tema: en las primeras líneas de su texto anuncia que se ocupará de uno de los abusos más comunes y más difíciles de erradicar y califica al arte

⁴¹² He transcrito y grabado esas músicas en dos cd.

⁴¹³ Enrique Cámara de Landa relata cómo la exitosa leyenda según la cual el Papa habría declarado que prefería la furlana de su tierra de origen al tango pecaminoso, fue una invención del corresponsal romano del periódico *Temps*. Cámara de Landa, Enrique, "Un morso di tarantola: l'arrivo del tango in Italia (1913-1914)", *Il teatro dei due mondi*, ed. A. Cetrangolo, Imla, Padua, 2000, p. 154.

musical de “fluctuante y variable”. Pio X explicita inmediatamente su enemigo: la música teatral.

Las primeras palabras del Papa, llenas de humildad, se transforman, renglones abajo, en preceptos de extraordinaria firmeza: de ahora en más, se escribe, nadie podrá excusarse de no conocer claramente su deber. Se indica que es lo que se debe hacer escuchar en el templo y esto es: canto gregoriano, polifonía de la escuela romana y, ya que la Iglesia ha siempre “reconocido el progreso de las artes”, también la música más moderna mientras “nada tenga de profano y sobre todo no tenga motivos que recuerden al teatro”. Así es, resulta que el menos afín a acompañar las funciones de culto es el estilo teatral, “aquel que durante el siglo pasado estuvo en gran moda, especialmente en Italia”. Como si la cosa no hubiese sido suficientemente clara, al tratar de la “forma externa de las composiciones sagradas” indica que los himnos deben tener la estructura de himnos es decir, un *Tantum ergo* no puede ser una cantado con el estilo de una romanza o de una cavatina.⁴¹⁴

Tanta insistencia evidentemente muestra la fuerza del enemigo, aquella tradición operística en la Iglesia. Gracias a D’Alessi aprendo que el Pontífice antes de subir al trono de Pedro, y siendo aún Patriarca de Venecia fue el primero en haber celebrado la fiesta de San Marco con canto gregoriano ya que desde tiempo inmemorial “la música teatral aveva invaso la basilica d’oro”.⁴¹⁵

En un texto de la primera parte del siglo XIX un intelectual de la época relata acerca de ciertos abusos que parecen hasta bromas pesadas. Ciertos organistas italianos despedían a los fieles terminada la Misa tocando el menos apropiado de los motivos de *Il Barbiere di Siviglia* y así se escuchaba, “durante la Santissima Benedizione il notissimo motivo Maledetti andate via, Ah canaglia via di quà.”⁴¹⁶

Berlioz mismo fue testigo del uso de música lírica en las iglesias romanas en las que se podían escuchar a los organistas tocando las sinfonías de *La Cenerentola* y de *Il Barbiere di Siviglia*.⁴¹⁷ El fenómeno de la verdadera invasión de la música de ópera en el ámbito sagrado

⁴¹⁴ El *Motu Proprio* de Pio X fue emanado el 22 de noviembre de 1903 y fue consultado en <http://www.museosanpiox.it> el 22 de mayo de 2009.

⁴¹⁵ D’Alessi, Sac. Giovanni, *Il Motu...* cit., nota 24.

⁴¹⁶ Ritorni, Carlo, *Ammaestramenti alla composizione d’ogni poema e d’ogni opera appartenente alla musica*, Pirola, Milán, 1841, p. 225.

⁴¹⁷ Cohen, H. Robert, “Rossini in Paris as depicted in the uncollected criticism of Hector Berlioz”, *La Ricezione di Rossini ieri e Oggi. Convegno organizzato con la collaborazione dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Roma 18-20 febbraio 1993*. Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1994, p. 41.

atravesó las fronteras italianas y Leopold Kantner relata como alrededor de 1840, entre los monjes del Convento de los Agustinos de Altbrünn, famosos por la práctica camarística, existía un “*vero e proprio culto rossiniano.*”⁴¹⁸

¿Llegó a Buenos Aires esta lucha por la conquista del espacio litúrgico? Algunos datos sorprendentes que se publican en diarios argentinos, aún a fines de siglo XIX, dan respuesta a tales dudas y es, en efecto, gracias a *La Nación*, que aprendo que los fieles porteños sufrían de análogas inquietudes. En los momentos que deberían ser dedicados a la más profunda meditación religiosa, los organistas de Buenos Aires - y por cuanto se lee, no se trata de excepciones - introducían en el templo la música de los melodramas de moda que se estaban cantando en el Teatro de la Ópera. Así en el caso específico, lo lírico se insinúa a través del *intermezzo* de *Cavalleria Rusticana*.

El Ilmo. Obispo Sr. Dr. Boneo...ha dictado una resolución [...]. Prohibiendo en absoluto en los templos de “los llamado conciertos sacros...que no están bien los sitios destinados a la celebración de los divinos misterios. ”[...] Es tiempo de corregir los muchos y frecuentes abusos que en tal sentido se cometen en nuestros templos, alternando música sacra con música profana. No hace mucho, cuando en el teatro lírico se exhibía con gran aplauso la Cavalleria rusticana, su célebre intermezzo por ser de un carácter místico fue adoptado por los organistas de iglesias como la pieza favorita en toda solemnidad religiosa, seguramente habrá sido escuchada con fervoroso recogimiento más de una vez por el mismo señor obispo, ignorando a no dudarlo, que aquella pieza formara parte de una obra profana, exhibición del arte inadecuada para el templo católico.

El “carácter místico” del *intermezzo* habrá podido confundir a más de uno, incluso, como escribe el periodista, al ingenuo prelado, pero habrá sido difícil disimular el escándalo de otros aprovechamientos aún más desenvueltos. Ocurrió que el organista de una iglesia porteña, demasiado devoto de Donizetti, tuvo la ocurrencia de tocar nada menos que la música de aquella frase en que la Borgia anuncia a su hijo Gennaro que acaba de beber el veneno. Y además, lo hace en el momento menos apropiado posible: nada menos que durante la Elevación, cuando el Oficiante bebe del Cáliz. Tal la fuerza de la ópera de Donizetti que

⁴¹⁸ Kantner, Leopold, “Rossini nello specchio della cultura musicale dell’impero asburgico”, *La Ricezione di Rossini ieri e Oggi*. cit., p. 222.

estaba de moda y se cantaba en esos días en el teatro. El cronista de *La Nación* aprovecha en su relato toda la comicidad de una situación exasperadamente irreverente:

*Debe pues el señor obispo adoptar enérgica medida al respecto, recomendando a los señores curas sean muy escrupulosos en la elección de los artistas a quienes confíen la ejecución de la música en los templos, evitando así la repetición de actos risibles y hasta irreverentes, como aquel en que, en momentos en que un sacerdote en el altar consagraba el cáliz y consumía su contenido, el organista ejecutaba en el órgano la música de Lucrecia Borgia que corresponde a la frase “infelice, il veleno bevesti”.*⁴¹⁹

El Señor Obispo y hasta el Papa pusieron, en efecto, fuertes barreras para evitar aquella penetración de la ópera en el templo lo cual no impidió que con algunos maquillajes el insistente melodrama haya continuado sus tráficó habituales. En las primeras comuniones de Latinoamérica los niños vestidos de blanco siguieron cantando algo que se parecía demasiado al aria de *La Favorita* “*A tanto amor, Leonora il tuo risponda*” ...con el inocente texto *O santo altar por Ángeles guardado...*

Las analogías melódico armónicas se apoyan en una identidad absoluta: la elección del metro y de la rima. El sublime momento donizettiano en una estrofa de cuatro versos alterna endecasílabos en los versos dispares con decasílabos trancos en los pares, todo esto en una alternancia de rima.

A tanto amor, Leonora, il tuo risponda, 11.
quand'ei felice non vivrà che in te 10 t. (=11)
dolce la speme del suo cor seconda, 11.
ch'ei mai, non debba maledir tua fé! 10 t. (=11)

Idéntica solución es adoptada en el canto devocional, donde se espera que los párvulos que lo entonen sean absolutamente ignorantes de ópera porque si no, mientras pronuncian “primera vez”, recordarían al rey Alfonso que está en aquel momento diciendo: “maldecir tu Fe”.

Oh, Santo Altar, por ángeles guardado 11.

⁴¹⁹ *La Nación*, 6 de mayo de 1895, p. 6.

Yo vengo al fin con júbilo a tus pies. 10 t. (=11)

Aquí mi Dios de mí tan deseado 11.

se ofrece a mí por la primera vez. 10 t. (=11)

CONCLUSIÓN DEL CAPITULO

Este capítulo principiaba preguntándose si con los migrantes italianos a Sudamérica habían viajado además, aquellos mecanismos que en Italia habían hecho posible la difusión popular de la ópera.

En el desarrollo de esta sección se ha mostrado que el melodrama ha conseguido infiltrarse también en Argentina en sitios ajenos al teatro de ópera, su sede natural. Lo lírico ha penetrando en la vida cotidiana, en la calle, en aquel teatro que le hacía competencia, en el templo y hasta en instituciones tan vinculadas al territorio como las militares, en un país que no era el de origen.

No obstante su afinidad con el ambiente urbano, además, la ópera supo insinuarse en las regiones rurales más distantes. Los inmigrantes italianos, que sintieron necesario conservar el contacto con la patria lejana a través de la ópera, fueron eficaces diseminadores de lo lírico en aquellos rincones remotos del interior que el desarrollo de la red ferroviaria hacia accesibles.

El melodrama utilizó medios tan arcaicos como los músicos ambulantes, o modernos como los avances técnicos: la grabación, el cine, la radio y hasta el teléfono.

La ópera resultó asimismo en Argentina un fenómeno de homogenización internacional e interclasista del gusto musical. Ninguna otra forma de música erudita gozó de tal penetración en todas las capas sociales. Resultó así que acogieron la ópera productos que consumían las clases medias como las cajitas de música y se aprovecharon del melodrama quienes pretendieron promocionar productos destinados a los estratos populares como aquellos biscochos que compraban los escolares en sus meriendas.

La ópera no resultó ser exclusivo patrimonio de los italianos migrantes sino que también fue acervo de la sociedad que los recibió, como prueba la tan habitual utilización de melodías de ópera en los bailes del salón burgués argentino antes de la llegada masiva de los italianos, la difusión de algunos nombres de pila que los padres de todos los ambientes de la sociedad argentina utilizaron para bautizar a sus hijos o la recurrente referencia a la lírica que de manera ostentada o solapada realiza un fenómeno popular como el tango.

El caso argentino suministra entonces otra evidencia de aquella dúctil adaptabilidad que caracteriza al melodrama y que le ha permitido, aún tan lejos de su lugar de origen, aplicar las estrategias que para su difusión había desarrollado en Italia. También en Argentina, la ópera italiana recorrerá la vía rural a través de la banda para insinuarse en el baile campesino, o la burguesa del piano para introducirse en el salón urbano.

Esa relevancia social de la lírica italiana hará que la ópera sea considerada en Argentina mucho más que un género musical. El melodrama fue investido emblemáticamente con la representación de los inmigrantes compatriotas de Bellini y Verdi. De las diferentes dinámicas sociales que acogieron o rechazaron aquellas personas y aquellos emblemas artísticos a ellos asociados se discurrirá en los próximos capítulos.

CAPITULO 2.

LA ÓPERA EN EL CONTACTO ENTRE CULTURAS. MÚSICA ITALIANA EN TIEMPOS DE PRESTIGIO: ENTRE ADMIRACIÓN Y APROPIACIÓN.

La sociedad argentina se dió una constitución formal en 1853 pero mucho faltaba aún para que la nación adquiriese consistencia interna y un perfil que la diferenciase de los países vecinos. Tales procesos políticos y sociales en el país del Río de la Plata fueron contemporáneos a particulares evoluciones del género operístico que se estaban verificando en Europa, es decir la conformación de repertorios y la edificación de teatros de ópera que se calificaron como “nacionales”. Tanto esos repertorios como aquellos edificios se creyeron medios aptos para producir efectos de valencia no solamente artística sino también política. Ellos podían ayudar, se pensó, a coronar aquella deseada constitución real de la nación y favorecer su representación. ¿Algo de esto sucedió en Argentina? ¿Fue adjudicado a lo lírico tal valor representativo? ¿Qué significaba un objeto cultural que provenía del otro lado de los Pirineos para un país que había sido colonia española por siglos y que hablaba castellano? ¿Qué imagen se tenía en Argentina del país de la ópera antes de la inmigración de fines del siglo XIX? ¿Qué evoluciones habría de sufrir aquella imagen de Italia cuando llegaron al país aquellos italianos inmigrantes, primero, y, más tarde, los visitantes de prestigio - científicos y artistas - peninsulares? La construcción de la sala de ópera porteña, ¿fue un evento que interesó exclusivamente al universo artístico o fue también preocupación de los ambientes políticos? ¿Se consideró que aquel teatro y la elaboración de un repertorio lírico local pudiesen englobar una representatividad extramusical. ¿La valencia de aquellos objetos culturales líricos era funcional a la cohesión de la sociedad o en cambio servía a la representación exterior de la nación. Es decir, ¿el teatro de ópera de la capital se asemejaba en su cometido a la red ferroviaria que el país estaba construyendo para abrazar un territorio extensísimo o en cambio su función era más semejante a la de aquel puerto a través del cual tantos argentinos ambicionaban relacionarse cuanto antes con mundos lejanos?

2.0 UNA PREMISA CULTURAL: “ÓPERA E PROGRESSO”.

Los comienzos de la actividad cultural autónoma en Argentina están marcados por el deseo local de encontrar formas de expresión capaces de diferenciar al joven estado de su pasado colonial. Todo en el país estaba signado por un dinámico frenesí de progreso. Se pretendía recuperar rápidamente el tiempo perdido para poder dialogar de igual a igual con las naciones que se consideraban modélicas, las de la Europa no ibérica. Todo mejorará, se pensaba, si conseguimos superar ese peso de atrasada rigidez. En tal caso, hasta las mujeres podrán abrirse a la cultura y entonces, ya libres del yugo español, casi por milagro, serán más bellas: “Las porteñas cuya belleza sólo puede encontrar rival en Grecia y en Italia, no necesitan para ser las mugeres más atractivas del mundo, sino de buenas hábitos intelectuales que el estrecho régimen español había negado a nuestras Madres”.⁴²⁰

Semejantes reflexiones son publicadas en Buenos Aires por una pionera publicación musical en un artículo que comenta los primeros pasos de la composición autóctona para el teatro. La creación musical nace en Argentina, cuando ya desde hacia mucho tiempo se había consolidado la internacionalización de la ópera. Para los nuevos estados de América, la ópera es cosmopolita y en cuanto tal, representativa de avance. El progreso es todo y, como si la sola palabra tuviese poderes taumátúrgicos, se la escribe como un mantra en la bandera nacional de alguna de esas jóvenes naciones como el Brasil. La ópera, en verdad, ya estaba cargada de significación progresista desde mucho antes, hasta en las mismas metrópolis coloniales. Así, en aquellas España y Portugal del siglo XVIII, tan separadas de lo moderno, los sectores más pujantes de la sociedad habían tratado de abrir, no sin dificultades, las puertas al melodrama de los italianos.⁴²¹

La ópera será considerada, por mucho tiempo, el género máximo de la música. Esto será afirmado, incluso a fines de siglo XIX, por el periódico de la elite porteña, aún cuando la presencia de los inmigrantes a él asociados resultaba, para algunos, invasora. El crítico del diario *La Nación*, escribiendo acerca de la calidad de una temporada lírica local, supone como premisa descontada que la ópera es la palabra mayor del arte: “Tratándose del más elevado

⁴²⁰ *Boletín Musical 1837...*, cit. p. 126.

⁴²¹ En Portugal la figura del Conde de Ericeira, noble progresista en el S. XVIII y en España el papel de algunos militares de ideas avanzadas, fueron decisivos para la introducción de la ópera en Iberia. Sobre el caso portugués se puede consultar De Brito, Manuel Carlos, *Opera in Portugal in the Eighteen Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989 y sobre el segundo, Carreira, Xoan Manuel, “El teatro de ópera en la Península Ibérica...” cit. De ambos argumentos me he ocupado en mi libro *Esordi del melodramma...* cit.

genero artístico hoy imperante, ¿es con la cantidad o con la calidad como mejor se le sirve?”⁴²²

La música instrumental, que después de 1920 será, sobre todo en su versión camarística, el emblema de lo socialmente selecto, es, a fines del siglo XIX, algo marginal respecto de la ópera. Los esfuerzos locales por imponer cuartetos y sinfonías deberán resignarse ante la fuerza de lo lírico.

¡Se salvó el arte! Hay que exclamar desde el punto de vista de los muchos que aún siguen considerando a la música escénica o esencialmente vocal, como la manifestación genuina y verdaderamente representativa del arte celestial de los sonidos.

Esta música, esa es la única que despierta general interés: la que decide a los vacilantes, la que ablanda los corazones y vacía los bolsillos...de todo podrá prescindir una gran capital menos de su temporada de ópera seria. ...el hecho es que no hay sacrificio que esa colectividad anónima no sujeta a cuento ni medida, no haga diariamente en obsequio a la digna instalación y realización de la música dramática. ...La música instrumental, su hermana menor, verdadera cenicienta de la familia que no consigue levantar cabeza por muchas voluntades y generosos talentos que se pongan de su lado...⁴²³

La derrota de la música instrumental ante la ópera no es exclusiva de Buenos Aires. Las revistas francesas que alzan las banderas de la vanguardia artística de lo “abstracto”, deberán reconocer el fracaso del famoso violinista empresario Charles Lamoureux:

Entre tanto consuélase Buenos Aires pensando que no es la única gran capital en donde la música escénica tiene sombra de manzanillo para la música sinfónica. Recordamos que hace tres años en marzo de 1887, Le Progres Artistique de París lamentaba el desvío de aquel público por los célebres conciertos Lamoureux que se daba en el Eden Theatre, y hacía constar que sólo acudía en masa a ellos cuando predominaban en el programa voces, coros, fragmentos de ópera.⁴²⁴

⁴²²La Nación, 16 de julio de 1896.

⁴²³La Nación, 30 de mayo de 1890.

⁴²⁴La Nación, 30 de mayo de 1890.

La fuerza avasalladora de la ópera se inscribe en un contexto en el que los italianos a ella asociados son admirados por los argentinos, fascinados por el ideal del “*bel paese*”. La ópera consiguió establecerse también muy lejos de su cuna, en América. En la nueva frontera del Occidente, el melodrama hizo posible, gracias a su poderosa carga simbólica, un anhelo de las nuevas naciones latinoamericanas: el de vincularse con aquella Europa más dinámica, la de las nuevas ideas, la de la nueva ciencia y el arte nuevo: la transpirenaica. En el terreno de la cultura, acercar a casa los emblemas del progreso – aquellos títulos de ópera, ciertos cantantes de los que en los salones patricios relataban los viajeros - era apropiarse, en la fantasía, de un poco de aquellas sociedades envidiadas. “¿Quién no ha oído en América hablar de las maravillas de la ópera «Roberto el Diablo», de Meyerbeer?” escribe Sarmiento desde Europa.

Fue así que pocos eventos fueron tan depositarios del narcisismo de las ciudades como la construcción de un teatro de ópera. Era como si la propia casa, por fin, pudiese contar con un salón digno de recibir. Recién entonces se podrá suspirar de satisfacción junto a un famoso personaje de Alejo Carpentier, aquel Primer Mandatario que comenta a su asistente: “Nos vamos haciendo gente, Peralta, nos vamos haciendo gente”.

Estas consideraciones plantean algunas cuestiones que necesitaran ser profundizadas. Ellas son, principalmente, las siguientes: ya que en un primer momento la sociedad argentina conoce de Italia cuanto los viajeros a Europa relataban, ¿cuáles eran los contenidos simbólicos que los argentinos asociaban a los italianos a partir de esas informaciones? ¿Se ha modificado en el tiempo la imagen que los argentinos tenían de los italianos? ¿Cuánto cambió la primera visión idealizada ante el contacto efectivo de visitantes individuales o masivos provenientes de Italia? ¿Eso modificó la relación que los locales tenían con el melodrama que a esos italianos se asociaba? Ya que el teatro de ópera fue en algunas ciudades de Europa el centro fundamental de encuentro de la elite, ¿qué valor representativo tuvo la sala de espectáculos melodramáticos en Argentina?

2.1. ADMIRACIÓN.

2.1.1. En la sociedad. Jardines y aviones, entre el ideal clásico y la Italia real.

Los argentinos sufrieron dos tipos diferentes de fascinación por lo italiano. La primera es la que llegó a Buenos Aires a través de los relatos que enviaban aquellos viajeros ilustrados que emprendieron el peregrinaje iniciático marcado por Goethe y Stendhal. La segunda es la que estimularon las visitas a Argentina de personajes prestigiosos del flamante estado italiano.

¿Cual fue la recepción que los periódicos reservaron a aquellas visitas de compatriotas de los inmigrantes? Durante el período en estudio, ¿se modificó la representación de lo italiano en función de aquellas visitas? ¿Cuándo se verificaron esos cambios?

2.1.1.1- Desde el jardín: los argentinos visitan la Arcadia.

No pocos de los liberales argentinos en tiempo de exilio unieron la militancia política contra el tirano con otro aguerrido ejercicio: la crítica de ópera. Uno de ellos fue Domingo Faustino Sarmiento, que fue cronista de los espectáculos líricos chilenos.

En momentos en que la política argentina permitió viajes más serenos, aquellos mismos personajes patricios se embarcaron hacia Europa. Europa significaba para ellos sobre todo, el peregrinaje ritual a Italia. Sus relatos confirman la visión idealizada del viajero romántico, y subrayaban los aspectos de urbanismo y belleza. Italia es un paraíso, es el modelo.

Así, el padre de la Constitución argentina, visitando Italia, escribe conceptos de una admiración casi esencialista. Para Juan Bautista Alberdi, un argentino no debe hablar de teatro delante de un italiano porque se expondría al ridículo. Lo que los argentinos llaman teatro son, en comparación con lo italiano, farsas furiosas: “Lector de mi país [...] delante de un italiano sírvete no decir que conoces el teatro. Esta portentosa creación de la industria humana; ni nombres siquiera esta palabra, porque le darás lástima si él sabe que la aplicas a esas furiosas farsas, que en nuestros países decoramos con este vocablo delicado”.⁴²⁵

Un italiano inmigrante debe ser respetado porque pertenece a una familia cuyos orígenes son conocidos por el mundo:

Ah! Lector amigo [...] no te rías de ese pobre genovés, que ves llegar a nuestras playas, con aire humilde y suplicante en busca de los bienes que la fortuna ciega ha

⁴²⁵ Alberdi, Juan Bautista, op.cit., p. 23.

prodigado a ciegos como ella. Ese hombre pertenece a un país digno del respeto del extranjero [...]. Tribútale cariño y hospedaje; es hijo de una familia cuyos antecedentes conoce el universo, y cuyo presente, bajo miles aspectos, no interesa menos que su porvenir. ⁴²⁶

La gracia y el artificio son algo que no se puede aprender con el esfuerzo y el tesón; son atributos que se transmiten en la infancia o se conquistan deambulando con la sensibilidad abierta por un lugar de maravillas: Italia, el “*bel paese*”. El sendero era unívocamente señalado por los puntos de referencia que cualquier argentino culto, es decir romántico, respetaba. Shakespeare había escrito que fuera de las murallas de Verona no existía el mundo⁴²⁷, y Goethe añoraba el “país donde florece el limonero y en la verde hojarasca esplenden las naranjas de oro”. Aquellos argentinos curiosos por lo musical habrán consultado con toda seguridad una voz tan particular para un romántico como la entrada “*Génie*” que Rousseau había escrito para el imprescindible *Dictionnaire de Musique*. En tal caso habrán encontrado un consejo decidido:

Génie. Veux-tu donc savior si quelque étincelle de ce feu dévorant t’anime? Cours, vole à Naples écouter les chefs d’œuvres de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolèse ! Si tes yeux s’emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillements t’agitent, si l’oppression te suffoque dans tes transports, prends ton Métastase et travaille, son génie échauffera le tien... ⁴²⁸»

Alberdi, discípulo de esas ideas escribe:

Preguntarás, lector, de dónde es que sacan las italianas el secreto de tanta gracia y artificio como ponen en la ejecución de estas cosas. Es muy sencillo su origen. Las nodrizas se lo suministran con el alimento de la primera lactación: o por mejor decir, la gracia no es un secreto en Italia. Sus habitantes aprenden a conocerla de corazón en esas estatuas maravillosas de que están sembradas sus calles públicas, de innumerables palacios; en las divinas y celestes actitudes, en la imponderable majestad y gracia de

⁴²⁶ Alberdi, Juan Bautista, op.cit., p. 23.

⁴²⁷ Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, acto III, escena III.

⁴²⁸ Rousseau, Jean- Jacques, *Dictionnaire de Musique*, p. 113.

*esas figuras, con que el pincel y el mármol han poblado las espléndidas iglesias de Génova.*⁴²⁹

La arrogancia de algunos argentinos se manifestaba, lo leemos en Alberdi, al recibir a los italianos con superioridad: los viajeros venían de un lugar que no había conquistado su independencia de las potencias ocupantes. Los argentinos, para Alberdi, que apenas han conseguido esas libertades, no deben sentirse ufanos respecto de los italianos. Nosotros somos la tierra del campo inculto, Italia es un jardín de belleza y de progreso:

*Tan vivamente como lo habían hecho antes los edificios de la ciudad, pregunté hasta dónde se extendía aquel sendero de jardines y palacios; y mi compañero me contestó sin vanidad: “Hasta la frontera de Italia: así son todos los caminos de este país.” Más tarde he visto que el genovés dijo la verdad. [...] Los que detractamos a la Italia porque no tiene libertad política, como si la poseyésemos nosotros muy arraigada, qué diríamos al comparar sus caminos y puentes, que siempre están como recién acabados, en incesante y asidua reparación, con nuestras rutas que sólo se distinguen del campo inculto en que no hay árboles ni peñascos que obstruyan el paso! Pero la abyecta Italia, como la llamamos agraciadamente, nosotros, pueblo sin camisa, piensa en más que esto todavía. Sus poéticos caminos comienzan a suplantarse por caminos de fierro.*⁴³⁰

También Domingo Faustino Sarmiento había idealizado aquella imagen del país-jardín, y el tema no es avaro en significados incluso musicales: así como Italia es un jardín, España es una selva. Esto requiere alguna explicación.

Cuando, en los siglos XVII y XVIII, la ópera italiana se enfrentó, al llegar a España y Portugal, con los productos culturales ibéricos, se produjo un conflicto de emblemas. La presencia de artistas italianos habría de ser considerada invasiva por parte de las musicologías española y portuguesa.⁴³¹ Esta actitud tiene antiguo antecedente: en el juego de categorías,

⁴²⁹ Alberdi, Juan Bautista, op.cit., p. 28.

⁴³⁰ Alberdi, Juan Bautista, op.cit. p. 37.

⁴³¹ Véase sobre este tema Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1917. La categoría de “invasión” utilizada para indicar la llegada de la ópera italiana a España, tuvo notable éxito en la musicología española y portuguesa hasta tiempos recientes: João de Freitas Branco tituló un capítulo “A Invasão Italiana” y escribió que la infiltración de

artistas y teóricos ibéricos del siglo XVIII, opusieron las formas locales de teatro musical, consideradas sinceras y honestas, al artificio y engaño que adjudicaban a la ópera italiana. Esos atribuidos rasgos negativos, fueron aplicados también a los italianos, representantes del género. En los argumentos de las obras teatrales españolas, la naturaleza salvaje y virginal de la cazadora Diana, casi un símbolo nacional para el teatro ibérico, es opuesta a la representación de lo extranjero: la mentirosa, invasora y astuta Venus. El coto de caza del rey, el sitio de la zarza donde nace una forma emblemática, la zarzuela, se defiende con sus espinas ante la llegada del extranjero, quien pretende domesticar la naturaleza, esculpirla en forma de jardín. En otros momentos he cotejado casos de formas ibéricas e italianas de teatro musical. Las primeras, a menudo se abren con escenas llenas de significado bucólico y que además reciben títulos que en sí ya son una bandera, como *La selva sin amor* de Lope, por ejemplo.⁴³²

La obra, a quien en algún momento alguien atribuyó el carácter de “ópera primera”⁴³³, manifestaba con claridad tanto el carácter agreste de España como el mandato de Venus a su hijo de invadirla:

Hay una selva a Dafne consagrada

Opuesta a Paso, Chipre y Ericina

que en la corte de España, amor querido

Donde Felipe e Isabel divina. [...]

Cuando siglos después Sarmiento adhirió a la idea de Italia-jardín estaba combatiendo una lucha antigua y densamente simbólica. Si bien el escritor con el tiempo se mostraría poco hospitalario con los inmigrantes italianos, en 1847, mientras contemplaba la itálica naturaleza controlada por la civilización, esa especie de pampa humanizada, escribía:

La Italia es desde la Romaña hasta la Lombardia un jardín delicioso. Los Apeninos van desapareciendo poco a poco y dejando ver un país inmenso, una llanura

músicos italianos precedió a la sucesiva, verdadera invasión de la ópera: *Historia da música portuguesa*, Lisboa, Europa-América, 1959, p. 96.

⁴³² Cetrangolo, Annibale E., *Esordi ...cit.*

⁴³³ En efecto, en diferentes épocas Antonio Eximeno, Stefano Arteaga y Francisco A. Barbieri, entre otros, reivindican el carácter pionierístico de la obra de Lope en términos melodramáticos. cfr. Cetrangolo, Annibale E. *Esordi...cit.*, p. 223.

*sin límites, sembrada de ciudades, de villas, y cubierta de árboles y de verdura. Es la pampa inmensa, pero cultivada, pero interceptada de ríos navegables que van a desembocar en el Adriático, formando de paso las célebres lagunas venecianas.*⁴³⁴

La descripción del intelectual argentino es cercana, entonces, al mito paradisíaco, al momento fundacional de una Arcadía ahistórica y aquella idea pervive en la “Fundación mitológica de Buenos Aires” en la que Borges imagina una manzana inaugural donde todos los elementos ciudadanos están presentes, pero que es única y se encuentra en medio del desierto. Sarmiento, por su parte, ya había admirado en Buenos Aires un pequeño enclave de resistencia civilizada a la bárbara pampa del entorno.

Se trataba precisamente de un jardín. Su nombre no era casual - Vaux Hall - y era fruto del denodado esfuerzo de residentes ingleses en Buenos Aires, que pretendían con nostalgia recordar el Vaux Hall de Londres, del cual escribieron Jane Austen y John Keats. Aquel modelo, el jardín británico era un parque atravesado por “*serpentine walks*” que conducían entre árboles exóticos a agradables sorpresas: una cascada o a un quiosco preparado para que cincuenta músicos o cantantes de ópera famosos pudiesen dar variedad al paseo. Que un cierto Faulke, un caudillo sanguinario que había tenido allí su morada, hubiese dado nombre al sitio, era un dato arcaico que no impedía que los jardines de Vaux Hall fuesen, para los caballeros y damas de la sociedad, el sitio que hospedaba la quinta esencia de lo civilizado. La versión porteña del Vaux Hall fue el escenario perfecto para que Sarmiento, en uno de sus textos más leídos, *Recuerdos de Provincia*, pudiese situar una escena trágica para las libertades: la muerte de un héroe de la república en momentos en que la barbarie de Rosas estaba triunfando. La analogía entre civilización, Europa, y la controlada naturaleza corregida del jardín, es así muy clara:

... aquel espacio de tierra cultivado con la gracia del arte inglés, aquellas flores que se combinan con arbustos florecientes, aquellos sotillos en que la mano del hombre remeda las gracias de la Naturaleza, eran hasta entonces el mejor contraste que la cultura europea podía hacer con la desierta pampa; era un fragmento de la Europa transportado a la América para mostrarle cual deben ostentarse un día sus campañas cuando al abandono de la naturaleza silvestre, se hayan sucedido la ciencia y los afanes del labrador inteligente.

⁴³⁴ Sarmiento, Domingo Faustino, *Viajes*, cit., p. 93.

Acerca de los personajes que circulaban por los *serpentine walks* de Buenos Aires la alusión de Sarmiento es nítida. En esa Argentina que todavía es bárbara, los que van al jardín o van a la ópera no son civilizados, creen serlo: “A Wauxhall acudían las familias de Buenos Aires a creerse civilizadas en medio de aquellos árboles, frutas y flores tan esmeradamente cultivados.”

En el final, el relato cuenta la derrota del jardín y el triunfo del paisaje bárbaro: “moría la víspera de triunfar Rosas, divisando a lo lejos la sangrienta orla de llamaradas que anunciaba la vuelta del antiguo régimen, rejuvenecido, barbarizado en el caudillo salvaje de la pampa...las universidades cerradas, envilecida la ciencia”.⁴³⁵

Algunas décadas después, en los últimos años de vida de Sarmiento, otro giro curioso de los eventos históricos habría de desarrollarse en aquel lugar. En el mismo sitio se habría de elevar la estatua de Lavalle, uno de los más acérrimos enemigos del dictador Rosas. Además ya se estaba pensando que ese mismo lugar sería el mejor para hospedar el gran templo de la civilización europea: el gran teatro de la ópera. La polémica entre civilización y barbarie parecía concentrarse en pocos centenares de metros cuadrados y aquella disputa entre campo incultivado y ciudad era tan densa que interesó también a otras ramas del arte.

Así el tema del paisaje y de la pampa fue centro de un debate importante en la plástica y en la poesía del que se ocupa Miguel Ángel Muñoz.⁴³⁶ Eduardo Schiaffino, quien habría de ser Director del Museo Nacional de Bellas Artes, en una polémica con el poeta Rafael Obligado opina claramente sobre la valencia de la pampa para un pintor.

Resumiendo cuántas bellezas, defectos e inconvenientes de orden decorativo constituyen el aspecto visible de la pampa argentina y las costumbres rurales, para traer la cuestión al problema de la pintura nacional, con sello característico; resulta que el paisaje toca los límites de la mayor pobreza, y las costumbres achatadas por el servilismo, desteñidas por el cosmopolitismo, van perdiendo gradualmente toda originalidad, sin que se pueda prever aún cuál será el carácter definitivo que afectará

⁴³⁵ Sarmiento, Domingo Faustino, *Recuerdos de Provincia*, Eudeba, Buenos Aires, 1960, p.- 126 127.

⁴³⁶ Muñoz, Miguel Ángel, “El pintor frente al poeta. La polémica Schiaffino-Obligado”, Ponencia presentada en las Cuartas Jornadas Estudios e Investigaciones “Imágenes – Palabras – Sonidos – Prácticas y Reflexiones”. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), mayo de 2000.

*nuestra campaña.... la línea está ausente en la campaña de Buenos Aires, [...] no hay nada imprevisto, triunfa y domina lo que es chato.*⁴³⁷

Muñoz analiza cómo en tiempos de positivismo dominante Schiaffino apoya sus razones con informaciones botánicas o recurriendo a la climatología.

La negativa visión sarmientina de la pampa que a continuación se presentará en cambio parece menos científica.

Durante el viaje italiano de Sarmiento, precozmente, aparece en una cita del sanjuanino un *leit motiv*, que resulta central en las reflexiones de muchos argentinos sobre el propio país, y que fue común entre el pensamiento culto de su época: la conducta poco cuenta, todo es destino o predestinación. En ese texto Sarmiento muestra la versión pesimista de lo determinado: a los argentinos, víctimas del destino nefasto, nos tocó vivir en un páramo. Dentro del mismo esquema conceptual, el del Destino, cuando la coyuntura económica resultó favorable para Argentina, la excitación retórica optimista, acompañada a menudo de bronces y timbales, llevará a afirmaciones opuestas pero igualmente irracionales. Según éstas, Argentina tiene destinado un primer lugar en el “concierto de naciones”. Cuando Sarmiento escribía, todo aquel desarrollo era inimaginable y sus textos manifiestan la envidia por aquella Italia civil, el mundo anhelado, la protesta ante la injusticia del destino: “¿Por qué la Pampa no ha de ser, en lugar de un yermo, un jardín como las llanuras de la Lombardia, entre cuyo verdinegro manto de vegetación, la civilización ha salpicado a la ventura puñados de ciudades, de villas y de aldeas que lo matizan y animan?” Sarmiento no oculta su ira y cada “¿por qué?” es un golpe rabioso sobre la mesa. En la siguiente cita cambia su diagnóstico: el problema no es la naturaleza, es el pueblo que es bárbaro: “¿Por qué? Diréselo a usted al oído, fe de provinciano agricultor: porque el pueblo de Buenos Aires, con todas sus ventajas, es el más bárbaro que existe en América”.⁴³⁸

Afortunadamente, otros aspectos del gran intelectual argentino, los del docente, lo mostraban confiado en el desarrollo de las personas a través de la cultura. Su faro modélico de civilización, cambió con el tiempo, si bien cuando dejaba París, la futura ciudad-faro-luz de los argentinos, Sarmiento escribe estos conceptos que provocarían sorpresa entre sus

⁴³⁷ Schiaffino, Eduardo, *Pro-Patria. Contribución del ingenio argentino para la reconstrucción de la “Rosales”*. Buenos Aires, José Antonio Berra Impresor, 1893, citado por Muñoz, Miguel Ángel,

⁴³⁸ Sarmiento, Domingo Faustino, *Viajes*, cit.p. 93.

compatriotas afrancesados en 1900: “necesito educarme en Italia y en España para hablar de bellas artes y de teatros. A mi vuelta de aquellos países, volveré a hablarle de Paris”.⁴³⁹

2.1.1.2. Aviones. La Italia que viene.

Los argentinos, incluso los que no viajaban, conocían desde antaño a algunos migrantes del país de la ópera, Italia. Algunos italianos habían llegado al Río de la Plata ya en los últimos años de la colonia. Esos peninsulares que se habían radicado en la ciudad antes de la fuerte inmigración, parecían confirmar aquella imagen mítica de Arcadia que provenía de las lecturas y los relatos. Se trataba de artistas, científicos, revolucionarios, que procedían de una tierra de lejanísimo pasado, pero huérfanos de un país concreto: salían de un lugar sin estado, sin materia. Eran casi hijos de una idea pura y no era difícil imaginarlos originarios del jardín arcádico. La idea que los porteños tenían de esos italianos era absolutamente afín a la concepción libertaria que había provocado la ruptura con la colonia española. En aquella especie de *Mayflower* argentino que fue la nave *El Polonio*⁴⁴⁰, llegaron a Buenos Aires en 1752 un músico de ópera lígur, Bartolomeo Mazza, y otros dos italianos: el comerciante de Oneglia, Domenico Francesco Belgrano y el médico de a bordo, el veneciano Angelo Castelli. Los hijos de los dos últimos habrían de contribuir de manera decisiva a la revolución liberal que se desató en la región a principios del siglo XIX.

Como confirmación de esa dirección política, con el pasar de los años, no pocos activistas revolucionarios italianos llegaron al Río de la Plata huyendo de la represión borbónica, si eran meridionales, o austriaca si eran del norte. Obviamente, estos forajidos encontraron un ambiente de simpatía entre los liberales locales: eran hermanos en la lucha libertaria contra la opresión de sistemas arcaicos, de *ancien regime*. Muchos de ellos eran masones como la gran parte de los miembros de la clase dirigente local, y lejos de establecerse sedentariamente, varios de estos personajes tomaron las armas en las revueltas intestinas, colocándose en la batalla del lado de lo que Sarmiento habría de llamar “civilización”. Este bando contaba en el Río de la Plata con los denodados esfuerzos de

⁴³⁹ Sarmiento, Domingo Faustino, op. cit. p. 65.

⁴⁴⁰ Horacio Pardo, entre otros, indica, citando documentación de los Archivos Generales de Argentina y Uruguay, que la nave se llamaba en realidad “*Nuestra Señora del Rosario*”. Su capitán y propietario era Joseph Pollonio lo que explica el persistente error sobre el nombre del navío. El naufragio de esta nave y de otra embarcación en 1752, también en el Río de la Plata, “*Nuestra Señora de la Luz*”, hace más complicada la inteligencia de aquellos acontecimientos.

Giuseppe Garibaldi, quien a la sazón, también exiliado en la región, habría de expugnar la ciudad del Papa haciendo posible la unidad italiana. Algunos de esos fugitivos, como se relata en este trabajo al analizar la función de las bandas en el Río de la Plata, eran músicos, pero entre los residentes no faltaron científicos.

No debe extrañar entonces, que en Argentina se hayan asociado las ideas liberales con los italianos. Aún a fines del siglo XIX se podían leer ostentosos anuncios en un diario como *La Nación* en el que la Masonería Argentina invitaba “al pueblo liberal a tomar parte de la gran demostración pública en honor del diputado nacional Dr. Emilio Gouchón por su valiente actitud al presentar, defender y hacer triunfar el proyecto que autoriza la erección de un monumento a Garibaldi”.⁴⁴¹

El pedido estaba firmado por treinta y nueve logias masónicas italianas y cincuenta sociedades liberales de la comunidad italiana, a la que se asociaban un par de instituciones portuguesas.

Los profesionales italianos que se habían establecido en el país mostraban que Italia, además del lugar de las luchas libertarias y de la ópera, era también un espacio de ciencia, elemento esencial para acceder al “club del progreso”. Así, el doctor Luigi Tamini de Mergozzo (Novara), nacido en 1814, que había llegado muy joven a Argentina y fue catedrático en la Facultad de Medicina de Buenos Aires. Tamini tuvo importante actuación en tiempos de la epidemia de 1871.⁴⁴² La tradición médica italiana continuó en el tiempo siendo considerada con respeto por la población local. Instituciones prestigiosas como el Hospital Italiano fueron fundadas por la comunidad de inmigrantes y la actividad de estudiosos como Tamini hizo escuela. Su hijo Luíís siguió sus pasos y el científico de origen salernitano Antonio Cetrangolo fundador de los establecimientos para tuberculosos en Córdoba se había formado con Tamini (hijo).

Cuando por fin se compone la que habitualmente se considera la primera ópera argentina, los italianos no habían llegado aún en forma masiva al país. En ese entonces, en los años ‘70, Italia era para los argentinos espacio de lucha por ideales compartidos, lugar de civilización, un puente con la antigüedad de la que se pretendía descender, un sitio que era necesario conocer.

La aceptación y la admiración por lo italiano fueron alimentadas por las noticias que llegaban a Argentina. Las cartas de los afortunados viajeros habrían de ser comentadas hasta

⁴⁴¹ *La Nación*, 27 de agosto de 1897.

⁴⁴² “Tamini, Luis”, Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biografico italo-argentino*, cit.

el menor detalle en los salones porteños importantes. Ellas se sumarán a las informaciones que el periodismo local dará de aquel mundo codiciado, bien conociendo la avidez con que las esperaba la sociedad patricia. Desde finales del siglo XIX el entusiasmo llegará al paroxismo ante la visita de ciertos personajes protagonistas de algunas sensacionales, venturosas empresas como los vuelos aeronáuticos pioneros, las expediciones al Polo, o los logros técnico-científicos que se personificaban en figuras como las de Guglielmo Marconi. En el símbolo de entonces, los italianos son artífices del progreso

Un párrafo específico, por la resonancia que tuvo en la sociedad porteña, merece la acción heroica, científica y circense de los pioneros italianos de la aviación en Argentina en torno al año del Centenario. La opinión pública seguía las arriesgadas empresas de estos personajes con palpitación y los periódicos de la época eran fiel reflejo de esa curiosidad. Estas proezas llenaban de orgullo a la comunidad peninsular. Resulta útil escuchar esas voces incluso en *La Razón*, un diario porteño, que, como en otro lugar indico, habría de mostrarse nido de la reacción más xenófoba.

Casi a principios de 1910 *La Razón* daba cuenta de ello con un extenso artículo y fotos de las actividades del aviador Ricardo Ponzelli, que habría de efectuar el primer vuelo en el país. Se habla de su hazaña con la palabra típica de los artistas de espectáculo: debut. Su biografía es la de un deportista que hoy llamaríamos “extremo”: “desde muy pequeño se consagró a las gimnasias del sport [...] alpinista, explorador, avanzó solo hasta los límites meridionales del Sahara”.⁴⁴³

Pero la mayor atención es atraída por el viajero que llega a Buenos Aires hacia fines de ese año. *La Razón* cubre ya la noticia en primera página, desde el embarque de Bartolomeo Cattaneo en Génova: “El famoso aviador italiano señor Cattaneo partió ayer de Génova a bordo del piróscafo «América» con rumbo a esta metrópolis, siendo cariñosamente despedido en el puerto por un grupo de amigos y admiradores. El citado aviador lleva consigo tres aparatos «Bleriot» con los cuales se propone efectuar varias volaciones en Buenos Aires”.⁴⁴⁴

Desde la llegada del aviador, aparecen en el diario artículos casi cotidianos con titulares del tipo “Mirando al cielo”, “Esperando la hazaña”. Cattaneo viaja a Uruguay, a Córdoba. El presidente de la república Sáenz Peña asiste a sus proezas y hasta se dedican notas a una señorita española residente en Buenos Aires que querría seguir los pasos de Cattaneo: “La

⁴⁴³ *La Razón*, 14 de enero de 1910, p. 2.

⁴⁴⁴ *La Razón*, 13 de octubre de 1910, p. 1.

chica Méndez. Su tendencia a la aviación. Quiere ser discípula de Cattaneo”.⁴⁴⁵ Cuando el aviador lamenta ante el diario la acogida fría del público cordobés, *La Razón* apoya al italiano y su gloria será total cuando el 16 de diciembre realizará el primer vuelo sobre el Río de la Plata. En ambas costas del río, Cattaneo se hace célebre y a un tipo de cigarrillos se le da su nombre. Las simpatías del público porteño y la del diario están con estos intrépidos personajes, sobre todo en esos días donde con gran conmoción se conoce la noticia de la muerte del aviador Piccolo, otro italiano, en Brasil.

Para entender la importancia que en la ciudad se daba a estas presencias, bastaría hojear el número de Año Nuevo de 1911, donde *La Razón* reseña los eventos más importantes del año apenas concluido. En una doble página que representa un planisferio, se señalan los hechos más importantes acaecidos en las diferentes zonas del globo. En el espacio reservado a Argentina son ignorados tanto el Centenario de la mayor efeméride argentina como la asunción del Presidente Sáenz Peña. Allí se lee en cambio: “Cattaneo efectúa una serie de vuelos notables en Buenos Aires”.⁴⁴⁶

Las visitas de italianos en aquel entonces provocaban recepciones, homenajes y despedidas conmovidas. Es cierto que el del Centenario fue un año de especiales festejos, pero la llegada de personalidades italianas a Argentina en otros momentos no había sido extraña. Ellas alimentaban tanto la cohesión de la comunidad de inmigrantes en torno a la figura respetable como el orgullo de la nación que las recibía. Sin mencionar a los músicos, que en otro lugar se estudian, en 1874 había llegado a Buenos Aires el Príncipe Tommaso di Savoia, Duque de Génova; en 1884 lo había hecho Edmundo de Amicis, que había dado conferencias en el Colón: en 1896 y en 1904 visitó el país Luigi Amedeo, Duque degli Abruzzi; en 1898 llegó el sociólogo Pietro Gori; en 1905, Ferdinando Umberto Filippo Adalberto di Savoia Genova, que el año anterior había recibido el título de Príncipe de Udine y en 1924, el heredero de la corona Umberto de Savoia. En aquel 1910 las grandes presencias italianas, además de Cattaneo, fueron las de Guglielmo Marconi y Enrico Ferri.

Marconi llegó a Buenos Aires el 23 de septiembre y se embarcó de regreso el 1 de octubre. La breve visita fue intensa a pesar de que el italiano llegó con “*influenza*” (sic). El viaje había sido preparado con mucha anticipación por *La Razón* con un artículo sobre la telegrafía sin hilos dedicado al italiano. El gran inventor llegó a Buenos Aires con el doctor

⁴⁴⁵ *La Razón*, 26 de noviembre de 1910, p. 1.

⁴⁴⁶ *La Razón*, 1 de enero de 1911, p. 6, 7.

Pietro Castellino a quien el diario llama “verdadera gloria de la ciencia médica italiana y admirador y amigo decidido de los argentinos”.⁴⁴⁷

El diario cubre la visita delatando el orgullo local. Buenos Aires es prestigiosa, según el artículo, no por acoger sino por ser escogida por los que vienen. Esos visitantes, aunque algunos de ellos permanecerán en la ciudad pocos días, son transformados por la redacción del diario en inmigrantes. Argentina es sitio de atracción irresistible, todo lo importante del mundo necesita de Buenos Aires. Como en aquella imagen mística heideggeriana, la ciudad es como el claro del bosque que ni siquiera el mismo sol puede dejar de visitar. Escribe el diario:

Nuestro país está en plena inmigración de mentalidad europea. El de conocer a la Argentina es un deseo que agujonea a los hombres más ilustres del viejo continente que llegan a nuestro país en una profusión tan representativa como ecléctica: estadistas, poetas, sabios, pintores, músicos, en una palabra, todo lo que marca en el extranjero las más altas gradaciones en materia de especulación de las ciencias y de las artes.

Después de esta nube de incienso autocelebratoria, algo queda para el huésped. El carácter de evento popular de estas visitas de deportistas, cantantes o científicos a Buenos Aires, es bien indicado por este artículo de *La Razón*. El diario suministra informaciones que seguramente eran esperadas por la opinión pública, como adónde y cuándo llegaba la nave. La gente se desplazaba al puerto en gran número para tratar de ver de cerca a estos personajes. El día del ansiado arribo, esto escribe el periódico:

Buenos Aires, acogerá en su seno con la mayor satisfacción y complacencia a este representante eminente de la ingeniería moderna aplicada a los servicios públicos y sociales. El “Principessa Mafalda”, en que viaja el distinguido y bienvenido huésped estará en la rada a las 3 p. m.

De manera que, calculando el tiempo necesario para la visita de sanidad es de presumir que Marconi pueda estar en el desembarcadero de la dársena Norte a las 5 p. m. [...] de todos modos la hora de 5 a 6 p. m. es la que han calculado los estudiantes argentinos y las sociedades italianas que se proponen ir a recibir al ilustre visitante.

⁴⁴⁷ *La Razón*, 23 de septiembre de 1910, p. 1.

Cuando después el periódico da cuenta de cómo ocurrieron las cosas, se leerá que, si bien había indicado que Marconi habría de llegar a la Dársena Norte a las 5 de la tarde, “Desde las 9 de la mañana ya muchísima gente llenaba los muelles de la aduana en la dársena Norte, mientras una gran multitud se apinaba afuera de las rejas, mantenida en orden por agentes del escuadrón de seguridad.”

Es palpable la tensión del momento. A las once de la mañana la gente divisa las chimeneas de la entonces flamante “*Principessa Mafalda*”. Leemos la noticia con una emoción diferente de quienes esperaban a Marconi ya que nosotros sabemos lo que ellos no sabían porque las mismas chimeneas altaneras que aquella mañana asomaban en la primavera del Plata, se hundirían tiempo después, trágicamente, en las costas del Brasil: “Cerca de las 11, cuando ya se divisaban de lejos las altas chimeneas del «Principessa Mafalda», se dispusieron próximos al punto de atraque del vapor las representaciones italianas «Emiliana», siendo Marconi emiliano de origen, y la de socorros mutuos que llevan el nombre del gran inventor, con sus banderas”.

La otra gran visita del Centenario fue la de Enrico Ferri, y su permanencia en la ciudad resultó mucho más prolongada. Tanto es así que a este diputado y sociólogo italiano se le ofrecieron cargos públicos y docentes en universidades argentinas. La acción directa desde la Presidencia para obviar concursos, fue publicada en los diarios.

*El doctor Sáenz Peña ha llamado a los rectores de las universidades de La Plata y Buenos Aires, doctores González y Bidan y les ha solicitado que creen en sus respectivos presupuestos, cátedras especiales para que el Profesor Ferri pueda dictar sus cursos de sociología y derecho penal. Anteriormente había pensado asignársele un cargo especial en un ministerio [...] parece que tanto el Doctor Garro como el Doctor Gómez opusieron dificultades en sus respectivos ministerios, más por intemperancias de sus convicciones religiosas que por razones de economía. El Doctor Sáenz Peña ha zanjado, pues, la dificultad, prescindiendo de sus ministros y dirigiéndose directamente a las autoridades universitarias.*⁴⁴⁸

Ferri ya era bien conocido por Buenos Aires desde mucho antes y en especial *La Nación*, periódico atento al mundo intelectual, había dado puntual relevancia a sus diferentes

⁴⁴⁸ *La Razón*, 21 de diciembre de 1910, p. 1.

visitas a Argentina. Ya *La Nación* había publicado el 22 de mayo de 1900 una gran nota con retrato y proclamaba que Ferri era lo que luego se denominaría un “*must*”:

No habrá lector...que no conozca a Enrique Ferri por su nombre, por sus obras, por alguno de sus discursos o conferencias o a lo menos por la parte activísima que toma en las campañas parlamentarias de la extrema izquierda de la cámara italiana y que en alas del telégrafo llevan su nombre a todos los países del mundo.

Es una de las grandes ilustraciones europeas, una de las personalidades más descollantes de la generación italiana...

Años después, en 1908 un banquete multitudinario lo muestra agasajado por las figuras fundadoras del socialismo argentino:

Banquete de la juventud intelectual

Tuvo lugar anoche en el Operai Italiani el banquete ofrecido por la juventud estudiosa al profesor Enrique Ferri [...]. Asistieron a la demostración alrededor de 250 comensales en su mayoría estudiosos de la Universidad [...] en la mesa de honor, tomaron asiento al lado del profesor Ferri los doctores Alfredo L. Palacios, Juan B. Justo, Nicolás Repetto, J. Dellepiane, Luís M. Cortines, Raúl U. Pretto, César de Tezanos Pinto, etc.⁴⁴⁹

Dos años después, en aquella prolongada visita de 1910, un gran artículo a cinco columnas con fotografía es dedicado a la conferencia de Enrico Ferri en la Facultad de Derecho. En la ocasión, Ferri inauguró el curso de sociología que en el mes de agosto habría de sostener en tal Ateneo y que se realizaba, como antes se indicó, por directa indicación del Presidente de la República. Presenciaba el acto lo más importante del mundo intelectual argentino al que se sumaban las grandes personalidades que visitaban el país en ocasión del Centenario como George Clemenceau y Adolfo Posada. La presencia de Ferri en Argentina no era la de la Italia del progreso científico que encarnaba popularmente Marconi, sino más bien el símbolo de la antigua civilización humanista que podía aún mostrarse precursora, incluso respecto de Francia, en temas como la abolición de la pena de muerte: “El orador habló de la justicia penal, condenó la frecuencia, que le ha entristecido intelectualmente, de

⁴⁴⁹ *La Nación*, 12 de agosto de 1908, p. 4.

las ejecuciones capitales y señaló a M. Clemenceau el ejemplo de Italia donde la abolición de la pena de muerte ha disminuido la criminalidad sangrienta”.⁴⁵⁰

Los futuros abogados argentinos conocían bien, gracias a los cursos académicos, no sólo la tradición romana del derecho, sino también la moderna literatura italiana en materia criminal y procesal. Las concepciones del italiano, con el tiempo, habrían de tener influencias decisivas en el ordenamiento penal argentino y los estudiantes recibieron con consciente calidez al pionero de la sociología del derecho: “El entusiasmo provocado por el discurso de Ferri fue unánime y clamoroso y se prolongó en manifestaciones de aplauso al gran tribuno cuando este abandonó el aula y la casa de la facultad”.⁴⁵¹

La Razón patrocina las ideas de Ferri sobre la política migratoria:

En su última conferencia en el teatro Odeón, el doctor Ferri ha coincidido ampliamente con la propaganda hecha por este diario, en el sentido de favorecer por todos los medios posibles, la inmigración en nuestro país. La República Argentina tiene una población que apenas representa la vigésima parte de lo que razonablemente debería soportar por su expansión territorial

La Razón describe la participación de Ferri en la vida nacional: “Un rumor que toma cuerpo [...] el gobierno argentino ha ofrecido el leader socialista italiano el importante cargo de reorganizar los servicios de las cárceles”.⁴⁵²

Otra figura italiana que ha dado una excelente imagen de su país en ese año, fue el comisario de la Exposición italiana durante el Centenario, el ingeniero Luigi Luiggi que el diario muestra positivamente aún desde antes de su viaje: “Italia en la exposición del centenario. La reunión de ayer en Milán. Acudieron los principales representantes. Presidía la reunión el señor Silvestri, el cual tenía a su derecha al comisario general de Italia en la exposición, ingeniero Luigi Luiggi. Este señor demostró, en un elocuente discurso, la alta significación [...]”⁴⁵³, hasta su regreso a Italia: “regresó el Ingeniero Luiggi [...] inmejorable impresión entre nosotros ha dejado el ingeniero Luiggi”.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ *La Nación*, 4 de agosto de 1910, p. 4.

⁴⁵¹ *La Nación*, 4 de agosto de 1910, p. 4.

⁴⁵² *La Razón*, 12 de noviembre de 1910, p. 5.

⁴⁵³ *La Razón*, 4 de enero de 1910, p. 1.

⁴⁵⁴ *La Razón*, 1 de octubre de 1910, p. 1.

La admiración manifestada hacia personalidades de la política italiana como Luigi, que visitaban el país, se inscribía en un marco de consideración positiva de los gobernantes italianos. A los ojos argentinos se trataba de una clase dirigente que a veces se critica en las decisiones pero de cuyo nivel no se dudaba. Así, en algunas ocasiones, *La Nación* mostraba como modélica la administración pública italiana. Sin ambigüedades se dice que algunas iniciativas del gobierno italiano deberían aplicarse a Argentina:

El nuevo ministro de instrucción pública de Italia, que es el ilustre Dr. Guido Baccelli ha dirigido recientemente a los prefectos del reino una extensa circular, en la que hallamos consideraciones que deberían tenerse en cuenta y hacerse prácticas entre nosotros, aún más que en Italia. Hay que infundir en las nuevas generaciones.- dice el Hon. Baccelli el amor a los campos...Hay que tender, sobre todo a que la escuela, en vez de vivir separada de los hombres y de las cosas que la rodean, llegue a ser la imagen y la representación de la sociedad.

La Razón se hacía eco de noticias frívolas de algunos personajes italianos extravagantes que dictaban pautas a la elite social de Europa y que aparecían entre las grandes personalidades del viejo continente. Eso tenía ecos en la sociedad snob de Buenos Aires. El primero de estos personajes era obviamente D'Annunzio, y de él los periódicos argentinos daban constante información, a veces carente de verdadero sentido, que se limitaba a simples fotos con epígrafes anodinos. Por ejemplo la referencia de cómo Mme. Salvago y el Poeta, esperaban que alguien dejase una mesa libre:

Los grandes "diners" en las terrazas de Paris. Se ven Edmond Rostand, los duques de Vendome, el príncipe Jorge de Grecia. Aparecen de pie, en espera sin duda, de que se desocupe alguna mesa Me. Salvago, el célebre literato italiano Gabriel D'Annunzio, Pierre Wolf y la célebre actriz Mme Réjane. Como podrá observar el lector, desde esa magnífica y elegante terraza se puede contemplar al propio tiempo que se restauran las fuerzas, el grandioso espectáculo que ofrece el panorama de París en las primeras horas de la noche.⁴⁵⁵

⁴⁵⁵*La Razón*, 12 de agosto de 1910, p. 2.

Desde los tiempos de las cartas de Sarmiento, la sociedad de Buenos Aires había comenzado a adorar París y en la ciudad luz los italianos también eran protagonistas.

Conclusión sobre la admiración social.

Los argentinos que viajaron a Europa en torno a 1830 o 1840 transmitieron a sus compatriotas una imagen idealizada del “*bel paese*”: Italia era una arcadia. La sucesiva llegada de los inmigrantes italianos al Río de la Plata modificaría aquella perspectiva romántica ante el confronto de lo real. Otro factor de gran importancia en la visión de lo italiano fue la presencia en el país de representantes de una nueva Italia, no ya aquel jardín que no tenía un estado ni tampoco el lugar de donde escapaban los fugitivos de la miseria. Italia era un lugar de donde provenían personajes desenvueltos que sabían moverse en el mundo moderno de la ciencia y de la técnica. El eco que de estas visitas dieron los periódicos porteños indicó que la función simbólica de lo italiano en Argentina desde los tiempos de Alberdi y Sarmiento había cambiado profundamente cuando los argentinos festejaban un siglo del final del régimen colonial. La nueva Italia, más dinámica, científica y técnica, y menos poética y clásica, no esperaba ser visitada, llegaba. La vieja Italia y la nueva Italia cantan óperas diferentes. A continuación se habrán de analizar esos símbolos verificando cómo la sociedad argentina consideró a los representantes de estas diferentes músicas. Para ello resultará de primaria utilidad el examen de la prensa periódica a partir de un órgano mediático que fue testigo de los albores de la actividad de conciertos en Buenos Aires.

2.1.2. En la música.

La idealización por lo italiano no podía dejar de tener consecuencias en lo musical, un terreno en el que los italianos eran tan conocidos y sobre todo en momentos en que se consideraba el melodrama que había sido inventado por ellos, como la forma de mayor prestigio. ¿Desde cuándo los argentinos manifestaron interés por la música de los italianos? ¿Tales curiosidades fueron provocadas por la llegada masiva de los inmigrantes o ya desde antes se manifestaron inquietudes por la Italia musical? ¿Qué consecuencias tuvo en tal apreciación el contacto masivo con los inmigrantes? ¿Los músicos italianos fueron asociados indisolublemente a su arte nacional? ¿Con quién estudiaban los músicos locales? ¿Los artistas italianos, fueron aceptados socialmente?

2.1.2.1. Italia en la prensa musical de Buenos Aires.

Para estudiar estos argumentos será provechoso dedicar alguna atención a una precoz publicación porteña especializada en música para poder confrontar luego esos datos con la información periodística sucesiva.

En 1837 los porteños pudieron contar con un periódico musical: se trataba del más antiguo de su tipo en Sudamérica, el *Boletín Musical*, que recientemente fue objeto de una edición facsimilar.⁴⁵⁶ Melanie Plesch, curadora de esta iniciativa de rescate, informa sobre aquella lejana empresa de pioneros: se trataba de una actividad editorial promovida por personas entre las que se contaban el mismo Juan Bautista Alberdi y otros personajes de primera línea de su generación como Juan María Gutiérrez, Nicanor Albarellos, Demetrio Rodríguez Peña y Salustiano Zavala.⁴⁵⁷ Se establece así, en terreno específico musical, un nexo ideal con las impresiones europeas de los viajeros argentinos. La participación de Alberdi como responsable de ambas fuentes es elemento a considerar.

Los artículos, en su mayoría, informaban sobre cuanto sucedía en Europa. La publicación, en cambio, es avara en informaciones locales aunque el *Boletín* incluye, eso sí, música en partitura de los profesionales o aficionados cercanos al grupo de redacción. La selección de esas noticias europeas y las reflexiones locales sobre aquellos datos pueden indicarnos mucho sobre el gusto y las preferencias de los porteños de entonces.

En un inicial momento de modestia, que indudablemente recuerda aquella admiración de Alberdi por la ancestral cultura teatral de los italianos, aquellos porteños expresaban un concepto que habría de pervivir en algunos ambientes durante casi un siglo: una nación joven como Argentina no puede pretender darse grandes artistas. El arte es fruto de una lenta, “inmensa” maduración: “No se ha visto hasta hoy un pueblo naciente con grandes artistas, con obras gefes. [...] una sociedad, lo mismo que un hombre, no puede expresar su espíritu, sino después de un inmenso desarrollo”.⁴⁵⁸

El *Boletín* no renuncia a asumir una actitud paternalista que, siempre en terreno musical, será heredada muchos años después por *La Gaceta Musical*. Los argentinos, siguiendo *clichés* ya entonces bien consolidados, son un pueblo latino, de corazón y de melodía. Los argentinos, el pueblo más lejano del pensamiento metafísico, no pueden tomar como modelo a Alemania.

⁴⁵⁶ *Boletín Musical 1837*, cit.

⁴⁵⁷ Plesch, Melanie, “Estudio Preliminar”, *Boletín Musical 1837*, cit., p. 7.

⁴⁵⁸ *Boletín Musical 1837*...cit.p. 113.

*Séanos permitido decir lo que pensamos acerca del carácter que conviene dar a nuestra música. [...] Para un pueblo joven con más instinto que ciencia, con más corazón que cabeza [...] una música candorosa y simpática, de formas simples transparentes, al alcance de todo el mundo, expresión pura....una música en fin en que el elemento melódico, domine sobre el elemento armónico. Es fácil echar de ver que las imitaciones de la música alemana no son el camino que nos ha de conducir a este resultado [...] jamás las producciones del pueblo más metafísico del mundo podrán convenir al pueblo menos metafísico del mundo [...] hay siempre más imperio en la música melódica....la armonía es para el corazón como una poligamia musical....*⁴⁵⁹

Es claro que las palabras tienen su historia y cambian de sentido con el tiempo; a pesar de eso, no puede no llamar la atención el hecho de que ya en los albores de la nación argentina fuesen pronunciados vocablos que habrían de articularse en función xenófoba a principios del siglo XX. Así, en 1837, durante el inicio de una autocracia que habría de marcar de forma indeleble la sociedad, la reiteración de la palabra “pueblo” se esgrime asociada a concepciones según las cuales los hombres son juzgados por lo que son y no por sus conductas. Las simpatías del articulista argentino por la figura perversa de Honoré Riquetti, Conde de Mirabeau, son difíciles de soslayar en estas consideraciones: el Conde era un diputado populista que secretamente se hacía pagar por el rey y tal ambigüedad del personaje, puesto en la *Gaceta* como ejemplo, hizo que sus compatriotas arrojasen las cenizas de Mirabeau en la cloaca de París. El redactor del periódico, por otro lado, en un párrafo que quien conozca la historia argentina no puede leer sin escalofríos, proclama que el PUEBLO (¡en mayúsculas completas!) sabe desandar, corregir, todos los descaminos: él señala, infalible, donde está la belleza simple: en Rousseau, Mirabeau y Rossini. Ese es nuestro modelo:

Pero queda todavía en los tiempos modernos, un hombre que nunca fue ni será metafísico, que no gusta de las complicaciones científicas, de las obscuridades sabias: que ama lo simple, lo claro, lo bello y lo discierne por un instinto casi infalible, que más de un vez ha rectificado los extravíos de los sabios, por cuyo medio fue él, el que primero saludó hombres de genio a Rousseau, a Mirabeau, a Rossini, este hombre es el

⁴⁵⁹ *Boletín Musical 1837...cit.p. 114, 115.*

*Rey de los tiempos modernos: es más rico que nadie, más poderoso que nadie: reparte la gloria, los tronos, los poderes. Para él es la música, la poesía, la filosofía porque él lo merece todo: este hombre es el PUEBLO. Si pues una música no es buena para el pueblo, no es buena para nada [...] ¿por qué Rossini es el Príncipe de los músicos de este siglo? Porque es popular. ¿Por qué Napoleón fue el Príncipe de los príncipes de este siglo? Porque fue popular.*⁴⁶⁰

Entre populismos y misticismos, el péndulo de las coyunturas históricas favorece en aquel momento a los italianos. Tal favor no será duradero. Se escribe en el *Boletín* que la música debe ser respaldada por el pueblo y el pueblo no se equivoca. El articulista indica los peligros de la cultura que se aleja del pueblo. En música, el desvío, la poligamia aberrante, es la armonía alemana. Se verá más adelante cómo un colega de este articulista escribirá conceptos opuestos en 1906. Pero, todavía en 1837 se insiste: el pueblo sabe que la verdad no reside en la ciencia complicada sino en el corazón y en el instinto.

“Nuestra sensibilidad” no es la del neurótico personaje de frente arrugada, sino que nuestra idea del músico afín es la del genio sereno, “que hace feliz”. La crónica de una *prima* de Saverio Mercadante bien lo muestra. El articulista del *Boletín* comenta el éxito en París de *I briganti*, el melodrama que sobre un texto de Schiller, *Die Räuber*, se cantó en el Theatre des Italiens en marzo de 1836. Triunfa entonces el encanto de la melodía por encima de aquella ciencia armónica que es fruto de “un penoso trabajo de la inteligencia”. El texto que enseguida se transcribe hace referencia a la actividad de Mercadante como *maestro di capella* de la catedral de Novara, un puesto de primer nivel que consiguió compitiendo con sus más importantes colegas en la composición operística: Donizetti y Coccia. En este momento es interesante aprovechar estas informaciones en función del papel simbólico de Italia y sus músicos en Buenos Aires, pero no deja de llamar la atención que la visión que los lectores del *Boletín* han tenido del espectáculo de París habrá sido bastante lejana de la realidad. Por lo pronto, se sabe que la *prima* de *I briganti*, lejos de haber “triunfado como merecía”, fue un fracaso total. Rossini había invitado a Mercadante al teatro parisino que regentaba y no pudo llegar a un acuerdo con el libretista ideal y deseado: Felice Romani. Los cantantes de aquella *prima*: Luigi Lablanche (*Massimiliano*), Giulia Grisi (*Amelia*), Gian Battista Rubini (*Corrado*) y Antonio Tamburini (*Hermann*) eran los más célebres del momento pero entre

⁴⁶⁰ *Boletín Musical 1837...*cit.p. 114, 115.

ellos no se contaban los también importantes Duprez y Tachinardi, a quienes en cambio, menciona el artículo del *Boletín*.

La ópera de los Ladrones ha triunfado como lo merecía. El público ha apreciado desde el primer día todo lo que hay de melodioso y de encantador en esta buena música, que se deja comprender sin trabajo penoso de inteligencia y después que Mercadante ha recogido entre nosotros su humilde cosecha de gloria, le vemos que se vuelve feliz a su pequeña ciudad, donde le llaman los deberes de su cargo, porque Mercadante es maestro de capilla de Nobarra. Allí pasa su vida, en medio de unos muchachos coristas [...] pacíficos canónicos que escuchan su música gravemente sentados en sus grandes sillas...de tiempo en tiempo, el maestro pide un permiso a sus directores para ir a escribir una ópera a Venecia o bien a Nápoles, y luego, tres meses después cuando ha hecho cantar bien a la Tachinardi y Dupre, con quienes ha logrado un triunfo ruidoso en la escena, se acuerda de sus muchachos coristas y de su buenos canónicos de Nobarra y se vuelve entre ellos...Qué serenidad! Qué paz encantadora! se ha dicho muy bien, la Italia es todavía la tierra del arte sereno y que hace feliz (F. Vuloz).⁴⁶¹

Los personajes centrales en la música para el *Boletín* son Bellini, Rossini, Paganini. A ellos se dedican artículos enteros, litografías. Los lectores del periódico habrían de percibir sobre ellos el aura del genio.

Acerca del siciliano se leen, reproduciendo la *Revue de Deux Mondes*, todos los lugares comunes del genio romántico, como la consunción precoz de la vida: “Muchas veces he chanceado con Bellini, a este respecto, prediciéndole que en su calidad de genio, debía morir pronto”.⁴⁶²

Sobre Paganini el redactor local comenta: “En un papel francés que tenemos bajo los ojos, leemos que Paganini, cuando toca, un violín y él son una misma y sola cosa”.⁴⁶³

Los redactores del periódico porteño, para detectar infaliblemente al ungido, al elegido, confían en la moderna fisonómica. Anticipando el fervor por Lombroso que habría de ser febril también en las costas del Plata y antes de que se estudiara en Buenos Aires la fosita

⁴⁶¹ *Boletín Musical 1837...cit.p. 123, 124.*

⁴⁶² *Boletín Musical 1837...cit., p. 88.*

⁴⁶³ *Boletín Musical 1837...cit.p. 89.*

occipital media como prescribía el italiano, la gente más informada sabía que los hombres podían clasificarse por su *silhouette*. Para el bien o para el mal, Algo (¿el destino?) o Alguien (¿el Unigénito?) ha designado y marcado a los elegidos. La ciencia moderna permite ahora decodificar esos signos del cuerpo. Una joven promesa local parece tocada místicamente y se invocan a las autoridades científicas en boga: el pastor suizo Johann Kaspar Lavater, apóstol de la predestinación protestante, y el profesor vienés Franz Josef Gall: “Somos de los que creen en la ciencia de Gall y Lavater (sic), y no podemos dejar de leer en los rasgos de la frente y fisonomía del joven Cordero, síntomas enérgicos de un bello musical”.

¿En qué consiste el “bello musical” que se lee en la frente del joven Cordero? En seguida se especifica: la nueva ciencia de moda ha declarado geniales a Rossini, Bellini y Victor Hugo y aquel joven argentino, descubierto como si fuese el nuevo Dalai Lama por rasgos inconfundibles, tendrá ante sí pocas alternativas ya que los modelos musicales mencionados son solamente dos: el genio robusto de Rossini, el genio melancólico de Bellini. De la frente se pasa a los ojos:

Los ojos sobre todo, que no saben mentir, los ojos que no han mentido cuando han prometido un Rossini, un Bellini, un Víctor Hugo, los ojos de nuestro joven compatriota prometen a nuestra patria en un idioma irresistible, a un arista (sic) eminente.

*Es un admirador del genio esplendente y robusto de Rossini pero ama más los gemidos de Bellini. Parece pues organizado para intérprete exclusivo de las penas dulces del alma. Sin embargo, esta disposición no le hace incapaz de una expresión enérgica y valiente.*⁴⁶⁴

No es que no se conozcan otras músicas, pero el *Boletín* elige publicar citas que denotan claramente las preferencias. Lo que no es italiano puede estar bien construido pero será estéril “Bellini canta más bien que compone; Meyerbeer compone siempre y no canta nunca. (H. Blaze).”⁴⁶⁵

El *Boletín* reproduce un texto que por provenir de Inglaterra tiene especial significado en la formación del pensamiento porteño. Dice el escritor inglés que Italia es la patria cultural: “Las grandes escuelas de literatura clásica, de pintura, arquitectura y música recientemente

⁴⁶⁴ *Boletín Musical 1837...cit.p. 90.*

⁴⁶⁵ *Boletín Musical 1837...cit.p. 107.*

abiertas en Italia, apenas bastaban a contener la multitud de estudiantes que concurrían de casi todas las naciones de Europa”.⁴⁶⁶

En especial la música, el violín, son materias italianas: “El violín parece que especialmente pertenece a la Italia”.⁴⁶⁷

Los papeles están claramente delimitados: los artistas son italianos, Francia los publicita y los ingleses, se escribe en el artículo británico, deberán conformarse con ser sus mecenas. “Desde aquella época hemos probado a la Europa que si el genio musical faltaba a los ingleses, su protección a la música era decidida y generosa: artistas sublimes [...] encontrarán seguramente entre nosotros valor [...]. La Italia forma los artistas; la Francia establece su reputación; la Inglaterra los enriquece”.

Tal asociación de la música con lo italiano habría de arraigarse con tanta fuerza en Argentina que durante muchos años los cronistas creyeron necesario aclarar la nacionalidad, como excepcional, en el caso que un profesional de la música hubiese nacido en Argentina.

2.1.2.2. La Gaceta Musical de Buenos Aires y los que llegan.

Algunas décadas más tarde, ya en el período de presencia real y masiva de italianos, otro periódico especializado, *La Gaceta Musical*, suministra otro tipo de informaciones. El paso de una publicación a otra es un puente entre lo ideal que recuerda la visión de Alberdi y Sarmiento y lo real que comienza a tomar forma. *La Gaceta* articula ya lo lejano con lo cercano dado que el periódico, a diferencia del *Boletín*, es muy generoso en noticias locales, aunque de todas maneras da noticias minuciosas de la actividad lírica europea y también de teatros menores italianos como el Teatro Nuovo - actual Verdi - de Padua, donde la ciudad es citada con su nombre italiano, Padova. Allí se presenta un melodrama del griego Pavlos Carrer, famoso por sus óperas sobre héroes helenos durante la dominación otomana. El interesante dato porteño permite completar de forma interesante los datos suministrados por los más recientes estudios musicológicos, es decir por la última edición del *The New Grove Dictionary*. El artículo de la *Gaceta* informa que el teatro véneto presentará la ópera de Carrer en concomitancia con su *prima* mundial.⁴⁶⁸ Esta información resulta de gran valor sobre todo

⁴⁶⁶ *Boletín Musical 1837...*cit.p. 164.

⁴⁶⁷ *Boletín Musical 1837...*cit.p. 148.

⁴⁶⁸ En efecto, el artículo de George Leotsakos da noticia que “*Despo, i irois tou Souliou*” [“*Despo, heroine of Souli*”], compuesta en 1875 tuvo su *prima* mundial el día de Navidad de 1882 o tal vez en los primeros días de 1883. El periódico argentino publica la noticia, a principios de noviembre de 1882, seguramente tomándola de

teniendo en cuenta que todavía no ha sido elaborada una cronología del Teatro Nuovo: “En el teatro de Padova, en el próximo invierno se dará una ópera nueva del maestro Carrer titulada «Despo, l’eroína di Souli», argumento nacional griego”.⁴⁶⁹ El periódico sigue muy de cerca también la vida musical de Venecia, indicando la muerte del director del Conservatorio local: “Murió en Venecia el maestro Fortunato Raggi (sic) que dirigió el Liceo Benedetto Marcello”,⁴⁷⁰ o de Milán, de donde los porteños se enteran que dos coros se fusionan: “Las dos sociedades corales de Milán están en arreglos para refundirse en una grande e importante asociación.”⁴⁷¹

La minucia de la información europea e italiana en especial de *La Gaceta*, se articula, a diferencia de cuanto sucedía con el viejo *Boletín* con un examen atento de las actividades musicales de la ciudad, sobre todo las que atañen al teatro Colón. No obstante, se filtran entre los anuncios o las críticas de las óperas del “primer Coliseo” algunas noticias musicales que ven a los residentes italianos de la ciudad como protagonistas.

Así, un dato simpático acerca de la insoslayable presencia de la música italiana en Buenos Aires, lo muestra un evento que se realiza en un ambiente completamente lejano de la comunidad peninsular: se trata de un acto organizado por ambientes extranjeros tradicionalmente considerados competidores - los españoles. El acto tuvo lugar en el Hospital Español, con todos los rituales representativos de la hispanidad. Si bien se cierra el acto con la Marcha Real Española, se incluye también música de Saverio Mercadante.

Con motivo de la fiesta que tendrá lugar el 8 del entrante en la Capilla del Hospital español se ha confeccionado ya el programa de la música sacra que se ejecutará en ese acto. Las piezas elegidas son:

Kiries y Gloria de Lambert

Ave Maria de Gounod

Gran Credo de Mercadante

Sinfonía de la Muta di Portici

El Santo y el Benedictus y Agnus de Eslava

El Tantum ergo de Barbieri

fuentes periodísticas italianas con una sorprendente rapidez. cfr. Leotsakos, George “Carrer [Carreris] , Pavlos [Carrer, Paolo; Karrer, Paul] ”, *The New Grove*, cit.

⁴⁶⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 5 de noviembre de 1882, n. 204, p. 3.

⁴⁷⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 16 de julio de 1882, n. 76, p.3.

⁴⁷¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de julio de 1882, n. 84, p. 2.

Ave Maria Stella de Madona

*Marcha real de España*⁴⁷²

Por otro lado, es claro que la folklórica oposición entre el “tano” y el “gallego” era más pretexto de sainete que dato real: entre ambas comunidades había un espíritu de colaboración y respeto según lo indican numerosas informaciones que se leen en los periódicos. *La Razón*, en algún momento muestra cómo instituciones españolas realizan festejos en instituciones italianas: “Juventud Unión española. En el salón de la Nazionale Italiani. Alsina 1465, llevará a cabo el próximo sábado un baile familiar”.⁴⁷³

Asimismo era habitual que cantantes italianos interpretaran zarzuela, siendo acogidos por la comunidad ibérica con gran cordialidad; por otro lado, contar con un cantante del ambiente de la ópera podía considerarse un signo positivo en el mundo de la zarzuela.

La comunidad italiana era la mayor y la más establecida y sus locales sirvieron para las actividades culturales, no solamente de otros grupos sociales de inmigrantes sino que también fueron esenciales para la actividad institucional de la música local. Pero sobre todo una sede ahora descuidada tuvo un profundo valor representativo de los italianos en el mundo musical porteño. De ella se dará cuenta a continuación.

Es interesante notar cómo no son las sedes de los italianos de clase alta sino el salón Operai Italiani, perteneciente a los obreros italianos, el que funciona en Buenos Aires como auditorium de música sinfónica y de cámara. Aquel edificio situado en la Calle Cuyo, hoy Sarmiento, 568, en el centro de la ciudad, existe todavía. Desgraciadamente, aquella sede histórica se encuentra en un estado de abandono lamentable. El bellissimo y suntuoso salón que hospedó tantos conciertos porteños, ubicado en el piso superior del edificio, expone sus antiguos pisos y tapizados a la intemperie a causa de las enormes grietas del techo. Es gracias a Teresa Anchorena, preocupada por la suerte del edificio, que conozco la incomprensible situación en que el hermoso palacio se encuentra. La historia de la sala es completamente ignorada hasta por los estudiosos locales.⁴⁷⁴

Allí los porteños conocieron solistas de primer orden como Melani, Gaos, Mourage, Dal Ponte y gracias a ellos escucharon por primera vez músicas importantes de Beethoven Schumann, Wagner y Strauss.

⁴⁷²*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 27 de noviembre de 1882, p. 2.

⁴⁷³*La Razón*, 19 de julio de 1910, p. 9.

⁴⁷⁴ La sala de Operai Italiani es olvidada en la lista de lugares de interés musical que se mencionan en las voces “Argentina” y “Buenos Aires” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...*cit.

El salón fue durante un largo período la sede de conciertos de cámara y sinfónicos. *La Gaceta* menciona a dos aplaudidos concertistas que se presentaron allí y que son esperados en la misma sala a su regreso de Uruguay:

El sábado pasado tuvo lugar el tercer concierto dado por el Sr. Lewita en la sala de Operai Italiani. La concurrencia, si bien no extraordinariamente numerosa, era bastante regular [...] el distinguido artista estaba en su noche...nos hizo grande impresión su manera de decir el romántico Scherzo de Chopin. L'oiseau prophète de Schumann, los vales de Chopin y las danzas de Brahms fueron trozos que causaron honda sensación y que provocaron grandes aplausos.

*Dengremont, que tenía a su cargo varios números [...] interesó, como de costumbre en la sonata de Rubinstein, admirablemente secundado por el Sr. Lewita, y en la polonesa de Winiavski [...] lució el joven artista...una vez que vuelvan de Montevideo [...] se harán oír nuevamente en la sala de Operai Italiani.*⁴⁷⁵

Uno de los más célebres pianistas de su tiempo ofrece, precisamente en el salón de Operai Italiani, su único concierto en la ciudad.

*Los muchísimos aficionados que se quedaron con ganas de conocer o de volver a oír al eminente pianista, José Vianna de Motta después de la única audición pública que su anterior visita a esta capital dió en el salón Operai Italiano podrán ahora satisfacer su deseo acudiendo....*⁴⁷⁶

Allí tocó Ferruccio Cattelani, el violinista y director nacido en Parma, que mostró a la ciudad nada menos que la Novena Sinfonía de Beethoven, y que en la referencia siguiente de *La Gaceta* es mencionado como responsable musical del famoso septimino:

Al sentarnos en la mesa de trabajo y recapacitar...El concierto de ayer tarde en el adecuado salón de Operai Italiani se hizo notar por la importancia innegable que le dio su último número, el septimino de Beethoven [...] era número ya conocido, pero que los aficionados concurrentes gustaron con delicia, pues fue muy bien ejecutado.

⁴⁷⁵*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 6 de noviembre de 1887, p. 6.

⁴⁷⁶*La Nación*, 4 de agosto de 1902.

También se presentó en Operai el belga Auguste Maurage, discípulo del más importante violinista de aquel tiempo, Eugène Ysaÿe, que ofreció nada menos, la Sonata en Mi de Richard Strauss que el compositor había escrito en 1887: “como se anunció ya, esta noche tendrá lugar el primero de la serie que ha prometido dar el violinista Maurage, en el salón Operai Italiani, a las 8 p.m., con el programa siguiente: [...] sonata, op. 18 de R. Strauss...”⁴⁷⁷

En la sala de la calle Sarmiento, identificada por la ciudad con los trabajadores italianos, se presentaron también conciertos sinfónicos: “mañana lunes tendrá lugar en el salón Operai Italiani una muy interesante sesión sinfónica [...] Les noccs champêtres de Goldmark y la sinfonía Leonor de Raff”.⁴⁷⁸ Y ya que la ciudad carecía de estructuras adecuadas la institución suministró habitualmente su sede a conciertos de instituciones didácticas musicales como el “Conservatorio de música «La capital» [...] también mañana por la noche se verificara en el salón Operai Italiani un concierto de alumnos de este conservatorio”.⁴⁷⁹

La hoy tan activa comunidad alemana en la vida musical de Buenos Aires utilizaba para sus reuniones el salón de la calle Sarmiento. Los alemanes habían fundado una importante institución en la que cumplían un papel preponderante el piamontés Clementino Dal Ponte y el salernitano Pietro Melani:

Academia alemana de canto

*Mañana lunes tiene lugar en el local de la sociedad Unione Operai Italiani el 88 concierto de la simpática sociedad alemana de canto. Se cantarán varios coros de Schwenkagade, Brahms, Reseeke y Lachner; el señor Melani tocará acompañado por el señor Del Ponte un concierto de Vieux-temps y dos romanzas de Schumann y Mendelsohn, se cantarán dos solos de soprano con acompañamiento de violoncello y se tocarán dos overturas (sic) por la orquesta. Este interesante programa que será ejecutado con la perfección que es habitual en ese centro musical, atraerá a no dudarlo concurrencia.*⁴⁸⁰

Esta colaboración entre italianos y alemanes provocarían tal vez sorpresa en un lector de nuestros días. En el pensamiento actual más difundido, los primeros son asociados con

⁴⁷⁷La Nación, 28 mayo de 1906, p. 6.

⁴⁷⁸La Gaceta Musical de Buenos Aires, 11 de diciembre de 1887, p. 7.

⁴⁷⁹La Nación, 17 de julio de 1904, p. 6.

⁴⁸⁰La Gaceta Musical de Buenos Aires, 27 de septiembre de 1885, p. 165.

fenómenos culturales masivos y los segundos en cambio con emblemas representativos de la elite, estableciéndose si no una situación de competencia por lo menos una dinámica de influencias en áreas que no se tocan. En aquellos años, en cambio, no sólo los alemanes eran hospedados por instituciones italianas sino que sus artistas cantaban arias de ópera italiana y su público hasta ...se aburría con Mendelssohn, cosa que el crítico de *La Gaceta Musical* no tiene reparos en relatar.

Sociedad alemana. Concurrido como de costumbre estuvo el lunes el concierto que se efectuó en el local de la Sociedad Unione Operai Italiani....El Sr. Schimer cantó muy bien los diversos trosos (sic) que se indicaban en el programa entre ellos la romanza de Gioconda, Cielo e mar y fue muy aplacido y festejado.

Terminaba el programa con una gran composición de Mendelshon para coros y gran orquesta que no alcanzó tal vez el éxito debido por encontrarse los coros algo fatigados. Ese cansancio se comunicó al auditorio y de ahí que no alcanzara como decimos, buen éxito.⁴⁸¹

En este lugar que se habla de la representatividad de los italianos en Buenos Aires a través de la música, es de la más alta relevancia señalar que esa posición central de los peninsulares en absoluto se circunscribía a la música de ópera y que la profesionalidad de algunos músicos italianos era tan reconocida que a ellos, como Melani, se confiaba la dirección de la Sociedad Alemana de Canto.

Tendrá lugar mañana, en el Coliseum, un gran concierto, organizado por la sociedad Alemana de Canto, a beneficio del señor Melani, inteligente y activo Director de la misma....El señor Melani se ha hecho acreedor a esa demostración de simpatía por la contracción e inteligencia con que ha desempeñado el puesto de Director de esa sociedad....esta sociedad, la primera del país, tanto por los elementos que la componen cuanto por los interesantes programas que allí se ejecutan, está destinada a continuar siempre en el camino de engrandecimiento en que está lanzada, teniendo no poca parte en ello su Director, el señor Melani.

Nada más natural y justo pues que sus miembros activos le dediquen una soirée...

⁴⁸¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires* 27 de junio de 1886, p. 68.

*Felicitemos pues al señor Melani...*⁴⁸²

Dos años después, será el romano Edoardo Aromatari quien ocupará idéntica función en la Sociedad Alemana.⁴⁸³

Los conciertos en Operai Italiani son tan concurridos que *La Gaceta* pide a los responsables se incrementen las frecuencias de los tranvías. Causa simpática sorpresa que el periódico mencione la lejanía - se supone que del centro - de la sede de la calle Sarmiento, un sitio ahora centralísimo de Buenos Aires:

*Con motivo del concierto de la sociedad Alemana que debe tener lugar mañana en el salón de la sociedad "Operai Italiani", pedimos a las empresas de tramways pongan algunos carruages al servicio de los concurrentes, y no suceda lo que en el concierto Giucci, que la mayor parte del público tuvo que retirarse a pie desde tan larga distancia.*⁴⁸⁴

El orgullo de la *Gaceta* hace señalar la irregularidad de que Buenos Aires permita que toda su organización musical esté en manos de extranjeros. Los organizadores aquí son alemanes; el director musical y la sede, como sucede habitualmente, italianos:

Sociedad de socorros mutuos

si bien es cierto que desconsuela ver que en una población tan numerosa como la nuestra, no exista una sola sociedad musical argentina, a pesar de su decantado gusto por el sublime arte de Beethoven, en cambio las sociedades extranjeras se sostienen con brillo que aumentan de importancia día por día...mañana lunes 9 tiene lugar pues, una fiesta [...] bajo la dirección de un artista inteligente como el señor Melani [...] la sociedad de canto Alemana, se ha prestado a dar mayor brillo a la fiesta ejecutando varios bellísimos coros, ente ellos Il Tramonto de Gade...mañana lunes a beneficio de la Sociedad de Socorros Mutuos en el local de la Sociedad Unione Operai Italiani, calle de Cuyo número 568.

⁴⁸²*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 20 de julio de 1884, p. 32.

⁴⁸³ Mansilla, Silvina, "Aromatari, Eduardo", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*...cit.

⁴⁸⁴*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 27 de septiembre de 1885, p. 166.

Y es de señalar el programa que se presenta en noviembre de 1885: una obertura de Spohr, partituras de Mendelssohn y música de Wagner:

Sociedad de Socorros Mutuos Musical

Mañana tiene lugar el magnifico concierto...tomará parte en la fiesta el cuerpo d coros de la Academia Alemana de canto.

He aquí el notable programa...

Ouverture de la Ópera “Jesmonda”, orquesta, Spohr...Scherzo del “Sueño de Una noche de verano”, orquesta, Mendelsohn...dos danzas esclavas, orquesta Dvorak...cuarto concierto para piano con acompañamiento de orquesta (Señor C. C. Del Ponte) Rubinstein, Preludio de la Ópera, Los Maestros Cantores, orquesta, Wagner....⁴⁸⁵

Precisamente sobre Wagner encuentro una interesante referencia en un concierto que se presenta en Operai. Allí, en una velada inexplicablemente recomendada al público femenino, los porteños han conocido primicias wagnerianas.

Academia Alemana

Recomendamos especialmente a nuestras lectoras el magnifico programa del concierto que se efectúa mañana lunes 14 en el local de la Sociedad Unione Operai Italiani y que en otro lugar publicamos. Figura en dicho programa una escena entera del Buque Fantasma de Wagner nunca hasta ahora ejecutada en América, y es trozo de maravillosa hermosura y de mérito excepcional. Nadie falte mañana a la Academia de Canto.⁴⁸⁶

Es siempre en la misma sede que la Sociedad Alemana de Canto festeja su 25° aniversario y en la ocasión sucede que un músico decisivo en la vida musical de Buenos Aires, Clementino Dal Ponte, muerto prematuramente, presenta por primera vez obras principales del repertorio: la Sonata “*Appassionata*” de Beethoven y el Concierto para piano de Schumann. Dal Ponte, que habría de casarse con la hija de Julián Aguirre, fundaría una

⁴⁸⁵La Gaceta Musical de Buenos Aires, 8 de noviembre de 1885. p. 79 y p. 80 vta.

⁴⁸⁶La Gaceta Musical de Buenos Aires, 13 de diciembre de 1885. p. 236.

generación de músicos en la cual los lazos familiares y profesionales, que llegarían a Juan José Castro y sus descendientes, serían centrales en la vida artística argentina:

El concierto de la Sociedad Alemana de canto se efectuó el lunes como estaba anunciado. Escusado es decir, que el local del Operai Italiani era pequeño para contener la concurrencia que acudió, ya que nuestros lectores saben que todos los conciertos del Sing Akademie son concurridísimos.

Trátase de celebrar el 25° aniversario de la fundación de esa asociación [...] el programa era selecto [...] los coros dirigidos por Melani resultaron tan bien como de costumbre y la orquesta igualmente dirigida por aquel maestro se portó con la corrección de costumbre. [...] la Sra. Krustihs que hacia algún tiempo no cantaba [...] cantó [...] Lascia ch'io pianga [...] . Del Ponte tenia a su cargo varios números del programa: ejecutó con acompañamiento de orquesta el concierto de Schumann, nuevo para Buenos Aires. La obra es hermosa [...] será necesario que digamos que Del Ponte ejecutó a las mil maravillas [...] fue el héroe de la noche.⁴⁸⁷

Un acontecimiento de gran importancia musical tuvo lugar en 1886. *La Gaceta Musical* da al evento el mayor realce posible dedicándole la primera página completa del número del 25 de abril de ese año. El periódico relata la presentación al público porteño del *Stabat Mater* de Dvořák. La encomiable iniciativa fue promovida por la Sociedad Alemana y participaba en el espectáculo su agrupación coral. *La Gaceta* cae en todos los estereotipos posibles que se atribuyen normalmente a los alemanes: correctos, disciplinados como un ejército pero sin pasión ya que el sentimiento es patrimonio del mundo mediterráneo:

Ardua tarea es por cierto – y audacia grande fuera intentarlo – pretender juzgar del mérito de una obra de la importancia y magnitud del “Stabat Mater” que se ejecutó la noche del lunes santo, en el local de la sociedad alemana, por una sola y única audición.[...] escusado es repetir que los coros de la sociedad alemana, estudian y estudian concienzudamente y que si bien es cierto que no cuentan con Patti, ni Gayarres - ni mucho menos – tratan en cambio de suplir con su contracción y buen empeño a las cualidades “di natura” de que carecen.

⁴⁸⁷*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 11 de diciembre de 1887 p. 6.

La interpretación es siempre correcta, sea quien sea el autor. No hay que pedir allí las explosiones del sentimiento; ni arranques de pasión, patrimonio de las razas meridionales. Todo es correcto, exacto como un cronómetro, matemático casi.

Los rasgos más significativos en el tema que ahora me ocupa se refieren al “local de la sociedad alemana”, que no es otro que la sede de Operai Italiani, y a que el coro disciplinado está siempre bajo la batuta de Melani: “obedecen como un disciplinado ejército a la «batuta» del general, que es en este caso el maestro Melani [...] réstame consignar que el salón de la «sociedad Unione Operai Italiani» era pequeño para contener la inmensa concurrencia que había acudido”.⁴⁸⁸

También la comunidad española utilizaba la sede de los obreros italianos y allí fue donde se presentó el gran violinista gallego Andrés Gaos, de importante trayectoria en la ciudad. En un memorable concierto del músico se exhibió también Alberto Williams

Concierto Gaos

En el concierto que anoche dedicó al Club Español, ofreció el joven y notable violinista Sr. Andrés Gaos una nueva y brillante muestra de las envidiables cualidades que ya tuvimos ocasión de encomiar con motivo de su debut en el teatro Nacional. La sala del operai italiani estaba completamente llena. [...] La segunda parte del programa fue sobremanera importante por constituir la el primer trío, op. 63 de Shumann para piano, violín y violonchelo. Con decir que las partes de piano y violonchelo estuvieron a cargo de otros dos concertistas como los Sres. Williams y Marchal, que quisieron cooperar galantemente a esta sesión, esta todo dicho [...] cooperó asimismo galantemente a la velada de su compatriota la reputada mezzo soprano Srta. Maria Amodio cantando [...] “Batti, batti” del Don Giovanni.⁴⁸⁹

Uno de los más grandes tenores de todos los tiempos, el rival de Tamagno, tuvo un éxito de público y crítica legendarios cuando cantó en el Colón. Roberto Stagno eligió nada menos que la sala de los inmigrantes italianos para despedirse de Buenos Aires: “Antes de partir para el Viejo Mundo, el tenor Stagno dará un concierto vocal e instrumental de

⁴⁸⁸La Gaceta Musical de Buenos Aires, 25 de abril de 1886 p. 61.

⁴⁸⁹La Nación, 7 de julio de 1895.

despedida, en la sala de la Sociedad Operai Italiani. Este tendrá lugar del 22 al 24 del corriente”.⁴⁹⁰

Poco después de aquellos conciertos históricos ese edificio de la calle Sarmiento habría de cargarse todavía más de significado para la ciudad, que evidentemente no asociaba a los migrantes de Italia exclusivamente con la música de ópera. En la misma sede fue donde Melani, siempre él, mostró al público argentino en primera audición nada menos que la Sinfonía Pastoral de Beethoven:

*Interesante concierto: el miércoles 13, efectuaráse en el salón de la Sociedad “Operai Italiani cuyo 586 un gran concierto...la gran novedad que ofrece el programa es indudablemente la Sinfonía Pastorale (sic) de Beethoven que se ejecutará por primera vez en Buenos Aires. Esa obra maestra, monumento imperecedero del género sinfónico, será ejecutada por una orquesta numerosa, compuesta de los mejores artistas con que cuenta esta ciudad y dirigida por el maestro Melani [...] . Pizzini...ejecutará con acompañamiento de orquesta la gran fantasía en do mayor de Schubert, también novedad para nuestro público. El célebre Liszt ha instrumentado la fantasía del autor de la Serenata.*⁴⁹¹

El protagonismo de personajes y lugares vinculados a Italia hizo que la sociedad porteña de esos años considerase entonces los símbolos italianos, musicales o no, aptos para obtener puntos en lo que Bourdieu llama “distinción”. Las familias del centro frecuentaban después del concierto la confitería del Águila situada en Florida 102, cuyo propietario era el lígur Geronimo Canale. Los anuncios publicitarios de la confitería aparecían también en *La Gaceta Musical* junto a los conciertos de ópera e incluso de música de cámara y sinfónica de los compatriotas de Canale. Serán sin embargo los divos de la escena lírica que visitan la ciudad los que despertarán las mayores emociones.

⁴⁹⁰*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 14 de noviembre de 1886, p. 4.

⁴⁹¹*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de abril de 1887, p. 4.

2.1.2.3. La nueva Italia musical que viaja.

En este lugar corresponde dar cuenta de la presencia de artistas líricos, extranjeros en general e italianos en especial, que han visitado Buenos Aires. Tentar una lista exhaustiva, temo, además de ser empresa infructuosa podría extenuar al lector desviándolo de la atención del asunto central. Considero más útil, ya que en este momento se trata del prestigio simbólico que llega a adquirirse a través de esos viajes artísticos, informar sobre las figuras de mayor importancia del mundo operístico que han llegado a Buenos Aires. Pero, ¿cuál es el metro para medir tal importancia? Elijo un sistema que es forzosamente arbitrario pero que creo aceptable. Supongo como prestigioso a un artista que ha cantado en una *prima assoluta* de una ópera compuesta por un compositor central en el repertorio; eso significa que la elección de aquel cantante en realidad la ha efectuado por mí, en aquel entonces, un equipo compuesto por personajes interesados en el éxito de aquella producción: un director de teatro, un empresario y un compositor. Este tribunal me merece confianza.

Es urgente indicar prudencia en la lectura del esquema que a continuación se mostrará. Él incluye aquellos artistas afortunados que presentaron en aquella histórica “primera vez”, obras que desde nuestro nostálgico presente cargamos de admiración. Esos artistas han conocido a Verdi, Puccini o Mascagni y en no pocos casos recibieron indicaciones musicales directas de aquellos personajes, ya que alguno de esos compositores actuó como director musical de su ópera. Muchos de esos cantantes, sin embargo, desempeñaron papeles marginales en aquellas noches lejanas y parece exagerado que un tenor merezca tanta de nuestra atención simplemente por haberse aprendido una frase de cinco palabras como “*Ecco i giocatoli di Papignol!*”, precisamente el caso de aquel Dante Zucchi que cantó en la primera *Bohème*. Tal vez sea injusto que su figura nos distraiga más que la de un colega suyo que ha cantado, tal vez con éxito internacional, algunos de los sucesivos Rodolfos. Sin embargo, creo que aquel jurado profesional que antes se mencionaba cuidaba los detalles eligiendo lo mejor posible incluso en las responsabilidades secundarias

De todas maneras, aquella innegable laguna producida por las exclusiones más célebres a la enumeración será colmada, en lo posible, gracias a otras informaciones que suministran las fuentes periodísticas. Por ello completaré la enumeración de los que han estrenado papeles líricos con la mención de otras figuras que han llamado la atención de la prensa porteña. A este respecto daré especial relieve a las opiniones de un órgano periodístico especializado como *La Gaceta Musical*, para continuar después con la repercusión que algunos artistas que viajaron a Buenos Aires han merciado en otros órganos de prensa generales.

La siguiente lista ha sido confeccionada haciendo uso de las cronologías que existen de teatros argentinos, de algunas informaciones periodísticas de la época, de datos surgidos de los pocos textos que han sido escritos sobre el tema, y de la intensiva tarea que sobre los cantantes de ópera se está realizando en la Universidad de Stanford.⁴⁹²

Nombre	Registro	Cantó en estreno	Papel	Autor	Actuación en Buenos Aires	Fdo.
Amato, Pasquale	barítono	<i>La fanciulla del West</i>	<i>Jack Rance</i>	Puccini	1906, Politeama Argentino; 1907, Teatro Coliseo.	Tmba 2
Anastasi-Pozzoni, Antonietta	soprano	<i>Aida</i>	<i>Aida</i>	Verdi	1873, Teatro Colón.	Sf., G.
Arimondi, Vittorio	bajo	<i>Falstaff</i>	<i>Pistola</i>	Verdi	1908, Teatro Colón.	Sf. col.
Bada, Angelo	tenor	<i>La Fanciulla del West</i>	<i>Trin</i>	Puccini	1911, Teatro Colón.	Sf. Col.,
		<i>Il Tabarro</i>	<i>Il Tinca</i>	Puccini	1911, Teatro Colón.	Sf. Col.,
		<i>Gianni Schicchi</i>	<i>Gherardo</i>	Puccini	1911, Teatro Colón.	Sf. Col.,
Badini, Ernesto	barítono	<i>Il Piccolo Marat</i>	<i>Il carpentier e</i>	Mascagni	1911, 1912, 1913, 1914, Teatro Colón.	Sf.
Bassi, Amedeo	tenor	<i>Khrysé</i>	<i>Demetrio</i>	Berutti	1902, Teatro, Politeama; 1908, 1912, Teatro Colón.	Col., La N., Sf.
Battistini, Mattia	barítono	<i>I Rantzau (1892)</i>	<i>Gianni</i>	Mascagni	1872, Teatro Ópera.	G.
Bellincioni, Gemma	soprano	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Santuzza</i>	Mascagni	1886, Teatro Colón; 1886, Teatro Olimpo de La Plata; 1887, Politeama Argentino; 1887, Teatro Olimpo de La Plata; 1895, Politeama Argentino; 1910, Teatro Coliseo.	La gm., Sf., La R.
Bishop, Anne	soprano	<i>Il vascello di Gama</i>	<i>Rosalía</i>	Mercadante	1858, Teatro Colón.	Sf. G,
Boronat, Elena	soprano	<i>Le Villi (edición)</i>	<i>Anna</i>	Puccini	1881, Teatro Colón.	La gm.,

⁴⁹² Fueron especialmente útiles en la elaboración de esta lista las cronologías teatrales de los teatros Colón (*La Historia del Teatro Colón, 1908 – 1968*, eds. Roberto Caamaño y Alberto Grimberg, Cinetea, Buenos Aires, 1979), Doria-Marconi (Dillon, César A. y Juan A. Sala, *El Teatro Musical en Buenos Aires: Teatro Doria-Marconi, ...cit.*) y Coliseo (Dillon, César A. y Juan A. Sala, *El Teatro Musical en Buenos Aires: Vol. II-El Teatro Coliseo, ...cit.*), los datos recabados en los periódicos argentinos *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, *La Nación*, *La Razón*, y los textos ya citados de Bosch, Echeverría y Gesualdo y la página informática de la Universidad de Stanford, (<http://opera.stanford.edu/>), tal como la he consultado en abril de 2008 y que en la columna Fondo de la tabla se abrevian respectivamente así: Colón; Tmba1; Tmba2; La gm.; La N.; La R.; B. E. y G. y Sf.

		<i>revisada dic. 1884)</i>				Sf.
Bruschi Chiatti, Abigail	soprano	<i>Don Carlo (edición revisada)</i>	<i>Elisabetta di Valois</i>	Verdi	1879, Teatro Colón.	Sf. G., La gm.
Caruso, Enrico	tenor	<i>Yupanqui</i>	<i>Yupanki</i>	Berutti	1899, Teatro Ópera; 1915, 1917, Teatro Colón; 1917, Teatro Coliseo.	G, Sf.
		<i>La Fanciulla del West</i>	<i>Dick Johnson</i>	Puccini	1899, Teatro Ópera; 1915, 1917, Teatro Colón; 1917, Teatro Coliseo.	Sf.
		<i>Fedora</i>	<i>Loris</i>	Giordano	1899, Teatro Ópera; 1915, 1917, Teatro Colón; 1917, Teatro Coliseo.	La N.
Casaloni, Annetta	contralto	<i>Rigoletto</i>	<i>Maddalena</i>	Verdi	1859, Teatro Colón.	G, Sf.
Castelmary, Armand	bajo	<i>L'Africaine</i>	<i>Don Diego</i>	Meyerbeer	1877, 1878, 1881, 1882, Teatro Colón.	Sf.
		<i>Don Carlos</i>	<i>Un monje</i>	Verdi	1877, 1878, 1881, 1882, Teatro Colón.	Sf. la gm
Cataneo, Aurelia	soprano	<i>Edgar</i>	<i>Fidelia</i>	Puccini	1886, Teatro Colón.	La gm., Sf
Colonnese, Luigi	barítono	<i>La forza del destino</i>	<i>Don Carlo di Vargas</i>	Verdi	1873, 1874, Teatro Colón.	La gm.
Crimi, Giulio	tenor	<i>Gianni Schicchi</i>	<i>Rinuccio</i>	Puccini	1916, Teatro Colón; 1919, Teatro Coliseo.	Col., Sf
Dalla Rizza, Gilda	soprano	<i>Il Piccolo Marat</i>	<i>Mariella</i>	Mascagni	1915, 1916, 1917, Teatro Colón; 1914, 1919, 1920, Teatro Coliseo.	Sf.
		<i>La Rondine</i>	<i>Magda de Livry</i>	Puccini	1915, 1916, 1917, Teatro Colón; 1914, 1919, 1920, Teatro Coliseo.	Sf.
Darclée, Hariclée	soprano	<i>I Rantzau</i>	<i>Luisa</i>	Mascagni	1901, Teatro Ópera; 1906, Politeama Argentino 1908 y 1909, Teatro Colón.	Sf.
		<i>Iris</i>	<i>Iris</i>	Mascagni	1901, Teatro Ópera; 1906, Politeama Argentino 1908 y 1909, Teatro Colón.	La N.
		<i>La Wally</i>	<i>Wally</i>	Catalani	1901, Teatro Ópera; 1906, Politeama Argentino 1908 y 1909, Teatro Colón.	La N.
		<i>Tosca</i>	<i>Tosca</i>	Puccini	1901, Teatro Ópera; 1906, Politeama Argentino, 1908 y 1909, Teatro Colón.	Sf.
De Luca, Giuseppe	barítono	<i>Gianni Schicchi</i>	<i>Gianni Schicchi</i>	Puccini	1910, 1911, 1912, 1914, Teatro Colón 1913, Teatro Coliseo.	Sf., La R.
		<i>Madama Butterfly</i>	<i>Sharpless</i>	Puccini	1910, 1911, 1912, 1914, Teatro Colón 1913, Teatro Coliseo.	Sf.
De Lucia, Fernando	tenor	<i>Rantzau</i>	<i>Giorgio</i>	Mascagni	1886, Teatro, Politeama; 1895, Teatro Nacional.	Sf.
De Marchi, Emilio	tenor	<i>Tosca</i>	<i>Mario</i>	Puccini	1895, Teatro Ópera.	La N.
Dereims, Étienne	tenor	<i>Cinq Mars</i>	<i>Le Marquis</i>	Gounod	1894, Teatro Odeón.	La N., Sf.

Didur, Adamo	bajo	<i>La fanciulla del West</i>	<i>Ashby</i>	Puccini	1904 1905, Teatro Ópera; 1910, Teatro Colón.	Sf.
		<i>Il Tabarro</i>	<i>Il Talpa</i>	Puccini	1904 1905, Teatro Ópera; 1910, Teatro Colón.	Sf.
		<i>Gianni Schicchi</i>	<i>Simone</i>	Puccini	1904, 1905, Teatro Ópera; 1910, Teatro Colón.	Sf.
Ferrani, Cesira	soprano	<i>La Bohème</i>	<i>Mimi</i>	Puccini	1893, 1897, Teatro Ópera.	E, Sf.
		<i>Manon Lescaut</i>	<i>Manon</i>	Puccini	1893, 1897, Teatro Ópera.	Sf.
Foglia, Felice	barítono	<i>La Bohème</i>	<i>sargento</i>	Puccini	1911, Teatro Coliseo.	Sf.
Franchini, Maria	mezzo	<i>Khrysé</i>	<i>Selene</i>	Berutti	1901, Teatro San Martín; 1902, Politeama.	La N.
Garbin, Edoardo	tenor	<i>Zazà</i>	<i>Milio</i>	Leoncavallo	1904, 1906, Teatro Ópera; 1909, Teatro Coliseo.	Sf.
		<i>Fastalff</i>	<i>Fenton</i>	Verdi	1904, 1906, Teatro Ópera; 1909, Teatro Coliseo.	Sf., La N.
Gayarre, Julián	tenor	<i>Il Duca d'Alba</i>	<i>Marcello</i>	Donizetti	1876, Teatro Colón.	Sf. la gm
Giordano, Enrico	tenor	<i>Tosca</i>	<i>Spoletta</i>	Puccini	1885, Teatro Colón, Teatro Olimpo de Rosario.	Sf., La gm.
Giraldoni, Eugenio	barítono	<i>Tosca</i>	<i>Scarpia</i>	Puccini	1901, 1903, Teatro Ópera; 1909, Teatro Colón.	Sf., La N.
Guerrini, Virginia	mezzo soprano	<i>Falstaff</i>	<i>Meg Page</i>	Verdi	1903, Teatro Ópera; 1909, 1910, Teatro Coliseo.	Sf.
Krusceniski, Salomea	soprano	<i>Paolo e Francesca</i>	<i>Francesca</i>	Mancinelli	1913, Teatro Colón.	La gm.
		<i>Madama Butterfly (edición revisada)</i>	<i>Cio Cio San</i>	Puccini	1913, Teatro Colón.	Sf., Col.
La Grange, Annetta de	soprano	<i>Allan Cameron</i>	<i>Editta</i>	Pacini	1859, Teatro Colón.	Sf., Col., G,
Lázaro, Hipolito	tenor	<i>Il Piccolo Marat</i>	<i>Marat</i>	Mascagni	1915, Teatro Colón; 1914, 1916, Teatro Coliseo.	Sf.
Limonta, Napoleone	bajo	<i>Otello</i>	<i>Montano</i>	Verdi	1895, Teatro Doria; 1903, 1904, Teatro Maconi.	Sf., Tmba l
Maurel, Victor	barítono	<i>Il Guarany</i>	<i>Cacico</i>	Gomes	1890, Teatro Ópera.	La gm., Sf.
		<i>Pagliacci</i>	<i>Tonio</i>	Leoncavallo	1890, Teatro Ópera.	Sf. G.
		<i>Falstaff</i>	<i>Falstaff</i>	Verdi	1890, Teatro Ópera.	La gm., Sf.
		<i>Otello</i>	<i>Iago</i>	Verdi	1890, Teatro Ópera.	La gm., Sf.
		<i>Simon Boccanegra</i>	<i>Simon Boccanegra</i>	Verdi	1890, Teatro Ópera.	La gm., Sf.
Medori, Giuseppina		<i>Margherita Pusterla</i>	<i>Margherita</i>	Pacini	1859, Teatro Colón.	Sf.
Mirate, Raffaele	tenor	<i>Satira</i>	<i>Cassandra</i>	Mercadante	1890, Teatro Ópera.	G.
		<i>Virginia</i>	<i>Appio</i>	Mercadante	1890, Teatro Ópera.	Sf.

		<i>Margherita Pusterla</i>	<i>Arminio</i>	Pacini	1890, Teatro Ópera.	Sf.
		<i>Rigoletto</i>	<i>Duque de Mantua</i>	Verdi	1890, Teatro Ópera.	Sf.
Montesano, Luigi	barítono	<i>Il Tabarro</i>	<i>Michele</i>	Puccini	1913, 1918, Teatro Colón; 1919, Teatro Coliseo.	Sf.
Muzio, Claudia	soprano	<i>Il Tabarro</i>	<i>Giorgetta</i>	Puccini	1919, 1920, Teatro Colón.	Col.,
Nessi, Giuseppe		<i>Turandot</i>	<i>Pong</i>	Puccini	1917, 1919, 1920, Teatro Colón; 1917, Teatro Coliseo.	Sf.
Pantaleoni, Romilda	soprano	<i>Edgar</i>	<i>Tigrana</i>	Puccini	1882, Teatro Nacional.	La gm.
Perini, Flora	mezzo	<i>Suor Angelica</i>	<i>La zia principessa</i>	Puccini	1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, Teatro Colón.	Sf.
Pini-Corsi, Antonio	barítono	<i>La Bohème</i>	<i>Schaunard</i>	Puccini	1908, 1909, Teatro Colón.	Sf.
		<i>La fanciulla del West</i>	<i>Happy</i>	Puccini	1908, 1909, Teatro Colón.	Sf.
		<i>Falstaff</i>	<i>Ford</i>	Verdi	1908, 1909, Teatro Colón.	Sf.
Pini-Corsi, Gaetano	tenor	<i>Madama Butterfly</i>	<i>Goro</i>	Puccini	1912, Teatro Colón.	Sf.
Raisa, Rosa	soprano	<i>Turandot</i>	<i>Turandot</i>	Puccini	1915, 1916, 1918, Teatro Colón.	Sf.
Ramini, Roberto	barítono	<i>Manon Lescaut</i>	<i>Edmondo</i>	Puccini	1882, Teatro Colón.	La gm.
Rimini, Giacomo	barítono	<i>Turandot</i>	<i>Ping</i>	Puccini	1913, Teatro Coliseo; 1916, 1918, Teatro Colón.	Sf.
Sammarco, Mario	barítono	<i>Zaza</i>	<i>Cascart</i>	Leoncavallo	1914, 1916, Teatro Coliseo; 1915 (también en 1915, 1923, 1924 como regisseur), Teatro Colón.	Sf.
Schipa, Tito	tenor	<i>La Rondine</i>	<i>Ruggiero Lastouc</i>	Puccini	1913, 1916, Teatro Colón; 1914, 1916, 1919, Teatro Coliseo	Sf.
Silvestri, Alessandro	bajo	<i>Il Duca d'Alba</i>	<i>Daniele</i>	Donizetti	1874, Teatro Ópera; 1883, Teatro Colón 1894, 1895; Teatro San Martín.	Sf.
		<i>Nicolo de' Lapi</i>	<i>Troilo</i>	Pacini	1874, Teatro Ópera; 1883, Teatro Colón 1894, 1895, Teatro San Martín.	Sf.
		<i>Luisetta</i>	<i>Floresca</i>	Pacini	1874, Teatro Ópera; 1883, Teatro Colón 1894, 1895, Teatro San Martín.	La gm., La N., G.
Stagno, Roberto	tenor	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Turiddu</i>	Mascagni	1886, Teatro Colón; 1886, Teatro Olimpo de La Plata; 1887, Politeama Argentino; 1887, Teatro Olimpo de La Plata.	La gm., Sf.
Storchio, Rosina	soprano	<i>Zaza</i>	<i>Zaza</i>	Leoncavallo	1904, 1906, Teatro Ópera; 1910, Teatro Colón; 1912, 1914, 1916, Teatro Coliseo.	Sf., La R.
		<i>Madama Butterfly</i>	<i>Cio Cio San</i>	Puccini	1904, 1906, Teatro Ópera; 1910, Teatro Colón; 1912, 1914, 1916, Teatro Coliseo.	Sf.

Tamagno, Francesco	tenor	<i>Don Carlo</i> (<i>version revisada</i>)	<i>Don Carlo</i>	Verdi	1878, 1879, 1881, 1882, 1884, 1885, Teatro Colón; 1898, Teatro Ópera.	Sf.
		<i>Otello</i>	<i>Otello</i>	Verdi	1878, 1879, 1881, 1882, 1884, 1885, Teatro Colón; 1898, Teatro Ópera.	Sf.
		<i>Simon Boccanegra</i> (<i>version revisada</i>)	<i>Gabriele Adorno</i>	Verdi	1878, 1879, 1881, 1882, 1884, 1885, Teatro Colón; 1898, Teatro Ópera.	Sf., la gm, La N.
Tamberlick, Enrico	tenor	<i>La Forza del Destino</i>	<i>Don Alvaro</i>	Verdi	1857, Teatro Colón	Sf.
Tati, Filippo	tenor	<i>Gianni di Calais</i>	<i>Ruggiero</i>	Donizetti	1853, Teatro de la Victoria.	G, Sf.
Tati, Giuseppina	contralto	<i>Berta de Varnol</i>	<i>Irene</i>	Pacini	1853, Teatro de la Victoria; 1854, 1855, Teatro Argentino (ex provisional); 1856 Rosario, Cordoba, Paraná.	Sf. G, B
Vaccani, Domenico	barítono	<i>La Festa della Rosa</i>	<i>¿</i>	Coccia	1825, Coliseo Provisional.	Sf.
		<i>L'equivoco Stravagante</i>	<i>Gamberotto</i>	Rossini	1825, Coliseo Provisional.	Sf.
Walter, Carlo	Bajo	<i>Turandot</i>	<i>Timur</i>	Puccini	1906, Teatro Ópera; 1909, 1910, 1912, 1919, Teatro Coliseo.	Sf.
Zenatello, Giovanni	Tenor	<i>Madama Butterfly</i> (<i>ediciones primera y revisada</i>)	<i>Pinkerton</i>	Puccini	1907, Teatro Coliseo.	Sf.
Zucchi, Dante	Tenor	<i>La Bohème</i>	<i>Parpignol</i>	Puccini	1895, 1901, Teatro Ópera.	La N.

Analizando este nuevo mecanismo de control, como lo nombraría Geertz, se pueden proponer algunas conclusiones. Con respecto al repertorio de la tabla, resulta nítidamente la inmediatez entre la producción y su difusión que es fruto de la exigencia del mercado: las óperas tienen que ser nuevas. Ese régimen imperó en la circulación de la ópera hasta 1920, cuando el gusto del público sufrió radicales cambios. Los artistas que llegaron a Argentina, por lo tanto, fueron puentes directos con la fuente, el compositor, y hasta ese entonces tal había sido la situación habitual en el mundo de la ópera. Aquellos cantantes podían exhibirse en público en condiciones de contemporaneidad de los músicos que han presentado o que estaba por presentar sus óperas en *prime mondiali*.

Si bien este trabajo estudia un período circunscripto de la actividad musical en Buenos Aires, es necesario enfatizar que importantes figuras de la lírica internacional ya habían llegado a la ciudad mucho antes de 1880, como el barítono Domenico Vaccani, que recuerda con nostalgia Bartolomé Mitre o como el primer tenor que inauguró el viejo teatro Colón,

Enrico Tamberlick; ambos creadores de personajes líricos de compositores tan célebres como Rossini y Verdi.

La idea del prestigio de lo italiano en el Río de la Plata arranca por ello con el más antiguo de los cantantes de la tabla, Bacán, quien cantó por primera vez *L'Equivoco Stravagante* en Bolonia, en octubre de 1811. Una docena de años después Vaccani se encontraba en Buenos Aires y fue convocado, junto con otros cantantes que entonces actuaban en la ciudad, para homenajear a visitantes importantes llegados de Europa. Para ello Vaccani viajó a Uruguay y pasó un día de campo, junto a esos personajes prestigiosos, un cardenal y su ayudante. Después de la comida se hizo música y los eclesiásticos italianos mezclados a los cantantes y también a alguna bailarina, compartieron la música de moda, es decir, la de Rossini. Se cantó *Tancredi* y se recordó a su autor, que ya era famoso pero que en esos momentos recién se estaba instalando en París. Este dato es relevante porque Rossini aún no había compuesto obras fundamentales de su producción, como *Guglielmo Tell*, por ejemplo. Lo dicho hasta aquí es útil entonces para notar aquella función de la ópera en su cercanía con el prestigio y su posibilidad de representar en 1820 a Italia, un país aún inexistente, a quince mil kilómetros de Bolonia. Todo esto es relatado mucho después por quien sería presidente argentino, Bartolomé Mitre, quien bien recuerda en 1889 que fue Vaccani quien después de aquel picnic habría de cantar el primer *Fígaro* porteño:

El vicario apostólico fue sentado a la cabecera de la mesa del banquete, y el canónigo Mastai fue colocado entre una prima donna italiana y una bailarina francesa, que juntamente con un tenor milanés y un bufo napolitano, que unidos a dos compañías de teatro canto y baile y gran número de sacerdotes y seglares formaban parte de los invitados, encontrándose allí el inolvidable Vaccani, creador del Barbero de Sevilla en el Río de la Plata.

La cavatina del *Tancredi* consiguió destruir toda formalidad, entusiasmando “incluso” a un fraile español: “A los postres se cantaron las más bellas composiciones de Rossini, cuyas armonías llenaba el mundo, terminando con el «Di tanti palpiti di tante pene», ejecutado por la prima donna y el tenor, que fueron estrepitosamente aplaudidos, incluso por un fraile español que hacía de bajo”.

Mitre concluye su anécdota reflexionando sobre el ayudante del vicario, “aquel oscuro canónico que se llamaba Mastai Ferreti” y que veintidós años después sería Papa Pio IX.⁴⁹³

Durante el pontificado de Pio IX, Argentina había conseguido una paulatina organización después del oprobio rosista. Apenas cuatro años después de que la joven nación se diera una constitución, con indudable significado simbólico también construyó su teatro de ópera. Durante aquel 1857 se trató de llevar al romano Enrico Tamberlick, “el primero en cantar el do sostenido de pecho”, una figura de relieve internacional en el apogeo de su fama. Fue una operación en realidad rioplatense, ya que el esfuerzo interesó incluso al eterno rival-hermano oriental, el Teatro Solís de Montevideo.

Llegar a aquellas costas lejanas en la cima de la fama no fue el caso de todos, y la pobre Anne Bishop emprendió el largo viaje atlántico hacia el final de su carrera. Cantó en Buenos Aires y hubo de huir desesperada de los escenarios uruguayos que la cubrieron de silbidos.

Con el pasar de los años mejoran las posibilidades de contratación de artistas de Buenos Aires, y Argentina crece en forma desmesurada después de 1880. Buenos Aires ha conocido por eso a los cantantes que han mostrado al mundo óperas del último período de Verdi, de Puccini y del verismo musical. El periodo de la inmigración italiana en Argentina, la época que estamos estudiando aquí, coincide plenamente con la parábola activa de un compositor: Giacomo Puccini, quien significativamente visita Argentina al promediar tal etapa, en 1905. En efecto, en la lista apenas exhibida es simple comprobar que han cantado en Buenos Aires tanto artistas como Elena Boronat cuanto Rosa Raisa, es decir quienes fueron responsables de la primera y de la última ópera del compositor toscano. Como consecuencia del progreso económico del joven estado y de su pretensión de exhibirse ante el mundo a través del prestigio transitivo de sus productos culturales, Argentina gozó de la presencia en sus salas de los protagonistas de aquellas óperas del “último Verdi” que el mundo cultural esperaba conocer ya desde los primeros rumores de un proyecto compositivo del viejo maestro. Buenos Aires conoció así la Aida de la célebre *prima* de El Cairo: Antonietta Anastasi-Pozzoni, al primer Otello de la historia: el tenor Francesco Tamagno, que visitó repetidamente Buenos Aires y al primer Jago que por otro lado fue asimismo el primer Falstaff: el barítono Victor Maurel. Éste fue también el primer Canio del *Pagliacci* de Leoncavallo y esto entra en perfecta sintonía con el teatro de ópera que estaba de moda en aquellos años y con el auge del verismo. La actividad como director de orquesta y sus hábiles campañas de promoción publicitaria, hicieron que Pietro Mascagni viajara a Buenos Aires facilitando aún más una

⁴⁹³ Mitre, Bartolomé, *Paginas de Historia*, libro electrónico editado por aleph.com. p. 176, 177.

comunicación de la música del compositor con el público rioplatense. Es bastante explicable entonces que Mascagni haya estrenado una ópera suya en Buenos Aires y que hayan llegado a la ciudad artistas que mostraron obras del compositor, incluso las menos representadas. Desde tal punto de vista, la presencia más representativa es la exhibición en la capital argentina de la pareja protagonista de la primera *Cavalleria Rusticana*: Gemma Bellincioni, que había cantado *Santuzza*, y Roberto Stagno, el primer *Turiddu*, que en la vida real realizaron lo que en general el trágico mundo de la ópera impide, porque eran marido y mujer.

El creador de *Otello* fue muy conocido en Buenos Aires, y participó en gran parte de las temporadas del período 1878–1898, si bien al principio de ese período sus viajes fueron más frecuentes. Tamagno cantó en el viejo Colón y, por supuesto, después, en el Teatro Ópera. Los porteños pudieron escucharlo en papeles que pertenecen, predominantemente, a lo que hoy llamamos *tenore spinto*, aunque no sólo en aquellos. Así fue que el tenor piamontés se exhibió en *Guglielmo Tell*, *Poliuto*, *Lucrezia Borgia*, *Ernani*, *Trovatore* con sus famosos do de pecho, tal como anunciaba *La Gaceta Musical*, *La Forza del Destino*, *Traviata*, *Ballo in Maschera*, *Aida*, *Otello*, *Il Profeta*, *La Juive*, *Ugonotti*, *Mefistofele*, *Gioconda*, *Il Guarany*, *I Medici*, *Sansone e Dalila*. Resulta obvio que el cantante no se escatimaba; en 1882 cantó en cincuenta y tres funciones y al año siguiente en todas las de la temporada, y aparentemente el éxito de tal extrema disponibilidad residía en los intereses económicos: Tamagno era socio del empresario Angelo Ferrari, que tenía la licitación del Teatro Colón. Así se lee en *La Gaceta Musical*:

En un número anterior de la Gaceta anunciamos...Tamagno estaba asociado al Sr. Ferrari en la empresa del Teatro Colón. Esa noticia nos ha sido confirmada hace pocos días por una persona que creemos interiorizada en los asuntos teatrales

*La misma nos agregaba con pruebas el hecho de haber aceptado Tamagno y cantado el rol de Fausto en el Mefistófeles y el de Genaro de la Lucrezia y lo hizo sólo por el buen éxito de los espectáculos y el crédito de la empresa. Ha anunciado también el eximio tenor su probable venida en el año próximo, prueba inexcusable de estar vinculado a la empresa Ferrari.*⁴⁹⁴

La prensa, además, se ocupa de Tamagno, personificación del divo de aquellos años, en términos análogos a los que hoy interesan a otro tipo bien diferente de operadores artísticos, y

⁴⁹⁴*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 24 de agosto de 1884, p. 49.

esto es otro signo del gran prestigio que alcanzaron en la sociedad argentina esos cantantes italianos compradores de palacios en lugares de Italia que generaban admiración y envidia: “los tenores de la época están haciéndose propietarios. Tamagno ha comprado la magnífica villa Pesa y el tenor Masini ha adquirido una suntuosa en Posillipo, cerca de la de Stagno”.⁴⁹⁵

En la misma línea se lee sobre la enorme atención que un periódico interesado en la cultura dedicaba a las rivalidades de estos personajes, tema que, por cierto, cautivaba la atención de sus lectores. En estas situaciones siempre Tamagno, con su importancia y su carácter, resultaba uno de los favoritos del gossip. Así, pelea con su colega Maurel por el protagonismo en el *Otello* de Verdi y es llamado sin ambages “el divo Tamagno”:

...el Otello no ha podido ir a la escena el martes ni el Jueves por la indisposición del divo Tamagno [...] efecto de una fuerte rabieta ocasionada por el legítimo éxito de Maurel en el papel de Jago...estupenda creación que ha hecho de su papel, el cual tiene sobre los demás la mayor importancia [...] Dos renglones de historia Tamagno designado por Verdi para la interpretación de su nuevo trabajo se había rebelado porque la parte del protagonista estaba escrita para barítono y queriendo él, el divo, ser el protagonista persuadió a Verdi de que titulara su nueva Ópera bajo el nombre de Otello....los lectores ya pueden imaginarse el disgusto ...del corresponsal del Times el cual se maravilla de la elección de Verdi recaída en este cantante y en la Pantaleoni (aquí otra rabieta) [...] G. Zoppetti⁴⁹⁶

La política de *La Gaceta Musical* no podía ser más clara: establece, en términos claramente competitivos, quiénes son los contendientes del campeonato mundial de tenores: “Cuatro grandes tenores se disputan hoy en día del primer puesto y son Gayarre, Masini, Tamagno y Stagno”.⁴⁹⁷

La prensa, por supuesto, no deja de alimentar la guerra entre Tamagno y su principal rival, Roberto Stagno. Los periodistas parecen frotarse las manos ante la jugosa novedad: al año siguiente Buenos Aires se prepara para disfrutar de una lucha en el teatro que será en realidad un “circo de fieras”. Todo será combatido a fuerza de agudos y de vocalizaciones que se pronunciarán en una lengua unívoca: el italiano de los inmigrantes.

⁴⁹⁵*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 28 de junio de 1885, p. 23 vta.

⁴⁹⁶*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 47 20 de marzo de 1887.

⁴⁹⁷*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de agosto 1885, p. 47.

Un telegrama del S. Ciacchi anuncia que ha escriturado ya a Tamagno y a la Tetrizzini para la temporada de invierno en el Politeama [...] Si esta noticia es cierta [...] se encontrarán nuevamente frente a frente Stagno y Tamagno, sólo que esta vez Stagno- a quien antes execraba la empresa Ferrari, ocupará el nido calentito de Tamagno.

Preparémonos pues para el interesante duelo artístico. Lo bueno es que no llegará la sangre al río porque esos señores cantantes no usarán otras armas que las vocalizaciones y los gorgoritos. Tamagno lanzará un do de pecho a la platea del Politeama que despertará los ecos dormidos de aquel antiguo circo de fieras y Stagno contestará con una de sus notas admirablemente filadas tomada en académica postura. Les digo a Vds. que el duelo va a ser bueno.⁴⁹⁸

La representación simbólica de Roberto Stagno, al menos ante la imagen aguerrida y gigantesca de su rival, parece centrarse más bien en lo cordial, simpático y generoso. Los datos que los periódicos dan de ambas figuras parecen por lo tanto reflejar cuanto se percibía en la escena del teatro de ópera. Stagno parecía representar la vieja escuela y no buscaba esa homogeneidad del sonido que luego se supondría valor absoluto, y por eso Giacomo Lauri Volpi⁴⁹⁹, un colega suyo que en estos discursos sigo, asocia su osadía en pasar del “*sotto voce*” a la voz “*mista*” y al sonido lleno a la antigua técnica de Giovanni Battista Rubini, el primer tenor de *I Puritani* y *La Sonnambula*, lo que explicaría por qué los compositores “modernos”, Wagner y Boito, considerasen anacrónico a Stagno. Ante la “*tromba parlante*” del piemontés, el siciliano oponía elasticidad, facilidad en la emisión y versatilidad. En aquellas temporadas hacia finales de la década del '80, en efecto, el repertorio inmenso que Stagno mostró al público, da idea de la disponibilidad de su talento con el extenso abanico de óperas que ofrecía: *Il Barbiere di Siviglia*, *I Puritani*, *Lohengrin*, *Der Fliegende Holländer* en la prima argentina, *Faust*, *Roméo et Juliette*, *La Africaine*, *Les Huguenots*, *Robert le Diable*, *La Juive*, *La Forza del Destino*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Aida*, *La Gioconda*, *Mefistofele*, y por supuesto, también *Otello* en una versión pirata que presentó en Buenos Aires durante la misma semana en que su rival Tamagno cantó con la partitura autorizada por Ricordi.

⁴⁹⁸*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 28 de enero de 1886 p. 8 vta.

⁴⁹⁹Lauri Volpi, Giacomo, *Voces paralelas*, Gudarrama, Madrid, 1974, p. 138, 139.

La prensa resalta su carácter abierto. Contribuye de manera generosísima al desarrollo de la actividad lírica en la ciudad de La Plata, y habría cantado en Rosario si no lo hubiese impedido la epidemia de cólera. En La Plata inaugura con *Il Barbiere* el Politeama Olimpo de la flamante ciudad, y establece un caluroso contacto humano con el público platense. Aquel teatro, la primera gran sala de la ciudad con planta típicamente italiana, era de propiedad de la firma Jordan y habría de ser utilizada en 1897 por los hermanos Podestà, miembros de aquella familia ligure que creó en el Río de la Plata el teatro gauchesco. Entretanto, los periodistas de *La Gaceta*, en diciembre de 1886, publican un afectuoso y casi fanático artículo sobre el tenor, donde el italiano aparece casi como un benefactor de la ciudad:

El mismo me ha hablado con entusiasmo, con profundo cariño, del público platenese, de su inteligencia y buen gusto.

El gobierno ha votado una fuerte suma para que Stagno forme en Europa una compañía lírica compuesta de elementos de primer orden, de la cual será él su director. Funcionará en el Politeama Olimpo y sólo dará venti y cinco funciones de las óperas que Stagno crea oportunas.

He oído decir que sólo se le exigirá una ópera nueva y esa será una de las que han inmortalizado a Ricardo Wagner [...] los trajes, atrezzo y decoraciones para montar esta Ópera serán traídos expresamente de Europa...⁵⁰⁰

Como pocos cantantes tienen la generosidad de demostrar, Stagno dió un sustancial apoyo a un alumno suyo que presentó en el Colón, Dorini, cantando *La Forza del Destino* el 17 de julio de 1886. Eso provocó una ovación que el público dedicó al joven y a su célebre maestro. Stagno se relacionó con sus compatriotas más humildes de una manera aquí significativa. En vez de soslayarlos o tener con ellos aquella habitual gentileza distante de los personajes importantes, decidió despedirse del público de Buenos Aires, como ya se anticipó, precisamente con un concierto en la sede de los obreros inmigrantes, *Operai Italiani*. La simpatía y el talento que se atribuyen al siciliano son, por otro lado, las características que habitualmente se adjudican al italiano del sur, y así *La Gaceta* retóricamente pregunta de manera rotunda: “¿es acaso necesario repetir una vez más que Stagno es indiscutiblemente el tenor de más talento que ha visitado la América?”⁵⁰¹

⁵⁰⁰*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 5 de diciembre de 1886 p. 129.

⁵⁰¹*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 29 de mayo de 1887 p. 116.

La música sin Stagno no tiene sabor y cuando en una función el cantante debe ser reemplazado se lee en *La Gaceta* que “Puritanos sin Stagno es como un manjar sin sal”.⁵⁰²

El tenor que inauguró el más famoso papel para su cuerda escrito por Mascagni, se presentó en muchas oportunidades con otra diva de la época, su mujer Gemma Bellincioni; pero ella, que sobrevivió a su marido cincuenta y tres años, volvió a Argentina en 1910 para cantar en el Teatro Coliseo cuando ya él había muerto.

La soprano, si bien había nacido en el norte de Italia, en Monza, gracias a sus perfiles vocales parecía potenciar aquel papel simbólico de Stagno, aquel talento no medido, mediterráneo. Las palabras que elige Lauri Volpi para caracterizarla son, en efecto, ductilidad, expresividad, profunda humanidad. El fervor del tenor escritor, tan severo con sus colegas, se libera en un entusiasmo abierto; ella era una de estas voces que “exigen una escena y un público presente: espacio, mucho espacio...quien no oyó a la Bellincioni en el teatro no podrá nunca concebir siquiera la sombra de una idea que refleje el sentimiento de su voz y la efusión de su alma”.⁵⁰³

Buenos Aires y La Plata la escucharon en *Il Barbiere di Siviglia*, *Guglielmo Tell*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Robert le Diable*, *La Juive*, *La Gioconda*, *Der Fliegende Holländer*, *Lohengrin*, *Mefistofele*.

Otros de los personajes que giraron en la órbita de relaciones de Tamagno fue el francés Victor Maurel, demuestra cuánto los cantantes no italianos veían en la ópera peninsular, la forma *sine qua non* de triunfar internacionalmente. Maurel, que era, por otro lado, transmisor de aquel canto italiano abierto y expansivo, se presentó en el teatro Ópera porteño en 1890. Fue artista predilecto de Verdi, aunque en algún momento le provocó una irritación cuando en alguna interpretación de *Falstaff* intentó hacer cortes sin consultar al compositor. Verdi escribe así a Ricordi:

Ricevo lettera da Parigi in cui mi si dice che Maurel si è permesso di fare dei tagli qua e là nel Falstaff. E quello che è peggio ancora, toglie uno squarcio or qua, or là a capriccio, come ad esperimento ed a giudicare quali sono i punti degni di essere tollerati e quali dei essere dimenticati! E poi si parla d'arte...di Grand'arte!! Che

⁵⁰² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 11 de septiembre de 1887.

⁵⁰³ Lauri Volpi, Giacomo, op. cit., p. 66.

*burla!! In questo modo le opere non diventano che esercizi per far valere o la voce o il canto, od il gesto (necessariamente manierati) d'un artista qualunque.*⁵⁰⁴

El paréntesis del agraviado maestro no es casual y esto da posibilidad de detectar otra vez aquí un nudo de esos conflictos emblemáticos entre banderas de las culturas tan útiles en un estrudio como este. Lo italiano según el concepto estándar es espontáneo y no analítico, lo nórdico en cambio, voluntarioso y arduo. Maurel pecaba, según la carta de Verdi, de manierismo: era una mente idónea para la investigación científica pero no para el arte, según Lauri Volpi, que bien lo conoció. Maurel, dice el tenor, se extasiaba en extraer la esencia de la palabra mientras Verdi le aconsejaba “Piensa menos y canta más”. Lauri Volpi, después de opinar de esa manera, cuenta - “*e se non è vero è ben trovato*” - que al final de sus días el gran barítono lo visitó en su camarín y rindió tributo a su espontaneidad: “Ud. es un ejemplo vivo de sencillez y de espontaneidad...yo no supe nunca lo que era esto...cuánto daría por empezar de nuevo y cantar así como lo hace usted, sencillo y espontáneo”.

Afortunadamente Maurel llegó a dejar testimonio sonoro de su arte con grabaciones que realizó entre 1903 y 1907, que incluyen arias de Gluck, Gounod, Massenet, Mozart, y por supuesto de Verdi. Precisamente, una de esas joyas de la prehistoria del disco muestra una curiosa prueba del carácter, entre divístico y frívolo, del barítono, que es tal vez lo que haya provocado aquel traspie con Verdi: mientras graba “*Quand'ero paggio*” del *Fasltaff* verdiano nota que la música es demasiado breve para el lapso que le permite la grabación y decide cantar la deliciosa canción tres veces, una de ellas en francés, ante el pedido de un improbable público que en el estudio le pide un bis.

Maurel lleva a considerar otros dos barítonos de la tabla de creadores de personajes: Battistini y De Luca, y nos deja en manos de Lauri Volpi, el célebre escritor-tenor que es guía en este viaje por el infierno de los cantantes. Lauri Volpi coloca precisamente a ambos cantantes en un mismo par de sus comparaciones célebres de “voces paralelas”. Giuseppe De Luca en nuestra lista fue más afortunado que su colega, porque mientras Battistini cantó en la *prima* de una ópera que ya no se representa, De Luca fue el primer Gianni Schicchi y el primer Sharpless de *Madama Butterfly*. Buenos Aires los escuchó en el ya inaugurado Teatro Colón en numerosas de sus primeras temporadas, y también se exhibió en el Teatro Coliseo en 1912. En Buenos Aires cantó *Don Giovanni*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale*, *Linda de Chamounix*, *I Puritani*, *La Favorita*, *Rigoletto*, *Aida*, *Don Carlo*, *Un Ballo in Maschera*, *I*

⁵⁰⁴ Carta a Giulio Ricordi del 1 de junio de 1894, Verdi, Giuseppe, *Lettere*, Mondadori, Milán, 2000, p. 385.

Pagliacci La Damnation de Faust, La Bohème, Madama Butterfly. De Luca se presentó en muchas óperas de Wagner en Buenos Aires interpretando, por supuesto en italiano, *Parsifal, Tannhäuser, Die Meistersinger von Nuremberg* y, en estreno local, *Das Rheingold*, cantando el primer Alberich en Argentina. De él escribe Lauri Volpi que poseía la más disciplinada y habilidosa voz de barítono de alta categoría que haya resonado en la escena lírica.⁵⁰⁵

Battistini fue un artista que protagonizó la escena de los teatros de ópera durante cincuenta años, desde 1870. Era un artista de los viejos tiempos, de aquellos que se permitían libertades ante el texto escrito y que se defendían ante aquellos jóvenes de conservatorio que empezaba a invadir los teatros: “*è per tradizione Maestro!*”; pero más allá de notas inventadas o de algún tempo demasiado libre, poseía un estilo magistral, sobre todo en Verdi. Afortunadamente, algo de ese arte se puede apreciar en alguna grabación histórica donde el barítono del Lacio canta su versión del Marqués de Posa del *Don Carlo* verdiano. Battistini cantó en el viejo teatro Colón en tiempos de la gestión de Angelo Ferrari, en la década del '80. En 1881 se exhibió en *La Africaine* y *La Favorita*, y al año siguiente *Ernani, La Traviata, La Forza del Destino, Les Huguenots, Martha* y *Faust*.

Battistini se encontró en aquella oscura premier de Mascagni, *I Rantzau*, con otros dos artistas famosísimos que también viajaron a Argentina y que fueron célebres por proezas más famosas: eran la soprano Haricléa Darclée, la primera Tosca, y el gran rival de Caruso, Fernando de Lucia.

La soprano rumana cantó en Buenos Aires durante los primeros años del siglo en el Teatro de La Ópera, que gestionaba la empresa de Nardi, Benetti y Ca., y en el teatro Politeama de la empresa Ducci en 1906. En el Ópera cantó *Tosca, Cristoforo Colombo* y *La Traviata*, y en el Politeama, *Rigoletto, Manon* de Massenet, y *Tosca*. Se había anunciado su Margherite de *Les Huguenots*, pero fue suspendida por su enfermedad. Ya en el nuevo teatro Colón, en la temporada inaugural canta *El Demonio* y al año siguiente, *Aurora, Eidelbergamia, Tosca, La Wally* y *Tannhäuser*. La soprano, según algunos de temperamento controlado, poseía por otro lado una voz bella y de gran volumen.

Su compañero en *I Rantzau* de Mascagni, De Lucia, no podía ser más diferente, y un párrafo de *Voces paralelas* explica oposiciones que serán de utilidad en futuras reflexiones:

En Nápoles, el sumo tenor del mundo, de todos los tiempos, era considerado Fernando De Lucia, mientras que en América y en otras partes era glorificado el

⁵⁰⁵ Lauri Volpi, Giacomo, op. cit. p. 184.

nombre de Enrico Caruso. La “vieja escuela”, practicada por De Lucia, obtuvo la palma de la victoria en el San Carlos de Nápoles la noche en que otro napolitano, Enrico Caruso, cantaba “Elisir d’Amore”: justamente Caruso, el prototipo de la nueva escuela verista, de sonidos oscuros, sostenidos por la respiración abdominal, y de las profundas claras sonoridades de violonchelo. Fue un error elegir una ópera del viejo repertorio como piedra de parangón.

De Lucia era experto en los matices a la Stagno. A la *suplesse* del napolitano, su paisano oponía majestad, amplitud y vibración pasional, adjetivos que usa Lauri Volpi y que bien pueden aplicarse no solamente a Caruso sino a toda una idea del canto afín al verismo. De Lucia era el producto de otros tiempos. La bellísima voz del tenor se conserva en alguna grabación que lo muestra, por ejemplo, cantando en 1904 el “*Ecco ridente in cielo*” del *Barbiere* con una dicción incomparable, y, si bien con libertades hoy inaceptables, también con un gusto difícil de encontrar después de él.

En Buenos Aires, De Lucia se presentó en el Politeama en 1886 con *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *La Juive*, *La Gioconda* y la más reciente *Le Villi* en un espectáculo que, curiosamente para nosotros, se completaba con algunos actos de *Rigoletto*. Años después, en 1895, se presentó en el Teatro Nacional con la compañía que organizaba Cesare Ciacchi, y allí se escuchó *Il Barbiere di Siviglia*, *Manon* de Massenet, *Mefistofele*.

En aquella visita de 1895 el diario *La Nación* le dedica una importante nota que muestra la grata sorpresa al encontrar después de tantos años a un cantante internacional a quien se recordaba como una promesa.

¡Que cambio!

Ya, en aquel artista delicado e inteligente, discípulo de una gran escuela, pero reducido en sus medios vocales, de timbre bellísimo pero que amenazaba no tener duración.

De Lucia ha aumentado considerablemente la intensidad de su voz, tiene una robustez de trabajo enorme [...] El tenor napolitano [...] de Lucia está convencido, que el estudio verdadero, la educación, el progreso y la conservación de la voz, dependen, no de mezquinar esta voz misma, sino por el contrario, de desenvolverla ampliamente dentro de los límites de sus propios recursos.

El cronista, que firma Reporter, parece tener una relación directa con el tenor ya que lo ve estudiar y alaba su inteligencia en la elección del repertorio:

Esa es su serte; por eso jamás se le oirá cantar una ópera que no sea adecuada a sus medios.

Viva y poderosa inteligencia...un la por ejemplo, tiene que ser diverso, según la edad, el carácter o la pasión de su personaje, sea esta la ira, el dolor, la dulzura, el cansancio, el desencanto.

Le hemos oído al piano, repetir veintisiete veces la misma nota, pareciendo, siendo mejor dicho, veintisiete notas diversas por su matiz, no precisamente por su intensidad [...]. Más estudia de Lucia en el libreto, que en la partitura, y estos se comprende [...] como decía Poe, del blanco que está entre las líneas escritas.⁵⁰⁶

Es esta afirmación, entonces, una leve corrección al estereotipo: los meridionales, además del talento, a veces trabajan.

A través de su rival, de su opuesto, se llega así, de manera inevitable, a un personaje que más que ser un artista es un nudo de significantes y de símbolos: Enrico Caruso.

En aquella noche en la que el tenor ofendido cortó para siempre los lazos profesionales con su ciudad, según Lauri Volpi, Caruso, al cantar “*Una furtiva lacrima*” “en vez de presentar la famosa aria como una miniatura cantada por un aldeano humilde, le dió una trascendencia que nadie esperaba. Su voz fue única por su color, por su “profunda cordialidad y humanidad”. Parecía que las cuerdas vocales, más que en la laringe estuvieran situadas en el músculo cardíaco, y a pesar de todo odiaba lo arbitrario, sujetándose, en esto también moderno, a cuanto estaba escrito. No hubo lugar de la tierra, agrega siempre Lauri Volpi, que no haya escuchado el “*Ridi Pagliaccio*” de Caruso. A diferencia de sus colegas, nos han llegado una inmensa cantidad de grabaciones de Caruso y hasta un film, *Il Cugino*, obviamente mudo, donde intenta sin suerte el play back de un disco suyo. El comienzo de los discos de pasta que llegan a los hogares en todo el mundo está asociado con la voz de Caruso y todavía ahora, personas que jamás han escuchado una grabación suya y que tendrían dificultad para situarlo cronológicamente, identifican su apellido con la idea del canto lírico italiano. Caruso visitó joven a Argentina y volvió cuando era ya famoso.

⁵⁰⁶La Nación, 28 de julio de 1895, p. 6.

El tenor cantó en Buenos Aires en 1899, 1900, 1901, 1903, 1915 y 1917 por un total de ciento treinta y cinco representaciones. La prensa, en especial el diario *La Nación*, reconoció inmediatamente las dotes del cantante, y cuando no tenía aún la fama mundial posterior, profetizó que sería llamado alguna vez “el gran Caruso”. El tenor siempre recordó ese decisivo espaldarazo porteño.

En 1899 cantó en el teatro de la Ópera una premier argentina, el *Yupanki* de Arturo Berutti, el compositor de origen vasco que en un esfuerzo por llegar al parnaso lírico no sólo usaba libretos en italiano y trataba con suerte de convencer a Caruso de cantarle su música, sino que se inventaba una “t” doble en el apellido para italianizarse. Dos años después y siempre en el mismo teatro, la empresa Nardi lo llevó a Buenos Aires para cantar *Iris*, *Lohengrin* y la ópera del desastre napolitano: *L’Elisir d’Amore*. En 1903, la misma empresa lo contrata paró que en el mismo teatro cantara otra vez *L’Elisir* y además, *Tosca* y *Germania*.

Ya en el nuevo Colón, en 1915 canta *Lucia di Lammemoor*, *Manon* – en cuyo cast se alterna nada menos que con otra gloria de la lírica, Hipólito Lazaro - *La Bohème* – a la que como tal vez parecía demasiado breve se agregaba en la misma noche el segundo acto de *Carmen* - *Manon Lescaut*, *I Pagliacci*, *Aida* – donde se alternaba otro celeberrimo tenor: Bernardo De Muro. A propósito de De Muro, el tenor ofrecía al público un espectáculo extra: en el momento en que Radames se rinde y canta “*Sacerdote io resto a te*”, el cantante prolongaba infinitamente el la natural de la frase mientras caminaba desde el fondo del escenario para entregar su espada a algún azorado ocupante de los palcos, lo que provocaba que el Sumo Sacerdote quedase con las manos vacías.⁵⁰⁷ En 1917 Caruso, que en esas cosas era menos pintoresco, se presentó en el Colón y en el Coliseo y cantó, en aquella temporada que sería suya última en Buenos Aires, *Il Barbiere di Siviglia*, *Lodoletta*, *La Bohème*, *Manon*, *I Pagliacci* y *Tosca*.

Es difícil medir hoy la magnitud que una figura central de la lírica, y en especial Caruso, tenía para la sociedad argentina. Algún dato puntual puede transmitir aquel alcance representativo más que una estadística. Carlos Pellegrini escribía desde Europa a su hermano Ernesto, poco antes de una de las visitas del tenor a Buenos Aires, en términos de gran entusiasmo. Quien fuera presidente argentino sentenciaba rotundamente desde Milán “Caruso es un genio”.⁵⁰⁸ Todo era posible y legítimo para un divo de la ópera en aquellos años. Su popularidad era la que solamente las estrellas de la radio o del cine adquirirán después.

⁵⁰⁷ Lo relata Lauri Volpi, op. cit., p. 151.

⁵⁰⁸ Rivero, Pedro E., *Enrico Caruso en Córdoba*, Dunken, Buenos Aires, 1999, p. 9, 10.

Cuando Caruso viajó a Córdoba con su compañía, los ferrocarriles fletaron un tren especial. En el tren viajaba también un músico de banda, Alberico Spatolo, que tocaba el pistón. Spatolo fue, con el tiempo, Director de la banda de la Policía de Buenos Aires, y no es difícil imaginar qué tipo de música tocarían aquellos instrumentistas uniformados en las ceremonias oficiales. Cuando Caruso llegó por fin a Córdoba, las autoridades le mostraron el centro y apenas insinuó que un monumento era malogrado en su perspectiva por algunas palmeras, la municipalidad no dudó un instante en eliminar inmediatamente aquellas molestias vegetales.⁵⁰⁹

Desde su primer viaje a Argentina, Caruso había resultado un personaje simpático, importante y representativo de lo italiano. El 3 de mayo de 1899, una mañana lluviosa, bajaron del piróscafo además del entonces joven tenor, divas famosas y cantantes ya conocidos por Buenos Aires como Adamo Didur. Caruso se hospedó en el Splendid Hotel de Avenida de Mayo, en el cruce con la calle Lima. Tal fue la trascendencia de esa visita para la ciudad que un escritor que no pertenece a la colectividad italiana, Pedro Eduardo Rivero, opina que fue esa presencia de Caruso, junto a la de otras visitas importantes, las que transfirieron su prestigio internacional a aquel boulevard que había sido construido sobre el modelo francés. Escribe Rivero que “se entienda o no, Caruso está integrado a nuestro nostálgico pasado porteño”.⁵¹⁰ La importancia del personaje no se limitaba en absoluto al grupo que frecuentaba el teatro de ópera. Como los símbolos son poliédricos, aquella opinión de Rivero podría ser suscripta por muchos porteños extraños al género lírico. La densidad del personaje lo hizo mito incluso en ambientes muy populares. Resultó así que en aquella mañana de mayo de 1899, mientras Caruso realizaba su trámite en la aduana del puerto, Giovanna Ritana, una oscura componente de la compañía lírica, llevaba a cabo idénticos trajines. Ritana, que después se apodararía M^a. Jeanne, no volvió después a Europa y permaneció en Buenos Aires para regentear en el centro, calle Paraná 440, el cabaret más famoso de la ciudad, el Chantecler. Ella, con el tiempo, fue la amante de otro cantante: Carlos Gardel,⁵¹¹ y nunca olvidaba contar que había pertenecido a la compañía de Caruso. La sorpresiva muerte del tenor anticipó en muchos años la trágica muerte de quien había sido su amante y en las calles del barrio de Boedo, barrio de tango, durante mucho tiempo se escuchó

⁵⁰⁹ Rivero, Pedro Eduardo, *Enrico Caruso en Córdoba*, cit. p. 13.

⁵¹⁰ Rivero, Pedro Eduardo, *Enrico Caruso en Argentina*, Editorial Universitaria de Estudios Avanzados, Buenos Aires, 1994, p. 51.

⁵¹¹ Galvez, Lucia y Enrique Espina Rawson, *Romances de Tango*, Norma, 2002, p. 95.

la voz del idiota del lugar, que como si se tratase de un mantra recitaba: “*Caruso non è morto*”.

Perfiles diferentes pero no menor fuerza representativa del arte italiano, fueron los directores de orquesta que llegaron a Argentina. Ya desde los primeros momentos de la actividad lírica en Buenos Aires, cuando Giacomo Massoni dirigió los estrenos locales de *Il barbiere di Siviglia* y de *Don Giovanni*, la batuta del director de orquesta estuvo en manos de peninsulares, y continuaron empuñándola casi con exclusividad durante el primer siglo de vida operística en la ciudad. Ellos, durante un siglo, mantuvieron tal posición en la ciudad rioplatense. Se lee así en una importante crónica que relata la vida porteña entre 1820 y 1825:

Under the old Spanish regime, the season of Lent was the most gloomy part of the year; it is now the gayest. We have óperas and ballets two and three times a week...selections from The Barber of Seville, Figaro, Henry IV the orchestra led by Masoni, the skilful Masoni, whose talent draws forth raptures of applause.

It is in contemplation to get up regular operas, instead of detached pieces: Don Giovanni has been mentioned- Rosquellas to be the hero; he would both look and perform it admirably, at least to those who have not seen Ambrogetti.⁵¹²

Desde aquellos lejanos tiempos, una persistente serie de italianos ocupó el podio de los teatros de ópera de la ciudad. Los apellidos de Rainieri, Bassi, Ciminio, Celestino, Lombardi, Torcilli, Forcillo, Mendalli, Franciscolo, Conti, Cristalli, Bimboni, Melani, Noli, Mascheroni, Rossi, Bracale, Mugnone, Giovanelli, Toscanini, Aldrovandi, Barone, Bellezza, Bernabini, Bovi, Camilieri, Cendalli, Golisciani, Vitale, Mancinelli, Mari, Marinuzzi, Marranti, Padovani, Stiattesi, Manfredi, Sormani, Romei, son apenas interrumpidos por escasos nombres “extranjeros” que, por otro lado, no aparecen al frente de ocasiones de primerísimo plano, como el francés Alexandre Pomé y el salvadoreño José María Escalante. Es más simple hablar por eso, de las excepciones que de la norma.

Pomé, si bien había sido responsable de representaciones en la Fenice de Venecia y su repertorio habitual comprendía óperas de Wagner, en Argentina había dirigido sobre todo opereta. En la *Gaceta Musical* de 1887, se lee que otro director del mismo apellido, tal vez pariente de Alexandre, había sido contratado para dirigir en la Plata: “También leemos que

⁵¹² *A five Years' residence during the years 1820 to 1825 containing...By an Englishman ...second edition London...., p. 32.*

para La Plata y otros teatros sud-americanos la empresa Martínez y compañía ha contratado por cuatro meses al maestro José Pomé Penna. No sabemos si se trata de algún hermano o pariente del conocido director Alejandro Pomé, que lo es actualmente del Fenice en Venecia”.⁵¹³

Otra excepción al italianismo del papel fue representado por la presencia del salvadoreño Escalante Oque. El director latinoamericano dirigió sólo excepcionalmente en teatros de primer orden y por cuanto se lee en el periódico, parece que el salvadoreño, con poca esperanza de desarrollar una carrera europea, trató de radicarse en Argentina e instalar una más de las tan numerosas academias de música familiar. *La Gaceta Musical* parece interesada, más que en alabar a Escalante, en perjudicar a la competencia de Escalante, es decir la compañía de Ferrari, contra la cual el periódico en esos momentos entablaba una especial campaña negativa “Se nos dice que la familia Escalante piensa establecerse de nuevo en esta ciudad y abrir una escuela de música. El sr. Escalante tendrá a su cargo la clase de piano, su esposa la Señora Isabel la de canto y su hijo el joven Luís, las clases de solfeo y violín”.⁵¹⁴

Y por fin Escalante se ocupará de un teatro del interior del país: el Olimpo de Rosario: “una empresa bastante respetable y con un buen capital es la que ha tomado la dirección del teatro Olimpo del Rosario y al cual es destinada la compañía lírica que ha llegado y dirige el profesor Escalante”.

Habrá que esperar al final de los años que aquí se estudian para encontrar a alguien capaz de disputar a los italianos aquel dominio exclusivo: el gran discípulo de Liszt, Felix Weingartner.

El contacto con la ciudad de los directores que llegaban era intenso. Los divos del canto eran evento sentido como más fugaz, aún cuando algunos de ellos la visitaron en varias ocasiones. El director de orquesta era un personaje que aparece mucho más radicado. Él es elegido por una empresa que se presenta con regularidad y su llegada después de las primeras visitas es esperada como la de un viejo amigo. Los cantantes aparecen ante el público en función de las vicisitudes del repertorio en cuanto vinculados a personajes, y además todas las noches se juegan su permanencia en la compañía. Los maestros son una constante en todas las noches de la temporada. Algunos de ellos por eso son considerados poco menos que residentes en Buenos Aires. Así ocurre que en alguna ocasión uno de estos personajes, Nicola

⁵¹³*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 24 de abril de 1887 p. 75.

⁵¹⁴*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 4 de octubre 1885, p. 65 vta.

Bassi, es defendido con fidelidad por el público, su público, incluso en una situación de gran tensión entre los *habitués* y la empresa:

*El domingo pasado, después del tercer acto de La Gioconda, el público que asistía a Colón tributó una merecida ovación al maestro Bassi por la buena dirección de la obra de Ponchielli. Pero en medio de los aplausos se oyó la voz de un claqueur sin duda que gritó- a Ferrari. Fue bastante esto para que los aplausos a Bassi se interrumpieran con 100 chists que salieron repitiéndose de todos los ámbitos de la sala y concluyera la manifestación al maestro. Esta era natural.*⁵¹⁵

Bassi se comporta en Argentina como un músico local: compone una marcha patriótica en ocasión de la fiesta nacional que dedica al Presidente de la República: “La gran marcha «La Argentina» composición del maestro Bassi y ejecutada en la noche del 9 por la orquesta en Colón ha sido dedicada por su autor al Presidente de la república”.⁵¹⁶

Años más tarde, en 1906, otro director italiano, cuya presencia ya empezaba a resultar familiar para Buenos Aires, sufrió una tragedia personal y fue consolado por el ambiente porteño, que desde entonces resultó para él mucho más que un público de teatro: el 10 de junio había muerto Giorgio Toscanini, el hijito del gran Maestro, que tenía apenas cinco años. En aquel entonces, el rito del dolor se tejió con su obstinada rutina, vinculando a la familia con ese lugar tan lejano de Parma, donde concluía la tierna vida del pequeño. Para éste, los lazos con ese sitio habrían de ser definitivos: la casa fúnebre habitual entre la gente de prestigio organizó su sepultura en el Cementerio de la Recoleta. *La Nación* publicó el anuncio fúnebre, que fue organizado con la redacción rutinaria y que lo alineó con los otros tantos avisos similares que correspondían a aquellos habitantes de Buenos Aires que en aquel junio se habían despedido de esta vida.⁵¹⁷

⁵¹⁵*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 6 de julio 1884 p. 28.

⁵¹⁶*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 11 de julio de 1886 p. 75 vta.

⁵¹⁷*La Nación*, 11 de junio de 1906. publicó dos anuncios uno en la sección “Necrológicas”: *Giorgio Toscanini, q.e.p.d., falleció el 10 de junio de 1906. Sus padres Arturo Toscanini y Carla Martini de Toscanini, sus hermanos Valter y Vally Toscanini, sus abuelos, tíos, primos (ausentes) y demás deudos, invitan a sus relaciones a acompañar los restos del extinto al cementerio del Norte, hoy lunes 11 a as 2, 30 de la tarde. Única invitación. el duelo se despedirá por tarjeta. Casa mortuoria, Cangallo 968. Nota: carruajes hasta las 2 p. m. en la empresa de Lázaro Costa y ca. Rioja 380. y otra en la sección “Sociales”: El maestro Toscanini, director de la orquesta de la Ópera, ha tenido la desgracia de perder a su hijito Jorge, niño de 5 años de edad, cuyos restos serán inhumados esta tarde en el cementerio del Norte.*

Pero si bien el director de orquesta es una persona mucho más radicada en la ciudad que los volubles cantantes, en general termina por irse. También aquel Nicola Bassi que parecía tan instalado en la sociedad porteña, deja Buenos Aires:

Según se asegura el maestro Bassi no volverá más con el ex empresario de Colón, pues desea descansar de sus largos y constantes trabajos al frente de la orquesta de nuestro primer teatro.

Parece que se trata de traer el año próximo al célebre maestro Franco Faccio para dirigir la orquesta del teatro de la Ópera durante la gran temporada.

El Maestro Bassi ha prestado verdaderos servicios al arte en Buenos Aires dirigiendo con verdadera inteligencia y acierto las grandes obras del repertorio lírico, y si su buena voluntad a veces se ha estrellado contra los inconvenientes que indispensablemente surgen cuando predomina el espíritu de lucro sobre las exigencias artísticas, no ha sido culpa suya.⁵¹⁸

A pesar de las esperanzas del periódico porteño, el gran veronés Franco Faccio nunca viajó a Argentina: murió en 1891 en el apogeo de su carrera. Faccio había sido compositor de óperas como *I Profughi Fiamminghi* y *Amletto*, pero el público de Buenos Aires vio frustrado su deseo de aplaudir al gran maestro tan admirado por Bernard Shaw, y que había dirigido en estrenos mundiales títulos como *Aída* y *Otello*, y también óperas de los “jóvenes” Ponchielli - *I Lituani*, *La Gioconda* e *Il Figliuol Prodigo*-, Catalani - *Dejanice* y *Edmea* y Puccini - la versión en dos actos de *Le Villi* y *Edgar*-.

Según una retrospectiva que el crítico de *La Nación* esboza en 1895, la serie de grandes directores italianos en Buenos Aires es continuada, después de Bassi, por Mancinelli y Mascheroni. La nota es rica en datos, y el crítico aprovecha para exhibir su refinada cultura musical, expresando que no se conforma con buenos cantantes cuando escucha ópera:

Siluetas líricas: el maestro Mascheroni.

Había un gran vacío en nuestros grandes teatros. Desde que faltó el viejo Bassi, faltaba la masa sonora admirable del conjunto en las óperas, vendrían como han venido grandes artistas, la Patti, Stagno, Tamagno, todo lo que se quiera; pero la orquesta, el coro, los preludios, los concertantes ¿Qué eran?

⁵¹⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 9 de octubre de 1887 p. 323 vta.

*Sencillamente un desastre.*⁵¹⁹

Llegarían después los hermanos Marino y Luigi Mancinelli quienes, junto a Faccio, fueron los directores italianos más celebrados de su tiempo. En Marino Mancinelli, persona capaz de suicidarse ante una deuda de dinero, se han identificado características representativas del director italiano en cuanto personaje: “*a vigorous, lively conductor with an infallible memory (characteristics of an Italian tradition from Mariani to Toscanini)*”.⁵²⁰

Además de aquellas virtudes técnicas de la nueva generación de directores, otra tipología se imponía cada vez más en la profesión, y en Buenos Aires el cambio hacia aquel nuevo estilo estaba representado por la transición entre dos directores activos en la ciudad. La competencia responsable y serena de Bassi fue reemplazada por una manera opuesta, la de Marino Mancinelli que encarnaba un tipo de maestro genial, casi patológico: el carácter irascible, intransigente, que suscita pánico en la orquesta y en los cantantes.

Llegó después Mancinelli, el pobre suicida de Río, nervio enérgico y poderoso, formidable educacionista de su orquesta que temblaba bajo la vibración de su batuta, raspeador insigne de músicos y de artistas, irascible y poderoso en la rara imposición que adquiriría: un tenor, una prima donna, lo respetaban como al papa...

Mancinelli, más enérgico que Bassi...pero no era el maestro reposado como Bassi que dominaba la obra entera...díganoslo si no, el Fausto de Gounod dirigido sin partitura a la vista, sin que faltara cada entrada de instrumento en la orquesta indicada por su batuta cada entrada de masa coral o de cantante, lo mismo que hizo con Aída, o este pequeño bellísimo detalle que no se ha oído más como él lo acentuaba: las diez y seis batutas de Africana.

Mancinelli, demasiado nervioso.

Después de él ¿Qué vino?

Llegarán después maestros de poco valor. A estos visitantes el crítico prefiere otros directores residentes en la ciudad, que son siempre italianos y se cita como ejemplo al parmense Riccardo Furlotti, radicado en Buenos Aires desde 1885: “Nada! Directores de orquesta que valían infinitamente menos que otros maestros que están en el país, como

⁵¹⁹La Nación, 27 de julio de 1895.

⁵²⁰Rostagno, Antonio, “Mancinelli, Marino”, *The New Grove*, cit.

Furlotti, por ejemplo, que es un músico inteligente, capaz de darse cuenta de la partitura que tiene entre manos, práctico en la dirección...”

Hasta que por fin llega Mascheroni. Para *La Nación*, la presentación del maestro implica decir que la gran figura entronca en la gran tradición italiana y que es elegido por el Olimpo musical para dirigir nada menos que La Scala:

Por fin se nos presenta Mascheroni ¿Quién es Mascheroni?

Cuando murió el celebre y lamentado Faccio un jurado nombrado por el sindicato de Milán debía nombrar el reemplazante.

Y ese jurado estaba compuesto por Verdi, Boito y Bozzini, director este ultimo del conservatorio musical de Milán!

Que tribunal!

Pues de todo el concurso, Mascheroni fue designado por tales maestros, para ser director de la Scala de Milán! Y el puesto lo conserva Mascheroni, fuera de las escapadas que hace a América.

La gloriosa presencia de Arturo Toscanini en Buenos Aires comienza en 1901 en la temporada del Teatro Ópera, y esta visita del maestro habría de ser continuada por otra, afortunadamente para Buenos Aires. Así, los lectores de *La Nación* pudieron leer el 22 de mayo una crítica de aquel evento histórico: la primera presentación en la ciudad de Toscanini:

Debutó en efecto anoche en la Ópera el maestro Toscanini, dirigiendo e interpretando el Tannhauser con tan clara noción de su hondo sentido y elevado carácter, con tal riqueza de colorido y de vida y de variedad para todos sus momentos, a partir de la obertura (que no accedió a repetir), que el mejor elogio de su dirección podría hacerse con sólo decir que a pesar de haber reintegrado la partitura con los muchos cortes en ella hechos hasta ahora, no solamente triunfó el peligro de la monotonía inherente a la difusión y prolongación de algunos pasajes sino que pareció por el contrario más aligerada en vez de más recargada la partitura. Esto lo dice todo.⁵²¹

⁵²¹*La Nación*, 22 de mayo de 1901.

Algunas consideraciones deben hacerse sobre este texto: además de los elogios que al crítico mereció el Maestro, son notables las precisas acotaciones del autor del texto, que bien habla del nivel musical del cronista. El escribiente, sin pudor alguno escribe lo que casi ningún colega suyo osaría hoy: la maravillosa música de Wagner le resulta a veces pesada, tanto que la escena del certamen “agota la atención y la paciencia no germánica de los oyentes”. En un paréntesis del texto, por otro lado, el crítico anota algo que lo sorprende pero que habría de resultar con el tiempo una de los más habituales y polémicos perfiles del nuevo director: la lucha de Toscanini contra los bises. Esto habría de contribuir a una imagen de intransigente severidad a la que a veces sacrificaba la elegancia de modales. Así, años más tarde, en otra visita del Maestro, sucedió que uno de los más célebres barítonos del siglo protagonizaba el Germont de *La Traviata* y he aquí lo que pasó después de haber cantado su aria más famosa:

Toscanini escandaloso!

Al terminar el segundo acto, el público en masa aclamó al barítono Stracciari por su bien cantada frase: “Di Provenza il mar”. Esta manifestación se prolongó como había sucedido en la primera de Traviata hasta después de corrida la cortina, pidiéndose insistentemente el bis de todo el final, pero el barítono Stracciari acertadamente, por cierto se rehusó a concederlo.

Lo mismo había hecho la primera noche

El maestro Toscanini abandonó su banda de director y fue al escenario. Recelando una venganza de alguna parte del público, pensó entregar la batuta al maestro substituto, y no volver a salir, pero a pedido de algunos amigos y de los empresarios se resolvió a continuar en su puesto.

Al presentarse para el tercer acto fue recibido con una rechifla grosera e injusta. No hay dos opiniones al respecto. Fue injusta porque no había sido el maestro quien se negó a conceder el bis solicitado y grosera porque se trata de un estudioso y un competente que es acreedor a consideración y respeto aún por parte de un público levantisco como el que asiste a esa clase de óperas del sistema antiguo, desde el paraíso de la Ópera.

Hasta aquí, el crítico, que trata de ser ecuánime, daba la razón a Toscanini, pero ...

Hasta ese momento toda la sala estaba de parte del maestro y lo aplaudió, pero este perdió su serenidad y volviéndose hacia lo alto, pronunció varias veces palabras inconvenientes, hostiles, que no hicieron sino aumentar el alboroto paradisíaco.

Entonces vuelto una vez más añadió a la palabra un ademán que no recordaba modales palaciegos, dejó con malhumor la batuta y se retiró.

El maestro se mostró irrespetuoso y por demás excitable. Por molesta que le fuera la demostración hostil del paraíso ha debido tener en cuenta que en esa inmensa sala estaba toda la sociedad culta y distinguida de Buenos Aires, poco acostumbrada a presenciar y a tolerar excesos de tal naturaleza

Cualquiera de las señoras y caballeros que la llenaban, se ha de haber sentido herido con justo motivo por la actitud del Sr. Toscanini.

*Lamentamos profundamente el incidente, esperando que en lo sucesivo no se repitan hechos semejantes.*⁵²²

La polémica no se calmaba. Por el contrario, pocos días después, la guerra entre el Maestro y su público continuaban. Toscanini hizo suprimir la claqué y eso cortó el problema de raíz. Triunfó de esta manera una severidad que el cronista supone exagerada: ni siquiera en Italia sucede esto: “A la entrada del maestro Toscanini hubo un corto aplauso. Por la supresión de la claqué clásica del paraíso no hubo bis alguno ni del dúo del primer acto ni de la gran escena del segundo ni del preludio del tercero como era practica tradicional y se hace en...Italia”.⁵²³

En aquellos días, aunque hoy parezca increíble, en otra sala de la calle Corrientes, el Politeama, que desde hace mucho es reemplazada por un melancólico baldío, otra gloria de su cuerda, Pasquale Amato, rivalizaba con Stracciari en el mismo título verdiano. La circunstancia permite ahondar aún más el asunto polémico que enfrentaba a Toscanini con el público de las alturas del Teatro Ópera. El crítico asocia a Toscanini con el satánico protagonista de la ópera más famosa de Boito y escribe que como en el Politeama nadie enfrenta al Paraíso, con “adioses con la mano”; todo es más divertido:

Amato hizo un buen Germont, aunque no superior al de Stracciari en la Ópera (tuvo que repetir, por entusiastas ovaciones de lo alto, que llegar a contagiar a los de

⁵²²La Nación 4 de julio de 1906.

⁵²³La Nación, domingo 8 de julio de 1906.

abajo, su aria Di Provenza il mar, célebre hoy en los anales del teatro porteño porque dio motivo a aquella nunca mal ponderada aventura del teatro lírico en que Mefisto II se encaró con los querubines del Paraíso que le silbaban el nuevo “Siam nimbi volanti” y les hizo un adiós con la mano...

*En el Politeama no pasan estas cosas: allí se grita, se aplaude, se silba, se piden bis, se conceden, se admite claqué, se divierte todo el mundo, en paz y gracia de Dios.*⁵²⁴

No es detalle menor que Toscanini haya elegido *Tannhäuser* para presentarse en Buenos Aires. El parmense se mostraba de esa manera, por encima de parcialidades hacia la música de su país y abierto al famoso “nuevo sistema” de composición. La riqueza de la orquestación wagneriana daba centralidad por otro lado a su tarea de director. Toscanini no fue por cierto ni el primero ni el único italiano en Buenos Aires en ser asociado con Wagner. Ser italiano, como se estudiará más adelante en la expresión de un crítico musical argentino, más que denotar un origen nacional implica ser hijo del arte universal. En cuanto tal, los italianos son quienes muestran a los argentinos también el arte de Wagner.

Uno de ellos fue quien habría de calcar antes que nadie el podio flamante del Colón: Luigi Mancinelli, que inauguró el teatro en 1908. Su autoridad como director había sido apreciada ya en 1877 por Arrigo Boito, quien lo consideraba el intérprete ideal de su *Mefistofele*, y cuando Felix Weingartner, la primera gran figura alemana de la dirección que conoció Buenos Aires, asistió a su *Meistersinger*, confesó haber deseado que muchos de sus compatriotas hubiesen estudiado con Mancinelli, quien le pareció

*astonishingly good ... I could never have thought that an Italian could so thoroughly master so German a score. He conducted with so much temperament and energy ... and such subtle understanding of where the orchestra should dominate and where it should be subordinate, and yet without neurotics or the petty tricks of the fatal tempo rubato, that I could wish many a German conductor could take a lesson from him.*⁵²⁵

⁵²⁴ *La Nación*, 21 de julio de 1906.

⁵²⁵ Libby, Dennis-Julian Budde, “Mancinelli, Luigi”, *The New Grove*, cit.

Los hermanos Mancinelli, por otro lado, habían sido el trámite wagneriano hacia Bolonia, la ciudad que presentaba en Italia las novedades del músico alemán. Marino Mancinelli fue el primer director en Italia en ejecutar Wagner después de Angelo Mariani, y fue él quien dirigió en la premier italiana de *Der fliegende Holländer* en 1877 y Luigi, análogamente, estrenó en Italia *Lohengrin* en 1882.

Otro gran wagneriano en Buenos Aires había sido Edoardo Mascheroni y fue en ocasión de una de las visitas del maestro italiano que aquel periodista de *La Nación* elaboró su teoría sobre la italianidad como patria del arte. De Mascheroni se lee en el diario:

*En su obra artística, es un músico italiano. Esto no basta. No lo decimos en el sentido de una italianidad musical, sino en el sentido de esos verdaderos hijos del arte que nacen en Italia. Mascheroni ha sorprendido a todos, después de revelar y matizar la escuela italiana musical con efectos nuevos, abordando la escuela alemana y todo lo clásico que puede tener la música, en sus inolvidables conciertos, que felizmente repetirá este año e interpretando el Lohengrin y el Tannhauser como no lo ha hecho ninguno*⁵²⁶

El competente crítico, que había realizado el peregrinaje a Bayreuth, escribe cuanto sigue:

*Hemos oído la música de Wagner en Bayreuth. La hemos oído en Buenos Aires, con los pobres elementos de que se dispone. Si tuviéramos relación con Mascheroni le hubiéramos estrechado la mano.
Es todo un artista! Es a él que debe la temporada de la ópera su salvación.*

La nacionalidad de Mascheroni desborda los confines. Su patria verdadera, como sucede con ciertos italianos, es el Arte. No debe extrañar entonces su pertenencia tanto a la lista de los condecorados de su patria física como al elenco de los galardonados por los mismísimos enemigos de esa patria: “Caballero de la corona de Italia...caballero de la orden austríaca de Francisco José”.

Mascheroni es, además, un director de orquesta servidor de su Arte:

⁵²⁶ *La Nación*, 27 de julio de 1895.

*Tal es el sencillo y modesto director de la orquesta de la Ópera, una buena criatura que no molesta a nadie, todo un talento musical, alma y vida de la compañía Ferrari, el hombre de más valer de cuanto la empresa encierra, y para el que es una desgracia no contar con artistas ni dirección novedosa que le den un campo franco a todo su poder intelectual y su enorme práctica de manejar artistas.*⁵²⁷

Resultó de tal manera que desde los tiempos de Bassi, los profetas de Wagner en Argentina fueron italianos y también lo había sido en España como escribe Ramón Sobrino al recuperar un texto de José Borrell, del 1945. Borrell opinaba entonces que Luigi Mancinelli “educó y moldeó a la afición madrileña, [...] fue el primer director que se interesó verdaderamente por la propaganda del wagnerianismo”.⁵²⁸

En Buenos Aires fueron ellos los que dieron a conocer por primera vez las óperas del compositor en los treinta años que van de 1883 a 1913.

<i>Lohengrin</i>	Nicola Bassi	1883
<i>Der Fliegende Holländer</i>	Oreste Bimboni	1887
<i>Tannhäuser</i>	Edoardo Mascheroni	1894
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	Leopoldo Mugnone	1898
<i>Die Walküre</i>	Edoardo Mascheroni	1899
<i>Siegfried</i>	Luigi Mancinelli	1908
<i>Das Rheingold</i>	Edoardo Vitale	1910
<i>Götterdämmerung</i>	Leopoldo Mugnone	1910
<i>Parsifal</i>	Gino Marinuzzi	1913

También fueron italianos los precursores desde el podio del verbo de Richard Strauss, cuya música resultaría emblemática de la elite más exclusiva del mundo lírico porteño. *Salome* fue dirigida en *prima* por Giuseppe Baroni (1910), *Feuersnot* por Luigi Mancinelli (1913) y *Rosenkavalier* por Gino Marinuzzi (1915). Este monopolio habría de ser interrumpido sólo por la histórica *Elektra* de 1923, cuando la ópera fue presentada a los porteños nada menos que bajo la dirección de su autor.

Los maestros italianos resultaban ser, al dirigir estas primicias, un puente con lo moderno. El director de orquesta en la idealización del público es lo más alto, sólo el creador está por sobre él en la representación romántica del arte musical. Es el personaje que decodifica la partitura, es decir, la voluntad del compositor, y la traduce y explica a la

⁵²⁷ *La Nación*, 27 de julio de 1895.

⁵²⁸ Borrell, José, *Sesenta años de música*, Dossat, Madrid, 1945, citado por Sobrino, Ramón “Mancinelli, Luis”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...* cit.

orquesta. Sobre todo en aquel entonces, no pocos compositores se ocuparon incluso de dirigir orquesta. Así, se presentaron en Buenos Aires Mascagni antes de 1920 y Strauss poco después. En otros músicos, aunque la tarea ejecutiva fue la predominante, se dio asimismo la fusión entre ambas labores, las más altas en aquel escalafón. De esa forma, casi todos los directores componían, y eso los proyectaba al futuro. Entre los que visitaron Buenos Aires, ya aquel mismo Nicola Bassi desarrolló actividades compositivas.

El trágico Mancinelli había compuesto también óperas, y cuando *La Nación* presenta a Mascheroni no olvida indicar su experiencia con la escritura musical: habrá estudiado composición con el director de capilla de la catedral de Milán, compuesto mucha música sagrada además de cuartetos y “en 1889 fue encargado por la Academia de Santa Cecilia de Roma para escribir la gran misa fúnebre que debía celebrarse con motivo del 10 aniversario de la muerte de Víctor Manuel, misa que tuvo un éxito inmenso en el Panteón de Roma, cantada por Gayarre”.

Su hermano y discípulo Luigi también asoció la batuta a la composición: escribió melodramas como *Isora di Provenza*, *Ero e Leandro* y *Paolo e Francesca*. Esta última ópera se presentó en Buenos Aires con gran éxito, y el crítico de *La Nación* fue sensible a su independencia de las modas, festejando que el compositor no hubiese caído en los *clichés*, las *convenzioni* del momento: “Obra sana y obra de honradez...sin especiosas combinaciones sonoras ni frases alambicadas o fáciles romanzas o rarezas instrumentales o armónicas, sin intermezzos ni himnos. Atronadores aplausos...”.⁵²⁹

Por supuesto, la larga travesía atlántica habrá favorecido la concentración creadora y no pocas ideas musicales se habrán plasmado en los camarotes, único refugio de soledad en el bullicio de esa comunidad obligada que eran las naves. Mascheroni, autor de dos óperas con texto de Illica, *Lorenza* que subió a la escena del Costanzi en 1901 y *La Perugina* que se presentó en el San Carlo de Nápoles en 1909, fue uno de esos compositores de alta mar. Seguramente a la primera de esas óperas se refiere el cronista de *La Nación* cuando escribe en 1896: “Mascheroni ha venido durante todo el viaje entregado a la labor. Trae en su camarote un armonium y sobre el atril he visto borradores de música. El maestro está concluyendo la ópera que escribe sobre un libreto hermosísimo de Illica, que aún no ha sido bautizado. La ópera está pronta este año mismo”.⁵³⁰

⁵²⁹*La Nación*, 5 de julio de 1908.

⁵³⁰ *La Nación*, 21 de abril de 1896.

De las características del director tipo que aquí se señalaron, resulta un perfil místico y separado del resto de los mortales. El director en cuanto mediador entre lo sagrado, la creación del genio y el mundo, es un sacerdote, un medium o un oráculo hierático, una esfinge impenetrable:

*Toscanini notevole per avvenenza tra i direttori d'orchestra del suo tempo, aveva un volto simile all'effigie scolpita di una divinità. La maschera presentava un modellato aristocratico, l'incarnato lucente e regolarmente morbido, gli occhi intensamente sommersi in zone d'ombra. Ascetico e sognante al tempo stesso, il suo aspetto esaltava l'enigma del suo sguardo miope, ossessivo, variamente descritto come "ardente", "scintillante", "vivido di esaltazione e di spiritualità" e pur tuttavia- come avviene degli occhi di un cieco,-vago, sfocato, cogitabondo.*⁵³¹

Alguien va más allá y asocia la figura del gran director a lo divino. El texto central sobre el Maestro escrito por el crítico del *New York Times*, Joseph Horowitz, recibe un subtítulo en la edición italiana, que reza nada menos que así: "*Come diventò un dio della cultura americana*".⁵³² Cuando Horowitz, comenta palabras de su colega Lawrence Gilman, el crítico del *Herald Tribune*, emplea incluso expresiones características del universo ritual: celebrante, consagración, acólitos, culto, mesianismo: "già in precedenza Gilman aveva definito Toscanini «il sacerdote della bellezza, il celebrante consacrato» della musica. Preannunciata da nuovi accoliti, la marea tuttora ascendente del entusiasmo per Arturo Toscanini aveva dato luogo a un culto della personalità di un fervore e di un'intensità messianici".⁵³³

El que músicos italianos hayan sido puente entre el público porteño y el arte nuevo, también en aquellas expresiones no italianas que las elites intelectuales de Buenos Aires consideraban progresistas, explica esa imagen simbólica de imparcialidad, de honestidad objetiva: el Maestro es el puente de la calidad y no se subordina en esto ni siquiera a su propia nacionalidad. Su actitud decidida lo asocia a un carácter que entre los cantantes sólo fue

⁵³¹ idem p. 62.

⁵³² Título y subtítulos originales son más sobrios: *Understanding Toscanini. A social history of American concert life*.

⁵³³ Horowitz, Joseph, *Toscanini*, Mondadori, Milano, 1988, p. 124. El subtítulo de la edición italiana reza así: "Come diventò un dio della cultura americana e contribuì a creare un nuovo pubblico per la musica classica" [*Understanding Toscanini*, 1987].

atribuida al divo Francesco Tamagno, el tenor que fundiéndose con su personaje operístico fundamental, Otello, era considerado indómito, temperamental, viril y pronto al arrebató. Horowitz aplica a los directores que admira adjetivos que asimismo podrían adjudicarse a Otello-Tamagno: “*nervosi, ultrasensibili [...] indomabile idealismo*” prontos a la lucha, a la conquista. Una imagen del tenor a la vez estatuaría y dinámicamente decidida es la que parece mejor adaptarse al personaje del director de orquesta: “Grande, robusto, fuerte y poderosamente desenvuelto, parece una figura colosal tallada a grandes golpes no concluida aún y con el vigor del boceto valiente e impresionista que se acusa con pleno encanto. [...] tiene movimientos indómitos de energía formidable en su cuello griego y la voz que sale de su pecho es como el torrente de iras que desbordada sin fin presumible”.

Este prototipo de personaje es capaz de valiente arrojo y para servir al arte y también a su propio narcisismo en vez de bajar la tonalidad como habitualmente harían sus colegas, la sube: “ese año mismo ha hecho subir medio tono con Mancinelli, el himno del Profeta, para que haga mejor efecto”.⁵³⁴

Y es precisamente en aquel mismo año, en 1888 cuando *La Nación* esboza un muy interesante perfil de Mancinelli, que exalta características que en aquel entonces dibujaban el prototipo de la figura del director de orquesta con una precisión cada vez mayor: su decidida masculinidad, su concentración, su memoria. Así el periódico cuenta que Mancinelli es prototipo de una virilidad “italiana”:

de figura arrogante, desenvuelta, llena de movimientos fáciles, robusto, de frente despejada y alta, Mancinelli tiene una rara virilidad de tipo italiano, puramente italiano. De cerca el vigor de sus facciones acentuadas, lo hacen parecer más grande aún, sus ojos son vivos, fuertes como su metal de voz masculino, tiene una cara como modelada a grandes golpes, correcta, bastante encuadrada con su barba negra y en toda su persona hay la impresión de conjunto que desprende la armonía de sus factores.

El perfil concilia lo refinado con la reciedumbre del hombre preparado para gobernar:

esto en él es notable: una mano del maestro se parece a su cara, todo es de una robustez de hombre, pero de hombre fino, moreno, fuerte y nervioso, firmemente

⁵³⁴*La Nación*, 8 de junio de 1888.

nervioso, esto lo hace su tipo, su individualidad que se acusa inmediatamente, y se comprende que una batuta movida por aquella mano acerada dibujando en el aire los ritmos de su nerviosidad, tiene que hacerse seguir, como una inapelable voz de mando.

Su competencia es indiscutida por sus colegas músicos que:

lo siguen todos con respeto, porque el arco de su frente amplia, encierra un talento musical de primer orden en su género y un almacenaje como de biblioteca en la que el menor detalle esta al rápido alcance del pensamiento. Seguro de memoria sorprendente de súbita comprensión al leer las vastas páginas de la partitura, está complementando como director de orquesta, por un sentido finísimo de oído. En el golpe formidable de un conjunto [...] es como decía su amigo, el mejor director de orquesta que ha venido a Buenos Aires.⁵³⁵

¿Mancinelli como Tamagno? Algo diferencia a los divos del canto del Maestro. Si Tamagno y sus colegas son símbolo de la centralidad protagónica, del narcisismo exhibido, del heroísmo y una pasión que se funde con la de su personaje, el maestro es la autoridad, el vehículo directo con el Parnaso capaz de organizar la ceremonia. Al director de ópera tal como se lo veía en Argentina, a ese italiano tan especial, se puede aplicar lo que Horowitz escribe de Mahler y Toscanini. Ellos eran artistas que defendían la innovación y ambicionaban la visión de un teatro musical integrado, ya que:

allestirono opere nuove o neglette e riproposero i cavalli di battaglia in forma diversa e regenerata, scartarono i cantanti che non rispettavano le regole del gioco e imposero le loro norme a quelli che conservarono o introdussero ex novo. Imposero al pubblico l'imperativo della puntualità e del raccoglimento. Si fecero dei nemici ai quali risposero con il loro sprezzo. Erano celebrità che simboleggiavano un ordine nuovo.⁵³⁶

Desde la generación anterior a Toscanini el maestro es severidad, precisión, incorruptibilidad, intransigencia; él es el árbitro insobornable y absoluto, la ciencia de la música, lo inapelable, el respeto y el enlace con el porvenir. Todos estas características en el

⁵³⁵La Nación, 24 de mayo de 1888.

⁵³⁶Horowitz, Joseph, *Toscanini...cit.*, p. 61.

período que estudiamos en Argentina eran asociadas a una única nación: Italia, porque todos los directores del “más elevado genero artístico hoy imperante”⁵³⁷, eran italianos.

Los comportamientos de los divos de la ópera eran imitados por la elite, lo que inequívocamente mostraba el prestigio social del melodrama y sus operadores. Los cantantes dictaban moda y los medios de prensa prestaron gran atención a los atuendos de las cantantes famosas. Tempranamente *La Gaceta Musical*, ya en 1882, anota cómo el vestido que la Sofia Scalchi Lolli había usado en su beneficio, había causado verdadera “revolución entre el gremio mugeril” y el periódico devela que: “una distinguida dama, ocupante perpetua de un palco balcón de la derecha en Colón ha encargado a su modista la confección de un traje, tomando por modelo el de la elegante artista. ¡Caprichos de la moda!”⁵³⁸

Otra señal para entender el importante prestigio de la ópera en aquellos años, es interpretar la conducta social en torno a ciertos matrimonios que llamaban la atención del público. En épocas más recientes se adquirieron cuartos de nobleza a través del triunfo en el cine o en la música comercial, y personajes de inmensa popularidad osaron enlazarse con otras de linaje remoto, adquiriendo la absoluta atención pública. En aquellos tiempos más lejanos, sin embargo, y también en Argentina, jóvenes de la mejor sociedad desposaron a divas de la ópera que, para vencer las resistencias de las familias tradicionales, no hicieron otra cosa que poner en juego aquel inmenso prestigio que gozaban en la sociedad a través del arte. Así Jorge Keen, descendiente de una familia holandesa de arraigo antiguo en Argentina, casó, y fue abandonado después, por la gran María Barrientos. La gran Salomea Krusceniski a quien una adolescente “Victorita” Ocampo, demostrando una muy específica predilección por la ópera alemana, escribía versos en francés sobre papel de seda, desposó uno de los mejores partidos porteños. Sin embargo, el máximo signo del prestigio de la ópera italiana entre la sociedad argentina resultó la al principio escandalosa relación de uno de los jóvenes que mejor representaban la elite porteña, Marcelo de Alvear, con la soprano Regina Pacini. La Pacini, que había cantado con Caruso, era hija del director de la ópera de Lisboa y pertenecía a una familia italiana de histórica tradición lírica. A pesar de la tenaz oposición social, el matrimonio se concretó en 1903 y Alvear fue más tarde Presidente de Argentina. La que fuera en otro momento gran diva del teatro de ópera nunca olvidó sus orígenes artísticos y cuando fue “primera dama” se prodigó en la promoción del arte en su nueva tierra.

⁵³⁷ *La Nación*, 16 de julio de 1896.

⁵³⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de julio de 1882, p. 57.

Fuera del terreno de la elite social y como sucede también hoy, verdaderas apoteosis fueron provocados por las relaciones entre dos divos populares, y allí la ópera siguió mostrando su preeminencia, como en los casos de Roberto Stagno y Gemma Belinzoni o de la aplaudidísima Luisa Tetrazzini con el aviador Bartolomeo Cattaneo.

2.1.3.1. Se estudia con maestros italianos: *il maestro di musica*.

Un indudable factor que reforzaba el prestigio y el respeto por los italianos en el terreno musical fue la predominante presencia de peninsulares entre los docentes de música de la ciudad. La identificación del italiano con el profesor de música era *topos* de profundo arraigo tanto desde la literatura como desde la misma ópera, y la precoz actividad de italianos en la ciudad como maestros de las señoritas de la aristocracia porteña, ya desde la colonia reforzaba tal identificación.

Los músicos saben perfectamente cuánto de su futuro profesional depende de la formación y por consecuencia de la elección del maestro. Una elección correcta o equivocada en los años jóvenes, cuando la mente y el cuerpo son flexibles, es decisiva, en efecto, de manera casi inapelable para la adquisición de los medios técnicos en cualquier rama del ejercicio musical. Por otra parte, un maestro famoso puede ayudar muchísimo en la difícil lucha por la conquista de un lugar en el mundo musical. La institución donde tal maestro desempeña su tarea docente tiene además un papel representativo de importancia en el futuro del joven artista, al menos en un primer momento, cuando antes de poder hacerse escuchar con el piano o su clarinete es conocido a través de un curriculum. Ya desde las complicadas y variadas circunstancias que ponen en movimiento el primer contacto del joven alumno con un maestro, se pone en movimiento un mecanismo en el que el respeto y el prestigio por maestros e instituciones tienen un valor central. En gran medida, en Buenos Aires durante los años que me ocupan, esas personas e instituciones provenían o estaban en Europa. ¿Cuánta confianza en los italianos y en sus instituciones depositaban los porteños en una decisión tan radical?

No será sencillo responder a tal cuestión. Se sabe poco de la biografía de los músicos activos en Argentina en el siglo XIX. Nuestra ignorancia es mayor sobre los datos de los primeros profesionales que llegaron al país. El criterio comparativo, que es el que aquí resultaría útil ya que me estoy refiriendo a una pirámide de prestigio, se puede intentar siguiendo las informaciones que han ordenado dos esforzados estudiosos argentinos, Vicente

Gesualdo⁵³⁹ y Rodolfo Arizaga⁵⁴⁰ que han trabajado sobre estos temas hace ya varias décadas y han podido recoger datos de fuentes directas como los testimonios de los mismos músicos o sus descendientes- Serán también de gran utilidad los respectivos Diccionarios que han coordinado Emilio Casares Rodicio y Dionisio Petriella.⁵⁴¹

Es indudable que un estudio más profundo sobre este importante tema requerirá esfuerzos específicos de investigación concentrados en la historia de la didáctica musical en Argentina con la esperanza de que se puedan completar aquellas informaciones. En esta precaria lectura comparativa de los datos de Gesualdo y Arizaga, me resulta claro que podré esbozar solamente conclusiones parciales, porque parciales son los datos de los que parto.

Arizaga, en ochenta voces biográficas, da indicación de datos de formación de los músicos, y Gesualdo en cincuenta y ocho. Las informaciones de ambas fuentes nunca son contradictorias sino complementarias, porque Gesualdo se concentra en los extranjeros que se radicaron en Argentina y Arizaga predominantemente en los de nacionalidad argentina. Dado que Arizaga considera argentinos a personas que han vivido predominantemente en el país, algunos músicos –pocos- son comprendidos en ambas listas. Deseoso de ser exhaustivo y por amor de Patria, Gesualdo incluye en su elenco a algunas personas que han actuado en Argentina, pero con una radicación no muy extensa.

En función de aquellos datos, los músicos residentes en Argentina durante el período que aquí interesa, cuando han estudiado en Europa, lo han hecho en los siguientes estados:

Alemania

Bélgica

España

Francia

Italia

Imperio Austrohúngaro (Praga, Budapest y Viena)

Rusia

Dadas las premisas, las informaciones más vetustas las proporcionará Gesualdo, ya que los primeros profesionales activos en Buenos Aires fueron casi todos extranjeros. Del análisis de la lista conjunta resulta que en 1880 los músicos en edad productiva, es decir con más de

⁵³⁹ Gesualdo, Vicente, op. cit., pp. 541 – 655.

⁵⁴⁰ Arizaga, Rodolfo, *Enciclopedia de la música argentina*, ...cit.

⁵⁴¹ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, cit. y *Diccionario Biográfico Italo – Argentino*, cit.

veinte años de edad, pertenecían a las siguientes nacionalidades: un artista argentino, dos belgas, cinco franceses, ocho españoles y dieciocho italianos. Esas personas se habían formado en sus países natales y es de señalar que el único argentino, Francisco Hargreaves, había estudiado en Florencia. Otras aclaraciones son necesarias: Luigi Pretti, hijo de nobles italianos exiliados por subversivos, había nacido en Toulouse y estudió en el Conservatorio Real de Bruselas y por otro lado Félix Ortíz y San Pelayo, nacido en Guipúzcoa, después de haber estudiado en el Conservatorio de Madrid, migró a Buenos Aires para perfeccionarse luego en el Conservatorio de Milán, lo que tal vez explique por qué en el catálogo del vasco se encuentre alguna *tarantella*.

Para considerar el período de formación de los músicos activos en la ciudad considero que habría que tener en cuenta a los músicos nacidos entre 1860 y 1900, es decir, aquellos que durante el periodo interesante para este texto habían completado su formación de base y por lo tanto estaban en edad de perfeccionarse. Entre estas personas que residían o habrían de residir en el país, había dos alemanes, tres franceses, tres rusos, cinco belgas, cinco españoles, veintiún argentinos y veintidós italianos. Es significativo señalar el papel que tuvo en la elección del instituto de perfeccionamiento para los argentinos el origen familiar: los seis argentinos de familia italiana que se trasladan a Europa para estudiar música eligen hacerlo en la patria de sus padres. Por el contrario, los otros quince, que son casi todos de familia española, evitarán Italia y se dirigirán en su gran mayoría en Francia (nueve). Solamente uno de ellos estudiará en la madre patria - Julián Aguirre-, mientras que los demás se distribuirán entre Alemania, Austria, Bélgica e Italia. Es indudable que en estas elecciones habrá contado mucho la facilidad para adaptarse a un medio antes que a otro, considerando el dominio lingüístico o la posibilidad de contar con ayudas familiares en las naciones de origen. En relación con la elección de Francia o Bélgica como lugar de perfeccionamiento, se considere también que en los grupos pudientes de Argentina, seguramente quien podía trasladarse a estudiar a Europa en aquellos momentos pertenecía a esa clase, dominaba el francés. La creciente admiración por la cultura francesa en general y musical en especial - piénsese a la fortuna en ascenso de Massenet – seguramente influyó en estas elecciones. Con relación a los músicos de familia española, en realidad ellos estaban siguiendo el camino francés o belga que los propios Albéniz, Turina y luego Falla estaban señalando, y no pocos músicos españoles que en aquellos años actuaban en Argentina se habían formado en el Conservatorio Real de Bruselas. Es el caso de los violinistas León Fontova y Andrés Gaos. Esta tendencia se habrá de radicalizar con el tiempo. Desde 1920 los jóvenes que se perfeccionaron en Italia pertenecen a familias italianas. Los demás argentinos que viajan, y esto es un dato nuevo

respecto del pasado, reciben formación en Francia y Alemania, pero la vía berlinesa es cada vez más favorecida con el pasar de los años.

Arizaga incluye de manera tal vez excesiva a Camillo Sivori en su lista. En realidad, el gran violinista, aquel “único alumno” que Paganini reconoció como legítimo, actuó en Buenos Aires como etapa de una *tournée*. En cambio, muchos otros músicos activos de manera estable en Argentina, han tenido la oportunidad de estudiar con las figuras más importantes de aquellos años, y su mención es realmente reveladora: Carlo Coccia (maestro de Giuseppe Soro Sforza). Saverio Mercadante (de Timoteo Pasini y Felice Lebrano), Joseph Joachim (de Pietro Melani), Amilcare Ponchielli (de Alfredo Donizetti y Jose Strigelli), Léo Delibes (de Justino Clérico) y Nicolaj Rimiskij Korsakov (de Jorge de Lalewicz). La serie de nombres prestigiosísimos continuaría después de los años ‘20 con Ottorino Respighi, Gian Francesco Malipiero (de Onorio Siccardi), Goffredo Petrassi (de Juan Carlos Zorzi), Bruno Maderna (de Hilda Dianda y Virtu Maragno). Además de esos verdaderos nombres de diccionario, la especial seducción del prestigio de importantes maestros en general instrumentistas, ha contribuido en especial modo en la elección por parte de los jóvenes alumnos, entre ellos Paolo Serrao. Serrao era uno de las máximas autoridades de la escuela napolitana fue maestro de Cilea, Giordano, Leoncavallo, Martucci y Mugnone. El maestro fue asimismo tutor de no pocas figuras del ambiente argentino como Luigi Romaniello, Corradino D’Agnillo o Gaetano Troiani.

Quien fuera tal vez el más importante violinista a caballo entre los siglos XIX y XX, Eugène Ysaÿe, aquel que ejecutó por primera vez obras definitivas como la sonata de Cesar Frank o el cuarteto de Debussy, fue el maestro de Auguste Maurage. Joseph Servais, hijo y continuador de Adrien François, el violoncellista que Berlioz calificaba «paganiniano» y que fue muy probablemente el más importante instrumentista de la mitad del S. XIX, fue el maestro de Henri Bomon y Charles Marchal, que participaron de la vida musical de Buenos Aires. Uno de los más importantes pedagogos del piano, considerado el fundador de la escuela napolitana, Beniamino Cesi, fue maestro de Gennaro Maria D’Andrea, Luigi Romaniello. En París aquel gran Antoine-François Marmontel, elegido por Albéniz como maestro, fue también docente de Eugene Guiard Grenier, Eduardo Amigó, y Alfonse Thibaud, y es bueno recordar que Marmontel había sido maestro de otros personajes como Debussy y d’Indy. Precisamente, una mención especial como polo de atracción de muchos músicos activos en Argentina, fue el particular club que Vincent D’Indy había fundado en 1894, en oposición al Conservatorio de Paris. Aquella Schola Cantorum de D’Indy alternaba la devoción musical por Palestrina con posiciones políticas decididamente antisemitas ante el

caso Dreyfus y por eso se había ganado fama de reaccionaria. Aquella mirada hacia el pasado que se inspiraba en una filosofía de inspiración católica, permitió de todas maneras una precoz apreciación de obras fundamentales del repertorio pero en aquel entonces olvidadas, como las óperas de Claudio Monteverdi. En el famoso cenáculo de D'Indy estudiaron los siguientes músicos del ambiente de Buenos Aires: José León Gallado, Eduardo García Mansilla; Juan José Castro, Raúl Espolle, Carlos Olivares y José André. Como es evidente, los jóvenes argentinos prefirieron en el terreno musical a Francia e Italia. Para analizar con mayor detalle este tema del prestigio, será necesario focalizar el papel de las instituciones de formación musical específica.

Resulta ya a primera vista un dato claro, fruto de la historia política de los países europeos: los centros musicales proceden de la estructura más o menos centralizada de cada estado. Así, en Francia, el único polo parece ser París, tanto con su institución más oficial, el Conservatorio, como su más reciente estructura antagonista, la Schola Cantorum de D'Indy. Bélgica, Austria y Alemania concentran prácticamente su actividad docente, al menos según el interés de los viajeros, en las capitales. España por su lado ofrece, por cierto, la alternativa de los conservatorios de Madrid y Barcelona. Italia, y esto es lo característico, muestra un mosaico y las sedes de formación de los músicos que actuaron en Argentina fueron: Nápoles, Milán, Roma, Parma, Florencia, Génova, Venecia, Siena, Trieste, Bolonia.... Al ensayar una estadística que adolece de todas las limitaciones que arriba fueron señaladas, resultan de todas maneras algunos datos de interés. Uno es la gran deuda que la música argentina tiene con Bélgica, cuyo Conservatoire Royal ha formado un número de profesionales inimaginable si se considera el discreto aporte migratorio del Reino a Argentina. En la sede de rue de la Régence han estudiado en diferentes momentos Henri Bomon, León Fontova, Andrés Gaos, Louis Gorin, Charles Marchal, Auguste Maurage, Edmund Pallemarts, Jules Perceval, Manuel Posadas, Luigi Pretti, Andrés de Raedemaeker y Gustave van Marcke.

Teniendo en cuenta solamente a los músicos nacidos antes de 1901, es decir los que antes de nuestro límite temporal tenían veinte años o más, resultan los siguientes porcentajes relativos a la formación músicos activos en Argentina

<i>país</i>	<i>porcentaje</i>
Alemania	4
Austria	2
Bélgica	13
España	10
Francia	19
Italia	49
Rusia	2
Usa	1

La tendencia sucesiva será la de incrementar fuertemente la vía alemana con un relativo *rallentamento* de las metas francesa e italiana y un total freno del camino español y ruso, esto último, evidentemente, por problemas políticos.

Así, de la comparación general resulta que las escuelas musicales italianas fueron sin ninguna duda las que han formado en mayor parte a los músicos activos en Argentina. Si se razona en función de instituciones, seguramente la que más ha influenciado a los músicos argentinos fue el Conservatorio San Pietro a Majella, heredero de los célebres cuatro conservatorios napolitanos, que alcanza a un porcentaje del veinte por ciento frente al trece del Conservatorio de Milán y doce de los Conservatorios de París y Bruselas. En lo sucesivo, el prestigio de la escuela pianística napolitana habría de continuar marcando profundamente la técnica y la interpretación de los instrumentistas argentinos con la radicación en el país en 1907 de uno de los mayores discípulos del Conservatorio San Pietro a Majella, Vincenzo Scaramuzza. Ya al año siguiente se podía leer en *La Nación* que Scaramuzza se presentaba junto a un compatriota que ha formado importantes violinistas en un programa que incluía la sonata en Fa Mayor de Grieg: “Esta noche se realizará en el salón La Argentina el concierto del pianista señor Vicente Scaramuzza, con el concurso del señor Hércules Galvani”.⁵⁴²

2.1.3.2. La lengua italiana esencial para la circulación.

La fuerza del modelo musical italiano llegó a ser tan dominante que fue imperioso adecuarse a él si se pretendía acceder a una circulación internacional del producto lírico.

La primacía casi universal del italiano como lengua operística se manifestó incluso en la fortuna de las traducciones a esa lengua de óperas creadas para palabras francesas, alemanas o rusas y esto no sólo en Italia. Hubo asimismo, es cierto, fenómenos de signo diferente. En Francia se cantaron óperas de Verdi traducidas al francés en una operación impulsada por el empresario León Carvalho y con autorización del compositor donde hasta los nombres de los personajes eran modificados. Estas versiones fueron conocidas en

⁵⁴²*La Nación*, 22 de mayo de 1908.

territorios transatlánticos vinculados a Francia como Nueva Orleans. Ecos de estas experiencias llegaron al Río de la Plata donde la célebre esposa de uno de los empresarios de Nueva Orleans, Mme. Aline Alhaiza, se presentó en el Politeama de Buenos Aires, que no era el teatro local de mayor prestigio, cantando en francés óperas italianas y la misma artista se exhibió en 1876 y 1877 en el Solís de Montevideo con *La Traviata* y *Rigoletto*. De todas maneras se trataba de manifestaciones marginales. Hubo también en Buenos Aires espectáculos de óperas italianas traducidas al castellano pero eran hospedadas por teatros de segunda categoría y precisamente la presentación en el teatro de la Ópera de melodramas en estas versiones, eran señal, creo, del inicio de su decadencia. El Ópera, que había sido puente entre los dos teatros Colón, se rendía ante la inexorable primacía de la colosal sala inaugurada en 1908. En la primavera de 1910, de esa manera, una compañía española dirigida por Juan Goula, el catalán que había triunfado en Rusia, presentó en la sala de la calle Corrientes las siguientes óperas cantadas en castellano: las italianas *Aida* y *Mefistofele* y también *Carmen*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*. En realidad, ni siquiera París, gran centro productivo de la lírica, podía sustraerse a la fuerza del mercado y productos celeberrimos creados en Francia debían lavar su mácula local, italianizándose si no en la lengua, al menos en la forma antes de afrontar el mercado de los teatros importantes: así, la mismísima *Carmen* debió aceptar recitativos a la italiana antes de poder circular por el mundo.

Conclusión sobre la admiración musical.

Antes de la llegada masiva de los inmigrantes una publicación especializada como el *Boletín Musical* refleja el pensamiento de la elite intelectual de Buenos Aires: la música italiana es afín a la nueva sociedad rioplatense y el periódico se refiere a Bellini y Paganini como representación de lo genial en música. Más tarde, en pleno periodo migratorio, otro periódico especializado, *La Gaceta Musical de Buenos Aires* fue testigo de un hecho indiscutido: italianos residentes en Buenos Aires concentran la preponderante actividad musical de la ciudad. Ellos son agentes de la difusión, no sólo del melodrama, sino de toda la música erudita e incluso son artífices de primicias locales de obras de Beethoven Schumann, Wagner y Richard Strauss.

Los italianos son imprescindibles en lo musical también a través de sus instituciones. Es notable que la sede de los obreros italianos haya sido durante años el centro principal de la difusión de la música de cámara y sinfónica. En su sala se han presentado artistas

internacionales como el pianista José Vianna de Motta y los argentinos han conocido obras fundamentales del repertorio.

Además de esta actividad de los músicos residentes, la llegada a la ciudad de otros italianos que eran célebres en el circuito lírico internacional hizo aumentar la centralidad de los italianos en la atención de los porteños melómanos. Muchísimos artistas de importancia histórica, en su mayoría italianos, han visitado Buenos Aires. Entre aquellos viajeros se contaron creadores de personajes de óperas de Verdi, Puccini, Mascagni como Francesco Tamagno, Enrico Caruso y Roberto Stagno y el interés de esas presencias desbordó el ámbito específicamente musical y resultaron eventos importantes para toda la sociedad porteña.

El músico italiano, hasta entrado el siglo XX, fue asociado, en la representación local, con la competencia musical. El director de orquesta, el Maestro, fue imaginado como italiano y su papel de mediación casi sacerdotal entre el público y los compositores admirados que ejecutaba fue otro de los factores del prestigio de lo italiano ya que el director de orquesta era considerado personaje de seriedad y rigor. Su imagen incontaminada de servidor del arte lo ponía por encima de las parcialidades nacionales. Fue así que los maestros italianos fueron el trámite de toda la música lírica, incluso la no italiana. Ellos dirigieron las presentaciones en estreno porteño de casi todas las óperas de Wagner en los veinte años que corren del 1883 a 1913. Como confirmación de aquel prestigio resultó que durante el periodo que nos interesa, el 50 % de los músicos residentes en la ciudad, cuando se perfeccionaron en Europa, lo hicieron en instituciones italianas.

Los compositores argentinos, aún los de descendencia no italiana, compusieron óperas en lengua italiana considerando esto esencial para la circulación internacional de sus obras, ambicionaron también ver representadas sus músicas en teatros de ópera de Italia y alguno de ellos hasta italianizó su apellido.

Las consecuencias sociales fueron notables: los artistas italianos que llegaron a la ciudad pudieron relacionarse con la más exclusiva sociedad local, y esto no sólo en situaciones ocasionales sino incluso, en varios casos, en la más definitiva de las maneras a través del matrimonio. Estas dinámicas que se verificaban en los salones de la elite de Buenos Aires no podían dejar de tener reflejos representativos incluso en los barrios poblados por los trabajadores italianos.

Otra resultante de aquel prestigio vio como protagonista a la elite local. Este grupo, en su gran mayoría constituido por ganaderos en un momento excepcionalmente floreciente de sus exportaciones, imaginó que el prestigio que emanaba de los objetos culturales podía ser comprado.

2.2. APROPIACIÓN.

2.2.0 Voracidad y posesión.

El prestigio de Italia en Argentina, alimentado en el tiempo por la visita de personajes del mundo del arte, de la ciencia, de la política o de la técnica, confirmó que el modelo que se había elegido era bueno.

La progresiva prosperidad económica del país hizo posible que los objetos culturales, depósito de un poder simbólico que se consideraba casi mágico, pudiesen comprarse. Cuando a la admiración por lo europeo se sumó el poder económico, nada pudo detener aquella aspiración de apropiarse vorazmente de lo que había sido tan deseado. Los argentinos pudientes, hambrientos de cosas y de anécdotas para la sala de casa, se movieron por la Europa de la *belle époque* con una disponibilidad económica que fue famosa y que fue capaz de sorprender a Anatole France y a su joven asistente: “*Ces Argentins crèvent de blé, d’orge, de viande frigorifiée [...] ils ont de l’argent à ne savoir qu’en faire*”.⁵⁴³

Lo mismo ocurrió ochenta años después. Sobre estas proezas de nuestro tiempo mucho se escrito y aún filmado. Pretendo señalar que aquellas actitudes, muy lejos de referirse a un momento histórico cerrado, son manifestaciones que se reiteraron en Argentina. Aquellas constantes actitudes reconocen en aquellos tiempos de fines del siglo XIX sus lejanos antecedentes. En efecto, creyéndose poseedores de un verdor que ha perecido, los nietos de esos viajeros que conoció Anatole France llenaron los vuelos Miami-Buenos Aires también transportando a casa cuanto estuviese cargado de prestigio representativo. A los hombres, plantas, mármoles y pájaros que mudaron en 1910, se sucedieron las novedades electrónicas. A principios del XX, el dinero permitió la apropiación de lo que se sintió más carente: un pasado. En cuanto un argentino tenía algo de dinero se daba a las antigüedades apropiándose de esa historia hecha mármol. Eso no escapa a la mirada aguda de France y de su secretario: “*Quand un argentin a gagné un certain nombre de «pesos» il donne dans les antiquités. Il vient en Europe; il y achète, à tort et à travers, quelques tonnes de tableaux, statues, curiosités, souvenirs historiques...a sa mort, il lègue a sa ville natale la fleur du bazar. On accepte tout. Il ya des salles entières de copies impudentes*”.

⁵⁴³Brousson, Jean-Jacques, op. cit., p. 116.

Si con la prisa se compra el Coliseo ello no importa, bastará con declarar auténtica la copia. Nuestras son las empanadas, la pizza y el helado y cuando se dice que tal barrio porteño es «como París» la frase se pronuncia con la supremacía del orgullo, ignorando la subordinación de quien es consciente de copiar un modelo: “*Les originaux ornent les plus célèbres galeries de l’Europe. Il n’importe ! Les gens d’ici s’imaginent que c’est l’ancien monde qui a copié le nouveau*”.⁵⁴⁴

El dinero permite revertir la situación original y hasta aquellas normas de elegancia apenas aprendidas sirven a los periódicos locales para criticar las maneras de los mismísimos intelectuales llegados de París: “*Le lendemain, dans les gazettes mondaines, on relève avec ironie, et même indignation, la négligence de notre tenue. Nous étions en smoking. En smoking, dans la loge présidentielle ! [...] Ces gens d’Europe, quels sauvages!*”⁵⁴⁵

Pero el huésped, el Anatole France que según Borges con su mirada hizo que los argentinos comenzasen a conocerse, fue cruel en su desprecio por el nuevo rico. Los argentinos compran cuadros pero en las casas: “[...] *les toiles sont classées, non par écoles, mais par grandeur, et selon la date d’entrée*”.

Y esa constante necesidad de estar en el centro de las cosas, de la astucia y del genio, llega a provocar empalagoso tedio en los extranjeros: “*Un sculpteur argentin sollicite l’honneur d’exécuter, en médaillon, le portrait du Maître [...] ce sculpteur est ami de notre hôte. Il y a, par conséquent, du talent. [...] Eh ! oui, tout le monde, ici, a du talent. Je cherche quelqu’un qui n’ait pas de talent!*”⁵⁴⁶

Los muebles, los mármoles, los cuadros y la música de Europa, Italia comprendida, fueron embarcados. Aquí llegamos por fin el tema que verdaderamente nos interesa; el ansia de apropiación se centró en dos objetos poco transportables:

- un teatro, el mejor teatro posible.
- una ópera nacional.

⁵⁴⁴Brousson, Jean-Jacques, op. cit., p. 225.

⁵⁴⁵Brousson, Jean-Jacques, op. cit., p. 223.

⁵⁴⁶Brousson, Jean-Jacques, op. cit., p. 245.

2.2.1. Tener un teatro.

Construir un teatro de ópera y un repertorio es construir la nación. La reproducción en Argentina de las estructuras operísticas de Europa respondió a un proyecto de la clase dirigente local según el cual se estaba edificando un pedazo de Europa fuera de ésta. Se pretendió reproducir una maquinaria compleja que pudiese funcionar con prescindencia del territorio, una especie de estación de astronautas en la Luna. Tales utopías, claro, podían tomar fuerza de la presencia de tantos europeos que poblaban Argentina. Pero este paradigma, además de la oposición aguerrida de los movimientos nacionalistas locales, fue discutido por la opinión de algunos de los mismos europeos que se tomaban como modelo; ellos también decían: “ustedes son diferentes de nosotros: la raza la hace la tierra, el clima”. Gracias al relato del secretario de Anatole France es posible escuchar un muy significativo diálogo entre el escritor y aquel juez que lo hospedaba con enorme gasto.

El magistrado argentino, que no había reparado en economías para ser aceptado como un par por aquella celebridad europea, describe una sociedad argentina ideal. Ese país habría sido construido con el mismo criterio que él había seguido para construir su casa, es decir, usando los mejores materiales traídos de Europa. Así como él había embarcado la chimenea francesa y las puertas españolas, de igual manera, para construir la mejor sociedad argentina, se estaban trayendo cocineros y eclesiásticos italianos, criadores de caballos vascos y banqueros alemanes:

*Dans cette Babel, explique notre mécène, chaque nation d'Europe a apporté sa spécialité. L'Italie fournit les cuisiniers, les pâtisseries, les glaciers, les ecclésiastiques...car les argentins sont très ardents catholiques. Mais ils montrent beaucoup moins de chaleur, quand il s'agit de recruter la sacrée milice...les Espagnols sont valets de chambre, gagne-petit...les Basques s'occupent des chevaux. Les anglais se son emparés du commerce. Les allemands eux, s'occupent de finances. Les banques les plus puissantes sont entre leurs mains.*⁵⁴⁷

Pero Anatole France, que embandera otro criterio, es decir, la fuerza del lugar, destroza sin piedad las fantasías de aquel aristocrático argentino que cambiaría con entusiasmo el sol de su tierra por un poco de niebla de Londres con tal de ser admitido por los europeos. France

⁵⁴⁷Brousson, Jean-Jacques, op. cit., p. 213.

es inflexible: la raza argentina esta determinada por una latitud. Hagan lo que hagan ustedes no serán como nosotros, lo que hace la raza es el clima, la tierra:

*...eh bien ! Regardez autour de vous : ces magnifiques enfants, ces femmes élégantes, ces hommes a la fois robustes et fins...Il y a une race argentine. On la reconnait a la' éclat du teint, a la dilatation de la pupille, a un certain embonpoint chez les adolescents et chez les femmes...je ne parle, bien entendu, que du physique. Elle n'a pas cent ans cette race ! Elle est pourtant constante dans sa variété. D'où vient-elle ? De partout...ce qui fait la race, en effet, ce n'est pas, comme on le croit, la sélection de l'amour, la politique, la métaphysique.... mais le climat, la terre, les fruits, la cuisine.*⁵⁴⁸

A pesar de objeciones de ese tipo, se insistió en el proyecto de la adquisición de los símbolos europeos. Por otro lado, otros países con contactos más débiles con Europa que Argentina pujaban también por obtenerlos. Poseer un teatro de ópera bendecido por la presencia de los títulos y los cantantes de Milán y París, era disponer de la contraseña imprescindible para entrar al salón del mundo. La ópera, más que un tipo de espectáculo, era una ceremonia que en doscientos cincuenta años había organizado perfectamente sus ritos en una interacción total entre los celebrantes del escenario y la feligresía de la sala. Tal perfección era inconcebible en otros espectáculos musicales. Su artificio refinado había conquistado todas las capitales de Europa y en aquel entonces era considerada la expresión más acabada de la composición. No casualmente era un compositor de óperas y no de sinfonías, Gioachino Rossini, quien gozaba sin duda alguna de la mayor celebridad europea durante la primera mitad del siglo XIX.⁵⁴⁹ La ópera y su sede son elementos esenciales para la construcción simbólica de la nación decimonónica. La edificación de teatros es un tema cargado de significados que piden múltiples interpretaciones. Ya desde su sitio en la urbe hasta la elección de los modelos arquitectónicos de referencia, la cuestión es tan importante que involucra las más altas esferas de decisión del estado. El argumento trasciende poderosamente, por cierto, la sola promoción cultural o de solaz de la población. Construido el teatro, un ulterior paso será el de poblar su espacio en función de dos estrategias:

⁵⁴⁸Brousseau, Jean-Jacques, op. cit., p. 21.

⁵⁴⁹ Esta la frase de Senici: «Rossini was Europe's most famous composer in the first half of the nineteenth century», Senici, Emanuele, "Introduction: Rossini's operatic operas", ed. Emanuele Senici, *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 1.

- Conseguir que aquel teatro goce de un prestigio capaz de provocar admiración internacional. Ello permitiría participar con dignidad en el “concierto de las naciones”. Tal objetivo se conseguiría atrayendo al imponente teatro de la ciudad, y a cualquier precio, las figuras internacionales del género.

- Elaborar un repertorio lírico autóctono funcional a dar un perfil, también desde lo lírico, a la nación. Se pretendía conseguir una identidad a través de lo que se llamaba entonces, sin ambigüedades, una “ópera nacional”.

2.2.1.1. El nuevo Teatro Colón.

En el año 1886 el gobierno decidió enajenar el predio y el edificio del viejo teatro de ópera, el antiguo Colón, para edificar un Banco. Aquel teatro había sido inaugurado apenas treinta años antes y, si bien con limitaciones, el edificio era aún funcional. Sin embargo, desde los tiempos de su fundación, las ambiciones del país habían crecido en forma gigantesca: hacia fines de siglo Buenos Aires necesitaba darse un símbolo representativo que correspondiese a las nuevas y descomunales pretensiones porteñas. Se discutió sobre el lugar y sobre las características de la sala.

La decisión de construir un nuevo teatro no fue simple. Es por demás ilustrativo de la complejidad de intereses, económicos y de toda índole, que se pusieron en movimiento alrededor de la construcción del nuevo Colón, cuanto publicaba sobre el tema el más importante órgano especializado. *La Gaceta Musical*, en un principio hostil al proyecto, paulatinamente manifiesta un cambio de idea. En cada una de sus diferentes tomas de posición busca el consenso de sus lectores. Aquellas argumentaciones para justificar sus variables opiniones son aquí del mayor interés y seguir los avatares de la discusión política a través de este órgano de prensa dará coherencia al relato de esta polémica.

Tal proceso comienza con una nota del periódico que da noticia de la idea de la construcción de un nuevo teatro de ópera. Lo hace de manera curiosa ya que la propuesta, que el periódico critica, no es atribuida a decisiones oficiales sino a la iniciativa de una publicación colega. *La Gaceta* ignora o finge ignorar que el Gobierno ya había determinado meses atrás la venta del antiguo teatro Colón. En este juego complejo de marchas y contramarchas convendrá seguir la cronología de los acontecimientos.

El 31 de diciembre de 1884 el Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires había autorizado a la Intendencia a enajenar el teatro Colón al Banco de la Nación y a construir otro teatro “que llenase las exigencias de la población”, utilizando para tal fin los fondos que se

habían recabado de la realización del viejo teatro. De esta importante decisión política, *La Gaceta* da clara noticia a sus lectores recién en 1887.⁵⁵⁰ En 1885, *La Gaceta Musical* se encontraba consagrada a una campaña contra el empresario del Colón Angelo Ferrari. Éste es objeto de diferentes acusaciones: gasto descontrolado del dinero público, no haber cumplido sus promesas respecto del cast y el repertorio prometidos, utilizar los fondos del erario argentino para autopromocionarse en Milán. Se entenderá después que, más que la figura del personaje italiano, cuanto se combatía es sobre todo un esquema de producción operística: el sistema de los divos del canto.

La Gaceta, ante la situación del Colón que considera crítica, cree encontrar un aliado en una publicación colega, *La Crónica Musical*. Esta actitud no es habitual, ya que los redactores de *La Gaceta* son notablemente agresivos, por lo general, con otras publicaciones musicales de la ciudad y también con los críticos musicales de los diarios no especializados como *La Nación*. Entonces, ¿cuál es la relación de *La Gaceta* con *La Crónica*? Éste es un periódico vinculado a la editorial Urrutia y que, nos lo dirá la misma *Gaceta*, en octubre de 1885 interrumpirá sus publicaciones. Entre ambos periódicos existía, por cierto, algún nexo fuerte: el responsable de *La Crónica* en tiempos de la alianza contra Ferrari, Modesto Fuentes, será poco después colaborador de *La Gaceta* en diciembre de 1886. Esto no impide que en agosto de 1885 los criterios de *La Crónica* y *La Gaceta* sean divergentes:

Se nos había anunciado privadamente que un colega artístico, La Crónica Musical se disponía a acompañar a La Gaceta en la nueva jornada que ha iniciado para salvar nuestro teatro lírico de la peligrosa situación en que se encuentra, y por lo tanto esperábamos con interés la visita del estimable colega.

Efectivamente la recibimos el domingo pasado, y como se nos había dicho, consagra a la cuestión su primer artículo que titula “¿Cuál es el remedio?”

Si bien ambas redacciones coinciden en el diagnóstico, la receta que propone Fuentes deja estupefactos a los responsables de *La Gaceta*. Sin encontrar otro medio para expresar gráficamente su estupor, nuestro periódico pide a su tipógrafo una serie interminable de puntos suspensivos:

⁵⁵⁰*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 16 de octubre de 1887, p. 325.

Al su ver el Sr. Modesto Fuentes, el autor del artículo, previendo la pregunta que espera se le haga, acerca del medio práctico que el aconsejaría en este caso, lanza su idea, pensamiento vasto, magno, colosal sin duda- QUE SE CONSTRUYA UN NUEVO Y GRAN TEATRO ¡!!!

.....
Esta serie de puntos suspensivos, indica que nos preocupa de tal manera el pensamiento del colega, que al conocerlo quedamos absorbidos y casi estupefactos.

Los responsables de *La Gaceta*, muestran o fingen una ignorancia absoluta de lo que está pasando en la Intendencia y encuentran la idea de Fuentes absolutamente impracticable, tanto tardan en reponerse de la sorpresa:

Repuestos un tanto nos hicimos esta pregunta. ¿Cómo se explica que el Sr. Fuentes, aficionado al parecer a las cosas prácticas encuentre inaceptable nuestro pensamiento por ofrecer ciertas dificultades en la práctica y halle muy practicable la construcción de un nuevo y gran teatro? [...] se olvida que hay que buscar un remedio posible, necesario y urgente. [...] es tan grave el asunto, que hemos tenido que meditar de nuevo acerca de las conclusiones del colega y este es el significado de la duda y anterior serie de puntos suspensivos.

Y entonces se explicita la divergencia en la opinión. *La Gaceta* invoca la adhesión de su público: no es posible que cierre “nuestra escena lírica” a la espera de un nuevo teatro. Así se escribe:

Como la proposición del colega es diametralmente opuesta a la nuestra, por cuanto suponemos que sus pretensiones son que se construya un vasto teatro con todos los adelantos modernos, lo cual no es cosa de soplar y hacer botellas, y de lo que se trata por el momento es de adoptar medidas urgentes para que la apertura de la temporada lírica del año próximo se haga en la época acostumbrada, no podemos armonizar opiniones.

Dejamos pues al criterio público la solución del punto:

O continúa funcionando el año entrante nuestra escena lírica adoptando las medidas que ha indicado La Gaceta. ¿O nos resignamos a cerrarla totalmente hasta que esté levantado el nuevo y gran teatro propuesto por el colega?

Tenemos la pretensión de creer que la gran mayoría del público estará con nosotros. N. ⁵⁵¹

La estrategia de *La Gaceta* es la de perseverar en su campaña de descrédito del enemigo Ferrari, quien, como se verá, estaba jugando un papel no secundario en la operación “nuevo teatro”. La noticia aprovecha de las desaventuras financieras de Ferrari en Brasil, “el vecino imperio”, para argumentar su incapacidad de continuar al frente del Colón. La crisis se debe regularizar con una llamada a concurso para sustituirlo. El periódico no tiene dificultad en sugerir las alternativas, Ciacchi, Rajneri, los hermanos Corti. Así se resuelven las cosas en Uruguay, donde el año pasado Ferrari perdió el concurso:

Los hechos que acaban de producirse en la capital del vecino imperio entre el empresario Ferrari y el tenor Tamagno y las revelaciones a que han dado a lugar, viene a poner de manifiesto la difícil situación financiera en que aquel se encuentra y a demostrar la imposibilidad material de continuar en adelante al frente de nuestro teatro lírico. De ahí la necesidad, más urgente ahora de que la Municipalidad se preocupe seriamente de este asunto y adopte sin trepidar las medidas que hemos indicado en nuestro artículo del domingo 9 del pasado, que tienen a asegurar, con sólidas bases el provenir de nuestra escena lírica [...] desde luego sostenemos, como única medida razonable y conveniente [...] sacar a concurso el arriendo del teatro [...] ya se ha lanzado a la publicidad el nombre de otro empresario de Colón, Cesar Ciacchi; en un círculo artístico se ha pronunciado el nombre del Sr. Rajneri, se asegura que dos conocidos comerciantes italianos, reputados buenos dilettantis han escrito a Italia invitando a los hermanos Corti, que durante algunos años tuvieron la empresa de la Scala de Milán, a venir al Plata a seguir su comercio y se dice por ultimo que en una reunión familiar que tuvo lugar hace ocas noches. Se lanzó la idea de constituir una sociedad...el teatro Solís de Montevideo, que pertenece aún a una sociedad particular, generalmente se concede en arriendo mediante concurso de licitadores. Para la explotación del teatro en el presenta año, así se hizo a fines del pasado, y se presentaron como concurrentes los SS. Rajneri y Ferrari, obteniéndolo el primero.

⁵⁵¹*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de agosto de 1885, p. 48.

Igual procedimiento se sigue en Chile ...y así lo obtuvo para la temporada del corriente año la empresa Dessi...N

Ante el hecho consumado y evidentemente para no reconocer la grave desinformación respecto del colega o bien la derrota en la puja política, *La Gaceta* presenta la gran noticia pero como parte de un proyecto mayor y ya por todos conocido: la gran reestructuración urbanística de Buenos Aires: “entre las obras de embellecimiento de la ciudad que de tiempo atrás tiene proyectadas el Intendente municipal, se encuentra la del nuevo y gran teatro”.

Pero no se puede ocultar un tropel de datos que están evidenciando un descuido de *La Gaceta*. Toda esa información inocultable muestra el silencio casi total sobre lo que tendría que haber sido una primicia en un periódico especializado en música. Por lo pronto, ya se menciona un lugar concreto en la ciudad, hasta los periódicos italianos están dando la noticia, y lo peor es que se habla del lugar central en el tema del enemigo Ferrari. Ya ha llegado el maquinista de la Scala quien ha viajado para ocuparse del asunto de forma estable, ¡tanto es así que ha traído a su familia y se ha interesado de ello el mismísimo Presidente Roca!

Debe levantarse en la calle Callao a la extremidad del Boulevard Rivadavia. De este asunto se ha ocupado ya La Gaceta en el año anterior... ahora un colega italiano ha vuelto a ocuparse del asunto y dice: “los planos fueron confiados a un renombrado ingeniero de Milán, por encargo del Presidente General Roca, y por intermedio del empresario Ferrari. En el Perseo llegó el maquinista del teatro de la Scala, escriturado por Ferrari para los preparativos de los trabajos tendientes a la construcción del teatro. Viene a establecerse definitivamente entre nosotros, y al efecto ha venido con su familia.

Desesperadamente, de todas formas, se trata de restar consistencia a la noticia, anotando que todo aún dependerá de que el edificio sea efectivamente vendido: “La realización de esta obra depende en gran parte de la venta del edificio del Colón al Banco Nacional para, previas las necesarias modificaciones, instalar allí ese establecimiento bancario”.

Además, para *La Gaceta* las informaciones italianas no son correctas: Ferrari ha viajado por otro asunto y el maquinista de la Scala trabajará recién cuando el teatro estará terminado, si alguna vez estará terminado.

Se proyecta dejar terminado en dos años el nuevo coliseo...varias de las informaciones del colega italiano no son exactas. El viaje de Ferrari y de su señora nada tiene que ver con el asunto...la venida del maquinista de la Scala es por demás prematura, por cuanto este empleado sólo empezará a ejercer sus funciones cuando el teatro este concluido y por ahora las uvas están verdes.

En el número de la semana siguiente *La Gaceta* no hace mención del tema en absoluto y recién el 20 de septiembre en una escueta nota en última página aparece cuanto sigue, que más que noticia parece un rumor: “Nos dicen que se han reanudado con actividad las negociaciones para la venta del teatro Colón a la dirección del Banco Nacional”.⁵⁵²

Un mes después se vuelve sobre el tema, aún en la más secundaria de las ubicaciones gráficas del periódico. Todo es sospecha: el proyecto, como si fuese una amenaza, es “agitado” y no es para menos, en medio de toda aquella negociación se mueve Ferrari. ¿Qué intereses tendrá? Seguramente algo turbio, por ejemplo, conseguir ser indemnizado por la interrupción del contrato: “Se ajita (sic) nuevamente el proyecto de vender el teatro Colón al Banco Nacional, y según nos dicen es el empresario Ferrari, el más activo agente de la negociación. ¿Se andará a la pesca con este Motivo, de una indemnización por el contrato que él tiene con la Municipalidad?”⁵⁵³

Durante el mes de diciembre el proyecto es ignorado de manera indirecta ya que se reflota un problema que no debería tener más actualidad: mientras afuera se discute la construcción del nuevo teatro, se exige a Ferrari que construya nuevas escaleras en el viejo Colón.

*La pretensión del empresario Ferrari de que se le exonere del pago del alquiler por el presenta año [...] así como el de que se le prorrogue el plazo para construir las obras de mampostería que está obligado a efectuar en el interior del teatro según el contrato son simplemente ridículos...el empresario de Colón no sólo se burla del público de esta capital sino que también lo hace de nuestras autoridades.*⁵⁵⁴

⁵⁵²*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 20 de septiembre de 1885, p. 59.

⁵⁵³*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 25 de octubre de 1885, p. 74.

⁵⁵⁴*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de diciembre de 1885, p. 89 vta.

Los lectores conocerán el límite contractual para la construcción de escaleras en el edificio, amenazado con su derrumbe, el sucesivo 10 de agosto. ¿Llegará antes la confirmación del proyecto del teatro nuevo? En diciembre de 1885 *La Gaceta* parece apostar por el no:

La intendencia municipal de acuerdo con el dictámen del asesor, no ha hecho lugar a la solicitud de D. Ángel Ferrari, empresario del teatro Colón, pidiendo prórroga del plazo para sustituir las actuales escaleras de madera de dicho teatro por otras de mampostería.

*El plazo para efectuar la obra mencionada vence 10 de agosto del año entrante.*⁵⁵⁵

Seis meses después, cuando falta nada más que un mes para el vencimiento del plazo, *La Gaceta* debe aceptar los hechos; la venta del Colón es algo decidido:

Parece asunto resuelto la enagenacion del teatro Colón por parte de la Municipalidad al directorio del Banco Nacional.

A este respecto, un colega de la tarde da el miércoles los siguientes informes.

“Ayer a las 3 de la tarde tuvo lugar una reunión en el salón de la intendencia Municipal, entre el Presidente del Consejo Deliberante, varios Concejales y el Asesor de la Municipalidad dr. Belaustegui.

“En esta reunión se fijaron las bases de la compra del teatro Colón.

*“En breve, pues el edificio del teatro pasara a ser propiedad del Banco Nacional, quien construirá allí la casa central de ese establecimiento”.*⁵⁵⁶

Al mismo tiempo, el periódico asesta un golpe preventivo a Ferrari y también al llamado “sistema de cantantes”: al dar noticia de sueldos de los divos que después habrán de ser parcialmente corregidos, sorprende al periódico que el tenor Stagno perciba una tercera parte de la cifra total destinada a los cantantes. Ya en septiembre el tema Ferrari está resuelto y despejado el problema. El contrato de Ferrari se rescinde. El banco ya compró el Colón: “Se dice que en una de las próximas sesiones del Consejo Deliberante Municipal se sancionará un proyecto rescindiendo el contrato que tiene con el actual arrendatario del teatro Colón, a fin

⁵⁵⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 20 de diciembre de 1885, p. 92 vta.

⁵⁵⁶ *La Gaceta Musical* 11 de julio de 1886 p. 76 y. 76 vta.

de hacer entrega del edificio a la dirección del Banco Nacional que, como se sabe, lo ha adquirido en propiedad”.⁵⁵⁷

Pocos días después *La Gaceta* [...] manifiesta un cambio radical en su política: ahora se declara que el teatro responde a la imagen de la nueva Argentina, un país que es diferente del anterior en su cultura y en su gusto y que por tal motivo necesita de un suntuoso edificio. La iniciativa del Intendente, quien, es bueno destacar, contaba con el máximo apoyo de la opinión pública, es ahora considerada positiva: “Parece fuera de duda [...] el nuevo coliseo será edificado en una manzana de terreno, y [...] va a ser un suntuoso edificio, digno de las crecientes necesidades de nuestros progresos de la cultura y del gusto actuales. El intendente es el autor de esta plausible idea, que tal vez dentro de poco quedará convertida en un hermoso hecho”.

Reaparecen y se subrayan los motivos que justifican la operación, es decir el: aumento de población y el refinamiento del gusto:

*Veremos sin embargo, lo que resuelve el Sr. Intendente, en esta cuestión, que tiene preocupados muchos ánimos, como es fácil de suponer. De que el teatro se hará no cabe la menor duda, porque así lo exigen el aumento de población, la selección del gusto artístico y la necesidad de los desahogos morales pero, cuál será el local que preferirá el señor Alvear, eso lo sabremos dentro de poco.*⁵⁵⁸

La Gaceta informa acerca de datos de la venta que tienen interés. Por lo pronto se conoce el monto de la tasación y que el precio acordado con el banco deberá tener en cuenta que hay que indemnizar al contratista Ferrari. El precio final convenido será entonces de 950.000 \$ m/n.

En números anteriores dióse cuenta al lector de la venta del coliseo de la calle Reconquista hecha por la Intendencia Municipal al Banco Nacional. Hoy vamos a llevar a su conocimiento las bases principales bajo las cuales se ha llevado a cabo tan importante negociación. Son las siguientes:

En virtud de la ordenanza del consejo, previa tasación, los señores Leloir, Aguirre y Anchorena justipreciaron la propiedad en 1.027.768 pesos moneda nacional,

⁵⁵⁷*La Gaceta Musical* 12 de septiembre de 1886, p. 106 vta.

⁵⁵⁸*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 17 de octubre de 1886, p. 115.

pero como la municipalidad se encuentra ligada por el contrato de arrendamiento celebrado con Ferrari que se prolonga por cinco años más lo que necesariamente desvaloriza la finca [...] la intendencia convino con el Banco nacional en enajenar el teatro por la suma de novecientos cincuenta mil pesos nacional tomando el Banco a su cargo exclusivo el contrato de arrendamiento e indemnización que pudieran ser necesarias.

Otro dato evidencia la importancia de la operación para el estado argentino. Ya que el monto excede las condiciones de venta que la Municipalidad puede autorizar, en la transacción deben intervenir el Poder Ejecutivo y el Parlamento deberá sancionar una ley ad hoc.

Como las condiciones establecidas para la enagenación alteran también las circunstancias con que la Municipalidad pueda enagenar sus propiedades según los términos del artículo 44 inc. 22 de la ley orgánica, la Intendencia ha solicitado del Gobierno Nacional reciba del Congreso la sanción de una ley que autorice la venta del teatro Colón en esa forma, hecho lo cual será inmediatamente otorgada la escritura respectiva.

El artículo concluye con la enésima reiteración de las motivaciones que están en la base de la construcción del nuevo teatro; se repiten entonces los argumentos del aumento de la población, de la educación del gusto artístico y se agrega un factor de moda, el de la seguridad contra incendios, ya poco tiempo atrás se había quemado trágicamente la *Opéra Comique* en París.

La municipalidad destinará el producido de esta venta a la edificación de un nuevo coliseo, que responda al acrecentamiento de la población al desarrollo del gusto artístico del pueblo y a las seguridades con que la industria moderna garante, hasta donde es posible, la vida de los concurrentes en un caso probable de siniestro.

Por primera vez la redacción de La Gaceta reconoce que el teatro Colón actual no reúne las condiciones requeridas por la sociedad porteña: “Estas circunstancias no las reúne el teatro

Colón y sería imposible colocarlo en ellas dadas las condiciones del contrato de arrendamiento y las reformas que el Concejo Deliberante introdujo posteriormente en él”.⁵⁵⁹

La ópera sigue, las temporadas no se interrumpen y el antiguo responsable de *La Crónica Musical*, aquel que ante *La Gaceta* resistente aconsejaba la construcción del nuevo teatro, anuncia que Ferrari continuará sus actividades en el Teatro Ópera. Este teatro será la principal sala lírica de Buenos Aires hasta la inauguración del nuevo teatro Colón, veinte años después.

*Personas que nos merecen completa fe nos han asegurado que el empresario Ferrari ha firmado en estos últimos días el contrato de arrendamiento de la Ópera con su propietario el señor Roberto Cano. No hemos podido conocer aún las condiciones por las cuales Ferrari ha podido obtener el futuro hermoso coliseo de la calle Corrientes. [...] Modesto Fuentes.*⁵⁶⁰

En el Teatro de la Ópera, en la calle Corrientes, el testarudo empresario italiano persevera en llevar adelante el sistema de divos y estrellas del canto. Se habla de la llegada a Buenos Aires de uno de los más importantes divos del momento, el tenor Masini. El diente envenado de *La Gaceta*, siempre al acecho, informa sobre la cantidad de dinero que Ferrari recibirá de la operación indemnización y se permite dudar que el proyecto Masini sea una realidad. Interesante es que la firma del artículo sea la de la nueva adquisición de la redacción, Modesto Fuentes:

De acuerdo con lo arreglado con el señor Roberto Cano, el empresario Ferrari ha telegrafiado ya al tenor Masini proponiéndole una ventajosa escritura a la americana para que atraviese el “hosco mar” Atlántico y venga a cantar a la Ópera (en el mes de Julio) el año próximo [...] con los trescientos cincuenta mil (350.000) nacionales que el Banco Nacional le abonará a Ferrari como indemnización por la rescisión del contrato con la Municipalidad y pago de mobiliarios, etc. etc. nos parece que podrá hacer algo y si se agrega el apoyo, lo ayuda, etc. etc. de que hablamos más arriba, y la halagüeña perspectiva de vender a la Municipalidad los planos, modelo en madera (próximo a venida de Europa) etc. etc. Ferrari se irá a las nubes, como

⁵⁵⁹*La Gaceta Musical.*, 17 de octubre de 1886, p. 115 vta.

⁵⁶⁰*La Gaceta Musical* 12 de diciembre de 1886, p. 131.

*vulgarmente se dice, y cumplirá con lo prometido. ¿Cumplirá? Hum! el zorro no pierde sus mañas [...] Modesto Fuentes.*⁵⁶¹

La Gaceta parece claramente embanderarse por fin con la nueva idea de teatro. Aprovechando un momento habitual de crítica a Ferrari se menciona que el Colón, a menos de tres décadas de su fundación, es nada menos que un “antiguo teatro”, con un foso orquestal demasiado pequeño (puede contener, según *La Gaceta* sesenta músicos):

Que los abonados estén en perenne estado de queja con su empresa, es historia antigua.... En el espectáculo lírico, además de los principales interpretes, que desempeñan la parte más difícil y de mayor interés para el auditorio, entran otros elementos [...] en Colón, que es un antiguo teatro, nada de particular tiene que haya deficiencias, una de ellas la falta de espacio, y si por ejemplo hay sitio en la orquesta más que para cuatro o cinco docenas de ejecutantes, no sería justo que la empresa sacrificará dos o tres filas de asientos, por ser manifiesto que la orquesta necesita ser considerablemente reforzada. Lo que puede hacer una empresa, y derecho tiene a exigirlo un público como el de Buenos Aires, es tener una orquesta suficiente y perfectamente dirigida, un cuerpo de coros y otro de baile y hasta de comparsas, numerosos y bien seleccionados, el atrezo lujoso con entera propiedad y la mise en scène intachables, esas son circunstancias que exigibles en sí, dependen del cuidado y de la voluntad de una empresa...

El artículo termina con una cuestión intrigante que se transmite a los lectores. A pesar de su voluntad de destruir al viejo enemigo, Ferrari, el periódico se pregunta si es posible pretender tanto de un empresario. Parece evidente que se está invocando una presencia estatal: “¿Sin embargo puede exigirse todo ello a un empresario de Colón? Reflexiónenlo nuestros lectores mientras a este sigue algún otro artículo sobre el mismo tema”.⁵⁶²

En la misma actitud se persevera la semana siguiente, pero se ataca más a fondo al “antiguo teatro” del que ahora el periódico enumera las deficiencias, así resulta que allí no se puede representar “ópera moderna”; lo que alude - se entenderá después leyendo el artículo - a la ópera espectacular en auge entonces, la de Meyerbeer, y se elige como paradigma del

⁵⁶¹*La Gaceta Musical* 19 de diciembre de 1886, p. 133.

⁵⁶²*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 19 de junio de 1887, p. 1.

género la última primicia que había impresionado mucho a la crítica y al público de Buenos Aires, el *Mefistofele* de Boito:

Por otro lado, es el escenario muy reducido para permitir gran muchedumbre en comparsas y para el cumplimiento de todas las exigencias de una mise en scène en regla. Lo que sea Colón en punto a maquinaria escénica puede colegirse en el prólogo de Mefistófeles cuando el protagonista, rodeado de nubes y figurando que entre las nubes busca su camino, se le ve andar, mediante prosaicos pasos, sobre la faz de la tierra, cual simple mortal sorprendido por intensa niebla....

La sala del pobre teatro Colón es ahora denigrada sin piedad. Es humilde, incómoda, indecorosa, es de lo peor que existe, y se explicita un argumento interesante: puesto que nuestra sociedad está aprendiendo a vestirse, bien merece un entorno acorde. Hemos subido en la escala social y hemos cambiado de sastre, nos merecemos cambiar de casa:

Considerando ahora el asunto bajo otra de sus fases...aparece el teatro de Colón de lo más inferior que hoy existe. Aquella sala pobremente decorada, falta de buen gusto y poblada de incómodas y estrechas localidades, y aquellos corredores, escaleras y vestíbulos, desnudos y poco decorosos, que lo parecen menos a medida que los concurrentes se van esmerando más en su atavío, no son ya de uso en parte alguna, ya es hora de que aquí alcancen su término.

Siempre en este horizonte lejano de lo artístico y en cambio muy claramente vinculado a los aspectos representativos, *La Gaceta* protesta que hay gentes-poblaciones que valen mucho menos que nosotros y tienen su teatro digno. ¿Por qué no lo debemos tener?

No es del más desgraciado efecto ver a señoras esperando su coche en medio de las mesas y concurrencia de un café...nada decimos de nuevo, bien lo sabemos...no puede dudarse de que un gran teatro, reunión de todas las apetecibles condiciones, le ha de tener un día Buenos Aires, población que acaso sea ya la única, entre las de análoga significación política e importante extensión, que hoy no lo posea.

El templo a construir debe ser una catedral, no sólo en su imponentia, sino en su unicidad. Se evoca la idea de la compañía lírica única:

Cuando entre las que le disfrutan, son contadas las capitales que igualan a esta en esfuerzos y sacrificios pecuniarios para conocer y juzgar a los más grandes cantantes, es notable contrasentido no ver, por lo menos ya en obra, el templo al arte lírico que aparece tan debido e imprescindible.

Entonces cesará la singularidad, con sus tristes consecuencias [...] dos compañías líricas italianas, cosas que tantas ciudades de mayor importancia ni siquiera intentan y cosa que aquí, como es natural, no se lleva comúnmente a buen puerto.

Y no es que el futuro teatro haya de ser favorecido con derecho a monopolio alguno...⁵⁶³

Aquel tema que se escondía en diminutas noticias en última página, ha adquirido en julio de 1887 una importancia totalizante para *La Gaceta*. A partir del número del 10 de julio, el periódico publicará una serie de cuatro artículos que con el título “El gran teatro de Buenos Aires” manifestará la opinión del grupo cercano a quienes regenteaban la publicación. En el primero de ellos, se da noticia de un pedido de proyecto a un ingeniero italiano por parte de la municipalidad, y obviamente la redacción se pregunta en qué quedó la idea del concurso público:

Asegúrase que un proyecto de teatro, [...] pedido por el Municipio de Buenos Aires al Ingeniero Giachi, de Milán, ha sido recibido y se halla al examen de la corporación. Trátase probablemente de simples plantas y elevaciones, que traduzcan las ideas en punto a decoración arquitectónica, disposición y situación interior, pues en cuanto a todo lo que abraza y se entiende por el proyecto de un edificio no es en Milán donde puede formularse lo que en Buenos Aires ha de ser ejecutado.

Tanto debe ser así, cuando la Intendencia ha publicado o hecho publicar su propósito de llamar a general concurso...

Después de tal indicación y con la prudente premisa de que sin pretender “figurar entre los que concurren” y con la curiosa invocación de que los responsables de *La Gaceta* “clamábamos para que se dotara a esta ciudad de un digno templo del arte”, se entra en lo

⁵⁶³*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 26 de junio de 1887, p. 145.

concreto y se tocan todos los temas que delatan la imagen representativa de cuanto debe ser el teatro, aquello que *La Gaceta* insiste en llamar “el templo del arte”.

En las consideraciones sobre el nuevo teatro se comienza a utilizar también la palabra “monumento”, y en este punto conviene reflotar en nuestra conciencia un aspecto que por obvio corre el riesgo de complotar con la fuerza de lo escondido: nuestra manera habitual de imaginar un teatro de ópera se asocia a la imponentia del edificio, pero ello es resultado exclusivo de los contenidos simbólicos que las sociedades han querido atribuir a un espectáculo lírico. Desde el punto de vista artístico, por cierto, en nada beneficia aquella exterioridad solemne: es difícil atribuir majestuosidad a teatros como el Malibrán o la Fenice carentes de un espacio capaz de acentuar su imponentia en una Venecia que los sofoca urbanísticamente.

En la concepción argentina de 1887, en cambio, cuando toda una nación se está construyendo, el teatro debe ser imponente, majestuoso y muy visible: la perspectiva urbana debe acentuar su presencia con calles anchas que lo rodeen, y en lo posible debe situarse frente a una plaza. El templo-teatro debe manifestar su excepcionalidad, más que la accesibilidad de lo cotidiano; por tal motivo el edificio debe ser separado: “Declarando que el gran teatro debe estar aislado y no rodeado de calles estrechas, ni embutido y envuelto por otras construcciones, no hacemos más que consignar el pensamiento o idea que generalmente domina”.

El exterior debe ser augusta y se insinúa, sin explicitarlo, que si no se encuentra una plaza que permita el imprescindible punto de vista, habrá que crearla, recurriendo sin duda a la piqueta.

Su fachada monumental debiera elevarse en una gran plaza que le permitiese disfrutar del oportuno y necesario punto de vista; y si en las de Buenos Aires no existe local a propósito o disponible, menester sería arreglar las cosas para apropiarse en lo posible al cumplimiento de esa condición esencial.

Las dimensiones de las que se habla son colosales, 12000 metros cuadrados:

Se habla de dedicar a la futura obra una manzana o cuadra entera, lo que representaría una superficie de algo más de 16000 metros; siendo de 10 a 12000 metros cuadrados el suficiente espacio para que la construcción deje anchas y completamente satisfechas las peculiares exigencias del caso, podría dedicarse el resto,

por una parte a rodear al edificio de anchos pasos para la circulación pedestre, ensanchándose así las calles limítrofes y dándose facilidades a la salida del espectáculo, y otra a formar ante la fachada principal un amplio boulevard, que a falta de plaza sería acodado a la natural aglomeración de carruages, y algo haría a favor del conveniente punto de vista, indispensable a un monumento para hacer valer todas su bellezas y el cual únicamente pueden proporcionarle una plaza o ancha calle que tenga el monumento por término y le sirva de avenida.

La construcción de un “monumento” de tanta trascendencia significativa se inscribe en una preocupación dominante desde el punto de vista representativo. Esa generación de gobernantes de América Latina pretendía borrar toda huella de la Colonia que era asociada con el atraso, con una monótona infertilidad. José Luís Romero⁵⁶⁴ lee en estas operaciones un sentimiento de vergüenza de las nuevas burguesías americanas ante la humildad del aire colonial de sus ciudades. Ellas procedieron con decisión a destruir lo viejo. En Río, para la construcción de algunas arterias fueron demolidas setecientas casas, y Torcuato de Alvear, que fue el primer intendente de la flamante capital argentina, en su furor por las grandes arterias y su desdén por lo ibérico, hizo demoler la vieja Recova, la mayor parte del Cabildo colonial y, como vemos, el teatro Colón. Romero, en esta vocación por lo faraónico, por la gran perspectiva, por el emplazamiento de los monumentos en lugares destacados, ve una actitud barroca y llama a este proceso, precisamente, “barroco burgués”. Leyendo las opciones estéticas de *La Gaceta* habrá de resultar por eso evidente una posición decididamente anti-renacentista. El teatro Colón de Buenos Aires en su monumentalidad habría de ser acompañado por otros edificios americanos de análoga función como el Palacio de Bellas Artes de México, el Teatro Municipal de Río de Janeiro, o de finalidad diferente como los parlamentos de Montevideo y de la misma Buenos Aires.⁵⁶⁵

Las diagonales de Alvear sumaron una transformación intencional a la ya espontánea del crecimiento demográfico: desde los tiempos del viejo Colón hasta el momento en que se piensa en construir el nuevo teatro, la ciudad ha triplicado sus habitantes. El modelo del diseño urbano era el de la París de Napoleón III y del barón de Haussmann. No sólo Buenos Aires lo había elegido sino que Haussmann había sido imitado también en otras ciudades de América; tanto es así que en Río de Janeiro, Francisco Pereyra Passos, que había sido prefecto

⁵⁶⁴ Romero, José Luís, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, siglo XXI, Buenos Aires, 1976, p. 276.

⁵⁶⁵ Romero, José Luís, op. cit., p. 277.

de la ciudad, fue bautizado el “Hausmann brasileño”, y Norberto Maillart, para dar fuerza a su proyecto de remodelación de Montevideo, presentado cuando en Buenos Aires se debatía sobre el nuevo teatro, en 1887, declaró explícitamente que su trabajo se basaba en la concepción de Hausmann. Alvear declaraba guerra a la planta urbanística fundacional de la ciudad, que en su pesada regularidad en damero evocaba aquel tedio de siesta ibérica de la que se pretende despertar. Las calles paralelas serán destruidas por diagonales y los empedrados de las plazas de tipo español serán levantados para formar los canteros del añorado jardín, diseñados ad hoc por Eugène Courtois. *La Gaceta*, preventivamente, ya pone el grito en el cielo contra los cuadrados y las líneas rectas:

Una de las condiciones de mayor importancia en ese género de construcciones es su comunicación con el exterior, que debe ser organizada para que la gran muchedumbre en la cual todos quieren abandonar el edificio en un instante preciso pueda efectuarlo en breve tiempo y con la menor incomodidad. Son pues necesarias amplias y numerosas salidas [...] De lo dicho no debe colegirse que conceptuemos supuesta y entendida la planta rectangular, cuadrada o paralelogramica: muy al contrario. Tal vez fuera esa ocasión para iniciar una pequeña guerra al ángulo recto, dueño absoluto y único de Buenos Aires y que reina aquí con toda la monotonía que es su propia esencia. Rectangular las plazas, a ángulo recto cruzándose las calles, cuadrangulares son las plantas de los edificios públicos y privados y el ángulo recto es el de todas las esquinas. Jamás una irregularidad tan deseada por los ojos hartos y empachados de una monótona irregularidad, orden inalterado y cansada simetría...⁵⁶⁶

Un interesante aspecto de las propuestas de *La Gaceta* parece sin embargo entrar en contradicción con aquella idea de lo majestuoso, y entronca con una actitud realista que a menudo será en los argentinos sofocada por el ansia mimética. Los redactores de *La Gaceta* opinan sorprendentemente con una obviedad: Buenos Aires no es París.

Pretender exigir aquí un teatro, siguiendo, por modestamente que fuera, las huellas de la grande Ópera de París, sería caer en un grave error. Allí se quiso crear un monumento artístico, última expresión del lujo y riqueza en construcciones, y así podía procederse atendiendo a que acudiría a admirarle la inmensa Colonia

⁵⁶⁶*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de julio de 1887.

*extranjera, incesantemente renovada, que formaría el fondo de la concurrencia a los espectáculos de aquel teatro. Quien le visita...contadas veces y sin hacer de ello un habito, cual sucede a aquellos viajeros, baste admirar y no le queda tiempo para echar de menos comodidades y comfort.*⁵⁶⁷

Por ese motivo y ya que el teatro, a diferencia del admirado Palais Garnier, no será visitado por turistas, deberá considerarse “nuestra” segunda casa y por eso ante todo deberá ser cómodo. El teatro será nuestro club. En el número siguiente se vuelve a defender la idea de la comodidad, combatiendo otra vez las gradas: “como ejemplo pertinente recordamos...que la escalinata o gradería, que tanto favorece a una fachada monumental no convendría al futuro teatro”...⁵⁶⁸

En alguna veloz referencia, las manifestaciones de apertura social de *La Gaceta* traicionan una nítida conciencia de clase: ese “nosotros” implica un círculo cerrado. Aquel cenáculo “nuestro” es, en la realidad de las cosas, un club privado, un refugio, una gruta, para usar una imagen seguramente simpática al intendente Alvear. En efecto, parece que el Intendente además de diagonales amaba construir cavernas falsas, una de las cuales, la de Plaza Constitución, condenada como “adefesio” por la población, fue destruida en 1914. Este es el texto de *La Gaceta*: “Aquí ocurre todo lo contrario. El futuro coliseo está llamado a ser refugio durante mucho meses del año, y año tras año, de un círculo casi invariable de personas, que no perdonarían que el cuidado de satisfacer a su mayor bienestar, fuese pospuesto a aspiraciones estéticas que pudieran perjudicarles”.

Aún un siglo después, la cohesión persistente del club es fuerte en su potencia de exclusión e impulsa a encendidas expresiones que no llamarían tanto la atención si no se encontrasen en un *Diccionario*:

*como resabio de otros tiempos que la oligarquía parece no querer olvidar, el Teatro Colón, el mayor teatro lírico de Hispanoamérica, mantiene sus “velada de gala” en el Gran Abono, a las que se debe asistir vestido de etiqueta para acceder a platea y palcos, convirtiendo los eventos musicales en reuniones sociales en las que se renueva cíclicamente el reconocimiento de los pares.*⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 17 de julio de 1887.

⁵⁶⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 17 de julio de 1887.

⁵⁶⁹ Ruiz, Irma, “Argentina”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*...cit.

Más allá de aquella etiqueta que funciona como elemento de cohesión, he aquí las necesidades de nuestro segundo hogar: la comodidad ante todo, los muebles deben ser como los de casa, verdaderos:

Ingresando en el edificio, se debe empezar por encontrar un ancho espacio que sea algo más que el ordinario vestíbulo [...] no ha de ser un desnudo zaguán...lo que el teatro debe ofrecer es un vestíbulo-salón, decorado, alfombrado y amueblado, que muy agradable a la entrada, es indispensable a la salida, para aguardar el coche, o para presenciar la evacuación de la sala teatral.

Pero ese vestíbulo no debe ser parco en dimensiones. En los entreactos sirve de salón de descanso. A la conclusión del espectáculo, reunirá a muchos [...] será además natural sitio de confluencia para gran parte de las comunicaciones interiores del edificio.

Es notable el contraste entre el exterior imponente y este interior mórbido, ese salón *en pantoufles* que se debe poder pisar blandamente, con su clima tibio y los muebles como los de casa. La interpretación parece clara: el exterior majestuoso, con su aislamiento y su distancia con el resto de la ciudad está al servicio de defender a nuestro club de la masa que no pertenece a nuestro círculo. En esto el grupo dirigente del teatro de la Ópera fue y sigue siendo eficaz: más allá del precio real de las entradas quien no ha penetrado nunca en “el templo” sigue todavía creyendo que aquel espacio es inaccesible y reservado. Aún hoy es difundida la idea entre quien nunca vió ópera en teatro que para asistir a un espectáculo lírico sea necesario vestirse de manera especial en cualquier lugar de la sala, en cualquier representación. Hace un siglo estas prevenciones eran infinitamente mayores. La clase alta, propietaria de esta manera del teatro pagado por todos, evita por supuesto que se corrija el malentendido y en 1887 era claro de quién era necesario defenderse: de aquellos italianos que la ópera la conocían y la cantaban mientras trabajaban y que sin aquellas barreras con gusto habrían invadido el teatro.

No son hermosas, columnatas, ingeniosas escaleras al descubierto, ni graciosas galerías, donde los más preciados mármoles combinen sus colores y brillo, lo que allí se necesita y que sabemos hacen una maravilla del vestíbulo del teatro que ha poco mencionábamos. No es el mármol suelo cómodo para transitar ni las barandillas a la

altura del apoyo, mueble favorable al descanso. Decórese ese sitio con todo el lujo que se quiera, con tal que se pise sobre alfombra, se repose sobre verdaderos muebles y se goce de tibia y agradable temperatura.

Un edificio debe ser usado y no debe mostrar lo que no es.

Al iniciar nuestras observaciones sobre el futuro edificio, debiéramos haber comenzado por dilucidar un punto muy esencial...El fin que se propone. En una edificación, dependen íntimamente las condiciones de su establecimiento, más a veces, casi siempre, surgen fines antagónicos.

En el caso particular que nos ocupa, tratase de elevar, no un simple edificio sino un monumento público, y sus formas y proporciones, materiales de construcción y condiciones todas, deben responder a este carácter determinado.

Pero este monumento no es de aquellos exclusivamente consagrados a hermosear una población o a recordar un suceso; élévasele para llenar una necesidad y para que numeroso público haga de él habitualmente uso.⁵⁷⁰

La redacción del periódico imagina como necesaria una condición en el proyecto del teatro: la claridad, lo que ahora llamaríamos la funcionalidad. El edificio debe mostrar al exterior lo que encierra y critica cuando en un edificio

nadie descubre que existe allí la extensa galería alumbrada desde su techo.

En los edificios más recientes, expresamente construidos con ese destino [...] que contienen las magníficas colecciones de Dresde y de Munich, se cayó en esa aberración, de la cual tan hábil e inteligentemente huyó Villanueva en el Museo del Prado de Madrid.

Si el monumento es un teatro, no hay quien desde el exterior pueda darse cuenta de las proporciones, entre planta y elevación, de la sala y escenario, ni a veces de la dirección que sigue su eje.

⁵⁷⁰La Gaceta Musical de Buenos Aires, 17 de julio de 1887.

Hay en el criterio de *La Gaceta* una moderna defensa de la honestidad. En la arquitectura, se dice, no se debe mentir ni disimular. Por otro lado, forzar el exterior en función de la simetría no tiene sentido porque ella no es más un valor:

Nada de disimular irregularidades interiores, si ellas convienen para responder a cómoda e inteligente distribución.

El arquitecto jamás debe sacrificar nada a la rigurosa simetría. [...] Cuando se construye, y así deberá procederse en el futuro teatro, no hay que olvidar que donde la columna no representa un legítimo apoyo, ella no debe existir, y que es un contrasentido elevarla cuando no se dispone de sillería, simulándola con ladrillo recortado, cinchado, enlucido y provisto o no de un alma de fundición

Y por ende no se debe engañar con falsos materiales:

tan común como elevar muros a guisa de pantallas, es construir fachadas con ladrillo y pretender hacerlas creer de sillería, proveyéndolas de decoración y adornos propios de esta, que por esmerada que sea la imitación a nadie engaña, y que son del más triste efecto para quien comprende y ama la arquitectura.... No hay material, que bien puesto en obra y engalanado tal como su propia naturaleza lo permite, no resulte hermoso...Mal gusto que significa el empleo de chapas de mármol y ornamentando huecos y relatos con esculturas, a molde, de sustancias plásticos, oprobio del gusto decorativo.

El criterio de la sobria elegancia supone guerra al nuevo rico, guerra al *parvenu*; y *parvenus* eran los romanos:

El mal no es de ahora. Tuvo origen hace veinte siglos en el mal gusto de los enriquecidos parvenus, que poblaban la antigua Roma y la mala suerte hubo de hacer que el Renacimiento, en vez de ir al origen y tomar por modelo el griego, se postrara lleno de admiración ante el bastardo gusto romano.

A partir de ahí una némesis del arte francés despreciado en el renacimiento

...siguiendo el mal ejemplo por los pseudos clásicos del Renacimiento, poblóse Europa de monumentos...

El viagero amigo del arte, que no puede llegar al Ática o alguna Colonia griega que conserve valiosas ruinas aparta pronto la vista de las pretendidas obras clásicas, y reduce sus goces arquitectónicos a la contemplación del arte ogival, ese portento, como condiciones de equilibrio y belleza de forma, que aquellos pseudo clásicos, por tanto tiempo y sin oposición, se permitieron apellidar desdeñosamente gótico, sinónimo para ellos de bárbaro.⁵⁷¹

Las preferencias de *La Gaceta* son discretas y evitan, también en la sala, lo “chillón” de la dimensión exagerada y del dorado brillante:

No conocemos ensayo, que separándose en punto a colores, de la combinación - blanco y rojo con el oro- haya dado satisfactorios resultados de visualidad; creemos, pues sea esta la combinación que deba adoptarse.

Húyase del abuso de los dorados, pues tal abuso, si enriquece, presta un tinte de mal gusto, y prefíerese en general el dorado mate al brillante, que promueve un aspecto chillón. Es menester que los adornos resalten, lo cual implica queden espacios en blanco que les procure realce, y también que no se decore con ligeros diseños, que no resultan de efecto alguno. Dado lo vasto del recinto supuesto, necesitan grandes masas y además algún relieve, bién que el exagerar aquellas y este fuera contraproducente, por cuanto entonces parecerían aplastar el ámbito.

Incluso el número de plantas, no tantas como la Scala, debe ser discreto.

El número de pisos depende esencialmente de las dimensiones del recinto...un teatro, que grande, no lo sea desmesuradamente, no nos parece que admita más de cinco pisos, entendiéndose que los palcos de platea no han de ser la covachas bastante comunes, sino que han de alcanzar poco menos altura que los dos pisos siguientes. Es cierto que en la Scala, si la memoria no nos es infiel, se cuentan hasta siete pisos, pero

⁵⁷¹*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 7 de agosto de 1887.

*tras de que no aconsejaríamos una sala de sus dimensiones, aparecen allí los palcos manifiestamente escasos de altura.*⁵⁷²

Las variadas plantas adoptadas para las salas teatrales, pueden clasificarse en dos géneros: el profundo y el que no lo es. Damos decidida preferencia a este último, porque engendra salas más elegantes, da mayor facilidad para que se vea desde todas partes...aunque vasta no debe ser la sala de exageradas dimensiones; nada de más desabrido y triste que las salas inmensas cuando no están completamente llenas; además es justo mantenerse entre prudentes límites para los esfuerzos exigidos a los cantantes.

No es dudoso que la belleza del ámbito dependa en primer lugar de la feliz armonía en las proporciones, cual sucede en toda obra de arquitectura, más la participación que en esa belleza toca a la distribución y decorado, si realmente viene en segundo termino, no deja de tener significada importancia. Que belleza de formas y de proporciones resistiera, por ejemplo, al decorado que se tiene en el Colón y en el Nacional.

El *sancta sanctorum* del teatro respondía aún, en la concepción de los porteños, a la idea feudal de la ópera: se va para ver y ser visto y para ello lo más indicado es la planta en forma de herradura. En ese sentido es absolutamente anacrónico que en una república liberal el teatro que se inaugura en 1908 responda a esos criterios. La intención no es escondida: poco ha cambiado desde que el brasilero Paliè retrataba a las señoritas en la tertulia del viejo Colón. El periódico se detiene en todas las estrategias arquitectónicas para hacer resaltar “un busto bien ataviado”. El palco no debe dejar ver las faldas de las señoras, su función es la de marco, de fondo de los personajes de la buena sociedad y la discreción es lo reservado, el parco aísla:

Sin embargo, como parece dominar la creencia que los palcos de los citados teatros están bien dispuestos para hacer lucir a las señoras y a sus galas, bueno será dedicar algunas palabras a tratar de hacer notar que es ello, un perfecto error.

Para que un busto bien ataviado, resalte y luzca, necesita un fondo y allí no hay más que lejanas cortinas, que no sirven de tal. Los leñosos balaustres, que nos parece haber llamado con razón palillos torneados, si dejan ver los colores de las faldas,

⁵⁷²La Gaceta Musical de Buenos Aires, 24 de julio de 1887.

interrumpen sus líneas, no dejan traslucir elegancia alguna y si una confusión que es del más triste efecto. Además no son aquellos verdaderos palcos.

Por palco se entiende algo de íntimo, que aísle.⁵⁷³

Las señoras de la clase baja, las que van al teatro sin compañía, también tienen su función, estarán en lo alto y sus lejanas siluetas funcionarán primorosamente de friso viviente:

La costumbre del país que debe ser mantenida, digna de imitación como es por los teatros europeos, es la de designar el penúltimo piso a señoras solas: lo que llamamos la cazuela. Además de la gran comodidad para ellas que la disposición significa, es para ellos el más bello adorno teatral.

Nuestro periodista se abandona a procaces imaginaciones de viejo verde. Se imagina ya en su palco y con la fantasía recorre el tentador catálogo de femeniles cabezas, las que deberán estar apropiadamente descubiertas para que puedan ser adecuadamente revisadas. El que las señoritas tan admiradas estén desesperadamente apiñadas e incómodas y que aquello de “cazuela” evoque demasiado fielmente a las apretujadas sardinas poco importa, ya cambiaremos el nombre del sitio.

Nada de más atrayente como tanta femenil cabeza, apiñadadas en ancha faja del contorno sin que rostro barbudo alguno venga a sorprender desagradablemente la escudriñadora mirada, que placentera, revisa y admira tanto hechizo, variado y tentador. Suprímase allí, como en las demás localidades esos morriones, mitras o belvederi floridos, que titulan sombreros y que son capaces de afean el rostro más encantador, dése al lugar un nombre más digno de sus pobladoras, y manténgase en el futuro y gran teatro.⁵⁷⁴

La distribución de localidades en función de la clase es tema que no se descuida y, por sobre todo se aclara que este teatro es el más elegante y lujoso y que tiene un destinatario indiscutible: “las más afortunadas clases sociales”:

⁵⁷³La Gaceta Musical de Buenos Aires, 17 de julio de 1887.

⁵⁷⁴La Gaceta Musical de Buenos Aires, 24 de julio de 1887.

Hora es de decidirse a que el espectador que ha pagado caro encuentre para sentarse una cómoda butaca, ancha, mullida, con formas estudiadas para el descanso del cuerpo...

Tratándose del más elegante y lujoso de una población, al que han de acudir las más afortunadas clases sociales, deben distribuirse sus localidades en forma cómoda para el espectador y favorable a una buena visualidad.

El que paga poco debe estar arriba: “Todo asiento de anfiteatro, que es modesto por naturaleza, ha de ser barato, ha de ser relegado a las alturas”.

Y la gente mal vestida debe ser ocultada, el palco francés, abolido: “[...] el patio francés partido en dos campos: butacas de orquesta y lunetas de parterre, priva a la sala del elegante aspecto que debe presentar, por cuanto el espectador de parterre no se preocupa de su atavío”.⁵⁷⁵

El escenario es la sede de las novedades y los argentinos no pueden estar rezagados en tema de progreso, tanto es así que no faltarían muchos años para que bajo la gran avenida que se estaba planificando en estilo Haussmann circulase el primer tren subterráneo de América Latina. Así como un puerto debe tener gran calado para recibir las naves más grandes, el escenario deberá poder acoger a los espectáculos más pirotécnicos y atosigados de la ópera, es decir, los de tipo francés:

Nada más favorable y necesario a la grandiosidad del espectáculo como una ancha alta desembocadura en el palco escénico y preciso es no olvidar, que la tendencia del teatro lírico moderno se aparta completamente de las condiciones, que antes dominaban en él. [...] la influencia de las escenas francesa y alemana, más cuidadosas en este sentido y la importancia que en concepto de espectáculo empezó a darse a las óperas por Meyerbeer, siguiéndolo Wagner en este camino y prevaleciendo la novedad en casi todas las composiciones más modernas, han acabado por engendrar en el auditorio otras y muy justas exigencias

Hoy no basta satisfacer al oído, la vista quiere ser complacida y también aspiran a obtener satisfacción la inteligencia y la erudición, que prestando legítima importancia a la poesía y al argumento, histórico o fantástico, pretenden verlo fiel e inteligentemente traducido en las escena.

⁵⁷⁵La Gaceta Musical de Buenos Aires, 24 de julio de 1887.

El cumplimiento de esas modernas condiciones puede alcanzarse sin un escenario de vastas proporciones dotado de oportuna maquinaria y bien organizado en todas sus partes...

Cuanto toca a la organización del escenario, ha sido tan prolija y cuidadosamente estudiado en algunos de los grandes teatros más recientes, que lo más cauto es adquirir previo y completo conocimiento de lo hecho y copiar.

Los modelos serán los teatros más recientes y la explicación es por demás plausible. En 1887 se estaba aún en un momento de gran producción lírica y era absolutamente necesario comportarse en previsión de un futuro que exigía cada vez más de las posibilidades escénicas de un teatro de ópera. Conviene considerar que el periodista de *La Gaceta* debería esperar aún que fuesen compuestos títulos para nosotros tan cotidianos como *La Bohème*, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Falstaff* o *Tosca*, así que se podía suponer que: “Tomando por modelo el teatro de la ópera, sea el de Viena o el de París, seguro se puede estar de poseer medios de satisfacer completamente todas las exigencias que caben sobre cualquier espectáculo.”

No se entiende la utilidad de tener separado el palco de su antesala: en Buenos Aires nadie cocina un *risotto* como en Milán mientras asiste a la ópera.

El palco de las primeras filas ha de estar provisto de antesala o pequeño salón...en la Scala existe en este particular una disposición que no es para ser imitada.

Cada palco posee allí su salón, separado este de aquel por el corredor general, es decir que en el último, donde las puertas de los palcos se ven a la derecha, encuéntrase a la izquierda otra serie de ellas, que en justa correspondencia dan acceso a los respectivos salones.

La disposición es incómoda para los que ocupan el palco y para quienes atraviesan o pasean por el corredor.⁵⁷⁶

Las notas sucesivas de *La Gaceta* intentan siempre recuperar aquel papel protagónico en la noticia. Es en octubre de aquel 1887 cuando recién el periódico publica aquella resolución del Intendente por la cual se da noticia de la venta del viejo Colón al Banco de la Nación. Es muy notable que las motivaciones de aquel documento oficial sean, en su redacción, idénticas a los argumentos que publica *La Gaceta* para justificar la construcción

⁵⁷⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 31 de julio de 1887.

del teatro: el acrecentamiento continuo de la población, el desarrollo del gusto artístico de la misma, etc. etc. Es bastante improbable que el periódico tenga tanto poder como para influir de tal manera sobre las instituciones, de lo que se deduce que *La Gaceta* intenta remediar su posición ante el público después de aquella infructuosa campaña negativa, mostrándose en sintonía con el partido vencedor. Ahora resulta que la necesidad de la construcción es manifiesta y *La Gaceta* publica el texto dispositivo.⁵⁷⁷

⁵⁷⁷ Así se lee en el periódico argentino: “La Gaceta Musical, que ha dedicado algunos de sus artículos a la manifiesta necesidad de erigir en Buenos Aires un gran teatro destinado a los grandes espectáculos líricos, y también a las condiciones generales que debería llenar, se felicita de que se haya dado el primer paso en pro de la realización del pensamiento. Dispuestos a seguir el asunto en todas las fases que presente y a discutirle con espíritu amplio [...] hemos de considerar e incluir en nuestras columnas todas las disposiciones a que aquel sucesivamente dé lugar y al efecto estampamos a continuación la propuesta de la Intendencia al concejo deliberante y el proyecto de ordenanza que le ha acompañado. Por fin se conoce el texto de la intendencia: Buenos Aires, octubre 10 de 1887. Al H. Concejo deliberante. Por ordenanza de ese H. concejo, fecha 31 de diciembre de 1884, esta intendencia fue autorizada para vender el teatro Colón al banco Nación, previa tasación, debiendo, según la misma ordenanza, destinar el producido de esa venta a la construcción de otro que llenase las exigencias de la población. Como la forma convenida para la enagenación alteraba las circunstancias con que la municipalidad puede enagenar... la intendencia se dirigió al P.E. [...] para que recabase del H. Congreso una ley que autorizase la enagenación del teatro Colón... Habiendo sancionado el H. Congreso en fecha 19 de agosto del corriente año, esa ley, han desaparecido, pues los inconvenientes apuntados y llegado el caso de dar principio a las obras del nuevo coliseo. El acrecentamiento continuo de la población, el desarrollo del gusto artístico de la misma y las seguridades con que la industria moderna garante hasta donde es posible la vida de los concurrentes en un caso posible de siniestros durante los espectáculos no las reúnen ninguno de los teatros que existen actualmente en esta capital, lo que hace más notoria la ausencia de un local de espectáculos públicos, que al par de reunir las condiciones de seguridad e higiene propias de los establecimientos de ese género, sea por su extensión y gusto arquitectónico digno de la gran metrópoli. En el concepto que debe erigirse el nuevo teatro Colón en la forma que queda expuesta, el infrascrito ha confeccionado el proyecto de ordenanza adjunto... sacar a concurso. Dios Guarde a V. H. Proyecto de ordenanza. El H. Concejo deliberante ordena:

Art. 1 Autorízase a la Intendencia para sacar a concurso en la república y en el extranjero la confección de planos para el teatro municipal que debe levantarse en esta capital en reemplazo del de Colón tomándose como base el terreno de una manzana.

Art. 2 la intendencia nombrará un jurado compuesto de diez miembros cuya misión será: redactar las bases a que deberán sujetarse los proyectos; publicar los correspondientes avisos en la República Oriental del Uruguay, Chile, Perú, Brasil, Italia, Francia, Estados Unidos, Alemania e Inglaterra; estudiar los proyectos. adjudicar los premios a los que se considere que los merecen, elevando un informe detallado a la intendencia.

Art. 3º establecer un primer premio de 10000 ps. m/n, un segundo e 5000 un tercero de 3000.

Art. 4. los planos premiados quedarán de propiedad exclusiva de la municipalidad.

Es interesante considerar los lugares que la Intendencia elige para publicar el bando de concurso, tanto por sus inclusiones como por sus exclusiones. El elenco del documento participa, como si se tratase de una boda, a los estados limítrofes, esos vecinos incluidos casi por compromiso, pero donde no están invitados ni Bolivia ni Paraguay; se mencionan luego los estados de primera fila, ante todo Italia y luego Francia, Estados Unidos, Alemania e Inglaterra. Llama poderosamente la atención la exclusión española, sin ningún intento de respetar formas de elemental cortesía.

¿Cómo debe ser el teatro? Interrogado sobre este tema, nuestro informador periodístico nos responde, al menos en apariencia, de manera contradictoria. Desde la primera noticia que se da sobre el asunto, el teatro a construirse se califica como nuevo y grande. Esos son los adjetivos que *La Gaceta* utiliza desde la aquella nota escandalizada ante la propuesta de Modesto Fuentes. También, cuando se da cuenta de las intenciones del Intendente Alvear, se enuncia edificar un “*gran teatro*” y es el mismo periódico que, una vez que comienza a apropiarse de la idea, utiliza igual expresión para referirse a él. Cuando los responsables del periódico se abandonan a la fantasía y al deseo, escriben que “su fachada monumental debiera elevarse en una gran plaza”. Toda una serie de referencias a las intenciones de la Intendencia aluden a las dimensiones del predio que será dedicado al coliseo: debe ocupar “toda una manzana” y cuando se llega a los números concretos se mencionan superficies impresionantes (¡dieciseis mil metros cuadrados!). El actual teatro, se reconoce entonces, es demasiado pequeño.

Otra parte del pensamiento de la redacción, por el contrario, parece temerosa ante tanta majestuosidad, simbólicamente representada por la monumental escalera del Palais Garnier con todos esos escalones que hay que bajar antes de encontrar “nuestro” cálido coche: “Las gradas favorecen su aspecto,...pero nada hay tan molesto como encontrarse a la salida de un espectáculo sobre una alta gradería que hace más sensible la inclemencia ordinaria de las noches de invierno.”⁵⁷⁸

Entonces, recordando en qué medida son fastidiosas las inhumanas grandiosidades francesas, resulta que aquel modelo es admirado pero descartado, ya que el teatro debe ser

Art. 5 señalase el día 20 de abril de 1888 para la presentación de los planos, debiendo exponerse al público por 30 días y expedirse el jurado dentro de los 15 días siguientes.

Art. 6 la intendencia queda autorizada para hacer los gastos que demande la ejecución de esta ordenanza.

Art. 7 comuníquese...Crespo-Antero Carrasco, secretario”. *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 16 de octubre de 1887.

⁵⁷⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 17 de julio de 1887.

cómodo y sus usuarios: “No perdonarían que el cuidado de satisfacer a su mayor bienestar, fuese pospuesto a aspiraciones estéticas que pudieran perjudicarles”.

También el interior inmenso del teatro será cosa de evitar, porque puede resultar “desabrido y triste” si la sala no está completamente ocupada.

Paralelamente a esta indecisión entre *gran teatro* y *teatro cómodo*, hay una característica que parece irrenunciable para los argentinos exaltados, por cuanto pudiese ser novedoso. Por tal motivo tomaron como punto de referencia para su “nuevo y gran teatro” a los dos últimos grandes coliseos construidos en Europa. Mientras los cronistas de *La Gaceta* escribían sobre el tema estaban cumpliendo apenas su primera década de vida los teatros de París y Viena y por eso opinan que, siguiendo esos modelos, “seguro se puede estar de poseer medios de satisfacer completamente todas las exigencias que caben sobre cualquier espectáculo”. Por cierto, no es en los teatros históricos, como aquel del 1778, que era posible inspirarse: “no es en Milán donde puede formularse lo que en Buenos Aires ha de ser ejecutado”.

Mientras estas disquisiciones se esgrimían en el punto de observación de *La Gaceta*, en el sitio de las decisiones, en cambio, sucedía que, apenas dada noticia pública de la construcción del teatro, un italiano, el empresario del Colón Angelo Ferrari, había sido encargado de realizar las primeras gestiones de explotación. Ferrari, en ejercicio de esas tareas, llevaba a Buenos Aires un técnico perteneciente a un teatro específico, La Scala. Además, el gobierno había invitado al ingeniero milanés Giacchi; y en un concurso “casi ganado de antemano”⁵⁷⁹, el mismo Ferrari y el arquitecto Francesco Tamburini se adjudicaban la licitación para construir el teatro. Muertos Ferrari y Tamburini, será otro italiano, Vittorio Meano, quien habrá de seguir los trabajos; la empresa constructora designada será la de Pelizzari-Armellini y las esculturas y decoraciones serán obra de Luigi Trincherero... En realidad, para los argentinos, a pesar de la cada vez mayor admiración por otros modelos culturales, parece innegable que el patrón italiano era aún irresistible. Cuando después del asesinato de Meano y otras infinitas dificultades políticas, el teatro se inaugura en 1908, habrá recibido también la marca de su último arquitecto, el belga Jules Domal, pero ello solamente en los aspectos más exteriores.⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ Arestizábal, Irma, “El teatro Colón”, *Il Patrimonio Musicale europeo e le migrazioni. L’opera e lo spettacolo musicale nell’area del Rio dela Plata. Argentina e Uruguay 1870-1920*, Università Ca’ Foscari di Venezia, Venecia, 2003, p. 87.

⁵⁸⁰ Arestizábal, Irma, op. cit., p. 89.

Como dato de esa asociación entre la arquitectura teatral en Argentina y los operadores italianos, conviene señalar que Tamburini, además, mientras se ocupaba del nuevo Colón, proyectaba y construía otra importantísima sala de ópera en el país: el Teatro Rivera Indarte, ahora bautizado Libertador, de la Ciudad de Córdoba. En 1887 el diario *El Interior* de la docta ciudad escribe: “Se ha tomado por modelo el teatro mayor de Italia, es el célebre Scala de Milán, que ha dado el tipo de tantos otros edificios semejantes”.⁵⁸¹

Incluso aquel mismísimo teatro Colón, el que estaba por caer bajo la piqueta, era resultado de ese tipo de identificaciones. Su constructor, Carlo Enrico Pellegrini, ingeniero y pintor, miembro de una familia de artistas italianos, era un revolucionario antiaustriaco que después de escapar a París llegó a Buenos Aires llamado por Rivadavia. Fue Pellegrini quien construyó el viejo Colón, y para los aspectos decorativos se hizo viajar expresamente a Buenos Aires a varios artistas italianos: al pintor Baldassarre Verazzi de Caprezzo, Novara, y a los escenógrafos Ceronetti, y Raffaello Giorgi. De Ceronetti, de quien se dice que revolucionó la escenografía de ópera en Argentina, mientras existió el viejo Colón, se usaron las escenas pintadas que había realizado en la época de la *Traviata* inaugural. Del prestigio de estos artistas en la sociedad porteña es buena prueba un rápido ascenso en la escala del poder, difícil de concebir en otras sociedades: el hijo del inmigrante Pellegrini llegó a ser Presidente de la República.

Sin aparente contradicción se decide por perseverar en nuevo teatro con el nombre de Colón. Su hermano oriental, el Teatro Solís de Montevideo, un año mayor que el viejo teatro, continuaba su existencia, y no era el caso cederle tan fácilmente una función patriarcal. En la eterna e infantil competencia rioplatense, por otro lado, si bien el teatro de Montevideo según muchos reciba su nombre de una referencia masónica – muchos teatros se llaman Teatros del Sol, y de allí “*Solis*”, en la imaginación popular era más importante el descubridor de América que el descubridor del Río de la Plata. Seguramente, el deseo de heredar una historia que, si bien breve, era asociada a glorias de la lírica como Tamberlick, Stagno o Tamagno, habrá contado en esta elección: “La propuesta de la Intendencia para preparar la creación del gran Teatro Municipal, al que ya se había resuelto conservar el glorioso nombre del descubridor de América, fue aprobada en todas sus partes por el Concejo Deliberante.”⁵⁸²

El tema de la elección del lugar del teatro en la ciudad, tan denso de significados, se puede analizar de manera muy satisfactoria estudiando los numerosos artículos de *La Gaceta*

⁵⁸¹ Arestizábal, Irma, op. cit, p. 87.

⁵⁸² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de octubre de 1885.

Musical de Buenos Aires, que reflejan el debate ciudadano en torno a la construcción del nuevo teatro Colón. Se trata, en efecto, de un asunto que gracias a los argumentos que se esgrimen, resulta excelente laboratorio para estas reflexiones. El debate, una vez decidida la realización del proyecto, se concentrará entonces no ya en la factibilidad u oportunidad de la iniciativa, sino en el tema del lugar. Se da en *La Gaceta* una noticia que delata la relevancia que el estado da a su nuevo teatro: y se considera su edificación como una necesidad urgente. Además el teatro deberá situarse en un espacio simbólico neutro, porque es signo de toda la colectividad. Todos deberán sentirse reconocidos idealmente en él, ya desde su lugar porque el teatro debe estar situado en el centro urbano: “su localizamiento (sic) debe estar de acuerdo con las necesidades comunes, no de un barrio, ni de un núcleo de la población, sino de todos los habitantes y centros de la ciudad, equidistante lo mismo de este a oeste, que de norte a sud”.

A diferencia de tantos casos de reconstrucción de un teatro, desde el principio de la iniciativa se descarta el aprovechamiento del sitio del edificio viejo. El motivo fundamental de la operación, aunque no sea explícito en el debate, es el de liberar ese terreno para otro destino. En el pensamiento de la “nueva Argentina” y su cúpula de dirigentes vinculados al comercio internacional, es fundamental que en el centro de las decisiones, frente a la Casa de Gobierno, haya bancos y no otra cosa. La Plaza de Mayo es “nuestra” oficina. El teatro, en cambio, “nuestra” segunda casa: deberá estar cerca del trabajo, pero no allí.

La concentración del poder en torno a la plaza era un uso de herencia ibérica, pero a fines del siglo XIX, es resultado de un pacto que, con un nuevo sentido, establecen la dirigencia política y las fuerzas económicas. En efecto: “Esta tendencia a la centralización fue confrontada por la alianza entre las compañías de navegación, los industriales ligados a las transformaciones de bienes primarios locales e importados y los comerciantes.”⁵⁸³

En la plaza, sin embargo, hay un par de edificios casi embarazoso pero que habrá que resignarse a no tocar: uno es la Catedral, el otro es el Cabildo, que era uno de los pocos resabios presentables del pasado, pero, por sobre todo, el símbolo casi sagrado de “nuestro primer grito Patrio”. Su culto será sin embargo profanado al destruirse gran parte de aquel Cabildo, en el altar del progreso. La operación que remeda Haussmann, la Avenida de Mayo,

⁵⁸³ Ferreras, Norberto O., “El Estado de la ciudad. El Estado Argentino y las intervenciones urbanas a principios del Siglo XX”., www.economia.unam.mx/amhe/.../Norberto%20FERRERAS.pdf -consultado en diciembre de 2008

será así un corredor entre el lugar del trabajo y el lugar de residencia, dos centros en realidad que tienen en cuenta, por cierto, la necesidad de una especial categoría de personas.

Un factor principal que los arquitectos consideran cuando proyectan un edificio es considerar a quién está destinado. Si bien el emplazamiento deberá mostrar aquella centralidad democrática necesaria para su función representativa, el destinatario privilegiado de aquel teatro es explícito, como escribía *La Gaceta*: a él “han de acudir las más afortunadas clases sociales”, la gente decente, es decir, el mismo grupo que favorece el gran plan del intendente, un proyecto que pensó por sobre todo en embellecer el eje centro-norte de la ciudad y así, mientras: “los barrios y el suburbio fueron abandonados a la especulación inmobiliaria [...] fueron finalizados el parque Tres de Febrero, el jardín Botánico y el Jardín Zoológico, todos en la zona de Palermo.”⁵⁸⁴

El centro, aquel centro del que se hablaba como sitio del teatro, para ser digno habría de librarse de todo cuanto era impresentable, se hacía necesario: “descongestionar el centro de los elementos indeseables como obreros, inmigrantes y las clases bajas en general...”

Cuando Norberto Ferreras escribe la palabra “bienestar” al referirse al proyecto de Alvear, es inevitable recordar aquel “*homely comfort*” que exigía el “círculo casi invariable de personas” a través de *La Gaceta*. Para ellos, el vestíbulo del teatro debía tener temperatura tibia y muelle alfombrado: “Todas las obras de embellecimiento de la ciudad, sus paseos y parques, no conseguían ocultar el hecho de que estas mejoras tenían un destinatario privilegiado y un objetivo principal, el bienestar de la clase dominante”.⁵⁸⁵

Al relacionar este tema del sitio del teatro con la estrategia general de Alvear, una sospecha se insinúa sobre las intenciones de *La Gaceta* cuando propone equidistancia de los barrios en la localización del edificio. Parecería que el teatro debiera estar en el centro para no mancillarlo con localismos de arrabal. Aquella equidistancia no sería entonces democrática y funcional en cuanto a allanar el acceso a los moradores de los barrios, sino destinada a que su monumental sacralidad fuera respetada por todos. Desde lejos, aquellos profanos indeseables de los barrios, ante el exterior majestuoso del edificio, permanecerían temerosos en su sitio y no habrían de imaginar que esa monumentalidad que los rechazaba, escondía un ambiente cuyo signo determinante sería el bienestar de sus “propietarios”.

En el debate sobre el sitio del futuro teatro se discuten, fundamentalmente, tres posibilidades. Dos de ellas se refieren a la zona que actualmente ocupa el Congreso Nacional,

⁵⁸⁴Ferreras, Norberto, op. cit.

⁵⁸⁵Ferreras, Norberto, op. ci.

la tercera frente a la actual Plaza Lavalle. El lugar del actual Congreso y la Plaza Lavalle son sitios que cualquier porteño actual consideraría absolutamente céntricos. Se encuentran por otro lado a un kilómetro y medio uno del otro, lo que en Buenos Aires es una distancia completamente desdeñable. Sin embargo, en esa época, según la opinión de *La Gaceta*, la primera zona era considerada “el centro de la ciudad” y la otra, que es donde el teatro finalmente fue construido, “lejana del centro”.

La primera propuesta es construir el coliseo en el solar ocupado por el Cuartel de Bomberos y las caballerizas de la Policía, lindando con Plaza Lorea, un lugar que actualmente se encuentra frente al Congreso Nacional.

	Rivadavia	
Plaza Lorea	<u>“el cuartel”</u>	Ceballos
	Victoria	

Según esta propuesta el teatro se edificaría en:

el espacioso terreno que ocupan el Cuartel de Bomberos y las caballerizas de Policía, frente a la plaza de Lorea. [...] tendrá cuatro frentes, siendo el principal el que mirará a la Plaza de Lorea. Los otros, tanto el de la calle de Zeballos, como el de Rivadavia y Victoria.

pero *La Gaceta* duda de la viabilidad de esta posibilidad y da su opinión:

No sabemos de dónde ha nacido la idea que domina en el ánimo del Intendente Municipal, Sr. Alvear, la de edificar un gran teatro en el espacioso terreno que ocupa actualmente el Cuartel de bomberos, frente a la Plaza Lorea. Varios colegas, han dado la noticia asegurando “que no cabe la menor duda que ese es el sitio elegido para la erección de ese edificio de urgente necesidad”. [...] Sin embargo nos han asegurado que no será el terreno que ocupa el Cuartel [...] la razón más poderosa para que el gran teatro municipal no sea edificado en el terreno citado, es la de que la avenida de Mayo va a dividir en dos fracciones esa manzana y el Intendente desea que el palacio

*del teatro comunal ocupe una completa. Seguramente éste será levantado en la manzana cuyo frente mira al boulevard Callao, en la línea donde termina la mencionada Avenida [...] creemos que, el coliseo proyectado se encontraría mucho mejor placé en el terreno del boulevard Callao que en el que ocupa el cuartel de Bomberos por ser aquel el centro de la ciudad y del grueso de la población. Además, exigen ese local los crecientes adelantos de nuestra ciudad, que se extiende de una manera portentosa hacia el oeste día a día.*⁵⁸⁶

La segunda propuesta que proviene de fuente oficial y que corrige la anterior, sería la de construir el teatro sobre el bulevar Callao, arteria que antes de cruzarse con Rivadavia se llama Entre Ríos. En realidad, ya desde julio de 1886 esta idea había trascendido públicamente eliminando una primitiva hipótesis, es decir la de edificar el teatro en el Once: “Respecto al nuevo teatro Colón no se levantará en el 11 de septiembre como lo indica el proyecto del municipal Ballesteros sino en la extremidad del Boulevard en la calle Entre Ríos”.⁵⁸⁷

Aquella “extremidad del Boulevard” alude exactamente a la manzana que después ocuparía el Congreso Nacional. Tal emplazamiento habría supuesto dotar al teatro de una perspectiva que tal vez sería la más espectacular de la ciudad. El teatro no sería presidido por una plaza como se decía inicialmente sino, mejor aún, por la gran Avenida a la manera de Hausmann. Es decir, se estaba pensando en lo más parecido que podía ofrecer Buenos Aires a la perspectiva que gozaba el Palais Garnier en París. El cambio de sitio, es decir el descartar la situación en Plaza Lorea, era motivado por el hecho de que la Avenida de Mayo dividiría el solar del Cuartel, y esto reduciría la superficie de aquella “manzana entera” que se pensaba dedicar al teatro.

Aunque la distancia en metros entre una y otra hipótesis es muy reducida, el argumento de *La Gaceta* a favor de esta segunda posibilidad es que el terreno de Callao es “el centro de la ciudad”. *La Gaceta* publica con precisión los límites del solar que el Consejo Deliberante ha decidido emplear:

En la sesión del viernes, el Consejo Deliberante aprobó [...] un proyecto de ordenanza propuesto por la intendencia relativo al concurso para el nuevo teatro

⁵⁸⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 17 de octubre de 1886.

⁵⁸⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 11 de julio de 1886.

Colón [...] fijó emplazamiento del edificio, designándole el solar que, en el boulevard Callao, dará frente a la proyectada avenida de Mayo, quedando aislada la construcción, al Norte por Rivadavia, por Victoria al Sur y al Este y Oeste respectivamente por el boulevard y la calle de Pozos...

*La elección parece muy acertada [...] posición realmente céntrica.*⁵⁸⁸

	Rivadavia		
Pozos	<u>“Callao”</u>	Callao	Avenida de Mayo
	Victoria		

El solar, como ya fue anticipado, fue destinado por fin al colosal edificio del Parlamento Argentino, que se inauguró en 1906, dos años antes del Teatro Colón.

La tercera hipótesis es la de construir el teatro frente a la Plaza Lavalle, en terrenos que eran propiedad del Ferrocarril del Oeste. En la Plaza reinaba, precisamente desde aquel 1887, el monumento al héroe epónimo, uno de los pocos que aquel entonces ornaban Buenos Aires, y que era obra del italiano Pietro Costa. El monumento fue inaugurado una semana antes de que *La Gaceta* publicase la hipótesis anterior. El motivo por el que el periódico desdeña esta localización, que es la que resultará elegida en los hechos, es porque no la consideraba central, argumento sorprendente para el lector contemporáneo: la evolución de la urbe desde aquel 1887 ha sido febril y ha transformado aquella zona de la vieja estación ferroviaria en lugar muy céntrico: allí mismo se habrían de trasladar los Tribunales y en las inmediaciones del Palacio de Justicia se instalaron no sólo juzgados, fiscalías y demás dependencias del Poder Judicial sino que, obviamente, también los bufetes de los abogados. Así se lee en *La Gaceta*:

...ni el terreno del Cuartel de Bomberos y mucho menos el que ocupa el edificio que fue del ferrocarril del Oeste, frente a la plaza general Lavalle, pueden ser destinados al fin de que nos ocupamos, ni llamar la atención del señor intendente,

⁵⁸⁸*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de octubre de 1887.

siempre que piense y consulte las necesidades de todos, sin preferencias de barrios en agrupaciones.

El pensamiento de edificar el primer coliseo de la capital en el terreno que fue del Ferro-Carril del Oeste, nos parece irrealizable, por no ofrecer ventajas a la población de los demás barrios. El sud, en consecuencia, quedaría completamente fuera de equidistancia, dueño de un teatro bien lejos de la gran avenida de Mayo y de los núcleos de la población del Oeste, sería favorecer una parte de la ciudad, en perjuicio de las demás, lo cual no nos parece que desee el encargado de velar por los intereses, progresos y embellecimiento del municipio.⁵⁸⁹

	Actual calle Cerrito	
Actual calle Toscanini	<u>“Estación del Oeste”</u>	Actual calle Tucumán
	Calle Libertad (Plaza Lavalle)	
	Parque de Artillería hoy Tribunales	

Aquel sitio que consideraba marginal, siendo el que resultó por fin sede del teatro merece alguna atención. Desde 1822 el lugar se denominaba la Plaza del Parque y esto porque en el lugar se encontraba un solo edificio que caracterizaba la zona: el Parque de Artillería, una construcción colonial que exhibía una estatua de Marte. El sitio fue bastante solitario y abandonado durante la primera parte del siglo XIX. En las inmediatas cercanías, hacia el norte, como se recordará, un grupo de ingleses habían instalado aquel Vaux Hall, el jardín donde murió Dean Funes viendo llegar a Rosas y que estimulaba aquellas nostalgias de Sarmiento por la civilización europea. No será difícil comprender por qué el intelectual argentino consideraba ese lugar como el mejor baluarte que la cultura europea podría oponer a la pampa: en el sitio, donde los domingos actuaba una banda, los residentes franceses por ejemplo, festejaron la ascensión al trono de Luís Felipe. De todas maneras un obstáculo aislaba el lugar del centro y es lo que explica las desconfianzas de *La Gaceta*: la proliferación de arroyos que en tiempo de lluvias hacían del solar un lugar inaccesible. Un toque de alcurnia recibió la zona cuando fue edificado allí el palacio de Mariano Miró, quien confió los

⁵⁸⁹*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 17 de octubre de 1886.

trabajos a los arquitectos genoveses Nicola y Giuseppe Canale. Miró había casado con una sobrina de Manuel Dorrego, el Gobernador de Buenos Aires mandado fusilar por aquel Juan Lavalle cuya estatua se elevaba a pocos metros. El lugar de aquel monumento no era casual, y la señora de Miro, Felisa Dorrego clausuró las ventanas del palacio para no sufrir aquel gesto de revanchismo. A la muerte de los propietarios el edificio fue heredado por el sobrino de Felisa, que era el Primer Presidente de los Ferrocarriles del Oeste; y también el tema de los ferrocarriles se enlaza curiosamente con la ópera.

La estación del ferrocarril, la primera de Argentina, era un sitio de acceso muy cómodo para su presidente: se encontraba frente al Palacio Miró y precisamente en el solar se pensaba construir el teatro Colón. En una cadena de desalojos, el Colón echado por un Banco, desalojaba a la estación de Ferrocarril. Es muy interesante notar que el viejo Teatro Colón, había sido construido contemporáneamente a la primera estación de trenes, ambos en 1857. Uno podría imaginar que mientras el gran Enrico Tamberlick inauguraba el Teatro Colón con *La Traviata*, en el Parque sonaban los silbidos de la primera locomotora que circuló por Argentina, lo cual para la pobre máquina era un paseo ya que había servido cuando joven en la guerra de Crimea. Los tiempos cambiaron y treinta años después los vapores de aquella locomotora que Argentina rebautizó “La Porteña”, y los de sus sucesoras molestaron al barrio que empezaba a ser residencial. Alvear eliminó el problema de arroyos e inundaciones y, mientras se hablaba de pasar el nuevo teatro al solar de la ex estación de trenes, se pensaba también en la nueva sede del Palacio de Tribunales que ocuparía el terreno del viejo Parque de Artillería.

En esos tiempos de grandes maniobras en la zona de la Plaza de Mayo, mientras la ópera abandonaba la zona, se producían otros movimientos, uno de ellos de especial valor simbólico. Se trataba de construir la gran vía que debía conducir al país a la conquista exterior: el puerto nuevo. También en torno a este tema se argumentó que la nueva Argentina, la del progreso, tenía derecho a ambicionar más. También allí los grupos más prudentes preferían reformar las estructuras antiguas antes que edificar otras nuevas. También allí se discutía sobre lugares: ¿centro o no centro? También allí se debatía sobre modelos. Curiosa reincidencia o curiosa corrección, en aquel 1887 de tantos proyectos se cumplían treinta años de una doble inauguración: la del viejo Colón y la de la primera estación de trenes, aquella vía del progreso que se había propuesto explorar el interior, de poseer lo propio.

Entre la puerta que abre al campo y la puerta que abre al mar, los adinerados estancieros que controlaban Buenos Aires pretendían hacer de la ópera su casa. Pero, ¿cuál es el ambiente propicio para la ópera, el campo o el mar?

2.2.1.2. Teatro y puerto.

Así como *La Gaceta Musical* y *El Cronista Musical* debatían sobre la oportunidad de mejorar el Teatro Colón (¡aquellas nuevas escaleras que se exigían a Ferrari!), o sobre construir un teatro nuevo, la discusión paralela sobre el puerto oponía dos posiciones: mejorar el puerto viejo, el de la Boca, o construir un puerto nuevo cerca de Plaza de Mayo.

¿Era necesario aquello? Depende para quién. Para los grupos vinculados con sistemas de producción arcaicos como los curtidores de cuero, el tema del puerto era absolutamente irrelevante; para quienes se interesaban por el comercio y promovían un desarrollo ambicioso de Argentina con la conquista de mercados externos para su materia prima, la cuestión era esencial: el puerto existente había sido construido en un sitio fangoso, de aguas lentas, que exigía dragados continuos y resultaba para las naves que a él llegaban increíblemente oneroso. James R. Scobie⁵⁹⁰, a quien sigo en este tema, indica que el gasto por el embarque-desembarque en Buenos Aires era equivalente a la mitad del valor total del flete entre Buenos Aires y Europa, y compara de manera muy convincente el puerto de Buenos Aires con otros: Si se considera que, en 1881, un barco de 500 toneladas requería 100 días para descargar en Buenos Aires y 10 ó 12 en la mayoría de los otros puertos del mundo, se comprende que las desventajas de la ribera porteña tuvieron desastrosas consecuencias financieras para fletadores menores y consumidores.”⁵⁹¹

Así como cuando se decidió que se habría de edificar un nuevo teatro el entusiasmo general acompañó al proyecto, de la misma manera, ante el anuncio del Gobierno de construir un nuevo puerto, la noticia fue recibida positivamente por una sociedad enardecida por el fervor de futuro. Eso sí, también en torno a este argumento se desarrolló un debate que postergó por muchos años la realización de la empresa, y como en el caso de la ópera, los puntos de vista se dividieron al tratarse el tema de la elección del lugar y del modelo a seguir. Estas elecciones, lejos de interesar al sector productivo o empresarial exclusivamente, afectaron tanto en lo práctico como en lo simbólico, a todos los habitantes de la ciudad. Así escribe Scobie reflexionando acerca de estos factores que orientaron el futuro desarrollo de la sociedad: “En verdad pocos porteños saben que su ciudad pudo haberse desarrollado de

⁵⁹⁰ Scobie James R., *Buenos Aires del centro a los barrios 1870 – 1910*, Solar, Buenos Aires, 1977, p.91.

⁵⁹¹ Scobie, James R. op. cit., p. 93.

diferente manera de la que conocemos, con su dique y su puerto ubicado directamente enfrente- es decir al oeste- de Plaza de Mayo”.⁵⁹²

Uno de los proyectos propuso ubicar el nuevo puerto frente a la Plaza de Mayo, es decir, detrás de la casa de Gobierno. El eje puerto-plaza reforzaría, si bien con un nuevo sentido, la vieja idea urbanística colonial que centralizaba las actividades de gestión política en torno a la plaza principal. La plaza, con el progreso económico del país, fue también cada vez más la zona de administración económica y financiera; evidentemente, contar con el puerto en las inmediaciones era la solución deseada por el nuevo grupo de poder económico vinculado al negocio de la importación y exportación. La residencia de esta burguesía y de las autoridades políticas nacionales, por otro lado, se encontraba al norte de la plaza.

La zona sur, la de los barrios de la Boca y Barracas, hospedaba los depósitos. Los grupos de residentes españoles más antiguos vivían allí. Los terratenientes que controlaban la actividad del campo eran sus parientes. Aunque en esa zona residían también las autoridades políticas de la Provincia de Buenos Aires, la comunicación con el centro seguía siendo difícil: las calles de enlace eran fangosas e intransitables en época de lluvia.

El puerto cercano a la plaza respondía al modelo de la nueva burguesía surgida con la república liberal que robustecía cada vez más sus contactos financieros con Inglaterra, tanto que sus partidarios contaron con el apoyo de un gran *partner* británico: la más antigua institución bancaria mercantil de Londres, el Barings Bank fundada en 1762. La operación para el Barings habría de resultar fatal y aquel sonoro fracaso de la histórica institución es aún recordado como el “*panic of 1890*”. Los residentes del sur, en cambio, con su visión más conservadora y fieles a los recursos productivos del campo, se referían a una concepción evidentemente nacionalista de la economía.

Los más importantes órganos de prensa se dividieron en función de los modelos propuestos. *La Prensa* apoyó la idea de realizar el puerto en el Sur. *La Nación*, el diario fundado por Bartolomé Mitre, en cambio, ironizaba sobre la superficialidad de aquella propuesta.

Un comerciante y político asociado al mundo del progreso, Eduardo Madero, con intereses directos en el negocio de importación y exportación⁵⁹³, elaboró un proyecto de construcción del puerto cerca de la Plaza. El Ingeniero Huergo, en cambio, con conocimientos técnicos mejores según Scobie, propuso realizarlo en el sur. El pujante Madero ambicionaba

⁵⁹² *ibidem*.

⁵⁹³ Scobie, James R. *op. cit.*, p. 97.

una construcción nueva; la idea más prudente de Huergo, en cambio, era la de mejorar lo existente profundizando el canal ya en uso, con el consiguiente ahorro de esfuerzo y dinero.

Si bien el Departamento Nacional de Ingenieros opinó de forma muy negativa acerca del proyecto de Madero, la fuerza del proyecto de Huergo careció de sustento cuando aquellas autoridades provincianas que lo apoyaban perdieron su influencia; ya que Buenos Aires había sido declarada capital de la nación. Resultó así que el gobierno apoyó el proyecto de Madero. Su triunfo consolidó, obviamente, la urbanización de la ciudad centrada en la Plaza, y esto relegó a un segundo plano el desarrollo del sur que permaneció en su situación de retraso urbano en sus servicios y oportunidades. El puerto viejo, el del sur, el Riachuelo, subsistió entonces como enclave secundario, de cabotaje. Todo esto entraba en perfecta sintonía con la política selectiva de embellecimiento del eje centro norte que había privilegiado el intendente Alvear que incluía, por cierto, aquel teatro de ópera para “la clase afortunada”.

¿La ópera prefería alguno de esos lugares? Entre principal y secundario, es claro que si se estuviesen comparando teatros de ópera podría decirse que la situación del Riachuelo era lo más parecido a la de un teatro de repertorios, un teatro como el Doria, aquel teatro que después se llamó Marconi y repetía las óperas que aplaudían los inmigrantes. El puerto nuevo, en cambio, sería en esta imagen el Gran teatro Nuevo, el de las primicias. En el orden de la representación simbólica, y constatando la vocación abierta hacia lo externo, y arriesgadamente empresaria del teatro de ópera, no deja de ser interesante que haya sido el hijo de aquel inmigrante italiano que proyectó el primer Teatro Colón quien, en cuanto senador, haya lanzado el proyecto del Puerto Nuevo y quien, en cuanto vicepresidente de la Nación, haya inaugurado en enero de 1889 la primera parte del Puerto que ahora bautizaba Madero. También el prestigio de los italianos estaba vinculado a esa primera imagen que de su nueva tierra tendrían los campesinos. Ellos, al bajar de los barcos, tal vez canturrearan alguna melodía de ópera.

Los italianos, otros italianos, seguían llegando a millones. En aquellos tiempos, se consideró con curiosidad a los humildes compatriotas de Marconi que colmaban los piróscafos. ¿Hasta cuándo duró esa consideración especial de la que gozaba, entre la variada inmigración a Argentina, la que provenía de Italia? En los grupos cercanos al mitrismo, seguramente hasta principios del siglo XX.

En efecto, un artículo muy explícito de *La Nación* merece especial atención porque fue publicado en 1902, es decir en un momento en el que los italianos eran ya numerosísimos. *La Nación* era el periódico de la clase dirigente, aquel que *La Gaceta Musical de Buenos Aires* aún en sus polémicas denomina “esa importante hoja diaria” o “diario de reputación y

autoridad”. La preocupación de los editorialistas del diario fundado por Mitre, aún a principios de siglo, no es la de la amenaza de aquella presencia masiva italiana sino, por el contrario, que la corriente migratoria se interrumpa:

Hemos dicho en un suelto anterior, que una de las causas principales de la postración en que se halla el país, de la paralización del comercio y de las industrias, es el estancamiento de la inmigración, que aumentando el número de los habitantes que trabajan, aumenta también la riqueza y el consumo: ahora agregaremos que si continúan mucho tiempo las cosas como hasta ahora, iremos perdiendo poco a poco la corriente de inmigración italiana, sin que haya posibilidad de que pueda ser sustituida con ventaja por ninguna otra.

Esto es relevante aquí ya que el diario insiste opinando que la mejor inmigración posible para Argentina es la italiana:

Se da mucha importancia, de vez en cuando a los pequeños grupos de inmigrantes polacos, rusos, austriacos, que vienen con fines determinados, y que se dirigen a puntos extremos del territorio; pero no hay para nosotros en Europa mejor inmigración que la de las regiones más pobladas y más cultas de Italia, no sólo por las afinidades de lengua y de raza, sino por las aptitudes especiales de los trabajadores, que disputan con ventaja la primacía a los de todos los demás países y por la facilidad con que se incorporan a la nacionalidad argentina.

Los italianos, en conclusión, son presencia codiciada en Argentina y *La Nación* insta al gobierno a tomar medidas que puedan oponerse a la seducción competitiva de Brasil, Canadá y Estados Unidos.

Algunos estados del Brasil, como el de San Pablo, siguen otorgando pasajes gratuitos y manteniendo una fuerte corriente de inmigración italiana hacia las naciones vecinas [...] otra de las causas del desvío que lamentamos, es la fuerte corriente de emigración italiana que se dirige a los Estados Unidos y al Canadá.... Venezuela, que desde algún tiempo hace esfuerzos para atraer la emigración italiana. Claro está que si las condiciones económicas de Italia siguen mejorando y se lleva a cabo el proyecto de colonización interior anunciado por el telégrafo, y el aprovechamiento en gran escala

de las fuerzas hidráulicas para las industrias, irá disminuyendo poco a poco la emigración de trabajadores?

*¿Es posible hacer algo para evitarlo?*⁵⁹⁴

La historia y lengua de los italianos.

Los italianos son tratados con especial consideración. La historia de Italia es recordada en las celebraciones y así la edición del periódico del 20 de septiembre de 1910 de *La Razón* contiene numerosas páginas dedicadas a la reciente historia italiana. Ese día se cumplían cuarenta años de la laica unificación de Italia.

La lengua de los italianos, que tanto influía en el habla porteña, era entendida por casi todos, incluso por quienes procedían de otro origen. Para contratar en el barrio de la Boca era necesario hablar seneise.⁵⁹⁵ Y resulta así que los oficiales de marina argentinos debían conocer el italiano o el genovés para comunicarse con su tripulación conchabada en la zona del puerto porteño.

Resultó natural que una obra del uruguayo Florencio Sánchez fuese traducida al italiano y sea representada, no en centros regionales de la comunidad peninsular, sino en los más importantes teatros de Buenos Aires y Montevideo. Un título fundamental del dramaturgo, censurado en algunas ciudades uruguayas por su temática –una madre soltera - es evento teatral de las temporadas rioplatenses de 1908 en la versión italiana que presenta Gemma Caimmi. Se lee así en *La Nación*: “La compañía Caimmi representará hoy vertido al italiano el hermoso drama en tres actos de Florencio Sánchez «I nostri figli» (Nuestros hijos). Esta misma compañía representa en Montevideo alcanzando un éxito unánime y espontáneo que seguramente se repetirá esa noche en el Politeama”.⁵⁹⁶

Cuando en el teatro Coliseo se exhibe *La Nave* de D’Annunzio, *La Razón* presenta la obra con un extenso artículo y se da como descontado que la compañía recite en italiano sin hacerse mención a alguna dificultad de comprensión.⁵⁹⁷ Es más, el cronista cita con soltura frases en italiano del texto original.

⁵⁹⁴*La Nación*, 16 de septiembre de 1901, p.5.

⁵⁹⁵ Según relata mi padre, mi abuelo, que gestionaba una pequeña empresa de construcción, conseguía contratar con los genoveses gracias a su habilidad con el dialecto seneise.

⁵⁹⁶*La Nación* 28 de julio de 1908.

⁵⁹⁷*La Razón* 2 de marzo de 1910, p. 4.

Siempre en el año del Centenario, *La Razón* publica en primera página una noticia que explica por qué *La Nave* podía ser entendida por los porteños en lengua original: el italiano, además de ser la lengua de muchos vecinos del barrio, se enseñaba en las escuelas oficiales. El mismo diario protesta vivamente ante una noticia acerca de la posible supresión de su estudio escolar. A la redacción de *La Razón* parece improbable que el proyecto tenga futuro por lo ilógico. De todas maneras, el periódico manifiesta su alarma

*Anda por ahí un proyecto, por el que se resolvería la supresión de las cátedras de idioma italiano en los colegios nacionales y escuelas normales. No creemos que la idea prospere; no obstante, es prudente criticar la iniciativa. Nuestro país tiene demasiados grandes y fuertes vínculos con la nación italiana para que, siquiera en homenaje a esa tradición de afecto, se mantenga la enseñanza del italiano en nuestros colegios...el italiano es el idioma del arte y de las más bellas manifestaciones del espíritu....por estos conceptos, creemos que la iniciativa no ha de prosperar y que el gobierno no le prestará su sanción.*⁵⁹⁸

En ese orden de cosas a nadie llamó la atención, al menos no al diario, que la comunidad italiana realizase un homenaje al presidente de la República, de origen español, italianizando su nombre de pila:

*La colectividad italiana. Obsequio al presidente. Esta tarde han visitado al presidente de la república los señores Basilio Cittadini y Tomás Devoto quienes entregáronse un artístico álbum firmado por 22.000 miembros de la colonia italiana con una expresiva dedicatoria... A. S. E. Dr. ROCCO SAENZ PEÑA che l'opera sua diplomatica presso il governocon alto intelletto...volge...gli italiani. Grati Ammiranti.*⁵⁹⁹

⁵⁹⁸*La Razón*, 1 de agosto de 1910, p. 1.

⁵⁹⁹*La Razón*, 22 de diciembre de 1922, p.1.

2.2.2. Tener una ópera nacional.

2.2.2.1. Los compositores locales imitan a los italianos.

Acompañaba la ambición de construir el gran teatro la aspiración de darse un repertorio lírico autóctono. Así como el nuevo puerto no debía funcionar como mero receptor de mercaderías extranjeras, el nuevo teatro, si quería ser emblema nacional no podía limitarse a hospedar objetos venidos de fuera. Se pretendía llenar ambos espacios con contenidos nacionales que llegasen al mundo. Y a este punto...¿qué era ópera nacional? ¿El tema? ¿La lengua? ¿La firma de algún compatriota? Las definiciones sobre esto cambiaron con el tiempo, lo cierto es que la argentina no era ni la primera ni la única sociedad que atribuía tanto valor a la conformación de un repertorio lírico “nacional”. En realidad, para ello, los compositores en Argentina y, en general, sus colegas del continente, nativos o no, comenzaron a componer óperas siguiendo los modelos que hacía varias décadas se habían consolidado en Europa. Desde el punto de vista de la trama y del *libretto*, ellos también siguieron entonces, de igual manera que los autores italianos que tomaban como modelo, los radicales consejos de Madame Staël:⁶⁰⁰ la ópera romántica había abandonado la historia y la mitología clásicas para cantar eventos escritos, o que podrían haber sido escritos por Sir Walter Scott, dramas organizados, o que podrían haber sido organizados por William Shakespeare, es decir, de manera anticlásica.

⁶⁰⁰ Lo recuerda Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 66, 67, mencionando el eco de la aparición en Italia del ensayo de Mme. de Staël (Staël, Anne-Louise-Germaine Necker, Mme, “Dibattito sulla utilità delle traduzioni”, *Biblioteca italiana*, 1816, vol. I, pp. 11- 12.) donde la Baronesa aconseja a los italianos “*invece di razzolare le antiche ceneri*”, el repertorio clásico, “*dovrebbero a mio avviso gl'Italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità ai loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimenticate*”. A esto tempestivamente (en el número siguiente del mes de abril) responde Leopardi: *Sul Discorso di Madame Di Staël (N. 1 di questo giornale) - Lettera di un Italiano ai Compilatori della Biblioteca, Biblioteca Italiana vol. II, abril 1816*: “*Sarà veramente arricchita la nostra letteratura adottando ciò che le fantasie settentrionali crearono? Così dice la Baronessa; così cedono alcuni Italiani: ma io sto con quelli che pensano il contrario. Consideriamo prima la loro fondamentale ragione: Ci vuole novità. Ma io dico: oggetto delle scienze è il vero, delle arti il bello. Non sarà dunque pregiato nelle scienze il nuovo, se non in quanto sia vero, e nelle arti se non in quanto sia bello. Le scienze hanno un progresso infinito, e possono oggidì trovare verità non prima sapute. Finito è il progresso delle arti: quando abbiamo e trovato il bello, e saputo esprimerlo, in quello riposano*”.

2.2.2.2. *Soggetti*.

Los ejemplos más antiguos de óperas compuestas en América, emplean, tal como lo habrían hecho Mercadante o Donizetti, *libretti* que entonaban las desventuras de protagonistas “de castillo”. Es común, entonces, encontrarse, al enumerar esas primeras óperas, con títulos de tres palabras (la del medio, es obviamente “de”), el nominativo de algún aristócrata de *ancien régime* de quien se entonan las desgracias. Cuando se componían estas óperas en Buenos Aires o México muchos de los admirados artífices europeos de este modelo romántico estaban todavía en plena actividad: Verdi, por ejemplo. Ningún libretista importante italiano de la época, aunque no se haya enterado, fue dejado de lado por los compositores latinoamericanos que se abalanzaron con furor sobre sus versos, y así, mexicanos, brasileños y argentinos escribieron óperas usando *libretti* de Felice Romani, Temistocle Solera, Salvatore Cammarano, Luigi Illica y Antonio Ghislanzoni. Desde la mitad del siglo XIX, un verdadero frenesí por parte de los compositores americanos o al menos residentes en América, los impulsó a componer óperas sobre este tipo de *soggetti* a imitación de los compositores italianos. La fuerza de este modelo fue tal que dió impulso a obras de este tipo aún mucho después de desvanecida la vitalidad del melodrama italiano, es decir, ya adelantado el siglo XX, en años que superan el límite temporal que me he fijado para estas consideraciones. Los siguientes títulos de óperas compuestas en América podrían haber figurado sin haber provocado estupor en cualquier cartelera de teatro italiano:

Giovanna di Castiglia, (Luis Baca, 1845 ca.)

Pirro d’Aragona, (Leonardo Canales, 1864)

Catalina de Guisa, (Cenobio Paniagua, 1859)

Clotilde de Cosenza, (Octaviano Valle, 1863)

I due Foscari, (Mateo Torres Serratos, 186?)

Joana do Flandes, (Antonio Carlos Gomes, 1863)

Pietro d’Abano, (Cenobio Paniagua y Vásquez, 1863)

Maria Tudor, (Carlos Gomes, 1879)

Manfredi di Svezia, (Tomás Giribaldi, 1882)

Ines de Castro, (Tomás Giribaldi), 1905

Bianca de Beaulieu, (César Statessi, 1910)

I Doria, (Constantino Gaito, 1915)

Maria Petrowna, (João Gomes de Araujo, 1929)

Compositores sucesivos con ansias de modernidad, para disimular la fuerza de un modelo que venía de tan lejos, demasiado lejos como para pretender impunemente mostrarse novedosos, encontraron útiles algunos estratagemas como latinizar el nombre del personaje: *Beatrix Cenci* (Alberto Ginastera, 1971), o centrar el título más que en el protagonista, en su entorno, el “sitio real”: *Bisanzio* (Héctor Panizza, 1939), *Escorial* (Antonio Tauriello, 1966), *Bomarzo* (Alberto Ginastera, 1967).

2.2.2.3. Texto en italiano.

Hasta muy entrado el siglo XX, en un sitio periférico como Buenos Aires, si se pretendía una difusión del propio melodrama, la elección del italiano, lengua internacional del género, era algo casi obligado, y esto ocurrió en todos los países latinoamericanos. Tanto es así que en Montevideo (*Manfredi di Svezia*, Tomás Giribaldi, 1882), en Santiago (*Lautaro*, Eliodoro Ortiz de Zarate, 1902) como en Buenos Aires (¡tantos casos!), Río o Recife (*Il Maledetto*, Euclides Fonseca y todo Gomes), México (*Agorante, re della Nubia*, Miguel Meneses, 1854), Bogotá (*Ester o Florinda*, José María Ponce de León, 1874 y 1880; músico considerado precursor del nacionalismo colombiano⁶⁰¹), los compositores escribieron ópera sobre textos en italiano y, en el caso de algún émulo de Massenet, en francés. La práctica, que se prolongó hasta avanzado el siglo XX y comprende el caso de *Aurora* (1908), de Héctor Panizza, en su situación paradójica ofrece a la anécdota un momento ineludible que más adelante se relatará.

Este fenómeno no era exclusivo de italianos o de italianófilos. En Chile, Aquinas Ried, un bávaro polifacético, se ocupaba de su profesión de médico, de la composición y hasta de fundar un cuerpo de bomberos para el que, obviamente, compuso un himno. Aunque Ried no era devoto del melodrama peninsular, cuando compuso su melodrama *Il Granatiere* (1860), lo hizo en italiano. En México, *La Légende de Rudel* (1906), de Ricardo Castro Herrera, es una ópera que nace en francés, ya que Castro Herrera admiraba a Saint-Saëns y Massenet, pero se tradujo al italiano para su estreno. En Buenos Aires, Francisco A Hargreaves, hijo de un ferretero norteamericano, cuya fama popular perdura procazmente gracias a un tal Bartolo que era capaz de tocar cierta flauta de solitario *aujerito*⁶⁰² (sic), es autor de *La gatta bianca* (1877), también en italiano.

⁶⁰¹ Béhague, Gerard, *La música en América Latina*, Monte Ávila, Caracas, 1983, p.232 – 233.

⁶⁰² En Buenos Aires es muy difundida la melodía de Hargreaves que lleva este texto de sentido ambivalente: “Bartolo toca la flauta con un aujerito solo”.

2.2.2.4. El libreto bien firmado.

La operación de apoyarse en un texto importante era hábil y comprensible: no se emprendía la arriesgada empresa de producción de una ópera sin alguna fundada esperanza de su aceptación local y de su circulación externa. Hacer representar la propia ópera en el gran teatro local podía llegar a ser tan arduo como exportarla. Era comprensible la actitud de los gerentes de los teatros (al menos durante los primeros tiempos). El orgullo por ver representar en el Gran Teatro ciudadano una ópera firmada por un compatriota era débil rival de una robusta desconfianza en alguien que se conoce demasiado. Luchando contra la razón mercantil y el esnobismo local, de todas maneras, los compositores americanos intentaron adquirir transitivas marcas de internacionalidad.

Se recorrieron para ello dos caminos. Un buen expediente fue, como se ha visto, el de asociar al propio nombre al de un libretista bien instalado en el Parnaso de Bellíni, Donizetti, Verdi y Puccini. Es decir, que aquellos codiciados libretos de Romani cuando se transformaron en óperas compuestas en América fueron utilizados en su lengua original (*Parisina* de Giribaldi, *Giulietta e Romeo* de Morales, *Caterina di Guisa* de Paniagua). Hubo también casos de libretistas famosísimos que los escribieron ad hoc como Illica (*Medioevo Latino* de Panizza), o Ghislanzoni (*Salvator Rosa e Fosca* de Gomes). ¡Asociarse con Romani, Solera, Cammarano, Illica o Ghislanzoni era firmar una ópera con los autores de *Norma*, *Nabucco*, *Il Trovatore*, *La Bohème* y *Aida*!

La treta no era nueva y bien lo había entendido aquel lejano virrey de la Nueva España, Fernando de Alencastre, quien a su incipiente y frágil empresa, nada menos que la producción de la primera ópera en América, asoció la robusta fama y el seguro oficio de Silvio Stampiglia, autor de un *libretto* ya famoso en Europa, en *La Partenope*. Bien lo habían entendido siglos después Juan José Castro y Heitor Villa Lobos cuando apoyaron su música en un texto fuerte de difusión autónoma ¿Su autor? Nada menos que Lorca. No es importante establecer cuán calculadas fuesen estas operaciones por parte de los compositores (en general en el mercado eran los que tenían menor posibilidad de imponer su deseo); para los empresarios el negocio fue, sin duda, meridianamente claro, y como sucederá después con el cinematógrafo, un libro exitoso es un caballo triunfante, que si es gobernado con habilidad, será afortunado montar.

Otra vía, aunque no tan eficaz por lo efímera, para adquirir celebridad fue la de conseguir vincular la propia obra al prestigio del intérprete famoso: Tamberlinck que canta

Guatimotzin de Aniceto Ortega, o Caruso que presenta la *prima* de *Yupanqui* de Berutti, fueron excelentes expedientes para vencer reticencias.

Para subrayar la necesidad de mercado y la voluntad de asociar la propia obra al canal italiano visto como prestigioso, trataré de despejar dudas sobre la no utilización de la lengua castellana en la ópera. ¿Es el castellano tan anti-operístico? Afirmando que no. La lengua en sí es tan maleable como el paradigma del género, el italiano, y como éste, ofrece un excelente juego de apoyos y ataques. Es cierto que algún fonema, como la jota, pueda resultar poco flexible e incómodo para la emisión, pero análogos sonidos no han impedido al alemán conquistar los escenarios de la ópera. Por otro lado, la variedad de acentos hace que cualquier libretista la prefiera al francés, que a pesar de ser una de las lenguas favoritas del melodrama, es considerada por la Baronesa de Staël como vulgar en las rimas, monótona en el metro y poco flexible:

Ma questo error de' Francesi ha molte scuse: l'arte dei versi appo loro è piena di malagevolezze; rarità di rime; non diversità di metri; difficoltà d'inversioni: il povero poeta è chiuso in giro sì angusto, che di necessità egli dee ricadere se non sopra gli stessi pensieri, almeno sopra emistichi somiglianti; e la struttura de' versi prende naturalmente una monotonia noiosa; dalla quale può bene talora liberarsi l'ingegno quando più s'alza ne' suoi voli, ma non quando cammina por così dire sul piano, e passa d'uno in altro argomento, e spiega il suo concetto, e raccoglie le sue forze, e prepara i suoi colpi.⁶⁰³

2.2.2.5. ¿El castellano es antioperístico?

Esta cuestión es aquí relevante para entender cuánto del rechazo al castellano por parte de los compositores de ópera era atribuible a razones estéticas. Los primeros encuentros del castellano con el estilo operístico italiano, a principios del siglo XVIII, habían sido, en realidad, muy satisfactorios, y eso había demostrado las posibilidades de la lengua para adaptarse a las convenciones operísticas no sólo en la forma sino también en los rasgos más íntimos y delicados del sistema, como el acento y la extensión del verso. Muestro ahora, como prueba, un breve ejemplo de un tema que me ha ocupado en tareas de investigación y restauración: se trata de una ópera, la más antigua que se conserva de las compuestas en España, *Amor es todo invención*, *Júpiter y Anfitrión* (1721), con música del véneto Giacomo

⁶⁰³ Staël, Anne-Louise-Germaine Necker, Mme, op. cit. pp. 11- 12.

Facco y libreto de Joseph de Cañizares. En el siguiente caso se muestra la habitual estructura bipartita del aria con *da capo*; es evidente cómo el poeta respeta sin esfuerzo alguno, como haría un libretista italiano, la exigencia del acento agudo final al final de estrofa, que hace posible el fundamental agudo narcisista del cantante:

Vence el vivo

Ceño altivo

De que el monte

Señas dá

Pues sospecho

Que aquel pecho

Más altivo

*Que el risco y la peña está.*⁶⁰⁴

Estas normas decantadas por la experiencia son las que habían perdurado hasta el siglo XIX. El propio Verdi habría estado totalmente satisfecho del trabajo de un poeta como Cañizares, quien además bien sabía de la necesidad de terminar en endecasílabo un *recitativo* para enlazar mejor el aria siguiente, como en:

Y mentales bridones

A labrar el joyel rasguen los vientos

*A mi imperiosa voz los Elementos.*⁶⁰⁵

Si el libretista de *Un Ballo in Maschera* hubiese respetado tales normas, se habría evitado la reprimenda del nunca satisfecho compositor de Busetto: “*Il terzetto dopo il duetto*

⁶⁰⁴ Aria de Júpiter de la primera jornada de la ópera de Giacomo Facco *Amor es todo invención Júpiter y Amphitrión*. Fue realizada una edición crítica por A. Cetrangolo aún no publicada y existe una grabación discográfica completa de la ópera dirigida por Cetrangolo y publicada por Pavane Records en 2001 (ADW 7446/8)

⁶⁰⁵ Recitativo de Cautela y Engaño, que precede al aria de Neptuno “Sonad Tritones” en la segunda jornada de la misma ópera de Facco.

non è riuscito bene. Prima di tutto procurate di finire i recitativi con un endecasillabo: è una necessità!”⁶⁰⁶

2.2.2.6. Registro.

Podría tal vez apuntarse como causa de la repulsión por el castellano en el mundo lírico a un problema de registro de la lengua. El italiano operístico es áulico y un comportamiento análogo del español sonaría demasiado artificial a los oídos ibéricos habituados a un teatro musical muy directo. Los experimentos al estilo de Faccio cedieron terreno, sobre todo desde Carlos III – entre otros factores por falta de comitencia real - a la zarzuela. Véase el comienzo de *La verbena de la Paloma*, por ejemplo, donde se comenta que los sudores de Don Sebastián hacen poco creíble que su camisa haya sido recién planchada. Si bien nadie cree a Don Sebastián (menos que nadie su interlocutor), la situación es en cambio creíble. Resulta viceversa arduo, después de Cañizares, escuchar cantar operísticamente en castellano en registro lingüístico alto. Cuando en 1917 se presenta en el Colón *La Angelical Manuelita* de García Mansilla en *La Nación* del 7 de agosto se lee:

*Este nuevo experimento...no ha tenido sino muy mediocres resultados. En primer término, el empleo de la lengua española, o nacional – como se ha dado en llamar el castellano modificado por nuestros modismos – tiene sobre el público una rara influencia. Es cierto que al fin de cuentas resulta algo risible construir una romanza sobre las palabras: “Al mandar estas rosas a la hija de Rosas, el ministro de Inglaterra deplora que una dolencia determine su ausencia”.*⁶⁰⁷

El crítico del diario sentencia de manera rotunda algo que aquí viene a propósito: “El compositor equivoca al pensar que «cualquier cosa puede cantarse, así una declaración de amor como un aviso de botica; la emoción de la primera puesta en el segundo, el contraste que de ello resulta, hace renacer el desequilibrio (sic), que es la base del ridículo.”

Aquel ridículo es inevitable, sobre todo si la música no es excelsa y el cronista, como ejemplo al contrario, elige, con gran competencia, uno de los peores versos que Verdi haya puesto en música, aquel “*Sento l’orma di passi spietati*” del inefable Bonaventura Somma

⁶⁰⁶ Carta a Antonio Somma del 20 de noviembre de 1857, Verdi, Giuseppe, *Lettere*,... cit., p. 275.

⁶⁰⁷ *La Nación*, 7 de agosto de 1917.

para *Un Ballo in Maschera*. Aquel verso es imposible pero allí por lo menos, “la música justifica la tontería”.⁶⁰⁸

La diferencia de los niveles popular/culto en el castellano hablado es mucho más marcada que en italiano. La cosa es de ardua solución ya que el habitual lenguaje erudito de la ópera no teme lo inverosímil pero sí lo cotidiano. No hay pretensión de realismo en el melodrama cuya acción se supone lejana en el tiempo y en el espacio y así fue señalado: “*l’ambientazione storica del dramma, che per inveterata tradizione l’opera italiana vuole lontana nel tempo e nello spazio*”⁶⁰⁹

2.2.2.7. Identificación.

De todas maneras, excluidos los obstáculos musicales de la lengua, parece más bien que el desencuentro de la ópera con el castellano es cuestión de identificaciones, que se perciben más o menos prestigiosas. En la América que precede a la ola migratoria y en los primeros años de ésta, se considera a lo europeo no ibérico como el ideal simbólico del progreso. Mal podía unirse el melodrama, emblema de aquel mundo, con la lengua de esa Europa que se quería olvidar: la de los ex colonizadores ibéricos a quienes se culpaba de la situación de atraso.

Domingo Faustino Sarmiento, quien en los últimos años de su vida habría de manifestar poca simpatía por los italianos que percibía entonces como invasores de su país, todavía en los años de su juventud idealizaba a quienes eran aún los compatriotas de Dante sin fijarse en los sudados obreros de los barrios porteños. Otros argentinos sucesivos, Jorge Luís Borges y Victoria Ocampo, consiguieron también separar la Italia real del *locus amoenus* de Petrarca y Dante, a los que admiraron.

⁶⁰⁸ *La Nación*, 7 de agosto de 1917.

⁶⁰⁹ Bianconi, Lorenzo, *Il teatro d’opera in Italia...* cit., p. 67.

CONCLUSIÓN DEL CAPITULO

La ópera fue incluso en Argentina considerada como el género musical de mayor prestigio. Ella era la depositaria de lo clásico en cuanto descendiente de la tragedia de los griegos pero también de lo innovador. La admiración por el melodrama por parte de los argentinos se articuló en dos instancias diferentes de la visión que de los italianos tuvieron los rioplatenses.

En un primer momento Italia era vista desde Argentina como un país lejano cuya imagen llegaba a través de algunos relatos de viajeros. Estos relataban a sus compatriotas que *il bel paese* era el depósito de la civilización, de aquella civilización de la que era vital apropiarse. Italia era en ese sentido la cultura, incluso en su acepción primigenia, es decir lo cultivado. Italia es para estos personajes un jardín y como tal opuesta a la pampa salvaje y bárbara. Solamente la esperanza en la educación puede superar un determinismo pesimista que afectó a liberales como Sarmiento para quienes Argentina era sitio demasiado lejano de la madre europea.

Sarmiento, Alberdi y muchos otros admiraron de Italia el espacio arcaico, fundacional de historia, de la cultura clásica; pero todo esto visto desde una ventana anti-clásica, romántica. Italia en esta visión no era símbolo vital sino más bien alegoría estática y no histórica. Se trataba de una adoración de lo antiguo que llegaba al Río de la Plata a través de los poetas peregrinos ingleses o alemanes. Tal admiración se desinteresaba de la materia concreta de lo real. Según tal visión romántica de Italia, la península aparecía como una ruina, como una arcadia agreste y atemporal donde los pastores y las ninfas discurrirían constantemente de teatro y música. Italia era sobre todo un paisaje.

Otra visión, siempre admirada, de lo italiano se activará en los argentinos cuando importantes peninsulares visiten Buenos Aires en 1910, y aún antes. Aquellos personajes perfectamente injertados en su tiempo, estimularán en los argentinos otras reflexiones nuevas porque esos italianos eran protagonistas de su época y su país no era mera escenografía. Representaban un país desenvuelto, patrón, por otro lado, de las nuevas tecnologías, de las nuevas ciencias y además Italia era anticlerical, lugar libre de ataduras morales o reglas que los “modernos” consideraban retrógradas. Esos deslumbrantes individuos fueron Cattaneo, un exhibicionista que, en función del progreso, arriesgaba su vida, casi despreciándola; D’Annunzio, un personaje que hoy llamaríamos trendy, es decir, la figura que dando normas de elegancia saltaba sobre todas las barreras estéticas y morales; Marconi, un científico que modernamente conjugaba el saber con la utilidad comercial y técnica; Ferri, el paladín de los

nuevos estudios sociales a quien no sólo se pedían conferencias sino que se le confiaba la organización jurídica moderna del estado argentino y Luigi, que incluso desde la política fascinaba por su actualidad.

A cada una de estas dos visiones tan diferentes de Italia correspondió, como se estudiará en el Capítulo 5, una música, una ópera diferente. La primera cantó los emblemas románticos de su tiempo y sus representantes fueron el pobre y hermoso Bellini, muerto tan joven y admirado por Chopin, el triste y demente Donizetti, paradigma de la vida consumada en el arte y el simple patriota campesino rechazado por los conservatorios, Giuseppe Verdi. La nueva imagen, en cambio, la desinhibida, fue la de otro visitante llegado a Buenos Aires poco antes que Cattaneo: Giacomo Puccini, él también personaje de su tiempo, hombre de cacerías y de automóviles, escandalosa y modernamente adúltero, o de igual manera la de los exasperados gritos de dolor naturalista de Leoncavallo y Mascagni.

La prensa siguió con gran atención el fenómeno de lo lírico italiano relacionándolo de manera más o menos explícita con objetivos extramusicales como innovación, progreso y ansia de participación, en el “concierto de las naciones” que tanto ambicionaban los argentinos.

Fue por eso comprensible que el país haya realizado grandes esfuerzos para atraer hacia sí a esa ópera italiana tan cargada de contenidos prestigiosos. Casi no hubo artista lírico de aquellos años que no haya cantado en Argentina. Las visitas de los divos de la ópera eran acompañadas por la participación popular. Se estudiaba música con maestros italianos ya que ellos, sobre todo a través de la figura del director de orquesta, representaban autoridad y seriedad. Los músicos argentinos, aún los que no eran de origen italiano, escribieron óperas con texto italiano, trataron de hacer estrenar sus óperas en Italia y hasta alguno de ellos llegó a modificar su apellido “a la italiana”.

Central en este tema fue la construcción de un teatro de ópera. La minuciosidad con que se discutió sobre argumentos como la ubicación de la sala en la ciudad muestra bien a las claras cuánto poder representativo se adjudicaba a su edificación. Es que la distinción entre periferia y centro, ya sea en Dallas o en Milán, es anulada cuando las lámparas de un teatro de ópera iluminan el terciopelo rojo que inminentemente abrirá a un evento irrepetible. La capital de la ópera, mutante sede de los divos del momento, migra todas las noches. La sala de la calle Libertad habría de potenciar, aún más gracias a su esplendor, la ilusión de los argentinos que soñaban ser franceses. En Buenos Aires, la sucesiva construcción de los dos teatros que llevaron el nombre del descubridor de América estuvo también cargada de otros significados porque en ambos casos el carácter viajero y trashumante de la ópera fue puesto en evidencia

con curiosas contemporaneidades. El primer Teatro Colón nació simultáneamente a la primera red ferroviaria, en momentos en que Argentina se construía hacia adentro. El segundo Colón, en cambio, evidente manifestación de la ambición de un estado que se sentía poderoso y con pretensiones de conquista de los mercados del mundo, coincidió perfectamente con la construcción del nuevo puerto.

CAPITULO 3.
LA ÓPERA EN EL CONTACTO DE CULTURAS.
MÚSICA ITALIANA Y COLONIZACIÓN.

3.0. PREMISA. ITALIANOS COLONIZADORES.

Durante el siglo XIX no pocos hombres de cultura europeos consideraron a las regiones de América como sede de la geografía más que de la historia. Se supuso que los nuevos países latinoamericanos, sobre todo los del cono sur y los del extremo norte, carentes de huellas visibles de los imperios precoloniales, eran sitios vacantes de signos. En cuanto a los italianos, si bien condicionados a fines de siglo XIX por una crisis que obligaba a la emigración de masa, eran, al menos los más cultivados perfectamente conscientes de ser herederos de una de cultura milenaria y refinada. ¿Cómo consideraban los gobernantes italianos a aquellos remotos lugares que acogían a sus compatriotas? ¿En el caso específico del Río de la Plata, tuvieron con la sociedad argentina una actitud respetuosa o trataron de imponer sus modelos a sitios que imaginaron vacíos en los que todo estaba por hacerse? ¿Siendo la comunidad italiana tan fuerte en Argentina, incluso desde el punto de vista económico y del control de la fuerza laboral, hubo intentos por parte de los italianos de aprovechar de esa situación de predominio? ¿Los diferentes sectores de la política italiana se diferenciaron en estos aspectos? ¿La ópera cumplió una función en estas dinámicas? Y respecto de las luchas políticas locales, ¿qué papel desempeñó la ópera, objeto denso de historia y riquísimo en su potencialidad significativa, en la promoción de cada una de las dos ideas de nación que en el país se enfrentaron? ¿Cómo se manejaba la complicada dinámica de los negocios líricos? ¿Cuánta posibilidad de autonomía podían ejercer los operadores locales vinculados al melodrama?

En las páginas que siguen se describirán las complejas dinámicas que, después de 1880 se estaban desarrollando tanto en Italia como en Argentina y que ya encontraban antecedentes significativos. Aquellas tensiones, resultado de muy diferentes proyectos de sociedad, generaron complejas alianzas y oposiciones en torno a un tema que para ambos países era vital: la migración. Algunos sectores desde la cúpula decisional del país europeo consideraron Argentina como una “colonia espontánea”. Para tales grupos, la cultura fue esencial arma de penetración. La ópera de los italianos, con su poderosa máquina organizativa, jugó en esto un papel de primer plano. El melodrama no fue un caso aislado: otras manifestaciones culturales

de los inmigrantes en Argentina, en general sin propósitos deliberadamente hegemónicos, resultaron paternalmente modélicas en terrenos fundacionales como la celebración de la ceremonia patria - con sus músicas y con sus estatuas - o en aspectos más o menos espectaculares como la conmemoración de las gestas nacionales a través de los antiguos panoramas o del moderno cinematógrafo.

3.1. COLONIZACIÓN POLÍTICA.

Una socorrida imagen del italiano típico lo muestra en un estereotipo de simpática provisoriedad. A los ojos de un argentino llama la atención su “Dócil plasticidad. Es [...] desde músico ambulante hasta clérigo... mueve la manivela del organillo o arrastra el carrito de verdura; nos ofrece paraguas baratos cuando chispea, hace bailar el mono hábil en el trípode o abre la tierra que ha conquistado con su tesón y fecundado con su trabajo.”⁶¹⁰

El éxito de esa representación estándar es innegable y si bien en Argentina perdura, no alcanza a explicar un carácter complejo que comprende tanto los rigores de la ciencia física de Enrico Fermi como la agresividad dictatorial de Benito Mussolini o, desde el punto de vista social, que Italia sea una de las naciones europeas con mayor capacidad de ahorro. La comunidad argentina en especial, parece haber fijado de manera ahistórica aquella imagen precaria y desvalida del inmigrante con su valija de cartón, y es por eso particularmente necesario aquí dar cuenta de algunos datos que muestren esos aspectos menos remisivos por parte de los peninsulares, que deben ser entendidos en su inscripción histórica.

Italia y Argentina, en el momento de su encuentro a través de las migraciones, no pudieron ser interlocutores ni serenos ni seguros de sí mismos. Mientras “la Argentina se encontraba en medio de un proceso inconcluso de formación de la nación” tales coyunturas eran perfectamente contemporáneas de las etapas de constitución nacional de las naciones europeas de origen.⁶¹¹

El tramo final del siglo XIX encuentra a ambos estados, polos del viaje migratorio que aquí se estudia, en búsqueda de equilibrios. Argentina, hacia 1880, cuando los contingentes de italianos resultaban ya masivos, se había dado una constitución formal desde hacía poco más

⁶¹⁰Ramos Mejía, José María, “Las multitudes argentinas (1899)”, *De la República posible a la República verdadera (1880 – 1910)*, ed. Natalio R. Botana y Ezequiel Gallo, Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 400.

⁶¹¹Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001, p. 11

de veinte años y Roma era italiana desde apenas una década. Ambas naciones estaban lejos aún de haber concluido su constitución material. Es comprensible que, como sucede con los humanos en su primera infancia, esas naciones no hubiesen aprendido todavía a controlar la propia motricidad fina y que sus gestos políticos estuviesen dominados por impulsos todavía disarmónicos, por fervores no siempre contenidos.

En aquellos años la monarquía italiana estaba dando sus primeros pasos en el ámbito internacional y sus gobernantes, hasta hacía poco tiempo combatientes por la unidad, consideraban prioritaria la adquisición de una respetabilidad europea. La empresa no era sencilla. Aquellos dirigentes del Risorgimento, flamantes gobernantes, no podían olvidar cierta misiva que Metternich había enviado al conde Distriechstein en la época en que ellos eran aún combatientes. Cuando supieron que el canciller opinaba que la cultura milenaria de los italianos no definía más que un concepto espacial sin valor político, envidiaron sin duda la sólida constitución de las instituciones del Imperio enemigo. No es extraño entonces que, apenas lograda afanosamente la conquista de un reino unitario, ciertos ambientes de la política hayan proyectado aquella consideración internacional hasta aquel momento negada, emulando los comportamientos arrogantes de las naciones más poderosas de Europa.

Se describirán a continuación las etapas de los primeros contactos políticos entre las dos naciones. Ellas mostrarán cómo, desde la monarquía sarda de Carlo Alberto, que en su representación porteña hace flamear la primera bandera tricolor en Argentina, hasta los revolucionarios republicanos que establecen colonias militares en el sur del país en 1856, y hasta la consolidación del Reino unitario de los Saboya, los italianos adoptaron ciertas actitudes de tipo hegemónico.

La individuación de esos comportamientos políticos permitirá luego situar cronológicamente un abanico de relaciones culturales mucho más variado respecto de aquella imagen preponderante, la de la leve cordialidad, con la cual los italianos han decidido mostrarse en el país sudamericano y que éste ha elegido aceptar.

Estas estrategias pretenden dar respuesta a las siguientes cuestiones: ¿Cómo se conjugaron los dos proyectos nacionales de la Argentina con las dinámicas políticas italianas durante el Risorgimento? ¿Qué contactos hubo en aquellos momentos entre los liberales argentinos y los liberales italianos? ¿Hubo manifestaciones políticas arrogantes de los italianos en el Río de la Plata? Conseguida la unidad del país y en momentos en que los italianos pretendieron darse un imperio colonial similar al de otros países europeos, ¿qué política adoptaron con las comunidad de sus migrantes que residían en América latina? ¿Por

qué actualmente no hay conciencia de gestos de penetración imperialista en Argentina por parte de los italianos?

3.1.1. 1834. Un reino. Precoces maniobras en el Río de la Plata.

La presencia de una flota militar italiana en la zona del Río de la Plata anticipó mucho a la formación de la unidad de Italia. Carlo Alberto de Saboya, padre del primer rey de Italia, quien en 1834 era rey de Cerdeña, envió en aquel año un plenipotenciario a Buenos Aires, capital de un estado con el cual los sardos no tenían relaciones diplomáticas y que precisamente aquel acto inauguraba. Al mismo tiempo, el monarca decidió mantener una flota permanente de veleros de guerra en el sur. Se pretendía defender así la persona de los quince mil súbditos del reino sardo presentes en Argentina, pero sobre todo proteger el importante comercio que los genoveses mantenían con la región del Plata. Con el pasar de los años, en momentos de tensión, la flota habría de ser reforzada y, en especial el número de efectivos creció cuando se consiguió por fin la constitución del Reino de Italia.

Mientras la monarquía sabauda confiaba la protección de sus intereses en el Atlántico sur a su marina de guerra, otros italianos de color político bien diferente establecieron milicias organizadas en territorio argentino, con pretextos distintos.

3.1.2. 1856. Republicanos. Las brigadas militares.

Los italianos participaron en gran número en las gestas bélicas del General Bartolomé Mitre, y mucho antes, en las empresas del Almirante Brown. Mitre fue estadista y militar que llegaría a ser Presidente de la República pero además, como hombre de letras, fue gran admirador de Italia y famoso traductor de la *Divina Commedia*. Brown, por su parte, era un irlandés de aventurera vida que después de emigrar a Filadelfia regresó a Europa, luchó contra Napoleón, de quien fue prisionero, y al transferirse al Río de la Plata cumplió hazañas navales decisivas en favor de los argentinos. Estas colaboraciones individuales de los peninsulares a las luchas del país sudamericano son tema estudiado, pero lo es mucho menos en cambio el argumento de la presencia de infantería de italianos, organizada en tropa bajo el comando de militares peninsulares y con una gestión que, si bien acordada con el gobierno local, era autónoma. Las tropas italianas operantes recibieron el nombre de Legión Agrícola Militar y

actuaron después de 1856 en la zona sur del país, en las inmediaciones de la ciudad de Bahía Blanca.

La zona era considerada entonces de frontera en cuanto lindante con el vastísimo territorio ocupado aún por indígenas. El objetivo explícito y concertado con los argentinos - la defensa del lugar - fue acompañado, sin embargo, por otro menos declarado por los militares italianos: robustecer la propia estructura bélica para trasladarse velozmente a Italia y combatir por los ideales liberales apenas las condiciones lo hiciesen posible.

Esta situación puntual se apoyaba en una política proselitista de los revolucionarios italianos. En su exilio obligado, los insurgentes que daban importancia principal a la propaganda, difundieron sus ideas, fundaron células en sitios como Alemania y Polonia, y pretendieron reunir esas diferentes realidades en la *Giovane Europa*. Allende el Atlántico, grupos liberales locales a ellos afines instauraron también sociedades que simpatizaban con las ideas de Mazzini. Esteban Echeverría, y Juan Maria Gutiérrez fueron presidente y vice respectivamente de la Joven Argentina por ellos fundada. Otro socio, Juan Bautista Alberdi, fue también miembro de la sede madre italiana y la Constitución Argentina que redactó, aún hoy mantiene, debe mucho a la doctrina mazziniana. Es decir, los secuaces de Mazzini en Argentina pudieron apoyarse en los correligionarios que formaban la célula local del movimiento.

La extraterritorialidad obligada por la fuga fue funcional en ese sentido a la esencia misma de las ideas de Mazzini y Garibaldi que proclamaban la internacionalización de la revuelta.

Ambos personajes, es decir la cúpula misma del movimiento, apoyaron la promoción en el Río de la Plata de núcleos como el de Echeverría, a cuyo ideario adhirieron luego figuras de primer nivel como Bartolomé Mitre y Domingo F. Sarmiento. Los primeros, con el beneplácito de los segundos, organizaron grupos militares de italianos con asiento en la región.

Los agentes de la operación fueron tanto militares como hombres de la propaganda muy cercanos a los personajes centrales del movimiento insurgente. Al grupo proselitista pertenecía Giovanni Battista Cuneo, un hombre de letras que debía ocuparse de la delicada tarea de mantener el enlace entre la dirigencia insurrecta italiana y los liberales argentinos, a la sazón en el Gobierno. Silvino Olivieri, por su parte, a quien fue confiado el aspecto militar de la “operación Argentina”, era alguien que el mismo Mazzini consideró en cierto momento como el posible sucesor de Garibaldi. Tanta era la confianza que Mazzini depositó en

Olivieri, que el primero escribió así a Pietro Ugoni, un militar italiano que sería uno de los fundadores de la compañía de Bersaglieri en Bahía Blanca:

*Fratello, Voi avete, servendo nobilmente e da prode la causa della libertà nell'America del Sud, servito la patria italiana...La patria non esiste ancora per voi e non può darvi mercede meritata di pubblico amore...La vostra bandiera deve un dì o l'altro sventolare sulla terra patria. Vi trasmette queste linee il Col Silvino Olivieri: seguitene la voce e l'esempio; i vostri fratelli non possono trovare migliore interprete presso di voi. Vostro Compagno, Mazzini.*⁶¹²

Por su parte, el mismo Garibaldi envió estas líneas a Cuneo, confirmando también el aprecio que tenía por Olivieri y aconsejándole estar preparado para el paso a Italia apenas esto fuese posible: *“Il sogno di tanti anni è per farsi reale e pugneremo degnamente. Partecipa ai buoni le nostre speranze, scrivi a Olivieri, Paz, Suzini Angelo e quanti dei valorosi nostri legionari esistono, avvertili...”*⁶¹³

En una actividad que mostraba la fraterna solidaridad de las células italiana y argentina, se trató de establecer pactos de recíproca ayuda en la defensa y en la difusión de las ideas de progreso. La instalación de los hombres armados italianos en territorio amigo, en Argentina, permitió robustecer las fuerzas de los revolucionarios y así prepararse, como disponía Garibaldi, para llegar en poco tiempo a Italia, verdadero centro de sus intereses. Italia y su unidad, en efecto, fueron, hasta para el mismo Mazzini, objetivo prioritario, postergando a un segundo momento la realización de la República liberal.

Tan particular operación de penetración militar en Argentina fue posible gracias a la colaboración interna del partido afiliado local, que había vencido en la batalla de Caseros a Rosas, identificado, tanto por liberales italianos y argentinos, con el despotismo de *ancien regime*. En la lucha por derrocarlo, los internacionalistas italianos habían cumplido un papel relevante. En la dura época de la proscripción, exiliados italianos y argentinos habían establecido el más fuerte de los lazos solidarios, sellado por la desgracia común. Una vez en el poder, los liberales argentinos facilitaron la instalación de los extranjeros en el territorio, dando y recibiendo aportes vitales: los argentinos brindaban refugio y pedían ayuda a las

⁶¹² Fechada en Génova en 1855, conservada en Archivo Histórico Municipal de Bahía Blanca, caja 1955 y transcripta en Puliafito, César, op. cit, p. 243.

⁶¹³ Fechada en Génova, el 7 de junio de 1856 y transcripta en Puliafito, César, op. cit, p. 243.

fuerzas italianas en la defensa, no solamente del indio, sino del resurgir de otra “barbarie”, la federal de los herederos políticos de Rosas. A ese intercambio de aportes aluden las áulicas palabras que Bartolomé Mitre, uno de los más altos activistas de la solidaridad con los italianos, pronunció en el funeral de Silvino Olivieri:

*La emigración del trabajo viene a pedir el bienestar a estas regiones hospitalarias, la emigración de las ideas viene a nutrir nuestro espíritu y educar nuestras poblaciones, la emigración del sacrificio y de la gloria, la más noble, la más generosa de las tres viene a traernos el contingente de sus simpatías y de su sangre, que consagra con abnegación a la defensa de los grandes principios que constituyen nuestro dogma político.*⁶¹⁴

Mitre, en efecto, mucho debía a los militares italianos. Ellos se pusieron bajo su mando en alguna ocasión delicada. Así, el viajero inglés Woodbine Hinchliff menciona que durante la batalla de Pavón del 17 de septiembre de 1861 que enfrentó a las tropas de Urquiza que respondían a la Confederación contra los porteños guiados por Mitre tuvo destacada actuación la infantería de este último, pero especialmente una brigada italiana con uniforme garibaldino que era comandada por Giovanni Battista Ciarlone.⁶¹⁵

En realidad, no fue sólo en aquella ocasión que los liberales porteños convocaron en su socorro a todas las fuerzas disponibles para defender los triunfos conquistados en 1852. Ellos requirieron el auxilio de las legiones extranjeras como conjunto, y no sólo el de las individualidades de los militares foráneos presentes en el territorio. Tales batallones fueron autorizados, por cierto, a tomar las armas.⁶¹⁶

Paralela a la necesidad de socorro de los argentinos liberales, corrió aquella contingencia italiana de volver a Europa una vez que las tropas insurgentes se hubiesen fortalecido. El Conde Giuseppe Ricciardi a eso aludía en una carta a Teodorico Pietrocola, un mazziniano refugiado en Francia, y es notable cómo estos personajes consideraban con liviandad aquellos largos traslados oceánicos:

⁶¹⁴ *Discurso de Bartolomé Mitre en el sepelio de Silvino Olivieri*, Bahía Blanca, febrero 12 de 1857, transcrito por Puliafito, César, op. cit., p. 248. Puliafito toma el dato de Caronti, Luís *Legiones Italianas, Breve noticia de sus servicios en el Ejército Argentino*, s.ed. Buenos Aires, 1907.

⁶¹⁵ Woodbine Hinchliff, Thomas, *Viaje al Plata en 1861*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1955, p. 170 citado por Puliafito, César, op. cit. p. 82.

⁶¹⁶ Puliafito, César, op. cit. p. 40.

Tours, 14 de junio de 1852. Muchos de entre nosotros del continente están decididos a irse a América y yo los estímulo a fundar allí una nueva Italia para poder un día ayudar a la antigua [...] Después de quince días (ay de mi entonces se necesitaba el doble) al máximo, se atraviesa el Atlántico, pero si algún acontecimiento extraordinario fuera a tener lugar en Europa, la emigración italiana podría emplearse sin mucho retardo [...] ¿Qué me dices?).⁶¹⁷

Desde nuestro punto de vista actual, aquella sorprendente versatilidad de esas personas puede explicarse solamente debido a una fuerte determinación. El mismo Garibaldi, en sus viajes de fuga, se ocupó como marino y, un poco por trabajo y otro poco movido por el afán proselitista, tocó Boston, Nueva York, Lima, Londres, y llegó hasta China y Australia.

Dentro de esa hipótesis de ágil movilidad resulta que, cuando el fundador de la *Giovane Italia* recibe en Londres a Olivieri, este, “[...] con Mazzini concordó un piano di organizzazione degli esuli italiani, residente nella Repubblica Argentina per poter accorrere alla prima occasione in aiuto della parte rivoluzionaria”.⁶¹⁸

En ese acuerdo que pretendía satisfacer recíprocas necesidades, Olivieri trató con las autoridades amigas argentinas la instalación de una sede militar dedicada a la defensa armada y a la colonización.

La Legión Militar Italiana que se constituyó en las inmediaciones de Bahía Blanca, fue capitaneada por el mismo Silvino Olivieri. El jovencísimo militar llegaba por otro lado a refugiarse en Argentina, expulsado por el Gobierno Pontificio y después de haber sufrido la cárcel del Papa. Los militares italianos bajo su mando fueron trescientos cuarenta y uno. La Legión adoptó la estructura y la dinámica ágil de los Bersaglieri. La fuerza contaba con elementos de infantería, caballería artillería y una banda.⁶¹⁹ La peligrosidad de la zona por defender era tal que la legión de italianos a quien el gobierno argentino confió aquel territorio habría de considerarse constantemente “en estado de guerra frente al enemigo” (sic). La realidad de los hechos confirmó tal prudencia cuando en 1859 los peninsulares fueron atacados por tres mil indígenas al mando del cacique Calfulcurá, pero en tal empresa no

⁶¹⁷ Carta del Conde Giuseppe Ricciardi a Teodorico Pietrocola fechada en 1852 que cita y traduce Puliafito, César, op. cit., p. 52.

⁶¹⁸ En De Laurentis, 1900, p. 26, citado por Puliafito, p. 49.

⁶¹⁹ Carcani, Luís, *Legiones italianas, breve noticia de sus servicios en el Ejército Argentino*, s.e., Buenos Aires, 1907, p. 20. citado por Puliafito, César, op. cit., a p. 41.

participó Olivieri, que había muerto antes. Había sido asesinado durante un motín: aparentemente la tensa crisis que desembocó en tal hecho violento fue provocada por la desatención en la provisión de suministros por parte del Gobierno de Buenos Aires.

La fuerza de combate de la legión italiana, si bien “*il campo della politica puramente locale sarà da noi assolutamente lasciato da bando*”,⁶²⁰ no excluía en absoluto una participación militar en cuestiones internas del Estado argentino cuando las fuerzas liberales locales fuesen amenazadas. La posibilidad de intervención en los asuntos argentinos era otra consecuencia del hecho de que Mazzini y Garibaldi consideraban la italianidad, y por ende la defensa de los intereses de esa italianidad, no como algo vinculado a un territorio concreto sino, muy por el contrario, a su internacionalidad. La Italia extraterritorial existía donde estuviesen los italianos y donde se encontrasen los abanderados de las ideas de Mazzini; era deber del brazo armado de los patriotas defenderlos en cualquier sitio.⁶²¹

Dentro de aquella concepción que hacía posible imaginar una Italia fuera de Italia, fue consecuencia casi natural que los militares peninsulares de Bahía Blanca construyesen sobre aquel territorio que consideraban vacío, la fantasía de la Patria que la realidad hacía imposible. La legión militar fundó así una Nueva Roma donde la nostalgia provocó que hasta se imaginasen las siete colinas de la Roma verdadera en un terreno real que daba poco asidero a ciertos bautismos. De todas maneras, un páramo con escasa altura y aún más escasa vegetación, recibió el nombre de Pincio, la colina que en Roma es imposible imaginar sin sus pinos mediterráneos. Un poco en broma pero no demasiado, los militares se sintieron otros Rómulos y así traduce Puliafito la carta de uno de ellos: “Una ciudad que se llame Roma, es tanto que aumenta nuestra fuerza; y tanto puede el prestigio de la antigua que desde el primero al último nos creemos seriamente ser pequeños Rómulo, o cualquier cosa que se le aproxime. Aparte la broma, el trabajo y la buena dirección moralizan al hombre”.⁶²²

Mientras esto opinaba un legionario, es comprensible que el entusiasmo haya provocado que Olivieri declarase aquella verdad escondida: su misión en tanto objetivo de fondo era el de crear una Italia de reserva, una nueva Italia en el exterior mientras no fuese viable la Italia de Europa:

⁶²⁰*La Legione Agricola*, n. 1, 24 de enero de 1856, 2, cit. por Puliafito a p. 54.

⁶²¹ Puliafito, César, op. cit., p. 54.

⁶²²*La Legione Agricola*; n. 15, agosto 24, 1856, p. 3. cit. en Puliafito, César, op. cit. p. 144.

*Italianos, obligado por la injusticia de la fortuna y de las persecuciones políticas a expatriarme de la infelicísima patria nuestra, no he jamás olvidado que soy italiano [...] no sólo he puesto la mira en las defensas de Buenos Aires, según me ha sido designado por el gobierno sino en ofrecer a todos mis conciudadanos un lugar de refugio y una patria nueva [...] en esta Italia nueva nos dedicaremos a hacer revivir la gloria y virtud de la antigua.*⁶²³

Y escribe Puliáfito que “dada la fama de Olivieri es muy probable que el llamado hubiese convocado a muchos otros exiliados republicanos, oficializando a Nueva Roma como un centro de reunión, provisión y entrenamiento”.⁶²⁴

El considerar América como tierra vacante que espera ser ocupada por una reproducción de la civilización europea, incluso en la toponimia, no era actitud nueva. Es la que tuvieron los españoles al fundar una Nueva Granada o los ingleses en resolver que en el Sur podía haber también Islas Orcadas. Lo novedoso de la situación es que esto se realizase en el territorio de un estado liberal ya soberano, y es también notable que en una curiosa pervivencia de esas concepciones, el representante consular italiano en Bahía Blanca prologue en 2007 un libro con estas palabras: “En tan significativa epopeya, no podía estar ausente el recuerdo de la Legión Militar Italiana [...] la nueva «Heimat», término alemán intraducible para designar a la nueva pequeña patria local gestada en las entrañas de la Patria argentina”.⁶²⁵

3.1.3. 1880 otro reino, Italia potencia.

La década de 1880, que en este estudio resulta esencial ya que marca el comienzo de la más fuerte migración de italianos al Río de la Plata, encuentra a una Italia por fin unida. Tal objetivo fue posible con el abandono de los ideales republicanos por parte de los garibaldinos, y por eso bajo la bandera única subsistían concepciones políticas de sectores muy diferentes. En los sectores de la derecha muchos italianos no se conformaban con pertenecer a un país, y pretendían hacer de la flamante Italia una potencia. Cuando esos grupos llegaron a gobernar Italia guiados por Francesco Crispi, quisieron conseguir la unidad interna y el respeto de los

⁶²³ Puliáfito, César, op. cit., p. 141.

⁶²⁴ Puliáfito, César, op. cit., p.142.

⁶²⁵ Cónsul Dr. Nicola Di Tullio en Puliáfito, César, op. cit., p. 7.

países importantes de Europa a través de la exhibición de fuerza. La vía concebida por ellos suponía establecer respecto de otras sociedades políticas consideradas secundarias, una relación de hegemonía económica, preponderancia cultural y dominio político, es decir, lo que en aquellos tiempos se concretaba con la colonización.

Desde la cárcel, Gramsci explica que en realidad la agresividad hacia el exterior de esas posiciones se fundaba sobre todo en una necesidad de cohesión interior. Escribe sobre Crispi: *“la sua «ossessione» giacobina più nobile fu l'unità politico-territoriale del paese...”*⁶²⁶

Dado entonces, que el motor de la política de Crispi fue una obsesión unitaria, se entiende que aquella expansión hacia el exterior haya sido acompañada en los asuntos internos por una aguerrida represión de lo que consideraba el peligro mayor: la disgregación, gobernando en *“una permanente atmosfera di sospetto contro tutto ciò che può arieggiare a separatismo”*.⁶²⁷

La solidaridad del grupo de Crispi con la monarquía, analiza Gramsci, es nítidamente comprensible: los intereses dinásticos hacían del Rey y su familia los primeros interesados en conservar la unidad del reino. Tales impetuosas ambiciones por consolidar el Estado eran perfectamente contemporáneas de las que, no con menos tensión allende el Atlántico, trataban de construir otra nación. En aquel 1887 en que los compatriotas de Crispi contribuían a dar puertos y teatros a la joven Argentina, el ministro italiano pronunciaba palabras retóricas ante el entusiasmo de los parlamentarios italianos. Esos conceptos habrían de tener consecuencias en Sudamérica: *“Io vado, pel mio paese, altero di ricordarlo, poiché mai, in un'unione completa e cordiale come quella dell'Italia e de' suoi alleati, è stata tanto rispettata la sua dignità, sono stati tanto garantiti i suoi interessi”*.

El tema central era entonces el del respeto, pero según Crispi y su grupo, para conseguir esa consideración internacional la nación debía asumir actitudes agresivas. Las rotundas palabras de Francesco Crispi denotaban por otro lado una muy curiosa pretensión de orden afectivo que aparecerá también en ciertos discursos argentinos de la época, la del amor. No basta ser temidos, se ambiciona, además, ser universalmente queridos: *“Vittorio Emanuele, che fu il patriottismo incoronato, lasciò morendo per testamento agl'Italiani, che l'Italia deve essere, non rispettata soltanto, ma temuta. E temuti ed amati intendiamo essere ad un tempo da tutti”*.⁶²⁸

⁶²⁶ Gramsci, Antonio, *Il Risorgimento*, Progetto Manunzio, www. liberliber.it consultado en abril de 2008, p. 51

⁶²⁷ Ibidem.

⁶²⁸ Crispi, Francesco, *Scritti e discorsi politici 1849 – 1890*, Unione Cooperativa Editrice, Roma 1890.

Tal concepción tuvo, por cierto, consecuencias concretas en la política internacional de Italia, que tomó por ello como modelo el comportamiento de los estados fuertes de Europa. Mientras con los pares una potencia no tenía más remedio que empeñarse en las complejidades de una relación diplomática, con los países de segunda importancia bastaba, como antes se ha mostrado, la representación más persuasiva, directa y veloz de la marina de guerra. Ese doble canal usó Italia, emulando a países como los Estados Unidos.

Mientras el Reino tejió una densa red consular en Europa, en Sudamérica, adonde tantos italianos empezaban a transferirse, la presencia diplomática fue débil. Si bien la situación se modificaría radicalmente después, resultó así que en 1870 funcionaban dieciséis representaciones consulares en Francia, mientras que Argentina hospedaba tan sólo un consulado italiano, Buenos Aires, y un viceconsulado, Rosario.⁶²⁹ Mientras tanto, empero, y ya desde 1865, se estableció en Montevideo una base para las operaciones navales de la flota italiana⁶³⁰ con el objetivo de controlar el Río de la Plata. En qué medida esta presencia fuese mucho más que puramente representativa lo muestra el hecho de que, cuando se consideraron ofendidos la persona o los intereses de italianos, la acción de la flota naval precedió a la acción diplomática.⁶³¹ Entre los casos más notables de estas crisis puede mencionarse el conflicto de Montevideo, de 1882. En aquella ocasión, dos italianos que habían sido detenidos, declararon que fueron torturados por la policía uruguaya. En socorro de los compatriotas se puso inmediatamente en acto la Marina de Guerra italiana, sin haber interpelado antes a la Justicia uruguaya. La situación llegó a complicarse aún más por la participación emotiva de la comunidad italiana local y la tensión fue tal que la crisis llegó a preocupar en la otra costa a Domingo F. Sarmiento.⁶³² La arrogante actividad de la Marina italiana en el sur del continente se extendió, cuando fue considerado necesario, también al área del Pacífico. En esos mismos años, durante la guerra entre Chile y Perú, los italianos instalaron una división naval en el puerto del Callao. Las naves de guerra *Vettor Pisani*, *Caracciolo* y *Archimede*, junto con una división de bomberos italianos activa en Lima, se movilizaron no sólo en defensa de los ricos colonos italianos residentes en Perú, sino también en operaciones de control del puerto, interponiéndose entre los peruanos que evacuaban y los

⁶²⁹ Incisa di Camerana, Ludovico, "La diplomazia", *Storia dell'emigrazione italiana*, coordinado por Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2002, p. 460.

⁶³⁰ Incisa di Camerana, Ludovico, op. cit., p. 458.

⁶³¹ Incisa di Camerana, Ludovico, op. cit., p. 457.

⁶³² Bertoni, Lilia Ana, op. cit., p. 25.

chilenos que ocupaban.⁶³³ Quince años después, un conflicto comercial entre el gobierno de Brasil y residentes italianos, provocó la presencia en el puerto de Río de dos naves de la armada peninsular, *Piemonte* y *Lombardia*, y una situación análoga se verificará en Colombia en 1899 al sentirse amenazados los intereses del importante empresario Ernesto Cerrutti. En esa época no faltaron actitudes agresivas por parte de las autoridades diplomáticas italianas, como la del Cónsul de San Pablo, el conde Edoardo Compans de Brichanteau, quien de manera totalmente inusitada organizó a los italianos en manifestaciones hostiles al gobierno.⁶³⁴ Sin embargo, en 1902, naves italianas junto a otras alemanas e inglesas llegaron a bombardear ciudades venezolanas como la Guayra y Maracaibo, y esto porque el gobierno local se negaba a subrogarse en las deudas contraídas por particulares venezolanos. Los europeos llegaron a ocupar la aduana de Puerto Cabello.

El gobierno italiano consideraba un derecho suyo que la Argentina, colonia virtual, encargase la construcción de sus naves a astilleros italianos. Actitudes más autónomas del gobierno de Buenos Aires en este aspecto provocaron serios conflictos internacionales antes de 1910. Un muy alarmado artículo de *La Razón* muestra el sentimiento de ofensa profunda de parte italiana cuando la Argentina encarga la construcción de acorazados a astilleros norteamericanos. Hacia el final, la nota refiere la recepción de la noticia por parte del más importante periódico de la comunidad italiana residente en Argentina. *La Patria degli Italiani* sin ambages promete una venganza reparadora:

Una increíble noticia ha circulado rápidamente, causando tristísima impresión, no sólo entre la laboriosa colonia: la causó aún mayor entre los argentinos dotados de un espíritu de equidad y de buena memoria.

El gobierno argentino encargó a los Estados Unidos de América del Norte la construcción de los nuevos acorazados y después de un año el concurso ha constituido la más flagrante característica de las mistificaciones.

La exclusión de Italia ha causado un sentimiento de sorpresa y de reprobación.

[...] La Patria degli Italiani, comentando el acuerdo del gobierno argentino, publica un artículo de prosa vibrante, el cual pone en evidencia la gravedad de la injusticia cometida, injusticia que no deben olvidar los italianos.

⁶³³ Incisa di Camerana, Ludovico, op. cit., p. 458.

⁶³⁴ Incisa di Camerana, Ludovico, op. cit., p. 471.

*En conclusión: la violación de ciertas leyes morales se realiza impunemente: la hora de la reciprocidad ni puede ni debe tardar.*⁶³⁵

En sucesivos artículos *La Razón* da cuenta del interés del tema. En Italia la situación ha interesado a los ministros de Relaciones Exteriores y de la Marina, y también al mismísimo monarca:

*Continúa en las esferas sociales, la penosa impresión producida por la cuestión de la compra de los buques de guerra, [] aquí se considera a la república Argentina no como una nación amiga, sino hermana y por consiguiente no se llegaba a comprender la exclusión de Italia.[...] Los hombres políticos estaban más que seguros de obtener, sino completa victoria por lo menos una buena colocación en la clasificación del concurso [...] El ministro de marina, el de relaciones exteriores y el mismo rey Victorio Manuel se interesaron en el asunto, conociendo el porvenir que semejante victoria hubiera asegurado a los astilleros italianos. [...] Los primeros ataques de los diarios, al conocer la resolución dictada por la comisión naval argentina, fueron violentos*⁶³⁶

Era indudable que esos violentos ataques de los diarios italianos provocaban no poca inquietud entre los argentinos, y los italianos que evidentemente consideraban en algún sentido que Argentina era casi un apéndice, se ofendían incluso porque los argentinos no compraban un determinado cuadro:

Desde hace algún tiempo venimos observando, con el disgusto consiguiente una marcada tendencia antiargentina que parte de aquí y repercute en ciertos diarios de Roma con quienes se esta en constante comunicación epistolar y telegráfica. Se aprovecha cualquier circunstancia, por insignificante que ella sea para fomentar. Un sentimiento de malquerencia hacia Argentina...como ocupados única y exclusivamente en dañar y afectar los intereses morales y materiales de Italia y sus hijos [...] La última, la más reciente manifestación de esta campaña antiargentina, ha tenido como pretexto la negativa del Congreso Nacional para adquirir en la suma de 100.000 la obra artística del Señor Leoni [...]. La obra del señor Leoni ha parecido cara al

⁶³⁵*La Razón*, 21 de febrero de 1910.

⁶³⁶*La Razón*, 8 de marzo de 1910.

*congreso; un residente italiano entre nosotros- y no un súbdito pues en la República Argentina no hay súbditos de ningún Estado- ha creído conveniente su adquisición.*⁶³⁷

Si esto sucedía con el pretexto de la compra de un cuadro, obviamente un entredicho entre autoridades locales y un cónsul italiano podía asumir, en este marco de sensibilidades exasperadas, la envergadura de un conflicto internacional con declaraciones que serán la mejor ilustración posible de actitudes arrogantes y de un clima de tensiones. Apenas terminadas las fiestas de Navidad y ya en plena época de veraneo, los argentinos pudieron leer en *La Razón*, en aquel enero de 1910, acerca de un incidente grave con Italia. El Conde Macchi di Cellere, embajador en Argentina, había dado noticia a la Farnesina, el Ministerio de Relaciones Exteriores italiano, de un grave incidente entre el cónsul italiano de Córdoba y las autoridades locales.⁶³⁸ La preocupación argentina se podía seguir a través de los anuncios que la prensa publicaba cotidianamente. Al día siguiente del primer artículo se lee que el incidente fue provocado por la supuesta agresión de un tal Ferreyra, pero que la cosa está en vías de solución.⁶³⁹ El 9 de enero se daba noticia de que el conde Macchi trataba de aliviar la tensión y esto motivó el aplauso de los preocupados redactores de *La Razón*, que escribieron pidiendo comprensión: “Repetimos nuevamente: el incidente...no tardará en ser resuelto...es preciso contemporizar un poquito [...]”⁶⁴⁰

Ya el día 12 el diario anuncia que el conflicto fue resuelto, pero también informa, y esto es por demás revelador de las relaciones entre Italia y Argentina en aquellos tiempos, acerca de la fuerte presión que el Presidente de la República ha debido ejercitar sobre el Gobernador de la segunda provincia del país, para contentar al ofendido cónsul italiano. En efecto, después de la discusión entre el Gobernador de Córdoba y el Presidente de la República Argentina, este último exigió la renuncia del jefe de la Policía de la provincia, que era protegido del Gobernador, y además:

La cancillería hace constar que como es de suponer, el gobierno argentino lamenta el hecho ocurrido, si bien tiene la convicción de que este incidente en modo alguno puede afectar las excelentes relaciones entre Italia y la Argentina.

⁶³⁷*La Razón*, 28 de noviembre de 1910.

⁶³⁸*La Razón*, 7 de enero de 1910.

⁶³⁹*La Razón*, 8 de enero de 1910.

⁶⁴⁰*La Razón*, 9 de enero de 1910.

Ahora, una vez que el ministro de Italia reciba la nota, la contestará dándose por satisfecho y quedando por lo tanto solucionado definitivamente el asunto.

La prensa siguió el asunto de manera minuciosa porque aquella conversación tuvo características especiales: “El gobernador Ordóñez salió a las 9 de su casa y se fue al telégrafo, donde acompañado del jefe de policía Hernández y de su secretario privado, doctor Beltrán Posse, conferenció telegráficamente con el presidente de la república”.⁶⁴¹

No es difícil imaginar la tensión que podía significar en 1910 una comunicación en el telégrafo de Córdoba entre el Gobernador y el Presidente, que se había prolongado por tres horas:

La conferencia duró hasta las doce y media y en ella el gobernador Ordóñez, a toda costa quería salvar al jefe de policía, pero el doctor Figueroa Alcorta resistió, diciendo era cosa ya convenida con el ministro de Italia la salida del jefe Hernández. El gobernador Ordóñez volvió a su despacho, encerrándose con el ministro Reyna y Bancalari, celebrando un acuerdo que duró hasta la una y media. Entonces el gobernador y los ministros informaron a la prensa que estaba resuelta la salida del jefe de policía. El gobernador Ordóñez, muéstrase muy afectado por tener que separar del cargo al jefe de policía.

Aquel año del Centenario, como provechosamente se lee en la prensa periódica, marcó en efecto un momento de máxima tensión entre los dos países. Un texto contemporáneo explica esa situación como una crisis de crecimiento en la que la hija – la Argentina - habiendo imitado el estilo decidido del padre - Italia - se rebela frente a la imposición y la agresividad aprendida y la ejercita ante todo contra el progenitor. También Argentina decide ser entonces potencia, y aquel informe político relata la situación en ese año desde el punto de vista italiano. En términos que recuerdan más bien las relaciones afectivas antes que las políticas, Gennaro Bevione⁶⁴² escribe que los argentinos son hijos desagradecidos. Todo en Argentina se les debe a los italianos: “La colonia italiana en la Argentina tiene en sus manos las tres cuartas partes de la producción del país y fue la primera fuente de todo el bien que hoy

⁶⁴¹La Razón, 12 de enero de 1910.

⁶⁴²Bevione, Gennaro, *Argentina 1910. Balance y Memoria*, Leviatán, Buenos Aires, 1995.

energullece a la república constituyendo todavía la condición preliminar de la existencia colectiva”.

Los italianos se estan yendo, pero los argentinos bien lamentarán su ausencia:

*La emigración más antigua, más vasta, más viril, más necesaria a la república, ha ido languideciendo en estos últimos años. Hasta extinguirse por completo, convirtiéndose en un éxodo. Ahora el primer lugar es ocupado por la emigración española, pero, a pesar de la comunidad de lenguas y el más estrecho parentesco étnico, la Argentina demuestra con claridad que no puede considerarla como un sustituto de la emigración italiana.*⁶⁴³

La actitud desagradecida de los argentinos es ofensiva: “La Argentina ha comprado acorazados en Inglaterra y en los Estados Unidos: pero los únicos europeos que tomaron las armas por ella en sus fronteras, fueron los italianos”.⁶⁴⁴

Siempre con un enfoque paternalista, Italia comprende la crisis de crecimiento de la Argentina: de un padre fuerte es necesario separarse y si los argentinos se han creado una nacionalidad, es fundamentalmente para alejarse del progenitor. Así se lee en la edición castellana del libro de Bevione: “La Argentina se ha dado una conciencia nacional especialmente para defenderse del elemento italiano. No le guardamos ningún rencor por ese hecho: aún comprendemos que debía ser así. Nada podía inquietarla tanto como los italianos, numerosos a millones, fuertes en el trabajo, sobrios en el consumo, prudentes en el ahorro, prolíficos en las nupcias”.

Aquella comprensión hacia la voluntad de independencia de la Argentina no impide que Bevione piense que para tener buenas relaciones con el país sudamericano hay que tratarlo con severidad. Los italianos no han ejercido la hegemonía que debían haber usado con los argentinos y es necesario dejarlos:

Podría ser todo pero, por la necedad de los argentinos y por culpas del gobierno y también propias, no es nada, no ejerce influencia alguna, está desprovista del prestigio de su nacionalidad y, diariamente, puede ser ofendida con impunidad en sus derechos y ultrajada en su decoro. He sostenido que se debe hacer todo lo posible para que el alejamiento de nuestros emigrantes del Plata se acentúe.

⁶⁴³Bevione, Gennaro, op. cit, p. 181.

⁶⁴⁴Bevione, Gennaro, op. cit, p. 189.

Italia tiene todas las cartas en sus manos, pero con un hijo desagradecido el peor error es mostrarse débil.

*Hacer la política del cordero con un país como la Argentina, cuando se tienen todas las cartas de triunfo en las manos, es tan tonto como desastroso: sin provocaciones y sin desafíos, pero con la conciencia de lo que se es y de lo que se otorga, con energía inteligente y contacto unido siempre a un celoso sentido de dignidad, en doce meses será posible restablecer las relaciones entre los dos países.*⁶⁴⁵

De todas maneras, Italia no olvidará su deber de sangre ante su descendiente y defenderá a la Argentina de los excesos de los Estados Unidos, el primogénito de Europa:

*Ya pensará Europa en defender a la Argentina si los Estados Unidos creen ejercer presiones más enérgicas para someter a la hermana menor en su propia voluntad. [...] los italianos de la Argentina siempre han sido los huéspedes más respetuosos de la ley... Cuando sopló viento de guerra y las hostilidades con Chile parecieron a punto de estallar, los voluntarios italianos, listos para derramar su sangre por la segunda patria, corrieron a miles bajo banderas. Hoy se repetiría el mismo cuadro... Italia, si la guerra no es injusta, tomaría partido con el corazón, y con los brazos por la hermana latina, como Holanda intervino a favor de los boers en la guerra sudafricana. Sobre todos los malentendidos y todos los errores, hablará la voz de la sangre latina, y actuarán los vínculos de la descendencia.*⁶⁴⁶

Desde la consolidación del Reino, fue fuerte entre la colectividad italiana de Argentina, la presencia de un grupo de poder afín a aquellas novedades hegemónicas de Italia.⁶⁴⁷ Desde 1880 se establecieron en la región personajes vinculados a la nueva red consular y por ende a simpatías monárquicas y gubernamentales. Esto supuso un inevitable conflicto entre estos recién llegados con los antiguos residentes peninsulares, de fe republicana, que desde hacía tiempo habían establecido lazos solidarios con la población local, basados en la común adhesión a principios liberales. Las ideas agresivas de la política internacional italiana encontraron opositores en personajes-puente como el italiano Bossi, residente desde hacía muchas décadas en América. Bossi, además de publicar textos sobre las manchas solares o los

⁶⁴⁵Bevione, Gennaro, op. cit, p. 181.

⁶⁴⁶Bevione, Gennaro, op. cit, p. 188-189.

⁶⁴⁷Bevione, Gennaro, op. cit, p. 87.

terremotos, era responsable de dos textos que se refieren al problema en cuestión: *Noblesse oblige* y *Verità e giustizia: le scuole italiane in America*.⁶⁴⁸ Bossi, además de oponerse a la política de Crispi, no olvidaba oponer a la imagen idílica del migrante en América una realidad más articulada, pero los conceptos de hermandad e internacionalización bendecidos por la masonería de ambas comunidades⁶⁴⁹ eran palabras alejadas del vocabulario italiano oficial. Como resultado de estas posiciones tan divergentes, la izquierda y la derecha italiana en Argentina combatieron una lucha política fuera de Italia, pero, cada cual con sus opuestas motivaciones, continuaron usando el territorio del país sudamericano como escenario de los propios ritos.

Tales contiendas en territorio argentino habrían de agravarse cada vez más con el paso de los años, y la inauguración de la estatua de Garibaldi en Bahía Blanca, la segunda en importancia después del monumento porteño en Plaza Italia, fue objeto de tensiones poco después de 1920. El homenaje fue ocasión de divisiones en la comunidad italiana local en tiempos de conflictos: por un lado estaban los liberales del “Comitato Italiano Pro Centenario” y de la “Sociedad Italia Unita” y por el otro, el sector pro-fascista o sea el gubernamental agrupado en torno a la Comisión Oficial Italiana “Pro Homenaje al Centenario de Bahía Blanca” y el Vice consulado italiano. Rodrigo Vecchi analiza este conflicto como una “lucha por la monopolización de la legitimidad (capital simbólico) frente al conjunto de la colectividad italiana, la cual se traduce como una lucha de representación a partir de la erección del monumento”.⁶⁵⁰

Ambos grupos consideran el terreno de lucha cosa propia. Obviamente, detrás de las cuestiones ideológicas, la apropiación del territorio argentino como una continuación más o menos metafórica de Italia, suponía fundamentales consecuencias económicas derivadas de la presencia en Argentina de italianos que habían viajado en el pasaje migratorio. Los ahorros enviados por los peninsulares residentes en América a la familia que había quedado en Italia contribuyeron de manera radical, escribe Incisa, al equilibrio de las cuentas del Reino con el exterior: “*Gli emigranti in America non solo provvedevano a mantenere le famiglie rimaste in*

⁶⁴⁸Bossi, B. *Noblesse oblige*, Tip. Marittima, Genova, 1886; Bossi, B. *Verità e giustizia: le scuole italiane in America*, Stabilimento tipografico del Commercio Genova, 1888.

⁶⁴⁹Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas*, cit., p. 23.

⁶⁵⁰Vecchi, Rodrigo, “De Escuadras, compases y camisas negras: el monumento a Giuseppe Garibaldi o a representación formal de los conflictos en la colectividad italiana bahiense (1927 – 1928)”, *Discutir el Canon*, Caia, Buenos aires, 2003, p. 598.

*patria, ma rappresentavano talora un buon «filo conduttore» per il commercio di esportazione oltremare e spesso pagavano anche le rate delle imposte dirette”.*⁶⁵¹

Respecto de las colonias ocupadas militarmente, por cierto la conquista de África hacía posible dar tierras a los campesinos del sur: “*Il sud aveva guardato alle imprese coloniali, al miraggio dell’altipiano abissinio e delle cose del Mar Rosso, come ad una valvola di sfogo dai mali cronici di cui era afflitto: come alla via maestra attraverso cui promuovere una popolazione agricola, altrimenti povera ed esuberante, al rango di piccola proprietà contadine delle nuove terre di conquista*”.⁶⁵²

Conclusión de la colonización política

La colaboración entre los movimientos mazzinianos europeos y los grupos liberales del Río de la Plata fue tan intensa que los latinoamericanos permitieron hasta la presencia de tropas armadas de italianos seguidores de Mazzini en el propio territorio. Conseguida la unidad de Italia, la política de la derecha que gobernó el país, fundamentalmente durante el gabinete Crispi, adoptó gestos de penetración cultural muy agresivos respecto de lo que consideraron una “colonia espontánea”. Tales posiciones en su aspecto jurídico más razonable proponían la defensa del *jus sanguinis* pero, en su versión más exacerbada pretendían el derecho de tutela de los compatriotas en el exterior como extensión no solamente cultural de la nación italiana. Se ha mostrado que el concepto de extraterritorialidad de la italianidad fue, con matices diferentes, un concepto compartido por italianos pertenecientes a fuerzas políticas muy diferentes y que subsistió a través de sucesivas etapas políticas durante el siglo XIX y parte del XX. Si bien los italianos se comportaron en esto ni más ni menos que como los otros estados que en aquel momento gozaron de alguna influencia política internacional, considero necesario destacar esas voluntades hegemónicas de Italia respecto de la Argentina en cuanto fueron significativamente olvidadas. Ambas comunidades encontraron intereses complementarios en una remoción que resultaba útil tanto al orgullo herido de los argentinos, poco proclives a recordar antiguas humillaciones, como a los italianos que encontrarían escasa ventaja en asumir las responsabilidades que podrían derivar de aquellas trasnochadas pretensiones imperialistas. Siendo que el arma de penetración era fundamentalmente la

⁶⁵¹ Castronovo, Valerio, “La fase expansiva in età giolittiana”, *Dall’Unità a oggi*, Einaudi, Turín, *Il sole 24 Ore*, 2005, p. 149.

⁶⁵² Castronovo, Valerio, op. cit., p. 171.

cultural, será muy importante estudiar las manifestaciones de tipo paternalista que los italianos adoptaron en Argentina.

3.2. COLONIZACIÓN A TRAVÉS DE LA CULTURA.

Siendo el melodrama un objeto cultural admirado y codiciado por los argentinos y, por otro lado, materia que los italianos secularmente conocían en sus estructuras organizativas y empresariales, la ópera habrá podido ser canal principal de penetración de ideas, comportamientos y hábitos. Convendrá antes de analizar ese caso específico, controlar si se verificaron manifestaciones de injerencia, voluntaria o no, en otros aspectos del campo cultural. De esa manera el sucesivo análisis de lo lírico podrá encontrar puntos de contacto con actitudes más generales. Para conocer aquellas características más amplias del marco cultural se intentará en lo inmediato de responder a estas cuestiones: ¿Cuáles fueron los agentes que en el terreno de la cultura actuaron aquella actitud paternalista o tal vez arrogante de los italianos en Argentina? ¿Se verificó aquel deseo de la política italiana más agresiva de penetrar en la sociedad argentina a través de las instituciones escolásticas? ¿Cuál fue el comportamiento de los italianos emigrados en el Río de la Plata ante el nuevo territorio? ¿Trataron de trasladar al nuevo espacio los fundamentos culturales de su tradición? ¿Cómo se comportaron ante la celebración cívica del estado que los acogía? ¿Sintieron que podían reconstruir allí la particular manera de concebir las instituciones culturales? ¿Consideraron al nuevo territorio como un sitio habitado de sus particulares símbolos o en cambio lo supusieron vacío? ¿Fue Argentina para los italianos espacio vacante que posibilitaba instaurar en él los esquemas europeos de organizar el pasado y el espacio? ¿En su caso, cuáles fueron las vías tradicionales o modernas utilizadas para actuar aquella construcción de la geografía y la historia en Argentina? ¿Hubo diferentes comportamientos de los italianos en función de su pertenencia política?

3.2.1. Buscando razones.

La política expansionista de Italia tuvo sus teóricos en el ámbito jurídico, y sus defensores y opositores en el mundo de la política. Pasquale Stanislao Mancini, un docente de derecho de la Universidad de Turín, expuso un concepto de nacionalidad que intentaba dar una base científica a las pretensiones extraterritoriales de Italia en los países de emigración.

Mancini, interpretando textos fundacionales del derecho internacional como el *De iure belli ac pacis* de Grotius, sostiene que sujeto del derecho de gentes son las naciones, no los estados. Resultará entonces de esencial importancia seguir este esquema, conocer qué es lo que Mancini entiende por nación. Ésta es para el jurista italiano una comunidad de personas unidas por la raza y la cultura y que, por otro lado, tienen conciencia de pertenecer a esa colectividad. En realidad, este pensamiento no es lejano de aquel que, si bien basado en el credo internacionalista, apoyaban Mazzini y Garibaldi cuando consideraban la italianidad desvinculada de un territorio concreto. La conclusión práctica de estas opiniones es clara: las comunidades de italianos en el extranjero continúan, fuera del territorio de Italia, la nación italiana. Ellos forman parte de una Gran Italia.⁶⁵³

Estas concepciones justificaban la extensión de la tradicional tutela del individuo en tierra extranjera a las masas de migrantes, y obviamente estas ideas podían generar un conflicto real. En Europa, solamente dos países de gran emigración contaron, lo dice Ludovico Incisa de Camerana, con una potente flota para protegerla: Italia y Gran Bretaña. La excepción italiana, que deja solo al reino en tal situación, resulta del desinterés de los británicos en una emigración que era casi exclusivamente de irlandeses. Ocurrió que Italia fue el único país, según señala Ludovico Incisa de Camerana al hablar de “excepción italiana”, en pretender tutelar a los compatriotas en cuanto conglomerado masivo y no en cuanto a individuos.

La Gran Italia que se pretendía constituir resultaba articulada en una Madre Patria, la Italia de Europa, que articula pequeñas Italías fuera de la frontera, las colonias. Si bien hoy en día se supone que la colonia es fruto de una acción de conquista de un estado imperialista, y por ende resulta difícil imaginar que los italianos pudiesen presentar pretensiones colonizadoras sobre la Argentina, alrededor de 1880, en Italia, extendidos grupos políticos consideraron como colonias tanto las que resultaban del acto de conquista, las colonias artificiales de África, como las llamadas “espontáneas”, es decir, las creadas por la inmigración de los italianos. Este último caso alude, por cierto, a la realidad rioplatense.⁶⁵⁴ Esto fue mucho más que un mero ejercicio retórico. Lo prueba la crisis que provocó en 1886 un importante senador del Reino, Girolamo Boccardo, cuando invocó una acción decidida del reino respecto de las colonias argentinas. Por cierto, que mientras a fines del siglo XIX era aún posible la ocupación *manu militari* de territorios africanos o asiáticos por parte de estados

⁶⁵³Bertoni, Lili Ana, op. cit , p. 27.

⁶⁵⁴Bertoni, Lilia Ana, op. cit. p. 30.

Europeos, la hegemonía sobre estados latinoamericanos, esas “colonias espontáneas”, suponía el uso de medios menos ostentosos. La importancia del avance a través de la cultura y de la lengua era muy grande dentro de esa política de penetración.

3.2.2. Escuelas.

La importancia que el gobierno de Crispi daba a las escuelas italianas en el exterior, hizo posible que un mal entendido con la Argentina, que a ellas se refería, provocase una verdadera crisis. El Primer Ministro en persona pidió explicaciones a las autoridades de Buenos Aires y él mismo fue convocado a informar sobre el hecho al Parlamento.

El propio Sarmiento, ya en 1881, había comentado con tonos airados las intenciones colonizadoras del Congreso Pedagógico Italiano que se había organizado en Buenos Aires.

3.2.3. Celebraciones italianas.

Mientras entre los estados se articulaban estas dinámicas, en el encuentro social se modulaban otras situaciones menos organizadas institucionalmente.

La idea clara de nación que los italianos tenían, gravaba con su peso avasallador sobre un territorio que no sabía aún organizar sus ritos. Tal pujanza festiva provenía más de una historia milenaria que había concebido la ceremonia, que de una liturgia construida a impulso de decretos. El diario *La Prensa* describe esos datos recogidos por Lilia Ana Bertoni⁶⁵⁵, que muestran que en 1884 las sociedades italianas:

Organizaron como en años anteriores una gran fiesta: se reunían en la Plaza Lorea y desde allí marchaban en una manifestación nutrida con banderas y antorchas al son de las marchas patrióticas, como la de Garibaldi, que ejecutaban diferentes bandas de música, por Rivadavia, las Artes, Corrientes hasta el teatro Politeama. La función incluía el Himno Nacional Italiano, saludos a los cónsules y al ministro italiano.

⁶⁵⁵Bertoni, Lilia Ana, op. cit. a p. 86 y 87 citando *La Prensa* del 21 de septiembre de 1984 y del 19 de septiembre de 1887.

Este notable aparato ceremonial en el corazón de Buenos Aires festejaba la que entonces era la fecha nacional de los italianos, el 20 de septiembre que conmemoraba la toma de Roma. La fiesta porteña tenía reflejos en otras manifestaciones organizadas en los barrios y también en el interior del país.

Tres años después, la descripción del diario *La Prensa* que recoge Lilia Ana Bertoni indica algo interesante: la fiesta reúne diferentes bandas musicales y un enorme coro de doscientos estudiantes de las escuelas italianas que concluye, como hacen los gobiernos, con la noche de gala en el teatro de ópera de la capital, y el teatro es nada menos que el Doria, el teatro de los inmigrantes.

La comunidad italiana se comportaba de tal manera como la verdadera dueña de casa en el momento de la fiesta, que en cuanto anfitriona se permitía invitar a las otras comunidades – los verdaderos extranjeros – y a instituciones como la masonería. Tanto color – sobre todo en comparación con lo gris de la fiesta de los argentinos – provocaba una rabiosa envidia en Sarmiento:

En las grandes fiestas de los italianos participaban las sociedades de españoles, franceses y otros, así como la masonería argentina, las bandas de música de los bomberos y otras instituciones. El embanderamiento de los domicilios de los italianos, la marcha de la columna cívica y la comitiva de los presidentes de las distintas sociedades que se dirigía a saludar al ministro italiano con banderas desplegadas y cantando el himno italiano, daban a la ciudad ese aspecto de “Babel de banderas” que encolerizó a Sarmiento.

3.2.4. La fiesta argentina.

Las fiestas argentinas resultaban en comparación deslucidas, “vacías y sin calor popular”. José A. Wilde, cuando escribe su famoso *Buenos Aires desde 70 años atrás*, que publica en 1881, escribe sobre los tiempos de su juventud y los de los primeros años de la vida independiente argentina, comparando las fiestas de otrora con las de su época y confirmando una idea de invariable rutina: “Existía mucha semejanza en las fiestas de cada año, como sucede aún hoy mismo, que a la verdad poca variedad ofrece”.⁶⁵⁶

⁶⁵⁶ Wilde, José A., *Buenos Aires desde 70 años atrás*, Eudeba, Buenos Aires, 1960, p. 196.

En torno a 1822, pero también “setenta años después”, la descripción es la de una fiesta más bien pueblerina:

*Palo jabonado, rompecabezas, calesitas, etc. que han alcanzado hasta nuestros días. Había entre otras diversiones las de las danzas, niñas y niños elegantemente vestidos con los colores de la patria...elegían de entre las niñas una de las más airosas y bonitas: llevábanla por las calles en un carro triunfal fantásticamente adornado y tirado por cuatro hombres disfrazados de tigres, leones, etc....había como hoy Tedeum, formación en la plaza, salvas, etc. y no escaseaban los cohetes y la música, las rifas, los globos y los fuegos artificiales. Como se ve, pues poca diferencia hay entre las fiestas de hoy y las de entonces.*⁶⁵⁷

La extenuante presencia de los símbolos nacionales, que después sería central en la solemnidad de lo argentino, aún en aquellos tiempos dejaba lugar a estas manifestaciones de fiesta pueblerina con algunas actividades alejadas de la gesta de Mayo y francamente poco rituales: “La corrida de los chanchos, que ha ido a revolucionar profundamente los pueblos más lejanos de nuestra campaña, atrae cantidad de mortales con que vienen llenos los trenes del oeste, del norte, del Sud y de la Boca y en plaza Once había un circo “con asientos para dos o tres mil personas y en el tenían lugar las corridas de cerdos con la cola pelada y jabonada”.⁶⁵⁸

Las fiestas del 25 de mayo, entonces, subraya justamente Bertoni, en poco se diferenciaban de las de Carnaval, payaso y circo comprendido,⁶⁵⁹ si bien en años sucesivos, contemporáneos a los del auge de las celebraciones italianas, han perdido incluso aquella frescura ingenua para transformarse en gestos estereotipados que hicieron desaparecer aquel interés popular.

De todas maneras, con el avance del siglo, es la misma idea de fiesta que cambia con el paso de la gran aldea a la ciudad cosmopolita. La ciudad se piensa más gris, con menos deseo de festejarse. Un testigo francés de opinión invaluable, Alfred Ebelot, propone un diagnóstico: los porteños ya no están en su casa, son invadidos pero no sólo por extranjeros.

⁶⁵⁷ Wilde, José A., op. cit. p. 197.

⁶⁵⁸ *La Prensa* del 25 de mayo de 1872, cit. por Bertoni, Lilia Ana, p. 80.

⁶⁵⁹ Bertoni, Lilia Ana, op. cit. p. 80 y 81.

Buenos Aires es el imán de cuanto desesperado existe en la provincia. Ebelot escribe lo siguiente a propósito de los carnavales de fin de siglo:

*¡Ahí tienen otra costumbre pintoresca que se va, otro hábito local que se pierde!
¡Cuán apagado está hoy día el carnaval de Buenos Aires! ¡Qué mal salen, qué contraproducentes efectos originan cuántos esfuerzos se hacen para galvanizarlo! [...] Los porteños, esto es la flor y nata de la buena sociedad de Buenos Aires, de la sociedad amable, donosa y refinada...En su propia ciudad, no están en su casa; están en ella como extraños, casi como sospechosos: la capital ha sido invadida por cuanto hambriento cabía en las catorce provincias sin contar la multitud innumerable de los desdichados de todo el universo.⁶⁶⁰*

Domingo Faustino Sarmiento, que en la representación corriente es personaje de ceño severo y carácter irascible, se nos muestra, a través de la crónica de Ebelot, como persona dispuesta a la fiesta.

Unos veinte años ha, recién llegado a Buenos Aires, me fui a ver el corso...El presidente de la república acertó a pasar en coche descubierto. Lo mojaron hasta empapararlo. El presidente, el ex ministro, el chiquitín y los concurrentes se desternillaban de risa. El presidente aquel era Sarmiento...! Qué hombre de Estado ni qué niño muerto! En aquel momento el presidente había tirado su presidencia a los infiernos. Sentado en una carreta vieja que la humedad no pudiese ofender [...] distribuía y recibía chorritos de agua, riéndose a mandíbula batiente.⁶⁶¹

A propósito del carnaval, el mismo Presidente Sarmiento había escrito lo que sigue, viajando por Roma:

Todos los tiempos históricos, todos los pueblos de la tierra, aún los caprichos de la imaginación, tienen sus representantes en el carnaval, como si esta fiesta hubiese

⁶⁶⁰ Ebelot, Alfred, *La Pampa*, Eudeba, Buenos Aires, 1961, p. 104. Ebelot nació en 1839 en Saint-Gardens, Haut-Garonne, y murió en 1920 en Toulouse. Era un francés que residió en Argentina después de 1870. Publicó este libro en francés en 1889 y en español en 1890. Adolfo Alsina, ministro de guerra del Presidente Avellaneda, lo llamó a colaborar en la “Conquista del desierto” como ingeniero militar con el grado de sargento mayor.

⁶⁶¹ Ebelot, Alfred, op. cit., pag. 105.

*sido instituida para reunir por los trajes todas las naciones que en diversos siglos la señora del mundo dominó. [...] el pueblo romano se alza a la altura de la noble tradición de Grecia y Roma por la cultura, decencia y urbanidad que muestra en los días de carnaval [...] jamás ocurre un tumulto, nunca se oye una expresión descompuesta y si algunos se exceden son los extraños, menos conocedores que los romanos de ciertas reglas tácitas y tradicionales que contienen los arranques de pasión en límites decorosos.*⁶⁶²

Bajo aquel poncho de vicuña empapado, es posible que el viejo sanjuanino haya pesado la diferencia entre recibir un ramillete en la mano y un baldazo de agua en la cabeza, pero desde el profundo de un saber alimentado por el viaje y la lectura, cuando el Primer Mandatario se divierte incluso en aquel “descompuesto” carnaval porteño, sabe de la importancia representativa de la ceremonia festiva en una comunidad.

3.2.5. Son los italianos quienes organizan la fiesta.

Resultará entonces que los argentinos encontrarán en los europeos, sobre todo italianos, seculares maestros en la organización de la fiesta. El mismo carnaval era ya deslucido en tiempos del Centenario. *La Razón*, encontrará la alegría sólo en el curso de los genoveses de la Boca: “por todos lados se observaban grupos de máscaras que entonaban canciones alegres, ya acompañándose con algunos instrumentos musicales o simplemente «a pulso», como vulgarmente se dice”. Y es verdaderamente sorprendente que el mismo cronista relate que los únicos tangos bien tocados serán los que dirige en los bailes del Colón uno de aquellos maestros de banda llegados de Agnone: “Las parejas se deleitaban al compás de los tangos que hacía oír la orquesta de Paolantonio, quizás la única de todas las contratadas para los bailes de máscaras, que merece una mención en este sentido, por la variedad y selección de las piezas...” En cambio, siempre en el mismo Carnaval, los locales hacían una triste figura: “Los compositores criollos han dado muy pobre muestra de su inspiración”.⁶⁶³

Así como las bandas dirigidas por italianos hacían propio el tango, también ellas habían recogido en su repertorio hasta la mismísima música del campo, como relata Carlos Vega: “Pedro Ruta (1851-1920) por otra parte, llegó de su Italia natal a la Argentina hacia 1880. Fue

⁶⁶² Sarmiento, Domingo F., *Viajes Europa-África-América (Selección)*, Eudeba, Buenos Aires, 1961, p. 85, 86.

⁶⁶³ *La Razón*, 7 de febrero de 1910.

director de la banda de la Policía de La Plata y entre las instrumentaciones que hizo para su banda o para piano incluyó algunas paginas nacionales como zamba, un arreglo suyo que figura en nuestro archivo”.⁶⁶⁴

Los italianos serán, también, quienes mostrarán a los locales cómo se festeja la nación, hecho cultural de fundamental trascendencia en la identidad social: en cualquier comunidad el gesto inicial de la identificación, de la construcción de la propia cultura, es aprender a rendir cuentas del pasado en el rito conmemorativo de los propios muertos. La máquina escenográfica del rito patrio, la representación icónica del héroe, su celebración musical en las marchas patrióticas, la elaboración de la propia historia y, más modernamente, la propagación de esa historia a través de la ópera y el cine, fueron terreno desierto de la Argentina que colonizaron los italianos. Es cuanto será descrito a continuación.

3.2.6. El aparato celebrativo y Carlo Zucchi.

El sello italiano fue ostensible en las ceremonias argentinas desde los primeros pasos independientes de la nación. También hubo artistas de lo visual entre la gran masa de fugitivos carbonarios que se refugiaron en las costas del Plata. El arquitecto Carlo Zucchi había nacido en Reggio Emilia y estaba especialmente capacitado en diseño de escenografías teatrales y en aparatos efímeros, esenciales en la celebración pública de esos años. La figura de Zucchi, muy importante en el panorama de la cultura de los primeros años de la Argentina independiente, ha sido significativamente relegada a un papel marginal por la historiografía, pero, gracias a la atención de Fernando Aliata y de Munilla Lacasa, que en este trance sigo, se comienza a comprender la relevancia del papel del arquitecto emiliano.⁶⁶⁵

En 1823 Zucchi, escapando de Italia, pasó a Francia; y desembarcó en Buenos Aires en 1827. Su capacidad profesional y su experiencia específica en un sitio donde todo estaba por inventarse le llevaron casi inmediatamente a dirigir el Departamento de Ingenieros Arquitectos, y desde su llegada fue responsable de numerosas escenografías precarias para las fiestas públicas del país de residencia. Él fue el realizador del aspecto visual de la ceremonia,

⁶⁶⁴ Vega, Carlos, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, 1981, p.46.

⁶⁶⁵ En el Archivo di Stato de Reggio Emilia se ha recientemente relevado el archivo personal de Zucchi consistente en más de mil dibujos suyos y de otros arquitectos que antes de él trabajaron en Buenos Aires. Cfr. Munilla Lacasa, Maria Lía, op. cit., p. 20.

y María Lía Munilla Lacasa centra agudamente la importancia de la labor del italiano cuando opina que la representación simbólica de la ideología de los gobiernos independientes llegaban al pueblo de ayer, como sucede también hoy, gracias a Zucchi, con la eficacia incomparable de la imagen.

El nuevo orden político creado a partir de la Revolución de Mayo necesitó de fuertes soportes propagandísticos para difundir las nuevas ideas y los proyectos que se iban sucediendo en el período y fueron las fiestas patrias, con sus despliegues ornamentales cargados de un universo de símbolos y emblemas, las que ayudaron a fijar los nacientes valores cívicos, las ideas revolucionarias y los credos políticos....estos decorados en el espacio de la ciudad de manera grandilocuente y sensible, respondían más adecuadamente que los discursos escritos – accesibles sólo para una minoría letrada - a la intención propagandística con que el poder político quería dotar a las celebraciones conmemorativas.

Apenas llegado Zucchi a Buenos Aires, diseñó una propuesta de construcción de columnatas en torno a la Pirámide de la Victoria, la actual Plaza de Mayo, para festejar la máxima fiesta de la patria argentina, las Fiestas Mayas. Se trataba de ochenta y seis columnas dóricas de madera de más de cuatro metros de altura. En el sitio Zucchi dispuso que se encendiesen fuegos artificiales. Las columnas mayas en la plaza no eran una novedad y cincuenta de ellas habían sido construidas ya en las fiestas de 1826, según proyecto del ingeniero militar español José María Romero.⁶⁶⁶ La profesionalidad de Zucchi llevó aquella costumbre a un nivel, según se ve en los diseños conservados, de gran elegancia. El arquitecto, antes de dejar el país por divergencias con el régimen de Rosas, proyectó notablemente el catafalco que con la mayor pompa aquél dispuso ofrecer en homenaje al fusilado Dorrego:

Un imponente artefacto de más de 13 metros de altura, compuesto por una plataforma sobreelevada [...] motivos ornamentales de la plataforma se reducen a guirnaldas vasos y lámparas votivas que, en una secuencia alternada entre lámparas de

⁶⁶⁶ Munilla Lacasa, María Luisa, “Celebrar en Buenos Aires. Fiestas patrias, arte y política entre 1810 y 1830”, *El arte entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 12 – 15 septiembre de 1995, Caia, Buenos Aires 1995, p. 114.

diverso tamaño, recorren la estructura. El conjunto remata con otra lámpara votiva sostenida por imágenes de mujeres dolientes. Un imponente edificio de más de 13 metros de altura [...] ⁶⁶⁷

Ocurrió que para Rosas fue más importante la celebración de su persona que la promoción de la ideología liberal que inspiró la gesta de Mayo, y eso, por supuesto, debilitó la celebración de la fiesta de Mayo. Siempre Munilla Lacasa opina: “Como no podía ser de otra manera, esta sucesión de celebraciones en honor a Rosas desplazó la conmemoración del 25 de Mayo a un segundo lugar [...] hubo escasos ornamentos levantados en la Plaza en esa oportunidad y [...] poco público”.

De la solemnidad sagrada de los aparatos de Zucchi se pasó a una ronda de niños disfrazados de turcos en una manifestación que oscilaba entre lo circense y la fiesta de fin de curso: “Sólo el llamativo desfile de niños disfrazados de turcos con turbantes y pequeñas banderas en las manos alrededor de la Pirámide habría despertado algún interés popular”.

Que la conducta de Rosas en vaciar de contenido la conmemoración de la gesta independentista fuese intencional parece indudable porque “Con notable regularidad, Rosas decidía ausentarse de la ciudad para esas fechas, argumentando impostergables compromisos”. ⁶⁶⁸

Aquellas fiestas personales de la dictadura tuvieron también fondo musical italiano y Stefano Massini, el genovés que había participado en los estrenos locales de *Il barbiere di Siviglia* y de *Don Giovanni*, hubo de poner música a un “Himno de los Restauradores” que tenía letra de José Rivera Indarte además de haber compuesto una “Canción fúnebre a la Memoria del General Juan Facundo Quiroga” que dedicó a Manuelita Rosas. ⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ Munilla Lacasa, María Lía, “Carlo Zucchi, incógnitas de una ausencia”, *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Dante Alighieri, Buenos Aires, 2000, p. 40.

⁶⁶⁸ Munilla Lacasa, María Lia, “Carlo Zucchi ...”, cit., p. 53.

⁶⁶⁹ “Massini, Esteban”, Petriella, Dionisio, Sara Miatello, *Diccionario Biográfico Italo Argentino...cit.*

3.2.7. Himnos.

La música acompaña el arcaico rito que recuerda a los muertos. Leopoldo Carretjer, catalán, era inspector técnico de escuelas en 1910, y en el Río de la Plata enseñó a celebrar con música la epopeya del héroe de la polis tal como había aprendido en su Mediterráneo.

*Instrucción pública. Certamen Coral Escolar. Entre las obras impuestas a las escuelas para ese certamen que patrocina el consejo Nacional de Educación figura la meditación “A los muertos por la Patria”, nueva obra del inspector técnico señor Leopoldo Corretjer, que ha preparado varias ya para las escuelas. [...] esta meditación de pequeñas proporciones y de carácter moderado resulta muy agradable. Está escrita en buen estilo no exento de gracia y sin ninguna complicación. Es una de las mejores páginas que nuestros niños cantan.*⁶⁷⁰

Pero la fiesta patria tiene una música privilegiada en su himno que los pueblos, sobre todo los nuevos, gravan de ritual respeto. El himno se canta de pie y la trasgresión a tal norma en algunos países puede ser arriesgada y también onerosa, puede costar, digamos, un ojo de la cara.⁶⁷¹ El himno, es decir, el Himno, es la banda sonora del Panteón.

La menor sospecha sobre el mito de la creación del himno puede representar una profunda herida narcisista en los espíritus más afectados por los nacionalismos. Es precisamente esa tarea cuanto me propongo realizar a continuación.⁶⁷²

Agresivos o gentiles, decasílabicos o endecasílabicos, es descontada la exclusiva solidaridad del himno con la nación que representa. Tal cohesión interna supone, como

⁶⁷⁰ *La Razón*, 22 de octubre de 1910.

⁶⁷¹ Como literalmente podría explicar el pintor italiano Augusto Cesare Ferrari que perdió un ojo por no haberse sacado el sombrero cuando un grupo de nacionalistas cantaban el Himno argentino. Lo cuenta Juan Forn: “Un triste episodio durante la Semana Trágica cierra este ciclo en la vida del desafortunado inmigrante. León lo cuenta así: “Parece que él iba por la calle, con su barba roja y el sombrero calado hasta las orejas, y se topó con un tumulto donde se pusieron a cantar el himno. El no había entendido con su castellano macarrónico. La cuestión es que como no se descubrió le dieron un golpe, que no sólo le rompió los lentes sino que además le hizo perder el ojo. Pero es algo de lo que nunca habló. Como habrá sido de silenciar el episodio que logró que no se le notara nunca el ojo de vidrio” <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-222-2002-06-consultado el 21 de junio de 2008>.

⁶⁷² entre la frondosa bibliografía dedicada al Himno Nacional Argentino cito Vega, Carlos, *El Himno Nacional argentino: creación, difusión, autores, texto, música*. Eudeba, Buenos Aires, 1962.

explicó Freud en un texto ya citado, la exclusión del Otro. Tal exclusión en el caso de los estados significa que nuestro himno es solamente nuestro y que de él permanecen afuera otras naciones que en la mejor de las situaciones son hermanas y en las peores, molestas confinantes. Es necesario entonces suponer con firmeza que el autor de nuestro himno debió ser una persona totalmente convencida de lo que nos hace cantar en momentos de emoción patria, que acompañe nuestro espíritu de nación, que sea, como dice Conrad de *Lord Jim*, “uno de nosotros”. Pues bien, entrando en lo vivo de este argumento que trata de la simbología representativa de la música nacional, sea dicho que algunos autores de esas músicas han ejercitado promiscuamente tal labor, prestándose a escribir canciones patrias para más de una nación, que alguno de ellos hasta ha recibido remuneración económica por componer un himno, que no pocos himnos latinoamericanos fueron compuestos por extranjeros y que, entrando aún más en materia, no faltaron himnos latinoamericanos compuestos por italianos pertenecientes al mundo de la ópera lírica.

Debe señalarse que, desde el punto de vista de su texto, los himnos, como todas las obras circunstanciales, terminan por parecerse mucho, y sobre todo los latinoamericanos, ya que fueron compuestos más o menos al mismo tiempo. Ellos, salvo el de Brasil, se elaboran tomando la distancia de la misma ex potencia Madre. Los países de América surgen bajo el impulso de un ideario homogéneamente liberal. Todos los himnos tienen laureles, soles y tronos aunque hay algunas analogías más remarcables que otras:

Morir antes que esclavos vivir!...:

¡Libertad, Libertad, Libertad! (Bolivia)

Libertad, Libertad, Libertad...

O juremos con gloria morir (Argentina)

La métrica, salvo alguna honrosa excepción como los de Brasil (endecasílabos), de Venezuela o de Puerto Rico, respeta la tradicional rutina del decasílabo.

Un *topos* clásico es el de presentarse inicialmente de manera bastante gentil “a la faz de la tierra”, para terminar mostrando los dientes a fin de desalentar hipotéticos invasores del futuro. Se note de paso que en estos tres casos la común estrofa de versos graves con final agudo sigue la antigua lección operística que ya desde el siglo XVIII facilitaba el agudo conclusivo del divo.

*Si mañana tu suelo sagrado
Lo amenaza invasión extranjera,
Libre al viento tu hermosa bandera
A vencer o a morir llamará. (Guatemala)*

*Más si osare un extraño enemigo,
Profanar con su planta tu suelo,
Piensa ¡oh Patria querida! que el cielo
Un soldado en cada hijo te dio. (México)*

*Contra el mundo, si el mundo se opone,
Si intentare su prenda insultar,
Batallando vengar la sabremos
O abrazo con ella expirar. (Paraguay)*

Algunos países eligen a través de sus himnos modelos históricos explícitos. Los hondureños se reconocen en la Revolución Francesa en una descripción que no ahorra la augusta cabeza guillotizada. Siempre con idéntica estructura estrófica cantan así hondureños y paraguayos:

*Era Francia, la libre, la heroica,
Que en su sueño de siglos dormida
Despertaba iracunda a la vida
Al reclamo viril de Dantón.*

*Era Francia, que enviaba a la muerte
La cabeza del Rey consagrado,
Y que alzaba soberbia a su lado,
El Altar de la Diosa razón. (Honduras)*

Pero otros eligen la Antigua Roma para explicar los avatares locales:

*Nueva Roma, la Patria ostentará
Dos caudillos de nombre y valer*

*que rivales, cual Rómulo y Remo,
dividieron gobierno y poder. (Paraguay)*

El abanico va desde la liviana danza portorriqueña que en su teatralidad incluye una triple exclamación de Colón:

*La tierra de Borinquén
donde he nacido yo,
es un jardín florido
de mágico fulgor.*

*Cuando a sus playas llegó Colón;
Exclamó lleno de admiración;
"Oh!, oh!, oh!, esta es la linda
tierra que busco yo".*

...al lóbrego canto nacional uruguayo:

*Orientales la Patria o la Tumba!
...
Libertad o con gloria morir! [...]
y muriendo, también libertad!*

Las letras de los himnos americanos, y esto obviamente depende de las circunstancias políticas en que fueron escritas, invitan a la guerra cuando la independencia debe aún conquistarse, o celebran la paz cuando el objetivo, una vez conquistada la autonomía, es la concordia.

Algunos versos fogosos como los siguientes:

*Indignados tus hijos del yugo (Ecuador)
Mexicanos, al grito de guerra (México)*

Combinan violentas agresiones contra la Madre Patria

Que te impuso la ibérica audacia, (Ecuador)

Y a sus plantas rendido un León (Argentina)

Que algún día las playas de Iberia,

Sentirán de su estruendo el terror. (Perú)

En cambio otros proclaman la reconciliación con el “ayer invasor”, la armonía y la paz.

Dulces himnos de paz y de unión. (Bolivia)

Ya es hermano el que ayer invasor (Chile)

Blanca y pura descansa la paz. (Costa Rica)

Ya no ruge la voz del cañón (Nicaragua)

A su sombra vivamos tranquilos (Perú)

Y a este grupo se suma también el endecasílabo brasileño que canta sentimientos positivos:

Paz no futuro e gloria no passado. (Brasil)

No pocos himnos latinoamericanos fueron compuestos por extranjeros. Así, el himno de Uruguay es obra del músico húngaro Ferenc Jozsef Debaly, el de Guatemala fue compuesto por el cubano José Joaquín Palma. La música del de Honduras es del alemán Karl Hartling. La música del himno de Nicaragua es en realidad un antiguo canto litúrgico español. El texto del himno de Paraguay es del uruguayo Francisco Acuña de Figueroa. La música de los himnos mexicano y argentino son obra de dos catalanes del mundo del melodrama; el primero es de Jaume Nunó Roca, un director de ópera nacido en Sant Joan de les Abadesses, y el segundo de Blas Parera y Moret, de padres catalanes, que nació ocasionalmente en Murcia y que dirigió la orquesta del Coliseo de Buenos Aires. Ambos estudiaron con compositores líricos de primera línea: nada menos que Saverio Mercadante y Marcos Portugal, respectivamente. Los dos dejaron la tierra para quienes compusieron sus himnos: el primero prefirió a México Buffalo, y murió en Nueva York, habiendo continuado con su actividad lírica. Parera en cambio terminó su vida de manera más oscura, ocupándose de alguna actividad musical, pero sobre todo trabajando como interventor de Correos en Mataró, Cataluña.

Algunos autores de esos himnos han ejercitado tal labor para más de una nación, y así resulta que los autores del himno de Uruguay son también los responsables de la canción patria de la República de Paraguay. La autoría del húngaro Debaly del himno paraguayo es discutida, pero el tema es seguramente espinoso para los orientales ya que en el voz relativa del *New Grove's Dictionnary* el tema se soslaya. La página oficial del Ministerio de Educación y Cultura del Paraguay⁶⁷³ parece eliminar las dudas, aunque la grafía del apellido del compositor (“¡Francisco José Jabalí!”) es por demás curiosa. Nadie duda en cambio de la común autoría de los dos textos, atribuyéndolos a Acuña de Figueroa.⁶⁷⁴

Las obras, a pesar de las fantasías de muchos, nacieron lejos de los cañones humeantes y las trincheras heroicas. Procedieron casi siempre de encargos o concursos. Alguno, como Nunó Roca, recibió una retribución económica por su trabajo y también vendió sus derechos a un negocio de Estados Unidos. Algún otro autor, según la anécdota, participó de la creación de manera poco espontánea: se dice que la prometida del poeta del himno mexicano encerró al vate en una habitación para obligarlo a escribir las sagradas estrofas. La determinada señorita dejó salir a su novio de aquella forzada clausura recién cuando este deslizó bajo la puerta el texto de la canción patria azteca.

La coincidencia de la génesis de los himnos con un momento de gran auge de internacionalización de la ópera, los hacen derivar del melodrama, máxima expresión de la música con texto en aquellos años. Que el mundo lírico está presente en los himnos nacionales latinoamericanos es evidente, fundamentalmente desde la audición de algunos, como el belliniano himno de Uruguay. Operadores musicales líricos como Parera o Nunó Roca o Hartling, que compusieron himnos, hicieron inevitables tales influencias, y tal cosa fue evidentemente deseada por los comitentes. Tanto es así que el himno de México fue cantado por vez primera por dos figuras históricas de la lírica italiana que estaban a la sazón en el país: Lorenzo Salvi, un tenor que mostró al mundo por primera vez óperas de compositores importantísimos como Giovanni Pacini (*Valeria*), Gaetano Donizetti (*Il Diluvio Universale*, *Gianni di Parigi*, *Il Furioso all'Isola di Santo Domingo*, *Betti*, *La figlia del Reggimento* y *Adelia*) y Verdi (*Oberto* y *Un Giorno di Regno*) y del maestro de Nunó Roca, nada menos que Saverio Mercadante (*Il Reggente*). Salvi presentó el himno de Nunó Roca junto a una gran diva de esos años que había llegado a México con la compañía de Bottesini,

⁶⁷³ http://www.mec.gov.py/index.php?id=fecha_especial/mayo/may_20_himno, consultado el 2 de septiembre de 2009.

⁶⁷⁴ Manzino, Leonardo, “Debali, Francisco José”, *The New Grove*, cit.

la soprano Balbina Steffenone. Ésta había estudiado en Turín y se había presentado en teatros de primera línea como el Covent Garden y el San Carlo de Nápoles. Ella fue la primera Leonora de *Il Trovatore* en los Estados Unidos y cantó en estrenos mundiales de óperas de Petrella (*Morosina*) y Battista (*Giovanna di Castiglia*).

No podían faltar operadores de melodrama italiano comprometidos con los himnos de América de manera aún más radical. Algunos de ellos fueron compositores de canciones patrias. El himno de Bolivia es del compositor y director romano Leopoldo Benedetto Vincenti, que por otro lado fue el responsable de la primera producción operística en Bolivia. Vincenti, en efecto dirigió en 1847 *L'Elisir d'Amore* de Donizetti, en la inauguración del Teatro Municipal de La Paz, en 1845. El himno de Colombia en cambio, es obra de un tenor de Ceccano, en provincia de Frossinone, gracias a quien los colombianos han conocido numerosas obras del repertorio lírico: Oreste Sindici, que había llegado al país con la compañía de Egisto Petrilli.

También canciones que acompañan la fiesta escolar, argentina provocando el fervor patrio, son en buena parte fruto de extranjeros y sobre todo de italianos. Si bien la música del himno a Sarmiento, que comienza “Fue la lucha, tu vida y tu elemento/la fatiga, tu descanso y calma”, es del ya mencionado Carretjer, es obra de un italiano el himno al Libertador que inicia “Yerga el Ande su cumbre más alta/dé la mar el metal de su voz”, compuesto por el turinés Arturo Luzzatti, formado musicalmente en su ciudad natal, mientras que la hermosa canción a la Bandera que comienza “Aquí está la bandera idolatrada/la enseña que Belgrano nos legó”, entona música del calabrés Giovanni Imbroisi. La marcha del Reservista, que parte “Desde el fondo inmortal de la Historia/un clarín ha llamado atención”, canta notas del veneciano Alfredo Cifoletti, alumno del Conservatorio Benedetto Marcello. Por cierto, sería extenuante continuar esta lista con los hijos de los inmigrantes italianos, pero baste mencionar entre ellos al letrista de la tan difundida *Marcha de San Lorenzo*, Carlos Javier Benielli.

En el breve cuadro que sigue se muestran algunas de estas composiciones, obra de peninsulares, así como los cargos que en organismos militares fueron desempeñados por italianos.

Autor	Nombre de la marcha	Cargos	Nacido en
Arena, Giuseppe	<i>Cura-Malal</i> <i>Suipacha</i> <i>General Belgrano</i> <i>Patricios, y otras</i>	Director de las Bandas de los Regimientos 1° y 5 de Infantería. inspector de bandas	Palmi
Bruzzone, Bernardo	<i>Polka Malvina</i> <i>Marcha de la Artillería y otras marchas</i>	Director de la Banda de Artillería premiada en la Exposición Continental de Buenos Aires	Italia

Bugni, Serafino	<i>25 de mayo de 1865 en Corrientes</i>	Director de la Banda de la Policía de Paraná, Director de la Banda Municipal de Tucumán	Italia
Cifolelli, Alfredo	<i>Marcha del Reservista, Marcha Nahuel, Marcha del Sesquicentenario Marcha de la Educación Física, Himno a San Martín.</i>		Venecia
D'Andrea, Carlo		Banda del Depósito de Marinería	Italia
D'Elia, Alfonso		Subdirector de la Banda militar del Colegio Militar de la Nación. Director de la Banda del 5° Regimiento de línea de Guarnición en Reconquista	Italia
Del Cioppo, Crisanto		Director de Bandas Militares en Buenos Aires y en Mendoza reorganiza las bandas del ejército	Italia
Fracassi, Raffaello	<i>General Ricchieri, Sáenz Peña Bomberos</i>	Director de la Banda de Córdoba	Italia
Giribone, Giuseppe	<i>El Tala</i>	Jefe de la Banda del 2° Regimiento de Infantería	Savona
Imbroisi, Giovanni	<i>A mi bandera.</i>	Director de la Banda del Regimiento 7 de infantería	Paola
Liparini, Carmelo	<i>Marchas varias</i>	Inspector de bandas militares	Palagonia
Luzzatti, Arturo	<i>Himno al Libertador</i>		Turín
Malvagni, Antonino		Director de la Banda del 1° Regimiento de Artillería acantonado en Córdoba. Director de la Banda de Bomberos de Tucumán. Director de la Banda Municipal de Buenos Aires	Italia
Metallo, Angelo Maria	<i>Marchas varias</i>	Director de la Banda del 7° Regimiento de Infantería	Italia
Metallo, Gerardo	<i>Tres Árboles, Libertad Curro Cuchares y otras 200 composiciones</i>	Director de Bandas	Tal vez Calabritto (pueblo de su tío Angelo Maria).
Montano, Giovanni Battista	<i>Numerosas marchas</i>	Fundador de la Banda y la Escuela de Música del Colegio Militar de la Nación	Italia
Spreafico, Enrico		Director de la Banda del Batallón Provincial de Entre Ríos, Director de la Banda del Batallón de Marina Policía de Rosario	Italia

3.2.8. Las estatuas.

La música era sólo parte de la ceremonia patria. Los italianos también fueron modelo para los argentinos en la organización del rito en sus aspectos visuales y será útil dedicar a este tema tan vinculado con lo identitario algún espacio ya que muestra claramente aquella relación entre esa madre-maestra, Italia, y el país rioplatense.

Los himnos y las marchas se cantan dirigiéndose hacia algo, un mástil con una bandera flameante o la imagen del prócer de las gestas del pasado. Por cierto, muy diferente a la de Rosas fue la actitud de los personajes argentinos más iluminados que, gracias a la fuerza de la propia cultura, eran conscientes de la importancia de la celebración de la historia en función de la conquista de una propia y auténtica identidad.

Viajando por Italia, Sarmiento lamentaba que los americanos, hijos de Colón y de Vespucci, no hubiesen honrando con monumentos a aquellos padres que han encontrado y dado un nombre al continente donde vivían. Nota Sarmiento que ni siquiera los prohombres de Mayo son agradecidos con estatuas en Argentina y, sintiendo que estaba realizando una operación útil a su patria, dedicó gran parte de su tiempo de viajero a visitar estudios de artistas romanos.

Preocupado de esta idea he recorrido los talleres romanos, modestos asilos a que no desdeñan descender papas i soberanos, i donde el jenio paciente del artista está laboriosamente tramando nuevas bellezas para gloria de la presente i futura edad [...]. He creído, pues, oportuno servir a estos intereses nacientes o por nacer, consignando en esta carta algunas indicaciones sobre los artistas actuales, escojiendo entre los que he conocido, aquellos que ya empiezan a figurar en América, o que por el jénero especial de su talento, merecen de preferencia que sean cuanto antes conocidos.⁶⁷⁵

A pesar del vacío en la estatuaria pública que lamenta Sarmiento, en Buenos Aires había sido temprana la decisión pública de la celebración del héroe a través de medios visuales: “Hacia 1818 el grabador correntino [Manuel Pablo Nuñez de Ibarra] se hizo eco de un decreto de la Asamblea que proponía la elaboración de una lámina que recordara las victorias de San Martín en Chacabuco y Maipú. Dicha lámina, según lo acordado en la letra del decreto, debía

⁶⁷⁵ Sarmiento, Domingo, F., *Viajes en Europa, África i América: 1845-1847*, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1886, p. 251, 252.

mostrar un retrato del general flanqueado por los genios de la Libertad y la Victoria”.⁶⁷⁶ Precisamente esa figura de San Martín sería “el primer retrato del general producido en el Río de la Plata”.⁶⁷⁷

Esta precoz preocupación confirma que fue durante el período rosista cuando este tipo de rito resultó interrumpido para ceder el paso a aquella celebración de la persona del déspota y eso explica por qué “la historiográfica artística tradicional sostiene que el culto al héroe comenzaría en un periodo posterior a la caída de Rosas...”.⁶⁷⁸

De todas maneras, los italianos residentes en Buenos Aires ocuparon todo ese espacio vacío. Marina Aguerre estudia los monumentos conmemorativos de la comunidad italiana, señala la importancia de la elección del lugar de emplazamiento y explica el valor representativo de su función que “no se limita en absoluto a un simple sentido ornamental del espacio urbano sino que, esto es lo que los define de una firma categórica y precisa, son medios de transmisión propagandísticas de ideologías y orientaciones políticas”.⁶⁷⁹

Los italianos ocuparon también en este tema un lugar desierto de los argentinos ya que el espacio público de la ciudad, para decirlo con algún eufemismo, “se caracterizó por una gran pobreza en el campo de la escultura conmemorativa”⁶⁸⁰, confirmando completamente las preocupaciones de Sarmiento.

La ciudad tuvo durante mucho tiempo solamente dos monumentos, los dedicados a José de San Martín (1862) y a Manuel Belgrano (1873), pero en 1878 sucedió algo de gran significación. En ese año los porteños contaron con su tercer monumento. Estaba dedicado a un extranjero, Giuseppe Mazzini, quien así resultaba el primer foráneo en ser homenajeado con tal honor. La obra del escultor Giulio Monteverde era además, y esto es de la mayor relevancia, el primer monumento en el mundo dedicado al fundador de la *Giovane Italia*, cosa no difícilmente explicable: en la Italia monárquica la figura de Mazzini era aún objeto de divisiones ideológicas. Si se tiene en cuenta que la escultura situada en el Paseo de Julio,

⁶⁷⁶Munilla Lacasa, María Lía, “A los grandes hombres, la patria agradecida’: primeras representaciones del héroe en la plástica argentina”, *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 13 al 15 de octubre de 1999, Caia, Buenos Aires, 1999”, p. 254.

⁶⁷⁷ Munilla Lacasa, María Lía, *idem*.

⁶⁷⁸ Munilla Lacasa, María Lía, “A los grandes hombres...”, *cit.*...p. 253.

⁶⁷⁹Aguerre, Marina, “Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires”, *Italia en el horizonte de las artes plásticas*. Argentina, Siglos XIX y XX, ed. Diana Beatriz Wechsler, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000, p. 64.

⁶⁸⁰ Aguerre, Marina, *op. cit.*, p. 65.

lugar de la mayor centralidad en la ciudad, se anticipaba a los numerosísimos monumentos dedicados a personajes de las luchas de independencia locales que ahora pueblan la ciudad, se comprende que la operación haya despertado alguna oposición, sobre todo en los ambientes católicos.

Los italianos de inspiración liberal, muchos de ellos masones, que promovieron el homenaje actuaron de manera tan dinámica que los porteños se encontraron con la estatua apenas seis años después de la muerte del prócer. El dato es por demás significativo, si se considera que tuvieron que esperar el doble de tiempo para ver levantada la de José de San Martín.

La figura mucho menos discutida de Giuseppe Garibaldi hizo posible que una comisión específica fuese constituida en Buenos Aires al día siguiente de la muerte del prócer, y la dinámica escultura ecuestre de Eugenio Maccagnini se emplazó en 1897 en un lugar por demás connotado: frente a los terrenos que habían hospedado la morada de su mayor enemigo sudamericano, Manuel de Rosas. El gran espacio que acogió el monumento fue previamente bautizado con el nombre de Plaza Italia.

Otro emplazamiento celebrativo que también mucho tenía de revancha fue el de un importante personaje argentino, Juan Lavalle. La obra, como tantas de la ciudad, fue encomendada a un artista italiano. La escultura de Pietro Costa inauguraba todo un estilo en la ciudad que “en la cima de una estilizada columna de orden dórico, se caracteriza por la sobriedad”⁶⁸¹, y se alzó frente a la residencia de su mayor enemigo: aquel Manuel Dorrego que otro italiano, Zucchi había honrado con un catafalco solemne en tiempos de Rosas.

Los italianos fueron los encargados de la realización de muchos de los monumentos dedicados a otros próceres argentinos, entre los cuales figura el gran mausoleo fúnebre que custodia los restos de Manuel Belgrano, el hijo de italianos que, segundo héroe en el panteón nacional, diseñó la bandera argentina. La obra es del siciliano Ettore Elio Ximénes, un importantísimo artista nacido en Palermo en 1855, a quien desde finales del S. XIX y hasta su muerte le fueron comisionadas obras de primera relevancia internacional. Ximénes, en efecto, es autor de uno de los grupos escultóricos del principal monumento romano de época moderna (el Vittoriale), así como del monumento al zar Alejandro II en Kiev, el monumento de la Independencia de Sao Paulo que conserva los restos del emperador Pedro I y la Princesa Leopoldina, el monumento a Verdi en Parma y el monumento a Dante en Nueva York. Esta última obra, obviamente junto al monumento verdiano, representa una cita de Ximénes con el

⁶⁸¹ Aguerre, Marina, op. cit., p. 76.

mundo de la ópera y concretamente con Ruggiero Leoncavallo. Al autor de *I Pagliacci* le había sido encargado componer un himno a Dante en ocasión de la inauguración del monumento que Ximénes había hecho para Nueva York. Al saberlo, Ximénes escribió en 1911 al compositor. La relación tuvo su continuación ya que en Locarno se conserva una carta del siciliano a Leoncavallo donde el escultor, después de haber asistido a *I Pagliacci* en el Costanzi de Roma, escribe que la ópera crea “*l’equilibrio fra la musica un po’ vecchia dell’Ernani e quella recitata modernamente della Butterfly*”.⁶⁸²

El héroe homenajeado en Buenos Aires, que compartía su segundo apellido – Peri - con el del creador del melodrama, reposa en el mausoleo de Ximénes en el atrio del templo de Santo Domingo a pocos metros de la Plaza de Mayo. El 3 de junio, día del nacimiento de Belgrano, cuyo padre había nacido en la lígur Oneglia, es celebrado en Argentina como día del inmigrante italiano.

En el interior del país se verificaron procesos análogos. También la ciudad de Córdoba, en la década del '80, se percibió carente de monumentos, y la forma de resolver el problema fue por demás significativa: el intendente Revol solicitó al Concejo Deliberante la autorización para erigir un monumento a Vélez Sarsfield en la plaza principal y apenas la venía fue obtenida sin más trámite se encomendó al embajador argentino en Italia encontrar en la península un artista para realizar la estatua, resultando elegido Giulio Tadolini.⁶⁸³

Las estatuas de peninsulares en Buenos Aires y en otras ciudades argentinas de fuerte inmigración italiana, conforman un conjunto de caracterización simbólica de gran potencia y representaron “la manera de constituir un panteón de imágenes que permitiera un vínculo cercano con las raíces del terruño abandonado”.⁶⁸⁴

⁶⁸² Ximénes, Ettore, *Cartas a Ruggiero Leoncavallo* fechadas en Roma 26 de junio de 1911 y Roma, 21 de octubre de 1914 y con la indicación B/Sc10/4/Xi1 y BSc10/4Xi2 Fondo Leoncavallo, Locarno.

⁶⁸³ Page, Carlos A., “Los primeros monumentos conmemorativos de la ciudad de Córdoba”, *Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Caia Buenos Aires, 1991, p. 237.

⁶⁸⁴ Aguerre, Marina, op. cit., p. 85.

3.2.9. La Historia de Grosso.

Maria Lía Munilla Lacasa⁶⁸⁵ distingue detrás de la construcción de aquellos dos monumentos, los de San Martín y Belgrano que solitariamente ornaban la antigua Buenos Aires, la inspiración de Bartolomé Mitre. Éste condujo a la batalla a muchos peninsulares, honró postteriormente al italiano Silvino Olivieri y fue también fundador de la historiografía argentina. Él fue autor de dos obras fundamentales: la *Historia de Belgrano*, de 1858, y la *Historia de San Martín y la emancipación sudamericana* de 1887 pero en las escuelas aquellos voluminosos libros de Mitre no se leían. Allí el texto de uso era otro y de su autor y de su familia se dará noticia a continuación.

Entre los primeros italianos que llegaron a la Provincia de Corrientes, se contaron los constructores Gianandrea y Nicola Grosso. El primero construyó en la capital de Corrientes la Penitenciaría y el Cuartel, y Nicola, en cambio, proyectó numerosas iglesias de la misma ciudad de Corrientes, entre ellas la Catedral.⁶⁸⁶ A la segunda generación de los Grosso de Corrientes pertenece Alfredo Bartolomé, que nació en la ciudad de Mercedes de esa Provincia en 1867 y que, aunque profesor de matemáticas, amaba en realidad la historia. Su nombre es para los argentinos sinónimo de esa materia escolar. En 1893 publicó sus *Nociones de Historia Argentina*, que fueron reeditadas con algunas actualizaciones del autor hasta alrededor de 1960. Numerosas generaciones de niños argentinos estudiaron en los primeros grados de la escuela primaria con la versión reducida del libro de Grosso, “el Grosso chico”, para continuar después, hasta sexto grado, con “el Grosso grande”.

El texto de Grosso se presenta como una manifestación típica de la ideología que desde una posición claramente liberal se propone una educación que forme al ciudadano en la identificación de ciertos emblemas del pasado y de algunos símbolos patrios, un panteón.

En esa lógica, la defensa de lo nacional es nítida y constante, pero sin tonos exacerbados. Esto significa dos cosas: una clara parcialidad en los conflictos que vieron participar a la Argentina con otras naciones, y un haz de luz centrado en lo nacional que determina una total falta de referencia a la participación de los extranjeros en la construcción de la nación.

Siempre desde una posición muy argentinista y que además no oculta su especial orgullo por la provincia de origen, con algún esfuerzo es posible percibir entre líneas alguna

⁶⁸⁵ Munilla Lacasa, Maria Lía, “A los grandes hombres...”, cit.

⁶⁸⁶ “Grosso, Nicola”, Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biográfico Italo Argentino...*cit.

simpatía por lo italiano en detrimento de lo español. Esto puede explicarse no solamente por el origen itálico de Grosso, sino también por la elección de campo político del autor, el liberalismo. De esta manera, la primera parte del libro dedicada al descubrimiento americano, parece edificarse sobre una premisa que marca clara posición en la tradicional contienda de las dos comunidades mayoritarias de inmigrantes: “Colón, que seguramente es italiano, lo hizo todo. Los españoles lo ayudaron un poco”. Por eso, la primera imagen que los niños veían en el libro, al menos en la edición que sigo⁶⁸⁷, reproducía el monumento a Colón de Buenos Aires y el epígrafe transcribe con aparente distancia cuanto bajo la estatua se lee: “erigido en Buenos Aires por la Colectividad italiana”.

El texto se abre relatando la gesta de Colón. Grosso, curiosamente, describe con mucha atención la empresa de otro viajero: la aventura de Marco Polo en China. El papel de los españoles en la génesis de la expedición de Colón es descrito de manera peculiar: se da noticia de la ayuda que recibe el descubridor de parte de fray Juan Pérez en el convento de la Rábida, pero la función de la Corona de Castilla en la operación es resuelta con la mayor velocidad: “Colón consiguió por fin, ser escuchado y comprendido”, y la relación con la monarquía parece establecerse de manera totalmente pareja y casi regida por el Código Civil: “en abril de 1492 firmó un contrato con los reyes”.⁶⁸⁸ Dice por otro lado el texto: “Cristóbal Colón nació en Génova en el año 1451,” y a la afirmación se dedica una de las raras notas a pie de página dedicada a eliminar cualquier duda posible sobre la patria de Colón: “Según E. Vignaud basándose en nuevos documentos”.⁶⁸⁹ También es interesante, siempre en esta política de resaltar con sobriedad la italianidad del tema, que en este libro escolar se reproduzca en forma de facsímil un texto en latín: el que exhibe precozmente que el continente lleva el nombre de pila del florentino Vespucci.⁶⁹⁰

El libro es de lectura amena y la pretensión de capturar el interés de los estudiantes es clara. Grosso evita todo academicismo y se detiene en describir particulares de la vida cotidiana. Varias situaciones históricas son relatadas con la técnica de ventanas ilustradas, típica de las historietas. No faltan ingenuidades como la de relatar que Juan Guttemberg “descubría la imprenta” o que cuando la tripulación del Almirante se amotina, “Colón consigue apaciguarla sin mayores dificultades”. El lenguaje es directo: “Para cursar estudios universitarios había que ir a Córdoba o a Chuquisaca”, “los cabecillas del movimiento

⁶⁸⁷ La publicada por el Establecimiento Rossi, Buenos Aires, 1928.

⁶⁸⁸ Grosso, Alfredo Bartolomé, op. cit. p. 17.

⁶⁸⁹ Grosso, Alfredo Bartolomé, op. cit. p. 15.

⁶⁹⁰ Grosso, Alfredo Bartolomé, op. cit. p. 37.

revolucionario, tuvieron miedo”, “[...] al joven French, que dirigía un grupo, se le ocurrió la idea de darles un distintivo. Compró cintas blancas y celestes y las distribuyó entre sus partidarios”.

Es de señalar la constante preocupación de Grosso por situar al lector a través de comparaciones con el entorno general. Un planisferio muestra las diferentes tierras conocidas por los europeos antes del descubrimiento de Colón, distinguiéndolas de las ignoradas por Europa. El resultado es que el contorno del continente americano lleva el curioso rótulo: “Tierras Desconocidas”.

Sobre la situación local, en esos años cuando el tema del indio aún era tan vigente, se presenta un “Mapa Étnico” del territorio argentino donde se muestra la localización de las comunidades de Patagones, Araucanos, Onas y demás.

La imaginaria de la liturgia patria, iniciada en el libro en la página 89 no ahorra retórica. Allí aparece la Patria representada por una mujer que avanza dejando a sus espaldas un sol naciente en el horizonte. Lleva un gorro frigio, sombrero que también se reproduce en el abigarrado escudo nacional que sostiene con su mano izquierda. El personaje lleva la bandera en la derecha y, ya que no puede cargar con más enseres, deja por tierra otras pertenencias: un libro abierto y un laurel. Los otros emblemas patrios son descritos detalladamente de la página 125 en adelante y la única ilustración en colores del libro muestra diferentes escudos patrios: el nacional, el de la ciudad de Buenos Aires, y los de catorce provincias.

Especial relieve se da a algunos próceres a quienes se dedica un suelto. Ellos son: Moreno, Rivadavia, Belgrano y San Martín. Frente a ellos la figura de Rosas es mostrada como el mal absoluto. El tirano “no tardó en dar a conocer sus perversas intenciones [...] muchos huían sigilosamente y durante su gobierno tiránico [...] los asesinatos se repetían diariamente [...] La «Sociedad Popular Restauradora» [...] estaba constituida por una agrupación de bandidos y asesinos [...] Las víctimas eran asaltadas hasta en las calles más centrales de la ciudad, y degolladas en medio de las carcajadas de sus asesinos”.⁶⁹¹

Grosso no afronta nunca el tema de los italianos como comunidad. No habla de Garibaldi aunque dedica atención al asedio de Montevideo, y tampoco alude al origen italiano de Belgrano o Castelli, por ejemplo. Se muestra en cambio atento patriota de su provincia: “Corrientes fue, entre todas, las que más sacrificios hizo para derribar al tirano”.

El libro concluye de manera muy cívica e institucional, mostrando la lista de presidentes argentinos hasta 1928.

⁶⁹¹ Grosso, Alfredo Bartolomé, op. cit. p. 167.

3.2.10. La Geografía. La conquista del espacio.

Los escolares argentinos dedicaban horas de sus vida al calco de mapas con tinta china e imitaban con sus plumines los caracteres de imprenta al escribir sobre el papel manteca extraños nombres de ríos y montañas sobre el contorno de la Patria. Ninguno de esos niños, en gran parte hijos de inmigrantes, sabía que no pocos de esos accidentes geográficos habían sido bautizados con la pronunciación italiana de sus padres.

Si un vacío en Argentina era insoslayable, era el del espacio. Los ojos apenas fuera de las ciudades, en aquellos años pocas y pequeñas, se topaban con esa materia, esa inmensidad que no se puede medir. Esa materia tan fuerte dejó inevitable poso en la mente de los humanos y los hombres de arte lo sintieron como tema ineluctable. Desde las primeras pruebas literarias de los argentinos, tal vacío se asoció con la melancolía de las horas lánguidas del crepúsculo:

*Era la tarde y la hora
En que el sol la cresta dora
De los Andes. El Desierto,
Inconmensurable, abierto,
Y misterioso a sus pies [...] ⁶⁹²*

Incluso Rafael Obligado, el mayor apólogo de ese paisaje, el escritor que ardientemente defendía la pampa como paisaje generador de sugerencias y polemizaba con la denigrante opinión del pintor Schiaffino, no puede imaginar en su “pampa argentina” algo vital. Todo es allí, también para él, asociado a la desolación plañidera del final del día.

*Cuando la tarde se inclina
sollozando al occidente,
corre una sombra doliente
sobre la pampa argentina ⁶⁹³*

⁶⁹²Echeverría, Esteban, *La Cautiva*, Eudeba. Buenos Aires, 1960.

⁶⁹³ Obligado, Rafael, *Santos Vega*, Eudeba, Buenos Aires, 1960.

Relatos con menos preocupación estética confirman aquella imagen y no es para menos porque provienen de alguien, el francés August M. Guinnard, que contempló miles de esos crepúsculos con escasa disposición por la poesía: era prisionero de los patagones. Éste es el panorama de pesadilla que nos llega del pobre Guinnard:

*Nada hay más triste que estas vastas llanuras, cuya soledad sólo está animada a largas distancias por los rebaños de los indios y por algunos grupos nomades de estos, a quienes se le conoce de lejos por sus lanzas adornadas con plumas de ñandú.[...] durante el día, el grito agudo de algún ave de rapiña que se precipita sobre un cadáver en putrefacción o durante la noche, los rugidos del puma y del jaguar hambrientos, tales, con los mugidos del viento, la armonía de las pampas [...]*⁶⁹⁴

El francés, a su regreso a París, fue Secretario de la Sociedad Geográfica y gracias a Jules Verne fue transformado en personaje de una de las más famosas novelas del escritor: *Los hijos del Capitán Grant*. Un compatriota suyo cuenta su experiencia en aquellos parajes del sur y su texto tampoco es útil para promocionar el turismo en la región. En aquel paisaje inhóspito encuentra prostitutas deportadas que le hacen recordar a la *Manon* de Prevost:

*Pocos años ha, se puso a bordo del vapor Santa Rosa, que hacía un servicio regular a Bahía Blanca y Patagones, un cargamento de esas desgraciadas, dirigido a la Municipalidad de Bahía Blanca, a fin de que esta le diera el destino que creyera conveniente[...]*He encontrado un año más tarde a cinco de ellas, las incorregibles, en la región más desierta, más triste, más inhospitalaria, que tal vez haya visto en la vida, y no es decir poco, entre Bahía Blanca y Patagones.⁶⁹⁵

El desierto para Sarmiento es mucho más que una geografía inerte, es objeto civilmente pernicioso en su inmensidad:

El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una

⁶⁹⁴ Guinnard, August M., *Tres años de cautividad entre los Patagones*, Eudeba, Buenos Aires, 1960, p. 51.

⁶⁹⁵ Ebelot Alfred, *La Pampa*, ...cit., p. 93.

*habitación humana, son por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra entre celajes y vapores tenues que no dejan en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo.*⁶⁹⁶

Ese vacío deprimente, y desolador es para Domingo Faustino Sarmiento alarmante, y su cultura le recuerda que esa desmesura incontrolable, diametralmente opuesta a aquella idea de la naturaleza controlada del civil jardín italiano, es ambiente que facilita la tiranía:

Muchos filósofos han creído también que las llanuras preparaban las vías al despotismo, del mismo modo que las montañas prestaban asidero a la resistencias de la libertad. [...]esta llanura sin límites que desde Salta a Buenos Aires, y de allí a Mendoza por una distancia de más de setecientas leguas permite rodar enormes y pesadas carretas sin encontrar obstáculo alguno.

Aquella desolación debía ser absolutamente colmada, en lo posible por europeos. Es así que, mientras el sanjuanino facilitaba la colonización de aquella zona de Bahía Blanca con la Legión Agrícola Militar italiana, otra tropa de extranjeros fue invitada a ocupar el desierto del Sur. Cuando el General Roca emprendía su tan discutida Conquista del Desierto para penetrar en territorio indígena, fue acompañado por salesianos italianos de Don Bosco. Ellos siguieron a la tropa militar que conquistaba aquellos territorios en los que circulaban los nómadas, imitando a los jesuitas que flanqueaban a las tropas españolas que entraban en el Flandes protestante. Estos religiosos eran ante todo europeos y sintieron como irresistible la tentación de mostrar a sus iguales lo que tanto los sorprendía, el Otro considerado exótico y digno de ser mostrado:

Otro agente del avance blanco en territorio fueguino fue la congregación de salesianos quienes establecieron allí una misión destinada a la conversión y educación de los fueguinos. ...los salesianos no escaparon a la norma y en 1892 llevaron un grupo

⁶⁹⁶ Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo, civilización o barbarie*. Eudeba, Buenos Aires, 1960 p. 22.

*de indios para ser exhibidos en la Exposición que, con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, se realizara en Génova.*⁶⁹⁷

A evangelización ya bien iniciada, en 1909, llegó a la zona un personaje que reunía características muy especiales. Procedía del jardín civilizado que admiraba Sarmiento. En cuanto agente de esa civilización era un hombre de la medida, del control, y por su origen montañés, afecto de una misantropía que su religiosidad hacía parecer virtuosa. Ese italiano transformó en mapa esa inmensidad salvaje y ocupó el vacío, transformándolo en geografía. Aquel personaje, viviendo al revés, nació en el día de los muertos de 1883 y murió en Navidad de 1960. Se llamaba Alberto Maria De Agostini, había nacido cerca de Vercelli, en Pollone y, como su hermano Giovanni, se interesó por los estudios geográficos. Giovanni fundó el instituto geográfico más importante de Italia, ahora conocido como Instituto De Agostini. Alberto, en cambio, se ordenó sacerdote y como salesiano se trasladó a Punta Arenas.

De Agostini exploró el extremo sur argentino y dio con tierras que no eran conocidas aún por el hombre occidental. Gracias a su capacidad técnica y su tesón llegó a registrar cartográficamente esos descubrimientos. Otros italianos altamente especializados en la ciencia lo acompañaron en algunos de sus viajes, como el trentino Giambattista De Gastpair. De Agostini mantenía correspondencia con compatriotas célebres en la materia, como Cosime Bertachi o Alberto Magnaghi. En 1976 Amalia del Pino⁶⁹⁸ se ocupó de la figura de Alberto Maria De Agostini en un texto casi hagiográfico, cuyos datos aquí me son útiles.

Sobre el carácter de De Agostino, Del Pino evoca el testimonio de otro personaje que de soledades se entendía, el alpinista Adolfo Balliano. Balliano describe al sacerdote de Biella con atributos escalofriantes: *“fibra d’acciaio, coscienza di diamante. E come tutti i veramente grandi di spirito, un solitario”*.

De Agostini parecía en efecto el hombre ideal para ese lugar. No parece amedrentarse ante la falta del hombre, es precisamente la falta de lo humano lo que lo emociona: *“Il paesaggio che abbiamo davanti agli occhi conserva nel suo splendore la bellezza di una natura primitiva e selvaggia ancora non solcata ne contaminata dalla presenza dell’uomo”*.

⁶⁹⁷ Penhos, Marta N., “La fotografía del siglo XIX y la construcción de la imagen pública de los indios”, *El arte entre lo público y lo privado* cit., p. 85.

⁶⁹⁸ Del Pino, Amalia *Alberto M. De Agostini SDB*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1976

Siempre Del Pino confirma esta visión del salesiano donde el misántropo De Agostini parece, al despreciar las comodidades, referirse a su hermano que vive en Europa: “*è troppo comodo scrivere libri di geografia installati in un gabinetto*”.⁶⁹⁹

Notablemente, Amalia del Pino interpreta la conducta de De Agostini en forma interesante: el salesiano posee una ética atávica que tiene una geografía y un paisaje: es la Biella tan cercana a la calvinista Suiza, lugar donde el trabajo es centro de la vida. Cuando se viaja es para buscar más trabajo, no como los “*lazzaroni*” del sur: “*i biellesi appartengono a quella stirpe di uomini che sanno allontanarsi dalla loro terra in cerca di lavoro, non di fortuna*”.

Otros elementos, además de lo inhóspito, parecen mostrar afinidad entre las extremas tierras de América y el sacrificado lugar originario del salesiano. El país natal de los De Agostini vivió durante siglos de la lana y de sus industrias. Precisamente en Pollone se instaló una hacienda de vanguardia ya desde los comienzos del S. XVIII, y a falta de hombres la escenografía patagónica habría de hospedar, con el tiempo, una de las más importantes comunidades balantes del mundo.

Del Pino escribe sobre la pulsión perpetua de encerrar lo abierto: “*Niente sfuggi, alle sue inquietudini di studioso e alla sua acuta capacità di osservazione*”.⁷⁰⁰ De Agostini paralelamente conquistaba para el Cielo todo lo conquistable: “*L’anno del suo arrivo incominciò a percorrere la Tierra del Fuego, benedicendo, battezzando, sposando*”.⁷⁰¹

Toda su vida fue dedicada a medir, nombrar, bautizar. Es decir, a poner orden en el vacío y a etiquetar, nuevo Adán, no solamente personas sino también geografías.

No se limitó a bautizar cuanta alma encontraba sino también, con una omnipotencia digna del Génesis, dio nombre a las cosas. Muchos parajes jamás vistos por ojo occidental antes que él recibieron nombre de De Agostini. Así bautizará con el nombre de un colega salesiano, Lino Carbajal, un gran valle, y gracias a ese fervor por nombrar todo llega también a la Patagonia, el céltico nombre del diminuto pueblito de origen que, seguramente desorientado, se encuentra ahora entre masas imponentes. Pollone, en efecto es el nombre de un río alimentado por el inmenso glaciar Fitz Roy Norte, que desemboca en un lago que es un himno a la modernidad: el Eléctrico. Para mantener la amistad con los poderosos, De Agostini no olvida al presidente del momento, Marcelo T. de Alvear, cuyo nombre llega a ser un valle

⁶⁹⁹ Idem, p. 12.

⁷⁰⁰ Idem, p. 15.

⁷⁰¹ Idem, p. 16.

al norte de Ushuaia.⁷⁰² Mientras que Guglielmo Marconi, oportunamente en cuanto Presidente de la Real Academia, institución que había pagado el viaje de De Agostini de ese año, da nombre a un glaciar.

De Agostini utilizó los nuevos medios de la técnica que sirvieron para mostrar su amada naturaleza. Fue muy buen fotógrafo y no olvidó el naciente cine documental. Realizó un álbum de fotografías de gran nivel, algunas de las cuales han sido galardonadas por el Rey italiano en 1927⁷⁰³; en 1930 se presentó un film suyo en el Colegio San Carlos de los Salesianos, en el barrio porteño de Almagro.

3.2.11. Fotos.

La documentación del territorio a través de la moderna tecnología fotográfica fue operación a todas luces encomiable, si bien es claro que aquella actitud de exploración en un mundo que se consideraba exótico no dejaba de evocar las análogas actitudes que franceses e ingleses estaban desarrollando contemporáneamente en sus colonias africanas. Estos aspectos que muestran al fotógrafo italiano como avanzada de la civilización en un mundo salvaje, son por demás útiles para describir toda una posición de ciertos italianos en Argentina, ellos también “hicieron la historia” de los argentinos ya que algunas imágenes fotográficas debidas a los italianos restituyeron a los sudamericanos un pasado que de otra manera se habría perdido. La primera fotografía documental en Argentina durante el siglo XIX fue otra de las manifestaciones de pionerismo que ocuparon sobre todo los italianos. Es gracias a esas acciones que los argentinos de hoy conocen aquellas imágenes a través de las cuales pueden identificarse visualmente con un propio pasado real y no imaginario. Los gauchos y los indios verdaderos, son conocidos gracias a esos esfuerzos precursores, y hasta la casa fundacional de la independencia argentina, objeto predilecto de las simbolizaciones representativas nacionales, se ha podido restaurar gracias a la foto de un italiano.

El valor significativo de la foto supera a otras imágenes, no sólo está en su utilidad de documento realista, sino está también en su poder de convicción representativa.

⁷⁰² Idem, p. 21.

⁷⁰³ Idem, p. 43.

*La fotografía, mucho más que la imagen pictórica y aún más que los grabados, se presenta con verosimilitud y objetividad vinculadas con la mecánica misma de su realización [...] “Esto es así” parecen decir las imágenes fotográficas. Considerando este aspecto, las fotos de indios resultan actos de representación privilegiados pues son capaces de condensar con su utilización de la herencia pictórica y su afán de registro científico, una imagen altamente operativa y convincente.*⁷⁰⁴

Entre aquellos pioneros italianos que pretendieron retener el pasado que se escapaba, se encontraba, notablemente, Benedetto Panunzi. Éste había nacido en Amelia, Umbría, y desembarcó en Buenos Aires en 1861. Tuvo su primer estudio en pleno centro de la ciudad, en la calle Veinticinco de mayo n. 25, y después se mudó a la calle Sarmiento, que entonces se llamaba Cuyo. No sólo fue el primer fotógrafo sistemático de la ciudad de Buenos Aires, sino que él es autor de las más antiguas fotos de gauchos y también de las más antiguas imágenes de indígenas. En efecto, mientras sus compatriotas se aprestaban a registrar imágenes de los brigantes lucanos prisioneros o ya muertos, Panunzi se empeñaba en fotografiar caciques tehuelches o araucanos. Ese tipo de preocupaciones no fueron uniformes entre los fotógrafos que llegaron luego a Argentina. Algunos de esos extranjeros, como José Christiano de Freitas Henriques Junior, prefirieron la opción estetizante de registrar personajes en poses falsamente “espontáneas” - que la técnica obligaba al estatismo - puestas en patios encolumnados que parecen anticipar a Giorgio de Chirico, y también optaron por mostrar al mundo el progreso de las nuevas ciudades. Ellos acusaron a Panunzi de nostálgico pintoresquismo. En cambio, ese registro documental del Otro es recuperado por la crítica moderna: de él Erika Billeter, directora del Museo de Arte de Zurich, subraya el valor de esos perfiles del fotógrafo umbro, comparándolo nada menos que con Nadar.⁷⁰⁵

Otro fotógrafo italiano, a quien durante mucho tiempo se supuso argentino, fue Antonio Pozzo, nacido en Bordighera en 1829. Pozzo tenía su estudio en la calle Piedad – hoy Bartolomé Mitre n. 113. Una dama célebre de la historia argentina, asociada con las primeras ejecuciones del himno nacional, fue retratada en daguerrotipo por Pozzo. Se trata de una anciana que los argentinos recuerdan con el nombre de Mariquita Sánchez de Thompson, pero que en el momento del retrato, muerto Martín Thompson, llevaba el apellido de su segundo marido, Mendeville. En el retrato, la elegante señora de mirada inteligente se apoya en una

⁷⁰⁴ Penhos, Marta N., “La fotografía del siglo XIX ...cit., p. 79.

⁷⁰⁵ Penhos, p. 86.

mesita que parece cubierta con retazos de su vestido. A Pozzo se deben las fotos de la Campaña del Desierto comandada por Roca, a quien acompañó.

Entre los tantos fotógrafos italianos que documentaron el territorio y los habitantes de la Argentina, se cuentan los hermanos Angelo e Giuseppe Paganelli. El primero, instalado en Tucumán, se preocupó por registrar la provincia en que vivía. Una de ellas muestra el frente de la casa donde se había jurado la independencia argentina. Esa fotografía del lugar muestra el solar en situación ruinoso, se ve el revoque desprendido en muchos puntos y las columnas salomónicas que encuadran el ingreso han perdido en gran parte su contorno que con dificultad los niños debían reproducir en sus dibujos escolares. Dos personajes sentados en el borde de la vereda, el “cordón” como se llama en Buenos Aires, contemplan con curiosidad al fotógrafo. Es precisamente gracias a esa foto de Paganelli que fue posible la reconstrucción, con algún asidero documental, de esa casa que ahora se considera “templo de la Patria”. Otro dato útil que muestra el papel decisivo de los italianos en la construcción del altar nacional es éste: el responsable de aquella restauración fue el arquitecto Mario Buschiazzo hijo de un inmigrante, el arquitecto Gianantonio Buschiazzo, nacido en Pontinvrea, Savona, famoso por haber contribuido a la modernización de Buenos Aires y a la construcción de la ciudad de La Plata. Aunque la famosa casa fue reparada, los escolares insistieron en dibujar con empeño aquel revoque arruinado, nostálgicos de la gloria vetusta del solar.

3.2.12. Panoramas.

Un terreno que aún era exclusivo de la pintura era el de la imagen de grandes dimensiones. La ampliación fotográfica de gran tamaño era todavía cosa experimental y desde la revolución francesa la pretensión de fingir un espacio real fue intentada con los panoramas, pero cuando se organizó uno sobre la Batalla de Maipú en las celebraciones del Centenario, el espectáculo ya era algo que empezaba a estar fuera de moda en Europa. Y es que aquellos murales circulares que se observaban desde el centro y que representaban ya ciudades, ya batallas, eran cosas harto conocidas y de las cuales ya se ocupa Balzac. Un importante estudioso de los panoramas, Bernard Comment,⁷⁰⁶ recuerda cómo en una famosa pensión inventada por la literatura, la de Madame Vauquer, hasta un viejo que allí se hospedaba estaba perfectamente al corriente del tema:

⁷⁰⁶ Comment, Bernard, *Le XIX siècle des panoramas*. Adam Biro, París, 1993, p. 30.

Balzac, dans Le Père Goriot, prête une étrange déformation langagière aux pensionnaires de Madame Vauquer:

La récente invention du diorama, qui portait l'illusion de l'optique à un plus haut degré que dans les Panoramas, avait amené dans quelques ateliers de peinture la plaisanterie de parler en rama, espèce de charge qu'un jeune peintre, habitué de la pension Vauquer, y avait inoculée.

Como se deduce de ese texto, el infeliz anciano podía distinguir sin dificultad el diorama, la “novedad” que había inaugurado Jacques Mandé Daguerre en 1822, que consiste en una tela ligeramente transparente que con cambios progresivos de luces producía modificaciones en la imagen.⁷⁰⁷ Como se verá, los porteños en aquel 1910 pudieron apreciar panoramas y dioramas, y los lectores de *La Razón* en febrero de ese año han podido leer que:

El pintor Santiago Grosso ha terminado la tela que constituye el fondo del panorama de la batalla del Maipú, que se expondrá en Buenos Aires en ocasión de la próxima exposición del centenario. Los que han tenido ocasión de ver esta obra elogian el efecto que ofrece y la fidelidad histórica con la cual ha sido reproducido el famoso combate.

*El pintor Grosso saldrá para Buenos Aires en el próximo mes de Marzo a fin de dirigir las obras de la instalación del panorama.*⁷⁰⁸

Evidentemente, la cosa no carecía de interés, y siendo los panoramas un espectáculo popular, la instalación en la ciudad habría de agregar otro atractivo más a aquel año en que la ciudad se comportaba como si estuviese organizando una de las exposiciones internacionales que eran la moda de aquellos años. En efecto, los panoramas eran uno de los espectáculos habituales que ofrecían esas inmensas *kermesses* que eran aquellas exposiciones. Según Comment, es precisamente una de esas muestras la que marca el final del apogeo de los panoramas, por lo menos en Francia: “*Le changement de siècle va a signer à la fois l’apogée et la fin des panoramas en France. Certes, ils n’ont jamais été aussi nombreux qu’en cette occasion, mais les deux attractions les plus spectaculaires de l’Exposition universelle de 1900*

⁷⁰⁷ Comment, Bernard, op. cit. p. 30, 31.

⁷⁰⁸ *La Razón*, 10 de febrero de 1910.

semblent moins proches du panorama entendu dans une acception stricte du cinéma dorénavant conquérant.”⁷⁰⁹

Y es notable que ya en 1913, cuando el cinematógrafo empieza a conquistar el gran público, se hable de los panoramas con nostalgia, es “un placer de nuestros abuelos”:

*Le panorama, supplanté par le cinéma, disparaître avec le tourmentant du siècle, du moins comme phénomène de mode et attraction populaire. Des lors, il ne peut plus être l’objet que d’une consommation et d’un plaisir nostalgiques, celui qui nous attache a des formes tombées en désuétude, recouvertes par le voile du temps perdu [...] Max Brod non moins, dans le chapitre consacré au panorama de son livre *Über die Schenheit hässlicher Bilder* (sur la beauté d’images détestables), paru en 1913, dont le titre indique d’emblée l’ambivalence du sentiment éprouvé... :*

Pauvre panorama, plaisir de nos grands- parents, vestige de l’époque Biedermeier : maintenant c’est le cinématographe qui excite nos nerfs. Nous voulons être éblouis, sous la forme d’yeux changeants qui nous considèrent depuis le’ écran crayeux, et non regarder par soi même, silencieux et calme, dans une boîte noire a travers une lorgnette.⁷¹⁰

De todas maneras, el diario argentino sigue preparando a sus lectores sobre la inminente llegada de la gran instalación y la seriedad con que su autor se ha tomado la cosa. Resulta entonces que la celebración de una de las más heroicas batallas de la independencia es encomendada a un extranjero, otra vez a un italiano, quien, para documentarse visita uno de los templos de la religión nacional: la morada postrera del Padre de la Patria.

La hermosa tela

Esta mañana ha llegado en el “Principessa Mafalda” el profesor Santiago Grosso, pintor italiano de renombre que trae consigo el gran panorama de la batalla de Maipú [...] el panorama tendrá 40 metros de diámetro y la tela pintada es larga 120 metros y alta 13.

⁷⁰⁹ Comment, Bernard, op. cit., p. 45.

⁷¹⁰ Comment, Bernard, op. cit. p. 101.

*El inmenso cuadro representa la batalla de Maipú en su última y decisiva fase. San Martín ha ordenado a los cazadores montados de los Andes y a los lanceros de Chile, que arrollen la caballería de la derecha enemiga.*⁷¹¹

A partir de ese momento el cronista, atrapado por su patriotismo, relata la batalla como si un cronista de fútbol transmitiese un partido: “Bueras y Freyre han cumplido bizarramente la orden...en la furiosa carga Bueras ha muerto, pero Freyre...trepas la altura...” el Burgos, famoso regimiento español...hace flamear la secular bandera y los soldados entusiasmados gritan: “Aquí está el Burgos...la caballería de Freyre carga el flanco derecho. La lucha es terrible...” ¡Gol! En ese instante entra O’Higgins y para honor de la Argentina exclama “Gloria al salvador de Chile”.

Grosso había estudiado en Boulogne sur mer los uniformes argentinos, y en otras fuentes las divisas españolas y chilenas. Según la información de *La Razón*, el pintor, nacido cerca de Turín en 1860, además de ser retratista de la familia real había presentado con entusiasmo del público un cuadro suyo, “*Il Supremo convegno*,” en la Exposición Internacional de Venecia.⁷¹²

Estos datos del cronista lo muestran, en efecto, bien informado: Grosso, es cierto, fue un retratista reconocido y no sólo por la nobleza italiana, sino por personalidades importantes de su época. Arturo Toscanini y su esposa habían sido retratados por Grosso, y el director había colocado ambos cuadros frente a la chimenea de la sala. Grosso, además, fue figura central en la primera de las muestras italianas, la tan celebre Esposizione Internazionale d'Arte de Venecia. En aquella primera exposición, la de 1895, aquel cuadro de Grosso citado por *La Razón*, el *Supremo Convegno*, resultó famoso más que por el éxito de público por haber provocado un gran escándalo, tanto que se llegó a poner en duda la conveniencia de exponerlo por cuestiones morales. La obra mostraba el funeral de un seductor donde el cadáver del protagonista era acompañado por desnudos femeninos. Las celebridades que formaban el comité artístico de la Exposición fueron llamados a opinar sobre el tema. Ese comité estaba integrado por personajes como Giuseppe Giacosa, el libretista que con Illica había firmado *Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, y Antonio Fogazzaro, el autor de uno de los textos más famosos de aquellos años, *Piccolo mondo antico*. La comisión defendió el cuadro de Grosso.

⁷¹¹ *La Razón*, 5 de marzo de 1910, p. 5

⁷¹² *La Razón*, 7 de julio de 1910, p. 8.

Hasta entonces la fama de Grosso provenía también del gran prestigio de ser docente de la Academia Albertina de Turín, y había accedido a ese cargo gracias a Cesare Tossone. Esta red de relaciones no carecería de importancia para el arte argentino. Tossone también estuvo presente en el Centenario argentino de 1910, ya que envió una obra suya a la Exposición del Centenario, y en aquella academia de Turín había estudiado una de las figuras más relevantes de la pintura argentina, Ernesto de la Carcova, quien precisamente en Turín pintó una de sus obras más importantes: *Sin pan y sin trabajo*. De la Carcova, además, fue discípulo de Grosso.

Se trataba de un alumno y joven colaborador de Grosso, Augusto Cesare Ferrari, nacido en San Possidonio, en provincia de Modena en 1871. Ferrari también había estudiado con Giacomo Grosso en la Academia Albertina y en 1906 colaboró con su maestro en un panorama bélico: la *Battaglia di Torino*, que conmemoraba el segundo centenario del hecho histórico. Ferrari también trabajó con Grosso en el panorama sobre la Batalla de Maipú para el primer centenario del primer gobierno autónomo argentino. El modenés era autor de otro panorama: *Messina Distrutta*, de ciento veinticuatro metros de largo por quince de altura, que fue mostrado en 1910 con éxito en el Pabellón Circular de Valenti en Turín. Lo interesante del panorama de Ferrari era que fue realizado a partir de fotos que él mismo tomó de las ruinas provocadas por el terremoto que destruyó la ciudad en 1908.

Resulta así que poco antes del día de la independencia, el 9 de julio del año del Centenario el famoso panorama de Maipú se inauguró por fin. Dos anuncios, uno pagado y otro no, se pueden leer en *La Razón*. El primero suministra información sobre la empresa que gestiona el panorama y subraya la seriedad de la cosa, evocando fuentes históricas de prestigio, pero lo más interesante es confirmar que también en este panorama, como sucedía en general en estas instalaciones, se colocaban objetos, en este caso estatuas, entre el punto de observación del espectador y las telas de Grosso que acentuaba la sensación de profundidad.

Inauguración del Grandioso Panorama de la Batalla de Maipú. Empresa Tagini y Zorrilla.

El día 7 del que rige a las 8,30 p. quedará abierta al público esta notable obra, ejecutado por renombrados artistas, bajo la dirección del profesor comendador Giacomo Grosso. Las esculturas plásticas son del reputado escultor Calandra....la batalla se ajusta en un todo a los datos de los ilustres historiadores, teniente general don Bartolomé Mitre y Dr. López.

El anuncio en la sección Espectáculos informa acerca de los datos de horario y costo: “Diorama Nacional (Avenida de Mayo 1021) – El paso de los Andes por el ejército libertador de San Martín. Espectáculo artístico y educativo. Abierto todos los días de 2 a 7 y de 8 a 12. Entrada general: 0,50; niños gratis”.⁷¹³

El panorama de Grosso fue llevado a Chile, donde fue instalado en el Parque Cousiño de Santiago, hoy Parque O’Higgins.

En aquel año del centenario otros panoramas fueron presentados en Buenos Aires, y otra vez allí se lee acerca de proezas bélicas argentinas realizadas por artistas italianos procedentes además de la Albertina de Turín, que ya habían colaborado con Grosso en el panorama de la batalla de Maipú.

Comenta así *La Razón*:

La segunda, o sea el Diorama La Escuadra Argentina, fue pintada por los profesores Omegna y Marchisio de la escuela Albertina de Torino. Las unidades navales están representadas con el mayor detalle y antes de ser abierto al público se sometió a la censura de oficiales de la armada y artistas.

*Está abierto al público todos los días de 8 a 12 p.m. Precios. Entrada al Panorama con derecho a visitar el diorama 1 \$. Entrada al diorama solamente 0,50.*⁷¹⁴

En base a estos nuevos datos otros personajes artísticos parecen ser los artífices de la organización conmemorativa del Centenario en ese aspecto al que se atribuía tanta trascendencia didáctica. Calandra, Marchisio y Omegna: de los dos primeros he conseguido alguna información. Davide Calandra, docente de la Academia de Turín, fue responsable de un trabajo de altísimo valor representativo, habiendo ganado el concurso para la ejecución de la estatua ecuestre de un personaje importante de la dinastía reinante: el Príncipe Amedeo de Saboya. Andrea Marchisio (1850 – 1927), por su parte, también profesor de la Academia, si bien piemontés, se traslada en 1904 a Sassari. Es autor de las decoraciones de la cúpula y del vitral central del coro de la iglesia parroquial de San Germano en Casale Monferrato. Su obra representa en Cerdeña el estilo “umbertino” de moda en la decoración del Palazzo Ducale, la Sala Politeama y el Civico Teatro. En la isla de La Maddalena trabajó en decoraciones civiles.

⁷¹³*La Razón*, 1 de julio de 1910, p. 8.

⁷¹⁴*La Razón*, 14 de octubre de 1910, p. 1.

Resulta entonces que los artistas que mostraban ambos panoramas en el Centenario argentino procedían en su totalidad de la antigua academia de Turín, cuyos orígenes se remontan a la mitad del siglo XVII. Es como si los argentinos hubiesen confiado *in toto* la responsabilidad de representar la propia historia, también en este sector, a los docentes de Turín, cosa por demás interesante ya que tales comisiones parecían resistir a las influencias que empezaban a hacerse sentir en favor de la plástica francesa.

Poco tiempo después del Centenario, aquel colaborador de Grosso en el panorama de la batalla de Maipú, Augusto Cesare Ferrari, emigró a Argentina, tratando de instalar en Buenos Aires su terremoto de Messina. Ferrari permanecerá en el país y aunque, como se recordará víctima de la violencia nacionalista, desarrolló gran actividad en el país. Esa carrera artística que recientemente fue rescatada por su hijo León, también él gran figura del arte argentino. En la operación han participado importantes estudiosos del arte argentino que publicaron un interesante texto de memorias de Augusto Cesare Ferrari.⁷¹⁵ Entre estos historiadores se cuenta Laura Malosetti Costa, que subrayan cómo lo efímero de la estructura de estas instalaciones panorámicas ha hecho que hasta ahora no se haya estudiado en su debida medida el trabajo de estos importantes artistas:

*Aquellos que, como Ferrari o su maestro Giacomo Grosso y tantos otros artistas italianos y también argentinos, que se dedicaron a la realización de grandes composiciones figurativas – ya sea para los panoramas, para el teatro o los salones de baile, o las fiestas de carnaval o para las iglesias - un arte muchas veces efímero, no coleccionable, muy rara vez conservado en museos, cayeron durante mucho tiempo por fuera de los relatos de la historia del arte y su construcción canónica de valores.*⁷¹⁶

En un artículo periodístico, Juan Forn⁷¹⁷ cataloga algunas de las importantes obras afortunadamente menos efímeras que los panoramas, fruto del trabajo de Augusto Cesare Ferrari en Argentina. Así los frescos de la capilla del Divino Rostro en Parque Centenario de Buenos Aires, la decoración de la Iglesia de San Miguel. De todas maneras en este momento es importante dar noticia de aquellas obras perecederas que exaltaban las glorias militares argentinas, es decir, otros panoramas. En Argentina, Ferrari realizó dos de estas estructuras en

⁷¹⁵ Augusto Ferrari escribe *Cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*, Licopodio, Buenos Aires, 2003.

⁷¹⁶ Malosetti Costa, Laura, “El artista del lo efímero”, *La Tecla* n 10, <http://www.icarodigital.com.ar/numero10/ojoplastico/ferrari/ferrari.htm>, consultado el 22 de junio de 2008.

⁷¹⁷ Juan Forn, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-222-2002-06-Radar>.

torno a sendas victorias de Manuel Belgrano sobre el ejército realista: las batallas de Tucumán y Salta. Este segundo panorama fue exhibido en la provincia de Salta, pero también en Buenos Aires. Para calibrar la importancia representativa de estas estructuras dígame que el panorama sobre la batalla de Salta fue inaugurado por el mismo Presidente de la República, Victorino de la Plaza. Estaba emplazado en la esquina de las calles Carlos Pellegrini y Corrientes.

El vínculo entre la construcción visual de la patria argentina y la Academia de Turín continúa aún en la generación de pintores nacidos en Argentina que han estudiado con Giacomo Grosso en la célebre institución piamontesa. Es el caso de Antonio Alice (1886-1943). De la lección con el pintor de los panoramas históricos derivan grandes murales que Alice dedica a la celebración de la historia patria como *La Muerte de Güemes (Palacio de la legislatura de Salta)*; *Argentina, tierra de promisión (Palacio de Correos, Buenos Aires)*, *San Martín en Boulogne Sur Mer (Instituto Bernasconi)*; *Los Constituyentes de 1853 (Sala de los Constituyentes, Santa Fe)*.

3.2.13. El Cine.

La representación visual de la historia y su aspecto divulgativo cambiaron radicalmente cuando la nueva técnica mostró que el movimiento era conservable y reproducible. El espectáculo público del siglo XX fue otro. La compleja estructura productiva de la ópera, tan pletórica de competencias variadas, fue naturalmente uno de los ambientes que con más generosidad suministraron operadores a la gran novedad de finales del S. XIX, el cinematógrafo. En Argentina, varios de los pioneros del naciente cine local provenían del ámbito lírico. El realizador de la primera película nacional con argumento, Mario Gallo, fue un director de coro de ópera de Barletta, en Apulia, que había llegado a Buenos Aires en 1905 como integrante de una *troupe* lírica.

Un bailarín y coreógrafo de la Scala de Milán, Vincenzo Longhi, también pasó al cine. En Italia llegó a realizar una decena de películas entre 1914 y 1919. Longhi se embarcó en Génova en el *Regina Elena* y el 20 de diciembre de 1919 llegó a Buenos Aires. En la ciudad continuó con su profesión de cineasta y en 1925 filmó *Y era una noche de carnaval*.

Siempre dentro del ambiente operístico, otro personaje perteneciente a una familia de italianos alternó sus estudios de medicina con los musicales de violín y canto. Enrique Telémaco Susini llegó a ser Director del Teatro Colón, pero se dedicó también al cine,

filmando películas tanto en Italia con Vittorio De Sica como en Buenos Aires (*La borrachera del tango*, 1928).

Los italianos en Argentina establecieron otros sorprendentes records internacionales. Así el primer largometraje de animación, la película *El Apóstol*, fue obra de un italiano de Pavía residente en Argentina, Quirino Cristiani, y el cine para niños se inició también gracias a una mujer italiana en Buenos Aires, Emilia Saleny Ferrari. Por sobre todas las cosas, en estos razonamientos es importante destacar que también a través del cine los italianos “inventaron” la historia de los argentinos. El primer film con argumento realizado en Argentina se debe a Mario Gallo y se refería a un tema que un compatriota suyo, Zucchi, bien conocía: *El fusilamiento de Dorrego*. Gallo también realizó, siempre entre 1909 y 1913, otros films de indudable contenido nacional como *La revolución de Mayo*, *La batalla de Maipú*, *Camila O'Gorman*, *Güemes y sus gauchos*, *La batalla de San Lorenzo*, *La creación de l'Himno*, *Juan Moreira*, *Muerte civil*, *Tierra baja*. Estas dos últimas películas fueron interpretadas por dos actores de inmensa importancia: el siciliano Giovanni Grasso, que estaba visitando Buenos Aires, y el gran Pablo Podestà. Podestà pertenecía a una familia de gente de teatro. Uno de sus hermanos, José Juan, por encarnar a *Juan Moreira*, primero en el circo y después en el escenario, es considerado el creador del teatro gauchesco. Los padres de Pablo y José Juan se habían embarcado en Génova, y es de las inmediaciones de la ciudad ligure de donde provienen los apellidos de la pareja fundadora de la rama, Pietro Podestà y Maria Teresa Torterolo.

Federico Valle, nacido en Asti, precursor de los noticieros semanales de cine, en cuanto productor señaló la fama internacional de un joven artista, Carlos Gardel, que debutó en *Flor de durazno* (1917). Otra gran figura del tango de aquellos años, el siciliano Andrea Ignazio Corsini, de Troina, Catania, que los argentinos recuerdan como Ignacio Corsini, residió en Buenos Aires en la calle Quintino Bocayuva 567. Él, también en 1917, aparece en uno de aquellos films hechos por italianos que construyen la historia argentina: *¡Federación o Muerte!*, de Atilio Lipizzi. Éste había trabajado con su compatriota, el famoso Leopoldo Fregoli. Debe destacarse que en comparación con la figura ciudadana de Gardel, el siciliano Corsini encarnó paradójicamente el emblema del campo, fuente de la tradición y de la pura inocencia que la derecha nacionalista oponía a los inmigrantes acusados de invadir y corromper. Fue así que mientras Juan Moreira formó parte del patrimonio de los genoveses Podestà, Corsini representó en el cine otro personaje gaucho de indudable significado para los argentinos: Santos Vega. Esta curiosidad se inscribe en realidad en una situación general que ve a los inmigrantes apoderarse también de los símbolos de la tradición argentina. La tan

típica figura del gaucho trashumante que improvisa octavas en duelo poético, el payador, es en sus postrimerías, también actividad de hijos de italianos: a esa última generación de payadores pertenecen dos vecinos de Almagro, el barrio de Corsini: José Betinotti y Generoso D'Amato.⁷¹⁸

Una conclusión sobre la colonización cultural.

He tratado de demostrar que los argentinos aprendieron la forma de celebración de la patria de los extranjeros, por sobre todo de aquellos que apenas habían construido la propia, los italianos. Éstos, de manera deliberada o irreflexiva, han plasmado en los argentinos aspectos fundamentales de su cultura cuando ésta era aún una masa sin forma que esperaba definir sus contornos. En un tipo de fragua mucho más radical que la de haber impuesto modelos más secundarios como la música de las tarantellas o incluso la propia lengua, ellos han enseñado al que llamaban eufemísticamente país hermano, cómo se hacía para respetar a los propios muertos, a contar su historia, a cantar la patria, a fabricar sus emblemas, a nombrar sus montañas. La invasión no podía haber sido ni más radical ni más definitiva.⁷¹⁹

Fueron descritos dos sectores en la colectividad italiana que asumieron gestos diferentes. Los liberales italianos, en su afán internacional, fundieron sus ideales con los de los correligionarios locales. Los italianos que consideraban a la Argentina como una de las colonias espontáneas observaron aquella Italia secundaria y ultramarina con la mirada exotizante, consideraron curiosa aquella hermana menor sin "*centro storico*" ni campanarios románicos. Uno y otro grupo, ante aquel sitio vacante de historia y de símbolos, pensaron necesario edificar estructuras representativas.

⁷¹⁸ El tema me es particularmente cercano ya que provengo también de una familia residente en aquel barrio, Almagro. Betinotti era el celebre creador de "Pobre mi madre querida" y aquella pobre madre querida era una señora italiana que frecuentaba la casa de mi abuela materna. Generoso D'Amato, por otro lado, autor de "Mi Poncho Tucumano" era primo hermano de mi abuela paterna. Generoso visitaba la vieja casa de la calle Venezuela acompañado de su colega Gabino Ezeiza.

⁷¹⁹ Me permito un ejercicio que en su declarada parcialidad encuadro en lo lúdico: imagino a niños argentinos honrando al hijo del ligur Belgrano Peri, cuya historia conocían gracias al libro del hijo de otro inmigrante italiano, reuniéndose en torno al mausoleo esculpido por un siciliano, cantando un aria de ópera, aquella que más conmueve a los argentinos, que había sido compuesta por el hijo de un italiano sobre palabras, obviamente italianas, del más famoso libretista peninsular, traducida para la ocasión con versos que iniciaban "Alta en el cielo un aguila guerrera".

Aquellas representaciones, himnos, marchas o estatuas, respondían, por otro lado, a imágenes ideales internas que diferentes grupos de argentinos estaban eligiendo hacia fines de siglo XIX, y que es cuanto de aquí a poco llamaremos “ficciones”. Las imágenes del primer grupo ensalzaban en su ritualización el recuerdo histórico de la gesta liberal. El segundo grupo, a aquella historia real, republicana y liberal, cuando no filomasónica, prefirió la alternativa invención de un arcádico mito esencial de los orígenes: el Ser Nacional.

Este marco de referencia es el que permitirá a continuación analizar el fenómeno cultural que aquí interesa, el melodrama por el que los italianos eran admirados en Argentina, y su papel en la construcción de aquellas ficciones representativas de la sociedad del Río de la Plata.

3.3. LA ÓPERA DE LOS COLONIZADORES.

Un espectáculo que fue definido como el más sensible en su posibilidad representativa de lo social, no podía permanecer al margen de esa energética actividad de los italianos en la simbolización conmemorativa.

El tema de la ópera presenta un problema específico debido a su tan sustancial identificación con lo italiano, sobre todo en un lugar de predominante inmigración peninsular. El melodrama, a diferencia de otros objetos culturales más neutros como la escultura o las marchas, era un invento italiano y hablaba la misma lengua de los albañiles y carboneros que invadían la ciudad. Aparece entonces una cuestión compleja que atañe al estudio de la representación de lo local y de los emblemas argentinos: evidentemente no era lo mismo poner música a una marcha que cantar en el estilo de Verdi y por demás en italiano, la vida de San Martín. ¿La sociedad local percibió, como había sucedido en tantos otros sitios al entrar en contacto con la ópera, que el nuevo género penetraba en la sociedad como un prepotente intruso?

En estas consideraciones relativas a los aspectos más decididos del carácter de los italianos, no es posible afirmar que la ópera en la Argentina haya sido un objeto cultural impuesto desde el poder, al menos en el sentido que tantos operadores musicales y ensayistas ibéricos han denunciado ya desde el siglo XVIII respecto de la situación española. Sin embargo, analizando atentamente el establecimiento del género, se tratará de mostrar cómo, a pesar de que la ópera ha llegado al Río de la Plata con el beneplácito de la parte más progresista de la sociedad, es posible identificar recias actitudes de apropiación cultural a través del espacio lírico, tanto por parte de los músicos de orientación liberal como la de

aquellos que simpatizaban con la política de Francesco Crispi, quien consideraba a la Argentina una de las “colonias espontáneas”. Será necesario esbozar, para marcar las particularidades de la situación rioplatense, las etapas históricas de la llegada del género. Eso mostrará, sobre todo, las diferencias con la antigua situación ibérica y será pertinente responder a algunas cuestiones.

Teniendo en cuenta que el melodrama de los italianos pudo con grandes dificultades penetrar en los ambientes ibéricos recién con el cambio dinástico de 1700, ¿hubo manifestaciones líricas en el Río de la Plata durante la hegemonía colonial española? ¿Qué significó la ópera, conseguida la independencia de España, para un joven estado como el argentino? ¿Cómo se inscribía el melodrama en el debate de las ficciones constructivas de la nación argentina? A pesar de la predilección por la ópera por parte de los ambientes de progreso, ¿hubo también una ópera útil a la otra ficción representativa?, es decir, ¿hubo una ópera de los místicos y una ópera de quienes suponían confirmar la realidad histórica? ¿Podía entonces la ópera adaptarse a ambas formas del imaginario nacional? La ópera en su historia secular había cantado tanto el mito como la historia. ¿Fueron aquellas aptitudes funcionales a la promoción de aquellas dos ficciones programáticas? ¿Cómo se articula en la ópera la visión del Otro, especialmente si el Otro es americano? ¿Qué papel jugó en estas dinámicas la visión exótica dentro del melodrama?

3.3.1. Barrera ibérica.

La ópera italiana llegó a Lisboa y a Madrid después de un siglo de su creación. España había puesto todo tipo de trabas al desarrollo local del invento florentino que consideraba artificioso, y vano fue el intento de penetración de ese *made in Italy* patrocinado por un “casi Papa”.⁷²⁰ Además de algunas circunstancias extra-musicales que ponían en juego emblemas de identificación cultural,⁷²¹ un elemento estructural de la ópera resultaba difícilmente asimilable para los no italianos, también para los españoles. Se trata del *recitativo secco*, esa

⁷²⁰ En efecto, fueron infructuosos los intentos de difusión de la ópera en España por parte del entonces Nuncio, el Cardenal Rospigliosi, quien además de ser él mismo uno de los más importantes libretistas de la naciente ópera romana, habría de convertirse, fugazmente, en Papa en 1667. Su lema rezaba “Clemente (IX) con los otros, pero no consigo mismo”. Si durante su residencia en Madrid como Nuncio intentó vender a los españoles el melodrama, resultó que más bien salió de España comprando: a su regreso a Italia en 1653, fue el principal vehículo de difusión del teatro del siglo de Oro que había conocido en Madrid.

⁷²¹ De esto me he ocupado fundamentalmente en mi *Esordi del melodramma ...cit.*

forma ambigua de “cantar diciendo”, refugio del dinamismo dramático, fundamental para mover la acción, pero que no es ni hablar ni cantar. Para quien no comprendía ese texto resultaba arduo escuchar esas palabras extranjeras sin la recompensa melódica, como sucedía en las arias, sede de lo musical.

3.3.2. Ya en América.

Con el cambio de dinastía en la metrópoli en 1700 y la consecuente voluntad de los monarcas - un francés y una italiana- de agradecer a los nobles que habían fielmente apoyado al Borbón triunfador, fue posible ver como titulares de las sedes virreinales de América a personajes “extranjeros”: catalanes y napolitanos. Estos virreyes fueron agentes desenvueltos de las novedades líricas y la consecuencia fue que el establecimiento del melodrama en el continente resultó precoz, si se lo compara con la evolución del género en las metrópolis ibéricas. Por cierto que en México o Lima no se sentía aquella amenaza de invasión, vocablo que era tan recurrente en los textos de operadores y teóricos españoles desde el siglo XVIII al referirse a la llegada de los músicos italianos de ópera a la península. Evidentemente, la América de la colonia se sentía menos interesada en defender aquellos valores culturales identificadores de la lejana España. Además, la precariedad de estructuras de teatro musical en América no creó, como sucedía en Portugal y España, la oposición de los grupos de operadores musicales locales a los nuevos competidores y a los nuevos estilos. Es necesario anotar que la concreta puesta de óperas antes del siglo XIX fue en América cosa excepcional. Es cierto que algunos compositores de ópera se trasladaron vía Cádiz a América. Es el caso de Ignazio Jerusalem en México y de Bartolomeo Massa en Sudamérica, pero mientras el primero se dedicó a la música litúrgica, el segundo que llegó a Buenos Aires con los italianos Castelli y Belgrano, padres de fundadores del futuro estado argentino, pudo presentar pocos espectáculos líricos completos en Buenos Aires y Lima. En realidad, ante la falta de estructuras que permitiesen una puesta, lo que sobre todo circuló en el siglo XVIII en América era, más que ópera, música de ópera, es decir una gran proliferación de arias extraídas de óperas italianas que se usaban en la liturgia, previa adaptación del texto original, por ejemplo de Metastasio, en versos aptos para la iglesia, cantados en castellano. Así, músicas de óperas famosas de Galuppi o de Leo se cantaban en Guatemala o Sucre sobre versos francamente de poca calidad. La ópera en cuanto estilo contagió también todo el estilo compositivo más evolucionado en América, sobre todo en presencia de música para violín, y eso es cuanto ocurrió en Lima gracias a la presencia del italiano Rocco Cerutti.

3.3.3. Ópera y liberales en América. El progreso.

Después de las primeras producciones de óperas en diversas partes del continente, fundamentalmente de Rossini, alrededor de 1825 el fenómeno llegará a tener relevancia productiva en ciertos países, cuando la enorme multitud migratoria procedente de Europa, sobre todo de Italia, lleve en sus maletas de cartón la memoria de las arias de Verdi aprendidas muy probablemente gracias a la humilde banda del pueblo. Aquellas músicas iban embebidas de una poderosa identificación con la tierra de origen, que permitió al despavorido viajero mantener lazos con un pasado que era atacado por tanta novedad cotidiana y extraña. Esos millones, vistos por los empresarios italianos como un público potencial, hacen apetecible el traslado a Río de Janeiro, Buenos Aires, México y Caracas, de la complicadísima máquina del teatro de ópera, empresarios y editores incluidos. Era otra manifestación, esta vez lírica, de aquella “colonización espontánea” crispiana.

Las primeras empresas, teñidas de aventura, suponían transportar verdaderos teatros de ópera en movimiento, no sólo con los cantantes principales, sino con orquestas y coros completos, hacia las lejanas tierras transatlánticas, y todo esto en los mismos piróscafos que en la estiba llevaban a los compatriotas más humildes. Al principio viajaban los músicos desocupados o los jóvenes que tenían que pagar el “derecho de piso”, como aquellos chicos apenas salidos del conservatorio de Parma que se embarcaban hacia Brasil para tocar en una orquesta de imberbes. Una orquesta que contaba entre sus filas a Toscanini, un jovencito temerario que desde su atril de violonchelo salvó la situación saltando al podio del director para dirigir una *Aida* de un día para otro.

Algunas sedes americanas se fortalecieron especialmente y formaron parte de circuitos internacionales. Las óperas que se producían en La Scala y en el Costanzi se reproducían en Buenos Aires y Rosario. El reimplantar este producto en una tierra nueva se asociaba al fervor de estar refundando esas nuevas naciones. Eso no era extraño: por un lado, como antes se escribía, la ópera va del brazo del poder, y por otro lado, la presencia de nuevos habitantes en ciertos lugares superaba el número de los residentes. En algunos sitios es perfectamente legítimo pensar en un reinicio de la sociedad. En esa empresa, la ópera tuvo un valor emblemático de primer orden.

La ópera estaba tan asociada a la idea liberal de progreso que apropiarse de ella tuvo casi la misma importancia del hecho de darse símbolos distintivos como la bandera o el himno nacional. Se consideró entonces imprescindible poseer una sede teatral de lujo y

fomentar un repertorio representativo, una ópera nacional. La operación no fue exclusiva de la América decimonónica. También en Europa “nuevas” naciones consideraron esencial la creación de una ópera nacional identificadora. Ese melodrama patrio era depositario de tal fuerza de representación que lo acercaba a los símbolos sagrados de la Patria. Antonin Dvořák decía que escribía ópera no para conseguir la gloria sino porque lo consideraba un deber patriótico ya que la ópera era el objeto más útil para la nación checa.⁷²² En esta operación es obvio que el argumento entonado por la música tiene una importancia casi soberana y de esa “*vicenda*” se tratará ahora.

3.3.4. Dos óperas y dos ficciones en Argentina. Dos proyectos culturales.

Algunos de los músicos italianos residentes en Argentina se plantearon como un deber hacia la casa que los hospedaba plasmar aquella ópera nacional para los argentinos, y para ello usaron la técnica que habían aprendido en los conservatorios de Nápoles o Milán. Esos músicos conocían las convenciones del melodrama, sabían mover las voces y orquestar, pero, ¿qué era lo que se debía cantar? ¿En qué consistía lo “nacional” de una ópera argentina?

El melodrama con su maleable artificio podía amoldarse perfectamente a cualquier “*vicenda*” representativa de la argentinidad, es decir, las que un estudioso llama precisamente las “ficciones orientadoras”, las metas ideales de la nación. Si bien la ópera en su onerosidad es siempre uno de los géneros más dependientes del poder, con este propósito pretendía levantarse además como emblema político. Este papel no era nuevo para el teatro musical (recuérdese, por ejemplo, la serenata vocal ya descrita) y esto era cosa conocida por los operadores musicales italianos de la ópera que residían en Argentina. Ellos fueron sensibilísimos intérpretes de cuanto estaba sucediendo hacia fines del siglo XIX y de lo que convenía hacer. La ópera nacional, incluso la escrita en italiano, debería cantar aquellas ficciones. Antes de referirme a la manera en que aquellos artistas adaptaron su arte a la nueva situación política, será necesario describir velozmente algunos proyectos políticos que ocupaban a los argentinos en 1880. Estos se articulaban de muy especial manera con las dinámicas de poder que estaban desarrollándose contemporáneamente en Italia. En curiosa correspondencia en ambos lados del Atlántico las derechas más conservadores se agitan, y

⁷²² Šip, Lodislav, “L’opera nacional bien-aimé de Dvořák”, *Rosalka*, p. 21, booklet Supraphon de la grabación SU 3716-2 633, Praga, 1985.

mientras Francesco Crispi manifiesta las pretensiones colonialistas del Reino, en la Argentina los grupos populistas que muchos consideraban derrotados reivindican también principios antiliberales.

Para describir esas coincidencias políticas que afectarán decisivamente a la composición operística que pretenderá representarlas, será muy útil recordar a aquellos italianos de Bahía Blanca que en torno al monumento a Garibaldi se enfrentaban en dos bandos que pretendían apropiarse de la celebración. Ambos vectores en pugna de los italianos allí representados, el liberal y el populista, correspondían a análogas facciones que también dividían a los argentinos. Nicolás Shumway explica que en Argentina son las diferentes ficciones-guía que cada uno de esos grupos ha elegido lo que ha motivado la separación. El primero de esos grupos defendía “la postura libertal, elitaria centrada en Buenos Aires y en las clases altas cultas que promueven el éxito moderno mediante la imitación de Europa y los Estados Unidos al tiempo que denigran la herencia española, las tradiciones populares y las masas mestizas [...] la otra corriente de pensamiento [...] es una tendencia ideológicamente confusa, mal definida, a menudo contradictoria...”⁷²³

Aquella confusión de la ideología que Shumway apunta como característica de las posiciones reaccionarias, es fruto de la adhesión a un misticismo que en su irracionalismo se resiste a la delimitación en perfiles culturales. Se encontrarán así músicos y pintores o escritores de este grupo con manifiesta incoherencia entre sus actos y sus declaraciones, o con radicales cambios de posiciones filosóficas y políticas. Tales situaciones, según el estudioso norteamericano, harán posible identificar rasgos contradictorios en el devenir histórico de la corriente nacionalista argentina. Así, fue posible en la historia política del país encontrar personajes del ala tradicional con un manifiesto perfil populista (en caudillos como Artigas y Güemes), o reaccionario (en el clero conservador y en Rosas), o bien nativista (en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo), y hasta genuinamente federalista y progresista (en Urquiza y el último Alberdi).

En el terreno específicamente cultural también Miguel Ángel Muñoz señala la dificultad de encuadrar el nacionalismo artístico, ya que desde la denominación que se dan los diferentes sectores de esta tendencia se manifiestan vectores a veces difíciles de conjugar unitariamente:

En la Argentina durante los años veinte, por ejemplo, las diversas denominaciones que giran en torno a este tema (Eurindia, nativismo, regionalismo, criollismo,

⁷²³ Shumway, Nicolás, *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Emecé, Buenos Aires, 2003, p. 233.

argentinitismo, indigenismo, latinoamericanismo, hispanismo, etc.) manifiestan precisamente diferentes posiciones teóricas referidas a la cuestión del arte nacional. Por esta razón creemos necesario caracterizar y distinguir entre sí las distintas propuestas teóricas y artísticas que incluimos en el concepto abarcador pero impreciso de “nacionalismo artístico”.⁷²⁴

De todas maneras, a pesar de las dificultades, entender las diferencias entre ambos grupos parece esencial para el estudioso norteamericano, ya que en el desarrollo político y social argentino esos mundos irreconciliables explican tantos fracasos del país sudamericano:

La Argentina nunca se puso de acuerdo respecto de sus ficciones orientadoras. La Argentina es una casa dividida contra sí misma, y lo ha sido al menos desde que Moreno se enfrentó a Saavedra. Sarmiento codificó la división en sus inflexibles polaridades Civilización y Barbarie y en nuestro siglo, liberales y nacionalistas, elitistas y populistas (aunque con muchos matices nuevos) continúan el debate, a menudo usando argumentos e imágenes heredados. ...si bien las crisis recurrentes del país tienen, obviamente, muchas causas y explicaciones, no pudiendo evitar el sentimiento de que los mitos divergentes de la nacionalidad legados por los hombres que inventaron la Argentina siguen siendo un factor en la búsqueda frustrada de la realización nacional.⁷²⁵

Es también Muñoz quien destaca lo insoslayable del estudio de este tópico en su concesión cultural. El estudioso argentino, refiriéndose sobre todo a los contenidos ideológicos del nacionalismo, indica en qué medida los agentes comprometidos dentro del campo de la plástica han sentido necesario explicarse en una “preocupación por teorizar y realizar un arte de características tales que revelen, reflejen o expresen nuestra identidad nacional recorre explícita o implícitamente gran parte de la producción historiográfica, teórica, crítica y, por supuesto artística, del siglo XX. Esta preocupación ha llegado a ser un imperativo, un axioma del que han partido y aún parten muchos artistas y teóricos”.⁷²⁶

⁷²⁴ Muñoz, Miguel Ángel, “Aproximación al nacionalismo artístico de Ricardo Rojas”, Ponencia presentada en el Segundo Congreso Internacional *Literatura y Crítica Cultural* (Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 1994, inédito que poseo por cortesía del autor.

⁷²⁵ Shumway, Nicolás, op. cit. p. 319.

⁷²⁶ Muñoz, Miguel Ángel, “Aproximación...”, cit.

El resultado tal vez de ese carácter, sería, para Muñoz, la causa de la falta de reflexión crítica sobre los aspectos ideológicos del nacionalismo plástico, lo que podría también afirmarse en ámbito musicológico, si bien el tema, desde posiciones diferentes, fue afrontado en Argentina por José María Veniard y Melanie Plesch.

Con relación a la ópera y aunque Richard Strauss bien lo haya intentado en su último melodrama, el lírico es género poco apto para cantar teorías. De todas maneras, cada una de aquellas ficciones políticas que Shumway describe se concretaron en productos melodramáticos gracias a afinidades que se percibieron como representativas de uno u otra de esas dos posiciones ideológicas. Esos símbolos y esas contigüidades resultaron de antiguas asociaciones que van más allá de lo explícito y que tienen lejano origen.

Se tratará a continuación de determinar correspondencias culturales respecto de las posiciones en pugna a partir de las declaraciones más o menos explícitas de exponentes de ambos grupos. El primero de ellos, el de los liberales italianos y argentinos, reivindica los valores de la historia linear, los símbolos de la república fundacional con base en el Iluminismo del siglo XVIII que desemboca en la revolución francesa. Ellos proclaman el devenir como fruto de la acción de los individuos y no determinado fatalmente. El otro grupo en cambio, privilegia el tiempo cíclico de la naturaleza, la fantasía eternizante de lo místico, el culto de la personalidad alegórica del jefe ya que una figura que indique cómo se deben hacer las cosas es, para este sector, esencial.

3.3.4.1. Ilustrados y místicos. Adjetivación y referentes.

Para acercarnos a las representaciones culturales concretas y llegar lo antes posible a considerar el mundo de la ópera nacional, será necesario adjetivar lo más posible cada posición sustantiva porque cada connotado podría ser una señal útil para la identificación de una asociación cultural no declarada. Los referentes que elijo para enriquecer de adjetivos cada uno de las posturas son Kant, Freud y Auerbach.

Kant trata de describir el pensamiento ilustrado por oposición al carácter místico irracional. Este último se denota por su incapacidad de servirse del propio intelecto sin la guía de otro. El filósofo alemán no marca en esta actitud un defecto de la inteligencia sino más bien una falta de decisión y de coraje. Kant indica que el perezoso y el vil necesitan del hombre político fuerte, del tutor: El filósofo señala la comodidad de estas gentes que pretenden actuar siempre como si se fuese un menor de edad perennemente necesitado de un guru espiritual, de un médico que decida la dieta. Kant describe, en fin, que estas personas

pagarán con gusto, mientras puedan hacerlo para que otros se ocupen de la fastidiosa tarea de pensar y decidir.⁷²⁷

Desde la óptica psicoanalítica se nos explicará esto en términos de pulsiones: aquella vital, la que corre el riesgo de la aventura y reconoce la realidad de la muerte, y otra que, pretendiendo eternizar el tibio momento uterino inicial, transforma, en su estatismo, el seno materno en una tumba⁷²⁸; es Auerbach quien ya dentro del terreno de lo cultural nos acercará útilmente a nuestro tema. En su famoso *Mimesis*, el alemán nos conduce a niveles profundos y ayuda a identificar al primer grupo con el mundo del símbolo y a su doble realidad, que se reenvía dinámicamente, y al segundo con la alegoría estática que, pretendiendo negar la muerte, resulta inerte. Es en este último sitio alegórico eternizante que Auerbach centra el mundo que privilegia el ciclo natural, el cual, con su repetición cíclica, permite imaginar una existencia sin vejez ni muerte. Ya en el ambiente musical, emblemático ejemplo de estas representaciones del poder son las celebraciones de las serenatas vocales donde se pretendía salvar al rey de su realidad contingente, por ejemplo un Felipe V melancólico y depresivo, para llevarlo al mundo fuera de la historia. El triste rey, gracias a la fuerza del número, es comparado en una Serenata de Giacomo Facco, con el dios de la guerra: Marte es el quinto de los planetas como el pobre Borbón es el quinto de los Felipes. La momificación, el hecho de embalsamar al rey para rescatarlo de la vejez y de la muerte, muestra también que la figura del poderoso y su entorno son tema esencial de estas tensiones, por supuesto, de relevancia operística.

3.3.4.2. Características de la ficción mística.

Algunos calificativos recogidos gracias a nuestros referentes pueden ser colocados junto a cada una de esas corrientes, a cada una de esas ficciones.

Así, el mundo del misticismo es afín a lo irracional, lo fatalista, al tiempo circular de la naturaleza, lo alegórico, lo telúrico, lo repetitivo, lo ahistórico, lo teologizante, lo esotérico. Según lo he descrito en otras circunstancias, auxiliado por esos autores y también por Walter Benjamin⁷²⁹ y Walter Otto⁷³⁰, el misticismo es elitista, homogeneizante, sentimental, “musical”.⁷³¹ Paso a explicar algunos de estos conceptos a través de opiniones de autoridad

⁷²⁷Kant, Immanuel, *Che cos'è l'illuminismo*, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 17.

⁷²⁸ Freud, Sigmund, *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Turin, 1977 [1920].

⁷²⁹ Benjamin, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Turin, 1971.

⁷³⁰ Otto, Walter, *Las musas, el origen divino del canto y del mito*, Eudeba, Buenos Aires, 1981.

⁷³¹Cetrangolo, Annibale, *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo y America*, Olschki, Florencia, 1992.

para aproximarme lo más posible a la concreción productiva, es decir, a las representaciones de esos conceptos en el arte musical.

La vecindad de lo esotérico en el horizonte tradicionalista es argumento estudiado profusamente. Uno de los personajes clave de la reivindicación nacionalista en Argentina, Ricardo Rojas, en su búsqueda de un pasado americano primigenio, se interesó en efecto por una confusa arqueología y un vago esoterismo.

Marta Penhos recupera de un discurso de Rojas una útil definición de lo que para el escritor es la americanidad. Allí Rojas declara su pertenencia al bando de lo inefable, de lo místico, al orden del sentimiento. Rojas, negando lo racional, parece inscribir lo americano en el reino de lo espiritualístico y de lo sentimental, y así como Freud describió la vuelta al seno materno como el camino de la pulsión de muerte, el intelectual argentino propugnó el retorno a una primigenia conciencia de la madre tierra. La americanidad para Rojas, “no es una doctrina, sino un estado del alma...No es un pensamiento político, sino un sentimiento místico...la salvación de nuestros pueblos está en el retorno a la conciencia histórica indígena, ya que necesitan de una mística que los adhiera a la tierra”.⁷³²

Siempre en la misma cuerda se habrá de afirmar que la nación se formará no solamente con quien trabaje en ella, sino con quien se emocione cosechando y hable la lengua de la patria...sin acento. He aquí Rojas en un párrafo esclarecedor de su texto célebre, *La restauración nacionalista*: “No constituyen una nación, por cierto, muchedumbres cosmopolitas cosechando su trigo en la llanura que trabajaron sin amor. La nación es además la comunidad de esos hombres en la emoción del mismo territorio, en el culto de las mismas tradiciones, en el acento de la misma lengua, en el esfuerzo de los mismos destinos.”⁷³³

Aquel texto fundamental de Rojas es de 1909, y uno de los más notables sociólogos argentinos sitúa precisamente a principios de siglo XX el abandono racionalista de la cultura europea y describe los fundamentos de la oposición entre los mundos de la historia y de la geografía. Rojas es en realidad un eco de procesos europeos, y la idea de un alma india tan evocada por el tucumano y sus amigos músicos como Pascual De Rogatis, en realidad llega de allende el océano.

⁷³² Penhos, Marta N. “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, *Tras los pasos de la norma*. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989), Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1999 117, 1.

⁷³³ Rojas, Ricardo, *La restauración nacionalista*, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Buenos Aires, 1909, p. 352-353.

*Cuando a comienzos de siglo la burguesía europea comienza a abandonar el pensamiento racionalista que la caracterizó en su etapa ascendente y surgen las distintas formas de irracionalismo, se descubre la “excepcionalidad” de las culturas “exóticas” o primitivas”. La contraposición formulada por Spengler, Klages y Frobenius entre la sociedad y la naturaleza, el espíritu y la tierra, la historia y la geografía, adquiere una de sus formas en la contraposición entre civilización europea, por un lado , y el primitivismo africano, o el milenarismo oriental, por otro. Surgen así el “alma oriental”, el “alma negra”, el “alma india”, etcétera.*⁷³⁴

David Viñas, por su parte, en un texto ya clásico, opinando sobre Ezequiel Martínez Estrada, apunta claramente los perfiles del ambiente en que se movía el tradicionalismo nacionalista argentino: el irracionalismo con su idea orientalmente fatalista del tiempo circular, es decir, el ciclo de la naturaleza que anula el progreso histórico. El autor de *Radiografía de la Pampa*, según Viñas, fue “lamentablemente” influenciado por el pensamiento de “Ortega y Gasset, de Waldo Frank y del conde Keyserling - recientes visitantes e intérpretes de la Argentina embebidos todos ellos de una perspectiva irracionalista traducida en una suerte de fatalismo telúrico”.

Estos autores determinaron en Martínez Estrada: “tres inflexiones fundamentales de su entonación: en primer lugar su criterio de circularidad repetitiva contrapuesto a todo cambio; en segundo lugar, su versión naturalista que bloquea cualquier reconocimiento histórico concreto y, por fin, su criterio teologizante que a cada paso opone la categoría de «destino» a las categóricas relaciones de producción.”⁷³⁵

Otro factor que aparece en forma recurrente en las declaraciones de los tradicionalistas es el de la valorización del ambiente. Aquella exaltación del entorno es puesta en relación con lo místico agudamente por Erich Auerbach cuando lee a Balzac, el radar hipersensible de lo social. Para el alemán, Balzac ha concebido en su obra el lugar como una unidad orgánica.⁷³⁶ Los espacios en el escritor francés se transforman en una atmósfera moral y sensible. Tal realismo atmosférico de Balzac, explica el estudioso de Berlín, tiene connotaciones místicas. Es el mismo Balzac quien lo declara, él sigue a Geoffroy Saint-Hillaire. La sociedad humana se organiza como la Naturaleza y todo responde a una unidad típica de organización. La

⁷³⁴ Sebrelli, Juan José, *Tercer mundo, mito burgués*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1975, p. 49.

⁷³⁵ Viñas, David *Literatura argentina y política. II De Lugones a Walsh*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2005, p. 231.

⁷³⁶ Auerbach, Erich, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, vol II, Einaudi, Turin, 1956, p. 243.

sociedad de los hombres se organiza como las plantas y los animales según un plan general. Es en esto, explica Auerbach, que Balzac delata su encuentro místico como Swedenborg, Saint-Martín, Leibniz, Buffon, Bonnet, Needham, y hace que el francés llegue a esta fórmula: *“Le créateur ne s’est servi que d’un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L’animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer”*.

Es ese patrón *pour tous les êtres organisés* que hace que el animal, y también el hombre, sean determinados por el “*milieu*”, el ambiente. *“La Société ne fait –elle pas de l’homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d’hommes différents qu’il y a de variétés en zoologie?”*

De la atmósfera tan importante para Balzac se embeben, escribe Auerbach, el paisaje, la casa, los muebles, los adornos, los hábitos, los cuerpos, el carácter, el comportamiento, el sentir, la forma de actuar y la suerte de los hombres. Incluso la situación histórica general aparece como una atmósfera que abraza los espacios singulares de la vida pero, por cierto, son las situaciones concretas imbuídas de cotidianeidad las que se demuestran con mayor fuerza vinculante. Para aplicar la enumeración de Balzac a nuestro interés concreto y entender la fuerza del perfume cotidiano del *milieu*, será necesario focalizarse en situaciones muy específicas, por ejemplo un sitio concreto en Buenos Aires en 1915, una calle concreta, un bar específico. Será el propio sitio, la situación, la que determina que el café se pida de una manera específica, típica, al mozo de siempre, mientras se espera la llegada de los amigos de siempre. De esta manera, desde las elaboradas premisas teóricas de Auerbach será posible descender ahora, abruptamente, a la definición que de sí mismo hace uno de los más importantes exponentes de la composición de ópera sobre leyendas americanas, y que pretendo mostrar en su dependencia de un ambiente no neutro. Salvatore Aniello Pasquale De Rogatis, hijo de Vincenzo De Rogatis y Filomena Forcella, deja de lado el dato histórico, el que indica que él es un inmigrante nacido en Teora, para entregarse totalmente a la situación, él se define no por su historia sino por el ambiente, él es sobre todo alguien que está en el café Tortoni de Avenida de Mayo en el que “*paran*” también sus amigos -el pintor Quinquela y el tucumano Rojas- y donde el grupo ha sublimado el sitio con el valor de “*centro del mundo*”. Así lo manifiesta De Rogatis: “*A principios de siglo predominaba en Buenos Aires el teatro de los italianos. Yo, a pesar de haber nacido en Italia, no tenía nada que ver con eso. Yo*

siento el ambiente, aunque no haya nacido aquí, y me siento influenciado por lo que me rodea”.⁷³⁷

El tema del ambiente es usado empero de forma caprichosa por los tradicionalistas porque dentro del mundo místico no todos los ambientes tienen la misma legitimación. Por un lado se exige a los extranjeros, como exasperante consecuencia del *ius solis*, que las tarantellas y las gaitas sean reemplazadas por el mate y boleadoras, pero otro lado, no se pretende convencer a los provincianos llegados a Buenos Aires que el arroyito y el sauce quedaron atrás. El mito del ambiente debe conciliarse, entre los místicos, con otro mito, el del provinciano puro.

Balzac es también puente eficaz para conducir estos razonamientos a otro calificativo del tradicionalismo místico: la apología del provinciano ingenuo que pretende conquistar con su pureza de sentimiento a la ciudad desalmada de la que será víctima. Es el tema del Don José de *Carmen*, quien de la montaña honesta llega al puerto corrupto y el de tantos otros. ¿Es posible entender la ambición, el rencor, la frustración del provinciano ante la ciudad sin haber conocido al Lucien de Rubempré, de *Les Illusions perdues*? El diagnóstico de Balzac respecto de estos personajes que llegan a la ciudad embanderando el sentimiento es crudamente certero: Lucien es un sentimental pero nunca un poeta. El sentimental sueña pero no piensa, se agita pero no crea: “*Votre Lucien est un homme de poésie et non un poète, il rêve et ne pense pas, il s’agite et ne crée pas. Enfin c’est, permettez- moi de le dire, une femmelette qui aime à paraître.*”⁷³⁸

Balzac describe magistralmente el sentir del provinciano que pasa de ser persona considerada por sus paisanos a sentirse ignorado en la ciudad:

*Les personnes qui jouissent en province d’une considération quelconque, et qui y rencontrent à chaque pas une preuve de leur importance, ne s’accoutument point à cette perte totale et subite de leur valeur être quelque chose dans son pays et n’être rien à Paris, sont deux états qui veulent des transitions ; et ceux qui passent trop brusquement de l’un à l’autre tombent dans une espèce d’anéantissement.*⁷³⁹

⁷³⁷ Declaraciones de De Rogatis recogidas por Malena Kuss: Kuss, Malena, tesis p. 192 que indica “*Statement made to the author by Pascual De Rogatis in a recorded interview (December 22, 1973)*”.

⁷³⁸ Balzac, Honoré *Illusions Perdues (V, province)*, ed. M. Bouteron, Gallimard, París, 1947, p. 578.

⁷³⁹ Balzac, Honoré, op. cit., p. 294.

Del sarcasmo ciudadano es víctima otro poeta que llegaba a París nada menos que desde la Galata turca. El provincianísimo André Marie Chénier, al menos en la versión operística de Giordano, es cruelmente humillado por las señoritas de ciudad apenas menciona la palabra “amor”:

*Il vostro desio è comando gentil!
Ma, ohimè, la fantasia non si piega
a comando o a prece umile;
è capricciosa assai la poesia,
a guisa dell'amor!*

*(Alla parola "amore" Maddalena
e le ragazze escono fuori in una risata.)*

El ánimo sensible del poeta es por supuesto también incomprendido en la Francia que describe Balzac: “*En général, le sens nécessaire à l'intelligence de la poésie est rare en France, où l'esprit dessèche promptement la source des saintes larmes de l'extase, où personne ne veut prendre la peine de défricher le sublime, de le sonder pour en percevoir l'infini.*”⁷⁴⁰

También David Viñas considera que Balzac es quien mejor ha entendido ese prototipo y recurre a la obra del escritor francés para describir la llegada a Buenos Aires de dos personajes centrales, balzacianos según él, del tradicionalismo argentino: Rojas y Lugones: “El origen similar de Rojas con el de Lugones salta a la vista: ambos son pobres hidalgos provincianos que intentan balzacianamente conquistar la gran ciudad y están dispuestos a hacer carrera [...]”

Carlos Vega, muy comprometido con cuanto describe, relata la llegada de otro “puro” a la ciudad: “Don” Andrés Chazarreta. Vega, como parte de su narración acerca del desarrollo del movimiento tradicionalista, dedica un muy relevante espacio a la figura de Chazarreta. Este, nacido en 1876 en una de las más humildes provincias del interior, Santiago del Estero, fue pionero de la imagen del músico vinculado a la representación de un campo virtuoso que habría de oponerse a la ciudad inhumana. Vega mismo es otro provinciano nacido en Cañuelas, tierra de emblemas de la tradición, payadores y pulperías, y en su texto Chazarreta

⁷⁴⁰ Balzac, Honoré, op. cit., p. 186.

es descrito como un cruzado que llega a conquistar para la fe a la corrupta Buenos Aires. La frase final de este párrafo es la más significativa síntesis del pensamiento de Vega: “La conquista de Buenos Aires [...] Después de diez años largos de grandes proyectos y realizaciones motas, de soñar alturas y de caer hasta lo más hondo, don Andrés Chazarreta triunfó definitivamente la memorable noche del 16 de marzo de 1921 en el teatro «Politeama» de Buenos Aires. El triunfo de la nacionalidad empezó a penetrar en la masa desalmada”.⁷⁴¹

La figura de Chazarreta estimula otras consideraciones en Vega que son útiles para confirmar características de la operación tradicionalista. Vega reconoce que la importancia de Chazarreta es más bien representativa y que en lo artístico, su espectáculo era pobre:

*Cuando medimos los factores de la victoria santiagueña, nosotros colocamos en tercer término los valores artísticos de la compañía, en orden de importancia. Dijimos antes que el triunfo se debió principalmente a razones extra estéticas. En rigor, lo único del conjunto que alcanzó el más alto nivel fueron dos de sus tres mejores bailarines varones, la melodía de algunas Vidalas y la expresividad de algunos artistas.*⁷⁴²

Chazarreta había intuido que lo que se vendía en la gran ciudad era lo exótico: lo telúrico, lo pintoresco. Lo de Chazarreta era una empresa, una operación que en pequeño, emulaba la acción perfectamente contemporánea que estaba desarrollando Diaghilev en París, vendiendo a los franceses una Rusia en gran parte falsa, como tan bien ha descrito Richard Taruskin.⁷⁴³ Esto escribe Vega:

Pero dijimos también que Chazarreta intuyó la eficacia de todo lo que estaba fuera del espectáculo: los elementos rurales como materia prima para el movimiento universal de los Nacionalismos Artísticos- entonces movimientos de vanguardia- la devoción de los patriotas, el calor de los tradicionalistas, la obligada atención de los gobiernos, el interés por las costumbres y por lo pintoresco, el gusto por lo exótico. Chazarreta conducía su empresa conociendo o intuyendo un buen conjunto de

⁷⁴¹Vega, Carlos, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, 1981, p.142.

⁷⁴² Vega, Carlos, *Apuntes...cit.*, p. 143.

⁷⁴³ Taruskin, Richard, *Defining Russia, musically*, Princeton University Press, Princeton, 1997.

*circunstancias, y este es su merito más grande. Porque el espectáculo en sí, desde el punto de vista en que se juzgan los espectáculos, era modesto.*⁷⁴⁴

La maniobra de Chazarreta convoca a otras figuras del nacionalismo musical, como el abogado cordobés Ataliva Herrera y el gran compositor Julián Aguirre. Herrera, por su parte, era autor de un texto típico de lo legendario americano, *Las Vírgenes del Sol*, que habría de transformarse en ópera. Él y Aguirre rescatan la importancia de los espectáculos de Chazarreta, defendiéndolo de los porteños ignorantes para quienes es exótico lo que desconocen, es decir, lo genuino del alma nacional. Escribe siempre Vega: “Los factores del éxito: exotismo, costumbrismo, ciencia. Exótico parece el conjunto que dirige Chazarreta – escribe Ataliva Herrera-, cuando esos ritmos reflejan lo más genuino del alma nacional”, (Los Andes, Mendoza, 7-0-1923). Y Julián Aguirre, el compositor nacionalista, dice: “Un espectáculo extraño para los que no conocen nuestras provincias del norte es el que presenta el escenario del «Politeama».”⁷⁴⁵

La devoción por el campesino a partir de los movimientos nacionalistas fue, como toda iniciativa mística, una operación elitista. El hombre de campo transformado en gaucho era, como crudamente escribió alguna vez Borges, pensando en Hernández, una operación nacida en un hotel del centro de Buenos Aires. La poesía de las boleadoras y del lazo es construcción porteña, como los cowboys son fruto de escritores del New England:

*Así como no habría literatura gauchesca si no hubiera habido Buenos Aires-los gauchos no la hubieran escrito, son los señores quienes la escribieron- sin New England no existiría la leyenda del Oeste. Es la gente de New England la que sintió como poética la conquista del Oeste, la busca del oro en California. La gente del Norte tiene un gran amor por el Sur, el Sur odia a los yankis: la derrota suscita resentimientos, la victoria no. Los del Sur no quieren a los mexicanos. Bueno, nadie admira demasiado a su sirviente y a su cocinera...*⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ Vega, Carlos, *Apuntes...*cit., p. 143.

⁷⁴⁵ Vega, Carlos *Apuntes...*cit.149.

⁷⁴⁶Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, ed. Daniel Martino, Destino, Buenos Aires, 2006, p. 994.

La epopeya del gaucho rebelde es en ese enfoque un invento de la ciudad, y para colmo también pergeñado por genoveses, según se escucha en un diálogo célebre:

*Borges: [...] “Juan Moreira y todos los gauchos maulas han de ser un invento de Eduardo Gutiérrez y de los Podestá”. Bioy: “Y de José Hernández. Entre todos ellos han mantenido vivo cuanto hay de peor en el país; Hernández extrañaba a Rosas y preparaba el peronismo. Tu madre tiene razón”. Borges: “Mi conciencia está pesadamente cargada. El día que el país eligió Martín Fierro en lugar del Facundo para libro nacional, eligió la barbarie”.*⁷⁴⁷

Aquella arcadia atemporal, esa versión pampeana de ninfas y pastores, “retratada con delicados trazos de idilio neovirgiliano”⁷⁴⁸, es, lo dice Shumway, como cualquier mito del paraíso perdido, una negación de la historia. La descripción de José Hernández es ésta:

*yo he conocido esta tierra
en que el paisano vivía
y su ranchito tenía
y sus hijos y mujer,
era una delicia ver
cómo pasaba sus días.*

Es leída por el estudioso norteamericano en sus contradicciones históricas ya que:

*Si el gaucho alguna vez gozó, siquiera aproximadamente, tal existencia idílica, debió de ser en los tiempos coloniales cuando los gauchos vagaban sin restricciones por las llanuras, viviendo de los dones de la tierra silvestre [...] “cada cual a hacer su trabajo, sugiere un modo de vida y división del trabajo que sólo se dio en las grandes estancias donde los gauchos eran peones, tratados más o menos bien de acuerdo al humor del estanciero [...]”.*⁷⁴⁹

⁷⁴⁷ Bioy Casares, Adolfo, op. cit., p. 1270.

⁷⁴⁸ Halperin Donghi, Tulio, *José Hernández y sus dos mundos*, De Bolsillo, Buenos Aires, 1985, p. 475.

⁷⁴⁹ Shumway, Nicolás, op. cit., p. 286.

La conclusión de Shumway no es otra que la visión del gaucho idealizada desde la ciudad, funcional solamente al estanciero de Barrio Norte⁷⁵⁰ que puede mostrarse patrón generoso. En tal línea indica incluso la opinión de Tulio Halperin Donghi y también de: “Autores de izquierda como Melciades Peña («De Mitre a Roca») y José Pablo Feinman («Filosofía y nación»), a quienes les gustaría poder reclamar a Hernández como un precursor, no han tenido más remedio que llegar a la misma conclusión”.⁷⁵¹

El gaucho que se muestra, de todas maneras, no tiene barro en las botas y su bombacha es impecable. Se trata de un personaje casi santificado, casi un mártir. Señala, en efecto Shumway la “glorificación del hombre de campo pobre, de la cual el gaucho antes que como un descastado bárbaro emerge como un prototipo de auténticos valores argentinos y una víctima de la egoísta ambición de la oligarquía”.

Pero él es el único habitante del campo aceptado ya que “...el indio nunca adquirió el mismo valor simbólico del gaucho en el pensamiento populista”.⁷⁵² La música nativista que había compuesto López Buchardo y que su mujer Brígida Frías cantaba con fina delicadeza en la peña del Tortoni, poco tenía que ver con el hombre real de la pampa. Desde aquel cenáculo más cercano a Fauré que al sudor de la doma, la fascinación por lo telúrico se extendió también a los barrios de la ciudad. Carlos Vega anota este fenómeno: “La reacción en cadena origina también – como hemos anticipado- la creación de centenares de sociedades de tradicionalistas, centros nativos o, como se dice hoy, «peñas folklóricas», todas cultoras de nuestros bailes, prósperas especialmente en la clase media o en las clases modestas”.⁷⁵³

Precisamente sobre la proliferación de centros tradicionalistas escribe Marta Penhos, destacando el neto clasismo del movimiento. En algún momento los sectores populares adoptaron los gestos de la elite nacionalista a su manera, a través del *feuilleton* y de los vestidos de carnaval. Pero esto provocó:

La repulsa [que] sintieron los intelectuales nacionalistas por las diferentes expresiones del criollismo, en especial por el folletín...Por un lado el folletín invadía un cotopreciado de las elites, la literatura. Pero además, los temas y ambientes preferidos por los autores de esos relatos coincidían en gran parte con aquellos elementos locales

⁷⁵⁰ El barrio norte de Buenos Aires es el residencial. En la zona los ricos propietarios de las grandes extensiones del campo habían construido sus palacetes.

⁷⁵¹ Shumway, Nicolás, op. cit., p. 286.

⁷⁵² Shumway, Nicolás, op. cit., p. 235.

⁷⁵³ Vega, Carlos, *Apuntes...*cit p- 52.

que los nacionalistas deseaban rescatar...no es exagerado hablar de una lucha por la apropiación de lo nacional: paisajes, tradiciones y costumbres.

Desde la visión alta de la sociedad la imagen del gaucho debía ser emblema inmaculado de pureza y no se aceptaban realismos. El gaucho debía hablar en un castellano puro.

Los nacionalistas condenaban el lenguaje vulgar de los folletines y su inclinación por los personajes de conducta delictiva....obras de ambiente rural, sí, tradiciones vernáculas también, pero con un contenido moralmente elevado y dirigidas a un público refinado en un castellano puro. Lo “nacional” se expresaba en piezas teatrales que no abusaban del habla gaucha ni de la jerga cocoliche...⁷⁵⁴

Ya en 1910 *La Razón* reacciona violentamente contra el carnaval popular que se permite ofender lo sagrado del símbolo nacional, la leyenda del gaucho:

Estos gauchos de carnaval obstaculizan la leyenda, con su gangoseo de alcoholistas y su indumentaria de malhechores. Se les ha disfrazado ridículamente. Aquel contoneo soñador, aquellos “dichos” de factura conventillera y aquellas tiradas de versos cojos, que hacían temblar a los espectadores...este año o no ha habido morayras, para siempre jamás, ni en los corsos ni en los teatros, ni en las comisarías.⁷⁵⁵

La nota termina con algo que mucho se parece a una alusión a los inmigrantes italianos: “Rotondaro, Trompichelli y Bellagamba, amigos nuestros antes y después del carnaval, han convenido con nosotros en que ya no se pescan bagres con boleadoras”.

La actitud mística elige un signo gráfico, el mándala⁷⁵⁶, el quince que une cuatro zonas en un centro. Son célebres representaciones de mándala las cuatro calles que llevan a “las cuatro partes del mundo” de la antigua Cuzco, las cuatro edades que se reúnen en una quinta, como explican culturas de Mesoamérica. Los tiempos, los espacios, se unen, y el inmenso continente americano es homogéneo en el concepto del compositor italiano De

⁷⁵⁴ Penhos, Marta N., “Nativos en el salón”, .cit., p. 113 – 114.

⁷⁵⁵ *La Razón*, 7 de febrero de 1910.

⁷⁵⁶ Jung, Carl Gustav y Richard Wilhelm, *El secreto de la flor de oro*, Paidós, Barcelona, 2005.

Rogatis. El músico habla en términos de raza y con perfecta coherencia articula el mecanismo: la fusión, ya que entre Chile y México no hay grandes diferencias...: “Yo quería hacer esa trilogía porque en Hispanoamérica, desde México hasta la punta de Tierra del Fuego, somos de una misma raza descendientes de españoles e italianos e indios. Entre los países sólo hay matices de diferencia”.⁷⁵⁷

No solamente el espacio, también el tiempo está sujeto a estas operaciones. Cuando Rojas describe la historia lo hace a través de una doble operación que a esa idea se refiere: la historia tiene ciclos repetitivos, circulares como la naturaleza, la fusión de los tiempos como pretende el quince. También aquí Muñoz resulta útil referencia porque describe esta vocación de Rojas por la fusión, dado que, según el tucumano:

Todas las manifestaciones artísticas pueden reducirse “a una sola norma estética fundada en la experiencia de la historia”, afirma. De esta manera, en Eurindia procede a historizar, a establecer cuatro “series” o “ciclos” históricos que se aplican por igual a todas las artes. En una primera formulación (capítulos 52 a 56) estas cuatro series son similares a las que ya había empleado en su Historia de la literatura argentina: primitiva (equivalente a “los gauchescos”), colonial, patricia (“los proscriptos”) y cosmopolita (“los modernos”). Posteriormente, cuando aplique estas series al desarrollo de las artes argentinas (capítulos 58 y ss.), las denominará: primitiva, colonial, cosmopolita y nacionalista. En este sentido, el suyo es uno de los primeros ensayos de periodizar la historia de nuestras artes plásticas (citar Schiaffino, Chiappori). En esta periodización Rojas otorga particular relevancia al arte colonial.

La preferencia por lo colonial es explicable; en la lejana niebla del tiempo se confunde lo llegado con lo que estaba y se puede imaginar en una fusión primordial. Y así:

El proceso de fusión entre lo indígena y lo español que Rojas quiere ver en el período colonial es el modelo que propone para el presente: fusionar lo hispanoamericano con lo cosmopolita, lo argentino con lo inmigrante. Siguiendo a sus fuentes europeas -que van desde los románticos alemanes (Herder, Fichte) hasta Renan o Ganivet- para Rojas el valor central en la idea de nación es la unidad, lo único. ...Rojas

⁷⁵⁷ Kuss, Malena, *Nativistic strains...cit.*, p. 241.

plantea el problema de la unidad como una síntesis entre los dos polos del “exotismo” y del “indianismo”, “que designa la pugna o el acuerdo entre lo importado y lo raizal”.

No es extraño entonces que en el ámbito musicológico, desde Vega en adelante, en Argentina se haya dado gran importancia a la investigación sobre lo indígena y sobre los materiales coloniales, otorgando menor interés, como ha sucedido también en la historia de lo visual, al periodo “cosmopolita”, es decir al siglo XIX. Esto es notable ya que ante la rica actividad musical desarrollada desde las migraciones, frente a la exigüidad de fondos coloniales en Argentina, los investigadores se han referido en gran parte a materiales extranjeros: bolivianos o peruanos. Aquella distancia en el tiempo que permite imaginar la unión de lo local con lo hispano, es otro elemento de gran atractivo para los nacionalistas. España sigue siendo monarquía que permite los coloridos blasones que los liberales habían prohibido exhibir desde 1813. La estirpe española une a la gente decente. Escribe Shumway:

el nacionalismo argentino es primero y principalmente nativista, orgulloso de la herencia hispánica del país y de sus etnias mezcladas. Al afirmar “los que somos, como somos”, el populismo nacionalista repudia el racismo “ilustrado” del liberalismo; Guido y Spano [...] se burla de los planes de inmigración elitista para “regenerar nuestra raza”, Andrade elogia al Chaco y a las razas parias recién llegadas a las playas argentinas, Mansilla llama a los indios “hijos auténticos de la patria”, y Hernández transforma a un gaucho fuera de la ley en un arquetipo nacional. El nacionalismo rechaza asimismo las posturas negativas del liberalismo ante la herencia española del país. Guido y Spano afirma que “la vieja sangre española” une a los hispanoamericanos decentes de todo el continente en su rechazo a la invasión francesa a México.⁷⁵⁸

En lo que atañe a la investigación musicológica hegemónica, hace algunas décadas fue dominante la idea de que lo nacional argentino fuese expresión de una España arcaica que los españoles desconocían: es como si en la mentalidad de los nacionalistas se fuese más auténticamente españoles que los españoles. Nada es imposible en la mente irreal de los místicos, y una situación extrema de este tipo se había manifestado también en México respecto de lo religioso cuando grupos ultrancistas pretendieron trasladar a Gaudalupe la sede del Papado con el objeto de salvar la ortodoxia de la Fe. Esto escribía quien fue director del

⁷⁵⁸ Shumway, Nicolás, op. cit., p. 310.

Instituto Nacional de Musicología: “El folklore argentino suele ser de una hispanidad tan arcaica, que escasamente se parece a la hispana moderna e inclusive al folklore español musical, en lo poquísimo que de él se conoce, pues España tuvo siempre muy mal investigado su folklore”.⁷⁵⁹

Esa visión confusamente hispanizante daba la posibilidad de apropiarse o inventar genealogías remotas que arraigan en la noche de los tiempos, impensables en la república. Los vocablos, sobre todos los incomprensibles en el habla local, eran y son portadores de un prestigio que vive en los cómicos nombres de vinos y “countries”.

En su niebla, la vaguedad de aquel pasado permitió inventar la historia y atreverse a afirmar por ejemplo que: “aunque europeo por sangre y educación, San Martín es indio por la tierra en que nació y por su genio telúrico”.⁷⁶⁰

La mínima base científica hizo posible “crear” objetos improbables como ciertos recipientes para bombones calchaquíes y *séparés* para tolderías.

*El desarrollo de la arqueología en el noroeste de nuestro país avivó el interés [...] por lo que es esta referencia la que aparece con mayor frecuencia, también en las artes decorativas. Desde 1917 van a exhibirse en los salones cerámicas, textiles y pequeños muebles inspirados en los estilos del noroeste. Una “bombonera calchaquí” y un “biombo estilo indígena” son ejemplos [...]*⁷⁶¹

Malena Kuss escribe lúcidamente sobre Ricardo Rojas, subrayando que no interesaban al intelectual ni la América real ni la real Europa. Lo importante era la creación de un mito ahistorico nacido de la fusión: “*The new interest in the literary and musical indigenous past was aimed at defining the values of the new continent, which were “either those of the native-America – nor those of the adopted continent – Europe- but a new myth created by both”*.”⁷⁶²

⁷⁵⁹Jacovella, Bruno, “Prefacio”, Veniard, Juan Maria, *La música nacional Argentina*, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, 1986, p. 13.

⁷⁶⁰ Penhos, “Nativos en el salón.”, cit., p. 116.

⁷⁶¹ Penhos, Marta. “Nativos en el salón...”, cit., p. 121.

⁷⁶² Kuss, Malena, *Nativistic strains ...cit., citando a Ricardo Rojas, Eurindia*, Losada, Buenos Aires, 1951, p. 12.

El místico es elegido, es llamado, he ahí la raíz de su profunda aversión a las democracias y de la generalmente difícil relación que estos ungidos tienen con las Iglesias. El conocimiento se adquiere por intuición y es claro entonces el desprecio por el esfuerzo intelectual. Ningún área de la cultura más que la música, arte de lo inefable, puede acoger estas actitudes. Sobre todo entre los ambientes de la música popular la valorización del talento espontáneo es fortísima y lo académico es enemigo acérrimo del músico que “toca de oído”. El gaucho es lo espontáneo, lo “no aprendido”. Estas son las palabras que elige Deborah Schwartz-Kates para describir las virtudes musicales de un gaucho de ópera, el Pedro Cruz de *El Matrero* de Felipe Boero: talento innato, don espontáneo, libertad e improvisación que son metáfora de su libertad vital”. *Pedro possesses an innate musical talent, a spontaneous poetic gift, and a natural sense of freedom that his improvisation metaphorically embody.*”⁷⁶³

Se podrá imaginar la desazón de Carlos Vega al no tener otro remedio que relatar en su síntesis sobre el tradicionalismo musical, que Chazarreta, el genuino abanderado del alma nacional, quien sería nombrado “Patriarca del folklore nacional”, desconfiando de la fuerza de su Evangelio y de la sencillez de la música de la patria, trata de seducir a los desalmados tocando música de partitura y además nada menos que trozos de...*Il Trovatore* de Verdi. La gran enemiga, la ópera de los italianos, había conseguido insinuarse también entre el revolear de pañuelitos, firmezas y medias cañas. He aquí el programa del oprobioso concierto:

El programa para el 15 de julio de 1911

Primera parte

Célebre zamba de Vargas

La firmeza, arpa, canto y baile

Mañana de mañana, chacarera, baile

El bailecito, baile

BIOGRAFO

Cintas especiales

Concierto de guitarra por el señor A. Chazarreta: el Miserere del Trovador

Intervalo de 15 minutos

⁷⁶³ Schwartz-Kates, Deborah, *Transforming Rural Argentina: the Crisis of Immigration and Felipe Boero's El matrero (1929)*. IMS Louvain 2002. Inédito, que poseo por gentileza de la autora.

Segunda parte

Biógrafo

Sombrerito, baile, arpa y canto

La media caña, baile por varias parejas

*Los aires con relaciones, arpa y canto*⁷⁶⁴

Éste es el *planctus* de Carlos Vega:

*Creemos que entre todas las cosas inadecuadas que pudieran habersele ocurrido a cualquiera en tales circunstancias, ninguna tan disparatada como la elección de un trozo de ópera italiana. Pero Chazarreta hacía su política artística. Quería demostrar, primero, que era un hombre culto en música “clásica”, y segundo, que era un concertista. Además, pretendía agradar a una supuesta minoría de filarmónicos europeizantes y elevar el nivel de su espectáculo. En nuestra opinión, no acertó en ninguno de los casos.*⁷⁶⁵

Es todo culpa del solfeo, el solfeo es ideológico, no es inocente:

*Estas son las consecuencias regulares de los primeros contactos del estudiante con el solfeo. El solfeo no es un instrumento neutral: introduce en el espíritu el alma de Europa y aleja al músico de su música materna, de su música natal. Chazarreta tocaba en la guitarra páginas como el Miserere de Il Trovatore. Años después, persuadido de que una página “Clásica” es título de jerarquía y distinción, ofrecerá el Miserere en el entreacto de su espectáculo criollo.*⁷⁶⁶

El mismo autor describe otras *défaillances* del nacionalismo argentino ya dentro del mismo terreno lírico: ¿Qué se podía pretender de todas maneras si un hijo de vascos se firmaba con doble “t” para parecer italiano? Berutti escribía óperas nacionalistas, sí, ¡pero nacionalistas rusas!: Taras Bulba, ópera de Arturo Berutti, estrenada en Turín y en Buenos

⁷⁶⁴ Vega, Carlos, *Apuntes...*cit. p. 117.

⁷⁶⁵ Vega, Carlos, *Apuntes...*cit. p. 119.

⁷⁶⁶ Vega, Carlos, *Apuntes...*cit. p. 101.

Aires en 1895, es una obra “nacionalista” de la época en que los compositores escribían obras nacionales....de otros países...”

Vega, cuando por fin Berutti pone en escena el campo argentino, relata el espectáculo con resignación ante el improbable texto italiano de *Pampa*:

*Los gauchos y las paisanitas de la ópera Pampa cantaron en italiano, bailaron en italiano, vistieron en italiano...No importa: tremolaron los chiripaes y los ponchos, pincharon el tablado las espuelas, revolearon las trenzas de las chinas, se vieron en la escena el rancho y el ombú y la guitarra y colmaron los hábitos del teatro la cueca y el gato, la décima y el triste. Su impropiedad no fue mayor que la que ha padecido hasta hoy cualquier ópera de tema japonés o chino.*⁷⁶⁷

La música y la arquitectura son, entre las artes, las que más se prestan a los juegos numéricos de proporciones con significados trascendentes. Muy cerca del café Tortoni, cenáculo del grupo que frecuentaban De Rogatis, Quinquela Martín y muchos otros, fue construido en los años de aquellas tertulias un edificio que representa un límite insuperable en el esoterismo místico. En su época fue el más alto de la ciudad y, como la Avenida de Mayo, lujo de los porteños, era lugar con límites severos en cuanto a reglas de edificación, fue necesario solicitar un permiso para construirlo. Este objeto cultural es riquísimo en representaciones emblemáticas que trataré de enumerar. Ante todo la operación de su realización muestra, por lo que se verá, en qué medida para los italianos la Argentina era una continuación de Italia. Ese edificio que muchos porteños encuentran cotidianamente en pleno centro, es la maciza torre rica en mensajes que la prisa ciudadana impide descifrar, pero lo más importante es el destino para el que fue pensado aquello que hoy es conocido por todos como Pasaje Barolo. Así como en el momento del peligro napoleónico la corte portuguesa pensó en trasladar sus objetos de mayor valor a Brasil, prolongación de Lisboa, algunos italianos imaginaron que Buenos Aires era el único lugar apto para preservar, en caso de guerra europea, uno de los objetos de más alto valor representativo de la nación italiana: nada menos que las cenizas de Dante Alighieri. Fue así que el arquitecto Mario Palanti convenció al industrial residente en Argentina, Luigi Barolo, de financiar una torre monumento digna de tan importante función. Proyectó así un edificio que revestía características excepcionales. El edificio fue pensado como una alternativa latina a los rascacielos del norte y resultó una

⁷⁶⁷ Vega, Carlos, *Apuntes...*cit. p. 81.

curiosa construcción henchida de esoterismos que exhibe influencias de la arquitectura religiosa oriental. Palanti había nacido en Milán en 1885 y vivió mucho tiempo, hasta 1979. Se había formado en su ciudad natal en la Academia de Brera y en el Politécnico, y frecuentó personajes del calibre de Camilo Boito. Después de recoger brillantes sucesos en Europa, fue convocado a Buenos Aires por su compatriota, también discípulo de Boito, Gaetano Moretti. Se trataba de construir el Pabellón Italiano en la famosa exposición del Centenario, y así resultó que aquel Palacio Barolo fue solamente una de las tantas obras que Palanti edificó en el Río de la Plata. La construcción porteña tiene un famoso contracanto uruguayo en otro edificio análogo que Palanti construyó en el centro de Montevideo: el Palacio Salvo. Además, en Buenos Aires, cerca del Barolo, siempre sobre Avenida de Mayo, Palanti construyó un célebre Hotel, el Castelar, que aún subsiste, además de muchísimas mansiones para italianos acaudalados residentes en Buenos Aires, y edificios públicos, como el cine sito en la Avenida Rivadavia 3736, dedicado a una figura cara a los italianos, el Presidente Roca.⁷⁶⁸ Palanti viajó a Europa para luchar por Italia durante la primera guerra mundial. En este lugar donde se trata de connotar ideológicamente al movimiento esotérico, es especialmente significativo indicar que Palanti adhirió con fervor al régimen de Mussolini y proyectó un edificio de homenaje a los caídos fascistas, en perfecta sintonía con cuanto algunos de los nacionalistas argentinos de la época proyectaban para su país.

Otro arquitecto de las ideas más que de los edificios, nacido en Argentina, había estudiado en la tierra de su madre italiana, la señora Solari. Curioso personaje Oscar Alejandro Schulz Solari, alias Xul Solar, embebido también de esoterismos y no lejano a las ideas políticas de Palanti, si hemos de creer a Borges cuando nos cuenta que: “Xul, a favor de Hitler, decía: «Aquí el criollo charla contra los judíos, pero no hace nada, en cambio Hitler les pega en la cabeza».”⁷⁶⁹

A pesar de su origen, Xul, que combinaba Riga con Rovereto, se interesó desde el esoterismo por el aspecto exótico místico de lo indígena sudamericano. Su obra funde “el cruce de algunas líneas de fuerza que, como vanguardia y tradición, cosmopolitismo y

⁷⁶⁸ La querida amiga Eleonor Gorga, que tanto me ha auxiliado en la corrección de este texto, me recuerda el curioso destino del cine Roca habría de ser “*condenado años más tarde a ser sede de un templo evangelista. Los nuevos ocupantes*” “aprovecharon del lindo cartel Beco con el nombre del cinematógrafo para componer la frase “*Jesucristo es la Roca*”.

⁷⁶⁹ Bioy Casares, Adolfo, op. cit., p. 635.

criollismo, universalidad y localismo, atraviesan el campo cultural argentino de los años 20.”⁷⁷⁰

Entre lo infantil y lo esotérico, en sus representaciones embebidas por el criollismo aparecen signos de lo nacional, de lo nativo.

La bandera argentina, desplegada en las embarcaciones o evocada a través del cielo, aparecerá después asociada a hombres-mástiles, máscaras y dragones. A medida que avanzamos en la década los símbolos patrios se instalan en un recorrido donde lo americano y los elementos primitivistas se cruzan con el criollismo. Así, en pinturas como “Hombre y dragón”, de 1922, Xul Solar extrapola la imagen del gaucho, que sitúa en un espacio abstracto asociado a seres fabulosos.

En su universo Xul incluye lo americano, lo criollista, el mito, la astrología y el primitivismo: “Las indagaciones religiosas y astrológicas, los repertorios míticos de sus pinturas, los rasgos primitivistas y las búsquedas lingüísticas, se integran ahora en un núcleo donde las aspiraciones americanas y criollistas se cristalizan en un programa de originalidad e independencia cultural”.⁷⁷¹

Desde lo místico parte también para Xul el interés por lo musical. El artista construyó instrumentos y elaboró sistemas. Es que la idea de una música de las esferas es tópico recurrente de todos los misticismos. La fusión musical alternativa a la separación del signo verbal con su bifronte reenvío, el ser la música arte in-significante hacen al arte de los sonidos el sistema de lo inefable. Aún entre los músicos, una tenaz fila de operadores insisten en atribuir a la música la posibilidad de comunicar un mensaje.

A este propósito, para marcar el carácter del movimiento tradicionalista, es atinado recordar que Marta Penhos titula un párrafo de un ensayo “Música y arquitectura: territorios de lo nativo”.⁷⁷² Sobre lo musical, Penhos evoca los trabajos sobre el nacionalismo musical de Melanie Plesch⁷⁷³ al destacar que la colaboración de operadores de lo musical con figuras centrales del movimiento como Rojas y Lugones, y entre compositores, sobresalen Aguirre,

⁷⁷⁰ Armando, Adriana B. y Guillermo A. Fantoni, “Recorridos americanos: algunos temas en Xul Solar”, *El arte entre lo público y lo privado*, cit., p. 207.

⁷⁷¹ Armando, Adriana B. y Guillermo A. Fantoni, op. cit., p. 210.

⁷⁷² Penhos, Marta N., *Nativos...* cit. p. 119.

⁷⁷³ Plesch, Melanie; “El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno de los comienzos de nacionalismo musical en la Argentina”, AAVV, *Las artes en el debate del V Centenario*, cit. pp. 196- 202.

Gilardi, Gaito, López Buchardo y De Rogatis. Y he aquí que aparece otra vez el problema de la invasión italiana que ya había denunciado Vega al opinar sobre *Pampa*, de Berutti. Escribe Penhos:

El hecho de que la mayor parte de los libretos de óperas se escribieran en italiano terminaba por darles a ciertas obras un tono poco convincente. Ese problema presentaba Ollantay, de Constantino Gaito, estrenada en 1926, con respecto de la cual Rojas deploraba que se hubiese tomado la leyenda quichua “para urdir un libreto de ópera en italiano”. Observaba además, que para abordar una obra musical con esta temática no sólo deben ser elaborados los motivos musicales sino también los elementos plásticos en la adaptación del vestuario y la escenografía, en una recreación de la estética indígena. El ejemplo era la ópera Huemac, de Pascual De Rogatis, estrenada en 1916. Rojas, especialmente preocupado por estos aspectos, había incluido para Ollantay música de escena compuesta por Gilardi.

Los dos tipos de melodrama, el que exalta la extrañeza del Otro y el que la disimula, fueron banderas con las cuales los italianos que vivían en América sabían moverse bien. En aquel terreno que consideraban vacío, simplemente adaptaron modelos que conocían desde mucho antes de haber viajado.

3.3.5. América antes de la ópera nacional.

América, antes de interesar a quien pretendía, en Venezuela o Argentina, crear una ópera nacional era, y ya desde hacía mucho tiempo, objeto del que se había apropiado a manos llenas el mundo de la ópera, y el motivo de tal interés era la constante necesidad de novedad del género lírico.

La ópera fue llamada a visitar siempre regiones allende las fronteras de lo habitual: una necesidad central en la producción operística es la de la novedad. El que los teatros fuesen constantemente obligados a presentar primicias al público de elite que los frecuentaba no es sino consecuencia de ese factor que hace al núcleo del espectáculo. Los argumentos, los recursos expresivos literarios, musicales y escénicos, debían ofrecer material que pudiese llamar la atención de ese público voraz. Un anónimo crítico insatisfecho, citado por Lorenzo Bianconi, protesta a mediados del S. XIX por la *routine* “*ove il tenore ama un soprano di cui*

il basso è geloso".⁷⁷⁴ Poco antes, un compositor de ópera como Bellini conocía perfectamente el riesgo de la repetición y sabía que el éxito de una ópera dependía de la variedad, es decir, del tema interesante, del contraste de pasiones, de versos armoniosos y de los golpes de escena.⁷⁷⁵ En realidad, la receta no era nueva y los libretistas ya desde hacía un siglo conocían la absoluta necesidad de multiplicar las intrigas para pasar de manera desenvuelta, incluso arbitraria, de una a otra.⁷⁷⁶ De esa manera se podrá establecer un mecanismo, escribe Dahlhaus, capaz de provocar muchas y muy diferentes arias. Si bien este principio de variedad musical era importantísimo, también la necesidad de sorprender con los argumentos preocupó tempranamente al más importante libretista del siglo XVIII. Al sentir agotada la temática histórico-heroica, Pietro Metastasio escribe con desesperación a su hermano Leopoldo pidiendo ayuda en una carta que cita Bruno Brizzi:

*Mi volete aiutare a cercare un soggetto per un'altra opera, sì o no? L'ho da cominciar subito terminata quella che sto scrivendo: e per far bene, dovrebbe essere un fatto romano. Farei volentieri il Coriolano, ma quella vecchia b.g. della madre non mi accomoda in teatro, farei gli Orazi, ma quel sorellicidio, mi storpia. Il Muzio Scevola è stato qui rifritto non ha gran tempo. Gli Scipioni e I Fabi ed i Papirii hanno seccata l'umanità. Che domine farem noi?*⁷⁷⁷

La construcción de modelos operísticos en torno a América fue sensible, ya desde el siglo XVIII, a los diferentes influjos ideológicos. El melodrama, a través de sus poetas cesáreos o no, no podía más que absorber influencias o sufrir imposiciones de quien pagaba. Aquellos esquemas de pensamiento son también el fundamento de cuanto habría de acontecer en la política europea y americana durante el siglo siguiente. Cuando los italianos residentes en Argentina y sus discípulos locales pretendieron construir una ópera nacional, no hicieron

⁷⁷⁴ Bianconi, Lorenzo, *Il teatro d'opera in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1993, p. 80.

⁷⁷⁵ Baldacci, Luigi, cita una carta de Bellini en la que dice que "*probabilmente è un falso, ma, in quanto tale è prima di tutto, un atto d'interpretazione critica*". *Libretti d'opera e altri saggi*, Valecchi, Florencia, 1974, p. 153.

⁷⁷⁶ Dahlhaus, Carl, "Drammaturgia dell'opera italiana", *Storia dell'opera italiana*,... cit. vol.VI, p. 80. El importante texto de Dahlhaus fue publicado sucesivamente de manera separada: *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Turín, 2005.

⁷⁷⁷ Brizzi, Bruno, "Le componenti del linguaggio melodrammatico nelle Cinesi di P. Metastasio", *Venezia e il melodramma nel Settecento*, ed. Maria Teresa Muraro, Olschki, Firenze, 1978, p. 391.

otra cosa que aprovechar aquellas antiguas experiencias perfectamente consolidadas. Cada una de esas posibilidades expresivas de lo lírico, la iluminista y la exotizante, fue adaptada en Argentina a aquellas elecciones políticas que en el país se enfrentaron como modelos constructivos de la nación y que no eran otra cosa que manifestaciones de la secular dialéctica entre racionalismo y misticismo. Se mostrará en seguida cómo la particularidad de América fue vista con interés desde mucho antes por compositores europeos, y cómo en Argentina esa línea fue útil a una idea de la sociedad fundada en una mirada espiritualista y también funcional a un curioso autoexotismo.

3.3.6. La solución exótica.

Varias características del género lírico lo hacen particularmente acogedor de lo exótico. La ópera, dice Dahlhaus⁷⁷⁸, y el teatro barroco, nacidos contemporáneamente, funden la música con la espectacularidad y la estética de lo mirífico. La ópera tendrá sus específicos motivos para hospedar lo extraordinario ya que lo maravilloso, señala el gran esteta alemán, es elemento cotidiano de lo musical. Esas características sobrevivirán en la ópera aún cuando el teatro de prosa las haya abandonado. La ópera, entonces, será para siempre un género amante de lo bizarro, fiel a su artificiosa génesis, a la retorcida perla barrueca, abierta al Otro y su mundo, sobre todo si ese mundo es curioso.

Metastasio encontrará en Oriente, en lo exótico, una solución que no sólo resolverá el problema de la novedad temática sino también el del excesivo pudor de sus cantantes, ya que en las ambientaciones romanas o griegas las divas tenían que mostrar las piernas contra su voluntad: “*Sono di nuovo a beccarmi il cervello per trovar qualche soggetto drammatico che non obblighi le nobili attrici a mostrare a’ profani le gambe loro. Onde m’incammino verso l’Asia: a rivederci al ritorno*”.

Brizzi se detiene en el problema que nos interesa aquí. Explica el estudioso que el exotismo oriental de las *Cinesi* de Metastasio responde a la moda teatral de Francia, y sobre todo a la fortuna del *opéra ballet* inaugurado con la *Europe Galante* de De La Motte. El interés de este tipo de exotismo en el mundo musical había sido anticipado en el *ballet géographique*, y por cierto en las fiestas venecianas que en 1716 evocaban el ambiente chino. Estos productos culturales, anota siempre Brizzi, eran vestigio de la política de penetración

⁷⁷⁸Dahlhaus, Carl, “Drammaturgia dell’opera italiana...cit., p. 81.

comercial y religiosa y de: “*tutta una produzione fra aneddótica e fantastica dei racconti di viaggi, delle relazioni dei padri gesuiti*”.⁷⁷⁹

Apenas después del descubrimiento de América, el continente fue, además de tantas otras cosas, una flamante oportunidad escénica para la ópera. Penetración y jesuitas serán también elementos de aquel exotismo que mira hacia el oeste y que es el que aquí interesa. Un interesante caso entre “anecdótico y fantástico” abrirá de esta manera, gracias a los jesuitas, el tema del exotismo americano en la ópera. La Provincia belga de la Compañía de Jesús, a principios del siglo XVII envió al mismo tiempo expediciones en misión a la China y a las Reducciones del Paraguay. Al estudiar los datos de Jean Vaisseau, un músico jesuita que no pudo viajar a la China y que en cambio se encaminó a Buenos Aires, he consultado los fondos de los jesuitas belgas que son conservados actualmente en el Archive General du Royaume de Bruselas. Ese archivo ha recuperado los fondos de la Compañía de Jesús en tiempos de su supresión a fines del siglo XVIII, y custodia un curioso impreso que da cuenta de un muy especial hallazgo zoológico útil para mostrar un precoz caso de exotismo de argumento americano. El documento, que cuenta con una imagen, describe en francés y en latín lo que a continuación traduzco:

Ave prodigiosa. Recientemente vista

Este monstruo fue visto en las Indias y matado en la ciudad de Quinto el 20 de febrero del año 1625. La mitad de su cara era de oso, el resto de pez, sus dientes eran largos dos palmos, la lengua bifida, la nariz torcida, un ojo en la frente, dos cuernos de ciervo en la cabeza, entre los cuales había una figura de un ancla, las orejas eran grandes, de una de las cuales surgía un cuerno con la inscripción de las cuatro letras D. G. F. P. El pecho tenía forma de pez, sus alas eran largas once pies y anchas veintisiete. Las espaldas armadas como con caparazón de tortuga, con pequeñas púas como las de un puercoespín. Sobre las espaldas había pequeñas montañas en forma de torre. El resto era liso hasta la cola y de diversos colores: al final había dos huesos en forma de espadas cruzadas, los pies de oca y en lugar de las uñas pequeñas alas. Fue abierto, y dentro se han encontrado dos corazones, dos coronas y un compás las puntas del cual traspasaban los corazones y estaba marcada la siguiente inscripción W. H. R. V. Cuando este monstruo apareció, se escuchó un gran ruido de artillería, y se vieron

⁷⁷⁹ Brizzi, Bruno, op. cit. p. 394.

muchos signos de fuego. Fue matado por dos arcabuceros a los que se les prometieron como premio cinco mil libras de las cuales cada una hacen ocho dracmas o Reales. Fue impreso en Madrid, Milán, Génova, Nápoles, Amberes.

Esta aparición americana y tantas otras noticias que llegaban del otro lado del Atlántico, no podían dejar de estimular la imaginación de los europeos de teatro. John Dryden, poeta puritano que después se convertirá al catolicismo y que tendría gran suceso en tiempos de Carlos II, escribió con su cuñado Sir Robert Howard *The Indian Queen*, un texto que muestra la guerra entre los habitantes del nuevo mundo de manera improbable: la contienda, antes de la llegada de los españoles, enfrenta a los imperios azteca e inca, que Dryden y Howard imaginan vecinos, y muestra a los americanos muy ocupados en sacrificar a sus doscientas deidades.

*Ye twice ten hundred deities
To whom we daily sacrifice*

La obra fue puesta en música por Henry Purcell y presentada en Dorset Garden en 1695 con la sección final compuesta por su hermano Daniel.⁷⁸⁰ La ópera italiana, en aquellos años - se recordará el lamento metastasiano por la falta de ambiente y personajes - no podía descuidar esa verdadera mina de novedades que representaba América. En Venecia, Vivaldi con su *Montezuma* del 1733 sobre libreto de Giusti, abre a una serie riquísima de melodramas sobre la conquista de México que llegarán al célebre *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique*, de Spontini. La ópera de Spontini muestra a los americanos como representantes de la barbarie, y en el libreto de Jouy y Esmenard todo apunta al primitivismo de los aztecas. El retrato de Montezuma responde a una imagen correspondiente al de las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, el cronista que había escrito que al monarca, si bien “era muy limpio de sodomías...le solían guisar carnes de muchachos de poca edad”.⁷⁸¹ La ópera de Spontini subió por primera vez en noviembre de 1809 en el que napoleónicamente se llamaba Théâtre del’Académie Impériale de Musique, en ocasión de la campaña francesa sobre territorio español. El libreto original era de Victor Joseph Etienne de Jouy y de Joseph-Alphonse

⁷⁸⁰ Holman, Peter y Robert Thompson, “Purcell, Henry II”, *The New Grove*, cit.

⁷⁸¹ Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Portilla, Madrid, 1984, p. 322, 323.

Esmenard, y los ballets eran de M. Gardel. El prefacio de los libretistas muestra que los años desde Dryden y Howard no han pasado en vano y los europeos ya no cometían ciertas confusiones. Ellos, en efecto, subrayan que es injusto confundir imperios americanos y también conquistadores. Es necesario distinguir al noble Cortés del pérfido Pizarro; mientras el conquistador de México y héroe de la ópera que se presenta, se cubre de las más altas virtudes, es “*Pizarro, au contraire, aventurier de la plus basse extraction*”, que vence cruelmente “*sur un peuple doux, timide, et désarmé*”. Pizarro es un tigre en un rebaño. Los libretistas franceses festejaban satisfechos haber encontrado un tema fructífero, como bien habría podido confirmar su viejo colega Metastasio, América es un argumento extraordinario: “*La conquête du Mexique est le plus beau sujet que l’histoire des siècles modernes offre au génie de l’épopée*”, y sin entrar en disquisiciones teóricas justifica la adopción de un tema épico dentro de las severas *conventionnes* de la *tragédie lyrique*, ya que “*le grand opéra français a pour le moins autant du rappris avec l’épopée qu’avec la tragédie*”.

Más allá de las teorías, el público de París apreció sin duda el gran espectáculo de los grandes movimientos de masa: “*Entrée des Espagnols. Danses guerrières, combats simulés. A la suite de ces jeux, l’élite des soldats de Cortez, couverts de leurs armes, défile sur la scène; plusieurs sont à cheval. Après la marche, ceux-ci traversent le théâtre au galop. Les vaisseaux pavoisés font un mouvement et bordent le rivage*”.

O de la gran escena de las naves españolas que arden: “*La flotte espagnole s’embrase tout à-coup, quelques vaisseaux font explosion, tous les autres sont engloutis*”.

Gran impresión causó la puesta sucesiva de la ópera de Spontini en Nápoles, y Rossini aprovechó ciertas elecciones del colega, como la oposición de masas corales, para su posterior *Maometto II*.

El texto francés habría de ser reemplazado después de no pocas peripecias por los versos del libretista Angelo Zanardini, que en la versión que habría de circular en Italia pone en la primera escena de la ópera ciertos versos de resonancia evidentemente verdiana.

Al alzarse el telón el sumo sacerdote y sus acólitos cantan un coro que comienza nada menos que así:

Strida la vampa sul rogo infame

Mientras que Álvaro y los prisioneros responden::

Nel dì della vittoria

Ingloriosa morte

... donde las analogías con los libretos de *Il Trovatore* y *Macbeth* son demasiado evidentes.

Músico y libretistas establecen algunos parámetros sobre la visión de la cultura lejana, que será necesario destacar en función de lo que sucederá años después con la composición de melodramas en América en general y en Argentina en particular.

La orquesta, en su sinfonía de apertura, había ya mostrado alguna indicación de violencia rítmica en su *Allegro Vivace* y en sus armonías:

Ejemplo 1



Pero es en el siguiente *Allegro feroce* donde se desata el paroxismo. Se trata de las danzas bárbaras cuya indicación escénica supone en la versión de Zanardini que “*Alvaro e i prigionieri spagnoli vengono trascinati nel tempio al suono di una musica guerresca e selvaggia. Il popolo che suppraggiunge si abbandona ai trasporti di una gioia feroce*”. La música continúa con *acciaccature* apoyadas sobre acordes que se repiten obstinadamente, dando con eficacia la idea de una furiosa obsesión. Textos del tipo “*piantiamo agli inumani il coltello in mezzo al cor*” o “*ne lor crani il sangue fumi, vendichiam l’offeso altar*” se asocian con articulaciones en *staccato* y ritmos con puntillos que contribuyen a la idea de irruente incivilidad.

Ejemplo 2

Acto primero, introducción



Las disonancias y los bajos como estos:

Ejemplo 3

(idem acto I, “*Coro e danze barbare*”)

Allegro feroce



...serán estereotipos de la representación de la barbarie de tipo americano y habrán de sobrevivir en los primeros *westerns* del cine.

Con relación al coro y las danzas bárbaras del acto primero es de notar la construcción melódica basada en una escala que ciertamente responde más a los caprichos de quien busca lo extraño que a la realidad musical mexicana

Ejemplo 4



Obsérvese la presencia de dos segundas aumentadas que acentúan lo anómalo.

No pocas veces la interválica vertical recuerda elementos arcaicos europeos, como la consecutividad de consonancias perfectas en las dos voces superiores del coro y la reunión en unísono o en octava en momento cadencial. Estas técnicas derivan por cierto del *organum* medieval que en los días de Spontini eran considerados primitivismos susceptibles que se aconsejaba evitar en la armonía; “suenan vacíos” se decía y se dice aún en las clases de armonía. En qué medida fuese consciente esta voluntad spontiniana de caracterizar con elementos arcaicos europeos el ambiente americano, resulta evidente en este otro momento de consonancias perfectas y melismas, que cantan no casualmente la palabra “antica”.

Ejemplo 5



Idéntica preocupación se nota en la voluntad de caracterizar al mundo ibérico que, visto desde París, es también exótico. La técnica en este caso es la referencia melódica al tercer modo eclesiástico, el frigio, tan habitualmente asociado a la música de España. He aquí una típica cadencia que a través del característico giro melódico descendente llega por semitono al sonido final. Este último sonido es repetido después de una bordadura inferior. Para subrayar de esta manera las características del modo, es decir el típico semitono entre los sonidos 1 y 2 y el tono entre 7 y 8.

Ejemplo 6

(Idem acto I, himno)

Adagio



Otra típica cadencia frigia, emblemática como se indicaba, de lo ibérico, es colocada con mucho tino sobre palabras se refieren a la figura del monarca español:

Ejemplo 7 (idem acto 1)



Y qué decir de...

Ejemplo 8 (idem acto 1)



Aunque hábil en utilizar estos esquemas, Spontini no es el primer europeo en musicalizar con armonías heterodoxas y ritmos nerviosos la visión de una América primitiva. Mucho antes, Hernando Franco había recorrido un sendero similar. Franco nació en Garrovillas, cerca de la frontera española con Portugal. Se transfirió a América alrededor de 1554; fue músico en Guatemala primero y en México después. Allí llegó a ser maestro de capilla de la Catedral azteca. Franco, en sus músicas, no abandona el lenguaje polifónico

severo, habitual de las composiciones sucesivas a Trento, que lo muestran músico consciente de las convenciones europeas de su época. Pero Franco es también autor de dos himnos a cuatro y cinco voces sobre textos náhuatl que representan un caso poco común de empleo de una lengua americana en la literatura polifónica colonial. El músico emplea en estos himnos disonancias no preparadas o no resueltas, así como un gran número de quintas y octavas paralelas, tanto que en una de estas músicas, el himno que inicia “*In ilhicac cihapille*”, a pesar de su brevedad incluye más de una docena de “trasgresiones” de este tipo. Aunque estas músicas fueron ciertamente compuestas a la europea, es clara la intención de caracterizar al elemento americano.

Ejemplo 9

ma-to-pan xi-mo-tla tol-ti - ix - pant-zin ca in mot-la-zo co-nen- tzin Ca

ma-to-pan xi-mo-tla tol - ti ix-pan-tzin in mot-la- zo . Ca om-pa -
- co

tol-ti tx-pan-tzin-co in mot-la - zo co-ne-tzin Je-su - Cris-to. Ca om-pa -

ix - pan-tzin-co in mot-la - zo có - netzin Je- su Cris - to Ca

Obsérvese la evidente analogía con el siguiente esquema rítmico de un canto fúnebre de los indios pueblo que transcribe Curt Sachs.

Ejemplo 10

Análogos ejemplos se podrían citar con relación a otras músicas compuestas por europeos que tratan de caracterizar a la música de América, como los casos de los guineos o los negros que imitan caricaturalmente las dificultades de los esclavos africanos en hablar el

castellano. Ellos utilizan sobre estas palabras pintorescas músicas con esquemas rítmicos y armónicos poco convencionales.

Ejemplo 11. “Dame Albricia Mano Antón” de Gaspar Fernandes. (1570 ca. Portugal - 1629 ca. México)



Evidentemente, estas curiosidades son solamente apreciables por un occidental capaz de evocar, a través de la memoria de las consonancias perfectas medievales, el concepto de arcaico.

Mucho después, en torno a 1825, Giacomo Massoni, el precursor de la actividad lírica en Argentina, habría de resultar con análogo espíritu, el primer músico “que se interesó por el folklore nacional” porque ya en aquellos años el boloñés había compuesto unas “Grandes variaciones del triste y del cielito”.⁷⁸² Pocos artistas como este músico mostraron curiosidad por el mundo extraeuropeo: el violinista, después del Plata, habría de trabajar en Sudáfrica, Macao, India y China.

En el terreno específico de la composición de melodramas, la ópera exotizante fue funcionalmente útil a la creación de una fantasía mítica fundacional, esencial en la dialéctica del populismo que durante muchas décadas fue casi hegemónico en América latina. También la ópera podía suministrar su experiencia: le bastaba volver a los orígenes del género. El proyecto también vio a los inmigrantes italianos en primera línea.

Los músicos han reandado el camino antiguo de la ópera, el de su nacimiento mitológico, utilizando materiales legendarios o de confusas historias que, con el pasar de los años, eran cada vez más criollas y menos indígenas. Los movimientos populistas del continente han favorecido, con nítida función política, la continuidad de estas producciones aún después de 1930, ya que resultaban funcionales a la creación del “Ser Nacional”. Muchas de estas músicas se han perdido, imposibilitando un análisis verdadero, o bien los datos disponibles son precarios, pero se puede suponer, con la indudable sonoridad americana de

⁷⁸² “Massoni, Santiago”, Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biográfico Italo Argentino...cit.*

sus títulos, que a la exaltación legendaria de lo local pertenecen: *La Profecía de Huiracocha*, *Cumandá*, *Los Hijos del Sol* (Pedro Pablo Traversari, ¿?), *Guarionex* (Felipe Gutiérrez Espinosa, 1856), *Chaquira Lieu* (Miguel Rojas, 1878), *Atzimba* (Ricardo Castro Herrera, 1900), *Jupira* (Francisco Braga, 1900), *Illa-Cori* (Daniel Alomias Robles, 1900), *Ollanta* (José María Valle Riestra, 1901), *Tupá* (Augusto Maurage, 1919), *Xulitl* (Julián Carrillo-Trujillo, 1921), *Ollantay* (Constantino Gaito, 1926), *Paraná Guazú* (Vincenzo Ascone, 1930), *La leyenda del Urutaú* (Gilardi Gilardi, 1934), *Tabaré* (Alfredo Schiuma, 1934), *Las vírgenes del Sol* (Enrique Mario Casella, 1927), *Las hijas del Sol* (Schiuma, 1939), *Cumandá* (Salgado, 1940-54), *Lin Caiel* (Arnaldo D'Esposito, 1941), *Malazarte* (Oscar Lourenço Fernández, 1941), *Mabaltayan* (Luís A. Delgadillo, 1942), *Zincali* (Felipe Boero, 1954), *Izath* (Heitor Villa-Lobos, 1958), *Churana* (José María Velasco-Maidana, 1964) *A Lenda do Bucho Turuna* (Lindembergue Cardoso, 1979). Más bien criollas aparecen *Pampa* y *Yupanki*, (Arturo Berutti, 1897 y 1899), *La Cruz del Sur* (Alfonso Broqua, 1919-1922), *El Matrero* y *Siripo* (Felipe Boero, 1929 y 1937), *El Gualicho*, (Alfredo Pinto, 1940), *Marianita limeña* (Waldo Sciamarella, 1957), *Amerindia* (Heitor Villa-Lobos, 1958).

Una conclusión sobre la ópera de los conquistadores

La ópera, que había siempre desempeñado funciones simbólicas de primer orden, desarrolló también un papel muy activo en las representaciones emblemáticas en Argentina. El melodrama de los italianos, objeto de problemática recepción en España, había llegado al Río de la Plata ya en época colonial con compositores de ópera como Bartolomeo Mazza y otros más. Para los personajes de progreso del nuevo estado fue fundamental la construcción de emblemas vinculados al melodrama, poseer un teatro y elaborar un repertorio. De todas maneras, como otra de las pruebas de la maleabilidad del objeto lírico, la ópera mostró su capacidad de representar cualquiera de las dos ficciones orientadoras de la nación. Tanto la tendencia iluminística como la mística pudieron de esta manera servirse eficazmente del melodrama para darse sus representaciones. Las características que estudiosos como Benjamin adjudican a lo místico, han podido cantarse también en los escenarios líricos. La exaltación de lo telúrico, lo ahistórico y lo esotérico en la ópera fue afín a ese tipo de proyectos que en Argentina significó la proclamación de un regreso al campo en cuanto lugar arcádico y libre de la corrupción urbana. En ambas representaciones, la histórica y la arcádica, resultaron centrales los aspectos vinculados a la visión del Otro. Estas vías no eran nuevas para la ópera y, precisamente el argumento de la conquista de América y el primer encuentro

cultural entre europeos y americanos, fue terreno fértil aprovechado ya desde tiempos de Metastasio. Tal temática fue pretexto para sublimar al Otro desde puntos de vista iluminísticos negando su diversidad y también, desde la visión exotizante, marcar sus aspectos pintorescos. Elementos musicales como el ritmo y la armonía ya habían sido utilizados en esta función exotizante por músicos europeos como Hernando Franco que habían visitado América en tiempos coloniales. Cuando los compositores argentinos trataron de elaborar por fin aquel repertorio nacional, han recorrido otra vez más alguno de aquellos dos senderos que la ópera de los italianos ya había trazado, es decir la utilización del mito y de la leyenda o en cambio la exaltación de la historia.

3.4. LOS ITALIANOS CREAN LA ÓPERA NACIONAL ARGENTINA. LA VERSIÓN MÍSTICA.

La posibilidad de promocionar un espectáculo aprovechando la propia diversidad era ocasión imperdible para los compositores locales. Se trataba de exasperarla hasta hacerla afín a la expectativa que los europeos tenían de lo americano; no era conveniente defraudar sus anhelos de exotismo. Los mismos franceses e italianos, a través de Rameau y Spontini por cierto, habían mostrado claramente el camino de su deseo y no quedaba más que satisfacerlos. Casi contemporáneamente a las evoluciones exotizantes en Argentina a fines del Siglo XIX, un proceso análogo estaba desarrollándose con la conquista de París que abordaban los músicos rusos. Richard Taruskin⁷⁸³ describe lúcidamente como fue inventada, por aristócratas que poco frecuentaban las afueras de San Petersburgo, una Rusia de estepas orientales muy *nega*⁷⁸⁴ a medida de las exigencias del consumo francés. El éxito de la operación hizo que aún en tiempos de Diaghilev y Stravinsky se perseverase con entusiasmo en la explotación del negocio.

Los compositores, generalmente italianos que residían en el continente, entendieron así una nueva utilidad en componer óperas sobre leyendas o historias mayas que se diferenciaban de *Aida* apenas por los escalones de las pirámides mexicanas. Otros sujetos igualmente ingenuos, pero desgraciadamente más peligrosos, los nacionalistas del populismo americano,

⁷⁸³ Taruskin, Richard, op. cit.

⁷⁸⁴ “The word, [...] is usually translated as “sweet bliss”, but it really connotes gratified desire, a tender lassitude (or “mollitude”, to rely once more on Nabokov’s vocabulary). In *ópera and song*, *nega* often simply denotes S-E-X à la russe, desired or achieved”. Taruskin, Richard, op. cit. p. 165

consideraron que aquellos títulos con muchas equis y con sinfónica orquestación de melodías pentatónicas conformaban un obligado gesto patriótico, útil tributo a la mística invención de un “Ser Nacional”, no ya en función de la cohesión social fundadora sino de la exclusión xenófoba y esto se estudiará más adelante. Tal fervor en inventar un pasado, claro está, fue particularmente activo en las áreas del continente más despojadas de historia.

¿Cuales fueron los impulsos que determinaron en músicos italianos la composición de óperas en función de lo mítico que representaban las leyendas americanas? ¿Cuál era la relación de aquellos autores con lo real? ¿Su adhesión a lo mítico americano se refirió a relaciones de conflicto con la realidad de su origen italiano? ¿La elección del mito desde el punto de vista artístico a qué posiciones políticas se refería?

3.4.1. *Huemac* 1916.

Entre los intentos de constituir una ópera nacional argentina con elementos legendarios americanos, la breve *Huemac* de Pasquale De Rogatis tiene una importancia fundacional.

En efecto, “*Whereas Huemac is apparently the earliest ópera by an Argentine composer to incorporate ethnic strains...*”⁷⁸⁵

La ópera fue presentada en 1916 bajo la dirección de su autor en la sala del Teatro Colón con un *cast* internacional que fue el siguiente:

Gilda Dalla Rizza, (Xiutzal);
Jacqueline Royer, (Mayabel);
Giulio Crimi, (Huemac);
Nicola Merli, (Xicohuatl);
Amedeo Bettazoni, (Cavaliere dello smeraldo);
Alfredo Belletti, (Cavaliere dell'aquila);
S. Viscardi, (Messaggero);

Escenas: J. Bermúdez

Coreografía: G. Cammarano

Director de orquesta: Pasquale De Rogatis

⁷⁸⁵ Kuss, Malena, *Nativistic strains ...cit.*, p. 159.

La operita de De Rogatis, si bien cargada de significación, era muy breve, tenía una duración inferior a la hora y se presentó junto a *Andrea Chenier* de Giordano. Por cierto que la de 1916 fue una de aquellas temporadas históricas del Colón que reunió personajes legendarios del mundo de la lírica internacional como Tita Ruffo, Mercedes Capsir o Ninon Vallin, y aquellos grandes intérpretes que cantaron en la *prima* de *Huemac* habían llegado a Argentina para cubrir también otros compromisos en la primera temporada del teatro. La Dalla Rizza y Crimi, los protagonistas de la ópera de De Rogatis, cantaron también en la misma velada *Andrea Chenier* con Tita Ruffo, y esto es prueba de que aquella administración del teatro porteño daba la oportunidad a producciones locales de ser presentadas con las mejores oportunidades de éxito.

De Rogatis, muy anciano, a los 93 años atribuía a ese *cast* internacional que su ópera haya sido cantada en italiano, y en la conversación con Malena Kuss ya citada parece justificarse: “En esa época, los artistas no querían cantar en castellano. Hubo que hacer una traducción. El idioma entró muy tarde en la música. Como en las obras tempranas de de Falla, hasta las canciones se hacían en italiano o en francés. *Huemac* nunca se representó en español”.

En realidad, la explicación del maestro, que para la ocasión parece vestirse idealmente de gaucho, resulta un pretexto. El teatro Colón, lo nota también Malena Kuss, ya había presentado óperas locales en castellano. Lo había hecho en el año del Centenario y la pereza de los divos en cantar en español era tema que se resolvía fácilmente; ya en octubre de 1910 la *Blanca de Beulieu* del compositor Cesare - o César - Stiattesi, nacido como Garibaldi en Niza, fue cantada por alguno de los estupendos cantantes españoles líricos que visitaban Buenos Aires. Así como la temporada del Colón de 1910 podía contar con Conchita Supervía, que cantó en el estreno de la ópera de Stiattesi, el teatro en 1916 podía disponer de figuras famosísimas como la colega de Dalla Rizza, la española Mercedes Capsir.

Los colaboradores de De Rogatis en la operación *Huemac* fueron el poeta uruguayo Edmundo Montagne y su colega Comunardo Braccialarghe, quien encontró versos italianos para el texto de Montagne.

En algún viaje rumbo a La Scala la única partitura de *Huemac* ha sido perdida y actualmente se conservan sólo secciones de baile que forman parte, con alguna regularidad, de conciertos sinfónicos en Argentina.

Cuando De Rogatis relata el argumento de su ópera, aludiendo a que su protagonista rige su pueblo sin abusos, dice que *Huemac* gobierna “como un cristiano”, y en su particular

visión del trance ritual se lo cita como una borrachera. De todas maneras, nada mejor que la vitalidad de su voz para saber de aquella ópera perdida.

*Huemac es una leyenda tolteca tomada de la mitología mexicana. Huemac era un especie de Moisés tolteca, cuya manera de gobernar y de vivir lo asemejan a un cristiano...hizo una fiesta popular en que los indios empezaban rezando y terminaban borrachos. Después de la fiesta, cuando estaban ebrios, aparece Ixiohuatl, el rey enemigo, símbolo del mal, y lo desafía a pelear. Huemac cae herido, pero antes de morir habla a su pueblo y les dice que el hombre blanco reinará. Un tolteca, que nunca había conocido a Cristo, dijo que el hombre blanco reinaría.*⁷⁸⁶

Aunque Veniard distraídamente escribe que *Huemac* se desarrolla en el Perú colonial, es útil la referencia del estudioso a la resonancia de la ópera en un ambiente que conoce: *Huemac* fue título modélico para los músicos tradicionalistas contemporáneos de De Rogatis: “En 1916 estrenó su ópera *Huemac*, dentro de esta tendencia: ambientación en el Perú en la época colonial. No presenta citas ni reminiscencias de música criolla rioplatense ni del interior de la Argentina, sin embargo fue considerada, con motivo de su estreno, como la gran ópera americana que debía ser tomada como ejemplo por los compositores locales”.⁷⁸⁷

La gran influencia que este título ha tenido y su carácter pionero en el ámbito operístico de Argentina impulsan a conocer algo de los datos biográficos de los creadores de *Huemac*. Trataré de poner resaltar en esas informaciones los elementos útiles para explicar el papel de los italianos en la formación de esta forma de ópera nacional según el modelo legendario.

3.4.2. De Rogatis.

Quien firmaba con el nombre castellano Pascual De Rogatis en realidad se llamaba Salvatore Aniello Pasquale y era hijo de inmigrantes que habían llegado a Buenos Aires en uno de los primeros momentos migratorios de masa. Sus padres se habían casado ya en Italia y Salvatore había nacido allí, en Teora, en Provincia de Avellino, en mayo de 1880. La historia del pequeño es la de la mayoría de los infantes de aquella difícil emergencia social. Se dejaba el propio pueblo con dolor y también, como manifiestan tantos diarios o cartas de

⁷⁸⁶ Kuss, Malena, *Nativistic strains ...cit.*, p. 159.

⁷⁸⁷ Veniard, Juan Maria, *La música Nacional...cit.*, 70.

inmigrantes, con un rencor explícito o escondido respecto de una Italia que no ha sabido retener a sus hijos. Alguna referencia parece indicar este tipo de sentimientos en la familia de De Rogatis, en hipótesis que son arduas de reconstruir con seguridad, pero que es necesario intentar porque podrían bien explicar actitudes del compositor con consecuencias artísticas, como su interés por la invención fantástica de una patria alternativa a aquella patria real, que era fuente de dolor.

Por un lado, Malena Kuss, que conoció al compositor, escribe que “no pudo educarse en Europa porque no fue bendecido por una fortuna familiar”. Además, y por otro lado, un pariente del músico, residente en Teora, me manifiesta su dificultad en establecer relación con la familia directa de De Rogatis que emigraron a Argentina, aún cuando su lugar natal organizaba homenajes al compositor. Me escribe así Emidio Natalino De Rogatis “*Sembra che negli USA ci siano altri nipoti, i quali tempo fa, quando furono interpellati da un professore di Avellino che volle commemorare l’artista, interpellati, ebbero a dire stizziti: solo adesso vi ricordate?*”⁷⁸⁸

Cualquiera haya sido el vínculo de De Rogatis con aquella Italia que se olvidaba de él y a la que no podía viajar, su relación con la comunidad peninsular fue intensa: estudió violín con un célebre compatriota, aquel Pietro Melani que había tocado en la *prima* de la *Aida* en El Cairo y que falleció cuando Pasquale tenía diez años. Luego De Rogatis tuvo la oportunidad de estudiar con figuras centrales de la composición argentina como Julián Aguirre y Alberto Williams.

Un aspecto central de los caracteres de De Rogatis fue señalado nítidamente por Rodolfo Arizaga, que describe al músico como alguien “atraído por una extraña inclinación hacia el exotismo”.⁷⁸⁹

Tales inquietudes por el Oriente y lo fantástico parecen ser precocísimas y muy anteriores a la curiosidad por el tradicionalismo americano. En efecto, escribe apenas a los doce años de edad una *Suite árabe* y una *Danza de las Dríadas*, ambas para cuerdas, y a los dieciséis, los poemas sinfónicos *Belkiss en la selva* y *Marko y el hada*.

Esos títulos son evidentemente notables teniendo en cuenta que resultan obra de una persona que de sí mismo había dicho: “Me siento influenciado por lo que me rodea”.⁷⁹⁰

⁷⁸⁸ Comunicación en correo electrónico de Emidio Natalino De Rogatis al autor fechada el 10 de julio de 2008.

⁷⁸⁹ Arizaga, Rodolfo, *Enciclopedia de la música argentina*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1972, p. 114.

⁷⁹⁰ Kuss, Malena, *Nativistic strains ...cit.*, p. 192, en la ya citado “*Statement ...*”.

Ante un encargo del gobierno en la ocasión del Centenario, aquellas curiosidades por lo fantástico se dirigieron a la figura diabólica en versión americana. Con gran honestidad, De Rogatis subraya lo circunstancial del hecho “La municipalidad encargó obras para el Centenario. Entonces nos pusimos a pensar que para celebrar la independencia nacional no podíamos escribir obras europeas. Así nació Zupay, mi primera obra de esta tendencia”.⁷⁹¹

3.4.3. Componiendo *Huamac*.

Algunas declaraciones del propio De Rogatis arrojan luz sobre su forma de componer y la matriz de su técnica como operista.

Por lo pronto, una frase suya lo revela cabal heredero de la tradición melodramática de su país natal. Del texto que recibe de su libretista le atrae el material que le daba ocasión para desarrollar dos de los *tòpoi* dramáticos más presentes en la convención operística: “para la música me gustó porque tenía la oración y la danza orgiástica”.

El tema del ruego, en efecto, es central en el género lírico y esto ya se verifica en el primer melodrama. La *Euridice* de Jacopo Peri con el texto de Ottavio Rinuccini canta una plegaria que puede ser considerada la primera aria y que comienza “*O re degli orridi e neri/campi d’inferno*”. La tradición llega, ya en tiempos cercanos a De Rogatis, a la oración de Desdemona en el *Otello* de Verdi-Boito. Se trata de momentos de especial introspección, utilísimos para preparar un desenlace con despliegue sonoro y teatral. No es casual que sobre el tema de las plegarias se haya detenido con tino Malena Kuss, al comparar diversos casos en los que un fundamental compositor argentino de óperas, Felipe Boero, utiliza tal recurso en sus melodramas: la oración de Mariana en *Tucumán*, la de Raquela en *Raquela*, y la plegaria de Pontezuela en *El Matrero*.⁷⁹²

La danza o la canción popular, por otro lado, como inclusión en la ópera tiene tradición no menos antigua. Su contribución a la variedad del espectáculo y en el caso de los bailes, su función de separación de diferentes situaciones dramáticas que dan la posibilidad a los necesarios cambios de vestuario y escena, fueron entendidas desde los primeros momentos de la historia lírica.

Esos injertos dan la posibilidad de ubicar en el melodrama material de música popular o étnica y es este argumento importante para quien busca exotismos. En los años de *Huamac*, la

⁷⁹¹ Kuss, Malena, *Nativistic strains* ...cit., p. 193.

⁷⁹² Kuss, Malena, *Nativistic strains* ...cit., p. 224 y ss.

ópera en versión naturalista había revitalizado estos paréntesis en famosos ejemplos veristas; baste recordar la pretendida “autenticidad” de la famosa y dialectal “*O Lola ch’ ai di latti la cammisa*”, que se escucha en el primer momento orquestal de *Cavalleria Rusticana*.

Es este tema importante porque permitirá estudiar la relación de De Rogatis con la tradición lírica italiana y con el problema de lo “auténtico”. El mismo Verdi se encontró en un trance de este tipo cuando trabajando en *I Vespri siciliani* tuvo la ocurrencia de citar material popular meridional en las danzas de la ópera. En aquella ocasión pidió a su amigo napolitano Cesarino De Santis datos sobre la música del sur de Italia: ¿La tarantella es siempre en menor y en 6/8?, ¿cómo son las músicas de la fiesta de Santa Rosalia?, ¿sería posible recibir algún material *vero*?: “*Ho bisogno da voi d’un favore, ma lo vorrei al più presto. Desidererei mi mandaste una Canzone, un’Aria o che so io Siciliana. Ma vorrei una Siciliana vera; vale a dire una canzone del popolo e non una canzone fabbricata da’vostri maestri [...]. Fatela copiare in un pezzetto di carta con un semplice basso d’accompagnamento e mandatemela in una lettera col mezzo più presto*”.⁷⁹³

Sin embargo, Verdi, recibido aquel material de De Santis, decidió no utilizarlo; no lo convencía porque le sonaba cosa elaborada y no “auténtica”.

De Rogatis, en su afán americanista, se comportó de manera muy similar. El compositor de Avellino pidió música a conocidos de México para tomarla como modelo en su ópera, es decir intenta también comportarse de manera “filológica” y, de forma completamente análoga a Verdi, sintió que todo cuanto le llegaba sonaba a artificial. Su solución es por demás curiosa: recurrió a entonces a un gran texto de armonía, el que se usaba entonces, en pos de ...“música primitiva”.

En esa época no se conocía ni interesaba a nadie América. Todo era Europa, París. Yo pedí a México canciones mexicanas, pero eso era una rara mezcla de italianada con gallegada.

*Para Huemac me basé en una interpretación personal de lo que serían las escalas primitivas, tomándolas del tratado de armonía de Gevaert, en el que leí que los pueblos primitivos usaban escalas pentatónicas. Había en el tratado un ejemplo y yo empecé a trabajar con esa escala.*⁷⁹⁴

⁷⁹³Verdi, Giuseppe, *Carta del 10 aprile de 1855* que transcribe Leydi, Roberto, op. cit., p. 314.

⁷⁹⁴ Kuss, Malena, *Nativistic strains ...cit.,*, p. 199.

De Rogatis confiesa que se había cuidado de no abusar de aquel material: esas escalas, si no son usadas con prudencia, pueden resultar aburridas: “yo calculé todo para usarla sólo a ratos, si no es una lata...”⁷⁹⁵

La gran diferencia entre la operación de *Vespri* y la de *Huemac* es que jamás Verdi imaginó estar inventando una tradición siciliana. Si bien en ambos casos la autenticidad filológica o la historicidad de la operación era cosa irrelevante, Rojas pensaba posible crear un pasado. La tradición era algo que se inventaba. Rojas escribe sobre De Rogatis: “El tema era propicio a la inspiración de este joven maestro, y él supo hacer de su obra una verdadera profesión de fe, dando a los desorientados anhelos de la música nacional, una raíz en la tierra nativa y una tradición en la historia del Nuevo Mundo...He ahí la tendencia abrazada por Pascual De Rogatis y llamada a crear una escuela de música americana”.⁷⁹⁶

De manera despiadada, esta invención de un pasado museal de los tradicionalistas y de Rojas en especial, es caricaturalmente descrita por ciertos colegas del escritor:

*El error de Rojas de creer que los poetas gauchescos fueron gauchos: ¿qué se puede esperar de un hombre que se mandó hacer una casa idéntica a la casa en que se juró la independencia?*⁷⁹⁷ [...] *La casa tiene un patio andaluz, con adornitos incásicos: Ollantay. ¡Qué raro que Victoria estuviese allí, es un descenso!*⁷⁹⁸ [...] *¿Te das cuenta que en vida convirtió su casa en museo? ¿Por qué no habrá exhibido también su cepillo de dientes? Día a día iba produciendo su propio museo.*⁷⁹⁹

3.4.4. El ritmo escénico.

Sobre la composición, De Rogatis indica a Malena Kuss algo que habría podido firmar el mismo Verdi y que lo sitúa categóricamente inmerso en la tradición de las convenciones de la música de ópera italiana y que lo desmiente de su pretendida distancia de aquella tradición lírica: “Para mi el problema de la ópera es una cuestión de ritmo de escena”.

⁷⁹⁵ Kuss, Malena, *Nativistic strains ...cit.*, p. 198.

⁷⁹⁶ Mayor Serra, Otto, *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Atlante 1947, II, p. 858 que cita Malena Kuss, *Nativistic strains ...cit.*, p. 193.

⁷⁹⁷ Bioy Casares, op. cit., p. 1559.

⁷⁹⁸ Bioy Casares, op. cit., p. 91.

⁷⁹⁹ Bioy Casares, op. cit., p. 323.

La necesidad de mantener la tensión dramática en dimensiones temporales contenidas lo alejan de la exposición francesa y, por supuesto, wagneriana. El compositor meridional se inscribe decididamente en la tradición de la ópera italiana y comenta llanamente algo que es elemental para cualquier cultor del género dramático peninsular: “Si dura mucho, la emoción se afloja”.⁸⁰⁰

La real falta de interés sobre las circunstancias históricas sorprende no poco, pero se inscribe planamente en la consideración que lo importante es inventar una tradición. Sobre el ritual americano dice velozmente: “Las orgías de los indios eran así”.⁸⁰¹

3.4.5. Los otros de *Huemac*.

De Rogatis, lo manifiesta a Malena Kuss, formaba parte de la tertulia del más famoso pintor de la Boca, el barrio de genoveses, aquel conocido como Quinquela Martín. Éste, huérfano, de niño, había sido recogido en la Casa Cuna por un carbonero, obviamente llegado de la Liguria, de apellido Chinchella. El artista hispanizó el apellido del padre adoptivo en Quinquela, convirtiéndose en el emblema artístico de los inmigrantes humildes. Los colaboradores de De Rogatis en *Huemac* confirmaban ese ambiente entre esotérico, alternativo e ideológicamente confuso que saltaba con vivacidad y ligereza del anarquismo al nacionalismo, como he tratado de describir antes. El primer trabajo literario sobre el texto de la ópera fue obra del poeta uruguayo Edmundo Montagne, pero el terceto se completó con la operación de traducción de cuanto escribió Montagne en versos italianos, y este trabajo lo realizó un personaje cuyo nombre ya es toda una promesa: Comunardo Braccialarghe.

3.4.6. Montagne.

Por lo que respecta a Montagne, sea dicho que el uruguayo frecuentaba los ambientes anarquistas de la ciudad. Visitaba a una familia de esa tendencia, los Castillo, en la casa de la calle Castro y San Juan. Cuando en aquella casa nació un niño, el fanatismo político que prohibía los nombres del santoral, hizo que el infante fuese llamado Catulo, y no le fue tan

⁸⁰⁰Kuss, Malena, *Nativistic strains ...cit.*, p. 208.

⁸⁰¹Kuss, Malena, *Nativistic strains ...cit.*, p. 208.

mal porque la primera intención de su padre era inscribirlo con el nombre Descanso Dominical. Catulo Castillo resultó uno de los más importantes poetas de tango, autor de títulos célebres como “Organito de la tarde”. Por su parte, Montagne participaba en tertulias de intelectuales como Roberto F. Giusti, Roberto J. Payró, Natalio Botana, Alberto Gerchunoff y Evaristo Carriego. En aquel ambiente donde la bohemia y la diversidad eran un valor irrenunciable, Montagne, como Quiroga, Lugones, Lisandro de la Torres y tantos otros, murió suicida. En sus últimos tiempos, encontrando al psicoanalista argentino Enrique Pichon-Rivière, que lo visitó en el manicomio de Mercedes, en Uruguay, contagió en el médico su devoción por otro gran poeta maldito que consideraba su modelo y que su tío había conocido: el Conde de Lautremont, casi seguramente otro suicida. En su época productiva entre anarquismos y aire enfermizo, Montagne se interesó por el naciente tradicionalismo mostrando una vez más al anarquismo como la versión mística de la izquierda. Esa pertenencia lo llevó a firmar el texto de *Huemac* y otras obras cuyas muestran aquel interés suyo por ese tipo de ambiente: *Chapaleando barro* (Buenos Aires, 1918), *El Bazar del Iluso* (Buenos Aires, 1919), *La guitarra del pueblo: trovas y recitativos* (Buenos Aires, 1921), *La poética nueva: sus fundamentos y primeras leyes* (Buenos Aires, 1922), pero lo que mejor marca la típica vinculación primitivista entre el mundo del campo y el universo más exótico es su traducción de *El libro del sendero y la línea recta Lao-Tse* (Buenos Aires, 1924).

Montagne, dice Pichon-Rivière, estaba obsesionado en su enfermedad por el conflicto entre el bien y el mal. La semilla de la enfermedad, dando muchos años antes fruto artístico, se había mostrado en *Huemac*, y era eso precisamente cuanto del texto había seducido a su socio musical. Dice De Rogatis a Malena Kuss: “A mí la leyenda me atrajo por la profecía y por el conflicto entre el bien y el mal”.

3.4.7. Comunardo.

Para completar el triángulo compositivo de *Huemac* será necesario describir la no menos singular trayectoria de Comunardo Braccialarghe.⁸⁰² Su padre, cruel como el señor Castillo para dar nombre a su hijo, era un obrero de Macerata que militaba en la Primera Internacional. Comunardo nació en Macerata en 1875, era algo mayor, entonces, que De Rogatis, y ya en su infancia frecuentó a los amigos del padre, personajes de primera línea del

⁸⁰² “Braccialarghe, Comunardo”, Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biografico Italo-Argentino*, cit.

sector bakunista del socialismo italiano. Como muchos de sus compatriotas, pasó a Buenos Aires y trabajó como redactor en el más importante periódico de la comunidad italiana, *La Patria degli italiani*, pero precisamente en tiempos en que colaboraba con De Rogatis, en 1916 fundó un periódico de color político más definido: *L'Italia del Popolo*. Braccialarghe era muy conocido por la comunidad literaria rioplatense y su actividad será otro ejemplo de la particular combinación entre lo americanista, lo exótico y la ideología política consecuente. El periodista, que firmaba a veces con el seudónimo Folco Testena, mostrando claramente aquel interés por lo americano, tradujo al italiano obras como el *Martín Fierro* de José Hernández y *Tabaré* de Zorrilla, pero también *El Cantar del mío Cid*, obra emblemática de aquel mundo arcaico ibérico que tanta nostalgia despertaba en los tradicionalistas argentinos. Sus obras como autor son, ya desde sus títulos, significativas: *Il gringo*, *Il gaucho*, *Arrembaggio alle Malvine*. El radicalismo político de Comunardo Braccialarghe, que frecuentaba al intelectual socialista más importante de aquellos años, el palermitano Giuseppe Ingegneros, de manera violenta giró a signo opuesto pero, como se ha visto en casos ya descritos, de manera no sorprendente, adhiriendo al fascismo. Braccialarghe publicó dentro de esa etapa de su vida, textos claramente alusivos como *L'espiazione massonica*, algunos de ellos específicamente dedicados a la actividad colonialista del régimen: *Tripoli e la Cirenaica* y *Nel nome d'Italia*.

3.4.8. Otro título.

El caso de *Huemac*, ópera místico americana, compuesta por un italiano, no fue en absoluto caso aislado en América Latina: el calabrés de Siderno, Vincenzo Ascone, fue activo exponente del nacionalismo en su país de residencia: Uruguay. Él también, fundiendo con desenvoltura elementos indios, españoles y mestizos, donde obviamente no faltaban estilos, vidalitas, zambas y pericones y abundaban motivos pentatónicos, compuso *Paraná Guazú*, un melodrama que en 1930 subió a la escena del teatro Urquiza de la capital oriental.

Una conclusión sobre la ópera en versión mística.

Fueron italianos los artífices de la ópera que resultó funcional a la representación del mito latinoamericano. El caso de *Huemac* de Pasquale De Rogatis tiene en este tema relevancia fundacional en una actitud, no sólo artística, que privilegia lo fantástico en detrimento de lo real. Las referencias biográficas de De Rogatis parecen fundamentales en tal posición ya que su dolorosa relación con la patria de origen sería determinante para su búsqueda en Argentina de un territorio alternativo. Aquella negación de lo histórico se manifestaría en su actividad musical en un gesto que lo ve “extrañamente incline hacia el exotismo”, como se había citado desde Arizaga.

La lejanía de lo histórico se refiere también al dato americano que se propone entonar, para De Rogatis, la música andina que se le presenta como auténtica, es para él, tediosa. A pesar de su declarada lejanía del melodrama de sus compatriotas, sus concretas actitudes musicales lo muestran en cambio dentro de posiciones profundamente implantadas en los paradigmas compositivos italianos, en especial en lo que se refiere a la importancia del ritmo escénico.

Los artistas que con De Rogatis participaron en la empresa *Huemac*, si bien no pertenecían al ambiente operístico, adquieren gran relevancia representativa. Tanto el poeta uruguayo Edmundo Montagne como su colega Comunardo Braccialarghe, fueron personajes que procedían de los ambientes místicos de la izquierda, es decir el anarquismo. Cuánto tales posiciones se articularon, en la política y en el arte con las tendencias nacionalistas, lo prueba la actividad del calabrés residente en Uruguay, Vincenzo Ascone.

Se estudiará a continuación cómo esos impulsos místicos en la composición lírica condujeron a la entonación operística del gaucho, personaje que en aquellos años había sido embanderado como emblema por la literatura y la pintura.

3.5. AUTOEXOTISMO: EL GAUCHO SUBE AL ESCENARIO.

Sería equivocado suponer una meditada estrategia detrás de la utilización de la ópera en función de reivindicaciones nacionalistas. Las cosas se fueron amasando, como ocurre a menudo en Argentina, a medida que iban sucediendo. De Rogatis explica muy claramente cómo en la tertulia del Tortoni se decidió que había que *inventar* música “argentina” para el

Centenario. Gente menos espontánea habrá aprovechado con mayor cálculo estos productos en sentido político.

La ópera sobre temas gauchescos parece haber seguido este desarrollo: un espectáculo de *clowns* genoveses teatralizado sobre la historia de un gaucho que llegó más tarde a la ópera. Este *crescendo* de prestigio y éxito que desemboca en el melodrama, reviste, por cierto, interesantes perfiles en Argentina, donde aún subsiste en el lenguaje coloquial: “¡al Colón!”, se exclama para decretar la glorificación de un fenómeno popular. Los políticos populistas actuaron literalmente esa expresión verbal llevando en tiempos recientes a artistas de micrófono al teatro de ópera, el cual resultaba obviamente pequeño y completamente antifuncional para espectáculos masivos.

¿Qué consecuencias tuvo en la creación lírica aquella operación de los *clowns* genoveses respecto de la escenificación teatral del gaucho argentino? ¿Hubo una preocupación por representar de manera realista la figura del gaucho a través de la ópera? ¿Consiguieron los compositores argentinos encontrar canales expresivos adecuados para la representación lírica del gaucho? ¿Cuál fue la expectativa de los ambientes próximos al nacionalismo respecto de estas operaciones? ¿Cuál fue su reacción ante las realizaciones líricas concretas? ¿Cuál fue la fortuna internacional de tales acciones?

3.5.1. Juan Moreira, del circo a la ópera.

La figura de Juan Moreira se conformó en uno de los personajes gauchescos que mayor fortuna tuvieron en cuanto símbolo de lo nacional. Aquí el tema interesa en cuanto la historia del famoso gaucho habría de ser pretexto para la composición de óperas en uno de los primeros intentos por constituir aquella ópera nacional que tantos anhelaban. Pero antes de eso será necesario dar cuenta del extraordinario renombre de Juan Moreira. Ese furor tenía un protagonista claro, el *clown* de la *troupe* de genoveses. Más allá de la versión escrita en forma de folletines de Eduardo Gutiérrez, un estudioso de valía y contemporáneo de esos espectáculos como Mariano Bosch, proclama sin duda alguna que el personaje de Juan Moreira es obra de José Podestà: “Pepe [...] era [...] el creador del Juan Moreira, tipo de gaucho barbudo interesante; buen jinete, i que como con aquellas barbas no existió jamás un

gaucho de ese nombre, ni era así aquel mitrista de Lobos i Navarro que inspira la novela de folletín de Eduardo Gutiérrez, fue de su personal creación y propiedad el personaje.”⁸⁰³

La versión escrita de Gutiérrez, para Bosch, era de fama secundaria respecto a la actividad escénica de Podestà: “Si Eduardo Gutiérrez creó ese personaje de paisano honesto i trabajador, convertido en rebelde, peleador i alzado, pero nunca un matrero, por injusticias de mandones, José J. Podestà creó un tipo a su modo, más conocido todavía que el del autor del folletín...”

La posición del estudioso es clara: aún cuando en un pleito los tribunales hayan favorecido las razones de la familia Gutiérrez, el creador de *Moreira* es Podestà: “Los herederos de Eduardo Gutiérrez sostuvieron un pleito con José Podestà i lo ganaron, respecto a la propiedad de la obra Juan Moreira; pero a pesar del fallo, la propiedad de esa obra representada, era del creador del personaje barbado Moreira... Pepe Podestà, su indiscutible padre”.⁸⁰⁴

En la valoración social de los símbolos culturales esta cita resulta importante: pasar de lo pantomímico a lo hablado, y por eso tener acceso al teatro, significó para el espectáculo y sus operadores una conquista de prestigio social.

*Después de muchos años de haberse estrenado como pantomima en el circo, i haber pasado por mil andanzas, puede decirse que fue en 1890 y 91 que en el circo San Martín, i luego en el Politeama, el dramón gauchesco Juan Moreira, inicia el género de los llamados “dramas criollos” de circo como inicio con actores de representaciones habladas, a los mismos Podestà que con esto ascendían en la escala, hacia la comedia de teatro...*⁸⁰⁵

La popularidad de Moreira y de su creador eran inmensas, y datos como los que ahora cito de Bosch son recurrentes en las fuentes: “...recorrió campos i ciudades, levantando las masas populares. Si vestido con el traje de Moreira, hubiera propuesto su candidatura a diputado, hubiera (sic) obtenido la dignidad por gran mayoría de votos”.⁸⁰⁶

Bosch describe el éxito de público de *Moreira*, pero eso adquiere tintes ideológicos en el siguiente párrafo de Juan Maria Veniard: “Fue una época en que estaba en boga todo

⁸⁰³ Bosch, Mariano, *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino...* cit. p. 29.

⁸⁰⁴ Bosch, Mariano, *Historia ...* cit., p. 32.

⁸⁰⁵ Bosch, Mariano, *Historia ...* cit., p. 32.

⁸⁰⁶ Bosch, Mariano, *Historia ...* cit., p. 31.

aquello que tenía relaciones con las tradiciones del país, no sólo porque se refería a la defensa de los valores propios frente al aluvión inmigratorio, como se suele repetir, sino porque constituía una moda artístico intelectual, también incorporada de Europa”.⁸⁰⁷

Ocurrió así que *Juan Moreira* se convirtió también en ópera. Los pocos datos que se conocen de esta notable operación resultan de una publicación periódica *El mundo del Arte* que en el que desempeñaba papel central el napolitano Giacomo De Zerbi. En ella colaboraban también Evaristo Amilcar Gismond, quien muy probablemente era el autor del libreto de *Juan Moreira* y el músico argentino Arturo Berutti quien siguiendo muy de cerca la aventura de esta ópera habría de componer años más tarde un melodrama sobre idéntico argumento.

En el número del 3 de noviembre de 1891 de *El mundo del Arte* se dan noticias acerca de aquella ópera que se está escribiendo. Se trata de un melodrama sobre Juan Moreira escrito a pesar de que “*egli non era cantante*”. El periódico anuncia que el título sobre el gaucho tiene puntos en común con *Cavalleria Rusticana*. Es por demás notable la cita: el célebre título de Mascagni había sido presentado en *prima mondiale*, en Roma, en mayo de 1890, es decir, hacía menos de dos años. Evidentemente, la nueva ópera había provocado gran impresión en la ciudad, como en todo el mundo. Cuando escribe el cronista, *Cavalleria* ya había sido vista no sólo en Buenos Aires sino en muchas otras ciudades del globo, y algunas de esas producciones fueron históricas, como la de Budapest dirigida por Mahler. La revista argentina puede, por lo tanto, referirse al naciente *Juan Moreira* como a la nueva *Cavalleria Nazionale*.

En diciembre, la misma fuente indica que la nueva ópera, ya denominada con su nombre real, *Juan Moreira*, se presentará en el Teatro Doria. Gracias a la cronología de espectáculos del teatro se sabe que la ópera no fue presentada allí; es más probable que el estreno se haya realizado en el Nacional. La revista dice, en efecto, refiriéndose a una cantante: “*La valente signorina e scritturata come protagonista nella nuova ópera Juan Moreira che andrà in scena al Nazionale...*”

La publicación alude al compositor, pero sin nombrarlo; incluso se dice que es un “*maestro molto conosciuto nella capitale en nella Plata*”.

La revista publica además una parte de la ópera nueva: se trata nada menos, confirmando el parentesco con Alfio y Turiddu, que de un ... “*brindisi*” sospechosamente parecido al de Mascagni:

⁸⁰⁷ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti...cit.*, p. 193.

Beviamo amici colmo il bicchier

Beviamo amici che il liquor ci scaccia

Es así que en el número del 18 de diciembre se anuncia por fin que la música de *Juan Moreira* es del cav. Enrico Bernardi. Pero ¿quien era Bernardi? Muy poco se ha escrito sobre este compositor fundamental para la historia de la ópera en Argentina ya que, según creo, su *Juan Moreira* inaugura la creación local de melodramas en torno a la figura del gaucho y es de la mayor importancia el que la ópera ni siquiera sea mencionada en la *Enciclopedia de música argentina* de Rodolfo Arizaga. Juan María Veniard consiguió reunir datos sobre este autor. Veniard escribe solamente que Enrique (sic) Bernardi,⁸⁰⁸ habría desarrollado actividad en la Plata y en el teatro Doria, de carrera anterior indica solamente que actuó en Brasil y en Italia, donde nació.

Aunque la obra de Bernardi se haya perdido, su personalidad es de tal importancia en estos argumentos que considero necesario invertir esfuerzos en conocer mejor su figura y por ello he estudiado materiales no argentinos, alguno de ellos no difundidos hasta ahora. Gracias al examen de periódicos italianos he podido establecer alguna información más sobre Enrico Bernardi. El maestro Bernardi, según leo en periódicos venecianos del período 1880 a 1887, fue muy reconocido en Venecia, siendo muy celebrado como director de aquella banda ciudadana que actuaba en Plaza San Marcos. Bernardi era compositor sobre todo de música para baile, y fue prestigiosa la banda, aún bajo otras batutas, que ejecutaba regularmente sus galops y polkas de los bailes “Cola di Rienzi”, “Fata Nix” y “Ate”. Siempre a través del periódico nos enteramos de que Bernardi fue también compositor de óperas: en tal papel lo cita *La Gazzetta de Venezia* en noticias que llegan de Trieste”. *Notizie musicali- L’opera Patria! del maestro Bernardi, nuova per Trieste, ha ottenuto l’altra sera a quella Fenice, un ottimo successo*”.⁸⁰⁹

Siempre la misma fuente informa que Enrico Bernardi también dirigió ópera a menudo en el teatro Concordi, de Padua, y entre la Navidad de 1881 y el carnaval de 1882 presentó

⁸⁰⁸ El apellido Bernardi es bastante difundido en Italia y será necesario evitar confundir a este músico con otro colega suyo, activo también en esos años en el mismo Veneto. En efecto, G. B. Bernardi es autor de una cierta romanza “*No ti scordar*”, que fue publicada en Padua alrededor de 1885. Lo señala *La Gazzetta di Venezia*, 2 de diciembre de 1886.

⁸⁰⁹ *La Gazzetta di Venezia*, 23 de mayo de 1881.

*Gli Ugonotti con un buen cast'. A Padova ebbero prospere sorti gli Ugonotti, e si distinsero specialmente il soprano Bulcioff, e il tenore Novelli e il maestro concertatore Bernardi.*⁸¹⁰

La crítica aprecia su dirección y los solistas, pero comenta negativamente las masas corales. Las opiniones publicadas en *La Gazzetta de Venezia* son habitualmente severas con los artistas, pero de De Bernardi se dice que es “*chiarissimo*”:

*Ci scrivono da Padova in data del primo [...]. La Bulcioff, Valentina, ha una voce di puro soprano, bella, pastosa, facile alla modulazione ed alle smorzature [...] squisito sentire da artista di prim'ordine [...] il pubblico a più riprese la volle all'onore del proscenio. La Consolini, Margherita, è una regina di Novara che ha il merito di non guastare. La Turconi, paggio, sostiene graziosamente il suo personaggio, canta la sua romanza con garbo, sa farsi ammirare. Nouvelli, Raoul, canta con passione, ed il pubblico tal volta lo applaude. Tamburlini, vostro concittadino, Marcello, è stato il vero signore dello spettacolo. Basso centrale, di un'intonazione inappuntabile, [...] colorisce il suo canto con tale accento affascinante da ricordare i bei tempi dei Fornasari, Crivelli, Ferlotti [...]. L'orchestra è diretta dal chiarissimo maestro concertatore Bernardi Enrico [...]. Le masse corali vennero applaudite nel famoso rata-plan. Nel capo d'opera dalla congiura sono rimaste nella mediocrità. Il complesso lascia di che dire [...].*⁸¹¹

La importantísima información que se recaba del periódico veneciano llega a dar cuenta de la actividad de Bernardi fuera del territorio véneto y permite identificar al hasta ahora oscuro personaje que dirigía en la Plata con una persona que se codeaba con cantantes importantes y con el más célebre compositor de Brasil, aquel Gomes que había sido alabado por Verdi. El periódico escribe sobre actividades musicales hasta en Pernambuco, pocos meses después del Meyerbeer de Padua. El espectáculo en *tournee* es de altísimo valor, se dice, y eso no sólo porque participa Libia Drog, centro de la noticia, sino porque dirigen dos maestros que garantizan el éxito artístico: Bernardi y Gómez; ambos son citados en relación paritaria.

⁸¹⁰*La Gazzetta di Venezia*, 28 de diciembre 1881.

⁸¹¹*La Gazzetta di Venezia*, 3 de enero de 1882.

*Notizie teatrali –Siamo lieti di registrare che la nostra concittadina Lidia Drog, artista di canto distintissima per voce bella, fresca e poderosa e per ottimo metodo di canto, meriti che acquistano particolare risalto della rara bellezza del viso e della figura, ha sollevato, al teatro S. Isabella di Pernambuco, un vero entusiasmo, in seguito al successo costante che la signorina Drog seppe ottenere in parecchie opere. – Lo spettacolo importantissimo, il che risulta non solo dai nomi degli artisti, tutti pregevoli, ma anche dai maestri che concertano e dirigono gli spettacoli, essendovi colà i maestri Bernardi e Gomez, imprime al successo della signorina Drog un vero valore artistico, e ci è caro rivelarlo.*⁸¹²

Para evaluar la noticia y en consecuencia el prestigio real de Bernardi, sea dicho que el periódico no exageraba. Drog era una soprano verdaderamente conocida y de actividad internacional; había cantado con divos como Tamagno.⁸¹³ Drog había actuado frecuentemente fuera de Italia y cantó en giras europeas desde Las Palmas a Bucarest. Con el español Andrés Antón se presentó en el Teatro Guzmán de Caracas y actuó también en temporadas de ópera en México.⁸¹⁴ Encontrar el nombre de Bernardi asociado al de Drog habla de la importancia al menos refleja del director de orquesta y es probable que el maestro haya acompañado a la cantante en alguna otra gira.

La documentada presencia de aquella compañía italiana en Pernambuco obliga al estudio de fuentes brasileras, y aquí resulta especialmente útil la compilación que sobre la Ópera de Belem do Para ha realizado Marcio Páscoa.⁸¹⁵

Gracias a esos datos podemos constatar la importancia de Bernardi. Al Maestro fue confiada la inauguración del estupendo Teatro da Paz de Belem y Bernardi tuvo además a su cargo la responsabilidad de aquella entera temporada inaugural del 1880 en la cual cantaba Drog. También años después habría de tener análogo honor estrenando el cinematográficamente famoso teatro de Manaos. Pero aún más más importante que esto es que Bernardi fue el responsable de la primera ejecución en la región de la célebre ópera de Gomes *Il Guarany* en presencia del compositor. Siempre en aquella temporada, que incluía el

⁸¹²*La Gazzetta di Venezia*, 3 de septiembre de 1882.

⁸¹³Precisamente se dice que Drog arruinó el debut del gran tenor en el Metropolitan de Nueva York al no recordar la letra de “*Selva opaca*” en *Guglielmo Tell*.

⁸¹⁴Data base Imla Mig. En cd Rom, ed. Demetrio Pala, Dirección científica, Aníbal Cetrangolo.

⁸¹⁵Páscoa, Marcio, *Cronología lírica de Belém*, Asociación amigos de Teatro da Paz, Belém, 2006.

famoso título del brasilero, Bernardi dirigió un programa absolutamente italiano: *Ernani, Un Ballo in Maschera, Il Trovatore, Rigoletto, Norma, Lucrezia Borgia, Ruy Blas*.

El entusiasmo del público ante la ópera del compatriota fue enorme y, según se lee en periódicos de la zona, cuando no podía vitorear a Gomes, en los finales de acto, por ejemplo, los espectadores en delirio homenajeaban a su representante, el director de orquesta Bernardi, simulando que era Gomes: “*Após o primerio ato, como o público não podia vitoriar pessoalmente a Carlos Gomes, chaumou à cena o maestro Bernardi, regente da orquestra, simulou que tinha em sua presença o imortal paulista e vitoriou estrondosamente.*”⁸¹⁶

Lo mismo se repitió al terminar cada acto, y el entusiasmo creció hasta el paroxismo: “*até ao fim da peça a assistência já estava a delirar atirando ao palco as mais diversas ofrendas, flores, poesias, hinos, presentes, etc.*”⁸¹⁷

Aunque Páscoa dice que los cantantes no eran grandes “*galardoes do mundo lirico,*” la presencia de Drog hace suponer que el *cast* haya sido más que digno.

En 1882, Bernardi comparte la responsabilidad de la temporada del Teatro con quien evidentemente mantiene relaciones estrechas: el Maestro Gomes. En aquel año, vuelve Drog y afrontan un programa con esquema análogo al del 1880; es decir, todo italiano con un estreno de Gomes: *Salvator Rosa*.

Evidentemente, el ambiente, el reconocimiento y las posibilidades de trabajo estaban convenciendo a Bernardi a dejar Plaza San Marco y pensar más en Belem porque en 1883 decidió residir allí, participando activamente de la vida musical de la ciudad. En qué medida la elección fue voluntaria u obligada por circunstancias es tema que espera mejor información; se sabe que en realidad Belém era uno de los puntos de una *tournee* suspendida por causas ajenas a los deseos de Bernardi. El músico acompañaba a Gomes: “*na malograda companhia que deveria ter percorrido o Brasil divulgando as óperas do campineiro, más restingui su atuação a Belem, no ano de 1883*”.⁸¹⁸

En ese último año la temporada, con el esquema ya consolidado y bajo la guía de Bernardi, había presentado en Belem títulos italianos que empezaban a repetirse y, por supuesto, el habitual Gomes: una reprise de *Il Guarany*. Se cantan entonces, acompañando la ópera del brasilero, *Ruy Blas, Ernani, La Traviata, Il Trovatore, La Forza del Destino, Macbeth, Lucrezia Borgia, Un Ballo in Maschera*.

⁸¹⁶ *O Liberal do Pará* 10 de agosto de 1880, citado por Páscoa, Marcio, op. cit., p. 18.

⁸¹⁷ *O Liberal do Pará*, cit.

⁸¹⁸ Páscoa, Marcio, op. cit., p. 244.

Después de ese año habrá que esperar hasta 1896 para volver a encontrar a Bernardi en las cronologías del teatro. En esa temporada en la que también participó Drog se presentaron *Aida*, *Il Guarany*, *Lucia di Lammermoor*, *Un Ballo in Maschera*, *Faust*, *Norma*, *La Sonnambula*, *La Gioconda*, *La Favorita* y *La Forza del Destino*.

Ese lapso ente 1882 y la reaparición de Bernardi en las temporadas es un período que obliga a la mayor atención. ¿Fue en aquel momento que el músico vivió en Argentina?

Un resumen biográfico que suministra Páscoa puede eliminar algunas dudas y agregar útiles informaciones. Bernardi había nacido el 22 de marzo de 1838 y era trombonista. Como ejecutante de ese instrumento ingresó a la orquesta de la Scala en 1850. Poco después presenta sus obras como compositor que, como ya se dijo, son fundamentalmente ballets en los que era un verdadero especialista. Su carrera en tal sentido se inicia con *Le illusioni d'un pittore*, que subió a escena en la Cannobiana de Milán en 1854. Llegó a componer cincuenta y seis ballets y los más famosos según Páscoa son *Zeliska* (Scala), *Marco Visconti* (Teatro Regio de Turín), y también *Ilda*, que se presentó con el nombre de *Gretchen* y que tuvo fortuna incluso fuera de Italia.

Como compositor de óperas estrenó una *Faustina* en Lodi en 1868, que también recibió el nombre de *I romani nelle Gallie*, además del ya citado melodrama que mencionaba el periódico veneciano: *Patria*.⁸¹⁹ Otro dato útil para la cronología de Bernardi y esta especulación sobre sus lugares de residencia es que: “*Voltou a digressões durante os anos de 1890, retornando a Belém para suceder Gomes na direção do conservatório local*”. Trato de articular esta información con otros datos argentinos: el diario *La Nación* publica en 1890 que Bernardi actuó en el máximo teatro porteño de aquellos tiempos, el Ópera. El músico formaba parte de la compañía de Ferrari y era sustituto nada menos que de Marino Mancinelli. Bernardi era seguramente considerado superior a Arnaldo Conti, ya que este aparece en las publicidades después de Bernardi y en el papel de “otro director”. La temporada del 1890 era de gran prestigio y en el *cast* cantaban personalidades internacionales como Adalgisa Gabbi, Elvira Colonnese, Zina Dalty, Amelia Stahl. El grupo masculino era verdaderamente histórico: comprendía tres de los más famosos tenores del momento: Tamagno, De Lucia y De Marchi, y barítonos como Maurel y Kaschmann.

⁸¹⁹ En una representación de *Patria* en el teatro del Verme en 1883, la protagonista, la soprano Ortensia Bazan, desempeñó con tal realismo la escena de agresión que apuñaló verdaderamente al tenor. Se suspendió la función. Lo cita Páscoa, Marcio, op. cit. p. 243.

Según Veniard, Bernardi dirigió las óperas de La Plata, flamante capital de la Provincia de Buenos Aires, en 1891 y también compuso música de baile de gran éxito en los lugares de moda como el Jardín Arcadia.⁸²⁰

Bernardi, dirigió en Buenos Aires, en el Teatro Doria en 1894⁸²¹, la compañía a cuyo frente estaba Carlos de Mattia. El Maestro presentó *La Forza del Destino, Il Trovatore, Aida, Cavalleria Rusticana, Un Ballo in Maschera, Fausto, Norma, La Gioconda, Rigoletto, Ernani* y *Lucrezia Borgia*. El repertorio es totalmente análogo al del Teatro de la Paz, pero no se puede ir más allá en cuanto a constatar que tanto el teatro brasileiro como el Doria eran escenarios de repertorio. Los elementos de las compañías no coinciden.

La presencia de Bernardi, evidentemente fugaz en Argentina, fue contemporánea de aquel fenómeno cultural ya descrito, el éxito de *Juan Moreira*, que el milanés aprovechó. Bernardi encuentra en Argentina un verdadero furor por la figura del gaucho, que más que “un drama de circo y de teatro: constituyó un fenómeno social, que se propagó como una epidemia”.⁸²²

En este lugar es posible relacionar la personalidad en este momento ya mejor conocida de Bernardi con aquellos datos que *El mundo del arte* estaba publicando sobre él y sobre el título, que exhibía aquel brindis tan similar al de la ópera célebre de Mascagni. No creo que tanto parentesco pueda ser casual: *Cavalleria Rusticana* había sido estrenada en Buenos Aires precisamente en el Teatro Nacional y en febrero de 1891, es decir pocos meses antes del estreno de *Juan Moreira*. Es más, aquella versión del Nacional, objeto de un escándalo que había trascendido las fronteras del país, había utilizado una orquestación falsa y muy posiblemente confeccionada en Buenos Aires. Creo muy posible que el autor de aquella instrumentación apócrifa haya sido nada menos que el mismísimo Bernardi ya que fue él quien dirigió *Cavalleria Rusticana* en aquel estreno imperfecto. Es comprensible que aquella “colaboración” clandestina con Mascagni, forzosamente anónima, haya empujado a Bernardi a ensayar una creación que pudiese firmar con su nombre y apellido.

El cronista de *El mundo del Arte*, como entonces era habitual, tuvo acceso a algunos ensayos de la ópera y nos ofrece desde aquellos tiempos una descripción riquísima de perfiles representativos: “*La musica [...] pur mantenendo in parte quel cachet tipico melancónico*

⁸²⁰Veniard, Juan María, *La Música Nacional...* cit., p. 196.

⁸²¹ Dillon, César A. y Juan Andrés Sala, *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria...* cit., p. 23.

⁸²² Veniard, Juan María, *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, 1988, p. 192.

proprio del ritmo gaucha vi si allontana giustamente quando deve esprimere la forte passione, e si slancia vigorosamente italiana".⁸²³

Es decir, lo pampeano, lo gaucha, es triste. La cuerda fuerte, energética, es “*giustamente*” italiana.

Ante la falta del documento musical, toda conjetura sobre la ópera se podrá tejer sobre aquellos datos del periódico, y gracias a él se sabe que la ópera contaba con algunos números cerrados. Esa lista no deja de resultar curiosa si es con tales armas que los argentinos organizan su defensa ante la invasión italiana:

- *Coro di gauchos*
- *Brindisi*
- *Canzone napoletana*
- *Waltzer di Laura*
- *Concertato finale*

Los cantantes eran, por cierto, italianos.

El libretista, un tal Gismano según la fuente, fue autor también autor de otro “*dramma criollo italianizzato*”, género aparentemente muy popular: *Figlia del Gaucho*. Gismano sería el apodo, según Veniard, de Evaristo Gismondi. Si eso fuese así, se trataría de una persona de primer nivel en el panorama cultural argentino y muy relacionada con el ambiente lírico local. Evaristo Amilcare Gismondi había nacido en Génova en 1854 y había estudiado con Mattei en Londres. Era persona de gran cultura musical y habilidad en la gestión, que demostró en empresas industriales, precursoras en Argentina, donde residió desde joven. Fundó el Banco Italo-americano, pero en el ámbito que aquí interesa fue su capacidad como cronista musical la que lo colocó en el centro de la vida cultural de Buenos Aires. Anoto que fue crítico de *La Patria degli Italiani*, de *La Nación*, firmando como *Mefistófeles*, y, desde 1880, de *La Prensa*. Fue él quien acompañó y organizó banquetes en honor de Puccini durante la visita del compositor a Buenos Aires, en 1905. El Archivo Ricordi de Milán conserva documentación fotográfica suya.

Lo extraordinario de esta situación, que muestra la penetración en la sociedad argentina de los italianos y de su cultura, es que precisamente aquella “defensa del aluvión

⁸²³ *El Mundo del Arte*, n. 6 -7-, 25 de diciembre de 1901 y 1 de enero de 1902. citado por Veniard, Juan María, *Arturo Berutti...cit.*, p. 197.

inmigratorio” invocada por los nacionalistas y a la que se refería Veniard, estaba en manos del circo de los genoveses y de un milanés que tal vez ni siquiera vivió de manera estable en Argentina. Fueron ellos quienes transformaron en teatro y en melodrama el mito de la pampa.

3.5.2. Pampa 1897.

*Tuona il cielo romba e cade
Sulla Pampa la tempesta,
e il dolor martella, e invade
la mia testa.*

Pampa fue presentada por primera vez en el Teatro de la Ópera el 27 de julio de 1897. El *cast* que mostró la ópera aquella noche fue de gran relieve: contaba entre sus artistas con un director de primerísima línea, Edoardo Mascheroni, y en lo vocal figuraban Sammarco y la Bonaplata Bau.

3.5.2.1. Génesis.

La operación de Bernardi y Gismondi en su liviandad muestra un fuerte contraste con ciertas afirmaciones de tonos solemnes. En aquellos años finales del siglo XIX, una vehemente pluma escribió en el diario *La Nación* estos oscuros conceptos en aquel todavía frívolo *fin de siècle*:

...la tradición, no la historia, la tradición que por el andar rápido de los acontecimientos, reviste ya carácter de antigua, era la fuente destinada a proporcionar los elementos vitales del drama nacional.

¿Dónde está ese manantial de exuberante inspiración? Asomaos a la Pampa. ¿No sentís el vértigo de la inmensidad? Observad el Plata [...]

Contemplad las regiones de este continente, recorred con la mirada la tierra argentina desde Magallanes hasta Bolivia, desde el océano hasta las nevadas cumbres...

*Es, por lo tanto, extraño y doloroso que jóvenes de talento y de esperanzas que sienten el arte en el corazón, busquen los elementos de sus obras en países donde la tradición, la leyenda y la historia son ya manantiales agotados.*⁸²⁴

El mismo personaje explica que es la tradición argentina, se trata de: “los hombres, los tipos, los usos, las costumbres, los lugares de las llanuras argentinas...” A lo que Juan Maria Veniard notablemente comenta “que es lo mismo que decir: el folklore. Podemos ver que para 1897 las ideas ya estaban claras”.

Y es cierto, pocas veces las cosas fueron más claramente dichas: se ha de negar la historia y se ha de afirmar, en cambio, la tradición. Pero, ¿quién era este temprano abanderado del nacionalismo argentino que escribía este severo sermón nacionalista antes de Ricardo Rojas? Se trataba nada menos que de un italiano, era un médico del ejército saboyardo llegado a Buenos Aires, que trabajó en el Hospital Italiano de la ciudad, el ligur Guido Borra quien, transfigurado por su fervor campero, tradujo al italiano el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. El Dr. Borra conocía muy bien el campo, vivía en Mercedes y es por eso particularmente crudo el contraste entre aquella pública llamada a las armas henchida de patrio fuego que se leen en *La Nación* y la tan realista nota privada que escribe a Arturo Berutti, el músico para quien versificó el libreto de la ópera *Pampa*. En esa carta que envía a su compañero de trabajo, se leen consideraciones lejanas de aquel poético vértigo que provocaba la inmensidad pampeana. A la poesía cede la verdad de las cosas: el campo es de una vulgaridad brutal y estéril:

He leído El Diario y he visto que Ud. Se marcha a Europa. Lo felicito, pues va en su ambiente y la estadía allá le sea de tornar provechosa.

Yo estoy condenado aquí en este ambiente campestre que abruma y me apena.

Todo es monótono, mísero, triste y desconsolador. Llamado a grandes ideales y a vuelos altos, me pierdo día por día. No tengo otra satisfacción y otra compañía que mis libros. La vista sola y los nombres de los grandes, que conservan (¿) mis bibliotecas, me conmueve, me enaltece, me arrastra afuera de esta vulgaridad bruta que me rodea. Mi vida intelectual se reduce a esa espiritual comunicación, que me tiene todavía en pie, altivo y no malo.

⁸²⁴ Borra, Guido, *La Nación* 27 de julio de 1897, citado por Veniard, Juan Maria, *La música nacional*, cit., p. 77 y 78.

Entre retórica emoción y privado desprecio, los gauchos de Borra y Berutti habrán de cantar, obviamente en italiano. De todas maneras, ibéricos e italianos hubieron de estudiarse gauchescos octosílabos como estos:

*Era un giorno una donzella
Graziosissima e gentil;
era fresca ed era bella
come rosa dell'April.*

Ante semejante cuarteta payadoresca, Veniard anota con justo tino y sorprendente estupor que es en Italia donde las rosas florecen en abril.

La pampa de Juan Moreira, es decir Giovanni Moreira, expresa la desolación del paisaje como bien muestran versos de este talante:

*In mezzo alla Pampa
Lontano, lontano
Perduto nel piano
Fra macchie di salici
Di pioppi e d'ombú...etc.*⁸²⁵

Pero se trata de una desolación civilizada, estamos en una campiña europea: allí, según el texto “*un orologio lontano suona le nove*”.⁸²⁶

Borra toma de la saga de Podestà textuales situaciones de facón y poncho y la comparación entre ambas versiones es por lo menos notable. He aquí el “antes” y el “después”⁸²⁷:

<i>La versión de Podestà</i>	<i>La versión de Borra</i>
- “ <i>Socorro que me han asesinado - Mientes trompeta, te he muerto en güena ley</i> ”	<i>Assassino!Assassino...” -Tu menti: in buona legge io ti giustizio e compio il tuo destino”</i>

⁸²⁵ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti*,...cit.p. 206.

⁸²⁶ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti*...cit.p. 226.

⁸²⁷ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti* ...cit. p., 208.

Algunos de los cantantes de 1897 eran españoles pero, de todas maneras, cantaban en italiano aquellos gauchescos octosílabos como los mencionados.

Pero el *Juan Moreira* de Podestà es además de ese caso de transcripción casi mecánica, un modelo seguido de manera directísima por el dúo Berutti-Borra. Siguiendo la descripción de Veniard.⁸²⁸

<i>Podestà</i>	<i>Berutti – Borra</i>	<i>“musica in scena” de Berutti -Borra</i>
En la alcaldía. El pulpero Sardetti niega una deuda con Moreira. Este es detenido.	Casa de Moreira. Escena reemplazada por relato de Giménez, el amigo traidor a los padres de Moreira.	
En la pulpería de Sardetti, Moreira mata al pulpero.		
Casa de Moreira. Este confiesa la muerte a Tata Viejo.	Casa de Moreira. Este confiesa la muerte a Tata Viejo.	
	.	Fiesta de cumpleaños y payadas
En el campo. Moreira encuentra al amigo Julián.	(Julián no existe como personaje)	
Casa de Moreira. Moreira mata al alcalde	Casa de Moreira. Moreira mata al alcalde (con las mismas palabras que en la versión de Podestà)	
Campo. Moreira salva político Marañón		
Casa de Marañón		
Casa de Giménez. Moreira descubre que su mujer fue engañada por Giménez.	Casa de Giménez. Moreira descubre que su mujer fue engañada por Giménez.	
		Plegaria de Giannino Canción de payador <i>Coro lontano di lavoratori di Estancias.</i>
Juzgado de Paz. Moreira enfrenta a los policías		
Pulpería fiesta Moreira pelea con el sargento		
Casa de baile llegan Moreira y Julián		
Patio. Muerte de Moreira	Patio. Muerte de Moreira	

3.5.2.2. La música.

En pos de emblemas he de analizar más que la partitura, cuanto de ella refleja, por lo significativo, el comentario de Veniard. La búsqueda de rasgos musicales locales por parte del musicólogo es cada vez más infructuosa. En su análisis se suceden las desilusiones que ya comienzan cuando llega Moreira porque hasta la música del gaucho es italiana. Así se lee que:

⁸²⁸ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti ...cit.*, p. 209.

“mediante una expresiva aria y dentro del estilo italiano, que es general en esta ópera, Moreira desgrana sus quejas”.⁸²⁹

Una indicación sobre la partitura hace entender bien a las claras que, para los autores, entre un trabajador del campo y un gaucho hay grandes diferencias. El texto en efecto indica *Coro lontano di lavoratori di Estancias*. La tonada popular es una desilusión para Veniard: “Es una recreación con variantes, que le quitan parte de su carácter, como mucho de su lozanía y encanto”.⁸³⁰

Hay música de guitarra pero no se parece a nada catalogable como argentino: “el ritmo no recuerda a ninguna especie musical de nuestros cancionero folklóricos”.⁸³¹

Con esperanza, la atención se dirige a los bailes, pero allí no se percibe revolotear de pañuelitos: “el aire de danza es diferente del anterior...no es ubicable dentro de las especies coreográficas de nuestro país [...] quizás trató el autor de dar color local a algo que es un híbrido musical”.⁸³²

Es más, no faltó quien hasta identificó los bailes, evidente momento donde se esperaría lo autóctono, con las danzas del enemigo: “el cierre del ballet [...] provocó el comentario de un crítico musical contemporáneo que hallaba allí un “ritmo de tarantella”.

Se escucha la voz del trovero de la pampa y la ocasión es también de las imperdibles en los esquemas líricos, y sin embargo, cuando “se oye internamente la voz del payador” se percibe una “melodía en una escala exótica que no tiene relación con la de nuestros aires pampeanos”.⁸³³

Ante tal oportunidad desperdiciada, el biógrafo de Berutti siente que la causa es indefendible: “Creemos que Berutti perdió aquí una verdadera oportunidad para expresarse dentro del ámbito de la música criolla”.⁸³⁴ Tanto es así que ante una voz optimista, cuando el crítico del diario *La Vanguardia* escucha algún motivo autóctono, criollo, Veniard no confirma y escribe: “Nosotros no hemos podido detectar este «carácter criollo» en la música pautada, para canto y piano”. Ya sin esperanza de encontrar ombúes, Veniard intuye encinas

⁸²⁹ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti...cit.*, p. 214.

⁸³⁰ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti...cit.*, p. 214.

⁸³¹ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti...cit.*, p. 214.

⁸³² Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti...cit.*, p. 214.

⁸³³ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti...cit.*, p. 215.

⁸³⁴ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti...cit.*, p. 216.

germánicas y al notar algún cromatismo escribe: “creemos encontrar algo de influencia alemana”.⁸³⁵

Hacia el final de la ópera, una luz celestial parece iluminar fugazmente desde Bayreuth al compositor argentino, quien en esa parte de su ópera empleó: “todos sus mejores momentos de inspiración”, y en el acompañamiento del dúo “nos parece ver la mano de quien sufrió alguna influencia de la música wagneriana”. Pero la verdadera zozobra en este mar de las representaciones simbólicas se da en torno a un problema que ocupa a Veniard todo un párrafo de su texto. En la música hay una leyenda embarazosa: “*Moreira abbraccia la sposa, Gregorio e Giménez e fugge*”.

Veniard intenta tranquilizar a sus compatriotas, que imagina sublevarse ante la idea de que un gaucho pueda escapar ante el peligro; trata de apaciguar semejante desasosiego y escribe: “habría que aclarar que el protagonista, tanto de la novela de Gutiérrez como de la obra de Podestà, nunca huyó...El Moreira de la ópera no es ni más manso ni menos macho (sic) que sus colegas de la ópera y de la teatralización: posiblemente haya huido para no comprometer a sus amigos.”⁸³⁶

Criollismos aparte, *Pampa* parece una obra en la que algunas escenas aparecen musicalmente poco brillantes, como el *finale primo* donde los protagonistas, según la descripción, cantan al unísono. Ciertas soluciones que se muestran al límite del ridículo, hacen suponer justificadas ciertas críticas de la prensa: “Llega el alcalde y al golpear la puerta, el bombo imita al llamador de una manera por lo menos innecesaria”.⁸³⁷

La música de Berutti, acoge, como se indicó, *numeri chiusi* que siguen las convenciones de la ópera italiana, tal vez demasiado de cerca, ya que parece excesivo haber transformado a la protectora nacional, la *Virgen de Luján*, en la *Vergine di Lujano*.

Veniard no deja de notar algunos esfuerzos del libreto para acriollarse: “Al presentarse el payador dice cosas criollas (sic) como «*cople*» o «*decime*», dejando lo exótico para pasar, musicalmente, al lirismo decimonónico. En efecto el andante propone:

Cople e decime sonanti

Per garzoni e donne amanti

⁸³⁵ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti...cit.*, p. 217.

⁸³⁶ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti...cit.*, p. 218.

⁸³⁷ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti...cit.*, p. 220.

Hay otras influencias de óperas concretas que son demasiado directas “cuando se oye una voz interior que dice”:

«*Hanno ucciso Sardetti*»-”

Es imposible no percibir que llega a Berutti, a través de la “*Cavalleria Nazionale*”, es decir el *Juan Moreira* de Bernardi, el modelo de Mascagni:

Donne (correndo) Hanno ammazzato compare Turiddu!
(tutti gettano un grido)

3.5.2.3. Berut(t)i.

Arturo Berutti nació el 27 de marzo de 1862 en San Juan y murió en Buenos Aires en 1838. Su padre era director de la banda de la Policía de la ciudad. Estudió música en Leipzig. En Europa presentó sus primeras óperas: *Vendetta*, con libreto de Crisafulli (Teatro Carcano, Milán, 1892), *Evangelina*, con libreto de Alessandro Cortella sobre un texto de Longfellow (Teatro Alhambra, Milán, 1893), y *Tarass Bulba* con libreto de Guglielmo Godio basada en Gogol (Teatro Regio, Turín en 1895), que había sido comisionada por Giulio Ricordi. Después de *Pampa* escribió otras óperas como *Yupanki*, cuyo libreto original de Enrique Rodríguez Larreta fue traducido al italiano por José Tarnassi y fue presentada nada menos que por Caruso (Teatro de la Ópera, Buenos Aires, 1899). Berutti escribió también *Khryse* con texto italiano de José P. Pacchierotti (Teatro Politeama, Buenos Aires, 1902), y *Horrida Nox* (Teatro Politeama, 1908), basada en una novela de Vicente Fidel López que fue la única en suponer un texto en castellano. Proyecto notable aunque inconcluso, Berutti empezó a componer un *Facundo* en torno al conflictivo tema que ha inspirado el mayor texto de Domingo Faustino Sarmiento.

Veniard indica los orígenes de la familia del compositor, radicada en Argentina desde fines del siglo XVIII, en el país vasco.

En cambio, Petriella y Miatello en su *Diccionario Italo Argentino* indican que el apellido es originario de Moncalieri, Génova,⁸³⁸ y en apoyo del origen italiano del apellido se habrá de considerar la presencia en Argentina de Edoardo Berutti, un escritor italiano que

⁸³⁸ “Berutti, Arturo”, Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biográfico Italo Argentino...*cit.

realizó una traducción del Himno Argentino, elogiada por Mitre. De cualquier forma, genealogías aparte, nuestro músico quería lucir algún toque peninsular, siendo el único en su familia que escribe su apellido con doble “t” a la italiana, lo que no deja de tener su importancia en un abanderado de los emblemas nacionales.

3.5.2.4. Recepción.

En su estreno, la ópera fue presenciada -en los “primeros dos actos”, se particulariza con alguna maldad en la crónica de *La Nación*- por el General Roca. Otro personaje participó de la velada pero de manera más activa: se trataba de un policía retirado que trabajaba como ayudante escénico: era el Señor Chirino, el matador verdadero del verdadero Moreira.

El compositor habrá soñado una recepción de su ópera parecida a la que festejó con himnos, flores y regalos a Gomes en el Teatro de Belem, si embargo: “*Beruti, unlike Carlos Gomes of Brazil, faced indifference and even ridicule among his countrymen when he returned to Buenos Aires and attempted to launch a career as an opera composer*”.⁸³⁹

Los tiempos no estaban maduros aún para el nacionalismo que habría de brotar en el país quince años después. La elite porteña todavía sentía fuerte el prestigio de lo italiano, y la orden de ensalzar lo místico esotérico de la tradición no había aún partido desde Europa. Por otro lado, la vecindad de lo gauchesco con el circo de barrio era insoportable para el público del Colón. De esta contaminación era bien consciente el crítico de *La Nación* que, sin embargo, consigue tomar distancias de sus propias prevenciones:

Éramos de los que cuando se anunció ese estreno, pensamos que no dejaba de tener peligros y de no escasa monta, esto de llevar a la escena lírica, rodeándola de todos los refinamientos del gran arte, una leyenda, más que popular populachera, que durante largos años ha constituido el espectáculo obligado de todos los circos en ese y en la vecina república; pero hoy, después de haber presenciado el ensayo general que tuvo lugar ayer es deber nuestro declarar que gracias a los inteligentes esfuerzos del maestro y de su colaborador artístico, Sr. Ballerini, ha sido atenuado tanto y con tanta eficacia todo lo que chocante podía haber, para un público culto, en el desarrollo y

⁸³⁹ Kuss, Malena, *Nativistic strains in Argentine Operas premiered at the Teatro Colón (1908 – 1972)*, PH Dissertation University of California, Los Angeles, 1976, que poseo por gentileza de la autora., p. 75.

*presentación escénica de una acción de esa especie, que el espectáculo resulta ameno, interesante y pintoresco.*⁸⁴⁰

Una vez estrenada efectivamente la ópera, el periódico alabó el *mettier* de Berutti. Un significativo lapsus del cronista muestra a las claras en qué medida la presentación de una ópera nueva era evento cargado de contenidos no estéticos. El articulista, queriendo indicar que el tema gauchesco comprometía a Berutti en su música, escribió en cambio que lo empeñaba en su “misión”. Si bien el error fue corregido en fe de erratas en la edición del día siguiente. Así se lee el texto del 28 de julio: “Nos hallamos en presencia de otra obra de ese laborioso maestro argentino...sus conocimientos y su inteligencia [...] una obra que le obligaba mucho más que las anteriores si su misión había de responder al carácter nacional del asunto escogido”.⁸⁴¹

El crítico del diario esperaba más. Berutti no consigue lo que tanto se añoraba: “pintar” lo local, fundar, es decir, la verdadera ópera nacional. “¿Ha respondido? Sólo en parte; obra artística muy estimable, pero sin carácter local determinado”.⁸⁴²

Evidentemente, el periódico veía con simpatía la operación de Berutti-Borra y acogió en sus páginas la promoción entusiasmada de la ópera de parte de dos personas demasiado interesadas en el evento como para poderse considerar imparciales: el libretista y el futuro suegro del compositor. El mismo día en que se publicó en el diario la nota sobre el ensayo de *Pampa*, el traductor y libretista Guido Borra escribió en *La Nación* conceptos que son ejemplo de un esencialismo que remite a una materia primordial “la naturaleza efervescente y salvaje de los primeros tiempos”. El médico ligur del Hospital Italiano, apropiándose de esa arcadia argentina, todo lo refiere a una tradición que “nos” ha conservado lo disperso:

Una concepción ideal, una visión trágica, indefinida, trascendental, que brotando de la conciencia íntima del pueblo argentino y del seno de la naturaleza efervescente y salvaje de los primeros tiempos, asume vida y forma a través del sentimiento y de la inteligencia de un hijo predilecto del pueblo, convirtiéndose en una obra de arte,

⁸⁴⁰ *La Nación*, 27 de julio de 1897.

⁸⁴¹ *La Nación*, 28 de julio de 1897. En efecto el 29 de julio se indica que en vez de “misión” se quiso escribir “música”.

⁸⁴² *La Nación*, 28 de julio de 1897.

*mediante la cooperación de los elementos dispersos que la tradición nos ha conservado, esa es “Pampa”.*⁸⁴³

El lema antihistórico, el que estaría en los fundamentos de la idea de la invención del “ser nacional” y que habría de atravesar la historia argentina durante todo el siglo XX, es expresado por Borra con claridad meridiana: la historia no importa, su dato realista que indica que la Argentina es un país joven tampoco interesa: “La tradición, no la historia, la tradición que por el andar rápido de los acontecimientos, revista ya carácter de antigua, era la fuente destinada a proporcionar los elementos vitales del drama nacional”.⁸⁴⁴

El jugoso texto del italiano aprecia la posibilidad de *Pampa* como inspiradora de creación artística. En ese sentido el poeta Borra se sitúa en el mismo terreno que su colega Rafael Obligado: la inmensidad que estimula el verso es a menudo avara musa de pintores y músicos: “¿No os da la grandiosa visión del poema épico, no evoca como el Scamandro y el Simoenta la epopeya de Homero?”⁸⁴⁵ El énfasis de Borra delata que su socio en la creación de *Pampa* no es el genio que el tema necesitaba. El Mesías musical de la pampa todavía no ha llegado: “El genio de Wagner hallaría inspiración y argumento para una nueva y estupenda trilogía...el genio vendrá; vendrán las solemnes epifanías artísticas a brillar refulgentes como los astros de primera magnitud; ya se vislumbra sobre el horizonte”.

Berutti, más que un Mesías es un hijo pródigo que se redime y corrige su error.

Es por lo tanto extraño y doloroso que jóvenes de talento y de esperanzas, que sienten el arte en el corazón, busquen los elementos de sus obras en países donde la tradición, la leyenda y la historia son ya manantiales agotados...Empero, la reacción ha comenzado; al mismo Berutti, después de recurrir a tierras eslavas por un sujeto como Tarass Bulba se le ve por un nuevo camino, el camino de la verdad, de la luz, de la vida; advirtiendo el error, ha reparado en las tradiciones y motivos que en su país abundan.

Apenas dos semanas después, Federico Tobal, padre de Raquel, la prometida de Berutti, publicó en el mismo periódico donde era bien conocido, palabras no menos solemnes que ponen a la luz aquella doble conciencia que es típica del malabarismo conceptual místico. Si

⁸⁴³ *La Nación*, 28 de julio de 1897.

⁸⁴⁴ *La Nación*, 28 de julio de 1897.

⁸⁴⁵ *La Nación*, 28 de julio de 1897.

bien se admiraba a la Europa del progreso, a París y Londres que se visitan con reverencia todos los años, sentimentalmente se proclamaba, por supuesto desde el casco de la estancia, la adhesión al campo y su pureza. Los Tobal, en especial, habían vivido cuatro años en Europa y su situación “adinerada...valió a Berutti un futuro sin apremios económicos”.⁸⁴⁶ De todas maneras, según estas recurrentes retóricas, era preferible la sencillez de los místicos pastores al materialismo de esos parroquianos de taberna que son los obreros de las industrias europeas. El progreso urbano nada podrá contra la eterna sabiduría hecha verso, versículo y axioma de los iluminados.

*A juicio nuestro, hay más civilización en un versículo del Evangelio, en un axioma de filósofo, en un verso de poeta arrojados perpetuamente en la memoria y en las costumbres de un pueblo que lo hay en el palacio Cristal de Londres y en la exposición de todas las industrias del universo. Vuestros talleres...producirán maravillas en el tedio [...] pero todas las máquinas del universo no producirán jamás ni una idea ni un sentimiento: son la mano de la humanidad pero no son el alma...He aquí porque pobres árabes, pastores tienen un poema épico en sus desiertos y vosotros no tenéis en vuestras capitales industriales para vuestro pueblo de trabajadores más que tabernas y romances.*⁸⁴⁷

A pesar de estas promociones familiares, al menos en la época de su estreno la platea del teatro veía en el Moreira de *Pampa* más una amenaza a su clase que una bandera nacional. Berutti sintió siempre aquella derrota, transmitió tal pesar a sus propios hijos. Estos, herederos de aquel pudor, han siempre impedido el acceso a los estudiosos para analizar la obra de su padre. Ese sentimiento vergonzante fue tan intenso que algunos de los legatarios de Berutti han amenazado hasta con quemar la música de *Pampa* en caso de insistencia oficial. A pesar de esto, Juan María Veniard consiguió acceder a algunos materiales que harían posible una reconstrucción de la ópera. Aún medio siglo después de la presentación de *Pampa* será siempre, con pertinaz fidelidad *La Nación*, la sede que acogerá aquellas prevenciones. Siempre el mismo diario, siempre opiniones promiscuamente familiares. Esta vez será el hijo de Tobal, cuñado del compositor, quien meditará acerca de: “Lo risible que habría de resultar

⁸⁴⁶ Veniard, Juan María, *Arturo Berutti...* cit. p. 137.

⁸⁴⁷ Tobal, Federico, *La Nación* 12 de agosto de 1897.

ver a los artistas gringos (sic) de la ópera disfrazados de gauchos, cantando en italiano las piezas sencillas de nuestro folklore”.⁸⁴⁸

Dos años después del estreno de *Pampa*, los porteños escucharon otro melodrama de Berutti: *Yupanqui*. El libreto en versos italianos era obra de Giuseppe Tarnassi, un culto abogado romano que enseñaba latín en el Colegio Nacional, y cuyo padre Paolo había sido relator de la Sacra Rota en el Vaticano. El nuevo melodrama se inscribe en la línea de óperas sobre leyendas incaicas, con astrólogo comprendido entre los personajes, y se basaba en un texto de Vicente Fidel López. Entre el texto de este último y el libreto de Tarnassi, Enrique Larreta había realizado una versión poética. El ensayo de *Yupanqui* prometía una gran acogida del público porteño ya que *La Nación* relata que el compositor en primera persona se preocupó de la publicidad. En efecto, así como García Mansilla años después distribuiría personalmente libretos en los palcos del Colón, la presencia del público numeroso en el teatro se debió en gran parte a la acción promocional y “empeñosa” del propio Berutti: Estrénase esta noche en el teatro de la Ópera la ópera en tres actos del maestro Berutti titulada Yupanki...el ensayo de anoche llevó al teatro gran concurrencia tan grande (sic), que excedía la capacidad de la vasta sala, viéndose muchas personas gentil y empeñosamente invitadas por el maestro Berutti, obligadas a retirarse.⁸⁴⁹

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos promocionales, la ópera fue bien recibida pero no se trató de de un amor a primera vista. Se lee en *La Nación*: “La segunda representación del Yupanki...recogió anoche grandes demostraciones favorables que comenzaron ya al terminar el primer acto, fríamente acogido o mal entendido la primera noche”.⁸⁵⁰

En la reseña de fin de la temporada se lee que, a pesar de todo, la ópera se recibió, si no con entusiasmo, al menos con simpatía. Por lo menos, Berutti, a pesar de la “escuela a que esta afiliado”, esta vez compuso “italianamente” en función de las voces, sin tratarlas instrumentalmente “como ahora se estila”:

A vueltas de algunas languidades y vacilaciones de estilo que parecen características de la fluctuante época musical porque atravesamos, revela un sensible progreso sobre las anteriores obras de Berutti a quien haya que agradecerlo que no haya extremado los procedimientos de la escuela que está afiliado, que con alguna

⁸⁴⁸ Tobal, Gastón Federico, “A 50 años de la creación del drama lírico nacional”, *La Nación*, 17 de julio de 1947, que cita Kuss, Malena, *Nativistic strains...cit.*, p. 75.

⁸⁴⁹ *La Nación*, 25 de julio de 1899.

⁸⁵⁰ *La Nación*, 28 de julio de 1899.

*compasión por sus oyentes haya tratado las voces vocal y no sólo instrumentalmente como ahora se estila y que en vez de aislarlas haya hecho jugar simultáneamente, acertando a hallar en ello efectos muy gratos.*⁸⁵¹

Sucesivamente, las cosas para Berutti no mejoran. La presentación de *Horrida Nox* en 1908 señala, al menos desde la influyente crítica de *La Nación*,⁸⁵² un fracaso. Su error fue el de confiar demasiado en la sencillez de la música popular que sus parientes y amigos adoraban. En el juicio del periódico se lee aquella antigua desconfianza sarmientina hacia el vacío de la pampa real: lo que ofrece el campo es demasiado poco. La música de *Horrida Nox*: “Revela toda ella, tanto en el carácter popular de algunas melodías, en el andamiento escueto y sencillo de la danza nacional [...] una estricta voluntad de limitarse a evocar el ambiente. Y lo que resulta es que la simplicidad de lo evocado recae desgraciadamente sobre la evocación”.⁸⁵³

El anónimo autor del libreto, en una didascalia esperanzosa de fortunas europeas, informa tenazmente que uno de los protagonistas sostiene un mate que es una “*tazza di cocco con un cannellino di metallo per dove succhia il liquido*”.⁸⁵⁴ Tal simplicidad llevada a la música es para el cronista del periódico inaceptable, sobre todo si lo popular se toma a la letra como hizo Berutti: “[...] incontinente ha sido esta voluntad en el músico [...] desarrollada sobre la monotonía rítmica y a la larga insoportable del acompañamiento de un estilo criollo conservado tal cual puede oírse a un guitarrero de la afueras”.⁸⁵⁵

Berutti, a quien se insiste respetuosamente en llamar “maestro” en cada referencia, es acusado, si bien de manera elegante, de falta de profesionalismo: su escuela es el “espontaneísmo”: “En cuanto a lo que se refiere a su instrumentación, a su persistencia tonal, a la poca variedad de su movimiento, a la escasez de sus novedades armónicas puede decirse que esta nueva partitura del maestro Berutti no pertenece a ninguna escuela o género, si no es a lo que podríamos llamar «Género espontáneo».”⁸⁵⁶

La conclusión rotunda consiste en un consejo sonoro: “Berutti, que equivocadamente en nuestra opinión se empeña en evocar en su plausible deseo de hacer «arte genuinamente

⁸⁵¹ *La Nación*, 10 de agosto de 1899.

⁸⁵² *La Nación* 8 de julio de 1908.

⁸⁵³ *La Nación* 8 de julio de 1908.

⁸⁵⁴ Veniard, Juan Maria, *Arturo Berutti...*cit. p. 291.

⁸⁵⁵ *La Nación* 8 de julio de 1908.

⁸⁵⁶ *La Nación* 8 de julio de 1908.

nacional», ambientes y cosas de nuestra tierra lo que perjudica su inspiración que más que de músico descriptor y pintoresco tiene de lírico y de idílico...”

3.5.3. Los argentinos inventan por fin el gaucho.

Después de una ópera gauchesca escrita en italiano por dos italianos, otra por un italiano y un argentino, pero siempre en italiano, por fin el deseo se cumplió y un gaucho pudo cantar en el Colón y en castellano. Ocurrió mucho después, en 1929, cuando siguiendo las huellas de *Juan Moreira y Pampa*, se presentó *El matrero* del argentino Felipe Boero con texto del uruguayo Yamandú Rodríguez. La ópera exalta el prototipo del gaucho perseguido y consagra por fin un triunfo duradero del melodrama sobre este tipo de argumentos, si bien sólo localmente: “*El matrero is the kind of work that confirms Donald J. Grout’s remark that nationalistic ópera is not exportable*”.⁸⁵⁷

La ópera de Boero fue compuesta fuera del límite cronológico que me he propuesto en estas reflexiones, pero me importa indicar cómo la esencia de su perfil simbólico es descrito en términos aquí importantes por Malena Kuss: “*The plot romanticizes the gaucho, the outlaw mystified by legend...*”⁸⁵⁸

Conclusión acerca del autoexotismo gauchesco.

Los italianos construyeron la versión lírica del gaucho, es decir la figura que más típicamente representaba al nacionalismo místico de los argentinos después que otros peninsulares ya se habían apropiado de ese emblema para transformarlo en personaje teatral al poner en escena la leyenda del gaucho Juan Moreira. El director de orquesta y compositor italiano Enrico Bernardi, poco después de haber presentado en estreno local *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, si bien en versión apócrifa, compuso una ópera sobre *Juan Moreira*. La creación de Bernardi, por algunos datos supérstites que la describen, parece fuertemente inspirada por el título de Mascagni, y la crítica contemporánea la denominó una “*Cavalleria Nazionale*”. Fue recién seis años después que el compositor argentino Arturo Berutti, quien significativamente había italianizado su apellido, continuó en aquel intento de crear una “ópera nacional” utilizando la popular figura de Moreira. Su ópera *Pampa*, sin embargo, perseveraba en teñir de italiano el mito del gaucho argentino. El libreto del ligur Guido

⁸⁵⁷ Kuss, Malena, *Nativistic strains...cit.*, p. 237.

⁸⁵⁸ Kuss, Malena, *Nativistic strains...cit.*, p. 215.

Borra, hacia pronunciar improbables versos italianos a aquel personaje emblemático del campo argentino. La ópera, a pesar de haber sido presentada por un elenco internacional de primer nivel, decepcionó tanto a la crónica periodística contemporánea como a estudiosos posteriores como José María Veniard, que esperaban de Berutti la fundación de aquella tan anhelada ópera que pudiese ser símbolo de la Patria.

Las declaraciones del libretista de *Pampa* son un manifiesto del predominio de lo fantástico por sobre la realidad y sus palabras resultan la mejor síntesis de las posiciones ficcionales de ese bando: “Es la tradición y no la historia la fuente destinada a proporcionar los elementos vitales del drama nacional”.

Los intentos sucesivos de Berutti en el mundo de la lírica lo confirmaron en aquel ambiente de fantasías: su ópera *Yupanqui*, aún con versos italianos, entona situaciones legendarias en las que no faltan los esoterismos de la astrología.

El encuentro del gaucho con el melodrama deberá esperar hasta 1929 cuando Felipe Boero compondrá su ópera *El Matrero*, ópera que de todas maneras, según la sentencia de Donald J. Grout muestra los límites de un género sin futuro fuera del ambiente para el cual fue concebido.

Estas operaciones confirman la ocupación por parte de los italianos de los rincones más augustos de lo imaginario argentino. Los italianos no sólo organizan el espacio a través de la geografía ni cuentan el pasado a través del relato histórico sino que en el máximo acto de señorío hacen propio el *sancta sanctorum* argentino, lo que los nacionalistas llamaban su “alma”.

Otros italianos intentaron el camino alternativo y concibieron que la nación no era su leyenda sino su historia. También de ella se apropiaron.

3.6. LOS ITALIANOS CREAN LA ÓPERA NACIONAL ARGENTINA. LA VERSIÓN HISTÓRICA.

3.6.1. La patria y los italianos.

Un argumento que creo decisivo para demostrar en qué medida los italianos se consideraban imprescindibles agentes de la construcción de una nación argentina, es que los esfuerzos que destinaron a dar consistencia a través de la ópera a aquella “hermana menor” no los han dedicado a sí mismos: Italia era un estado reciente, pero era en cambio una nación desde tiempo inmemorial. Así como nadie pensó que fuese necesario construir una nación

italiana en función de la ópera, no pocos compositores creyeron imprescindible usar lo lírico para conformar una nación argentina ante el vacío que veían. No hay óperas sobre mitos fundacionales de la monarquía italiana ni sobre personajes o paisajes típicos en cuanto tales y, sobre todo, no hay óperas sobre héroes del Risorgimento italiano, como los hermanos Bandiera o Garibaldi. Se podría argumentar que para un compositor de finales del siglo XIX la epopeya del Risorgimento era demasiado reciente como para hacer subir a tales personajes a un escenario, pero es innegable que otros temas un poco más lejanos en el tiempo tampoco han sido aprovechados por la ópera italiana. Pienso en cuánta riquísima materia para la ópera ofrece un tema tan lleno de gloriosa epicidad como la revolución partenopea de 1799, y qué excelente protagonista habría podido ser su trágico héroe Caracciolo. Hubo patriotismo italiano en la ópera cuando fue necesario llamar a la lucha y cerrar las filas; en tal sentido la ópera fue en Italia un eficaz panfleto anticlerical en *Aída* y aún antes, el retumbar del anapesto inflamó al público patriota de las galerías en los teatros, cuando en el escenario se cantaba *Attila*:

*Or maCErie, deSERto, ruIna,
Su cui REgna siLENzio e squalLOR;*

Donde es difícil para un argentino no escuchar:

*Oid morTAles el GRItto saGRAdo
LiberTAD, liberTAD, liberTAD*

O para un uruguayo reconocer:

*OrienTAles la PAtria o la Tumba!
LiberTAD o con GLORIA moRIR!*

Y todos sabían - la actividad de la censura es buena prueba- que al aludirse a la historia del siglo V se estaba hablando de la política de 1846:

*Ma dall'alghe di questi marosi,
Qual risorta fenice novella,
Rivivrai più superba, più bella
Della terra, dell'onde stupor!*

La ópera no se interesó, en cambio, por la lucha contra Borbones o Absburgos una vez conseguida la unidad – la historia de *Tosca* es más sentimental que política; pero en los países liberales de formación reciente, la ópera que cantaba la historia podía tener una función constituyente y unificadora.

Ya se ha estudiado cómo en cambio, el tema del encuentro con otras culturas había sido considerado una oportunidad para la ópera y se ha destacado antes que a menudo la visión que de lo diferente cantaba el melodrama acentuaba los rasgos exóticos.

El iluminismo fue inspiración de melodramas que mostraron al Otro desde aspectos menos pintorescos. ¿Hubo manifestaciones operísticas de ese tipo respecto de la historia de América? ¿Desde cuando? ¿Hubo compositores italianos emigrados en América que se interesaron por el tema de la Conquista desde esta postura iluminista? ¿Que interés manifestaron por la historia de la independencia de los nuevos estados? ¿De qué ambiente cultural – político provenían? ¿Cómo fueron recibidos aquellos melodramas de los italianos? ¿Cuál fue la actitud de los grupos nacionalistas respecto de esos compositores y su obra?

3.6.2. La ópera de los iluministas y la historia. *Atabaliva*

Desde el otro punto de vista, el del respeto racionalista, América fue considerada de manera radicalmente diferente por los compositores europeos del siglo XVIII, fuertemente influenciados sobre todo a través de sus libretistas cercanos al mundo de las luces, o por aquellos gobernantes iluminados que tocaban Quantz o leían Voltaire. Una versión del buen salvaje como depositario de la sabiduría y de América como el lugar donde se podía materializar la sociedad de justicia, debía forzosamente tener consecuencias en libretos y musicalizaciones de las óperas.

Es que, en efecto, para algunos América parece el lugar donde las utopías pueden realizarse. Son otra vez los jesuitas, que, en la vanguardia de las ideas y las realizaciones, materializan el no lugar en las reducciones guaraníes del Paraguay. Allí todos los habitantes son iguales y sus habilidades no son inferiores a las de los europeos.⁸⁵⁹ En campo musical: “*Les indigènes...ont fabriqué orgues épinettes, cornets à piston, clarinettes, flutes, bassons,*

⁸⁵⁹ Cetrangolo, Aníbal Enrique, “Louis Berger et Jean Vaisseau, premiers musiciens dans le Río de la Plata”, *Revue des Archéologues et Historiens d’art de Louvain*, XVI, 1983, pp. 245-51.

*hautbois, tambours, harpes, lyres, violons, guitares. La fanfare, 30 o 40 musiciens, a exécuté à vue sans ne fausse note, la musique européen; les chorales chantent et les petits danseurs formés par les Pères peuvent exécuter en certains endroits plus de 70 danse allégoriques et pieuses ”.*⁸⁶⁰

Estos bailes, como he escrito hace años,⁸⁶¹ no eran otra cosa que la mudanza a la selva sudamericana del *gout français*, y son introducidos entre los guaraníes por Louis Berger. No habrán sido muy diferentes de las danzas diafónicas que ambientaban el *Montezuma* de Carl Heinrich Graun (Berlín 1755), compuesto bajo la égida y sobre el libreto de Federico el Grande. Desde el punto de observación de la corte prusiana, donde se condenaban las intolerancias ibéricas y romanas, la visión de América era mucho más serena respecto de los modelos exotizantes: en las músicas de Graun no hay huellas de bizarrías, ni de violentos contrastes; por el contrario, las danzas parecen más aptas para acompañar la digestión de los cortesanos berlineses que para ser bailadas por guerreros mejicanos:

Ejemplo 12

Graun, *Montezuma*, acto I, baile



La aparición de una zarabanda y de una chacona recuerdan el lugar representado. Curt Sachs supone, en efecto, que ambas danzas fueron importadas desde México: “Nueva España era el nombre del Yucatán, y que la chacona ha venido de las colonias americanas, es verdad

⁸⁶⁰ Masson, Joseph S.J., *Missionnaires belges sous l'ancienne régime (1500-1800)*, L'édition Universelle, Bruselas, 1947 p. 137.

⁸⁶¹ Cetrangolo, Aníbal Enrique, “Nuestro primer maître de ballet. Su mundo antes de la partida”, *Signos Universitarios*, VI, 12, pp. 75- 80.

que conocemos por otras referencias”.⁸⁶² Es obvio que estos ejemplares prusianos han perdido completamente todos los caracteres somáticos americanos:

Ejemplo 13

Graun ídem

Sarabande



Análogo comportamiento asumen otras óperas del siglo XVIII, compuestas en torno al tema de la conquista de México. El *Montezuma* de Mysliwecek, por ejemplo, representado en el florentino Teatro della Pergola en el carnaval de 1771,⁸⁶³ muestra fluidas melodías asociadas en el repertorio contemporáneo a la sensibilidad y nobleza de ánimo. Nótese en esta frase la fórmula melódica conclusiva, pariente de tantos finales ternarios mozartianos:

⁸⁶² Sachs, Curt, *Historia Universal de la danza*, Centurión, Buenos Aires, 1943, p. 372.

⁸⁶³ Biblioteca Marucelliana, Florencia, ms D211.

Ejemplo 14

Montezuma, Mysliwecek acto I, aria de *Montezuma* “*Cara fiamma del mio senno*”
(*violín*).

Andante



El MS de *Montezuma* de Paisiello (Roma 1772), preservado en el Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles,⁸⁶⁴ no incluye bailes, que en estas óperas son tan útiles momentos para verificar cuál es la América representada. El único momento instrumental, además de la sinfonía inicial, es la Marcha que precede al recitativo de Cortés del primer acto “*Coraggio, o miei compagni*”. También en esta versión de Paisiello, en sus partes cantadas, el monarca azteca es caracterizado con los estilemas melodramáticos asociados con el “*spirto gentil*”:

Ejemplo 15

Montezuma, Paisiello, acto I, aria de *Montezuma*



⁸⁶⁴ Conservatorio San Pietro a Majella, Nápoles, ms 16.6.14.15.

Parecidas características se encuentran también en la ópera del mismo nombre que inicia la carrera lírica de Niccolò Zingarelli, representada en el Teatro San Carlo de Nápoles en 1781, que pude consultar en dos copias manuscritas en el Conservatorio partenopeo.⁸⁶⁵

Ejemplo 16

Montezuma, Zingarelli, acto I, aria de *Montezuma*.



En las óperas de Graun, Mysliwecek, Zingarelli y Paisiello, la diversidad del salvaje es eliminada. Montezuma, no más brutal, pero tampoco mejicano, se adapta a los ideales civiles de la Europa del iluminismo. La homogenización es norma también entre aquellos jesuitas del Paraguay donde todos los indios: “Tienen el pelo cortado, usan un gorro de algodón, visten camisa, calzones y ponchos de la misma tela”.⁸⁶⁶

Detrás de esta aparente tolerancia, Adorno ve la indiferencia de los positivistas, el dominio de lo homogéneo en la sociedad burguesa iluminista.⁸⁶⁷

Entre los exotismos que pintan la barbarie, y los respetos de los iluministas, el americano es antes y después de las carabelas, desconocido; ha ganado, en la cultura iluminada más respetuosa, apenas las comillas de la prudencia. De todas maneras, conocido o no, los liberales de América y los progresistas de Europa se consideraban una comunidad, y juntos trataron de establecer en las jóvenes naciones una conformación liberal. Así como Mazzini consideraba necesario construir una Joven Argentina, sus compatriotas músicos creyeron importante operar en su terreno.

Aunque los acontecimientos de la conquista del Perú son tan lejanos en el tiempo como los de la toma de México por Cortés, el primero de los eventos revistió para los liberales del sur del continente un punto de referencia claro, con una actualidad política en el movimiento de emancipación de principios de siglo XIX. Mucho de ello tenía que ver con la prevalente

⁸⁶⁵ Conservatorio San Pietro a Majella, Nápoles, ms. XXXII 4 32, 33, 34, 35.

⁸⁶⁶ Popescu, Oreste, *Sistema económico de las misiones jesuíticas. Experimento de desarrollo indoamericano*. Ariel, Barcelona, 1967.

⁸⁶⁷ Adorno, Teodor Wiesengrund, *Dialectica dell'Illuminismo*. Einaudi, Turín, 1966.

visión negativa del Conquistador Pizarro, y también con la forma en que se han verificado los acontecimientos revolucionarios del cono sur. Mientras la referencia a los ideales de la revolución francesa en las Provincias Unidas fueron claros y cercanos en el tiempo, México tuvo que pasar por un bizarro intento imperial asbúrgico antes de llegar a ser una república. La figura del inca Atahualpa tuvo en el sur revolucionario perfiles que nunca habría podido tener en México, donde Montezuma tiene connotaciones más ancestrales que históricas. Baste recordar que un cantautor argentino de gran fama desde 1950, ha tomado de Atahualpa su nombre artístico, y sería muy improbable que un colega mexicano se presentase al público llamándose Montezuma. La primera ópera sobre Atahualpa, no podía ser de otra manera, fue compuesta por un italiano residente en Perú. La ubicación ideológica de Carlos Enrico Pasta, que llegó al país sudamericano en 1855, fue afín al mundo liberal progresista. Pasta compuso en ese sentido un himno a Garibaldi en un ambiente de simpatía peruana por el prócer. Cuando los españoles ocuparon las islas de Chincha, que Garibaldi bien conocía porque fue allí donde años antes había cargado guano para transportar a China, el prócer alzó su voz de protesta. El libreto de *Atahualpa* lleva una firma del máximo prestigio: Antonio Ghislanzoni, el socio de Verdi en *Aida*. La ópera de Pasta se presentó en Lima en 1875. Sobre la actualidad y la fuerza representativa de la obra es por demás interesante la siguiente reflexión de Malena Kuss,⁸⁶⁸ que encuentra notable la obra por dos motivos:

Por un lado: *“Ghislanzoni's exultant verse is essentially a disquisition of the ideas that relegate human conflict to a level of dramatic insignificance, and in that sense comparable with Giuseppe Antonio Borgese's text for Roger Sessions's 1964 setting of Montezuma, based on that `other' great tale of history, the Conquest of Mexico”*.

Y por otro:

*The other remarkable fact about the first Atahualpa for the lyric stage by Pasta and Ghislanzoni is that two Italians could dramatize a Peruvian view of the Atahualpa story, one that touched a nerve of identification and amusement when I presented a paper on this work in Lima, on October 20, 1995. At the end of this most conventional and eclectic four-act score, the dying priestess Cora (syncretised here from Marmontel's *Les Incas* [1777]) projects a vision of redemption of the indigenous*

⁸⁶⁸ Kuss, Malena, “The Contribution of Robert Stevenson to Latin American and Caribbean Music Research”. *IHMSG Newsletters*, <http://www.dartmouth.edu/~hispanic/kuss1.html>, consultado el 16 de julio de 2008.

people, the vindication of a Conquest presented as massacre, through the musical symbolism of Peru's National Anthem (by José Bernardo Alcedo (1788-1878), which had been the subject of a tribute by Stevenson (see Bibliography). It is naive at best to think of the 1821 Peruvian Independence as vindication of the indigenous peoples whose destiny Pizarro changed forever, and the Limeñan anthropologists, historians, and cultural psychoanalysts present at my lecture found this interpretation of Peru's Creole independence so fascinating as to have proposed another performance of this Atahualpa, 120 years after its premiere in Lima in 1877.

El mismo tema y el mismo título ocuparon los esfuerzos de otro italiano que vivía en Buenos Aires. Ferruccio Cattelani era un violinista que había llegado a la ciudad en la *troupe* de ópera que presentaba como *star* nada menos que a Adelina Patti. Cattelani en aquel viaje no volvió a Europa y fue contratado por los teatros Ópera y Colón. Era un músico de primer orden y en Parma, donde había nacido en 1867, había frecuentado el Conservatorio de la ciudad, teniendo como compañero de estudios a Arturo Toscanini. Cattelani fue también un excelente director de orquesta, y resultó un formidable animador de la vida musical de Buenos Aires: a él Argentina debe primeras audiciones de obras imprescindibles como la Novena sinfonía de Beethoven o la Misa de Réquiem de Verdi. Su *Atahualpa* se presentó en el teatro San Martín en 1900 y aquella propuesta lírica de Cattelani era coherente con la ya evocada idea internacionalista que hermanaba los liberalismos argentino e italiano, con la que se identificaba el músico. Cattelani compuso en esa línea tanto himnos en honor de Garibaldi como conmemorativos del Centenario de la gesta revolucionaria de Mayo. El músico permaneció siempre vinculado a su tierra natal y volvió a residir en Italia en 1927.

En Argentina, las ideas liberales encontrarán explícita exaltación a través de la ópera desde un título que muy directamente atañe a la gesta revolucionaria: tanto es así que las “*vicende*” tienen lugar precisamente el 25 de mayo de 1810, aquella fecha cuyo centenario, en 1908, la Argentina se estaba preparando a conmemorar.

3.6.3. Aurora.

3.6.3.1. Aurora 1908.

El 5 de septiembre de 1908 subió a la flamantísima escena del Teatro Colón *Aurora*, de Héctor Panizza, con texto de Luigi Illica sobre una historia de Héctor C. Quesada.

La ópera fue presentada en la temporada inaugural del teatro con un *cast* de altísimo nivel, la dirección de Panizza y las escenografías de Pio Collivadino, un artista central de aquellos años que fue director de la Academia Nacional de Bellas Artes desde aquel 1908 hasta 1935.

Maria Farnetti (Aurora)

Amedeo Bassi (Mariano)

Giuseppe La Puma (Raimundo y Un Capitano)

C. Spadoni (Bonifacio)

Francisco Nicoletti (Don Lucas)

Titta Ruffo (Don Ignacio)

Mario Medosi (Lavin)

Esperanza Clasenti (Chiquita)

Afortunadamente, de Amedeo Bassi, el primer tenor que cantó en el Colón en la histórica *Aida* inaugural, se conserva una grabación discográfica de buena calidad que eterniza su voz en la famosa “Canción de La Bandera” de *Aurora*.

La ópera cantaba en italiano una situación que tenía como fondo el primer gesto de emancipación argentina de la hegemonía monárquica española. Quesada, para su “*vicenda*”, tomó como fundamento dos textos fundacionales de los estudios históricos argentinos: los trabajos de Vicente Fidel López y aquellos de Bartolomé Mitre que habían servido de base fáctica a tantas operaciones de tipo conmemorativo de la revolución liberal.

Siguiendo los habituales esquemas líricos, se establece en *Aurora* una polifonía entre la situación pública y la situación privada. A la oposición bélica de la revolución que hace de fondo, se contrapone la situación personal de una historia sentimental.

Acto I

La historia se desarrolla en Córdoba en la biblioteca de los Jesuitas. La situación grupal típica de apertura encuentra a un grupo vivaz de seminaristas cuya alegría se interrumpe ante la llegada del superior. Mariano y Raimundo son dos de los novicios.

Entra un sacerdote en la biblioteca con un cesto, una ofrenda a la Virgen. En el cesto se esconden mensajes secretos. Allí un mensaje anuncia que ese mismo día, 25 de mayo, inicia la Patria. Se previene que Córdoba será atacada por las fuerzas realistas al mando del virrey Liniers. Una oración, una plegaria a la Virgen, es interrumpida por el llamado del clarín: los represores realistas entran en el templo. El jefe del ejército, Ignacio del Puente, convoca al pueblo para defender la causa realista. Lucas, un patriota, en cambio convence al pueblo de lo contrario.

Mariano se impresiona ante la belleza de la joven que acompaña a del Puente. Cree ser correspondido y supone que es la hija de del Puente. En su corazón luchan la fidelidad a la causa de la patria y el impulso del amor que nace. Otra situación grupal: los patriotas que llegan a buscar las armas y las campanas que anuncian el alba, conforman una típica situación de *finale primo*.

Acto II

El segundo acto muestra una situación escénica alternativamente íntima. La casa de Del Puente. Aurora y su amiga se ocupan de actividades cotidianas, ignorando cuanto sucede afuera. Los revolucionarios, entre los cuales están Mariano y Raimundo, piden la capitulación de las fuerzas realistas.

Del Puente rechaza la propuesta. Se da un ultimátum: la aurora. Chiquita hace entrar a Mariano al lugar donde Aurora fue encerrada por su padre. Mariano explica la situación política a Aurora.

Intermedio épico.

“*Morire per la patria è eroismo*” se escucha en algo que mucho se parece a “*Chi per la patria muor*”, de la *Donna Caritea* de Mercadante y situaciones análogas de la ópera de la primera mitad del siglo XIX.

Acto III

En la estancia de Córdoba, al crepúsculo.

Del Puente se entera de la revolución y de que Liniers fue fusilado. Piensa en la seguridad de la hija y en mandarla a un convento. Ruidos de armas. Un espía es capturado. Aurora lo reconoce, es Mariano. Ella se traiciona.

El jefe realista comprende la importancia de su prisionero, que es condenado a muerte.

Aurora consigue encontrar a Mariano que, como el Mario de *Tosca*, será fusilado al alba.

Juntos se manifiestan amor. Chiquita ha preparado una fuga. En el momento de concretarla, son sorprendidos. Aurora resulta herida.

Llegan Ignacio y sus secuaces. La muchacha, mientras expira, canta.

“Vedere è l’Aurora, Dio l’ha scritto nel cielo con il sole e nella terra con il mio sangue!”

Muere en los brazos de Mariano en el momento en que surge el nuevo día de la libertad para la Patria.

3.6.3.2. Aurora 1909.

En 1909 la ópera fue repuesta y en aquella ocasión los cantantes también fueron:

Hériclée Darclée (Aurora)

Florencio Constantino (Mariano)

Luis Baldassare (Raimundo)

C. Spadoni (Bonifacio)

Giulio Novelli (Don Lucas)

Titta Ruffo (Don Ignacio)

Berardo Berardi (Lavin)

Germana Grazioli (Chiquita)

Vicente Cesari (Un capitano)

La Darclée había sido la primera Tosca de la historia y Florencio Constantino era el tenor vasco que había sido descubierto casi casualmente mientras trabajaba como campesino en Bragado, ciudad bonaerense que cuenta con un bellissimo teatro que lleva el nombre del cantante: fue él mismo artista que en el ápice de su carrera internacional lo donó generosamente al lugar. La dirección orquestal estuvo a cargo de Giuseppe Baroni.

Muchos años después, en 1945, la ópera fue radicalmente modificada al recibir un texto en castellano que fue obra del hijo de Héctor C. Quesada, Josué, y de Ángel Petitta. En ese entonces una gran soprano argentina cantó la parte de Aurora y la escenografía fue de un gran artista argentino, Héctor Basaldúa; y en un papel comprimario, Don Lucas, se presentaba un cantante que con el tiempo haría carrera internacional: Carlos Guichandut. En una

responsabilidad totalmente marginal, Terzo studente, cantaba un barítono que el público del Colón habría de conocer muy bien en años sucesivos: Ángel Matiello, quien con el tiempo habría de cantar el primer papel de barítono de *Aurora*. El *cast* fue dirigido, como en 1908, por el maestro Panizza:

Delia Rigal (Aurora)

Antonio Vela (Mariano)

Renato Cesari (Raimundo)

Carlos Giusti (Bonifacio)

Carlos Guichandut (Don Lucas)

Victor Damiani (Don Ignacio)

Horacio González Alisedo (Lavin)

Olga Chelavin (Chiquita)

3.6.3.3. Panizza.

La *Aida* verdiana tuvo ecos curiosos y profundos en las tierras sudamericanas. Su libretista, como se ha dicho, había colaborado con Carlos Enrico Pasta en aquel primer *Atahualpa* lírico, y *Aida*, por otro lado, fue la primera ópera que se presentó en el nuevo teatro Colón, pero sobre todo, Buenos Aires hospedó protagonistas de la histórica *prima mondiale* de El Cairo. Un principal violín y además director sustituto de aquella noche, Pietro Melani, residió en Buenos Aires y fue maestro, entre otros, del niño De Rogatis. También llegó a la ciudad en 1875 el primer violoncelo de aquella orquesta que por primera vez ejecutó músicas que son conocidas hasta por personas muy alejadas del mundo musical erudito: Giovanni Grazioso Panizza. Este casó con una cantante, Eugenia Valdata; había estudiado con el director de la *prima italiana* de *Aida* y de la *prima mondiale* de *Otello*: Franco Faccio, en Milán. Trabajó con Marengo. Llegó a Buenos Aires contratado por el empresario Ferrari como un profesional importante. Tuvo actividad precursora en la vida musical de Buenos Aires. Y fundó un sinnúmero de instituciones musicales porteñas, todo esto sin perder contactos con su lugar natal. Podía sin conflicto alguno reconocerse en las causas italiana y argentina unidas por los ideales liberales y coherentemente, por lo tanto, compuso música patriótica para su país de residencia, como la marcha “La Argentina” o un arreglo para las escuelas del Himno Nacional Argentino, así como músicas conmemorativas de la patria italiana: una marcha solemne llamada “Italia”. Panizza murió en 1898. Esto supone que su hijo Héctor, nacido en Buenos Aires, tuvo todas las oportunidades económicas y, sobre todo,

relaciones profesionales para sentir un fuerte vínculo con el mundo internacional que frecuentaba su padre, en especial con Italia. Ya a los doce años pudo publicar un álbum para piano y a esa tierna edad pasó a Italia para estudiar en el mismo conservatorio donde se había formado su padre. Cuando volvió a Buenos Aires por pocos años ya era un músico cabal, pero continuó perfeccionándose en los grandes centros italianos. Dirigió en los más importantes teatros del mundo y resulta notable que su debut en la Scala haya sido con una de las raras reposiciones históricas que se arriesgaban en esos años, un título que tiene un significado especial en este texto: el *Fernando Cortez* de Spontini, en 1916.

3.6.3.4. El club.

Evidentemente, el ambiente que frecuentaba Panizza era muy diferente respecto de aquella tertulia del Tortoni que según su participante Pascual De Rogatis, se “juntaba...para hablar de cómo había que vivir”.⁸⁶⁹ Sus relaciones incluían intelectuales del calibre de Arrigo Boito o Gabriele D’Annunzio. Ya desde muy joven y en función de trabajos de asistente y luego como titular, como se acostumbraba entonces para acceder a los puestos de dirección, frecuentó de manera directísima a Tulio Serafín, a quien reemplazó en el Met, y a Edoardo Mascheroni, el responsable de la *prima mondiale* de *Falstaff* en 1893, con quien colaboró en Roma. La relación más intensa y prolongada de Panizza evidentemente fue la que mantuvo con el gran Arturo Toscanini, con quien colaboró en Nueva York y en La Scala. Entre los compositores, Panizza mantenía relaciones muy cordiales con Puccini. Este último, satisfecho con el trabajo del colega como director de *Butterfly*, en algún momento de diversión escribió ciertos versos que hacen agradecer al compositor de Lucca que haya delegado en otras manos, a diferencia de Wagner, la responsabilidad literaria de sus obras...

*Già siamo sul finire
della seconda sera
Di Butterfly sincera
E il pubblico sta attento
Plaudendo non a stento
Mi sembra si diverta
Restando sempre all’erta.*

⁸⁶⁹ Kuss, Malena, *Nativistic strains...cit.*, p. 93.

L'esecuzione è buona
Non manca mai una croma
Non mi viene mai la stizza
*Perché ci abbiam Panizza.*⁸⁷⁰

También Richard Strauss, quien lo consideró uno de los mejores “defensores” musicales de *Elektra*, en una carta de 1932, después de “*la magnifique Elektra de Milán*”, pide expresamente que siempre que la ópera sea presentada en el Colón el director sea Panizza.⁸⁷¹ Estos conceptos de Strauss son de la máxima importancia porque fueron desoídos: Panizza para los argentinos, que eran más papistas que el Papa, era demasiado italiano. El artista que había nacido en Buenos Aires, que había compuesto la primera ópera con material histórico argentino y que mostraba al mundo su valía, encontraba cerradas las puertas del teatro Colón para dirigir óperas que no fuesen italianas. Acerca de esta versión más provincial del esnobismo escribe Malena Kuss:

While Panizza's international prestige as ópera conductor continued rising, his relationships with the Teatro Colon's authorities were less happy. True, he conducted there intermittently from 1908 until 1955, but the theatre's policy that German or French works had to be performed by conductors of the respective nationalities prevented him from performing Wagner or Strauss, to both of whom he was very devoted.

De forma notable y por demás emblemática, el gran director jamás dirigió en su país Wagner o Strauss. Se le confiaron las músicas del siglo XVIII, Gluck sobre todo, que en aquel entonces eran consideradas totalmente secundarias en el repertorio, o bien óperas argentinas como las propias, o *El Matrero* de Boero.

Respecto de este envidioso rechazo de sus compatriotas es por demás interesante notar que la relación de este músico hijo de italianos fue muy positiva con Italia, la tierra de sus padres. Qué diferente en cambio la actitud de Pasquale De Rogatis, quien además de ser hijo de italianos, había nacido en Italia. Las posibilidades que ambos tuvieron de relacionarse con Europa fueron, y eso resultó decisivo, muy diferentes. Recuérdese una vez más cuanto escribe

⁸⁷⁰Panizza, Hector, op. cit., p. 56 ss.

⁸⁷¹Panizza, Hector, op. cit., p 139.

sobre De Rogatis Malena Kuss, después de su entrevista con el anciano compositor. Ella escribe: “*He was neither blessed by family fortune nor was he able to embark on the customary educational trip to Europe*”.⁸⁷²

3.6.3.5. Componiendo *Aurora*. La música.

La ópera acoge situaciones clásicas de las convenciones melodramáticas como los instrumentos “*sul palco*”, y así la famosa “Canción de la Bandera” que inicia “*Alta pel Cielo, un aquila guerriera*” del intermedio épico, es acompañada por guitarras y arpas en el escenario.

No falta tampoco la situación de plegaria que en este caso está a cargo del protagonista masculino de la ópera, Mariano, y se incluyen situaciones de música en la música” como los cantos religiosos en latín.

Algunas influencias, además de las ya indicadas, son muy evidentes, y la descendencia de Puccini y Giordano es muy clara y más lejana en cambio del mundo verista de Leoncavallo y Mascagni. En el dinámico comienzo de grupo con los jóvenes, es difícil no recordar el comienzo *all’ improvviso* de *Bohème*, que parte con “*Questo Mar Rosso mi ammolisce e assidera*”. El ímpetu juvenil es interrumpido por sonidos lúgubres en el estilo “presagio”.

Apenas antes de la llegada del Hermano Bonifacio, recuerdos orientales se asocian sin dificultad a éxitos muy recientes de Puccini como director. Algo de *Butterfly* había quedado pegado en su pluma de compositor mientras trabajaba en *Aurora*, en su departamento milanés de vía Fiori Oscuri 7. Panizza había dirigido el título de Puccini en 1905, en Génova y en el 1906, en Nápoles; en esta última ciudad, Cio Cio San era nada menos que su protagonista de *Aurora*, la Farnetti. La interrupción de la alegría de los novicios por la llegada de los realistas es, por supuesto, análoga al formidable shock que produce la llegada de un cierto malvado.

Scarpia:

(con grande autorità)

Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!

⁸⁷² Kuss, Malena, *Nativistic strains*, p. 213.

Hacia el final de la ópera, ante la humana melodía cantada del héroe mártir, los carceleros responden declamando. También el brutal Scarpia había dicho y no entonado: “*Due sbirri una carrozza*”.

Por otro lado, ¿cómo no coincidir con quien señala la reaparición del dúo final de *Andrea Chénier*, en las últimas notas de la ópera de Panizza?⁸⁷³ Útil es recordar que el mayor éxito de Umberto Giordano era también hijo del libretista de *Aurora*:

Chénier: Ella vien col sole!

Maddalena: Ella vien col mattino!

Chénier: Ah viene come l'Aurora!...

Maddalena: Col sole che la indora!

La ópera termina con una alusión al Himno argentino por parte de la orquesta. La canción patria había ya intentado subir al escenario operístico con mucha timidez, en *Cochabamba*, de Pablo Berutti.⁸⁷⁴ El compositor había incluido algunas notas de la sagrada canción en su ópera, que había compuesto en 1890 y que nunca se estrenó. La operación de Berutti era por demás curiosa. La ópera, que relata jornadas de la independencia argentina acaecidas en 1812, entonaba un libreto italiano de Guido Borra, el colaborador de Arturo Berutti, hermano de Pablo, pero en algún momento del melodrama un coro cantaba en castellano una estrofa del himno, es decir, se quedaba bien con Dios y con el diablo ya que si bien el italiano era la lengua de la ópera, traducir el himno habría sido excesivo.⁸⁷⁵ Doce años después, un curioso artículo en *La Nación*⁸⁷⁶ relata que las gestiones que las máximas autoridades políticas han realizado ante el mismísimo Presidente de la República harán posible la presentación pública del melodrama en el Teatro de la Ópera, en 1903. En realidad, el objetivo del artículo es, como tan a menudo sucede en el periódico, ensalzar la figura de su

⁸⁷³Mildonian, Paola, “Libretti italiani alle origini dell’opera argentina”, *Il Patrimonio musicale europeo e le migrazioni. L’opera e lo spettacolo musicale nell’area del Rio de la Plata, Argentina e Uruguay, 1870 – 1920*. Università Ca’ Foscari, Venecia, 2003, p. 14.

⁸⁷⁴ Por su parte, su hermano Arturo habría de concluir su *Sinfonía Argentina* con alusiones al himno argentino. cfr. Gesualdo, Vicente, *Historia de la música en Argentina*, Beta, Buenos Aires, 1961, p. 1033.

⁸⁷⁵ Es cuanto se deduce de las referencias de Juan María Veniard, *La música nacional ...cit.*, p. 57 e ib. *Aproximación a la música académica argentina*, UCA, Buenos Aires, 2000, pp. 188-189. Del tema se ha ocupado también Gustavo Otero en “Recital lírico de compositores argentinos”, www.mundoclasico.com, 4 de octubre de 2001.

⁸⁷⁶ “Una ópera patriótica”, *La Nación*, 9 de julio de 1902.

ilustre fundador, Bartolomé Mitre. Se muestra en la nota que el temeroso Berutti, como quien pide un *nulla osta* a una autoridad religiosa, había solicitado opinión sobre la inclusión de partes del himno en su ópera al mismísimo Mitre, el Papa laico. Pregunta Berutti: ¿es una falta que en *Cochabamba* se entone el himno con armonías diferentes? El prócer, en misiva que *La Nación* transcribe, contesta de manera ecuánime: “me parece que cualquiera que sea la belleza del nuevo acompañamiento, el efecto popular será menor, pues es la música tradicional, su ritmo consagrado, lo que evoca los recuerdos históricos y hace vibrar al unísono los corazones, siendo la letra secundaria en este caso, y será como letra muerta cualquiera que sea la armonía a que se adapte [pero] no hay en ello irreverencia”.

Como decir, que se trataba sólo de un pecado venial.

En este lugar donde se trata de subrayar aquel estilo operístico conmemorativo de lo histórico más distante del “enriquecimiento” exótico, de la invención mística, es de la mayor importancia anotar que si bien en la partitura de Panizza se perciben perfumes de cerezos japoneses, es más arduo encontrar temas folklóricos argentinos. Esa actitud del compositor habría de ser acogida ásperamente por los nacionalistas argentinos. Si bien el público recibió calurosamente *Aurora*, los reductos tradicionalistas que se alojaban en las revistas semanales de 1908 y 1909 fueron precursores de un reproche que la elite musical argentina ha perpetuado hasta nuestros días. En efecto, Héctor Panizza fue duramente criticado por no haber incluido en *Aurora* temática musical folklórica.

Si fue calurosa la acogida del público para Aurora en las dos ejecuciones de 1908 y 1909, no fue así la de de “cierta prensa”. En general buena....pero los diarios - revistas que abundaban entonces, me fueron adversos...La hostilidad y la reconvención que se me hizo en la susodicha “prensa” y que luego me fue repetida en la reposición de Aurora de 1945, en el mismo Teatro Colón, fue que en esta ópera no había música folklórica, con excepción de la Bandera. También yo sabía esto. ¡Valiente hallazgo!, pero lo he hecho a propósito. ¿Cómo era posible revestir de música folklórica un asunto donde todo se basa en el patriotismo y en el amor!.y luego, ¿cuál era en 1908 (cuando escribí “Aurora”) la música folklórica?. Algunos aires de “danza” que ciertamente no podían tomarse como modelos-base en una ópera en la que no hay danzas y no hay gauchos...donde la escena y las palabras me inspiraron el color “local” (intermedio épico Canción a la bandera). Aquí hice música que refleja el

*sentimiento patriótico popular de mi país; pero en las otras situaciones hubiera sido una cosa ridícula.*⁸⁷⁷

La recepción del importante crítico de *La Nación* a la *prima* del 1908 no fue en realidad adversa aunque sí desilusionada. El articulista, admirando la obra, lamenta que “*Aurora no sea más nuestra*”, pero trata con cuidado de tomar distancia de lo que denomina “nacionalismo despechado o despectivo”.

El articulista relata que el Colón de aquella noche estaba preparado para hospedar un evento que sabía trascendente, y en ese sentido la expectativa no fue traicionada.

El aspecto que anoche ofrecía la sala del Colón se nos ocurre decir que el mismo Verdi hubiérala considerado marco digno del inolvidable estreno de su Otello. No fue menos deslumbradora ni domina en ella una atmósfera de simpatía menos densa que deslumbradora y palpitante de interés se ofreciera en tal ocasión la soberbia grand opéra a los ojos del glorioso maestro italiano...

*Éxito completo.*⁸⁷⁸

Después de tal premisa el diario señala la distancia de la nueva ópera con lo nacional. Tal elemento de lejanía con lo local será la tónica del artículo: *Aurora* es producto de gran nivel artístico, pero sus autores prestigiosos han sacrificado al arte internacional los deseos de aquella ópera nacional que esperaban algunos. Ya desde el texto, el que un gran libretista famoso en el mundo se haya ocupado de un tema patrio argentino es mucho para los humildes sudamericanos que deberán comprender que ese es el precio que deberán pagar para que sus gestas marginales sean cantadas por los divos internacionales:

Lo poco de Córdoba que había en el tema propuesto a su habilidad de libretista se ha esfumado y desaparecido en versos italianos.

En Aurora el señor Illica ha debido improvisarse una provincia pampeana y un 1810 de valor exclusivamente aritmético y así ha resultado aquello para quienes lo

⁸⁷⁷ Panizza, Héctor, *Medio siglo de vida musical (Ensayo autobiográfico)*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952, p. 156.

⁸⁷⁸ *La Nación*, 6 de septiembre de 1908.

*conocemos más de cerca: ni pampa, ni 1810. La modestia argentina sabrá disculpar su galante fantasía al distinguido y tan amado coautor de Bohème.*⁸⁷⁹

Por su parte, el *metteur en scène* de *Aurora*, ha considerado como pobre lo que ofrecía la realidad local y ha necesitado “enriquecer” el paisaje. Así como el nacionalista García Mansilla pocos años después habría de incluir palmeras en su visión de la flora patria, la puesta de *Aurora* propone una Córdoba vegetalmente no menos exótica: “Es necesario contemplar el jardín del segundo acto con una verja como limitan muy pocas quintas de nuestros alrededores...y unos árboles copudos y florecidos como en los trópicos”.⁸⁸⁰

¿Y la música? Tampoco su responsable consideró interesante la materia nacional. En una enumeración muy valiosa el autor del artículo menciona los estímulos despreciados por Panizza y que en cambio deberían ser según el periodista la materia prima de la “música nacional”. Tal enumeración entronca perfectamente en aquella célebre polémica sobre el paisaje nacional que había ocupado al poeta Obligado y al pintor Schiaffino. En tal debate sobre la posibilidad de la literatura o de la pintura de traducir la escena pampeana, entraría perfectamente la cuestión de la valencia de la pampa como estímulo sonoro. Y, ¿cuales serían tales impulsos creativos? Gracias a esta crítica de *La Nación*, se pueden enumerar aquellos “*spunti*” que deberían activar la musa sonora nacional:

- *el viento entre las altas hierbas*
- *el monte de árboles,*
- *la inmensidad del silencio*
- *la dilatación infinita de los horizontes,*
- *la tierra chirriante bajo la canícula*

Según el crítico del periódico, todo esto contiene: “sustancia armónica y melódica profundas, dignas de tentar, con sincera y honesta sencillez el estro del artista”. Es esto lo que se reprochaba a Panizza no haber llevado al escenario de *Aurora*. Evidentemente, según este pensamiento, era posible hacer sonar el viento argentino de manera diferente que el viento del Arizona y cantar “la inmensidad del silencio” de la pampa, distinguiéndolo del de la estepa siberiana. Una acotación ulterior del articulista parece dar mejor fundamentación y acercarse

⁸⁷⁹ *La Nación*, 6 de septiembre de 1908.

⁸⁸⁰ *La Nación*, 6 de septiembre de 1908.

algo a lo más concreto: hacia el final de su elenco el crítico lamenta que Panizza no aprovechara la “trivialidad melancólica, del canto popular”.

Un pedido que ya desde su declaración, aquella “trivialidad”, reconocía una falta de estímulos. La frase del cronista recuerda los conceptos del pintor Eduardo Schiaffino quien imputaba al paisaje pampeano, aquel vacío donde “no hay nada imprevisto, triunfa y domina lo que es chato”.⁸⁸¹

El compositor Panizza, como se sabe, cuarenta años después justificará su elección artística sosteniendo que en 1908 poco se sabía de la música argentina del pasado, y que la música del campo estaba poco difundida. No es difícil creerle si se recuerda que recién en 1921 Andrés Chazarreta habría de conquistar Buenos Aires, y así Carlos Vega habría podido escribir que “El triunfo de la nacionalidad empezó a penetrar en la masa desalmada.”⁸⁸²

De todas maneras el crítico de *La Nación*, sin abundar en ejemplos concretos, protesta por la falta:

*La música tuvo su parte en la epopeya argentina, y en la evolución del escenario, por otro lado, y quien toca, siquiera a través de idioma extraño, la hora y el lugar supremos, pudo - vaya si pudo! - recordar que el héroe verdadero canto en los fogones, danzó al son de la quena, hizo himnos precursores con acompañamientos de bordona, y fue trovador tanto como granadero en los Andes, como errante en el llano, como cuatrero en el litoral que gaucho y coplero se confunden.*⁸⁸³

No es dable saber si Panizza, con mejor información musicológica, habría aprovechado la música de los fogones pero, de todas maneras, la conclusión del articulista es que *Aurora*, si bien es una gran ópera, no es una ópera nacional: “Sentimos decirlo, pero *Aurora* no es una ópera argentina”. Esto para *La Nación* no es un defecto, es, más bien una característica que se hace derivar de una cuestión más profunda: ¿hasta donde Panizza es argentino? En realidad, las pulsiones de lo que tímidamente se llama su “educación” (¿habrá querido decir “origen”?), lo empujan a reflejar “otros” ideales. Este párrafo parece bastante nítido en tal sentido: “Desde luego, no consideramos un defecto esa ausencia de caracteres nacionales en la obra,

⁸⁸¹ Schiaffino, Eduardo, *Pro-Patria...*cit.

⁸⁸² Vega, Carlos, *Apuntes ...*cit., p.142.

⁸⁸³ *La Nación*, 6 de septiembre de 1908.

tratándose de un autor cuya educación le permite, por no decir lo invita, a desarrollar muy diversa especie de ideales en su arte”.⁸⁸⁴

Es más, gracias a que *Aurora* es una ópera italiana, podrá pretender una circulación internacional que no habría tenido en el caso de haber sido fiel a la idea nacional: “Aurora, en fin es una ópera italiana, y como ópera italiana, debemos agregar en seguida, bien puede aspirar a una figuración distinguida en el repertorio contemporáneo”.⁸⁸⁵

3.6.3.6. Los otros de *Aurora*

Panizza pudo contar, a diferencia del Comunardo Braccialarghe, el poeta de De Rogatis en *Huemac*, con lo mejor que podía ofrecer la libretística internacional de ópera en aquel momento. El compositor pudo firmar su ópera nada menos que con el responsable literario de *Manon Lescaut*, *Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly* y *Andrea Chènier*. *Aurora* no era la primera de estas colaboraciones, y músico y poeta se habían ya encontrado en *Medioevo Latino* del 1900.

Eso obviamente se debió al prestigio personal que Panizza se supo conquistar ya desde joven, pero también se originó en los contactos tan importantes de que gozaba en el centro de producción de la ópera. Resultó así que *Aurora* pudo ser elaborada en torno al mejor construido de los libretos y, si situaciones que sutilmente aluden al ver sin ser visto

*E gli vidi, non veduta, il viso commosso
in quel suo dire io e gentil*

[...] se transforman en

*y estuve admirando su cara conmovida
con ese acento piadoso y gentil.*

...es tema que escapa al análisis musical y penetra exquisitamente en el estudio de lo político.

⁸⁸⁴ *La Nación*, 6 de septiembre de 1908.

⁸⁸⁵ *La Nación*, 6 de septiembre de 1908.

El responsable de las bases históricas para el libreto de *Illica* fue Héctor Cipriano Quesada. Si lo que se pretendía de la ópera era una adhesión a la verdad de los hechos, no se podría haber elegido un personaje menos indicado para tal trabajo. Quesada, evidentemente, era una persona que suponía que la historia era cosa que se podía reinventar, uno de aquellos más amigos de la “tradición” que del dato. Su desenvuelta fantasía en torno a *Aurora* fue de todas maneras denunciada por el siempre puntual Juan Pedro Franze, quien anotó un grave anacronismo en la operación de Quesada. En 1810 no había jesuitas ni en Argentina ni en ninguna otra parte del mundo porque la Compañía había sido suprimida. Si estas ligerezas se debieron a libertades artísticas o bien a actitudes con contenido ideológico más conscientes respecto de la realidad histórica, es respecto de Héctor Quesada tema de discusión en función de los escasos datos, pero menos incierta es la posición de su hijo Josué, que también atañe a *Aurora*.

Saber algo acerca de la multifacética actividad de Josué Quesada podrá ayudar a entender el ambiente que rodeó en 1945 a la operación de traducción de *Aurora*. Josué Quesada había sido uno de esos jóvenes aventureros de “familia decente” que poblaban los lugares a la moda de principios de siglo, y es así que en 1910 acompañó en una de sus arriesgadas ascensiones aéreas al famoso Jorge Newbery. Aquí interesa más bien que Quesada haya participado de otras aventuras menos deportivas: fue cercano colaborador de un personaje clave de la intolerancia xenófoba en el país, Manuel Carlés, el fundador de la tan influyente Liga Patriótica Argentina. Quesada fue secretario de la Liga y también de Carlés en cuanto interventor en las provincias de Salta y San Juan en 1918 y 1922, respectivamente. Fue en este último año cuando Quesada publicó una novela con anotaciones políticas: *La mujer que se acordó de su sexo*.⁸⁸⁶

Escribe Ernesto Bohoslavsky sobre el traductor del libreto de *Illica*:

Josué Quesada fue un escritor con relieve propio a lo largo de 5 décadas, ya sea a través de sus colaboraciones periodísticas como El Hogar, comentarista radiofónico y promotor cinematográfico [...]. Fue el prologuista de un libro del gobernador Correa

⁸⁸⁶ Quesada, Josué, *La mujer que se acordó de su sexo*, Colección La Novela Porteña, n. 1, 22 4 1922, Buenos Aires.

*Falcón. (1950). Quesada mostró sus ideas vehementemente como correspondía como corresponsal de La Nación y con su novela (1922) de amplia difusión popular.*⁸⁸⁷

El ensayista que estudia los trágicos fusilamientos de campesinos en la Patagonia por parte del ejército, lee la obra de Quesada para subrayar el apoyo de la Liga Patriótica, y en especial de su secretario, a aquella sangrienta represión. Bohoslavsky, recordando la fundamental posición de la Liga respecto de la entonces reciente revolución de Octubre, presenta la cita de un significativo párrafo de la novela de Quesada con un agudo paréntesis. El estudioso anota que Quesada “insistía en dar cuenta de la acción depredadora de las «jaurías» de las estepas” (¿rusas?): Se había pronunciado la voz imperativa de la resolución social, y los grupos de extranjeros desagradecidos, como una jauría de lobos famélicos, cayeron sobre la paz de las estancias...una grito extraña, clamando por ideales que traían el sello de la miseria y del hambre de las soledades de la estepa, traducía las voces de los heraldos de la revolución.⁸⁸⁸

Según anota Ernesto Goldar, Quesada fue, coherentemente, partidario del franquismo español. El ensayista menciona que, en Argentina, eran simpatizantes del régimen del Generalísimo intelectuales como: “Carlos Ibarguren, Manuel Gálvez, José León Pagano, Arturo Cancela, Leopoldo Marechal, Ignacio B. Anzoátegui, Alfonso de la Ferrère, Josué Quesada, Homero Guglielmelli, Rafael Jijena Sánchez, Pilar de Lusarreta, Vicente Sierra y Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast), entre otros, todos hispanófilos ligados a la iglesia católica.”⁸⁸⁹

Su traducción del texto de Illica y la validez artística de esa acción es tema de análisis no sereno en Argentina. Un ensayista local en su Enciclopedia, escribe que la operación fue una “oportuna traducción al español”.⁸⁹⁰ Aparece así nítidamente que cuanto estaba en juego, otra vez, eran emblemas simbólicos. La ópera estaba aún en el centro del campo de batalla. Baste citar la sustitución del neutro verso original

⁸⁸⁷ Bohoslavsky, Ernesto, “Sobre la desconcertante maleabilidad de la memoria. Interpretaciones derechistas de la “Patagonia trágica” en Argentina, 1920-1974”, <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/bohoslavsky.pdf>, consultado el 2 de febrero de 2009.

⁸⁸⁸ Bohoslavsky, Ernesto, op. cit.

⁸⁸⁹ Goldar, Ernesto, *Los Argentinos y la Guerra civil española*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1962, p. 180.

⁸⁹⁰ Arizaga, Rodolfo, op. cit. p. 236.

È la bandiera del Paese mio

por el más ideológico

Es la bandera de la Patria mía

Todo esto en 1945 era aplaudido desde un palco en el Colón por el entonces vicepresidente de la República, Juan Domingo Perón.

3.6.4. Otras historias.

El otro artista argentino que pudo asociar la dirección de orquesta con la composición de óperas fue Juan José Castro, pero su actividad excede cronológicamente los límites de este estudio. Castro también gozó de renombre internacional de primerísima línea en ambas actividades. Tuvo difícil acceso al Teatro Colón durante la hegemonía del populismo, tanto que pudo residir en el país recién después de 1955, cuando fue derrocado el gobierno de Juan Domingo Perón. Tampoco Castro consideró que la patria necesitase de míticas fantasías legendarias para ser honrada. Dedicó en cambio su alta pluma de compositor a melodramas y otras obras que fueron en pos del más alto nivel literario que pudiese convocar su imaginación musical: escribió así para el teatro sobre textos de Federico García Lorca. En sus otras obras vocales puso su arte al servicio de versos de José Hernández, Rabindranath Tagore, Juan Ramón Jiménez, Heinrich Heine, Antonio Machado, Francisco Luís Bernardez, Silvina Ocampo, Rainer Maria Rilke, Rosalía de Castro, es decir, en función de afinidades artísticas más que geográficas.

Otras óperas argentinas, sintomáticamente pocas, han sido construidas en torno a la historia argentina.

3.6.5. Los argentinos aprenden a cantar la historia. *Tucumán*.

El modelo de *Aurora* fue seguido pocos años después por *Tucumán*, de Felipe Boero, con libreto de Leopoldo Díaz, que se presentó el 29 de junio de 1918 bajo la dirección de Franco Paolantonio, quien había sido alumno de Martucci en Nápoles. El maestro Paolantonio, que había inaugurado su actividad artística en Italia, dirigió en célebres salas como la Scala y el Liceu de Barcelona. Su vida terminó trágicamente, durante un atentado,

mientras ensayaba en Río de Janeiro. El hecho de que una de sus pocas obras como compositor fuese dedicada a Justo José de Urquiza, puede hablar de sus simpatías políticas y de la coherencia de su inscripción en este sector de los emblemas.

De la ópera de Boero interesa aquí mostrar los rasgos de continuidad en la línea del melodrama nacional de tipo histórico que la vincula al trabajo de Panizza-Illica.

diferencias	analogías	<i>Tucumán</i>	<i>Aurora</i>
	Una ciudad de provincia en peligro	Tucumán amenazada 1812.	Córdoba amenazada 1810.
Función del pueblo		El pueblo decide resistir.	No tiene un papel fundamental.
	Oración a la Virgen.	Las mujeres elevan fervorosos ruegos a la Patrona de la ciudad.	Mariano reza.
	Pareja de enamorados.	Él, Fernando; ella, Mariana.	Él, Mariano; ella, Aurora.
	El padre (barítono), de ella (soprano) es el enemigo realista del protagonista (tenor).	Alfonso de Castro.	Ignacio del Puente.
	carácter de los protagonistas.	Ella es recatada y él es heroico.	Ella es recatada y él es heroico.
	Público / privado.	El padre quiere casarla con un realista.	El padre no acepta la relación.
	Hostilidad a la relación.	El padre recrimina a ambos. Problema de sangre. Ella es castellana.	El padre de Aurora sospecha que Mariano y su hija son amantes.
	Plegaria a la Virgen.	Plegaria de Mariana a la Virgen de las Mercedes.	Plegaria (interrumpida) de Mariano y los novicios a la Virgen de los Dolores.
	Ella olvida su condición.	Luego, tomando una súbita resolución, parte en seguimiento de Fernando.	Ella va a encontrarlo.
desenlace		Veloz resolución. Triunfo de lo público. De lo privado nada se dice.	Triunfo de la patria con sacrificio de la heroína.

Tucumán, de Boero, histórica y no mítica, incluye un solo motivo procedente del folklore argentino⁸⁹¹, y esa melodía es análoga a otra de la ópera, *El Matrero*, del mismo compositor. Ambos casos entonan textos que, si bien son españoles, respetan aquellos esquemas de verificación (endecasílabos y septenarios) que son los que usa el melodrama

⁸⁹¹ Kuss, Malena, *Nativistic strains...cit.*, p. 219.

italiano desde su creación y que tanta dificultad tuvieron en ser aceptados en la literatura española en tiempos de Garcilaso.

<i>Texto</i>	<i>Metro poético</i>
<i>Colibrí de la fronda tucumana de (de “Tucumán”).</i>	11
<i>Vi’a clavar en la mitá de los maizales</i>	11 (o 12)
<i>D’espigas amarillas</i>	7
<i>mi viguela encintada</i>	7
<i>Para espantar con ella los zorzales</i>	11
<i>Que bajen a robarme la semilla (de “El matrero”)</i>	11

Una conclusión sobre la ópera en versión histórica.

Hubo entre algunos creadores de melodramas un interés más respetuoso por lo diferente que era inspirado por las ideas iluministas. El comportamiento no pintoresco ante el Otro de compositores italianos residentes en América como Carlo Enrico Pasta, un garibaldino que fue autor de la primera ópera dedicada a Atahualpa, había sido anticipado por otros colegas ya desde hacía un siglo. Diferentes versiones líricas de la historia de Montezuma como la de Carl Heinrich Graun cuyo libreto fue escrito nada menos que por Federico el Grande, la de Mysliwecek, la de Paisiello o la de Zingarelli carecen de los rasgos caricaturales y exotizantes que pueblan la relativa ópera de Spontini y hasta alguno de ellos como Graun consideró interesante - y no “una lata” -incluir en su ópera zarabandas y chaconas es decir músicas que un estudioso como Sachs adjudicaría científicamente al patrimonio mexicano. En pleno periodo migratorio, dos personajes muy vinculados a Arturo Toscanini, famoso adversario del nacionalismo místico, compusieron ópera en Argentina desde el bando histórico y no legendario. Uno de ellos Ferruccio Cattelani, no a caso otro garibaldino, había sido compañero de estudios del gran maestro y escribió otra versión lírica sobre la tragedia de Atahualpa. El otro personaje, quien sería el primer gran director de orquesta argentino e imprescindible colaborador de Toscanini, Héctor Panizza compuso otra ópera histórica pero entonando episodios de la independencia argentina: *Aurora*. La importante operación de Panizza recibió un sello absolutamente italiano: se cantó en italiano, el autor del libreto fue el profesional más reconocido en el mundo de la ópera de aquellos años, Luigi Illica, y las escenas fueron elaboradas por otro fruto de la inmigración itálica es decir el pintor Pio Collivadino, hijo de un carpintero de la Boca. La ópera de Panizza, cuyos méritos musicales

fueron reconocidos, decepcionó a quienes esperaban pintoresquismo local y llegó a sentenciarse que *Aurora* no era ópera argentina sino italiana. La operación de Panizza anticipó la de otro gran director de orquesta y compositor argentino, Juan José Castro. Panizza y Castro los dos más grandes directores de orquesta que tuvo Argentina, fueron obstaculizados por el populismo nacionalista local. En 1945 durante el régimen de Juan Domingo Perón el franquista Josué Quesada dio texto castellano a *Aurora* sustituyendo el de Illica, lo que por la crítica de la elite fue saludado como operación “oportuna”.

Esta compleja serie de acontecimientos mostraba por un lado que cuanto acontecía con los textos escolásticos, con la fotografía y hasta con el cinematógrafo sucedía también en el escenario lírico: los italianos y los hijos de los italianos restituían a los argentinos su historia.

Una interpretación que encuentra en tales comportamientos una actitud sutilmente avasalladora de estos comportamientos, se relaciona con la crítica que Adorno destina a actitudes que detrás de una aparente tolerancia reflejan en realidad la indiferencia de los positivistas.

Son de señalar en estas dinámicas descritas algunas constantes. Por un lado reaparece aquí respecto del ambiente argentino, la sensación de vacío que necesita ser colmado y que es representado de manera tan gráfica por aquellos árboles demasiado frondosos con que el escenógrafo de *Aurora* llena un paisaje que evidentemente siente poco interesante. Por otro lado se reitera respecto de *Aurora* la decepción de quienes esperaban de este melodrama histórico, como había sucedido con las operaciones místicas, la fundación de una ópera argentina. Este deseo parecía, ante cada nuevo fracaso, cada vez más irrealizable. El concepto de “ópera nacional” se mostraba cada vez más un oxímoro, es decir una fuente de desilusión y encono.

Detrás de compositores, libretistas y escenógrafos otros aspectos más ostensiblemente vinculados con el poder de los italianos, el mundo de la empresa, evidenciaban que la “colonia espontánea” era además sucursal de una casa central.

3.7. ÓPERA Y EMPRESA.

Más allá de los problemas de identificación ideológica de los operadores culturales más o menos sinceros, lo fundamental es que el establecimiento de la ópera en Argentina significaba potenciar ante todo un mercado. La ópera fue y es un negocio.

Téngase en cuenta que, para los operadores económicos de la ópera que el melodrama era un producto perfectamente rodado por los italianos en siglos de experiencia en su génesis

y circulación, la Argentina representaba un bocado apetecible. Era un terreno que se consideraba virgen, pero con un público voraz. Las clases altas querían imitar a Europa a partir de sus teatros; las clases humildes, formadas en gran parte por italianos que conocían la música de las óperas, podían frecuentar teatros de ópera en Buenos Aires que nunca habrían podido conocer en las aldeas apartadas de donde provenían. Argentina fue, por cierto, prioritaria tierra de conquista económica.

Fiamma Nicoloddi, estudiosa del sistema productivo lírico de aquellos años anota que en 1889 mil doscientas personas favorecidas por las diferencias de estaciones entre los dos hemisferios partieron de Milán con destino a Sudamérica. La ciudad entonces era un verdadero emporio que contaba con once agencias de cantantes, nueve periódicos teatrales, cuatro sastrerías.⁸⁹²

A las empresas que llevaban consigo cantantes primarios y secundarios, orquesta y coro casi completos, escenografía y vestuario, siguió una estructura más conveniente. En las sedes más redituables, como Buenos Aires o Río, se establecieron cabezas de puente aprovechando en gran medida a los artistas italianos que habían migrado o a los que, habiendo llegado con alguna compañía, se habían quedado en esas capitales de América. No son pocos los casos en que parejas de cantantes piensan también en “hacerse la América” en Buenos Aires, imaginando un futuro más tranquilo e independiente en Argentina, casi siempre fundando uno de los tantos conservatorios. La construcción de las grandes salas de ópera generó la constitución de cuerpos estables y se establecieron circuitos de reproducción de los espectáculos líricos.

¿Los empresarios que operaban en Buenos Aires eran predominantemente italianos? ¿Cuál fue su relación con otras sedes líricas, fundamentalmente italianas? ¿Qué relación tuvieron con los ambientes argentinos, fundamentalmente los de la prensa? ¿Cuál fue el significado de operaciones que llevaron a la presentación en estreno mundial en Buenos Aires de óperas de compositores famosos? ¿A qué ambiente político se referían? ¿Cuál fue la actitud de los editores de música en Argentina? ¿Qué relación tuvieron con los teatros de ópera locales?

⁸⁹² Nicoloddi, Fiamma, “*Il sistema produttivo dall’Unità a oggi*”, *Storia dell’opera italiana* cit., Vol IV, p. 174, que recoge estos datos de Ricordi, Giulio. “*La Musicale Italiana*”, *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, 30 giugno 1889, p. 411.

3.7.1. Empresarios de óperas y *marchands*.

La situación de los empresarios italianos de ópera en Argentina era perfectamente análoga a la de otros terrenos donde los peninsulares eran fuertes. Héctor Kohen señala la completa hegemonía peninsular en el cine que nacía en Argentina:

*En el año del estreno de Nobleza gaucha, el cine italiano es el más importante del mercado, con una participación del 35%, apenas un poco menos que la suma del material ingresado desde España, EEUU y Francia. Prioridad frente a sus competidores que excede el éxito económico: también es el modelo artístico, casi sin competencia, hasta los primeros años de la Primera Guerra Mundial.*⁸⁹³

Maria Teresa Constantin describe cómo en esos mismos años artistas plásticos y *marchands* se apoderan del espacio cultural porteño

*Por otra parte Buenos Aires era un territorio fértil para la avanzada tanto de marchands como de pintores que desde Italia trataban de “hacerse la América” vendiendo obras o enseñando pintura. Esta situación hizo que la pintura italiana se constituyera en uno de los referentes de la enseñanza artística académica entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX...*⁸⁹⁴

Y así, mientras los cantantes peninsulares ocupaban el Colón en las Exposiciones del Centenario, el espacio artístico era absorbido de manera preponderante por italianos:

Italia ocupaba de los 43 salones que constituían la exposición, los 8 primeros; entre los 35 restantes estaban repartidas las distintas representaciones nacionales. España por ejemplo, ocupaba 5 salones, Inglaterra 2, Alemania 3, 8 Francia, 5 la Argentina. El arte exhibido, en las tres primeras grandes salas centrales y sus respectivas laterales, daba la bienvenida al espectador con la variada gama de 170

⁸⁹³ Kohen, Héctor, “Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires”, *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*, cit., p. 108, 109.

⁸⁹⁴ Wechsler, Diana Beatriz, “Pettorutti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa”, Wechsler, Diana Beatriz y otros *Italia en el Horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Buenos Aires, p. 148.

artistas entre pintores escultores y grabadores, a los que se sumaban las secciones de arquitectura y artes decorativas.

La muestra del centenario reforzó quizás la idea de que Italia está ligada históricamente al arte y amplió a su vez el repertorio de obras a disposición del público y los artistas porteños, a lo que fueron agregándose las informaciones que llegaban por medio de las publicaciones ilustradas sobre los salones europeos, los premios y las nuevas tendencias.⁸⁹⁵

3.7.2. *L'impresario en Argentina.*

John Rosselli ha consagrado esfuerzos a los estudios sobre la gestión operística en Buenos Aires y ha realizado estudios en fondos documentales locales, a los que tuvo acceso gracias a la generosidad de Juan Pedro Franze. Sus textos magistrales son fuente esencial para tratar este tema⁸⁹⁶ y muestran la red que se fue estableciendo por los circuitos de los espectáculos italianos en Suramérica gracias a la acción de empresarios como Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi y Walter Mocchi.

Ya me he referido a la actividad de Ferrari en el viejo Teatro Colón y de su difícil relación con los redactores de *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, quienes habían acusado al empresario italiano de considerar la plaza operística porteña solamente como fuente de rédito para su actividad en la Scala: “La empresa Ferrari ha completado antes del vencimiento el depósito de la garantía por la explotación próxima de la Scala. Como no, la vaca lechera es Buenos Aires”.⁸⁹⁷

También otro desprejuiciado empresario italiano fue activísimo en aquellos años: Cesare Ciacchi, quien sobrevivió por mucho tiempo a Ferrari. Fue él quien construyó el gran teatro Politeama en 1879, en el cruce de la Avenida Corrientes con la calle Paraná, en un terreno que había sido la antigua quinta de los Zamudio, donde se había levantado poco antes el famoso *Circo Arena*. El teatro podía contener mucho público.⁸⁹⁸ Ciacchi había sido rival de Ferrari en la famosa “guerra de los Otellos” del 1888, y en ese mismo año el empresario llevó

⁸⁹⁵ Wechsler, Diana Beatriz, “Pettorutti...”, cit., p. 149.

⁸⁹⁶ Rosselli, John, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano...*cit., Rosselli, John; “The ópera business and the italian inmigrant community of Latin America (1820 – 1930. The example of Buenos Aires”, *Past and Present*, 27 mayo 1990.

⁸⁹⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 31 de agosto de 1884.

⁸⁹⁸ *La Gaceta musical de Buenos Aires*, 20 de julio de 1879.

a Argentina a Adelina Patti, la más cara cantante del momento, quien cantó en el Politeama. Ciacchi administró el nuevo Teatro Colón desde su apertura en 1908 hasta su muerte en 1914. Fue ese período inicial de la nueva sala un momento de gran lucha por el predominio político cultural entre Ciacchi y otros colegas y compatriotas suyos, quienes intentaban establecer una red de control entre teatros italianos y latinoamericanos que en realidad resultaba asfixiante.

El empresario de ópera era figura de la máxima importancia en la sociedad porteña ya que constituía el puente con el prestigio cultural que tanto se ambicionaba; en su poder estaba hacer sentir importante a la ciudad. Ferrari y Ciacchi eran personas que frecuentaban los círculos de la elite a los que pertenecían también los importantes propietarios de *La Nación*. El periódico de los Mitre, en momentos en que el Teatro de la Ópera ha sustituido al viejo Colón, distingue al viejo empresario que sólo se enriquecía y nada dejaba en el país del nuevo modelo más arraigado en la sociedad local.

Hasta ahora, excepción hecha de Ferrari, los grandes artistas nos habían venido por intermedio de empresarios europeos o norteamericanos, solos en su negocio algunas veces alquilando los teatros, como Grau en Colón, Morelli en la Ópera, etc. o en sociedad con otros empresarios de aquí, cuyo solo capital era el teatro, como Abbey con su Patti, Sarah o Coquelin, etc., y así tanta diversa compañía que nos ha visitado exportando no solamente las grandes cantidades de oro que los artistas han llevado como compensación de su trabajo, sino también todas las grandes utilidades de las empresas en muchos casos o un ochenta por ciento de ellas.

Hoy tenemos que nuestros grandes teatros en manos de personas que los han sabido dirigir y que además se encuentran libres y con capital suficiente para realizar las empresas por su cuenta, dejaran entre nosotros, en poder del país, esos serios capitales a oro, que los empresarios volantes exportaban.

Tenemos el teatro de la Ópera en el que Ferrari, como siempre, establece utilidad que queda en el país, puesto que él esta radicado aquí, y tenemos finalmente al Politeama Argentino que acaba de inaugurar su temporada, única y exclusivamente por cuenta de su propietario y empresario Cesar Ciacchi.

Este, como se sabe, a pesar de sus relaciones y familia en el exterior, es gran partidario del país de su éxito, está ya vinculado por intereses y deseos a su continua permanencia aquí....esta transformación del empresario del Politeama, debido a sus propios éxitos, es de suma importancia, porque su carácter atrevido le ha lanzado

*siempre a traernos, cout que cout los primeros artistas del mundo....esto es digno de tenerse en cuenta por la ayuda que el público debe prestarle.*⁸⁹⁹

Menos simpatía que Ferrari y Ciacchi habría de inspirar Walter Mocchi, un personaje que bien podría representar, en el terreno de la gestión del teatro, cuanto aquí se quiere exhibir como el aspecto arrogante de ciertos italianos en el encuentro cultural. Baste indicar que Mocchi se autodefinía el “capitán de una empresa interoceánica”. John Rosselli escribe que Mocchi era: “*a mixture of publicity man, buccaneer and revolutionary socialist not unlike his friend Mussolini; whose move towards fascism he enthusiastically followed*”.⁹⁰⁰

A partir de las amistades o de la posesión concreta Mocchi pudo apoderarse de situaciones clave. Fue amigo estrecho de personas de un preciso *entourage* cercano al naciente movimiento mussoliniano como el editor Sonzogno, quien publicaba a Mascagni, y del duque Uberto Visconti di Modrone, que manejaba la Scala. Sus relaciones en Sudamérica eran sólidas a través de su relación con el propietario del nuevo teatro Coliseo de Buenos Aires, Charles Séguin, y también con el empresario brasilero Faustino De Rosa. Lo que sin ambages Rosselli llama “cartel” comprendía: “[...] *the chief theatres of Rio, Sao Paolo, Santiago, Montevideo, and Rosario as well as the Coliseo in Buenos Aires, it took over the full management of the Colón in 1914*”.⁹⁰¹

La empresa del Costanzi de Roma, como he escrito más arriba, era también controlada por Mocchi, y tuvo hasta 1926 como gerente a la conocida soprano Emma Carelli, que era la mujer del empresario. En realidad, esta idea de crear redes entre teatros italianos y latinoamericanos no era nueva y ya ha sido descrita al tratar la agresiva gestión de Angelo Ferrari en el primer teatro Colón, que tan ásperamente había sido criticada por la redacción de *La Gaceta Musical de Buenos Aires*.

Estas posiciones de poder que Mocchi renovaba no eran las únicas y a ellas se oponían otras, marcadas por otro concepto de la honestidad y también por un muy diferente signo político, como las de Arturo Toscanini, quien ya desde entonces combatía por relaciones más abiertas y claras. Toscanini se opuso con energía a este sistema de control y en lo concreto combatió aquel tipo de lazos de carácter monopólico que se pretendían establecer entre Buenos Aires y Milán. Una situación puntual que se verificó en la inauguración del Teatro

⁸⁹⁹*La Nación*, 9 de abril de 1889.

⁹⁰⁰ Rosselli, John, “The ópera business...”, cit., p.172.

⁹⁰¹ Rosselli, John, “The ópera business...”, cit., p. 172 – 173.

Real de la Ópera de Roma muestra a las claras los dos bandos culturales que se enfrentaban. Toscanini por un lado y por el otro Mocchi, la Carelli y Mascagni. En esa ocasión, Mussolini:

Infastidito per un verso dai veti e dai “dispetti” di Toscanini, che facevano della Scala un terreno minato per le autorità di regime, ...si impegnò fin dai primi anni di governo perche si ovviase a questa mancanza. La sede ideale apparve subito il teatro Costanzi, che aveva ospitato le storiche prime di Cavalleria rusticana e Tosca e nel 1925 era ancora gestito in maniere impresariale da Walter Mocchi, proprietario dello stabile insieme alla moglie, il soprano Emma Carelli.⁹⁰²

Un puntual estudio sobre los materiales inéditos conservados en el Archivo Capitolino de Roma es ofrecido por Maria Rita Coppotelli.⁹⁰³ En el fondo romano se conservan documentos importantes de la Società Teatrale Italo-Argentina (S.T.I.A.) y de la Società Teatrale Internazionale (S.T.In.), que fueron fundadas respectivamente en 1907 (en Buenos Aires) y en 1908 (en Roma). Los animadores de aquellas iniciativas empresariales fueron Mocchi y el entonces presidente de la Accademia de Santa Cecilia, el Conde Enrico di San Martino e Valperga.

La estudiosa italiana analiza materiales hasta ahora inéditos relativos a los eventos que interesaron a ambas sociedades desde su creación hasta antes de la primera guerra mundial. Los documentos, en gran parte cartas de personalidades como Mascagni, se refieren a la gestión desde Italia de las temporadas de los principales teatros sudamericanos, que aprovechaban la apertura de esas salas cuando los teatros italianos cerraban. En realidad, para que la empresa funcionase como los hábiles gestores deseaban, no bastaba con controlar completamente teatros como el Colón, el Solís o el Municipal de Río; era esencial para ellos, según se lee en los documentos que estudió Coppotelli, que la S.T.I.A. obtuviese el total control también de teatros italianos, y era esa la parte de la operación que había justificado la creación de la S.T.In. De acuerdo con estos planes, la S.T.In. compró efectivamente el teatro Costanzi de Roma y llegó a controlar teatros fundamentales como el Regio de Turín, el Regio de Parma, el Petruzzelli de Bari, el Carlo Felice de Génova y el Politeama Adriano de Roma.

⁹⁰² Biguzzi, Stefano, *L'orchestra del duce. Mussolini, la musica e il mito del capo*. Utet, Torini, 2003, p. 71.

⁹⁰³ Coppotelli Maria Rita, “The fondo of the Società Teatrale Internazionale at the Capitoline Historic Archives”, *Fonti Musicali Italiane*, 4 (1999).

3.7.3. Editando.

El poder de los editores en el negocio de la ópera fue determinante desde el siglo XIX y Buenos Aires, también sucursal en ese ámbito, fue para los empresarios italianos del ramo, mercado de gran interés.

Desde mediados del siglo XIX, las empresas de edición musical en Italia entendieron el rédito económico que podía derivarles sobre todo del establecimiento del sistema de repertorio, es decir, aquel que presentaba determinadas óperas ya conocidas en las temporadas. Poseer el material musical de los melodramas llegaba entonces a ser fundamental, sobre todo desde el afirmarse de la trilogía verdiana, cuando el editor podía incluso influir sobre el público: *“indirizzandolo su una rosa ristretta di melodrammi destinati a durare nel tempo e sfruttando l’ingente patrimonio dei lavori di loro proprietà.”*⁹⁰⁴

Era totalmente ventajoso para el editor hacer “trabajar” aquel material de archivo más que editar música nueva. Considérese que hasta la reciente innovación informática de la edición musical, el trabajo material de la confección de la partitura fue fundamentalmente el creado en 1600 por Ottaviano Petrucci, aunque simplificado por el sistema de fotografías. Este trabajo artesanal, que bien conozco por mi pasada experiencia en la sede de Ricordi Americana, consistía en la colocación manual de cada “cabeza” de nota con un cúneo sobre papel transparente. Esas autografías eran de tal laboriosidad que un técnico hábil podía confeccionar solamente una página o una página y media por día con costos, por supuesto, altísimos. Se podrá entender el motivo por el cual aquellas hojas se reutilizaban hasta que el soporte en papel, después de innumerables remiendos, se deshacía. Tal es el motivo por el cual el editor se mostraba tan parsimonioso en publicar nuevas revisiones de música ya conocida o materiales musicales nuevos. Así como convenía reeditar al infinito la revisión de Marciano de las Sonatas de Beethoven, era esencial que los teatros programasen material en poder del editor que se pudiese alquilar. El control de las temporadas de los teatros, a partir de esos diversos mecanismos, supuso desde mediados del siglo XIX poder condicionar las salas de diferentes maneras, obviamente en la elección del repertorio pero también, y ya desde 1850, supuso influir en decisiones de vestuarios y escenografías; *“Intorno al 1850-1860 gli editori si misero a fornire figurini e talvolta anche disposizioni sceniche”*.⁹⁰⁵

⁹⁰⁴ Rosselli, John, “Il sistema produttivo, 1780-1880”, *Storia dell’opera italiana*, cit., vol IV, p.185.

⁹⁰⁵ Rosselli, John, “Il sistema produttivo...”, cit., vol IV, p. 161.

En ese sistema, la casa Ricordi, creada en 1808, fue la que tuvo la mayor capacidad económica y organizativa y la que, primero por adquisición y luego por comisión, llegó a poseer la mayor producción operística italiana (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi). El editor, habiendo entendido perfectamente cómo funcionaba el sistema de la ópera, no tardó en publicar una revista especializada de gran calidad, la *Gazzetta musicale di Milano*, fundada en 1842, que obviamente protegía y promocionaba a los autores del *team Ricordi*.⁹⁰⁶

Ya hacia fines del siglo XIX y principios del XX la organización de la promoción llegó a situaciones de gran sofisticación. Ricordi, según escribe Lorenzo Bianconi: “*con accortezza pianifica le «prime» del vecchio Verdi, di Amilcare Ponchielli, di Giacomo Puccini in Italia e all'estero*”.⁹⁰⁷

Y por su lado el rival Sonzogno llegó a presentar la “*prima*” de *Le Maschere* de Mascagni en forma contemporánea, en siete ciudades italianas.

En Buenos Aires, la presencia de los editores fue precoz, pero la estructura más organizada de Ricordi se determinó con la llegada a la ciudad del Ingeniero Guido Valcarengi, un palermitano nacido en 1893. El Ingeniero Valcarengi fundó una sucursal de Ricordi en 1922, la cual tuvo un extraordinario desarrollo y se estructuró más adelante, siempre bajo la presidencia de Valcarengi, con la denominación de Ricordi Americana S. A, sin perder en absoluto el vínculo con la casa madre de Milán. El *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*, subrayando la radical influencia del editor en la programación lírica argentina, hace notar que Valcarengi: “Hizo representar en el Teatro Colón de Buenos Aires las más importantes obras líricas contemporáneas”.⁹⁰⁸

Un interesante artículo en *La Nación* de 1901 muestra en qué medida el poder de los editores, que “están arriba de los empresarios” era conocido en Buenos Aires, aunque se suponía con alguna ingenuidad que la batalla editorial se libraba fuera de Argentina.

Los editores acaudalados que disponen partituras de maestros, de libretistas, de librerías y hasta de diarios importantes, comprados con la gran fortuna que tienen, se hacen la guerra de una manera desesperada. De ahí surgen múltiples intereses que se

⁹⁰⁶ Rosselli, John, “Il sistema produttivo...”, cit., vol IV, p. 190.

⁹⁰⁷ Bianconi, Lorenzo, *Il teatro d'opera in Italia...* cit., p. 34.

⁹⁰⁸ “Valcarengi, Guido”, Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biográfico Italo Argentino...* cit.

ponen en pro o en contra de una obra con todos estos títeres movidos por los editores que, como bien se sabe, están arriba de los empresarios y les imponen la ley.

El ambiente teatral se rarifica hoy en Italia por esta lucha cuyas dos potencias frente a frente son Ricordi y Sonzogno: aquí, en América, donde felizmente nos vemos libres de tales influencias, el público puede pronunciar libremente su fallo y es por eso que muchas veces consagra el éxito de una obra que ha fracasado por virtud de la magna cábala.⁹⁰⁹

3.7.4. Marketing.

No faltaron operaciones publicitarias muy elaboradas alrededor de la ópera. La presentación de *Edgar* había representado el único verdadero fracaso de Giacomo Puccini, alguien que bien conocía el negocio de la ópera. Buenos Aires fue la sede de un intento de corrección de aquel *fiasco*. La ocasión la daba la visita del compositor a Buenos Aires en 1905 que por otro lado había sido pagada por el diario *La Prensa*. ¿Por qué no aprovechar el viaje para utilizar a la Argentina como laboratorio y presentar una versión corregida? La lejanía de Europa eliminaba los riesgos y servía obviamente como excelente promoción local tanto del compositor como del negocio que se había constituido en torno al más importante autor de ópera del momento. *Edgar*, en ese sentido, estaba preparando una operación como la de *La fanciulla del West* en Norteamérica diez años más tarde. Se contaba, por cierto, con la inconsciente complicidad de los argentinos que se descontaba habrían de sentirse muy orgullosos en presentar una *première* internacional. Pero, atención, no era cosa de regalar, ni siquiera esta ópera secundaria, a aquellos sudamericanos periféricos: la verdadera *prima* se realizó en Italia antes del viaje a puertas cerradas ante la gente que importaba. Se trataba de evitar tener que lamentarse luego como sucedió a Emile-Antoine Bourdelle quien al pensar en su monumento a Alvear deploraba que su obra maestra estuviese entre los salvajes.

⁹⁰⁹*La Nación* 16 de mayo de 1901.

Una conclusión acerca de ópera y empresa en Buenos Aires.

La actitud de las empresas de ópera fue similar a las que manejaban otros ámbitos en que los italianos eran fuertes, como el cine. También en la plástica, concretamente en las Exposiciones del Centenario se criticó la ocupación del espacio por parte de los italianos. Empresarios de ópera como Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi y Walter Mocchi, si bien fueron activos difusores de las novedades en Argentina, no dejaron de considerar la sede teatral porteña como parte de una red que tenía su centro en Italia. La prensa local no dejó de acusar a estos personajes de excesivo enriquecimiento personal y de aprovecharse de la generosidad de los argentinos. Se supuso además, desde los periódicos que estos empresarios utilizaban los capitales argentinos en función de objetivos que para ellos eran prioritarios: las producciones en Italia. Hasta las presentaciones de estrenos mundiales como *Isabeau* o *Edgar* no fueron otra cosa que operaciones publicitarias en función de metas europeas. En especial Mocchi, amigo de Mussolini, se desempeñó con especial desprejuicio y fue llamado por John Roselli combinación de publicitario, bucanero y revolucionario. La constitución de un verdadero cartel de teatros con sede en Italia dominó las escenas argentinas de ópera quitando obviamente cualquier tipo de elección autónoma local respecto de artistas y títulos.

El poder de los editores, fundamentalmente Ricordi, fue análogo. El editor de Verdi y Puccini desde la sede de Milán condicionó durante buena parte del siglo XX las elecciones líricas del teatro Colón de Buenos Aires.

En el terreno de la empresa, entonces, la actitud de apropiación de los italianos fue evidente y generó entre algunos porteños no pocos recelos, sobre todo porque en ellos, estuvo muy presente la permanente sospecha de ser considerados ingenuos y provinciales por los personajes que venían de allende el océano.

CONCLUSIÓN DEL CAPITULO.

Algunos italianos consideraron Argentina como una tierra que esperaba ser civilizada; otros, en los casos más acometedores, llegaron a imaginarlo como una extensión del territorio italiano. Estas posiciones fueron adoptadas, con matices diferentes, tanto por liberales garibaldinos como por monárquicos. Estos últimos llegaron, con actitudes arrogantes, a intervenir políticamente en aquello que consideraron sucursal o “colonia espontánea”.

Fueron italianos de diferentes ámbitos ideológicos quienes organizaron la celebración de la Patria argentina, quienes ocuparon militarmente el territorio bahiense. También fueron italianos quienes imaginaron posible hospedar en Argentina, como si ésta fuese una natural continuación de Italia, las cenizas de Dante, es decir las reliquias más sagradas de la italianidad. Fueron italianos quienes controlaron económicamente, y no sólo, algunos sectores clave de la cultura.

Los italianos, a través de presiones e influencias incluso militares, han intervenido en la elaboración de alguna de las dos representaciones ideales que de sí mismo el país se estaba construyendo: una de raíz iluminista, afirmativa de lo histórico, la otra, de referencia vagamente mística, que pretendía crear un “ser nacional”. En ambos proyectos los italianos contribuyeron a enarbolar emblemas representativos y sus herramientas culturales fueron la educación, la organización del espacio y del pasado, el registro del territorio a través de la fotografía y la preservación de la memoria a través del cine. En especial, la ópera fue objeto utilizado como factor coagulante de la identidad nacional argentina. Los italianos, históricos artesanos en ese terreno, moldearon el melodrama respondiendo tanto al proyecto político liberal en su afirmación del pasado revolucionario como al diseño de la indiferenciada ficción mítica originaria.

La ópera mostró entonces una vez más su característica adaptabilidad al ser funcional a cada una de aquellas dos ficciones orientadoras de lo nacional que se oponían. Los liberales iluminados y los nacionalistas depositaron su esperanza en la capacidad representativa de la ópera, consideraron que el melodrama podía ser útil a la propia causa. Fueron italianos los artífices en Argentina de ambos tipos de ópera y, de manera notable, personajes como Pasquale de Rogatis entonaron la leyenda mística que era funcional a aquel regreso al campo arcádico que proclamaban quienes atribuían a los inmigrantes la corrupción urbana. Óperas como *Huemac* no fueron otra cosa que la apología de lo telúrico, lo ahistórico y lo esotérico que caracterizaba al nacionalismo del mito. *Huemac* tuvo relevancia fundacional. Su visión de América, que privilegia lo fantástico en detrimento de lo real, tuvo secuelas en óperas sucesivas compuestas por argentinos.

Dentro de esta posición se encuadra un género específico: la ópera gauchesca, que entonaba la exaltación del personaje emblema de la pampa pura; y resultaron también italianos los creadores de la versión lírica del gaucho. Esos compositores perseveraban en la empresa de ciertos *clowns* genoveses que habían creado el género dramático gauchesco poniendo en la escena del circo la leyenda de Juan Moreira. Enrico Bernardi, primer director - y tal vez clandestino “coautor” - de la *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, que se dió en el

Teatro Nacional, compuso la que fue llamada una “Cavalleria Nazionale” entonando la leyenda de Juan Moreira. Sobre esos pasos caminó el compositor argentino que había italianizado su apellido, Arturo Berutti. Su ópera *Pampa* desilusionó a la prensa en cuanto era demasiado italiana, no era la tan anhelada ópera capaz de simbolizar a la Patria. No era para menos, la ópera de Berutti seguía fielmente las convenciones de la tradición itálica, el modelo de Mascagni era reconocible y además el libreto del ligur Guido Borra, hacía pronunciar improbables versos italianos a aquel personaje vestido de *chiripá*.

Las declaraciones de los actores de estas operaciones respecto del mito y de la historia son de gran nitidez. Ellos no ocultaron su desprecio por el dato histórico considerándolo objeto molesto en la construcción de un pasado imaginario. Guido Borra llegará escribir que “Es la tradición y no la historia la fuente destinada a proporcionar los elementos vitales del drama nacional”. El autor de *Huemac* consideraba que la música andina que se le presentó como auténtica había que “usarla sólo a ratos, si no es una lata...”⁹¹⁰

Resultó así que los italianos no sólo organizaron el espacio a través de la geografía y contaron el pasado a través del relato histórico, sino que en el máximo acto de señorío hicieron propio el *sancta sanctorum* de la ficción mítica argentina, el gaucho y su pampa, aquello que los nacionalistas llamaban su “alma”.

En el terreno opuesto no faltaron creadores de melodramas que recorrieron el camino del respeto hacia lo diferente. También fueron italianos residentes en América quienes entonaron lo histórico como el garibaldino Carlo Enrico Pasta, autor de la primera ópera dedicada a Atahualpa. Específicamente en la Argentina de las migraciones actuaron dos músicos muy cercanos a Arturo Toscanini, el gran maestro que sería adversario de los fascistas constructores de arcadias italianas. Ambos personajes compusieron óperas que en lugar de exaltar la leyenda entonaron la historia. Ferruccio Cattelani, significativamente otro garibaldino, y que había sido compañero de conservatorio de Toscanini, escribió otra versión lírica de *Atahualpa*. Héctor Panizza, imprescindible colaborador de Toscanini, compuso por su parte una ópera sobre la historia de la emancipación argentina: *Aurora*. Ni *Atahualpa* ni *Aurora* podían ocultar su matriz itálica. La música de Panizza cercana de los melodramas de Giordano y de la *Nuova Scuola* cantó los versos italianos del libretista más famoso de su época, Luigi Illica. Las escenas fueron elaboradas por el hijo de un carpintero inmigrante de la Boca, el gran pintor Pio Collivadino. La ópera de Panizza, si bien admirada en sus aspectos artísticos, también decepcionó a quienes esperaban pintoresquismo local. Se decretó desde la

⁹¹⁰ Kuss, Malena, *Nativistic strains...cit.*, , p. 198.

prensa que *Aurora* no era ópera argentina sino italiana. El camino de Panizza que articulaba la dirección con la composición, anticipó al de otro gran músico, Juan José Castro. Panizza y Castro, los dos más grandes directores de orquesta que tuvo Argentina, fueron obstaculizados por el populismo nacionalista local. En 1945, durante el régimen de Juan Domingo Perón, el franquista Josué Quesada dio texto castellano a *Aurora* sustituyendo el de Illica, lo que por la crítica de la elite fue saludado como operación “oportuna”.

Fueron también italianos los cantores líricos de la historia. Ellos lucen más considerados que los colegas que componían en pos del gesto exótico, aunque alguna interpretación encuentra en los comportamientos iluminados respecto de lo diferente una actitud sutilmente avasalladora; así Adorno que, desconfiando de manifestaciones de tolerancia aparente, percibía la agazapada indiferencia de los positivistas.

En estas todas operaciones de construcción de la nación en función de la ópera se reiteran motivos que provocan desazón. Por un lado el “ambiente argentino” genera aquella sensación de vacío que necesita ser colmado. Tal percepción de lo que la prensa llamaba “trivialidad”, es representado de manera muy gráfica por aquellos árboles demasiado frondosos con que el escenógrafo de *Aurora* trataba de llenar un paisaje que evidentemente sentía poco interesante. Por otro lado, tanto en *Pampa* como en *Aurora*, es clara la decepción de quienes esperaban en la fundación de una ópera argentina. Este deseo parecía, ante cada nuevo fracaso, cada vez más irrealizable. El concepto de “ópera nacional” se mostraba cada vez más un oxímoro, es decir una fuente de desilusión y encono.

¿Sería culpa de la lengua? Más adelante compositores como Felipe Boero se ejercitaron en la creación de melodramas en versiones tanto místicas como históricas en castellano. El resultado fue señalado por parte de la opinión internacional como intentos no exportables. Aún otra frustración.

La lucha política se combatió en consecuencia, otra vez, en el escenario de un teatro de ópera y mientras la ópera como objeto artístico era vehículo de diferentes ideas que en gran parte eran plasmadas por peninsulares, el melodrama como mercancía también era maniobrado por italianos.

A un mercado operístico floreciente como el de Buenos Aires no se le permitieron desarrollos autónomos de la Casa Madre, porque eso resultaba contrario a los intereses de quien controlaba los negocios desde Italia. Argentina y también otros países de gran migración italiana del continente fueron considerados, incluso en esto, como sucursales, es decir, como expresiones de aquella colonia espontánea. Era el momento de personajes

decididos y peligrosamente pintorescos como Walter Mocchi, *il capitano*, y su admirado compatriota, *il duce*, que gobernaba Italia.

En el terreno de la empresa, la actitud de apropiación de los italianos fue inocultable y esto generó entre algunos porteños no pocos recelos. En ellos se anidaba la permanente sospecha de ser considerados ingenuos y provinciales por los personajes que venían de allende el océano.

CAPITULO 4.

LA ÓPERA EN EL CONTACTO DE CULTURAS.

MÚSICA ITALIANA Y RECHAZO.

4.0. PREMISA: UN MALESTAR COMPRENSIBLE.

La actitud arrogante de muchos italianos hacía entender que la Argentina era para ellos más que un “país amigo”, un “país nuestro”. Los peninsulares manifestaron sus convicciones tanto de manera explícita como sobrentendida. Como ejemplo de las primeras baste recordar que desde Roma, importantes políticos se refirieron al país sudamericano como una colonia espontánea de la que Italia, al menos culturalmente, debía apropiarse. Como muestra de manifestaciones aparentemente más discretas, en cambio, recuerdo que un educador italiano como Greppi - por otro lado activo artesano de representaciones musicales de la argentinidad - consideraba como natural que, así como en Francia se escuchaba Gounod, en Argentina se escuchase Verdi.

Esta situación no podía dejar inerte al grupo dirigente local que había realizado tantos esfuerzos para que el país fuese aceptado con dignidad de par en aquel “concierto de naciones europeo”. Era para ello que se habían construido *bulevares* como en París y teatros como Milán. Cuando las familias adineradas de Buenos Aires recibían a las visitas europeas de prestigio esperaban que tanto dinero empleado en la emulación de los modelos prestigiosos fuese compensado con la admiración. Nada podía ser más ofensivo para esos ricos terratenientes que ser denigrados con el ridículo⁹¹¹ como nada podía ser más hiriente para aquellas mismas personas que en su actividad económica europeos sin escrúpulos se aprovecharan de su ingenuidad.

Esa clase dirigente, por otro lado, notaba que la presencia tan determinante de italianos en la sociedad argentina quitaba todo valor distintivo – según las propuestas que elabora Bourdieu a los rasgos culturales que se asociaban a esas multitudes de trabajadores. La ópera era uno de ellos porque, después de las primeras miradas de admiración por lo extranjero, llegaron los inmigrantes. Con encono y frustración, se entendió que la ópera en realidad

⁹¹¹Se recuerde el caso abundantemente descrito en el primer capítulo de la visita de Anatole France a Buenos Aires y la actitud de éste y su secretario con aquel generoso juez que los hospedaba.

seguía perteneciendo a quienes bajaban de los barcos aunque fuesen analfabetos. Ellos conocían las óperas incluso sin haber ido jamás a un teatro y podían utilizar con desenfado aquel objeto que les pertenecía, silbándolo, cantándolo mientras limpiaban las verduras o aplicaban “el fino” del revoque. El objeto de prestigio que debía ser albergado en la sala de Colón perdía así su magia. Cuando los aristocráticos señores de La Paz vieron sus sombreros de galera en la cabeza de las coyas del mercado dejaron de usarlo y con la ópera de los italianos, en Argentina, pasó algo similar en actitudes de no regreso.

Estas dinámicas establecen conflictos sobre el proyecto identitario de la comunidad argentina. Resulta claro para muchos que la Argentina no puede identificarse con una Europa que encuentran a veces despectiva y otras despreciable. En Argentina se combatió en el terreno de las ideas entre dos conceptos muy diferentes de comunidad: uno de tipo restaurador que pretendía recuperar una arcadia pura, original, a través de la creación de un mito del ser nacional y otra, en cambio, de matriz liberal reivindicaba el origen revolucionario liberal que había inspirado el movimiento independentista de 1810.

¿Cuáles fueron las reacciones que la elite dirigente desplegó ante la crisis de sus modelos culturales? ¿Desde la ofensa y desde el deseo de encontrar perfiles distintivos de clase, hubo desplazamientos del modelo de referencia? ¿Cuál fue el resultado de la búsqueda de nuevos modelos? ¿Cuál fue la actitud de la elite con respecto a los italianos? ¿Cómo se combatió esta batalla en el crucial campo de la ciencia y en la política educativa? ¿Cuál fue, en cambio, la reacción de los italianos residentes en Argentina ante ambos modelos de “comunidad imaginada”? ¿Tuvieron estas dinámicas consecuencias en el terreno del arte? ¿Qué consecuencias tuvo esto en el especial terreno de la ópera? ¿Con qué resultados?

4.0.1. Recelos.

La actitud ávida, invasora de los italianos, provocó malestar entre los argentinos, y no se podía esperar menos ante aquellas actitudes declaradamente colonialistas del ministro italiano Francesco Crispi y su *entourage*.

Pedro Lamas, alarmado, publicó en Francia un texto que denunciaba esas intenciones coloniales de Italia respecto de Argentina. El país europeo, se anunciaba ya desde el título de su escrito, “sueña poseer las costas del Plata”. Lamas, para probar su tesis, transcribe algunas declaraciones de un senador del Reino, Girolamo Boccardo, en la que éste justifica la

urgencia de una intervención italiana ya que los latinoamericanos son “estados devorados por la anarquía, donde las autoridades locales son notoriamente incapaces de ofrecer a las clases trabajadoras las condiciones regulares de orden y de vida que ellas necesitan”.

El político italiano no se explicaba el motivo que detenía a su país en apoderarse de su presa, por qué Italia no aprovechaba aquella excepcional ocasión que se le presentaba.⁹¹² Ante ese tipo de actitudes de los agresivos secuaces de la política de Crispi en Argentina, los dirigentes locales, liberales sobre todo, no dejaban de alarmarse. Las teorías de Crispi no pasaban desapercibidas en el país sudamericano, por eso Lilia Ana Bertoni escribe que Domingo Sarmiento y Estanislao Zeballos, advertían la intención del gobierno italiano de crear: “[...] un enclave cultural de italianidad en el Río de la Plata, cuyas consecuencias serían peligrosas en un país que acentuaba día a día sus rasgos”.⁹¹³

Aquellas actitudes virulentas de la política italiana provocaron reacciones en lo que los italianos más prepotentes consideraban una “colonia espontánea” y por ende se miró con recelo a los tantos inmigrantes italianos que numerosos y activos irrumpían en todos los niveles de la vida social del país. Ante las multitudinarias demostraciones de los italianos en Argentina, se comprendió que para estos, la Patria continuaba siendo Italia. Ante la consciencia de esta actitud, entre la elite local campeó una palabra: malestar. Lilia Ana de Bertoni es uno de esos analistas y, consecuentemente, escribe que “este malestar se acentuó cuando se descubrió que se fomentaba la adhesión a la patria lejana a través de los diarios locales, las escuelas de las sociedades y las fiestas patrias italianas”.⁹¹⁴

Era sobre todo la fiesta, aquella que antes se consideraba una nota de simpático pintoresquismo, la que resultaba más fastidiosa e impertinente a los grupos sociales más arraigados en el país. Era atroz ver divertirse tanto a quien no se amaba. Los extranjeros, con sus emblemas y sus banderas, se temía, terminarían por convertir a Buenos Aires en una ciudad cosmopolita, es decir sin perfil específico “en 1887, la proliferación de banderas extranjeras en las festividades de los grupos inmigrantes hacía pronosticar a Estanislao Zeballos un futuro incierto. Buenos Aires, como había ocurrido ya con Montevideo, corría

⁹¹²La frase de Boccardo y el texto de Pedro. Lamas “L’Italie et la Republique Argentine. Un rêve de presse de possession des rives de la Plata. Un article à sensation du « Giornale degli Economisti » París, 1886 son citados por Bertoni, Lilia Ana, op. cit. p. 31.

⁹¹³Bertoni Lilia Ana., *Patriotas*,...cit., p. 23.

⁹¹⁴Bertoni Lilia Ana., *Patriotas*,...cit., p. 87 – 88.

peligro de convertirse en una tierra cosmopolita, sin carácter propio, pues la expresión de sus rasgos nacionales ya era débil”.

Las reacciones de Sarmiento fueron muy explícitas y es notable que el sanjuanino haya dado tanta importancia a la invasión simbólica, a los emblemas. Él “había protestado, en combativos artículos en *El Nacional*, por la «Babel de banderas» en que se había convertido la ciudad y por las pretensiones de la política exterior italiana de constituir, a partir de sus colonias espontáneas del Plata, un imperio de la italianidad”.⁹¹⁵

Se recordarán también las polémicas sobre la penetración cultural italiana ocasionadas por el Congreso Pedagógico Italiano en la que había participado como articulista excepcional el mismo Sarmiento. El intelectual, en un texto que había publicado en *El Nacional* y que llevaba un título meridiano “Las escuelas italianas. Su inutilidad” se preguntaba: ¿qué necesidad hay de escuelas italianas? ¿Se puede objetar algo a la educación que se imparte en Argentina?: “¿Educamos nosotros argentinamente? No, educamos como el norteamericano Mann, el alemán Fröbel y el italiano Pestalozzi nos han enseñado que debe educarse a los niños. Les hacemos aprender de manera racional todo aquello que hoy se enseña en las escuelas bien organizadas del mundo”.⁹¹⁶

La prensa participó muy activamente en la polémica. Los periódicos italianos apoyaron la actividad de las escuelas de su comunidad con argumentos que claramente aludían a la Argentina como una prolongación de Italia. *La Prensa*, por su parte, aunque trata de enfriar los ánimos, acusa de colonialista las pretensiones italianas y escribe:

*Rechazamos con todo el vigor de nuestro patriotismo, es el llamamiento que se hace al gobierno italiano, a propósito de lo que a la instrucción primaria argentina afecta, a fin de que temple y dirija mejor su política colonial [...] ¿cree que la República Argentina es una colonia o hay dentro de ella colonias como las de África en que la política colonial italiana, francesa, o inglesa tenga campo de acción propia y jurisdiccional?*⁹¹⁷

El ambiente escolar fue motivo de muchas polémicas, en especial cuando las autoridades argentinas pretendieron controlar los contenidos de la instrucción impartida en las

⁹¹⁵Bertoni, Lilia Ana., *Patriotas*,...cit., p. 88.

⁹¹⁶Bertoni, Lilia Ana., *Patriotas*,...cit., p. 42, citando el artículo de Sarmiento que fue publicado en *El Nacional* del 13 de enero de 1881.

⁹¹⁷*La Prensa*, 20 de abril de 1888, Lilia Ana Bertoni, *Patriotas*,...cit., p. 67.

instituciones de la comunidad italiana. Adolfo Saldías, citado por Bertoni, en una ocasión crítica para las relaciones, denunció que los italianos anhelaban convertirse en conquistadores. Confundían Buenos Aires con Trípoli. El funcionario del Ministerio de Educación justificó la necesidad de una inspección que, es claro, los italianos consideraban ofensiva: “por el hecho de que en las escuelas italianas los profesores italianos se esfuerzan [...] en desarrollar...sentimientos de su nacionalidad de origen...para el país un peligro muy grande, [...] tiende a crear un estado dentro del estado y proveer a los inmigrantes italianos los medios seguros para un buen día convertirse en conquistadores y señores de esta región tan rica”.⁹¹⁸

En un clima que en ciertos sectores resultó cada vez más tenso, las susceptibilidades llegaron a exasperarse y hasta la presencia muda pero insoslayable de una estatua de la que ya he escrito, provocó irritaciones. Se trataba de una de las pocas de la ciudad, la tercera de Buenos Aires, y Manuel Bilbao, según cita Marina Aguerre, no escondía su aversión a ese inmóvil intruso. El monumento que se había inaugurado catorce años antes era el de Mazzini y la herida, después de ese tiempo, todavía dolía: “El 16 de marzo de 1878 se inauguró en el Paseo de Julio la estatua de José Mazzini, la que tuvo en su contra el apoyo de la Municipalidad la que con justa razón alegaba que era un extranjero a quien el país nada debía”.⁹¹⁹

Un importante intelectual vinculado al nacionalismo, José Manuel Estrada, retoma también el tema de la estatua de Mazzini para oponerse al monumento que se ha de levantar nada menos que a Giuseppe Garibaldi: “Las mistificaciones de la opinión oficial prevalecieron contra la sana razón cuando hace pocos años se permitió levantar en Buenos Aires una estatua en honor de Mazzini, el sofista del carbonerísimo italiano. La lógica de los hechos trae hoy un nuevo proyecto, el de la estatua de Garibaldi”.⁹²⁰

Las escuelas y las estatuas eran contorno de otras sospechas y otro rechazo que aquí son más relevantes: los de la ópera.

- En la ópera

⁹¹⁸Saldías, Alfonso, *La politique Italienne au Rio de la Plata. Les Etrangers Residents devant le Droit International*, París, Sauvaitre Editeur, 1889, p. 82 y 83, citado por Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas...*, cit., p. 71.

⁹¹⁹Bilbao, Manuel, *Buenos Aires desde su fundación hasta nuestros días*, Imprenta Alsina, Buenos Aires 1902, p. 558.

⁹²⁰Estrada, José Manuel, *Obras completas*, Miscelánea, cía. Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1904, vol. III, p. 571, que cita Aguerre, p. 86.

En el interior de aquel club, el teatro de ópera, en el que se habían puesto tantas esperanzas de parecerse a Europa también se sospechaba la traición y eso provocaba una insoportable sensación: la de encontrarse en la periferia. La angustia de la elite local encontraba también en lo lírico la frustración de aquella insatisfecha avidez perpetua por lo nuevo y la perenne sospecha de haber comprado bajo engaño. La herida al narcisismo era insoportable: se pretendía ser ciudadano del mundo y se descubría ser un campesino ingenuo. El recelo ante el engaño siempre agazapado provocaba hasta en los expertos más capacitados prevenciones desconfiadas y eso aún ante figuras difícilmente discutibles como Titta Ruffo, cuando este se presentó en Buenos Aires en 1902. Incluso acerca del debut de Chialiapin, el bajo más célebre del siglo XX, así opina *La Nación*: “y en cuanto al cuarteto del jardín que da al cantante una situación brillante y lucida se le escuchó sin que el público? recibiese una impresión fuera de las comunes o que estuviera en proporción de la excesiva fama que precedió a Chaliapin”.⁹²¹

La presentación de *Cristoforo Colombo* de Franchetti en el teatro de la Ópera en 1906 es ocasión de interesantes protestas por parte del cronista del mismo diario. El melodrama ya había sido estrenado en 1902 en Buenos Aires, en el mismo teatro y por segunda vez se ofrecía al público porteño una versión reducida de la ópera. La cosa había dado lugar a quejas y el empresario había tratado de tranquilizar los ánimos, “explicando que en la Scala de Milán, el Comunal de Bolonia y Reggio de Turín, se había suprimido por considerarlo malo [...] Añadía Boneti que había solicitado por telégrafo y obtenido autorización de Franchetti para suprimirlo”.⁹²²

Lo más sabroso del comentario de *La Nación* es la conclusión a la que llega el resentido cronista no convencido por la explicación de Boneti: “Esto prueba una vez más que nosotros los pobres americanos del sur, no podemos juzgar de las obras de Italia sino en la forma que permitan, que toleren los teatros de la Scala, del Constanzi, del Reggio, del San Carlo y demás tribunales inapelables de dicha península”.⁹²³

⁹²¹*La Nación*, 16 de julio de 1908.

⁹²²*La Nación*, 8 de julio 1906.

⁹²³*La Nación*, 8 de julio 1906.

Se tomaba cada vez más conciencia entonces de pertenecer a un engranaje que se manejaba desde lejos y poco contaban en ese sentido las simpatías de los agentes locales de tal negocio.

- Una apropiación a medias.

En el terreno de la ópera, aquella emulación local que había sido estimulada por la antigua admiración por lo italiano encontraba dificultades ante una realidad económica que era difícil de controlar. Una vez que las sociedades americanas intentaron apropiarse del prestigio de la ópera, llevando a cabo el proyecto de constituir un repertorio nacional, ¿qué más ausplicable que unir aquel género admirado, sede de lo internacional, con las letras nacionales? Los repetidos fracasos mostraron que no era simple conjugar aquel género extranjero con lo que se consideraba propio.

Sin embargo, en apariencia las condiciones estaban dadas: muchos de los operadores musicales que cruzaron el Atlántico, no pocos de altísimo nivel profesional, acabaron por radicarse en América. Entre ellos había compositores. Ellos y sus alumnos fueron los primeros en escribir óperas en América. También es cierto que algunos de los compositores americanos recurrieron, si bien después de 1920, el límite temporal de cuanto nos ocupa, a la mejor literatura en castellano para sus melodramas. Así, las letras más elevadas han generado óperas americanas. Éstas no fueron muchas, por cierto, pero un escritor favorito de los mejores músicos del continente fue Lorca, y así las palabras del granadino se convirtieron en ópera en América: *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* (Juan José Castro, 1956 y 1958) y *Yerma* (Heitor Villa-Lobos, 1956). Esto en años en los que el antifranquismo tenía el valor de rechazo a autoritarismos locales que habían sido apenas derrocados.⁹²⁴

⁹²⁴Escribe Omar Corrado en "Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945. Una aproximación", <http://www.latinoamerica-musica.net> que "Rastreado los autores de los poemas puestos en música por nuestros compositores, accedemos a una clave interpretativa de su universo conceptual" El autor subraya que Juan José Castro compone obras de Lorca poco después de su fusilamiento por los franquistas, que Carlos Guastavino escribe músicas sobre textos de Rafael Alberti y que Juan Carlos Paz planea componer una obra que se habría llamado "Brigada Internacional", todo esto en un clima de "ascendente nacionalismo de derecha, aliado a la restauración católica" que "toma la bandera de la 'hispanidad' en algunas de sus versiones."

¿Pero los compositores americanos, escribieron óperas utilizando la gran literatura de sus compatriotas? De haber sido así, la ópera, como una planta transplantada, habría repetido, fiel a sus genes, el comportamiento del tronco madre. En efecto, recordando que Ariosto, Tasso, Goldoni, Goethe, Schiller, Shakespeare, fueron inspiración de incontables melodramas europeos, es pertinente preguntarse si se verificó aquel encuentro que habría conformado la verdadera constitución de aquella anhelada Ópera Nacional. Es arduo proponer una respuesta completa a tal cuestión en el estado actual de la investigación porque no es posible tener un panorama de lo efectivamente compuesto en América: no pocos melodramas son conocidos apenas por algunas referencias escuetas acerca de su génesis y fortuna y de ellos nos han llegado poco más que sus títulos. El caso de ediciones de sus músicas son raras - cosa no excepcional en el repertorio -, no pocos de los manuscritos originales se han perdido y otros son conservados de manera doméstica e inadecuada por privados como simple recuerdo de familia por viudas y nietos.

De todas maneras, a juzgar por las listas incompletas e imperfectas que es posible elaborar, aquel connubio entre óperas americanas y literatura local,⁹²⁵ fue escaso. Fueron transformados en melodramas textos de José de Alencar (*A Noite de Sao João*, Elías Álvarez Lobo, 1860 e *Il Guarany*, Antonio Carlos Gomes, 1870), de Juan León de Mera (*Cumandá*, en tres versiones: las de Pedro Pablo Traversari, Sixto María Durán Cárdenas y Luís H. Salgado), de Manuel de Lavardén (*Siripo* de Felipe Boero con libreto de Torrens Boque, 1937), José Zorrilla de San Martín (*Tabaré*, Alfredo Schiuma, 1925), Florencio Sánchez (*Marta Gruni*, Jaures Lamarque-Ponce, 1957), Manuel Mújica Láinez (*Bomarzo*, Alberto Ginastera, 1961), Leónidas Barrera (*La Voz del Silencio*, Mario Perusso, 1969), Leopoldo Marechal (*Antígona Vélez*, Juan Carlos Zorzi, con libreto de Javier Collazo, 1991), Ricardo Piglia (*La ciudad ausente*, Gerardo Gandini, 1995), y Roberto Arlt (*Saverio el Cruel*, Fernando González Casellas, 1996).

Aun en la esperanza de descubrir nuevos datos es evidente, que en comparación con la producción europea, los operistas americanos que aprovecharon de la propia literatura no fueron muy numerosos. Las explicaciones, creo, son las siguientes

1. Un problema de mercado.

⁹²⁵ Es imperiosa la constitución de un Archivo de la Ópera en América que, en una sede física (luego informática) reúna los materiales de las óperas y documente su recepción para hacer por fin posible el trabajo de sistema. El IMLA actualmente está catalogando información sobre lo existente.

2. La autonomía productiva local fue muy limitada.
3. Faltaron profesionales capaces de transformar un *soggetto* en un buen libreto.
4. La ópera y la literatura en América sufrieron curvas divergentes de prestigio.

1. Un problema de mercado.

Se trató de aprovechar un canal literario que de por sí pudiese facilitar la circulación internacional del producto operístico y las letras americanas no eran un buen puente promocional. Un texto de un poeta local, familiar para sus compatriotas, además de acentuar el perfil periférico de la operación, no favorecía la circulación hacia el exterior. Los propios hombres de letras americanos tenían ya sus dificultades para ser aceptados fuera de su lugar. La penetración de una literatura en el extranjero supone una operación mercantil de riesgo que implica la traducción, impresión y distribución en un mercado nuevo. Tardará mucho la literatura latinoamericana en ser conocida en el área de circulación del mercado operístico europeo, ya que es tardía su traducción al inglés, francés, italiano y alemán. Casos precoces como el de *Facundo*, de Sarmiento, que llega al francés en 1853 y al inglés en 1868, son absolutamente excepcionales.⁹²⁶ Un texto latinoamericano en el siglo XIX debía luchar para imponerse y no era posible montar una estructura tan pesada como la ópera sobre andamios tan débiles. Al compositor americano, huérfano de ese canal literario famoso que, incluso con sus escándalos a la Hugo, tan útil había sido para fomentar la curiosidad y la expectativa sobre una ópera en ciernes, le quedaba otra posibilidad para promocionar su espectáculo: la de aprovechar la propia diversidad. Y eso fue lo que se hizo cuando se organizaron operaciones, también en la ópera, de pintoresquismo exotizante. Es cierto que textos como *María*, de Jorge Isaac, fueron capaces de conquistar lectores aún fuera de las fronteras nacionales, pero la circulación interesante para los mercaderes líricos era aquella capaz de superar al mundo hispanófono o lusófono: las lenguas de la ópera eran otras.

⁹²⁶La primera traducción francesa lleva como título: *Civilisation et Barbarie. Moeurs, Coutumes, Caractères des Peuples Argentins. Facundo Quiroga et Aldao. Par Domingo F. Sarmiento. Traduit de l'espagnol et enrichi de Notes par A. Giraud, enseigne de vaisseau. Arthus Bertrand, París, 1853*, la primera traducción inglesa en cambio: *Life in the Argentine Republic in the Days of the Tyrants; or Civilization and Barbarism*, New York: Hurd and Houghton, 1868.

2. La autonomía productiva local fue muy limitada.

América importó de la ópera europea la compleja máquina ejecutiva pero no el engranaje compositivo y por eso la autonomía productiva local fue muy limitada. Las grandes ciudades de América, sobre todo las que recibieron un fuerte impacto migratorio procedente de Europa, representaron un nuevo mercado atractivo tanto para el tráfico lírico como para las numerosas actividades que de él derivaban, sobre todo la del floreciente negocio editorial específico. En el Río de la Plata y en las otras regiones del continente, en efecto, los empresarios transportaron todo lo necesario para la reproducción del modelo, es decir promovieron la construcción de teatros con cuerpos estables, a veces excelentes.

Hasta muy entrado el siglo XX, las escenografías llegaban desde Italia, incluso en aquellos casos que pretendían exhibir una representatividad nacional como el de *La Angelical Manuelita*, de Eduardo García Mansilla puesta en el Colón en 1917. En los mismos años se podía leer a grandes letras en los programas del Teatro Solís de Montevideo, una de las etapas, junto con el Colón, del circuito artístico comercial de Walter Mocchi, que los operadores musicales partían del Costanzi de Roma y se promovían así: “Gran compañía lírica Italiana, Dirección Walter Mocchi, 70 profesores de Orquesta, 20 profesores de banda, 60 coristas, 10 bailarines, todos del Teatro Costanzi de Roma”.

La cabeza de la organización lírica quedó en Europa, los empresarios extranjeros nunca se preocuparon, y eso es económicamente lógico, por crear estructuras totalmente autónomas que pudiesen resultar competitivas con la “casa central”. No existía por lo tanto entonces, una verdadera organización local asociada al melodrama y esto porque, si bien fueron transportadas y creadas en América las estructuras reproductivas del mundo de la ópera, desde las oficinas de La Scala de Milán o del Costanzi de Roma se pensó siempre que el Colón de Buenos Aires o el Municipal de Río eran etapas de un circuito, casi sucursales, útiles para replicar un producto. Se exportó, pues, todo lo necesario para la producción representativa a través del conocido mecanismo: las *troupes* itinerantes pendulares migraban “como las golondrinas” en pos del calor de las temporadas de ópera. Estas progresivamente fueron reemplazadas por la numerosa mano de obra artística que había viajado a América con la intención de establecerse de manera definitiva y que, además, empezaba a generar alumnos locales.

Pero la forma de producción europea, consistía, al menos hasta la organización del sistema de repertorio, en confeccionar las óperas nuevas a medida de los cantantes. Se

aseguraba primero el equipo vocal y sólo después se pensaba en el *soggetto* que músico y poeta organizarían programando las escenas dramáticas, el esquema que habría de soportar después el libreto: las palabras y las notas se habrían de ajustar a las características de esos divos disponibles y perfectamente individualizados en sus características, exigencias y número (¡bien complicado sería hacer una ópera con todos los habitantes de Macondo!). Había, por otro lado, que respetar *le convenienze* (como la cantidad de arias que deberá cantar cada uno), si es que se pretendía hacer subir a escena a tal divo o a tal grupo de divos, como el que tenía en mente Donizetti cuando escribía *Don Pasquale*.

El poeta necesario para esta labor y cuya profesionalidad no creció en América, el profesional de marras, debía estar preparado para que, a pesar de todas esas precauciones, no faltaran las reacciones temperamentales de último momento o los accidentes de cualquier tipo: cuando hoy pensaríamos en cambiar cantante (para ser sinceros, mucho más fungibles que aquellos) en aquel entonces, en cambio, los eslabones débiles, compositor y poeta, debían estar preparados para cambiar texto y música en función de la situación nueva. Bianconi relata que Donizetti se preparaba varios esquemas de reserva para poder versificar y musicalizar a último momento.⁹²⁷ Más allá del escándalo que esto pueda provocar en los espíritus que idealizan románticamente la profesión musical, el trabajo entre empresario, cantante, compositor y poeta era marcado por el signo fundamental de la promiscuidad. Esta forma de trabajo, colectivo y nunca solitario, generaba esos límites que irritan a quien cree en las musas pero que, al mismo tiempo, condicionaba fijando límites, establecía un estilo y garantizaba una unidad.

3. Faltaron profesionales capaces de transformar un *soggetto* en un buen libreto.

Es impensable imaginar que un compositor americano haya podido trabajar de aquella manera. Por un lado, no había grandes divos locales, cantantes, que justificasen tales esfuerzos y, sobre todo, faltaban poetas capaces de transformar una prosa interesante en un buen libreto. Faltó en América el tipo específico de profesional capaz de fijar en verso las ideas convencionales del género. ¿Había quien podría transformar según esa específica artesanía decantada por siglos un texto de prosa, digamos un Prevost, en la materia versificada que habría de acoger la música de *Manon Lescaut*? ¿Quién, en Santiago o en México (y no faltaron los excelentes poetas), podría estar a la altura de un pedido como este?: “*Ella non può*

⁹²⁷ Bianconi, Lorenzo, *Il teatro d'opera in Italia, ...cit.*, p. 21.

*immaginare sotto quella forma sì strana che bella melodia si può fare, e quanto garbo le dà il quinario dopo i tre settenari, e quanta varietà danno i due endecasillabi che vengono dopo: sarebbe però bene che questi fossero o entrambi tronchi o entrambi piani. Veda s'ella può cavarne dei versi, e mi conservi «tu sì bella», che fa tanto bene alla cadenza”.*⁹²⁸

¡Es increíble que tal sensibilidad por la palabra y tal conocimiento de la métrica hayan habitado la mente de un campesino poco instruido de la provincia de Parma! Hubo en América músicos de primer nivel como Gomes o Gilardi, pero era necesario, además, el trámite profesional de Romani o de Ghislanzoni para conducir una prosa imaginativa como la del mexicano Vicente Riva Palacio, al escenario lírico. De eso no hubo ya que la ductilidad es característica imprescindible en el libretista de ópera y lejos está de la pulida labor de quien piensa en la eterna responsabilidad de la publicación en papel. El trabajo del libretista mucho se parece al de guionista de cine. Precisamente desde la técnica nueva, como se ya descrito, llegó el inesperado auxilio al mundo viejo del melodrama, y la profesionalidad ágil de quien está habituado al celuloide fue preferida, en las óperas, a la del meticuloso literato.

Con el pasar de los años, sin embargo, una figura profesional nueva, nacida en un mundo que se declaraba más libre respecto al texto escrito, pudo auxiliar en parte al compositor: el guionista de cine.

Pero entre tanto, los compositores que no tuvieron contactos en el centro real del mercado fueron poco favorecidos por las escasas posibilidades en encontrar *partners* literarios. De Rogatis o Berutti no encontraron profesionales formados que viviesen en Argentina, ni pudieron acceder a la colaboración con grandes escritores como Illica o Ghislanzoni, personalidades que además del altísimo nivel artístico, significaban excelentes vías de acceso a los centros de decisión de los teatros. Recuérdese por ejemplo lo que ha

⁹²⁸ Carta de Verdi a su librettista de *Aida*, Antonio Ghislanzoni, del 4 de noviembre de 1870, cfr. Verdi, *Lettere...cit.*, p. 332. El paso es citado por Wolfgang Osthoff en “Musica e versificazione”, *La Drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 136. No puedo dejar de intentar una traducción de esas líneas: “*Ud. No puede imaginar con esa forma tan extraña qué bella melodía se puede elaborar, y cuánta gracia le da el quinario después de tres setenarios y cuánta variedad dan los dos endecasílabos que vienen después: convendría que estos fuesen o ambos troncos o ambos graves. Vea si puede hacer los versos, y consérveme “tu sì bella, que hace tanto bien a la cadenza”* y espero haber provocado ahora la curiosidad del lector para volver a escuchar el punto de referencia. Escena final de *Aida* cuando Radamés canta: “*Morir! Sì pura e bella!/Morir per me d’amore.../Degli anni tuoi nel fiore/Fuggir la vita!/ T’aveva il cielo per l’amor creata, /Ed io t’uccido per averti amata!*”

significado Piave en relación con Verdi en ese sentido. Un examen de los libretistas de Berutti podrá explicar este punto.

El compositor sanjuanino tuvo como *partners* literarios a libretistas de escasa fortuna o a personajes que se ocuparon de manera muy ocasional de la elaboración de textos para ópera, pero ellos nos darán una imagen del mundo de la ópera americana en aquellos tiempos pioneros. Es precisamente aquella “otra actividad” de estos colaboradores de Berutti la que suministra datos sobre el tipo de profesionalidad que buscaba el compositor. Describo lo poco que sé de sus colaboradores -Domenico Crisafulli, Alessandro Cortella, Guglielmo Godio y Giuseppe Paolo Pacchierotti- para entender ese perfil: una actitud ante el texto menos solemne y rigurosa que la del hombre de letras tradicional, una posición no narcisista ante el propio escrito, disponible para el corte y la sustitución de último momento.

Para Arturo Berutti, Crisafulli escribió el libreto de *Vendetta*, que se publicó en Buenos Aires en 1892.⁹²⁹ En esos años, Crisafulli había colaborado con compositores italianos de melodramas ya olvidados, como Uberto Bandini (*Le Baccanti*⁹³⁰), Giuseppe Guardione (*Clotilde di Amalfi ovvero I corsari*), que se representó en Milán en 1891) y Giovanni Giannetti (*Erebo* también del 1891⁹³¹). Es notable que el famoso brasilero Carlos Gomes haya intentado también, pero sin concluir, una colaboración con Crisafulli en *Il Cavaliere Bizarro*, que el poeta había escrito en 1889, donde la acción se desarrollaba en la España del siglo XIV.

Cortella, también poeta para Berutti, había aceptado trabajos de riesgo al adaptar para la ópera textos muy conocidos, y así hubo de encontrar soluciones rítmicas italianas para los versos que Louis Gallet había escrito para la ópera *L'assalto al mulino*, de Bruneau, sobre la novela de Emilio Zola.⁹³² Cortella fue libretista de sus compatriotas Filippo Brunetto (*La sagra di Valaperta*),⁹³³ de Francesco Paolo Neglia (*Zelia*)⁹³⁴, de Emidio Cellini (*Vendetta sarda*)⁹³⁵, de Giuseppe Dannecher (*Marinka*).⁹³⁶ El poeta trabajó también en una curiosa

⁹²⁹ Editor Arturo Demarchi.

⁹³⁰ Cuyo texto fue publicado en Tip. Lit. Canobbio, Stradella, 1889.

⁹³¹ Publicado en Nápoles en el mismo año.

⁹³² El libreto de Cortella se publicó en Sonzogno, Milán, 1898.

⁹³³ Publicada por Sonzogno, Milán, 1895.

⁹³⁴ Publicado entonces por Augusta, Turín, en años inciertos y también, más recientemente, en Arti Grafiche Fucea, Milán, 1949, ya que la obra tuvo una reexhumación en el Teatro Bellini de Catania en 1950.

⁹³⁵ Que se publicó por Sonzogno en 1895.

⁹³⁶ Publicado en Cuppini, Bolonia, 1912.

versión italiana de una obra de Raimundo Montilla que obligó a que Cortella se cotejase con el castellano⁹³⁷, y el resultado se llamó *Vendetta zingaresca*. Para Berutti el compromiso de Cortella consistió en encontrar una correspondencia italiana a los versos de *Evangeline*, aquella obra de Longfellow que “había entrado en todos los hogares americanos” y que el poeta había compuesto sobre hexámetros en 1847. *Evangeline* precozmente había circulado en Italia, por ejemplo desde la traducción de Pietro Rotondi, también libretista de óperas, que fue publicada en 1867.⁹³⁸ Evidentemente, la especialísima musicalidad del metro de *Evangeline* era un desafío interesante para cualquier músico. La versión operística de Berutti fue publicada en Milán en 1893⁹³⁹, pero el poema de Longfellow ya había convocado antes a otros compositores italianos como Benedetto Mazzarella, que escribió una *Evangelina* sobre una versión italiana del sacerdote Giovanni Lanza.⁹⁴⁰

Las novelas históricas de Sir Walter Scott fueron habitual modelo de la ópera *belcantista* y la figura del escocés, tan admirado por Longfellow, aparece sugerida por otra ópera de Berutti: el *Tarass Bulba*, cuyo texto base, la obra de Gogol, muestra las mayores influencias de Scott sobre el ucraniano. *Tarass Bulba* es un cuento que había sido publicado en 1835 junto a otras historias bajo el título de *Mirgorod*. La versión en verso para el melodrama fue confiada a Guglielmo Godio, curioso personaje, un explorador que había viajado por Sudán y Egipto, acompañando a sobrevivientes de las batallas de Garibaldi. El viajero dejó huella literaria de esas experiencias (*Schizzi egiziani* y *Vita africana: ricordi d'un viaggio nel Sudan orientale*).⁹⁴¹ Godio se interesó también por Sudamérica y especialmente por la suerte de sus compatriotas inmigrantes en Argentina (*Roque Sáenz Peña e il suo progetto a tutela dell'emigrazione temporanea transatlantica*)⁹⁴²: esto, junto con intereses más literarios (*Un suicidio in Elzevir*)⁹⁴³ hicieron de Godio el socio poético de Berutti para *Tarass Bulba*, que fue publicada en Milán en su versión para canto y piano por Ricordi, el mismo año de su estreno en el Teatro Regio de Turín.

Pacchierotti fue otro de los personajes que acompañaron a Berutti en sus tareas líricas y es quien más me sirve para indicar un nuevo curso de los eventos. Como Godio, el italiano

⁹³⁷Rossi, Milán, 1899.

⁹³⁸Florenca, Barbera.

⁹³⁹Stab. Tip. Arturo Demarchi Edit.

⁹⁴⁰La partitura fue publicada por Lucca, Milán, 1875 aprox.

⁹⁴¹Respectivamente Roux e Favale, Turín, 1883 y, F. Vallardi, Milán, 1885.

⁹⁴²Istituto coloniale italiano, Roma, 1909.

⁹⁴³Camilla e Bertolero, Turín, 1881.

sólo excepcionalmente se ocupó de estas cosas siendo uno de los pioneros del cine mudo, y fue en tal papel que se interesó por la ópera. Pacchierotti adaptó para el cine italiano numerosos textos importantes de Sardou, Marcel Prevost, Emile Zola, Gabriele D'Annunzio, y también óperas como *Tosca* y *Crispino e la Comare*.⁹⁴⁴ La *Khryse* que Pacchierotti escribió para la música de Berutti se origina en la licenciosa *Afrodite* del decadente belga Pierre Louys, de 1896. La ópera, en cambio, aparece en Buenos Aires en 1902.⁹⁴⁵ Gustavo Gabriel Otero indica un dato interesante sobre el mercado operístico argentino que da idea de la específica relación del texto lírico con la ejecución concreta. Acerca de *Khryse*, en efecto, escribe Otero: "El libreto pertenece al mismo compositor y fue escrito en prosa castellana", pero ante "la carencia de artistas que pudieran interpretar la ópera en castellano el libreto se tradujo al italiano. Este trabajo lo efectuó Giuseppe Paolo Pacchierotti."⁹⁴⁶

4. La ópera y la literatura en América sufrieron curvas divergentes de prestigio.

Balzac, al relatar la llegada a París de los provincianos Lucien de Rubempré y Mme. de Bargeton nos dice que esos antiguos conocidos se miran con recelo y se evitan en sociedad. Es como si ambos encontrasen perjudicial para la propia consideración social el mostrarse en compañía del otro. Ambos, poco seguros de sí mismos, temen en el antiguo camarada un testigo que conoce demasiado del respectivo pasado. Tanto la ópera como la literatura americanas, en el momento de éxito, se distanciaron. Además, la literatura latinoamericana comenzó a ser conocida internacionalmente cuando la ópera ya no era considerada como la forma musical central.

⁹⁴⁴Este es el detalle de las participaciones cinematográficas de Pacchierotti: films sobre textos Sardou: *Fedora*, del 1916 (Dr. Giuseppe De Liguoro), *Ferréol*, del 1916 (Director Eduardo Bencivenga), *Fernanda* del 1917 (Director Gustavo Serena), *Andreina*, del 1917 (Director Serena), *Dora e le spie* del 1919 (Director Roberto Leone Roberti) y *Giorgina*, del 1919 (Directores Ubaldo Pittei y Giuseppe Forti); sobre Marcel Prevost: *Chonchette*, del 1918 (Director Paolo Trincherà), sobre Emile Zola: *Una donna funesta*, del 1919 (Director Camillo de Riso); sobre Gabriele D'Annunzio: *La figlia di Jorio* del 1917 (Director Bencivenga). Estas las óperas: *Tosca* de Puccini en 1918 (Director Alfredo De Antoni) y *Crispino e la Comare* de Luigi y Federico Ricci en el mismo año (Director Camillo de Riso).

⁹⁴⁵Publicado por la editorial *La Buenos Aires*.

⁹⁴⁶Otero, Gustavo Gabriel, "Tres fechas para la ópera argentina: 125 aniversario del estreno de *La gatta bianca* de Francisco Hargreaves, centenario del estreno de *Khryse* de Arturo Berutti, estreno mundial de *El inglés de los güesos*" de Felipe Boero". Conferencia de cierre de las III jornadas nacionales de la ópera argentina: 16 de junio de 2002, <http://www.operayre.com.ar/reportajes/charla/charla.htm>.

Lamentablemente esto impidió encuentros que podrían haber sido fructíferos ya que hubo en América óptimos músicos con la intuición necesaria para la elección de buenos textos. Así, José André había iniciado un poema sinfónico coral sobre *Martín Fierro*. Por su parte el excelente Luigi Stefano Giarda en Chile fue un curioso y excelente lector, y mostró fina sensibilidad en elegir las letras para su música – no sólo Dante, Víctor Hugo, Baudelaire, Verlaine, De Vigny, Ungaretti, sino también Gabriela Mistral, Ramón de Campoamor, José Santos Chocano, Pedro González, Augusto Serena y Carlos Walker Martínez- pero sus esfuerzos no se dirigieron casi hacia la ópera.

Habrá que esperar muchos años, después de la segunda posguerra, para que, concluida ya la reconstrucción de países europeos, el músico y el poeta se mostraran sin pudor en las mismas calles. Manuel Mujica Lainez, en los años '60, frecuentaba la librería *El Ateneo* de la calle Florida y en el otro extremo de la calle refulgía el estimulante y revolucionario Instituto di Tella. Allí un compositor de óperas argentino, Alberto Ginastera, había invitado a un colega italiano Luigi Nono para dictar seminarios: Italia y su melodrama, ya iniciada la recuperación económica, volvían a ser respetables. Ginastera y Mujica Lainez frecuentaban los mismos círculos, la misma calle. Ambos miraban otra vez a la misma Europa. Se entendieron. De allí nació *Bomarzo*, pero el momento de la ópera ya había pasado.

4.0.2. Desamor.

Los argumentos que explicaban el malestar de los argentinos eran comprensibles ante actitudes arrogantes de los extranjeros. La frustración ante de los intentos de imitación de los modelos admirados provocaba una desazón que era explicable. Fue en cambio menos comprensible la carga afectiva que algunos dirigentes del país traicionaban cuando pretendían articular un análisis político. Se evidenció una ofensa a los afectos que será una incipiente manifestación característica en aquella facción que engendraría el nacionalismo y que, como se ha descrito en el capítulo anterior, resulta tan afín a lo sentimental. En ciertos sectores que pretendían la afirmación de lo local, una convicción llegó a herir el narcisismo de esas gentes: los extranjeros no vienen por lo que somos nosotros sino por lo que tenemos. Vienen a Argentina por lo material, por el salario, y una vez que lo consiguen nos abandonan. Nos defraudan. Estos lamentos sentimentales fueron expresados incluso por uno de los más

lúcidos argentinos, el senador por Tucumán y ex presidente de la Nación, Nicolás Avellaneda. El estadista alude a afectos que no se retribuyen:

*El desierto tiende a desaparecer, pero queda de pie un nuevo peligro: el extranjero. Ese extranjero que rechaza las solicitudes del medio en que vive, que se sustrae a las naturales seducciones del interés y del afecto; ese extranjero a quien el publicista Calvo consideraba, con frase gráfica, como a esos peones que vienen durante la cosecha a recoger el trigo y que se van una vez que cobran sus salarios.*⁹⁴⁷

El ser lo que se es, es decir lo que la realidad de la sangre declara, es para Avellaneda, egoísmo, “burlando nuestras leyes, que consagran la ciudadanía natural, en el hecho va triunfando el principio europeo de la ciudadanía de origen”.⁹⁴⁸

Avellaneda, de manera vehemente, se bate contra los extranjeros que pretenden que sus hijos perpetúen las tradiciones familiares a través de la lengua. El senador se exalta acaloradamente cuando recuerda que el sucesor de Crispi, el inestable Primer Ministro del Reino, Marqués Di Rudini, Antonio Starabba, había hecho alusión a las escuelas italianas en Argentina, llamándolas nada menos que *coloniales*. Nicolás Avellaneda, quien tanto se había prodigado por la llegada de esos inmigrantes, más que un estadista se muestra como una persona defraudada por quien antes había favorecido. Se habla de sentimientos y se tilda a los inmigrantes con un epíteto inexplicable en un político: egoístas.

¿Con qué propósito los extranjeros se empeñan en educar a sus hijos en su idioma? ¿Es para hacerlos más argentinos?

*¿Es para vincularlos más a las esperanzas y a los recuerdos del patriotismo argentino? ¿O es para hacer vivir en ellos el sentimiento de su patria lejana, favoreciendo el principio egoísta del jus sanguinis? [...] Y para terminar este bosquejo, sobre el que no quiero detenerme, porque es en verdad mortificante, recordaré a la Honorable Cámara que el ministro Di Rudini, en el parlamento de su país, consideraba a las escuelas llamadas italianas en Buenos Aires, como escuelas coloniales de Italia. Pues bien, señores diputados, sancionemos esta ley y ella será nuestra respuesta al ministro di Rudini.*⁹⁴⁹

⁹⁴⁷ Avellaneda, Nicolás, “Participación en el Debate sobre la obligatoriedad del Idioma Nacional en la Escuelas .Congreso de la Nación (1896)” , *De la República posible a la República verdadera...* cit. p. 366 y ss

⁹⁴⁸ Avellaneda, Nicolás, op. cit., p. 366 y ss.

⁹⁴⁹ Avellaneda, Nicolás, op. cit., p. 366 y ss.

Muchos italianos llegados a Argentina, pretendían volver a Italia e, independientemente de aquellos proyectos, la mayoría de los inmigrantes italianos tenían intenciones de mantener su identidad histórica. Fueron por eso reacios a que sus hijos recibiesen una instrucción argentina, y los periódicos argentinos reaccionaron ante esto de manera decidida. No se ocupa la prensa, sin embargo, de materias o contenidos; se alude en cambio a que esos infantes deben ser educados a determinados sentimientos: “Los hijos de italianos nacidos en el suelo de la República, son argentinos y deben ser educados bajo los sentimientos de su patria única que es ésta. [...] la República no reconoce la ciudadanía de origen [...] no admite que los extranjeros estén desde aquí dando ciudadanos o súbditos a sus patrias lejanas”.⁹⁵⁰

En aquellos momentos, los inmigrantes no tenían intención de abandonar la nacionalidad europea y pocos extranjeros se naturalizaban,⁹⁵¹ lo que era considerado como un desprecio por quienes creían ofrecer mucho y no reconocían en la inmigración un fenómeno que había sido engendrado por la conveniencia tanto de los locales como de los viajeros. Es inevitable relacionar estas manifestaciones afectivas de los argentinos con otras análogas de parte italiana como aquellas declaraciones de ofendido resentimiento que mostraban cómo lo emotivo conseguía infiltrarse en las actitudes más prepotentes de la política italiana. Para la derecha peninsular, actos de decisión política como que el Gobierno argentino se hubiese negado a comprar productos italianos tan diferentes como un cuadro o un acorazado, eran interpretados como manifestaciones de desagrado, lo que es notable porque los que se confrontaban eran estados, no personas.

4.1. LA REACCIÓN SE ORGANIZA.

¿Cuáles fueron las reacciones de los grupos locales ante ese desamor que percibían en los extranjeros? ¿Cuáles fueron las reacciones locales ante la creciente presencia de los extranjeros, y en especial de los italianos en las instituciones porteñas? ¿Cuáles fueron los mitos ficcionales que sustituyeron a aquel del progreso urbano? ¿La clase alta argentina aceptó al nuevo interlocutor que venía de afuera o en cambio trató de modificarlo? ¿Cuál fue el rol de la escuela en la aceptación del Otro? ¿Hubo manifestaciones de tipo agresivo en la

⁹⁵⁰*La Prensa*, 18 de abril de 1888.

⁹⁵¹Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas...* cit. p. 28.

sociedad local respecto del extranjero? ¿Cuáles eran los sectores inspiradores de tales manifestaciones? ¿Cuáles eran sus inspiraciones de tipo político?

4.1.1. Rojas, un diagnóstico y una medicina.

El cosmopolitismo, atributo que las ciudades y las naciones ostentan actualmente con orgullo, fue considerado peligroso a principios del siglo XX, sobre todo en sitios carentes de la amalgama de un pasado común. La precariedad social de sectores de la sociedad, hacía ver en cuanto llegaba de afuera más una amenaza que una riqueza. Una cada vez más, la apremiante sensación de falta de cimientos reales, explica la necesidad de aquellos grupos de nutrir un mito de creación situado en un topos impreciso, ubicado en un tiempo vago. El acto fundacional original se sitúa “allá lejos en el campo” y ha nacido no en la historia determinable con fechas sino en un confuso “hace tiempo”.⁹⁵² A la generación que con osado optimismo proyectaba avenidas como las de París y teatros como los de Italia, sucedió otra - Ricardo Rojas en primera fila- que con ánimo mucho menos confiado en el futuro, cerraba filas y desde un fundamental pesimismo revertía, como si fuese un guante, la dicotomía de Sarmiento: la barbarie no estará ya en el campo, estará en aquellas naves que llegan amenazadoras. El campo es “fuente de riqueza, belleza y patriotismo”. Cuando Marta N. Penhos lee al intelectual argentino, nota que en su pensamiento el internacionalismo, otro nombre del mismo peligro, amenazaba con disolver las bases tradicionales del país.⁹⁵³ Ante aquella disolución provocada por la invasión masiva, Rojas esboza un remedio: “la fusión racial y cultural. Una fusión que tiene como matriz lo español. Una fusión, entonces, no indiferenciada o ecléctica, sino dominada por la cultura hispánica y por la «psicología» -es decir, la raza- hispanoamericana o mestiza”.⁹⁵⁴

También desde los estudios musicológicos, cuando se trata de explicar el nacimiento del movimiento tradicionalista, más que esgrimirse factores artísticos se ensaya un diagnóstico de tipo sociológico. En el siguiente párrafo Carlos Vega describe un peligro, y si es un italiano

⁹⁵² *Long ago and far away*, que en castellano se tradujo *Allá lejos y hace tiempo*, es texto del escritor William Henry Hudson, que nació en 1841 en Quilmes, Argentina, de padres estadounidenses.

⁹⁵³ Penhos, Marta N. “Nativos en el salón”,... cit., p. 113.

⁹⁵⁴ Muñoz, Miguel Ángel, “Aproximación al nacionalismo...cit..

en reconocerlo, significa que el riesgo es cierto: “es el sociólogo Gino Germani quien nos lo dice: en 1895, el 81 por ciento de los propietarios de industrias y el 74 por ciento de los propietarios de comercios eran extranjeros. Se explica que, cada uno en su especialidad, todos pensaron en sí mismos y en los suyos”.⁹⁵⁵

Vega relata la reacción, para él comprensible, de parte de pocos intelectuales entre los cuales se encuentra Rojas quien a través de sus escritos mucho influyó con el apoyo oficial en la educación. El famoso libro *La restauración nacionalista* de éste recibió desde su publicación pleno consenso en los grupos dirigentes del país y fue publicado y distribuido por el gobierno. Los cruzados de esa empresa patria fueron los mismos maestros así adoctrinados, porque la escuela, también para los argentinos, no fue sólo un medio para aprender y transmitir conocimiento sino un terreno fundamental de la lucha. Escribe Vega:

*[...] en el otro extremo de la escala social e intelectual un corto número de escritores eminentes emprendieron la lucha contra la indiferencia y los intereses de los altos niveles. La obra específica se llamó la restauración nacionalista...impresa por el Estado y se distribuyó gratuitamente a los maestros de toda la República. Nadie podrá medir la importancia de la acción de tantos abnegados maestros, callados y perdidos. Estos y aquellos y los otros, pocos en total, empeñaron la batalla por la recuperación del espíritu nacional contra los imprevistos efectos de las olas de inmigrantes, cada vez más nutridas y numerosas, hasta el año 1914.*⁹⁵⁶

Ya quince años antes de aquel 1914, Ramos Mejía había dedicado esfuerzos proféticos a aquellos “imprevistos efectos de las olas de inmigrantes”. La más alarmada de esas previsiones consistía en reconocer que, a pesar de las condiciones de vida desfavorables y humildes, los hijos de los inmigrantes eran más ágiles mentalmente que los vástagos de la clase alta local. Ramos Mejía en 1899, indica que esas condiciones de vida sin los algodones del hogar burgués promueven el desarrollo individual y “por consecuencia su cerebro es más fustigado, más estimulado, y como el cerebro del niño no recicla sino lo que puede, lo que lo aleja de los peligros del un poco exagerado surmenage escolar es más precoz su desarrollo que el de los niños del hogar acomodado, que el del niño bien, como en la jerga de la sociedad se dice...”⁹⁵⁷

⁹⁵⁵ Vega, Carlos, op. cit., p. 73.

⁹⁵⁶ Vega, Carlos, op. cit., p. 71.

⁹⁵⁷ Ramos Mejía, José María, “Las multitudes argentinas...” cit. p. 400.

Es necesario hacer lo posible por frenar al extranjero en su progreso social o modificarlo al menos. El estudioso esboza una clasificación de los inmigrantes en Argentina y en ella se comprende la posibilidad de que alguno haga fortuna: el nuevo rico. En un nervioso llamado de atención de Ramos Mejía, es absolutamente irrelevante que su dinero sea producto de la suerte o de su sudor, es decir, del "sortilegio de la lotería" o del "del humeante montón de la tierra fecundada por su noble trabajo"; lo importante es el peligro: si no se consigue transformarlo según nuestros propósitos, lo tendremos sobre nuestras cabezas. Se tratará de cepillar e infiltrar, métodos que sugieren algo muy parecido a un lavado de cerebro: "Este burgués aureus, en multitud, será temible si la educación nacional no lo modifica con el cepillo de la cultura y la infiltración de otros ideales que lo contengan en su ascensión precipitada hacia el Capitolio".⁹⁵⁸

Ocurrió que aquel ascenso en los sectores privados ya era irrefrenable, y sobre el progreso relativo de los italianos dentro de la sociedad argentina podría emplearse el esquema que Max Weber aplica a las minorías puestas en calidad de "oprimidas": "Los extranjeros debido a que, por propia voluntad o irremediabilmente se ven excluidos de los puestos influyentes en la política, emprenden por costumbre la actividad industrial, que favorece a sus miembros mejor capacitados a convertir en realidad un deseo en cuyo logro no puede ayudar el Estado teniéndolos a su servicios."⁹⁵⁹

Los italianos en Argentina, gestionando pequeñas empresas de construcción primero y emporios industriales después, se comportaron como aquellos grupos que indica el gran autor alemán: los polacos en Rusia y Prusia, los hugonotes en Francia, los cuáqueros en Inglaterra, los judíos en todo el mundo. Es lo que aquel impensable testigo, Carlos Vega, ya había recordado, cuando leyendo alarmado a Germani, reflexionaba sobre el altísimo porcentaje de propietarios de industrias y de comercios entre los extranjeros.

El reproche de materialismo que Avellaneda había lanzado contra los extranjeros en 1896, adquirió mayor fuerza argumental cuando Ricardo Rojas esbozó su restauración de una arcadia rural ibérica que se erigía en baluarte de la ortodoxia espiritual católica y que habría de evocar con nostalgia, entre nebulosas místicas, el pasado colonial. Los nacionalistas comenzaron a hispanizarse cada vez más y esas actitudes daban pie a las más crueles de las

⁹⁵⁸ Ramos Mejía, José María, "Las multitudes argentinas..." cit. p. 406.

⁹⁵⁹ Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Prometeo, Buenos Aires, 2003, p. 26.

ironías de Borges quien siempre al acecho de esas imposturas así comentaba una conferencia de un célebre provinciano:

*Sobre la conferencia que Jaime Dávalos dio hoy en la biblioteca...dice (Borges) que los poemas de Dávalos quieren ser muy de su tierra y que de pronto, como los de tantos otros, toman un tono lorquiano y español. Borges: “No ha de tener ninguna sensibilidad para las palabras”. Bioy “y muy pocas lecturas” [...]. Borges: “A Silva Valdés le pasa lo mismo. Qué rara, esa gente que para cantar a su provincia redacta un catalogo de animales y plantas”.*⁹⁶⁰

Junto con las nostalgias por columnas salomónicas y herrajes toledanos se remedaron respecto de los nuevos invasores las arcaicas intransigencias coloniales respecto de los “enemigos de la Fe”. Unos y otros eran acusados de materialismo amenazaban corromper la pureza espiritual de “nuestra América”. Mientras el país festejaba cien años del ocaso de su período colonial, se pretendía reconstruir la fractura con el pasado acogiendo a la solemne figura de la Infanta Isabel. Es cierto que la mayoría de aquellos molestos inmigrantes demasiado laboriosos eran papistas, y no protestantes o judíos como los viejos tiempos, pero de todas maneras se reproducía respecto de ellos el viejo esquema defensivo colonial. Las actitudes de aquellos “verdaderos católicos” de la Argentina que habitaban en las casas de siesta ritual podrían ser descritas por aquella frase que Max Weber recuperaba de un texto de Martín Offenbacher: “El católico siendo el más tranquilo, el menos dotado de afán adquisitivo, tiene preferencia por una vida bien asegurada aunque los ingresos en ella sean de menor cuantía que los que pudiera redituarle una vida de incesantes peligros y exaltaciones tras los honores y las riquezas adquiridos eventualmente”.⁹⁶¹

Muy precozmente, argentinos pertenecientes a aquellas familias más arraigadas en el país, han dejado testimonio escrito de su fastidio por los italianos y no toleraron modelos de conducta tan dinámicos y diferentes que ponían en cuestión, por su misma existencia, la validez de los propios.

Aquellos hombres desvalidos que en su carrera social partían de una carencia absoluta de bienes materiales y culturales y que en poco tiempo comenzaban a modificar aquella

⁹⁶⁰ Bioy Casares, Adolfo, *Borges,...*cit., p. 361-362. La conversación entre Bioy y Borges donde esto se relata, tuvo lugar el 21 de septiembre de 1957.

⁹⁶¹ Offenbacher Martín, *Konfessions und soziale Schichtung*, Tubingen y Leipzig, 1901, p. 68, que cita Max Weber en *La ética protestante*,...cit., p.27.

situación de indigencia, fueron motivo de profunda molestia para quien, en cambio, confiaba en la solidez de una pertenencia. Una tranquilidad que se suponía imperecedera amenazaba con romperse.

El activismo y laboriosidad que la prensa y la literatura adjudicaban a los italianos perturbaban tanto el apacible ritmo de la gran aldea cuanto la sosegada cadencia del campo, cuyas formas de producción eran, en parte, aún las coloniales.

Desde las mansiones decentes no se soportaba que los malolientes que llegaban desearan y pudiesen adquirir los objetos distintivos de su clase, que compartiesen con ellos los lugares de encuentro. En esos palacios el lugar del humilde ya estaba cubierto de alguna manera por aquel hombre de campo un poco indolente pero sumiso y controlable, que llamaba “patrón chico” al niño bien.⁹⁶²

Con las celebraciones del Centenario patrio, se dio valor a lo hispánico en cuanto podía evocar lo arcaicamente bucólico y lo arcádicamente no contaminado. La época de la colonia y el campo tenían entonces un perfume dulcemente agreste de nebulosa primordial.⁹⁶³ Los teatros oficiales prefieren ópera de otro tipo, la francesa y la alemana, debiendo la “ópera de repertorio” italiana refugiarse en teatros de segunda categoría: lo verdaderamente aceptado es aquello que con educada discreción esconde el desparpajo demasiado directo de la voz humana (¡sobre todo la del canto verista!) y todo es alfombra, cuarteto, piano. Se aceptará tal

⁹⁶² Viñas, David, *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a la bohemia anárquica*, Arcos, Buenos Aires, 1995, p. 79. “niño bien”, expresión porteña usada incluso en tangos célebres indica al joven de buena familia dedicado más a los placeres que al trabajo.

⁹⁶³ Encuentro interesante la pervivencia de esta búsqueda de prestigio a través de lo arcaico colonial, lo vagamente ibérico en la comercialización de un producto como el vino. Lo ciudadano es considerado demasiado moderno en un producto debe asociarse en cambio con lo añejo, y lo no contaminado. Las denominaciones ensayan malabarismos completamente incomprensibles para el público local con el objeto de evocar quién sabe cuáles blasones. En Argentina entre las marcas de vinos florecen nombres poco republicanos como Cepa del Caballero. Los chilenos por su lado no se quedan atrás y pasan hasta a la toponimia: Agustín Huneeus un experto del sector dice que: “Es urgente cambiar nombres a los valles”...el sistema de apelación no tiene que ser técnico, sino basado en el marketing. ... “Los Andes, sin dudas, dan una imagen prístina, cristalina, romántica. El Pacífico también: se identifica con placer, con limpieza, con situaciones positivas, bonitas. ... Los argentinos ya están pensando en incorporar Los Andes a las suyas. Debemos adelantarnos....algo que podría ser considerado para el Valle Central es la palabra Inca. Vinos de los valles del Camino del Inca, por ejemplo. ... “es el tema más importante para el vino chileno, hoy por hoy”, cfr.<http://www.vendimia.cl/> Los hermanos transandinos tendrán que darse prisa, existe ya un chardonnay argentino que se llama Terrazas de los Andes!

vez un *lied* o una *chanson* y también la orquesta que si bien, ruidosa, al menos permite convocar a cien caballeros de frac.

Esta combinación curiosa de nacionalismo hispanizante y de fervor por una cierta Europa, lleva a notables fracturas e incoherencias personales. Por un lado, en algunos círculos, se condena la adopción de modelos extranjeros: Alfonso Broqua, autor de la ópera indigenista *La Cruz del Sud*, proclama: “El día que la exclusiva afición al arte importado se duerma en nosotros, despertará la conciencia nacional”. Pero es el mismo Broqua, que había estudiado en París con Vincent D’Indy y en Bruselas con César Franck, quien en 1922 decide instalarse definitivamente en Europa y organizará en su casa de la Rue de la Université veladas nostálgicas de su Uruguay natal. La Europa excluida es la que se veía, la de los inmigrantes que en el Río de la Plata llenaba las calles: Italia.

4.1.2. Monsieur Cambacérès.

Eugenio Cambacérès fue abogado y político incorruptible y se dedicó, desilusionado de la política, a la escritura. Fue uno de los primeros narradores argentinos en incorporar elementos realistas y naturalistas a sus obras. Había nacido en 1843, hijo de un químico de Nimes, Antoine Louis Cambacérès, y de la hija del grabador Pierre Alais. Antoine había llegado a ser un terrateniente de fortuna y sus descendientes se emparentaron con los Alvear, una de las “familias decentes” de Buenos Aires.

Los textos de Eugenio, que murió en 1888, son muy citados pero poco leídos. Es lamentable: mucho podría entenderse si se venciese el temor de observarse en aquel espejo que proyectaba sin piedad un porvenir de tensiones que se agazapaba en la sociedad argentina.

*En la sangre*⁹⁶⁴ es un relato breve que describe una vida emblemática: un hojalatero italiano tiene un hijo – se llama Genaro, por supuesto - que pretende ascender en la sociedad, estudiar en la universidad, ser abogado o médico, casarse decentemente. El título del texto anticipa el final: la sangre no miente, aquellas pretensiones de progreso fracasan oprobiosamente.

⁹⁶⁴ Cambacérès, Eugenio, *En la sangre*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com/ consultado en diciembre de 2008.

La razón de la caída de nuestro protagonista es nítida y marcada por el destino desde el primer día de su vida: el apellido lo señalaba, no era hijo de una persona sino de un “ente” del peor de los orígenes. Este párrafo que debería ser famoso en Argentina reza así: “¿Por qué el desdén al nombre de su padre recaía sobre él, por qué había sido arrojado al mundo marcado de antemano por el dedo de la fatalidad, condenado a ser menos que los demás, nacido de un ente despreciable, de un napolitano degradado y ruin?”⁹⁶⁵

Este ineluctable párrafo de *En la sangre*, muestra por otro lado, al acentuar que la saña del destino había condenado al protagonista de la novela a haber “nacido de un ente despreciable, de un napolitano”, que ya los refinamientos del racismo local habían perfeccionado una distinción que habría de resultar fértil: aquella que velozmente generalizaba desde Argentina: acerca de una Italia del Norte poblada de rubios y altos y la otra más “despreciable”, la del Sur. Un termómetro infalible de ello se refleja en los avisos clasificados de los periódicos. Los que llegan aprenden velozmente los vicios de los locales y así, quien ofrece sus servicios subraya, en un significativo paréntesis, su posición favorecida: “Matrimonio italiano (Alta Italia) recién venido, se ofrece, ella para la cocina y el marido para limpieza y otros trabajos. Libertad 1068”.⁹⁶⁶

El protagonista del texto de Cambacèrés es además hijo de un hojalatero, de un tachero, pero su culpa es la de no ser un ungido, él no tiene culpa personal: “¿Qué culpa tenía él de que le hubiese tocado eso en suerte para que así lo deprimieran los otros, para que se gozasen en estarlo zahiriendo, reprochándole su origen como un acto ignominioso, enrostrándole la vergüenza y el ridículo de ser hijo de un tachero?”⁹⁶⁷

Pero cualquier esfuerzo para mostrarse digno es absolutamente inútil.

*¿Habían visto, se habían fijado cómo había estado de bien el tacherito?... para la edad que tenía el nene... ¡Dios lo perdonara! Iba mostrando cada vez más la hilacha el mozo, era decididamente un poco bastante bruto... ¡para qué estudiaría ese pobre! le estaban robando la plata los maestros, fuera mejor para él que se largase a sembrar papas...*⁹⁶⁸

⁹⁶⁵ Cambacèrés, Eugenio, *En la sangre*, cit., p. 60.

⁹⁶⁶ *La Nación*, 16 de julio de 1906.

⁹⁶⁷ Cambacèrés, Eugenio, *En la sangre*, cit., p. 75.

⁹⁶⁸ Cambacèrés, Eugenio, *En la sangre*, cit., p. 75.

Cuando el narrador parece mostrar la injusticia de la vida y cuando el lector (al menos este) habría imaginado una toma de posición a favor de aquella víctima inocente que se ha declarado de las peores vejaciones, se nos dice cuanto sigue: “¡Y cuánta y cuánta razón tenían! ¡Bruto sí, mil veces bruto; más que bruto, insensato, loco, de ir a estrellarse estérilmente contra la insalvable valla de lo imposible!...”⁹⁶⁹

Todo era inútil porque la degradación misma estaba “en la sangre”.

Es conjetural suponer cuánto de todo este desprecio por lo italiano en el texto de Cambacèrés sea autorreferencial, pero lo probado es que el escritor tenía una amante italiana que le había provocado incomodidades sociales. Esta persona con la cual después casó, era una bailarina de Trieste, Luisa Bacichi, ridiculizada por la *haute* de Buenos Aires con el apodo “Bachicha”. La fantasía naturalista del escritor habría por otro lado imaginado con dificultad la trágica muerte de su tan joven hija Rufina mientras se preparaba para asistir el Colón el día de su cumpleaños. Curioso es que la viuda de un personaje de posiciones de derecha tan extrema haya sido después la compañera fiel de aquel “Peludo” Yrigoyen, el primer presidente del populismo radical.⁹⁷⁰

4.1.3. Son peligrosos.

El Genaro de la ficción de Cambacèrés fue detenido en su ascenso social por un destino que gobernó la fantasía del escritor, pero la realidad no se controlaba desde un escritorio y podía llegar a ser mucho más inquietante. Los hijos de otros “entes despreciables degradados y ruines”, los descendientes de otros tacheros napolitanos, podían tener más suerte que Genaro y llegar a ser una amenaza.

Aquella frase de Sarmiento “los hijos de ellos nos gobernarán”, sonaba para muchos como una profecía apocalíptica. Fue signo de pureza de sangre, en el grupo de las familias decentes, exhibir la falta de apellidos italianos en la propia parentela. Las profecías de Ramos Mejía además incluían en aquellos despreciados personajes una progresiva mejoría física, y el cambio de nutrición los trasformará en personajes difícilmente distinguibles de la “gente decente”:

⁹⁶⁹ Cambacèrés, Eugenio, *En la sangre*, cit., p. 62.

⁹⁷⁰ Gálvez, Lucía, *Historias de amor de la historia argentina*, Norma, Buenos Aires, 1998, pp. 279 y ss.

La primera generación es, a menudo, deforme y poco bella hasta cierta edad, parece el producto de un molde grosero [...]. Hay un tanto por ciento de narices chatas, orejas grandes y labios gruesos: su morfología no ha sido modificada aún por el cincel de la cultura. En la segunda, ya se ven las correcciones que empieza a imprimir la vida civilizada y más culta que la que traía el labriego inmigrante. El cambio de nutrición, la influencia del aire y de la relativa quietud del ánimo por la consecución fácil del aliento y de las supremas necesidades de la vida, ópera su influjo trascendental....⁹⁷¹

Paralelamente a las hipótesis de Ramos, gentes más alejadas de los libros actuaron movidas por impulsos independientes de aquellos razonamientos del estudioso, que analizaban una realidad crítica. Aquellos problemas concretos determinados por la avidez colonialista del estado italiano y por el inmenso número de napolitanos, sicilianos y vénetos que llegaron al país, explican por cierto, comprensibles incomodidades sociales, pero esos factores no bastan para explicar la violenta hostilidad de algunos grupos respecto de los extranjeros.

Trataré de describir algunos antecedentes de aquella tensión contra el italiano que se manifestó virulenta en torno al año del Centenario y del que formaron parte algunos grupos que se estaban entrenando desde hacía tiempo en prácticas agresivas. Estos sujetos, que formaron una Liga, provenían, según señala David Viñas, de los sectores más jóvenes de la clase alta que encontraban, al ver desvanecido el pretexto de la guerra con Chile, la necesaria argamasa aglutinante en la lucha contra quien no pertenecía a su clan.

Es notable que apenas diez años antes la comunidad italiana, como había señalado Bertoni, se hubiese prodigado con decisión a favor de Argentina en el conflicto con el vecino trasandino, lo que había significado que los italianos residentes en Chile se encontrasen en dificultades. Aquel apoyo de los italianos en 1898 llegó a manifestarse, lo recuerda John Roselli, hasta líricamente, en conciertos que se organizaron para comprar una nave de guerra y en esas curiosas manifestaciones populares en las que se cantaron entre otras cosas el “Himno Argentino”, *Cavalleria Rusticana*, y el pertinente dúo de *I Puritani* “*Suoni la tromba intrepida*”. Los mismos espectáculos donde participaron grupos de mandolinistas y hasta, cosa poco marcial, un *castrato*, subrayaban la solidaridad de las comunidades argentina e

⁹⁷¹ Ramos Mejía, José María, “Las multitudes argentinas...” cit., p. 400.

italiana en momentos de decisiones político militares importantes⁹⁷², ya que fueron reutilizados pocos días después para celebrar la revolución antiaustríaca de los milaneses en 1848.

Pero desde aquel fin de siglo los jóvenes de la Liga, ya prácticos en tiro y no más preocupados por la Cordillera, comenzaron a apuntar sus fusiles en otra dirección: contra aquellos que habían sido sus aliados en la temida contienda con el país vecino.

4.1.4. De *gentleman* a patotero.

Al describir una progresiva degradación cualitativa del personaje decente de la clase alta argentina, David Viñas señala cómo desde aquel *gentleman* con estilo, arquetípico del último romanticismo representado por Lucio V. López, muerto en duelo, se pasó a la afectación manierista del *sportsman* en la figura de César Viale hasta llegar a un personaje caricatural, Manuel Carlés, que “habla demasiado de su honor y, lo que es más grave, lo identifica con el de la patria”.⁹⁷³

Carlés y sus amigos trataron de dar “un contenido espiritual a la violencia patotera” y el grupo se reunía convocado por ese amor recíproco, que había denunciado Freud. En este caso, la violenta compañía se unía bajo emblemas de querencia recíproca evocada por “apellidos, círculo de armas, esgrima, tiro al blanco, defensa personal”, y la frecuentación del local de Hansen. La cohesión, como siempre, encontraba un sentido ante el odio común hacia el enemigo externo, y en eso fue funcional el conflicto tradicional con el país vecino. Precisamente dos momentos de tensión con Chile, en 1899 y 1901, dieron ocasión a los “niños bien” de formar la Liga Patriótica. Se promovió la práctica de tiro y también se realizaron colectas. Es curioso que estas últimas pretendían el mismo objetivo, comprar un crucero, que buscaban las campañas que los italianos promovían por su cuenta, cantando Bellini y Mascagni. El origen socialmente influyente de sus componentes es reflejado por la inusitada promoción que el grupo tuvo en la prensa: desde su fundación el 19 de diciembre de 1901, los periódicos publicaron diariamente noticias sobre las actividades patrióticas de la Liga. Esas informaciones cotidianas parecían totalmente neutras y aparentemente desprovistas de contenido concreto, si bien en la vaguedad de algunas informaciones se puede entender la

⁹⁷² Rosselli, John, “The opera business ...” cit., p.158.

⁹⁷³ Viñas, David, *Literatura argentina y política. II ...*cit., p. 31.

controlada prudencia en publicar demasiada información. Lo cierto es que ya en los primeros momentos de su acción, la Liga parece haberse organizado capilarmente en la sociedad en una estructura piramidal precisa: se mencionan reuniones de presidentes de subcomités de las parroquias. Así se lee, por ejemplo, en *La Nación*, ya en agosto de 1898:

*Liga Patriótica. Hoy a las 8,30 p. m. se reúne la junta ejecutiva central en sesión ordinaria, en su local, Florida 670. Probablemente se oirá el informe del desempeño de su cometido a varias comisiones nombradas con diversos objetivos y deberán asistir también a la reunión los presidentes de los subcomités parroquiales. La comisión constituida para erigir un monumento conmemorativo al general San Martín en Yapeyú, ha resuelto en su última asamblea dirigir una nota a la Liga Patriótica felicitándola por su iniciativa de crear el regimiento de Granaderos a caballo.*⁹⁷⁴

En el mes anterior, siempre el mismo periódico da nota de la ferviente participación de la Liga en el interior. Así se menciona que se ha constituido en Santa Teresa, provincia de Santa Fe, una subcomisión de la Liga que está ya enviando contribuciones económicas a la sede central (\$300). Entre las personas de la comisión de Santa Teresa es interesante indicar que el Presidente honorario es un capitán, y el presidente efectivo un comandante de guardias nacionales. En el mismo anuncio se da noticia de otra subcomisión en Juárez, Provincia de Buenos Aires, uno de cuyos presidentes honorarios exhibe un apellido central en el nacionalismo argentino: Rodolfo Bunge. La Liga, siempre gracias a la información de *La Nación* tiene contactos directos con los gobiernos provinciales, como el de San Luís y la influencia de la institución es tan importante que el Gobernador Berrondo comunica que en la ciudad de San Luís y en Villa Mercedes ya están funcionando polígonos de tiro según los diseños de la Liga.⁹⁷⁵

Terminada la emergencia chilena, la agresión debió buscar un nuevo blanco ya que para los más jóvenes la inacción era insoportable. Los “mozos bien”, como la prensa llama en 1910 a los hijos de las familias de la elite, parecían en efecto, aburrirse, y necesitaban descargar su agresión. En principio su actividad se concentra en molestar en los teatros. Y así se lee en el mes de julio del año del Centenario que las patotas son compuestas por jóvenes de apellidos ilustres:

La Patota en los teatros

⁹⁷⁴*La Nación*, 22 de agosto de 1898, p. 7.

⁹⁷⁵*La Nación*, 22 de julio de 1898, p. 3.

Es de todo punto vergonzoso que en una ciudad culta como la nuestra, cuya grandeza estamos presentando al mundo entero en estos momentos de regocijos patrios, se efectúen espectáculos intolerables por jóvenes de apellidos ilustres que escudados por la condición social de sus padres, cometen abusos y desordenes en los teatros asimilándose a los compadritos orilleros que hoy resultan más cultos y comedidos.

Anoche, en la cuarta sección que se representaba en el Teatro Nacional, cayo un grupo de jóvenes de apellidos conocidos vestidos de frac y se ubicaron en un palco avant-scena.

Desde allí empezaron a hacer manifestaciones a los artistas, a hablar fuerte, molestando al público, y por ultimo uno de ellos tiró un sombrero a escena....el jefe de policía ha establecido en los teatros un servicio especial...así se cortaran las patotas de los mozos "bien".⁹⁷⁶

A pesar del servicio especial que dispuso el jefe de la policía, tan sólo cuatro días después se sabe que un benjamín de la Liga, un pariente del Presidente, era quien organizaba las violencias:

[...]se dice que el grupo de patoteros tiene como nervio de acción a un jovencito miembro de la familia del presidente de la República, el que dado la influencia que le presta su posición social, comete desórdenes en los espectáculos públicosPrimeramente los desordenes se producían en los teatros alegres como Casino, Scala y Royal, pero ahora parece que los patoteros quieren extender su radio de acción y se meten a los teatros de secciones sembrando el terror en las familias...Hace noches fue en el Nacional de la calle Corrientes y antes ocurrió en la Avenida.⁹⁷⁷

El próximo texto aleja aún más la actividad de estos grupos de la simpática diversión de estudiantes y la acerca a las peligrosas actividades de los escuadrones que habrían de tomar como blanco a quien es diferente, sobre todo si débil.

Los Patoteros. El sumario en marcha....en especial de que fue víctima el señor Antonio Dumas hijo del gerente del banco de París ya...conocemos un nuevo caso de ensañamiento patoteril. Se confirma que los autores son los mismos del escándalo célebre en el Pabellón de Las Rosas. La víctima fue un anciano paralítico a quien los

⁹⁷⁶La Razón, 15 de julio de 1910, p. 6.

⁹⁷⁷La Razón, 19 de julio de 1910, p. 6.

*patoters derivaron al suelo a golpes de puño. El hijo de la víctima busca a la patota, armado de revólver, con la intención de hacer una selección por eliminaciones donde quiera que la encuentre.*⁹⁷⁸

Los jóvenes aguerridos nunca llegaron a defender fronteras, pero en cambio los miembros de la Liga fueron muy activos en proezas como la siguiente, que describe Scobie:

*A principios de mayo de 1910 una banda de por lo menos 1.000 jóvenes, muchos de los cuales pertenecían a muy conocidas familias porteñas, atacaron y quemaron las carpas del circo de Frank Brown, establecido desde hacía mucho tiempo en la Argentina y que acababa de instalarse en un baldío sobre la calle Florida. A muchos porteños, la función circense no les parecía una manera suficientemente digna de celebrar el nacimiento de la nación.*⁹⁷⁹

Sería un gran error considerar a los miembros de la Liga como un grupo de adolescentes desorientados con problemas de conducta. Es evidente que la dimensión “juvenil” del hecho y el motor de vencer su aburrimiento insoportable, encontró motivaciones de envergadura que permitieron que el movimiento se perpetuase. Por sobre todas las cosas, la clase dirigente sintió que su interés económico directo era amenazado por los huelguistas, y aquellas escenas de agresión pública de los jóvenes corrían paralelas al temor de sus mayores por el ascenso social de los inmigrantes, y también a su manera, aquellos encanecidos señores dieron a la crisis respuestas no serenas ya que se sentían acosados. Es precisamente durante los primeros años del nuevo siglo que la Liga consiguió dar con el enemigo justo: los inmigrantes, sobre todo aquellos italianos revoltosos que hacían huelga. Eran extranjeros, molestaban a nuestros intereses y a nuestro decoro, ningún objetivo mejor que ése.

Desde 1904 la Liga encontró un más específico enemigo en los socialistas y anarquistas, casi todos extranjeros, sobre todo italianos. No es irrelevante señalar que en la comisión organizadora de la Liga se encontraban profesionales como el médico Gregorio Aráoz o ingenieros como el famoso proyectista del Puerto, Luís A. Huergo y, lo que es aún más útil para entender qué senderos habría de emprender el país, futuros presidentes de la nación como Roque Sáenz Peña y Manuel Quintana. En los desarrollos de la Liga tuvo especial actuación aquel Carlés sobre quien ironizaba Viñas. Este Manuel Carlés era un abogado rosarino que había estudiado en Buenos aires y que llegó a ser docente de la Universidad de Buenos Aires

⁹⁷⁸ *La Razón*, 26 de diciembre de 1910, p. 6.

⁹⁷⁹ Scobie, James R. op. cit., p. 308.

y también de sitios como el Colegio Militar de la Nación y la Escuela Superior de Guerra. En su pasión por la frontera, organizó un congreso de las extremas regiones patagónicas y fue también diputado. Fue interventor de la provincia de Salta, nombrado por el presidente Yrigoyen, e intervino, según opina Andrés Mendieta, *como pacificador en los movimientos obreros de Santa Cruz y Chubut*.⁹⁸⁰

Las cruzadas de la Liga serán de vez en vez la eliminación de los rusos en 1919, de los radicales, de los huelguistas del campo.

Las figuras de referencia habrían de ser Falcón, que será el mártir necesario, el heroísmo de “uno de nosotros”, Jorge Newbery y, a través de sus versos, los modernistas Darío, Nervo y Lugones.⁹⁸¹

A pesar de que la Liga, sus miembros y su ideología han tenido importancia radical en la Argentina del siglo XX, sus actividades e influencias han sido poco estudiadas y esto ha llamado hace tiempo la atención de Sandra F. McGee, que ya en los años ‘80 escribía: “*Right-wing nationalistic groups have long fascinated scholars and observers of twentieth-century Argentina. Yet the Liga Patriótica Argentina, once described as «the most powerful political association in the country» between 1919 and 1922, has not received the attention that its size and influence warrant*”.⁹⁸²

Contrariamente a esa tendencia hegemónica se ocuparon del tema David Viñas y Hebe Clementi. Viñas recupera una importante reflexión de un historiador argentino -Ernesto Palacio- que, reflexionando sobre los entusiasmos en el año del Centenario, encuadra el ámbito emotivo de estos movimientos. Palacio se refiere a la fe de los tradicionalistas y no sólo, depositada en un vago destino al “que está llamado el país”: “¡el signo común es la confianza en nuestra predestinación a la grandeza!”⁹⁸³

Algunos de los impulsos menos confesables de la violenta Liga eran, continuó leyendo en Viñas, sublimados por los sermones de Monseñor de Andrea, y las acciones menos honorables contaban con la protección de la Policía de Falcón y una justificación política en

⁹⁸⁰ <http://www.camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/carles.htm>, consultado el 3 diciembre de 2008.

⁹⁸¹ Viñas, David, *Literatura argentina y política*. II, cit. ..., p. 32.

⁹⁸² McGee, Sandra F. “The Visible and Invisible Liga Patriótica Argentina, 1919 – 20: Gender Roles and the Right Wing”, *Hispanic American Historical Review* 64, 2 (1984), p. 233.

⁹⁸³ Viñas, David, *Literatura argentina y política*. II, cit. ..., p. 76.

el aval de la reaccionaria Ley de Defensa Social, que junto con la ley 4144 serán evangelios para estas gentes.

Hebe Clementi suministra líneas claras de lectura acerca del sendero que estaban tomando los eventos que manejaba Carlés,⁹⁸⁴ quien en el Cuarto Congreso Nacionalista (Buenos Aires, 1923) opinaba así

La Liga Patriótica Argentina ha luchado para defender la civilización nacional contra la demasía de los perturbadores y de los criminales. Es una institución necesaria, que ha perfeccionado todos sus órganos de lucha y continuará sin descanso ni claudicaciones la obra sagrada de mantener el régimen de la familia, de la propiedad y de la autoridad, mientras quede un solo adversario en toda la extensión de la República.

A esto seguirán declaraciones absolutamente xenófobas y antisemitas, que pública *La Fronda*, ya protegida por el gobierno anticonstitucional de Uriburu y donde la referencia ibérica, hasta imperial, será explícita: “Los iscaríotes llegados al poder por el tan tristemente conocido invento judío del sufragio universal, apresurándose en destruir todo lo que había en la tierra gloriosa de Carlos V, comenzando con la moral cristiana y concluyendo con los más elementales sentimientos nacionalistas”.⁹⁸⁵

4.1.5. La Razón.

El periódico, que comienza a tener cada vez relaciones más estrechas con la Liga, adopta posiciones de escaso respeto institucional, dando prioridad en cambio a los habituales valores de las derechas: la seguridad y el orden mientras los derechos de las minorías son considerados con total desenvoltura.

⁹⁸⁴Hebe, Clementi, *La década del veinte y los cruces*, <http://juanfilloy.bib.unrc.edu.ar/completos/corredor/correddef/panel/CLEMENTI.HTM>, consultado en diciembre de 2007.

⁹⁸⁵ *La Fronda*, 21 de abril de 1931 que cita Hebe, Clementi, *La década...* cit.

Apenas llegado al poder Mussolini, *La Razón* mostrará su simpatía por el movimiento fascista. Entre tanto, 1916, el periódico es dirigido por José Cortejarena y organiza una feroz campaña contra el gobierno radical, esa “democracia corruptora” que resume todo cuanto los sectores conservadores de la aristocracia terrateniente y la Curia atacan. En la exasperante promoción de seguridad se proclama que todos los males, incluso los recientemente conocidos “alcaloides y drogas nocivas”, proceden del exterior: “Dentro de esta óptica nacionalista que atribuye a lo extranjero todos los males del país – tesis extendida a cualquier ideología «peligrosa», «exótica»- el diario se auto-impone la misión de despertar las conciencias dormidas o culposamente negligentes frente a este flagelo social”.⁹⁸⁶

La Razón se mostró cada vez más paladín de las maneras fuertes. Lo extranjero es puesto como ejemplo sólo para aprender la extrema represión de la derecha que en Europa se estaba organizando. En octubre de 1910 un extensísimo artículo de *La Razón* es dedicado a la delincuencia en las calles de París. La opinión pública de Francia, según la nota, solicita la adopción de medidas enérgicas. Los tribunales son demasiado “sensibleros e indulgentes” y las personas honradas no pueden esperar seguridad en su vida ni en su propiedad.

Una foto del periódico muestra dos maniqués: uno de ellos atado y otro en actitud de azotarlo. La leyenda de la foto dice “Castigo infamante que ha limpiado de apaches a la Gran Bretaña: el gato de nueve colas en una prisión de Londres”.

El texto del diario reza entre otras cosas:

Ahora la opinión pública se ha puesto de la partida y, secundada por la prensa quiere que a toda costa se ponga remedio a ese mal con urgencia....el público desearía que, a semejanza de Inglaterra, se restableciera en Francia el castigo corporal para los malhechores...La pena del látigo, el castigo de la rueda, el “hard labour”, a más de una fuerte temporada de prisión son excelente medidas que han purgado a Londres en pocos años de todos los apaches... ¿Por qué no emplearlos?... ¿Por qué consentir que los guardianes del orden ...expongan su vida sólo por no hacer mal a un canalla ...sin conciencia a la vuelta de una esquina, lo mismo al pacífico burgués, que al obrero o al aristócrata, para despojarles de su dinero o sus alhajas, si los llevan?...uno de sus

⁹⁸⁶ Pierini, Margarita “Alcaloides de papel”, www.rlp.culturaspopulares.org/textos%20II-2/03-Pierini.pdf - consultado el 17 de agosto de 2008.

*hombres más influyentes ha decidido presentar a su reapertura un proyecto de ley que restablezca en Francia la pena infamante del látigo.*⁹⁸⁷

Pocos días después *La Razón* da otro ejemplo parecido, esta vez alemán. En este caso las palabras son pocas, pero las numerosas imágenes resultan por demás expresivas y de una violencia inusitada que muestran a policías golpeando “ejemplarmente” a los enemigos del orden. La leyenda textual describe didácticamente los sucesivos pasos: “1- La detención por la garganta acompañado de un golpe de pierna por detrás. Lo más eficaz del método, 2- la sujeción de los brazos por ju-jitsu, ayudada de un rodillazo etc. etc. Un dato importante de esta situación es que los enemigos de la seguridad no son otros que los huelguistas alborotadores...ante las bruscas o corteses invitaciones de la policía no cabe rebelión alguna ni protesta y en caso contrario se lo llevará a la comisaría inmediata donde, si ha sufrido algún rasguño por el camino, se le curará en seguida con solicitud maternal.”⁹⁸⁸

A este punto se llega al toque de gracia. Los artículos anteriores, el 27 de diciembre, resultará claro, estaban preparando la promoción por parte del diario del escuadrismo local. *La Razón*, como “la prensa” francesa citada en el artículo sobre París, se aliaba con la opinión pública. Es el mismo periódico que organiza la represión parapolicial: “La indignación que en el público han producido los últimos hechos [...] las numerosas cartas que diariamente recibimos, aplaudiendo nuestra actitud por [...] haberse constituido un grupo de jóvenes con el propósito de reprimir esos desmanes. Tal actitud es encomiable”.

Y se da los nombres de los valerosos participantes con apellidos que poco representan los porcentajes de la demografía porteña; en este grupo hay, como es simple verificar, escasa presencia castiza o italiana:

[...] son los señores: Carlos Heckeman, Juan Findlay, Rogelio Rodríguez, Carlos Alberto Benet, Atilio Sardana, Manuel J. Andreoni, Roberto Heinceman, Augusto Foget, José Fourcade, Enrique Dubois, y otros.

*Dos de esos son boxeadores; tres tiran el palo, y los demás distintas armas de defensa.*⁹⁸⁹

Para concluir sobre esta descripción de la ideología de *La Razón* que llegó a ser órgano de prensa de la derecha violenta y xenófoba, vayan dos opuestos artículos de corte racial. Uno

⁹⁸⁷*La Razón*, 10 de octubre de 1910, p. 6.

⁹⁸⁸*La Razón*, 2 de noviembre de 1910, p. 6.

⁹⁸⁹*La Razón*, 27 de diciembre de 1910, p. 6.

es entusiasta y el otro crítico. El artículo crítico es claramente antisemita. Sin ambages se trata a los judíos como un grupo que exagera en su victimismo y que se resiste a adaptarse. Los hebreos son para el diario gente con vocación de lamentoso Jeremías o de Jonás gesticulante, y se critica a una compañía de migración de hebreos preguntándose:

¿Pero cual era la intención de esa compañía colonizadora judía, que ha incorporado al aluvión inmigratorio el dudoso aporte del sobrante israelita? ¿Acaso poblar una nueva Canaan fuera de la ley argentina....con desconocimiento de la bandera y de la ciudadanía, tal si fuera un éxodo a regiones olvidadas por la civilización? El caso es curioso, indiscutiblemente, y el lamento jeremíaco tiene mucho de extemporáneo cuando el único derecho al afecto argentino puede lograrlo la corriente inmigratoria hebrea con la asimilación amplia y sin hesitaciones. Decididamente, el llanto de Daniel no resulta propicio sobre la opulencia envidiable de los hebreos aclimatados en el país.⁹⁹⁰

A ese artículo sobre la raza del lamento se opone otro, extensísimo, de la raza del entusiasmo viril, la nuestra, por supuesto:

Fecundidad de la Raza...la gloria de una madre criolla.

Así como los aires de la pampa fortalecen los arbustos y la semilla sembrada en buena tierra echa fruto bendecido, el hombre y la mujer de campo, llenos de vigor y savia productiva, dan a la humanidad la riqueza de su producción vigorosa, multiplicándose en forma sorprendente..No todos los días recoge un criollo en la cosecha de nueve meses, cuatro hijos gordos y sanos.

La descripción del ambiente no tiene desperdicio y es excelente ejemplo de cuanto los lectores se esperaban de *La Razón*

Allá por las inmediaciones del pintoresco y rico partido de 25 de Mayo, casi junto a la estación Pedernales, se levanta como atalaya de los grandes establecimientos agrícolas, un ranchito humilde pero coqueto dentro de su belleza campera, de facha tradicional, paja y barro, con mojinete de tacuara, piso de tierra y vereda de ladrillo...

⁹⁹⁰*La Razón*, 26 de agosto de 1910, p. 3.

es la morada del paisano Amancio Rodríguez y su mujer Nicasia Roldán, dos criollos puros, sin mezcla...orgullo de una raza que va extinguiendo la rotativa de los tiempos.

Esta es la escena en la que el nacionalismo sentimental se reconocía:

[...] hace veintiséis años que Rodríguez le empezó a bajar el ala a Nicasia...era soberbio y altanero. Cruzaba los campos en su flete escarciador y lo hacía rayar en la tranquera de su prenda. Un amargo cebado por la mano de Nicasia, era el néctar que le aliviaba sus penas pasionales...Trece hijos he tenido antes de estos y se me han muerto dos. Aura con esos cuatro, tengo quince.⁹⁹¹

La Razón, resultó uno de los principales canales de la intolerancia contra el extranjero. El diario representó, en pos de la defensa de un populismo nacionalista que tuvo perfiles violentos, manifestaciones de perfiles racistas e incluso antisemitas. Su clara asociación a la Liga Patriótica y las simpatías que el periódico declarará hacia el régimen de Benito Mussolini, lo sitúan muy claramente en el bando que en lo cultural confía más en mito el que en la historia. *La Razón*, en tal marco, consideró útil la promoción de emblemas culturales muy determinados. Entre ellos no faltó un cierto tipo de ópera.

Conclusión acerca de la reacción que se organiza.

La creciente precariedad social hizo que la elite económica considerara cuanto llegaba desde afuera como una amenaza. El anhelo de Europa que los estancieros argentinos satisfacían con sus viajes transatlánticos y que tan bien describe Anatole France, se articuló curiosamente con una desconfianza por el cosmopolitismo.

Principal promotor de los mitos nostálgicos anti-urbanos fue Ricardo Rojas, apólogo de una hipotética fusión racial y cultural de lo criollo con lo ibérico. El texto de Rojas *La restauración nacionalista*, fue distribuido en las escuelas, en cuanto la educación fue considerada sede de lucha fundamental contra cuanto llegaba de afuera. Esto respondía al

⁹⁹¹*La Razón*, 5 de octubre de 1910, p. 15.

análisis que mucho antes había proclamado Ramos Mejía denunciando los efectos imprevistos de las olas de inmigrantes. Según Ramos Mejía, los inmigrantes eran más ágiles mentalmente que los vástagos de la clase alta local. Aquel extranjero, se temía, podría adquirir riqueza y transformarse en un *burgués aureus*. Aquella perspectiva era fastidiosa para los argentinos pertenecientes a las familias más arraigadas, quienes no podían tolerar que aquellos malolientes pudiesen adquirir los objetos distintivos de su clase. Ramos Mejía indicaba la solución: “argentinar” aquel peligroso sujeto a través de la escuela.

El rechazo encontró otras vías más violentas para manifestarse. Antes de Ramos Mejía las breves novelas de Eugenio Cambacérès habían descrito con acentos xenófobos y racistas historias de inmigrantes italianos. *En la sangre*, es un breve relato donde el escritor describe los esfuerzos por superarse social y culturalmente del hijo de un obrero napolitano. Se muestra en el texto que todos aquellos sacrificios serán inútiles: aquel sujeto lleva la degradación, “en la sangre”.

Con ese tipo de inspiraciones la llamada Liga Patriótica formó verdaderos escuadrones parapoliciales que estuvieron muy vinculados a un periódico porteño, *La Razón*. Este diario, dirigido por José Cortejarena consideró “corruptora” la democracia del gobierno radical y mostró precozmente su simpatía por Benito Mussolini.

La Razón, con su populismo sin límites, fue embudo de las peores características del nacionalismo reaccionario. Su nostalgia campera, su defensa xenófoba de la clase dominante y su antisemitismo, se asociaron a productos artísticos que el periódico promocionó con energía. Esto nos conducirá, una vez más, a la ópera. Será por ello de la mayor importancia conocer cuáles son aquellos emblemas en el arte y en la música que *La Razón* consideró “nacionales”.

4.2. PERSECUCIÓN Y PRUDENCIA. BARBAS EN REMOJO.

¿Cuáles fueron las actitudes de los italianos residentes en Argentina ante aquellas agresiones xenófoba? ¿Ocultaron sus orígenes o por el contrario resistieron a aquellos acosos? ¿Cuál fue el comportamiento de los hijos de los migrantes? ¿Reivindicaron sus orígenes o trataron de ocultarlos?

4.2.1. Un temeroso simulador: Inge(g)nieros.

Ocurrió que uno de los cerebros más fustigado y más estimulados en Argentina perteneció al hijo de un inmigrante italiano, es más, era italiano él mismo. Este personaje fue, curiosamente, íntimo de aquel Ramos Mejía que ponía en guardia contra el avance de esas gentes y es muy probable que el autor de *Las multitudes argentinas* no conociese secretos fundamentales de aquel personaje tan inteligente que frecuentaba asiduamente, ya que éste había ocultado por mucho tiempo a su propia hija el sombrío arcano. Ella ignoraba que su padre, José Ingenieros,...fuese italiano.

Si hubo respeto y hasta afecto entre Ramos e Ingenieros, algunas afirmaciones del primero, no muy lejanas de cuanto había escrito Cambacères, habrán debido ser puestas entre paréntesis en la relación personal. Así se lee en Ramos Mejía sobre el inmigrante italiano: “[Llega amorfo y protoplasmático a estas playas y acepta con profética mansedumbre [...] con cómica solemnidad. Ese desagradable Frégoli no es sino un símbolo vivo del inmigrante argentino.”⁹⁹² Las vicisitudes personales de José Ingenieros, a quien algunos consideran el más notable intelectual en Argentina de aquellos años, son de muy compleja lectura, pero, a pesar de esas dificultades, será necesario esbozarlas en un pasado familiar que ofrece una gran riqueza para la tarea interpretativa. Para entender en este estudio sobre el significado el gran esfuerzo, al menos interno, que habrá supuesto tal operación de negación, será necesario explicar la relevancia del objeto que se trataba de esconder: un padre denso y no fácil de escamotear, ya que habían tenido un papel muy destacado en él los primeros pasos de la izquierda italiana. Salvatore Ingegneros, prácticamente desconocido en las fuentes argentinas y no sólo, es personaje que obligará a alguna atención.

4.2.1.1. Salvatore en Palermo.

El padre de Ingenieros era persona de gran importancia política. Lo que conozco de Salvatore Ingegneros deriva fundamentalmente de las huellas de su actividad periodística y también de algún documento que resulta de su militancia política, como el que firma el 23 de agosto de 1873. Se trata de una nota en la que se delega al “*compagno Crescio*” la representación Circolo di Propaganda Socialista de Palermo ante el Congreso internacional de

⁹⁹² Ramos Mejía, José María, “Las multitudes argentinas...” cit., p. 400.

Ginebra que se habría de realizar ese año. Se conserva en Suiza⁹⁹³ y en un marco de conflicto dentro de la Primera Internacional que habría de desembocar con la ruptura de los sectores anarquistas, Ingegneros indica a su representado que deberá abandonar el congreso si los antiautoritarios son echados de la reunión. Gracias a un fundamental trabajo documental sobre la Primera Internacional⁹⁹⁴ se puede entender la compleja dinámica de contraposiciones políticas y alianzas entre los hombres de la izquierda. Una específica coyuntura interpretada por aquel robusto trabajo de investigación, permite esclarecer posiciones. En momentos en que Ingegneros era ya objeto de evidente control policial, el representante del grupo siciliano ante la conferencia de Lugano del 14 de abril de 1876, fue un cierto Ferrari. Este personaje también representó a otros grupos como la Sección de Ceresio, en el Ticino, de la que formaba parte Tito Zanardelli, y al que se agregará más tarde Benoit Malon. A este frente habrá que sumar políticamente a Enrico Bignani, el redactor de *La Plebe* de Lodi, corresponsal de Engels, que habrá de crear la Federación Lombarda, y el grupo romano de Osvaldo Gnocchi Viani. Todos estos personajes se oponen a las posiciones anarquistas de Mikhail Bakunin⁹⁹⁵, que son en Italia seguidas también por Cafiero y por Errico Malatesta, este último, como sus dos correligionarios, perteneciente a una familia de latifundistas. Temas centrales del contraste habían sido, primero, la política ante la guerra franco prusiana, y luego, la posibilidad de constituir un estado socialista con la consecuente conquista del poder a través del voto. Será interesante recordar la ubicación de Salvatore Ingegneros en el lado antibakunista de la contienda, cuando se consideren las posiciones filo anarquistas, si bien fugaces, de su joven hijo Giuseppe en Argentina.

Más allá de estas deducciones, los datos más directos que sobre Salvatore Ingegneros he podido conseguir, derivan de la lectura del periódico que dirigió en Sicilia, material de no fácil consulta.⁹⁹⁶ Se trata de *Il Povero* cuyo número inicial está fechado en Palermo el 17 de agosto de 1873, y que se proponía ser publicado los domingos. La firma editorial da como apellido del redactor Ingegneros Mansella, aunque en algún documento, como aquel mandato para el congreso suizo, nuestro personaje firma Ingegneros Napolitano. También es posible que esto se refiera al origen, ya que en alguna ocasión se le menciona como responsable de la

⁹⁹³ Neuchâtel, AE, Fonds James Guillaume, cartón IV y es traducido al francés en *La Première Internationale, Les conflits au sein de l'international (1872 -1873)*, ed. Jacques Freymond, Ginevra, 1971, Tomo IV, p. 139.

⁹⁹⁴ *La Première Internationale*, Tomo III, nota 978, Tomo IV, notas 375, 607, 682 y 717.

⁹⁹⁵ *La Première Internationale*, cit.

⁹⁹⁶ En Italia se conservan algunos ejemplares del periódico en la Biblioteca delle Civiche raccolte storiche. Museo del Risorgimento de Milán y hay microfilms de *Il Povero* en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia.

sección napolitana.⁹⁹⁷ La confusión entre las formas Ingegneri, Ingegneri, Ingegneros e Ingegneros es recurrente, aunque esta última forma parece la preponderante, al menos es la que se encuentra en la firma de *Il Povero*.

Con el periódico colaboró Benoit Malon, que fue ya mencionado, y desde el primer número el editor manifestó simpatía por los socialistas que están del mismo lado de la barricada, como Gnocchi-Viani y Tito Zanardelli: “*Con li 8 del corr. venivano a Roma posti in libertà provvisoria, senza cauzione, i nostri compagni Osvaldo Gnocchi-Viani, Giovanni Buzzi, Petrillo, Melchiorre, Piva, tra cui il nostro carissimo Tito Zanardelli, il simpatico autore dell’Operaio in Italia e dell’Almanacco Socialista*”.

En qué medida Malon era importante, incluso para la policía palermitana, resulta claro gracias al tercer número del diario, donde se viene a saber que Malon fue buscado por ciertos “signori” en los hoteles de Palermo:

Ci viene assicurato che taluni han fatto delle ricerche anco sui registri degli alberghi per conoscere se con effetto il nostro collaboratore Benedetto Malon si trovi a Palermo. Questi signori han fatto un circolo vizioso: potevano indirizzarsi al nostro domicilio ch’è tanto conosciuto, e li avremmo informati che B. Malon, operaio meccanico, attualmente trovasi impiegato in un ufficio di Ginevra.

No era para menos, Malon era figura importantísima de la izquierda europea que había tenido gran participación en los eventos de la Comuna de París.

La publicación de cartas de Garibaldi y la emotiva nota conmemorativa de Mazzini⁹⁹⁸ colocan a *Il Povero* en un área decididamente alternativa al anarquismo de Bakunin y Cafiero. Siempre en la misma línea de pensamiento, se colocan los numerosos artículos de *Il Povero* que firma Aldisio Sammito. Ellos propugnan la conquista del poder a través del sufragio universal, suponiendo por lo tanto la existencia de un estado.

⁹⁹⁷ En *La Première Internationale*, ...cit., Tomo III, nota 978, p. 616, 7 se da esta noticia : «*En aout 1873 parut à Palerme le premier numéro du journal Il Povero, fondé par Salvatore Ingegneros (de Naples) et Vincenzo Curatolo (de Trapani). Il comptait parmi ses collaborateurs Bignami, Gnocchi Viani, Malon, Nabruzzi et Zanardelli. Le journal parut jusqu’à la fin de décembre 1877, avec plusieurs interruptions (avril 1874-septembre 1876 et juin-septembre 1877).*

⁹⁹⁸ *Il Povero*, I, n.16, 29 novembre 1873.

Encuentro notable que en un diario de lucha, y que por otro lado se publica en condiciones casi clandestinas, dedique espacio, en la brevedad de sus cuatro páginas semanales, al mundo del teatro ciudadano. Las noticias se dan desde una posición específica, es decir la preocupación de la conservación de la fuente de trabajo de los artistas a quienes se considera proletarios:

Si dice che il Teatro Bellini quest'anno resti chiuso. Siamo alla vigilia dell'apertura dei teatri ed il Municipio non si determina a contrattarne l'impresa.

Ci duole l'ammiserimento certo d'una classe numerosa di persona, che verrebbe a soffrire la fame.

Parliamo dei coristi e di tanti altri impiegati che ascendono a 200 circa.

*La forza è sempre per Il Povero!?*⁹⁹⁹

Y en alguna oportunidad el periódico creyó necesario prevenir alguna objeción de los camaradas: *Il Povero* se ocupa de teatro sólo porque los quinientos artistas también son proletarios:

Pur finalmente il Teatro Bellini si riaprirà, stagione autunno con la compagnia di prosa del valente artista palermitano Bozzo.

Oh questa è bella! i poveri proletari che s'interessano di notizie teatrali, esclamerà qualcuno dei nostri lettori:

*C'interessa questa notizia, e molto, perché ben cinquecento artisti, anch'essi proletari, avranno di che vivere.*¹⁰⁰⁰

A pesar de tal aclaración, es evidente que el interés por los espectáculos del Teatro Bellini o del Teatro Circo, no es solamente político, y así se lee en el mismo número una alabanza dedicada nada menos que a un personaje noble de la ciudad:

Non è per fare l'apologia di un ricco, ma per dire le cose come stanno, possiamo affermare che questo favorevole risultato si deve all'opera del Conte di Ranchibile, il quale assumendo ogni responsabilità determinò il Municipio ad accettare l'offerta

⁹⁹⁹ *Il Povero*, 1, n.2, 24 de agosto 1873.

¹⁰⁰⁰ *Il Povero*, I, n. 5, 14 de septiembre 1873.

Giannone, il quale sappiamo non aver risparmiato cure e fatica (sic), perché il nostro difficile pubblico fosse degnamente accontentato.

E questa opera è meritevole vieppiù perché attraversata da taluni mestatori, i quali usi a speculazioni da trivio, sino a quella immorale e degradante di far rivendere talune volte i biglietti d'ingresso il triplo del costo ordinario, volevano tutto per conto proprio o il Teatro chiuso.

Es más, se promete que *Il Povero* tendrá hasta una crónica teatral, eso sí, escrita por algún proletario amigo:

Altri artisti sono arrivati per la compagnia di prosa del Teatro Bellini, tra questi è la prima donna Claudina Lavagnolli.

Il teatro Circo si è riaperto con una Compagnia di Vaudeville diretta da Scalvini.

Prenderemo informazioni da qualche proletario nostro amico dell'orchestra, sia Trombone o Violino, per scrivere della cronaca teatrale.¹⁰⁰¹

Algunos de esos comentarios de *Il Povero*, sobre todo si demasiado cordiales habrán sin duda puesto en dificultad a los alabados artistas ante las autoridades. Así la compañía del actor Salvini parece una sección de propaganda socialista internacional:

Il difficile pubblico palermitano ha accolto con simpatia e fanatismo quest'altra nuova fiaba; e con ragione, poiché il signor Scalvini ha tale scelta compagnia da ripromettersi sempre più grande concorso di persone ed applausi.

Non è per far la nostra causa, ma per dire la verità che possiamo affermare; che le produzioni della compagnia Scalvini al nostro Circo hanno un carattere eminentemente socialista, poiché dando al pubblico di simile fiabe con cui si mettono in ridicole e re, e duchi, e baroni, facendo da costoro chiamare il popolo vile moltitudine, a noi pare che la Compagnia Scalvini sia nè più nè meno una Sezione di propaganda Socialista Internazionale.

¹⁰⁰¹ *Il Povero*, 1, n 6, 21 de septiembre 1873.

*Continui pure questa compagnia a demolire i vecchi ed i nuovi pregiudizi, cole terribili armi del ridicolo; farà in questo modo gran bene al paese ed affretterà coll'opera sua la trasformazione sociale.*¹⁰⁰²

En ámbito específicamente musical, *Il Povero* defiende los intereses de una clase maltratada de trabajadores: los ejecutantes de la banda ciudadana, evidentemente considerados por el Municipio de forma muy diferente que sus colegas venecianos. Por cuanto se lee en el periódico, son los mismos músicos que golpean la puerta del periódico en busca de ayuda: “*Anco i poveri artisti che compongono la musica della banda municipale, versano in deplorevoli condizioni. Taluni di essi sono venuti al nostro ufficio interessandoci a reclamare in favor loro. Ne avevano diritto; sono i poverissimi tra i poveri!*”

La causa de la miseria de los músicos es por demás del máximo interés para entender la comitencia musical dentro del cambio de régimen. Análogamente a cuanto había sucedido en Venecia en época napoleónica, la supresión de conventos y monasterios produjo desocupación entre los instrumentistas y compositores. Ellos habrán de alejarse de las fuentes de ganancia relacionadas con el clero y de ahí en más, la música sagrada será objeto que dejará de ser interesante para el músico profesional. Esta es la muestra del fenómeno que registra el diario socialista de Palermo:

Ci han detto: che venuta loro meno ogni risorsa per l'abolizione dei conventi e monasteri si penso, è già qualche tempo, sotto la direzione del signor Pappalardo, ricostituire il corpo della musica municipale. Le condizone proposte allora ai professori che ne dovevano fare parte furono in vero meschine, ma la promessa di un aumento di stipendio, li fece accettare. Le promesse fallirono.

Ecco qual è la condizone presente di questi infelici.

Con utilísima precisión, el periódico de Ingegneros da noticia de las diferentes categorías de los músicos de banda, su diferente salario y el tipo de tareas que deben cumplir como organismo:

La banda consta di n. 55 professori.

Sono divisi in quattro categorie; la prima con soldo giornaliero di L. 1,20-la seconda con L. 0.98-la terza con L. 0,77-la quarta con centesimi 55.

¹⁰⁰² *Il Povero*, 1, n. 9, 12 de octubre de 1873.

In media si ha cent. 88 per ogni professore.

Oltre, il Municipio assegnò L. 4000 per il servizio di Esta al foro Italico: di questa somma però si ritengono per sfrido di strumenti e carta di musica L. 1000.

Le rimanenti L. 3000, distribuiti ai cinquanta-cinque professori corrispondono a L. 56.38 cioè a centesimi 15 al giorno.

Rimanendo queste cifre giornaliere, ogni professore ha 1,02.

Vediamo ora il lavoro a cui sono obbligati.

Mattina concerto-Sera dalle ore 9 e ½ alle ore 11 e ½ al foro Italico: e questo durante l'estate - Nell'inverno servizio alla villa Giulia ed al giardino Inglese.

In ogni tempo poi accompagnamenti funebri, accademie, inaugurazioni e cento altre cose. Quali servizi vanno inclusi nella paga giornaliera di L. 1,02

Questa è la posizione dei musicanti malgrado i buoni uffici per migliorarli fatti dall'assessore e dal direttore di questo corpo musicale¹⁰⁰³.

Notablemente, el periódico socialista establece una distinción entre los trabajos materiales e intelectuales y señala la injusticia de que un músico tenga el mismo salario que un obrero “empleado en ejercicios materiales”:

Ora diciamo noi- un operaio trasportatore che non sa sonare trombe o tromboni: che digiuno di note musicali; che appena conosce il tempo ordinario ed accelerato dei propri passi, impiegandosi per esercizi materiali va retribuito in miglior modo, sebbene sempre al disotto di quanto dovrebbe avere.

E gli spazzini per il lavoro diurno, vengono dal municipio retribuiti con L. 1,10 (in media) al giorno. Par dunque che il municipio abbia messo al disotto degli spazzini questi nostri professori. E noi che abbiamo saputo le numerose famiglie che debbono viver con sì tenue stipendio, non possiamo fare a meno che compiangere la loro sorte.

Altro che poveri! Miserie a metri cubi l'estenuazioni, languore e dibulizza (sic).

È un fatto; qualcuno di questi professori, estenuato dalla fame e non potendo oltre tirar fiato, trovandosi a suonare alla marina, venne qualche volta dal direttore esonerato dal servizio di quella sera. Così la povera gente muore di fame!¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰³ *Il Povero*, 1, n. 9, 12 de octubre de 1873.

¹⁰⁰⁴ *Il Povero*, I, n. 3, 31 de agosto de 1873.

El periódico era sensible también a la música desde aspectos artísticos, y no dejaba de citar a los directores de orquesta que se presentaban en los teatros palermitanos como Lo Casto y Giuseppe Dotto. Éste era director y compositor tanto de arias de salón como de algún himno patriótico dedicado a Garibaldi. En cuanto al Lo Casto, que cita *Il Povero*, es posible que se trate del Agostino Lo Casto que había reducido a piano infinidad de óperas de Donizetti, Pacini y Mercadante y que muchos años antes, en tiempos borbónicos, había compuesto una ópera cómica, *La locandiera*. Aún en pleno *ancien regime* - estamos en la Sicilia del 1838 - el incipit indicaba que la ópera era: “*da rappresentarsi nel Real Teatro Carolino ricorrendo il fausto giorno natalizio di S. M. la Regina Madre del Re N. S.*”

Los lectores proletarios de Palermo seguramente se interesaban por el tema y en consecuencia no se habrán sorprendido de que en un artículo de este periódico combativo se hicieran referencias a la ópera lírica suponiendo un acervo cultural compartido. En alguna ocasión, un articulista que vehemente describe una injusticia social, no duda en citar a Donizetti: “*Il vecchio non potendosi contenere a tal vista lagrimava, e poi accennandomi tanto scempio, proruppe in alte grida e diretto pianto. Anco a me cadde una furtiva lacrima - non quella dell’Elisir d’Amore, di Donizetti.*”¹⁰⁰⁵

Entre ópera y realidad, *Il Povero* da noticia en diciembre de 1874 de que su director se batió en duelo con un “íntimo amigo”. La cosa parece haberse resuelto de manera bastante teatral, con tiros al aire, y es casi seguro que el ocasional rival de Ingegneros haya sido su colaborador, Vincenzo Curatolo, que era trapanese:

Duello- lunedì 8 dicembre, ebbe luogo uno scontro alla pistola tra il Sig. S. I. N., redattore del giornale Il Povero; assistito dai signori L. C ed A. C.; ed il signor V. C. da Trapani, assistito dai signori S. R. ed F. M.

*Tirati i primi colpi, che andarono a vuoto, i secondi dichiararono soddisfatto l’onore d’entrambe le parti. Indi gli avversari si strinsero cordialmente la mano, ritornando intimissimi amici, come lo erano stati, per l’innanzi.*¹⁰⁰⁶

El periódico daba noticia de compañeros que migraban hacia Buenos Aires, con toda probabilidad obligados más por la prudencia que por el hambre, ya que mucho habían luchado por el rescate del proletariado. Así se lee que:

¹⁰⁰⁵ *Il Povero*, I, 9, 12 de octubre de 1873.

¹⁰⁰⁶ *Il Povero*, I, n. 18, 14 diciembre 1874.

Ieri 26 partivano alla volta di Buenos-Ayres i nostri carissimi amici Vittoriano Guarnaccia e Giovanni Di Fiore.

Il Guarnaccia portava seco la famiglia.

A noi duole moltissimo che sì cari ed egregi cittadini abbiano lasciato l'Isola nostra in cui molto aveano lavorato e potevano lavorare per il riscatto del proletariato, dal dispotismo di ogni colore. Dal canto nostro, sicuri che con la loro attività ed industria, sapranno crearsi quel avvenire che il nostro paese non offre, gli auguriamo buona fortuna, con la speranza di vederli ben presto altra volta fra noi.¹⁰⁰⁷

Poco tiempo después, Salvatore Ingegneros emprendió con su familia aquella ruta que llevaba a Buenos Aires. Pasando casi seguramente por Montevideo, Ingegneros viajó con su pequeño hijo Giuseppe, que había nacido en Palermo el 24 de abril de 1877. El viaje fue probablemente obligado, ya que en el periódico por él fundado seis meses antes se había dado discreta pero notable noticia de la muerte de su tío, homónimo de su hijo que habría de nacer seis meses después. Así, entre informaciones artísticas, protestas sociales y mortificantes publicaciones de los nombres de los morosos que no pagaban las cuotas del periódico, la noticia habrá sorprendido a los lectores del 8 de octubre de 1876 de *Il Povero*. Aquella necrológica tenía características curiosas ya que se leía recién en la última página del periódico y era además la segunda de las notas fúnebres de la sección. Los tipos de la publicación se armaron según este texto que publicó *Il Povero*:

Giuseppe Ingegneros non è più tra i viventi. Il giorno primo ottobre esalava l'ultimo fiato, per restituire quel tributo di materia ch'ogni uomo, per legge di trasformazione, deve alla natura. Impiegato in un ospedale, per riduzione d'organico, venne posto dal governo riparatore sul lastrico e condannato a menare giorni infelicissimi. Al 1873 assunse la responsabilità del Povero. Nell'agosto del 1874 venne arrestato, per isbaglio in vece del nostro redattore, di cui era zio, e la magistratura d'allora, garantì l'operato arbitrario dell'autorità politica convalidando l'arresto e complicandolo nel processo internazionalista. Fu liberale di principii – socialista per

¹⁰⁰⁷ *Il Povero*, I, n. 7, 28 de septiembre 1873.

*convinzione –rivoluzionario per sentimento. Visse da uomo onesto – morì povero, lasciando agli amici largo patrimonio di esemplari virtù.*¹⁰⁰⁸

La Argentina que encontraron los nuevos llegados era terreno ya trabajado por la izquierda alemana e italiana. Poco antes del viaje de la familia de Salvatore, las ideas de Bakunin empezaban a conocerse en Buenos Aires, y en 1885 viajó a la Argentina, donde permaneció cuatro años, nada menos que un personaje como Errico Malatesta, enemigo del positivismo en cuanto exaltación de la ciencia y de la democracia considerada mal inaceptable. El amigo de Bakunin fundó con otros camaradas el primer sindicato argentino formado por panaderos. Además con sus compañeros instaló en la ciudad un taller mecánico. Utopía hasta el fin, Malatesta trató de encontrar oro en Tierra del Fuego para financiar la causa.¹⁰⁰⁹

En ese ambiente fértil, la tarea periodística de Salvatore Ingegneros continuó en Buenos Aires a través de la *Revista Masónica, Órgano independiente de la Masonería Universal*.¹⁰¹⁰ Una importante nota necrológica publicada en la *Revista* confirma la actividad de Salvatore al frente de la publicación aún en agosto de 1902.¹⁰¹¹ Como tal artículo, según la fuente que utilizo, salió a la luz el noveno año de *Revista Masónica* y allí se menciona que el fundador de la publicación era Salvatore Ingegneros, puede suponerse entonces que en 1893 el italiano estaba al frente de la revista porteña. El texto en cuestión es la nota fúnebre dedicada al masón francés Alexis Peyret. Este había defendido las ideas de la Confederación desde Montevideo y con un personaje ya aquí abundantemente citado, Alfredo Ebelot, publicó en Buenos Aires el periódico *Le Républicain*, que tuvo fugaz vida. Peyret fue además el primer presidente de la Alliance Française de Buenos Aires.

¹⁰⁰⁸ *Il Povero*, 3, n. 2 .8 de octubre de 1876.

¹⁰⁰⁹ Paris, Robert, “L’Italia fuori d’Italia”, *Storia d’Italia*. vol 8 *Dal’Unità a oggi. Un popolo di eroi, di emigranti, di artisti*, Einaudi, Il sole 24 ore, Milano 2005, p. 579.

¹⁰¹⁰ Una colección de esta publicación se encontraba a la venta en la Librería de Antaño, ubicada en Sánchez de Bustamante 1876, Buenos Aires, en enero de 2009. Esos números eran los comprendidos desde el 1 al 24.

¹⁰¹¹ El dato es mencionado por María Marta Quinodoz en “Biografía de Alejo Peyret”, <http://www.zonacolon.com/historica/archivos/alejo-peyret-zonacolon.html>, consultado el 3 de enero de 2009, y las referencias citadas en la nota 91 de tal artículo indican: *Archivo Gran Logia de Libres y Aceptados Masones, Revista Masónica*, fundada y dirigida por Salvador Ingegneros, año IX, julio - agosto 1902, nº 13 -16, p. 105”.

Giuseppe, a los once años, ya era Lubetón en la Logia Unión Italiana Primera n. 90 a la que pertenecía su padre, y fue masón a los veintidós años.¹⁰¹² En 1901 fue Gran Hospitalario. Paralelamente a esto fue secretario del partido socialista en la época de su fundación. En ese entonces militaban también en el partido dos médicos: Nicolás Repetto y Juan B. Justo, siendo este último su primer presidente. De todas maneras, en aquellos años, Giuseppe-José frecuentó ambientes filo anarquistas junto a su amigo Leopoldo Lugones, personaje que después abrazaría posiciones de corte nacionalista.

4.2.1.2. Nuevas fuerzas para viejas luchas.

El fin de siglo encuentra así a jóvenes como Ingegneros objeto de dos seducciones opuestas que, transversales a las izquierdas y las derechas, fueron las que fundamentaron las dos alternativas fundamentales del país que lo hospedaba: el universo del dato, el de la historia y el mundo de la mística, de la naturaleza. La nueva tierra habría de acoger nuevas razones teóricas para reforzar las antiguas dicotomías que estaban enfrentándose desde la fundación del nuevo país. Tales posiciones ideológicas que motivaron la elección de emblemas estéticos en Europa, habrán de tener análoga función en el Río de la Plata. No lejos de la ópera se enfrentan los dos bandos: el del logos, de lo científico, del verbo signifiante por un lado y el del universo del número “armónico”, de los elegidos, de la naturaleza capaz de unir a los opuestos por el otro. En el primero se situaba Salvatore Ingegneros y en el otro Bakunin y sus secuaces. No es casual que, a diferencia de Marx, Bakunin confiase en una posibilidad revolucionaria de los campesinos y anhelase destruir ciudades. La oposición entre campo/metrópolis es central en la elección de emblemas culturales tanto en Europa como en Argentina. Aquella posición mística tan típica de la derecha más reaccionaria fue posible también dentro de la izquierda revolucionaria. Esta también concibió como posible una solución política confiada en los elegidos. Dentro del mundo radical: tanto Mikail Bakunin como su máximo discípulo italiano, Carlo Cafiero, pertenecían a familias nobles propietarias de grandes territorios y ambos, típicamente místicos, desconfiaron de la solución democrática y propugnaron la salida de la secta clandestina. Como los místicos de las religiones, estos místicos de la revolución consideraron la auto inmolación como un ideal. El hijo de los marqueses Cafiero murió en un manicomio cerca de los feudos de sus mayores, en Barletta. Un nieto de Bakunin, el matemático napolitano Renato Caccioppoli, fue encarnación de otra

¹⁰¹² <http://fenix137rls.blogspot.com/2008/11/masones-ejemplares-jose-ingenieros.html>.

expresión mística: el número armónico. Ese número, ambivalente de genialidad y locura, fue para Caccioppoli tanto la cifra de los teoremas que creaba en la universidad como la de aquella música obsesiva que tocaba en el piano del manicomio¹⁰¹³, mostrando la idoneidad de la música para expresar el no verbo, lo inefable de los místicos. Por otro lado, el fuego del aristocrático Bakunin, aquel que quería purificar al mundo con el incendio de París, inspiró a su camarada Richard Wagner en 1849. Si bien el músico consiguió escapar de la policía, diferente fue la suerte de su menos afortunado compañero de revolución, que fue condenado a muerte. Wagner, sublimando la figura de Bakunin, hizo que el compañero de la barricada en Dresde, transformado en Loge, fuese fuego no de París sino del Walhalla. El comunismo, según la concepción de Wagner, es agente místico de la in-diferenciación, la persona individual con su egoísmo será disuelta en el comunismo. Es curioso que un gran narcisista como Wagner escriba que: “En el futuro, esta reconciliación tendrá lugar a través de la camaradería, en forma realmente comunista; el genio no estará ya aislado, sino que todos participarán en el trabajo del genio, el genio será un genio colectivo”.¹⁰¹⁴

Siguiendo estas ideas místicas que apoyan más en la naturaleza que en la historia es que el compositor confía más en la leyenda para entender la evolución de los pueblos que en el dato real, el documento. Tales concepciones, por cierto, tendrán profundas consecuencias en su propia creación y también por otras vías habrán de determinar elecciones líricas emblemáticas en los lejanos países de América Latina. Es precisamente en los años de su amistad con Bakunin que Wagner escribe conceptos que habrían de ser habituales entre los intelectuales argentinos que frecuentaría Giuseppe Ingegneros: las sagas de Ur y de Stem dan más noticia de los pueblos que la historia desnuda.¹⁰¹⁵ La llegada de Salvatore Ingegneros y de su hijo al Río de la Plata y de tantos otros, es también la llegada a un nuevo suelo de una planta antigua, compleja, rica de tensiones.

¹⁰¹³ La vida de Caccioppoli fue popularizada cinematográficamente por un famoso film de Mario Martone: *Morte di un matematico napoletano*, del 1992.

¹⁰¹⁴ Wagner, Richard, “El arte del futuro. En torno al principio del comunismo” (1849), *Escritos y confesiones*. Labor, Barcelona, 1975.

¹⁰¹⁵ Wagner, Richard, *Die Nibelungen. Weltgeschichte aus der Saga*, Verlag von Otto Wigand, Leipzig, 1850. En efecto el texto fue escrito hacia septiembre de 1948 y revisado el año siguiente en Zurich.

4.2.1.3. De Giuseppe Ingegneros a José Ingenieros.

Con el nuevo siglo Ingenieros se dedicó a la ciencia y a la docencia. En 1911 el claustro universitario había decidido asignarle la cátedra de Medicina legal, pero quien entonces era Presidente de la República, Roque Sáenz Peña, no refrendó esa designación al cargo, requisito en aquel entonces necesario. Ingenieros dejó la Argentina y se retiró a Europa por algún tiempo, escribiendo uno de sus textos más famosos, *El Hombre mediocre* que, según muchos analistas, es referido a Sáenz Peña. En 1915, en Buenos Aires fundó la *Revista de Filosofía* y una colección de publicaciones culturales entre las más importantes de Argentina. Su base positivista, sólida, se coloreó del espiritualismo de moda. Apoyó la revolución de octubre y adhirió a la reforma universitaria.

A través de Ingenieros, Argentina pudo presentarse con su aspecto más respetable en aquel codiciado “concierto de las naciones”, el de la ciencia de progreso. Si bien *il bel pittore* Cesáreo Bernaldo de Quirós seducía venecianas después de su triunfo en la Biennale¹⁰¹⁶, Ingenieros presidió una de las sesiones del V Congreso Internacional de Psicología y allí, durante casi toda la última sesión “que fue la más numerosa e interesante del Congreso”, las discusiones “fueron consagrados al debate promovido por una nueva clasificación de los delincuentes presentada por el delegado argentino”, como a sí mismo se llama Ingenieros en el relato del encuentro científico y allí, cuando el célebre Lombroso se entusiasmaba con detalles de su famosa teoría sobre los caracteres físicos de los delincuentes, Ingenieros pudo polemizar con él y “observó que los caracteres físicos degenerativos son comunes a todos los degenerados, no presentando ningún carácter especial en los delincuentes”.¹⁰¹⁷

Este espacio dedicado a Ingenieros cuando se está tratando el tema del rechazo de los italianos en Argentina, cumple la función de indicar que el gran científico era persona del más alto reconocimiento internacional, que primaba en una rama que era la más prestigiosa para la sociedad, la de la ciencia, y que además, por su formación y antecedentes políticos, era persona mucho más libre de prejuicios que la mayoría de sus contemporáneos. Pues bien, como ya fue anticipado, el gran científico ocultó mientras pudo su origen siciliano a su hija Delia. Delia Ingegneros o Ingegneri descubrió llamarse así cuando tuvo que conseguir documentos para inscribirse en la universidad. Supo entonces que su padre había nacido en Palermo y que su abuelo tenía una formación bien diferente de la del “tachero napolitano” que

¹⁰¹⁶ Ingenieros, José, *Crónicas de viaje*, Elmer, Buenos Aires, 1957, p. 54.

¹⁰¹⁷ Ingenieros, José, op. cit., p. 107.

despreciaba el escritor Eugenio Cambacères: había sido uno de los padres fundadores del movimiento socialista siciliano, amigo de Garibaldi y Mazzini y fundador de un importante periódico palermitano, *Il Povero*. El que un científico del más alto calibre haya elegido esconder su identidad nacional, es buen índice de la fuerza de la presión social antiitaliana en Argentina. Noto la distancia de esta actitud con la de otros italianos, como los compositores Pasquale De Rogatis, que a pesar de declarar estar vinculado al “ambiente” argentino, y Ernesto Mola, que adhirió al nacionalismo musical¹⁰¹⁸, jamás renunciaron al propio origen italiano. Mola, que fue autor de obras de título indudable como *El chambergo de Mitre*, *El piano de doña Mariquita Sánchez de Thompson*, *El monóculo del Gral. Mansilla*, *El pañuelo de Manuelita*, no pudo acceder a los concursos del Colón por no haber renunciado a su nacionalidad italiana como se le pedía. Ingenieros, evidentemente a pesar de sus ideas de izquierda, necesitó de la aceptación del clan de prestigio que no perdonaba ciertas cosas, ciertos apellidos.

Borges y Bioy Casares comentaron acerca de la simpatía de Ingenieros, y recordaban que el científico era capaz de organizar bromas pesadas. Una anécdota parece reveladora porque por un lado confirma en qué medida estaba convencido de la imposibilidad de hacer carrera en Argentina con un apellido italiano, y por otro lado con autoironía evidente se venga en el otro de la propia “mediocridad” que lo obliga a negar el origen. El científico organiza una trampa cruel y así cuenta Borges, que encontrándose Ingenieros con una persona de apellido Muzzio le dijo: “Con ese nombre no va a ir a ninguna parte. Agréguese otro apellido. Por ejemplo, Sáenz Peña” Muzzio desde entonces firmó Muzzio Sáenz Peña. Había en el consejo de Ingenieros alguna malicia porque había tomado a Sáenz Peña de modelo para “El hombre mediocre”.¹⁰¹⁹

Uno de los máximos abanderados del nacionalismo denuncia otra actitud del científico, donde reaparece una mueca amarga. Manuel Gálvez indica que Ingenieros era un lúdico “de versos eróticos y aún pornográficos que él publicaba como casos de psiquiatría, como obras de un demente precoz”.¹⁰²⁰

Ingenieros, que fingía ser argentino, fue autor de un famoso ensayo de título por demás significativo: “La simulación en la lucha por la vida”. Es probable que el problema de la

¹⁰¹⁸ Veniard, Juan María, *La Música nacional ...cit.*, p. 64.

¹⁰¹⁹ Bioy Casares, Adolfo, *Borges...cit.*, p. 1398.

¹⁰²⁰ Citado por Ferras, Graciela, *Extranjero, raza y simulación en el pensamiento de José Ingenieros*, <http://www.redalc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/> consultado el 2 de febrero 2009.

negación de Italia en la compleja mente del científico se articule con otra situación muy recurrente: el habitual rechazo de un padre asfixiante que se considera demasiado importante. El problema padre-patria, de todas maneras se ha transmitido a la generación sucesiva y esto lo relatan Bioy Casares y Borges. Escribe el primero de ellos que según Edgardo Cozarinsky:

Delia Ingenieros llevó a Losada un libro extremadamente pornográfico, de intención humorística: Uno se ríe un poco, al principio, pero de nerviosidad, por ver escritas algunas palabras. Un cuento se titula “El último polvo”, increíblemente significa “El último coito”. Cuando la secretaria la llamó Ingenieros, esta señora se enojó y dijo que ella era escritora y que la llamaran por el seudónimo. Borges: Todas esas chicas están muy preocupadas porque son hijas de Ingenieros. Como si temieran que eso las borrara. No se si Delia o Cecilia, una me dijo. “¡No hija de Ingenieros, hija de nadie!” Delia y Cecilia, una vivían en casa de la madre, que les cobraba los cuartos y les daba pensión casi completa: desayuno y almuerzo. Delia pagaba por su dormitorio y por el escritorio de la casa. Para vengarse, tendía sogas en el escritorio y colgaba ropa. Era muy raro, porque uno entraba en esa casa, que era muy linda, y se encontraba con ropa tendida.¹⁰²¹

4.2.2. “Los que zafan”.¹⁰²²

Si esto sucedió con una familia de migrantes con mayores posibilidades de defenderse socialmente, bien se puede suponer la fuerza discriminante que en la sociedad argentina sufrieron los que no tuvieron más remedio que mostrarse descendientes de aquellos gritones campesinos despreciados. Algunas de estas gentes asumieron el origen de sus mayores y otros, menos fuertes, sucumbieron a la agresión social y lo negaron.

En el periódico de la comunidad italiana se reacciona con fastidiosa ironía ante las agresiones que ya desde 1880 se dirigían a los italianos. Las comunidades organizaban en el mes de abril de ese año actividades para recoger fondos en beneficencia, y *La Patria degli*

¹⁰²¹ Bioy Casares, Adolfo, *Borges...cit.*, p. 957.

¹⁰²² Si bien el verbo “zafar” es de uso en la lengua, su utilización reciente en el habla de Buenos Aires se ha incrementado notablemente, sobre todo entre los jóvenes en el sentido de desentenderse, librarse de un compromiso o de una obligación.

Italiani es perfectamente consciente de que el éxito de las fiestas dependerá como siempre de la contribución de los “mal educados italianos”.

Oggi cominciano nel Politeama le grandi feste organizzate a beneficio della cassa pella celebrazione del primo centenario della introduzione della stampa in Buenos Aires e delle società seguenti:

“Asilo di Mendici”, “Ospedale Italiano”, “Ospedale Francese”, “Ospedale Spagnuolo”, “Ospedale tedesco”, Società Misericordia”, ed “Ospedale Inglese”. Le feste dureranno sino all’8 del p.v. maggio. Il programma comprende rappresentazioni drammatiche in ispagnuolo, Italiano, Inglese e francese; concerti vocali ed strumentali; spettacoli di Ginnastica e scherma; bande delle Società straniere, bazar, vendita d’oggetti per parte di molte signorine, e giardino pella vendita di fiori. Come in tutte le feste locali, saranno speriamo, anche stavolta le Società dei mal’educati italiani quelle che daranno maggior brio, essendo state invitate le Società Filodrammatiche, le bande, e corpi corali, nonché la Società Ginnastica Cristoforo Colombo, le quali tutte gentilmente aderirono all’invito, trattandosi d’opera pia e meritoria.¹⁰²³

Y siempre el mismo día en ocasión de la presentación teatral que festeja el centenario de la prensa local:

Ci si informa che questa Società Filodrammatica rispondendo all’invito fattole dalla Commissione del Centenario della stampa, darà la p.v. Domenica 2 Maggio una rappresentazione straordinaria nel Politeama [...]. In tale occasione i bravi filodrammatici rappresenteranno il dramma Giosuè il Guardacoste [...]. La “Paolo Ferrari” prestandosi così gentilmente in questa occasione, fa alto onore alla nostra colonia, dando una prova di più a certi cretini che gli Italiani non sono poi tanto maleducati.¹⁰²⁴

Ya en tiempos más difíciles, los sectores más humildes de inmigrantes italianos se organizaron autónomamente respondiendo orgullosamente al desprecio de los barrios altos.

¹⁰²³ *La Patria degli italiani*, 29 de abril de 1880, n. 96, p. 2.

¹⁰²⁴ *La Patria degli italiani*, 29 de abril de 1880, n. 96, p. 2.

Instituciones de la comunidad como el Hospital Italiano fueron núcleos que reunieron esas energías de ayuda recíproca y autónoma. En La Boca, donde residían trabajadores del puerto en su mayoría lígures, se tejió así una orgullosa red de solidaridad que se consolidó en torno a actividades emblemáticas como la diversión comunitaria o la ayuda recíproca. En la Boca, constituída pintorescamente como una república, fueron características la organización del Carnaval y de la Sociedad de Bomberos Voluntarios del barrio, que llegó a ser, por su eficiencia, famosa. En 1910 el incendio de un teatro mostró tanto la febril actividad de ayuda de los vecinos, niños y mujeres incluidos, alrededor de los propios bomberos, como la antipatía ante los bomberos “oficiales”. Se trata de mostrar en esa rivalidad que la laboriosidad de los inmigrantes permitía resolver incluso las emergencias sin la ayuda de aquellos locales- representados por el grupo de bomberos institucional- que los maltrataban. El diario *La Razón* trata de relatar este “conflicto de poderes”, subrayando los aspectos de pintoresquismo.

Policía El incendio de hoy. En el teatro Olimpia. Conflicto entre poderes. Mangueras enemigas. El cuerpo de bomberos voluntarios de la Boca, que comanda el señor Liberty, es algo así como una nota particular en la psicología de aquel pintoresco barrio de trabajadores. El vecindario ha tomado verdadero cariño a la simpática institución, considerando como asunto de propia dignidad, que sus servicios sean tenidos en cuenta en todos los incendios. El cuartel permanece en guardia lo mismo de noche que de día, con sus elementos preparados y las puertas abiertas para que en un momento dado todos los vecinos puedan utilizarse como bomberos.

Esto naturalmente ha creado una especie de ojeriza explicable entre los bomberos de Calaza y los de Liberty que nunca pasó inadvertida para los vecinos.

A cualquier hora, con pleno sol o con plena obscuridad, así que se descubre un incendio en la Boca la multitud se desparrama a nueve puntos y con la lengua afuera, en dirección al cuartel de los voluntarios.

En un santiamén se conducen la máquina, las mangueras, los pistones, las hachas, las antorchas y todos los demás elementos de combate, transportados con entusiasmo loco por hombres, mujeres y niños que llegan de la ribera, del centro y aún de los más lejanos alrededores a desempeñarse voluntariamente.

Por supuesto que esto hace mantener en continuo pie de guerra a sus colegas del destacamento, los bomberos de la capital, pues cuando concurren a un llamado en

*segundo término, se ven en figurillas para imponerse a los curiosos que no siempre los aplauden sinceramente.*¹⁰²⁵

A estas actitudes de orgullo de clase y de pertenencia a una comunidad, correspondieron otras menos honorables entre quienes pretendieron una aceptación social a cualquier costo. Aún hoy es notable la premura con que una persona de clase media aclara que su apellido en realidad es “vasco francés”, si sospechada de origen ibérico así como alguien, conjeturado de posible italianidad, no tardará en declarar ser de familia “suizo italiana”, si puede hacerlo. Por otro lado, si bien los descendientes de sajones o franceses pronuncian perfectamente sus apellidos, no sucede así con los nietos de italianos que, además, ignoran frecuentemente la geografía originaria de sus mayores. Hay que destacar que los intereses por la genealogía se han despertado recientemente ante la posibilidad de obtener un pasaporte que permita “zafar” y pasar, gracias a aquellos abuelos de memoria traicionada, al primer mundo europeo.

Conclusión sobre la persecución y la prudencia.

Un importante signo de aquel escenario de acoso que percibían los italianos en Argentina fue la actitud que un importante intelectual siciliano, según algunos el más notable en Argentina a principios de siglo XX, haya disimulado cuidadosamente su origen peninsular. Es particularmente notable que Giuseppe Ingegneros fuese persona de progreso y que además procedía de una prosapia ilustre en el socialismo italiano.

Es imaginable la constante simulación que aquel estudioso debe haber actuado ante personas que frecuentaba asiduamente como Ramos Mejía, un personaje que proclamaba conceptos como que el “desagradable Frégoli” era viva representación del inmigrante “amorfo y protoplasmático”

El padre de Giuseppe, Salvatore también viajó a Buenos Aires y aquí se han suministrado datos, hasta el momento nunca publicados antes, de su figura y de su papel representativo tanto en la política siciliana como en el entonces naciente socialismo argentino. El lugar político de Salvatore se inscribía dentro de aquel progresismo que aceptaba la idea del estado y que combatía por eso a las utopías de Bakunin y de los numerosos italianos que, como el discípulo del ruso, Errico Malatesta, también migraron venturosamente a Argentina.

¹⁰²⁵La Razón 5 de enero de 1910, p. 4.

Es posible que precisamente haya sido el temor a ser confundido con aquellos anarquistas el motivo por el que Ingegneros haya negado sus orígenes.

Otros italianos en cambio, si bien de extracción humilde, encontraron en la solidaridad comunitaria la fuerza para reafirmar sus tradiciones. Ellos ostentaron orgullo ante instituciones de la comunidad italiana como la de los bomberos de inmigrantes en el barrio de la Boca. El principal periódico de la comunidad italiana, *La Patria degli Italiani* funcionó de catalizador de las resistencias.

La generación sucesiva, la de los hijos de los inmigrantes, de manera difundida, fue víctima del temor del rechazo de la clase alta y negó las tradiciones y el origen recibido de sus mayores. Esta actitud fue especialmente generalizada entre los que provenían de aquellas zonas de Europa que más habían contribuido a aquella migración. Los hijos de “tanos” o de “gallegos” trataron de simular ascendencias más aceptables para la elite.

4.3. REACCIÓN CULTURAL. DE LOS CENTENARIOS AL CRISOL.

La celebración del Centenario del primer gobierno independiente de España fue, en Argentina, pero sobre todo en Buenos Aires, ocasión para organizar una Exposición Universal. La primera de estas grandes celebraciones del progreso fue la de Londres, de 1851, promovida por el Príncipe Alberto pero empezaron a realizarse con regularidad sobre todo desde la de París en 1889 que erigió como símbolo la Torre Eiffel y la sucesiva, también francesa de 1900. Para una nación joven, presentarse “como la gente” en esas citas era vital.

Se trataba de oportunidades para mostrarse al mundo, y la Argentina había aprovechado sin falta la ocasión en la gran exposición de París, cuando Francia festejaba el Centenario de la Revolución Francesa. Un cronista de excepción, el célebre cubano José Martí, escribía al describir el Pabellón argentino en París:

Brilla un sol de oro allí por sobre los árboles y sobre los pabellones, y es el sol argentino, puesto en lo alto de la cúpula, blanca y azul como la bandera del país, que entre otras cuatro cúpulas corona, con grupos de estatuas en las esquinas del techo, el palacio de hierro dorado y cristales de color en que la patria del hombre nuevo de América convida al mundo lleno de asombro, a ver lo que puede hacer en pocos años

*un pueblo recién nacido que habla español, con la pasión por el trabajo y la libertad.*¹⁰²⁶

Comenta sobre esto Gustavo Brandariz

*Este lenguaje que hoy nos suena ditirámico, no parecía entonces exagerado para hombres serios como Martí. La Gran Exposición era una fantástica exhibición de los mejores resultados de la paz, de la libertad y del espíritu de emprendimiento, y la República Argentina estaba a la vanguardia entre los pueblos más progresistas y exitosos de aquel tiempo. Empezaba a ser la “Tierra de Promisión” que más tarde sería el motivo del cuadro de Alice y de la literatura de Darío y de Gerchunoff.*¹⁰²⁷

La Gran Exposición Universal de París se realizó en terrenos del Campo de Marte y allí, no lejos de la Torre Eiffel, la Argentina tuvo su pabellón, que había sido diseñado por el francés Albert Ballú. El presidente de la comisión fue una persona de origen francés Antonino C. Cambacères cuya familia ya fue objeto de reflexiones. En la inauguración del Pabellón argentino estuvo presente el Presidente de Francia Sadi Carnot, quien poco después habría de ser asesinado en Lyon por Sante Caserio. El edificio de la representación argentina ganó el primer premio de la exposición entre los pabellones de países extranjeros. Fue desmantelado y trasladado a Buenos Aires, donde fue rearmado. La entrada del Pabellón se hallaba en la calle Arenales 651, entre Maipú y Florida, pero:

en 1934, el Pabellón fue desarmado nuevamente y los grupos escultóricos que lo integraban fueron dispersados por la ciudad.

*Olga Vitali,...finalmente en 1998 pudo ubicar en un terreno del barrio de Mataderos un tramo de la estructura original, convertido en galpón de una herrería.*¹⁰²⁸

Poco rastro entonces de tanto esfuerzo y tanta energía.

Otros países latinoamericanos festejaron en aquella época sus centenarios. ¿Cuáles fueron las identificaciones y los proyectos de los países que habían compartido con Argentina el pasado colonial? ¿La fiesta conmemorativa de la independencia de esos estados, fue análoga a la de Argentina? ¿Cuál era, sobre todo, la diferencia entre el proyecto nacional de los argentinos respecto del de sus vecinos chilenos? ¿Qué representación se dan los argentinos

¹⁰²⁶ Martí, José, "La edad de oro", n.3, citado por Brandariz Gustavo A. *El Pabellón Argentino*. www.clubdelprogreso.com/consultado el 28 de julio de 2008.

¹⁰²⁷ Brandariz, Gustavo...,op. cit.

¹⁰²⁸ Brandariz, Gustavo...op. cit.

del propio país? ¿Qué consecuencias tiene la inclusión o la exclusión del extranjero desde el punto de vista del conflicto de clases?

4.3.1. 1910. En otros países.

Los países latinoamericanos en 1910 festejaron aparentemente un mismo evento: un siglo de vida liberal, independiente de la monarquía española. En realidad, esos esfuerzos conmemorativos fueron usados políticamente en función de objetivos menos explícitos como la búsqueda de consenso político o la declaración de un proyecto de nación futura. En esto, cada uno de esos Centenarios fue diferente porque respondía a impulsos completamente locales. Comparar esos diferentes usos del festejo permitirá develar la peculiaridad de la situación argentina. Entender con quién y sobre todo contra quién se pretende constituir una nación.

4.3.1.1. Colombia.

También en ese 1910 los colombianos festejaron su Centenario independiente. De aquellas celebraciones perduran en Bogotá algunos rastros, escasos como el Quiosco de la Luz, en el parque de la Independencia. En aquella época, Bogotá era una capital pequeña y de escaso desarrollo económico que todavía conservaba mucho de la forma de vida colonial. Un poco lo opuesto de Buenos Aires. La ciudad tenía pocos monumentos, pero así como Ferenc Jozsef Debaly, compuso promiscuamente himnos patrios, es decir declaraciones que pretendían ser exclusivistas en su amor¹⁰²⁹, para Uruguay y Paraguay, el anticlásico escultor turinés Pietro Tenerani esculpió en 1842 sendos monumentos a Simón Bolívar para dos capitales con relaciones muy difíciles: Caracas y Bogotá. La celebración del Centenario en esta última capital de aquel 1910 fue simple pero muy marcada por la cultura itálica. A mediodía del 20 de julio sonaron las campanas. Las bandas del ejército acompañaron al presidente Valencia y tocaron el himno nacional que había compuesto el tenor italiano Oreste

¹⁰²⁹ El musicólogo uruguayo Walter Guido indica a Debaly como seguro autor del himno de su país pero presunto compositor del himno paraguayo. cfr. Guido, Walter, "Debaly, Francisco José", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...* cit.

Sindici y ofrecieron marco al homenaje que el Presidente Valencia realizó frente a la estatua del escultor italiano Pietro Tenerani.

Hubo también una exposición del Centenario con pabellones dignos de la época de la industria, de las Máquinas, de las Bellas Artes: el Egipcio y el ya citado Quiosco de la Luz. A diferencia de la pretenciosa Buenos Aires, que meses antes había exhibido un famoso fiasco con las lamparitas que no se encendieron en la noche de sus festejos, los colombianos tuvieron mejor suerte con la electricidad ya que:

De noche, algunas calles se habían alumbrado con iluminaciones eléctricas, como regalo de la Empresa de Energía, a los padres de la patria, mientras que en el teatro Colón había tenido lugar una fiesta de juegos florales y un concurso para premiar pinturas, poesías y melodías hechas por los ciudadanos. Las fiestas, con sus eventos, estrictamente planeados por la comisión del centenario, durarían hasta el final del mes. Sin embargo ese sólo era un tipo de festejos. En los barrios populares como Las Cruces, las personas también celebraban a su manera el mes de la proclama de la Independencia. Allí no había discursos, ni actos solemnes. La gente prefería las corridas de toros.¹⁰³⁰

Fiestas discretas, entonces, en un país que continuaba un pasado que no se renegaba. Los toros en los barrios eran todo un símbolo.

4.3.1.2. México.

También en 1910 México tuvo su Centenario, y la comisión organizadora se constituyó tres años antes. Las características de estas especiales celebraciones fueron sobre todo las de consolidar el régimen de Porfirio Díaz, y su persona fue central en la conmemoración. La necesidad del gobierno era la de mostrarse hacia el exterior sobre todo en pos de posibles inversiones extranjeras. Se dio importancia en la propaganda política al pasado americano y se eligió al último gobernante azteca como modelo de heroísmo patrio. Las principales figuras de la elite porfirista alojaron a los invitados de honor extranjeros (por ejemplo, el representante de España, Camilo García de Polavieja, fue recibido en la residencia de don Guillermo Landa y Escandón). Se inauguraron muestras y museos según el pensamiento científico en boga coevo como la exposición popular de higiene, la Exposición Mineralógica,

¹⁰³⁰Rodríguez Vega, Felipe, “Desempolvando el Centenario”, http://www.clubdelprogreso.com/index.php?sec=04_05&sid=44&id=3353, consultado el 10 de mayo de 2008.

las exposiciones permanentes del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, del Museo Nacional Tecnológico y hasta la Exposición de figuras de cera. Se inauguraron una cárcel y un manicomio, pero no el estupendo Palacio de las Bellas Artes que se había iniciado en 1904. Es febril la inauguración de monumentos dedicados a las personalidades más famosas de las comunidades extranjeras presentes en México como el de Humbolt para los alemanes o el de Garibaldi para los italianos, también piedras inaugurales de futuras estatuas como la de Isabel la Católica para España o la de Pasteur para los franceses. Las comunidades con mayor dificultad representativa, como China o Turquía regalaron relojes públicos.

Una actividad febril entonces, destinada, en las antípodas de las fiestas colombianas, a llenar a México de huellas materiales de aquel Centenario presidido por Díaz.

4.3.1.3. Chile.

En 1894 los chilenos, precavidos, ya habían constituido un comité del Centenario. La conmemoración se centró allí sobre el tema urbano, y la ciudad del encuentro, Santiago, debió mostrar un “espacio democrático en donde los habitantes vivieran dignamente”.¹⁰³¹

Fieles a tal objetivo, los chilenos edificaron en su capital obras de gran envergadura como los Palacios de Bellas Artes de Jecquier y de Dubois, la nueva fachada del Correo Central, la Escuela de Ingeniería de Beaucheff, la remodelación del Santa Lucía, el Palacio de los Tribunales, la Estación Mapocho, el anillo que forman las avenidas Vicuña Mackenna, Matta, Blanco Encalada, Exposición y Matucana, y una red de tranvías eléctricos.

El análisis de Gerson Ledezma Meneses muestra la situación chilena en una posición compartida con muchas otras naciones del continente: la de reivindicar un indigenismo capaz de recuperar las raíces autóctonas americanas y mejorar las condiciones de los indios. El tono local de la política se distingue del resto del continente en el específico reproche por parte de algunos intelectuales chilenos a los dirigentes estatales y eclesiásticos de estirpe ibérica que ejercían el poder, según el autor, en forma corrupta.

Es en esta distancia de lo español que el país se diferencia de la ficción nacionalista argentina en la que se pretendía forjar una alianza xenófoba fundiendo lo indígena con lo ibérico. Por otro lado, en Argentina, la guerra al foráneo asumía contornos de lucha clasista:

¹⁰³¹ Ledezma Meneses, Gerson, *Chile en el primer centenario de la independencia en 1910: identidad y crisis moral* <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo:2362788>, consultado el 1 octubre de 2009. p. 30.

los extranjeros, parte sustancial de la clase trabajadora, eran a la vez el factor determinante de la protesta social.

En Chile, por el contrario, los trabajadores no fueron identificados con lo extranjero sino con lo nacional. Esto es claramente así, más allá de la realidad de las cosas, en la percepción de Ledezma, para quien el trabajo es asociado con las personas nacidas en el país. Olvidando cuántos trabajadores italianos, sobre todo lucanos, perecieron en la masacre de Iquique de 1907, Ledezma escribe: “Los trabajadores chilenos, en su mayoría, eran de origen nacional. Su trayectoria de luchas contra las compañías extranjeras - sobre todo en la minería – asoció la cuestión al sentimiento nacional”.¹⁰³²

Al ahondar la lectura de este autor, es lo nacional y no lo indio lo que parece central en aquella visión crítica anti-hispanista. En tal visión la defensa del indígena chileno se articulaba de forma muy curiosa con una aversión por los indígenas de Bolivia y Perú. Esto escribe Ledezma:

*Ese hispanismo, además de responder a los anarquistas y al cosmopolitismo también sería una respuesta a los intelectuales que, como veremos adelante, criticaban la inmigración latina y la falta de visión empresarial heredada de los españoles; la identidad hispana se contraponía además a la indianidad peruana y boliviana, los enemigos de Chile en la época del Centenario.*¹⁰³³

Lo prioritario es dotar a la nación de perfiles diferenciadores respecto de sus vecinos. Chile debe darse, al menos según sectores de su sociedad, un lugar ideal lejano respecto de las otras naciones de América y, lo que es más notable, también debe alejarse del propio pasado. Las ocasiones conmemorativas fueron y son momento sin par para la exhibición de los emblemas elegidos. La eficaz funcionalidad de las ceremonias en la explicitación de esos deseos representativos muestra una fidelidad a la elección de aquellas ficciones emblemáticas a través del tiempo: aquellas banderas que exhibieron los chilenos en 1910 encontraron vías manifestativas aún durante las celebraciones de 1992 en Sevilla, en cuya exposición del V Centenario del Descubrimiento:

Chile exhibió un iceberg de sesenta toneladas. Con el insólito “monumento” se quería confirmar la imagen de un país moderno, dinámico, eficiente, creativo y confiable. Los publicistas contratados por el gobierno chileno se propusieron mostrar a

¹⁰³² Ledezma Meneses, Gerson, op. cit., p. 30.

¹⁰³³ Ledezma Meneses, Gerson, op. cit., p. 6.

*Europa que el país no era exótico; que era básicamente nuevo, sin ninguna tradición precolombina, semejante a las naciones europeas*¹⁰³⁴

Esa celebración internacional mostró entonces a Chile como país frío, jamás exótico, lejano del subdesarrollo tropical con el que se asocia comúnmente a la pobreza del tercer mundo. La representación ideal, contra las razones de la geografía y los motivos de la historia, suponía refundar al país como una fantástica Escandinavia del Sur.

4.3.2. 1910. En Argentina.

Entre fobias de los trópicos y reivindicaciones mayas, aquellos centenarios forzaron a los países latinoamericanos a reflexionar sobre un tema común, el de la identidad. La problemática en cada sitio fue, como se ha notado, muy diferente. Aquellas diferencias entre las realidades mexicana, colombiana, chilena y sus tan divergentes proyectos ideales, derivaban en gran medida de conformaciones demográficas distintas y en especial dependían de la importancia en su sociedad del elemento indígena o del número de extranjeros, y también, como sucede con el clima de la “sensación térmica”, del riesgo: ¿Cuál de los dos factores podía ser percibido como amenazador por la clase dirigente? ¿Cuál la elección consciente o inconsciente de los argentinos dentro de ese abanico de posibilidades, es decir, de temores?

Los estados con importante población indígena debieron afrontar el tema de la inclusión de esas gentes, una presencia, más allá de la voluntad de las elites, insoslayable. La cuestión para ellos fue entonces la articulación de las exigencias impelentes de esa población con las muy diferentes pretensiones de la cúpula fundadora del estado y que en su esencia liberal tenía como prioridad el alejarse lo antes posible del pasado colonial hispánico. Aquellos grupos de poder más o menos ilustrados que sufrían los influjos de la seducción europea debían conciliar sectores internos muy heterogéneos no sólo en caso de migraciones provenientes de África, como Cuba o Brasil, sino también en el caso de poblaciones de origen americano que en sitios como Perú o Guatemala, suponían un cosmos étnico de gran complejidad, que no era simple armonizar.

¹⁰³⁴ Ledezma Meneses, Gerson, op. cit., p. 7.

El caso argentino fue en ese sentido diferente, y es la comparación con las otras situaciones de América la que permite entender el perfil propio de la República del sur. El conflicto, para la clase dirigente del país, fue más bien el elemento externo que se había establecido masivamente. Hebe Clementi, si bien inscribe la situación local en una problemática general, sobre todo en los primeros años del siglo XX, subraya que la característica argentina es considerar como “otro” a quien viene de afuera. Escribe así:

Si bien es cierto que en esta década aparece el problema del “otro” en casi todos los estados-nación, con referencia especial al tema del indígena o el mestizo (casos Perú y México, especialmente), en Argentina el problema “del otro”, es el inmigrante a quien vulgarmente se considera invasor, extranjerizante, ajeno y al que se teme porque al poco tiempo estará conteniendo con la clase alta en la obtención de empleos o en la propiedad de la tierra o en la misma magistratura oficial. Se manifiesta este rechazo en cada uno de los sectores sociales y se refrenda en el teatro, en la literatura, en la reivindicación del Martín Fierro o en el propio Don Segundo Sombra.¹⁰³⁵

El interior, entonces, no aparecía amenazante. La provincia era en gran parte despoblada y el elemento indio había sido vencido o eliminado. A diferencia de los países de alto porcentaje indígena, Argentina no sintió un fuerte conflicto entre lo indio y lo español. Ni lo americano ni lo español habían dado al país una presencia fuerte, y el vacío geográfico de Argentina – ya desde entonces lugar sin monumentos - permitió dar curso a la fantasía creativa. Fue posible entonces con facilidad fundir allí elementos incompatibles en los otros países. Pudo imaginarse una fantástica convivencia casi cordial en el momento ancestral del encuentro. Ricardo Rojas si bien, a diferencia de muchos de sus compatriotas, dio importancia al indio como emblema, pretendió negar lo indígena en cuanto conflicto. Para Rojas, la memoria cruenta de la conquista, con sus violencias y masacres resulta tan presente en países como Bolivia o México, no fue importante en Argentina. En el país, según esta visión, el local, lejos de considerar al español como un intruso deshonesto, como un “ladino”, colaboró con él. En la descripción de Rojas, conquistado y conquistador, ya en un precoz proto-crisol, pudieron confundirse en aquella arcadia original: “¿y la violencia de los conquistadores? Rojas reconoce que, si bien existieron esos acontecimientos...fueron menos frecuentes en la

¹⁰³⁵Clementi, Hebe, “La década del Veinte y los cruces ideológicos”, <http://juanfilloy.bib.unrc.edu.ar/completos/corredor/corredef/panel/CLEMENTI.HTM>, consultado el 14 de julio de 2008.

Argentina, donde los españoles contaron con la colaboración de los grupos aborígenes...este escamoteo le permite a Rojas referirse a la Argentina como «tálamo y crisol de razas».¹⁰³⁶

La gran simplificación que Rojas proclamaba de lo interno no ahorra a la Argentina otro conflicto. La complejidad típica del país suponía algunas contradicciones, la primera era que cuanto se temía, lo foráneo, era lo mismo que se admiraba, y la segunda era que aquella enorme ola que invadía no era uniforme: traía consigo objetos y personas que se envidiaban junto a otros objetos y personas que se despreciaban. El tema de la identidad que había ocupado a los tradicionalistas empezaba a ser en el pensamiento de comienzos de siglo XX, incluso entre los grupos de progreso.

*La preocupación por definir lo nacional ante la realidad del fenómeno inmigratorio ocupa un lugar central en la obra de nuestros intelectuales a comienzos del siglo, desde aquellos más influidos por el positivismo como José M. Ramos Mejía o Ernesto Quesada, hasta Ricardo Rojas quien, en una línea espiritualista, según la huella del americanismo marcada por el Ariel de Rodó (1900).*¹⁰³⁷

So pretexto de una apertura que daría iguales oportunidades a todos los habitantes, se pretendió eliminar todos los perfiles diferenciadores de los extranjeros. La solución ideada por la cúpula de poder fue la homogenización. Lo diferente se consideró molesto y peligroso. Se pretendió una uniformidad en la lengua, en el arte y en la raza, y la virulencia con que esto se impuso se explica porque el proyecto se consideró vital: de eso dependía “la legitimación de la nación. Cualquier heterogeneidad se veía como un indeseable signo de debilidad”.¹⁰³⁸

Ese credo se proclamó en la fiesta oficial, sobre todo la del Centenario, y se actuó sobre todo en las instituciones escolares.

¹⁰³⁶ Penhos, Marta N. “Nativos en el Salón. ...”, cit., p.115.

¹⁰³⁷ Penhos, Marta N. “Nativos en el Salón. ...”, cit., p.112.

¹⁰³⁸ Bertoni, Lilia Ana, *Soldados, Gimnastas escolares...* p. 41.

4.3.2.1. El Centenario.

El año 1910 encontró al país en la confusa e ineluctable búsqueda de una identidad. La fiesta oficial corrió paralela a la protesta de los trabajadores y ambas manifestaciones reflejaban dos almas de un país dividido. El año del Centenario fue denso de tensiones sociales y ese momento registró el mayor número huelgas que la historia del país había conocido. Entre los muchos atentados, el 26 de junio una bomba terrorista explotó en la platea del Teatro Colón. La represión del gobierno fue durísima y el Congreso sancionó una ley especial, la ley de defensa social. Sin embargo, por sobre el conflicto insoslayable, el gobierno y la clase alta trataron de exhibir un seguro optimismo a través de celebraciones que incluyeron una serie infinita de recepciones de gala, de funciones teatrales, de marchas civiles e inauguraciones de monumentos. La elite dirigente aparentó concordia cerrando filas en torno a la visita del Presidente de Chile, Pedro Montt, de la Infanta Isabel de Borbón y de numerosas personas del mundo del arte o de la ciencia como Guglielmo Marconi, Anatole France, Ramón del Valle Inclán, Ferdinando Martini. Las colectividades regalaron estatuas como había sucedido en México y esos monumentos empezaron a poblar el ya no más vacío espacio de Buenos Aires. Esa participación de los extranjeros en la fiesta pública, debido a las especiales características de la nación, fue particularmente relevante y, por supuesto, dentro de ese marco, el principal papel fue desempeñado por la comunidad italiana, que actuó un papel de corifeo en una representación que en su seno pretendía excluirla. Cuando los italianos organizaron su parte de la exposición del Centenario, publicaron un catálogo que precisamente, y ya desde su título, encuadró el evento en este tipo de encuentros: en él, el Centenario pasa a segundo término, ya que el texto de presentación se denomina *Esposizioni internazionali di Buenos Aires, 1910: catalogo ufficiale delle sezioni italiane partecipazione ufficiale dell'Italia*.¹⁰³⁹ Las secciones de esa participación que el catálogo anuncia son las siguientes: *Belle Arti, Ferrovie e trasporti terrestri, Agricoltura, Igiene e medicina*. Cada una de estas secciones tuvo un responsable organizador y así resulta que la exposición de Bellas artes fue organizada directamente desde Roma, por el Ministerio de Instrucción pública, y las otras secciones; *ferrovie e trasporti terrestri, Agricoltura, Igiene e medicina sono organizzate e dirette dal Comitato nazionale per le esposizioni e le esportazioni italiane all'estero*.

Todo esto demuestra en qué medida el prestigio de lo italiano se jugaba en la fuerza de representación de la cultura clásica, según el gobierno del Reino.

¹⁰³⁹ Stabilimento grafico della Cia. Gral. de Fósforos, Buenos Aires, 1910.

4.3.2.2. La escuela. Catecismo y altar patrio.

Terreno principal de la cruzada nacional fue otra vez la escuela, la sede más dócil para la máquina trituradora de diferencias, a la que se acude formando filas en uniforme blanco antes los mástiles matutinos: La problemática de lo nacional seguirá constituyendo un topos cuando, junto a las demandas de los hijos y nietos de inmigrantes, educados en una escuela que ponía en práctica premisas de homogenización cultural, aparezcan las de la población postergada del interior del país.¹⁰⁴⁰

Ciertos documentos muy expresivos y que aquí resultan de la mayor eficacia en su capacidad representativa, son citados por estudiosos no argentinos. El brillante James Scobie, que recuerda que en las escuelas era habitual ponerse de pie cuando se mencionaba el nombre del Padre de la Patria, muestra este diálogo que se recitaba en las aulas en el estilo del catecismo. Nótese el cruel toque de gracia de la pregunta final, en la que el indefenso infante debe elegir entre su familia y la Patria en una precoz revolución cultural:

P. - ¿Cómo se considera usted con relación a sus compatriotas?

R. – Me considero vinculado por un sentimiento que nos une.

P.- ¿Y qué es eso?

R. El sentimiento de que la República Argentina es el mejor país del mundo.

P. ¿Cuáles son sus deberes como buen ciudadano?

R. Primero de todos amar a su país.

P. ¿Aún antes que a sus padres?¹⁰⁴¹

Esto, en realidad, era sólo una parte del complejo ritual nacionalista que pretendía argentinizar a los inmigrantes. Se construyó así un altar atiborrado de objetos que comprendían desde un escudo verboso hasta una Escarapela Nacional que era honrada con un día específico en el calendario patrio. Se elaboraron ritos bizantinos, uno de los cuales suponía (escribo en pasado, cediendo un palmo a la esperanza), la reunión de los ateridos

¹⁰⁴⁰ Penhos, Marta N. "Nativos en el Salón...", cit., p.112.

¹⁰⁴¹ Scobie, James R., op. cit., p. 312. Scobie anota que estos datos son citados también por John A Hamerton (*The Real Argentine*, pp. 241-242) y Spalding, Jr. (*Education in Argentina, 1890-1914*, pp. 44-45).

párvulos de las escuelas en las mañanas de invierno, quienes antes de comenzar las lecciones cotidianas, formados en filas de a dos y debidamente uniformados, asistían en la intemperie del patio a la cotidiana Ceremonia del Izamiento de la Bandera Patria. Se escuchaba una música: el aria de tenor de *Aurora* entronizada en aquel Patrio Altar con el nombre de *Canción de la Bandera* aunque con alguna corrección respecto de la versión de 1908: entre los tiempos del Centenario y los años de mi recuerdo, el autor de la música perteneciente a la clase de lo que Cambacèrés llamaba “tanos tacheros”, había debido abjurar del texto original que para su música había escrito Luigi Illica, presentando en cambio una versión puesta en castellano nada menos que por un Quesada. Así, las palabras italianas, que habían sido plasmadas con la experiencia para lo cantable del mejor libretista de su tiempo, fueron reemplazadas - según Rodolfo Arizaga, “oportunamente”¹⁰⁴² por conceptos absolutamente misteriosos, al menos para las pobres cabecitas que en los patios escolares temblaban de frío:

“Así en el alta aurora irradial”

¡Irradial! Aquella palabra misteriosa estimulaba a calcular las muchas horas que faltaban para poder correr a casa, donde, acompañando a la merienda consoladora de tanto suplicio escolástico, se escucharía el amado radioteatro de aventuras. ¡Ese sí que era irradial!

Aquel proceso, que habría de ser alimentado por todos los populismos sucesivos, había nacido alrededor de 1910. Por aquel entonces, el Consejo Nacional de Educación, respondiendo a impulsos políticos que también eran intensos en Europa, procuró dotarse de instituciones escolares que respondiesen a aquellas necesidades que consideraban primario el tema de la nacionalidad. En la medida en que en vastos sectores del poder lo nacional se estaba imaginando más bien como algo excluyente y defensivo, una especie de “cierra España” local, la característica argentina del proceso fue también a través de la escuela tender a formas lisas de sociedad que cada vez más marginalizaban lo heterogéneo:

*Con plena convicción, el CNE, convirtió a sus escuelas en las mejores [...] sin embargo, en la medida en que la nueva idea de nacionalidad [...], fue definiéndose en términos de singularidad cultural, arrastró tras de sí otra definición de la sociedad nacional, caracterizada por la diferencia y la exclusión de lo distinto.*¹⁰⁴³

¹⁰⁴² Arizaga, Rodolfo, op. cit., p. 236.

¹⁰⁴³ Bertoni, Lilia, Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. ...cit., p. 77.

Pero esas características determinadas, vagamente eran imprescindibles para dar algún toque característico a aquella masa que resultaba de mezclar promiscuamente cualquier cosa. El proceso será a continuación explicado.

4.3.2.3. Crisol.

También el arte es terreno sensible al nuevo curso. La ocasión conmemorativa del Centenario comprendió una gran exposición internacional de arte. En la triunfante visión de lo nacional, Buenos Aires aparece como un gran aparato, una máquina de empastar, que una vez alimentada con los ingredientes más disparatados, es capaz de transformarlos en un producto homogéneo. Esa pasta se hace nacional gracias a ciertos elementos recuperados: lo que se consideraba arcaico local. A la escala pentatónica imperativa para los compositores nacionales, corresponde en lo visual, el poncho criollo y las guardas incaicas que habrán de ser rojas, blancas y negras: “El papel de la recurrente apelación a lo nativo en las definiciones de lo nacional, es, precisamente, una de las cuestiones que la iconografía puede ayudarnos a esclarecer”.¹⁰⁴⁴

El uso de aquellas guardas se señala por lo aproximado, de la misma falta de rigor que la pentafonía en manos de Pasquale De Rogatis, pero eso poco importa en una nacionalidad que es más bien un “ethos”. Se conciben entonces expresiones sentimentales del tipo “las emociones de nuestro ser”, que si bien nacen de mentes de prestigio, se degradaran con pervivencia admirable durante todo un siglo, tanto en la retórica de la política como las peores letras del folklore.

Ricardo Rojas, protagonista principal de aquellos propósitos, escribió un texto sobre Bernaldo de Quirós, aquel *bel pittore* que seducía venecianas. Ese artículo de Rojas es recuperado por Miguel Ángel Muñoz y en especial en uno de sus párrafos. Afirma el tucumano:

En 1910, al celebrarse el primer centenario de nuestra independencia política, realizóse en Buenos Aires una exposición internacional de pintura, en la cual estuvieron representadas todas las escuelas, incluso las nórdicas de Europa y los admirables maestros españoles de la última generación. A partir de entonces, Buenos Aires convirtiéndose en un activo mercado de arte y en un vasto crisol en el cual se funden

¹⁰⁴⁴ Penhos, Marta N. “Nativos en el Salón ...”, cit., p.112.

*los más diversos estilos de la cultura mundial, mientras la conciencia de la argentinidad, reavivada por el centenario, despertaba en los jóvenes artistas argentinos el anhelo de una expresión estética nacional, con temas, emociones y acentos peculiares de nuestro propio ser americano.*¹⁰⁴⁵

Aún fuera del terreno del arte, aquellas señales lanzadas por gentes como Rojas gozaron de gran fortuna y se ha continuado desde aquel entonces en el uso del término crisol en su “vaguedad”. Un texto que emerge del ambiente de los estudios migratorios se refiere al acrisolamiento como a un proceso espontáneo ignorando en él, con naturalidad ingenua, todo designio. La asimilación es algo, según la autora del siguiente escrito, que “se dió”. Se alude a un crisol de razas a la criolla donde el elemento político parece inexistente.¹⁰⁴⁶ El crisol resulta así de las elecciones de pautas matrimoniales exogámicas y, si en castellano “acrisolamiento” significa lo puro, el lugar de donde las escorias fueron eliminadas, en este párrafo se alude a lo contrario, a lo promiscuo:

*el crisol de razas no se dio entre los inmigrantes- si bien hubo grupos más y menos cerrados- pero sí se dio en alguna medida entre sus hijos y nietos. Se trata en realidad de un crisol de razas a la criolla, pues es la fusión entre descendientes de inmigrantes de distintos orígenes donde el elemento criollo argentino de por lo menos tres generaciones es prácticamente inexistente.*¹⁰⁴⁷

En aquella confusión semántica se camufla en realidad un instrumento de masacre. Esa no causal adjetivación “a la criolla” se connota de una hospitalaria invitación a aquel mate que no se niega a nadie, que muestra hasta simpático aquel crisol que se articula en un musical juego de consonantes y vocales. El crisol, el *croso* es un hueco, una cavidad que espera en su vacío hospedar y destruir en la fusión del metal. El crisol se coloca entre el horno crematorio y el mortero. Si en realidad la voluntad del crisol no es la de destruir, se propone sí borrar toda huella, borrar la historia de las cosas. En ese sentido, el mortero con su exhibicionismo ruidoso es menos definitivo que el crisol cerrado y discreto. Después de su operación trituradora deja

¹⁰⁴⁵ Muñoz, Miguel Ángel, “Aproximación al nacionalismo... cit.

¹⁰⁴⁶ Freundlich de Seefeld, Ruth, “La integración social de extranjeros en Buenos Aires según sus pautas matrimoniales: ¿Pluralismo cultural o crisol de razas? (1860-1923)”, *Estudios migratorios latinoamericanos*, I, N. 2 (Abril 1986).

¹⁰⁴⁷ Freundlich de Seefeld, Ruth, op. cit., p. 231.

huella, y aquel poso permite, aunque con dificultad, discernir los materiales de origen. Un metal sale del crisol como líquido homogéneo que ha olvidado para siempre su pasado de puñal o de cáliz. Rojas, es notable, usa la imagen del “vasto crisol” con una satisfacción que parece disimular que se está aludiendo a un instrumento útil al aniquilamiento. Los argentinos y otros países del cono sur, avaros de referentes históricos prehispánicos, han alimentado de forma bastante acrítica e ideológicamente transversal la idea de que para construir un futuro era necesario destruir el pasado. “Los argentinos salen de los barcos” se dice, con una clara admonición: olvidar de qué puerto partieron esas naves. Es significativo que un país se proclame mortero de culturas y la Argentina oficial se ha presentado a sí misma como un crisol de razas¹⁰⁴⁸. Es más, en una notable demostración de autoestima se asocia a menudo la palabra crisol con la generosidad en hospedar de esa “patria grande donde hay lugar para todos los hombres de buena voluntad”.

Fuera del coro uniforme alguna voz de la cultura argentina ha denunciado con lucidez esas metáforas que se repiten irreflexivamente, de las cuales la del crisol, si bien exitosa, es solamente una. Escribe así Héctor Kohén:

La Argentina moderna elige para representarse un repertorio simbólico apoyado en imágenes que se difunden rápidamente: “el granero del mundo” -la cornucopia que derrama las mieses es uno de los elementos fuertes de la iconografía del fin del siglo, repetida hacia el Centenario- o la “París” o la “Atenas del Plata”, fáciles sinónimos de Buenos Aires, imprescindibles en la abundante literatura laudatoria de la época. Posiblemente la de mayor fortuna de estas fórmulas es la del “crisol de razas” [...]. Desde luego que tal armonía no pasa de ser, en el mejor de los casos, una expresión de deseos [...] Llegados a este punto no queda más que formularse las preguntas que la metáfora oculta: ¿Quién ha fabricado el molde? ¿Quién controla el fuego?. Finalmente: ¿cómo se regula la composición de la aleación?¹⁰⁴⁹

Es precisamente aquella gran pregunta “quién ha fabricado el molde” que marca la diferencia con el criterio irreflexivo según el cual las cosas simplemente “se dieron”. Hubo en cambio decisiones, decretos y leyes.

¹⁰⁴⁸ La imagen del crisol es también utilizada en España con análogo significado.

¹⁰⁴⁹ Kohén, Héctor, “Maciste, ...”, cit.

4.3.2.4. Quien a facón hiere....

Aquellas decisiones políticas nacieron en los salones de las familias de “apellidos vacunos”, y la potencia con la que se excluyó lo foráneo la demuestra aquella “g” escondida del siciliano Ingenieros. Un aspecto paradójico en estas dinámicas emblemáticas es que hasta el mismo estandarte que los tradicionalistas habían elegido para la resistencia y el rechazo del inmigrante, el gaucho arcádico, es también maltratado por quienes lo levantaban. Se descubre así que la cuestión es más bien de clase. La operación defensiva del núcleo de prestigio había utilizado personas como banderas.

Melanie Plesch, que cree en el gaucho (lo que para gentes como Borges, equivaldría a creer en los Reyes Magos), elabora reflexiones muy interesantes sobre esa figura representativa. El gaucho, según la autora, es maltratado. De ser así, curiosamente parece sufrir, como víctima, de males análogos a los que él mismo, en cuanto símbolo de agresión, ha provocado sobre los foráneos. El gaucho, utilizado contra el Extranjero, para la elite hegemónica, es según Plesch, “el Otro por excelencia”: “Como es notorio, en la Argentina del siglo XIX, el gaucho fue, después del indio el Otro por excelencia. Considerado como el principal locus de la barbarie, proporcionó la imagen en contraposición a la cual la cultura hegemónica construyó la suya propia, y definió su misma idea de aquella que la Argentina era o debía ser”.¹⁰⁵⁰

También el gaucho, como el migrante, es despreciado:

el discurso sobre el gaucho presenta una serie de imágenes recurrentes: inferioridad, suciedad, holgazanería, retraso, monotonía, y orientalismo, entre otras. Estas imágenes son algo más que recursos literarios, constituyen un repertorio de categorías conceptuales que permite el proceso de representación.[...] una de las estrategias discursivas de uso más frecuentes para demostrar la superioridad del YO y por lo tanto legitimar su derecho a controlar, usar y representar al otro, consiste en denigrarlo. La denigración del gaucho aparece constituida en el discurso por medio

¹⁰⁵⁰ Plesch, Melanie, “La silenciosa guitarra de la barbarie: Aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX”, *Música e Investigación*, a. 3 (1999), n. 4p. 59.

*de comentarios peyorativos, comparaciones desfavorables y juicios de valor, que a la vez ponen en juego una serie de oposiciones binarias.*¹⁰⁵¹

El gaucho es también triturado por la unificación homogeneizante: “La supresión de la diversidad e individualidad del Otro, y su consecuente transformación en una entidad homogénea y sin rostro es uno de los recursos típicamente utilizados para alienarlo...”¹⁰⁵²

Y sustraído a la historia: “Atemporalidad. Las narrativas acerca del Otro se instalan en forma característica en un presente atemporal. Esta manipulación del tiempo en el discurso contribuye a delinear el «nosotros» del «ellos» al separar « nuestro» tiempo...”¹⁰⁵³

Siempre en este curioso equilibrio entre agresión a lo extranjero y una falta de interés auténtico por lo local, es indicativo el descuido de los compositores inscriptos en el nacionalismo musical por el texto emblemático de la argentinidad: el *Martín Fierro*. Curioso es, en efecto, que el italiano nacido en Mantua y formado en Nápoles, Alfredo Pinto, haya en cambio compuesto un poema sinfónico sobre Hernández, además de haber escrito canciones sobre poesías de Leopoldo Lugones.¹⁰⁵⁴ Otros dos compositores, dentro del panorama argentino, excepcionalmente sensibles a la buena literatura, se han interesado - aunque no en el terreno de la ópera - por textos fundacionales de las letras argentinas: Juan José Castro, que había compuesto óperas sobre Lorca, escribió una cantata sobre *Martín Fierro* y Berutti, el autor de la italianísima *Vendetta*, después de haber utilizado un argumento de Gogol en *Tarass Bulba*, trabajó sobre un *Facundo* que no llegó a terminar. Los constructores del ser nacional, en verdad, más que estar frente a lo extranjero, al colocarse en la orilla del mito, estaban frente a lo real.¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵¹ Plesch, Melanie, “La silenciosa guitarra...”, cit., p. 60, 61.

¹⁰⁵² Plesch, Melanie, “La silenciosa guitarra...”, cit., p. 65.

¹⁰⁵³ Plesch, Melanie, “La silenciosa guitarra...”, cit., p. 65, 66.

¹⁰⁵⁴ Veniard, Juan María, *La Música...*cit., p. 90.

¹⁰⁵⁵ Me permito relatar una experiencia que creo útil prueba de la actitud del nacionalismo respecto del pasado histórico. Se trata del llamado Códice Compañón compilado hacia fines del siglo XVIII por el Obispo de Trujillo, en el Perú. El frondoso material registra el material que con espíritu iluminista el prelado encontró interesante en sus visitas pastorales. Por orden del obispo, un equipo de acuarelistas y personas hábiles en escribir música han dejado a la posteridad un material de riqueza incomparable. Se trata de imágenes y músicas sobre pentagrama que conservan en el Palacio Real de Madrid. Las dieciocho músicas allí conservadas fueron estudiadas y publicadas por Carlos Vega hace ya numerosas décadas (Vega, Carlos, “La obra del obispo Martínez Compañón”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n. 2 (1978), pp. 7 – 17). Ningún proyecto ni privado ni público argentino se ha interesado por grabar esos materiales que son un

4.3.2.5. Las dos derechas usan a los migrantes.

Los inmigrantes fueron arma política en función de las políticas de los gobiernos tanto de origen como de recepción, y de esto es rotunda prueba el corpus legislativo de Argentina e Italia sobre el tema. El gobierno de Crispi esconde bajo una aparente protección las intenciones de penetrar colonialmente, y los pobres obligados a la migración son excelente pretexto. Por su parte, la derecha argentina pretende anular los perfiles distintivos de esos desgraciados. Se habla de digerir, de asimilar. Para unos y otros los migrantes son mercancía política. Incisa di Camerana describe la dinámica de estas fuerzas de la derecha en los dos extremos del Atlántico:

*[...] il capo di gabinetto dello statista siciliano (Crispi), il diplomatico intellettuale lombardo Pisani Dossi, che suggerirà la prima legge sull'emigrazione. La dottrina che emerge è ambigua. Come osserva Enrico Serra (1987 p. 45-6)... "l'Italia aveva non solo il dovere di proteggere e tutelare gli emigranti, ma anche il diritto di mantenerli legati alla madrepatria". Questa politica si scontra con la politica di assimilazione sostenuta da quasi tutti i paesi ospiti.*¹⁰⁵⁶

Aquellos migrantes fueron importantes para Italia mientras se los consideró arma de penetración, lo que siguió después fue el olvido, En la nueva residencia, su cultura, como la de las otras comunidades migrantes, fue despreciada por la elite y pervivió en situación de casi clandestinidad. Un frenesí por poseer rasgos nacionales identificatorios ha impulsado, incluso en los niveles culturales más altos - y también en aquellos de progreso - no sólo a encontrar lo propio sino también, cuando no se lo hallaba, a construirlo. El mundo de la cultura no ha reaccionado tampoco hoy con fuerza a ciertas concepciones del pasado. El desinterés de la cúpula hegemónica local por el mundo de aquellos proletarios fue, en efecto, persistente, y la cultura de aquellos humildes viajeros fue considerada indigna de estudio incluso por parte de la izquierda de nuestros días, que vio anacronísticamente en aquellos oscuros trabajadores que huían de la miseria, representantes de lo que mucho después se

invalorable tesoro del encuentro sincrético entre las culturas musicales europea, india y africana, es decir, la evolución del folklore, incluso argentino, tal como Compañón lo conoció hace más de doscientos años. El Códice fue grabado en Italia gracias a la producción de la casa francesa Opus 111, por artistas en gran parte europeos, por el grupo Albalonga del IMLA, que dirijo, recién en 1999.

¹⁰⁵⁶ Incisa di Camerana, Ludovico, op. cit.,...p. 468.

habría de llamar “primer mundo”. Lo políticamente correcto fue concentrarse en el estudio de lo étnico o lo marginal.

Aunque la composición social en Argentina ve en los migrantes y sus descendientes el núcleo mayoritario de la población, éstos son débiles en la reivindicación de su cultura. Aquel patrimonio de origen español e italiano que no puede reclamar para sí el escándalo del desprecio siendo constantemente aniquilado en su memoria. Manifestaciones culturales vinculadas a esas comunidades, que en cambio son cuidadas con atención por naciones lejanas de tales conflictos identificatorios, como Inglaterra o Estados Unidos, en Argentina son consideradas de escaso prestigio social. Relevante en este lugar es el tema de lo lírico, de persistente vigencia popular y tenaz desinterés oficial. A pesar de que en Buenos Aires florecen decenas de iniciativas privadas de ópera que evidentemente responden a una febril demanda del público, con coherencia significativa, un gobierno que se autodefine popular ha entablado una verdadera batalla contra la ópera. La *intelligenza* argentina más alejada de la cultura de los italianos y de los españoles, a menudo abanderada de soluciones revolucionarias con escaso contacto popular, considera aristocrática y prescindible la ópera en cuanto emblema de la clase alta, aunque los grupos de poder económico completamente desinteresados por la cultura, hayan hace tiempo abandonado los palcos. Después que el Covent Garden ha concluido su ciclópea empresa de representar todas las óperas de Verdi en ocasión de la conmemoración de la muerte del compositor, el teatro Colón persiste en ignorar completamente el difundido estimulante interés internacional por las óperas serias de Rossini, por ejemplo. Los canales de difusión radiofónica oficial en Argentina han clausurado sus programas de difusión lírica de tradición decenal. La eficacia del crisol con su bandera del *ius solis* fue completa sobre los nietos de italianos que se avergüenzan de pronunciar correctamente sus apellidos, pero no el de argentinos de origen sajón aunque de dudosa moral como el caso de Suárez Mason.

Una conclusión acerca del crisol.

Los festejos de las repúblicas latinoamericanas en ocasión de cumplirse un siglo de sus independencias, ofrecen una incomparable posibilidad de cotejo. Cada país eligió emblemas simbólicos de su identidad y utilizó el momento para explicitar su propio proyecto. La celebración no era momento efímero, era la posibilidad de “pensar el país en el cual nos

gustaría vivir” Detrás de su aparente semejanza estas fiestas reconocieron importantes diferencias que permiten entender la peculiaridad argentina.

En México los festejos fueron funcionales a la promoción del régimen de Porfirio Díaz, quien ocupó el espacio con monumentos; los colombianos, pueblo de inmigración relativamente escasa, mostraron mayor serenidad respecto del propio pasado y en la simplicidad de la celebración exhibieron la importancia representativa que tenía lo europeo a través del arte, fundamentalmente italiano; la fiesta de los chilenos denunció que el conflicto entre los estratos indígenas y europeos de la población era prioritario respecto del tema de la asimilación de los inmigrantes. Esas dinámicas hacían impracticable en Chile un proyecto análogo al de los nacionalistas argentinos quienes pretendían forjar una alianza entre lo indígena y lo ibérico para excluir al extranjero.

Es gracias al cotejo realizado entre aquellas celebraciones que el tema de la inclusión del Otro aparece en toda su importancia en Argentina. El problema argentino, a diferencia del chileno, no era el indio. Los indios en Argentina eran pocos y, después de los exterminios de 1880 no constituían amenaza grave. La amenaza era externa. La alianza arcádica con el pasado ibérico, que propugnaba Rojas, escondía la crudeza del tema de la conquista. La fiesta de 1910, en su exhibicionismo, magnifica estos aspectos y permite estudiarlos con mayor facilidad. El tema del Otro, como escribe Hebe Clementi era el tema central de los argentinos y el rechazo del extranjero perceptible en la vida cotidiana, había sido sublimado en el espectáculo teatral, y sobre todo en aquella literatura a la que se atribuía valor representativo, es decir, los poemas fundacionales como *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra*.¹⁰⁵⁷

La fiesta argentina mostró la pulsión por modificar el elemento humano del país en función de una homogeneidad negadora de las diferencias, lo que supuso actuar decididamente la liturgia de nuevos ritos y la remoción de los componentes culturales históricos de las comunidades de inmigrantes. Se promocionó una imagen del país en cuanto crisol destinado a destrozarse lo característico en función de lo homogéneo. La estrategia comprendió hasta la enseñanza de un catecismo patrio en las escuelas.

El conflicto, para la clase dirigente del país, fue el elemento exterior que se había establecido masivamente y, siendo que en Argentina el trabajador era predominantemente

¹⁰⁵⁷Clementi, Hebe, "La década del Veinte y los cruces ideológicos", <http://juanfilloy.bib.unrc.edu.ar/completos/corredor/corredef/panel/CLEMENTI.HTM>, consultado el 14 de julio de 2008.

extranjero, el tema xenófobo se articuló con el conflicto de clases. Una reflexión de Melanie Plesh parece mostrar aquella predominante utilización clasista de estos propósitos de la cúpula, ya que el mismo emblema de lo nacional, el gaucho, terminará siendo despreciado por la clase alta, como el extranjero.

La prensa, sobre todo aquella vinculada a la Liga Patriótica, no dejó de dar su aporte al conflicto promocionando sus banderas culturales.

4.4. LA REACCIÓN Y LA PRENSA.

¿Cuáles fueron las publicaciones que apoyaron el proyecto de homogeneización cultural? ¿Fueron las que se identificaron con la derecha nacionalista? ¿Cuáles fueron los productos culturales que fueron promovidos desde la prensa en función de estas posiciones?

4.4.1. *La Razón* y sus promociones.

La Razón es un periódico siempre sensible para defender los emblemas nacionales también en ámbito pictórico, y así escribe un crítico del diario, ofendido por el lugar secundario al que se relega a los productos de la Patria en la exposición del Centenario. Los extranjeros nos engañan enviándonos materiales de segundo orden:

*Una rápida recorrida por los salones [...] nos ha confirmado, una vez más, en nuestra opinión respecto al poco aprecio que hacia nosotros se siente en Europa, en lo que se refiere a cuestiones artísticas. [...]visitando algunas secciones de la Exposición, nos encontramos en presencia de una docena de telas, cuyo solo envío acusaría a su remitente-si este no fuera Francia, España, Alemania, Inglaterra y Norte América, cuyas obras de arte conocemos y admiramos- de una pobreza franciscana tal en materia artística, digna verdaderamente de compasión.*¹⁰⁵⁸

Los argentinos no somos los salvajes que ellos creen, los europeos no deben ofendernos mandando materiales que ni merecen entrar en nuestras escuelas de arte:

¹⁰⁵⁸ *La Razón*, 15 de julio de 1910.

Nosotros, los “sauvages” de América, conocemos al dedillo las obras, la labor, la belleza y los defectos de estos maestros. [...] hemos conseguido tal cultura artística, que nos encontramos en grado de protestar indignados por el mortificante desconcepto que encierra la remisión de esas telas, tarritos de dulce, macetitas de barro, naturales muertas, frutas variadas, bananas, violetas, etc. de las cuales se avergonzaría cualquier estudiante de tercer o cuarto año de nuestra Academia.

Cuadros “pour l’Amérique”, se han dicho en Europa...¹⁰⁵⁹

4.4.1.1 *Il bel pittore. Quiros.*

Pero lo más grave es que nuestro pintor de bandera, el pintor de los gauchos, es maltratado y recibe del jurado, quien sabe con qué designio secreto, solamente un segundo premio. Se trata de aquel *bel pittore* que seducía a las venecianas y que según el diario no había gozado de toda la consideración que merecía. Así se lee en *La Razón*:

Quando se organizó el concurso artístico del Centenario, observamos e hicimos públicas las deficiencias de que adolecía dicho torneo, entre los cuales nos llamó mayormente la atención la evidente mala voluntad demostrada por los miembros del jurado hacia uno de los artistas concurrentes.

El pintor Cesáreo Quirós, era el artista que fue objeto de una serie de desatenciones, cuyo propósito resultaba y aún resulta obscuro para todos aquellos que como nosotros no conocen el criterio secreto de la comisión o jurado que se encargó de todo lo referente a aquel concurso.

Como se recordará, el pintor Quirós obtuvo con una de sus telas un segundo premio. Esta tela, no ha sido vista casi por nadie, pues permaneció vuelta contra la pared durante todos los días procedentes al concurso.

...el hecho no puede agraviar al pintor elegido como blanco de odiosidades pero revela en sus autores una deplorable estructura moral.¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵⁹ *La Razón*, 15 de julio de 1910.

¹⁰⁶⁰ *La Razón*, 15 de julio de 1910.

4.4.1.2. Las estatuas y los extranjeros.

El mismo periódico emprende también una campaña contra la comisión de los monumentos a extranjeros. Como se ha ya descrito, estos encargos eran realizados en Europa, sobre todo en Italia. Se recuerda a Sarmiento, quien creía emprender una cruzada patriótica al distraer tiempo de su turismo romano para conocer artistas de la ciudad que pudiesen llenar el vacío de monumentos en Argentina, o aquel gesto casi automático de los gobernantes cordobeses en confiar a italianos la realización de estatuas a sus glorias locales. El objetivo del diario parece en este momento más bien descalificar a lo francés que a lo peninsular:

La reducción de la cantidad asignada para el monumento a Rivadavia asocia una idea que tiene cierta correlación con la referida actitud del Congreso.

Nos referimos a la ejecución por artistas extranjeros de las obras escultóricas destinadas a perpetuar la memoria de nuestros héroes.

La factura comercial que llega de afuera no siempre llena como su sabe, una aspiración de elevado criterio estético. Los artistas europeos se creen en la obligación de subdividir su producción de obras de arte propiamente dichas y obras “pour la exportation”. En la exposición de Arte el fenómeno se ha hecho ostensible. Cuadros mundiales no estuvieron a la altura de su fama. Y se produjo el conflicto que los lectores conocen.

La producción nacional continúa, en baja, dentro de nuestro criterio de niños precoces. ¡Oh, lo que llega del viejo mundo! Tiene el prestigio de las cosas lejanas. Sin embargo levantando el manto de Tanit, la divinidad pierde su influjo. En París, no admiraríamos tan incondicionalmente las obras que de París nos llegan...¹⁰⁶¹

La Razón lleva así a la escultura reivindicaciones artísticas que el orgullo local había ya intentado en otros ambientes e intentos de independencia cultural similares se habían probado hasta en ambiente musical. Precozmente, algunos de los pocos maestros de banda no italianos habían intentado la formación de bandas completamente formadas por nativos para completar un organismo muy nacional y económico, aunque tal vez poco voluntario.

¹⁰⁶¹*La Razón*, 11 de octubre de 1910.

*Forman hoy parte de la banda de música del Regimiento de Artillería que dirige el maestro Faramiñan, algunos de los indios tomados últimamente en la expediciones que hizo el ejercito argentino en el desierto. El maestro tomó con esmero la educación musical de ellos, pues siempre se propuso y con tesón lo ha ido consiguiendo, formar su banda con sólo hijos del país.*¹⁰⁶²

4.4.1.3 Las músicas. Iván.

Un músico argentino parece maltratado injustamente y *La Razón*, y por ende la Liga, salen en su patriótica defensa. Se trata de Eduardo García Mansilla, y sobre este tema los textos de Veniard, que recogen a manos llenas estas opiniones, son una fuente inagotable.

Ya mucho antes de la operación central (la promoción de la ópera sobre la hija de Rosas de García Mansilla), el periódico prepara el terreno promocional. En 1915, a tres lustros de aquel Iván que se había presentado en Rusia en épocas más tranquilas para el Zar Nicolás, *La Razón* recuerda al diplomático-compositor y llama a batalla. “El cronista” firmante da noticia en un muy extenso artículo que la lejana ópera se dará en el Colón gracias a sus gestiones.

*La obra de Eduardo García Mansilla que se ha representado anoche en el Colón, fue escrita hará cerca de quince años. Iván fue estrenada por aquella época en la corte del Zar Nicolás II...Naturalmente hubiera sido que esa ópera fuese representada en Buenos Aires puesto que había sido concebida por un músico argentino [sic]. Pero no fue así. Los empresarios de la Ópera y después los del Colón han creído siempre que cumplían suficientemente con nosotros, trayéndonos la ultima ‘novedad’ – estreno o exhumación- del arte musical italiano...Sueño de Alma fue una excepción siendo la Municipalidad misma la empresaria...En los otros casos no hubo nunca un gesto simpático...entonces, con muy poco entusiasmo, por cierto, el cronista reeditó una ves más “su” lista, y habló también del “Iván”. Por primera vez un empresario del Colón prestó atención...*¹⁰⁶³

¹⁰⁶²*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 16 de noviembre de 1879 que también cita Gesualdo, Vicente, *Historia de la música...*cit., p. 772.

¹⁰⁶³*La Razón*, 21 de julio de 1915, p. 8, citado por Veniard, Juan Maria, *Los García, los Mansilla y la música*, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, 1986, p. 88.

Una vez logrado el objetivo, la operación es defendida lo mejor que se puede. Se alaba que la obra sea...liviana: “Sobre Iván la forma de los trozos [...] es regular. No hay en ellos nada vulgar; no contiene ninguna concesión por los efecto subalternos...lo más importante es que este primer ensayo de música teatral, aparentemente frágil, es de una materia más firme, más noble que muchas pesadas masas sonoras”.¹⁰⁶⁴

Por cierto los diarios más importantes de la ciudad como *La Nación*, si bien con mil diplomacias, no ocultaron opiniones más distantes. El cronista salva las buenas intenciones, el “alma”: *Iván* es obra “sin las complicaciones destrezas del oficio...obra de un «amateur», de un artista de alma”.¹⁰⁶⁵

Y en una segunda crítica, la cruda opinión se escuda detrás de lo que piensa el público que vacía el teatro antes del final: “No ven en Iván (los espectadores) una obra sincera, espontánea, elevada y sin pretensiones, de un artista argentino digno de respeto. Escucha (el público) con cierta docilidad trozos como el «Sueño», o como la «Danza» y el «interludio», pero apenas concluye éste comienza a desbandarse, sin esperar la balada ni el final”.¹⁰⁶⁶

Es decir que entorno a *Iván* se anticipa una discrepancia de opiniones análoga a la que motivará luego *La Angelical Manuelita*.

4.4.2 Entre *Nosotros*.

La revista tenía como directores a Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti, y funcionaba en la calle Bernardo de Irigoyen 946. De carácter mensual, había sido fundada en agosto de 1907 y se definía “Revista Mensual de Letras Artes-Historia – Filosofía y Ciencias Sociales”. *Nosotros* recogió colaboraciones de grandes escritores de la época y de forma ocasional, al menos, casi todos los intelectuales argentinos de ella contemporáneos han participado de sus encuestas o polémicas. Si bien era una revista cercana al socialismo, como gran parte de los ambientes intelectuales de la época, acogió impulsos del nacionalismo. Ese tipo de posición no radical significó para Giusti y su Revista recibir agresiones de ambientes bien diferentes. Ezequiel Martínez Estrada se refirió a Roberto Giusti como un “socialista moderado en sus

¹⁰⁶⁴*La Razón*, 21 de julio de 1915, p. 8, citado por Veniard, Juan Maria, *Los García*, ...cit., p. 98.

¹⁰⁶⁵*La Nación*, 20 de julio de 1915, p. 11, citado por Veniard, Juan Maria, *Los García*, ...cit. p.102.

¹⁰⁶⁶*La Nación*, 28 de julio de 1915, p. 11, citado por Veniard, Juan Maria, *Los García*, ...cit. p.98.

opiniones políticas y limitado en sus opiniones literarias, el de un viejo pedagogo universitario [...] esos y otros que omito son los representantes de la cultura argentina, de los próceres y de la raza de los civilizadores y catequistas, yo pertenezco a la de los querandés y charrúas”.¹⁰⁶⁷

Más sintético pero no más benévolo el juicio sobre *Nosotros* de Borges, que aludiendo a lo cerrado de su ambiente opinaba: “*Nosotros* no vale nada...dicen que tuvo importancia. El nombre está bien: *Nosotros*”.¹⁰⁶⁸

4.4.2.1. ¿Socialista o nacionalista?

La acogida de ideas y de colaboraciones cercanas al nacionalismo aún por parte de un órgano dirigido por personalidades de la izquierda, no debe sorprender en esos años. Los impulsos del tradicionalismo eran penetrantes en todas las posiciones ideológicas. En función de mostrar la complejidad del momento es útil anotar las distancias que se leen en la crítica de Giusti a la obra fundamental de Ricardo Rojas.¹⁰⁶⁹ El socialista Giusti parte reconociendo que *La restauración nacionalista*, que “debía de ser un informe sobre el régimen de los estudios históricos en Europa”, comisionado por el ministerio de Instrucción Pública se ha vuelto “un trabajo completo sobre la educación”. Pero las divergencias con Rojas son fuertes cuando se toca precisamente el tema de lo italiano y sus emblemas en Argentina. Para Giusti, Garibaldi y Mazzini son “símbolos eternos”¹⁰⁷⁰: “Ni uno ni otro son extranjeros aquí. El pedestal de la estatua de Mazzini la soporta, sin duda, con más orgullo que al de Juan de Garay con que Rojas pretende sustituirla...es posible que Rojas crea que Hueracoche representa para nosotros lo que Guillermo el Conquistador para Inglaterra...”

El “moderado” Giusti, al menos en aquellos años, osa más aún y escribe:

Buenos Aires tenga el orgullo de contemplar en sus plazas, no sólo a Moreno, a Rivadavia, a San Martín...no sólo al simbólico Dante que Rojas admite, no sólo a Garibaldi y Mazzini que el nos propone arrojar a un desván, sino también, ¿Por qué

¹⁰⁶⁷ Ezequiel Martínez Estrada. “Prólogo inútil”, *Antología*, FCE, México, 1964, p. 7.

¹⁰⁶⁸ Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, cit...p. 650.

¹⁰⁶⁹ Giusti, Roberto H. “La restauración nacionalista”, *Nosotros*, a. IV t. I n.26 (marzo 1911), p. 139 – 154.

¹⁰⁷⁰ Giusti, Roberto H. “La restauración...cit. p. 149.

no? A Calos Marx, a Emilio Zola, a León Tolstoi campeones de los nuevos ideales. Y ese día la Argentina será sin duda más grande en todo sentido, de lo que es ahora.¹⁰⁷¹

Y sobre la ironía de Rojas al inmigrante Giusti va a fondo:

Se me ocurre que Ricardo Rojas debe haber frecuentado escasamente los hogares extranjeros, y entre ellos los italianos... ¿cree él que el gringo ha dejado de ser odiado, o, cuando menos, despreciado, por los buenos criollos? Pues yo, tal vez suspicaz en exceso, pretendo ver una señal evidente de casi desprecio en esta simple aposición: “de pantalón estrecho y cuadrículado”. Vamos, confíéselo Rojas: ¿no cree que todavía el gringo continúa siendo un precioso elemento de trabajo, pero en fin de cuentas un elemento que se puede explotar, aunque no apreciar?...¹⁰⁷²

4.4.2.2. Nosotros y nuestra música.

Por otro lado, dentro de aquel marco de ideas, el movimiento tradicionalista tuvo una posición fuerte en *Nosotros* a través de algunas colaboraciones como las de Gastón Talamón en lo que respecta al periodismo musical. Aquellas participaciones escritas para *Nosotros* no eran pagadas, y sobre este tema es instructivo escuchar las sabrosas conversaciones de sobremesa de Bioy y Borges. Cuenta este último: “A Giusti le gustaba mucho la broma de usar el tiempo condicional - sacada de los diarios: «Pagaríanse aumentos...»- y por más de un año dijo: «En Nosotros pagaríamos las colaboraciones», para agregar, guiñando un ojo y doblando el pulgar: «Pagariólamós».”¹⁰⁷³

Siendo que Talamón era un articulista de envergadura y gratuito, ¿la dirección de la revista aceptaba aquellas colaboraciones compartiendo los criterios de su crítico musical, o en cambio las aceptaba con escaso entusiasmo? Es difícil suponer cómo consideraban íntimamente a Talamón, Bianchi y Giusti, pero es seguro que el crítico, para otras personas como Juan María Veniard, resultó ser un timón de pensamiento. Su figura es presentada con gran énfasis en el capítulo dedicado a los publicistas, que es como Veniard llama a los críticos:

¹⁰⁷¹ Giusti, Roberto H. “La restauración...cit. p. 151.

¹⁰⁷² Giusti, Roberto H. “La restauración...cit. p. 153.

¹⁰⁷³ Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, cit...p. 490.

Pero el más relevante en cuanto hace al nacionalismo musical, es el argentino Gastón Talamón (1883 1957), crítico musical en la importante revista Nosotros desde 1914 hasta la década de 1940 y desde 1922 hasta sus últimos años en el diario La Prensa. Fundó, además un par de revistas: Música de América (1919 -1921) e Indoamerica (1935), con el propósito de difundir la cultura de nuestro continente.

Gastón Talamón, fue, entre todos los críticos, el campeón del nacionalismo musical. ... E hizo de la crítica un apostolado.

Cuando Talamón exhibe sus propósitos se define con absoluta claridad. No se pretende el análisis, emblema del mundo de las diferencias dicotómicas, de la razón, sino crear lo vago, el *ambiente*: “al hacerme cargo de la crítica musical de Nosotros, me propuse desarrollar, en la medida de mis modestas capacidades, un plan de crítica constructiva. Creo sinceramente que lo que el país necesita no son crónicas simples ni análisis técnicos, pero si la creación de un ambiente que hoy no existe”.

Lo importante es “el punto de vista estético y emotivo”. El comentario de Veniard a estas palabras es de aparente consenso: “Indiquemos que, a nuestro juicio, aún hoy estas palabras deberían ser tenidas en consideración”.¹⁰⁷⁴

En una nota de 1916 Talamón expresa aún más claramente su pensamiento. La satisfacción es grande al comprobar que se llega a la creación de un arte musical americano y que los mediocres no podrán más mofarse de la música de nuestros gauchos y nuestros indígenas

Sabido es que años ha la creación de un arte musical continental...hubiera parecido una utopía...indigno de merecer la atención de compositores serios, pues casi nadie concebía que de los despreciados estilos criollos y de los ignorados cantos indígenas, pudiera surgir algo más que una u otra pieza para canto o piano sin más valor que lo exótico. Sin embargo, a pesar de las sonrisas despectivas e incrédulas de insensibles y mediocres, nuestra música ya no es una poética aspiración sino una realidad...

Habrá que tener paciencia porque todavía la mayoría es inculta y acepta “las más típicas y vulgares melodías italianas” y los repetitivos modelos de Francia. Aquí también, como en el tema de los grupos parapoliciales, la opinión pública (obviamente de la élite) y la prensa

¹⁰⁷⁴ Talamón, Gastón, *Nosotros*, 11, n. 95, marzo de 1927, tomo XXV, p. 419. el comentario de Veniard en *Nuestra Música...*cit, nota 1 de la pagina 75.

(obviamente esta prensa) son aliados, evidentemente Talamón es capaz de interpretar el pensamiento de esa peculiar opinión pública ya que afirma con seguridad que: “el público...exige de los artistas americanos, sean americanos o sean universales, pero franceses, italianos o alemanes no”. Si la opinión pública está tan segura de lo que quiere son los profesionales quienes deberán ajustarse al deseo popular: “los compositores argentinos tendrán que buscar nuevo rumbo, si quieren vivir en íntima comunión espiritual con su pueblo”. El artista estará en el futuro advertido. Talamón lanza una amenaza temible contra quien ceda a la moda extranjerizante, sobre todo si se razona en lo que aconteció en el mundo después de proclamas de este tipo. Aquel artista miserable, “tarde o temprano se verá ahogado por la ola gigantesca que surge de las capas populares”.¹⁰⁷⁵

Talamón continuará con el tiempo perfeccionando su pensamiento al suministrar una receta que es consecuente con el ambiente en que se mueve: eliminar lo diferente, triturarlo, conseguir a toda costa lo homogéneo: “No hay unidad espiritual, hay que crearla tratando de neutralizar las tendencias heterogéneas imperantes y encausarlas hacia una tendencia única”.¹⁰⁷⁶

García Mansilla es defendido de manera absolutamente incondicional y la revista promueve, al par de *La Razón*, la causa del autor de *Iván*. La casi casual presentación de la obra en Roma, el resultado tan tibio de crítica y público, la huida del compositor de la ciudad para no afrontar un eventual *fiasco* fueron transformados en triunfo según la versión de *Nosotros*: para la revista el público italiano había aplaudido generosamente, en cambio los fríos porteños abandonaron el teatro: “*Iván* acaba de obtener franco éxito en Italia, donde se ha sabido apreciar esa hermosa obra, recibida con toda frialdad por parte de nuestro público cuando fue estrenada en el Colón”.¹⁰⁷⁷

Y por supuesto que es con verdadero entusiasmo que se anuncia la nueva obra sobre la hija de Rosas. El escenario del Colón será otra vez, después de Amalia, el altar donde el nuevo Alcibíades, Rosas, será rehabilitado: “felicitemos a la empresa por su acierto y por su

¹⁰⁷⁵ Talamón, Gastón, *Nosotros*, 10, n. 89, septiembre de 1916, t. XXIII, p. 294, cfr. Veniard, Juan María, *La Música ...cit.*, p. 80.

¹⁰⁷⁶ Talamón, “Nuestra Música”, *Nosotros*, 11 n. 95, marzo de 1917, p. 419, Veniard, Juan María, *La Música Nacional Argentina...cit.*, p. 82.

¹⁰⁷⁷ *Nosotros*, n., 22, 1916, p. 212, cfr. Veniard, Juan María, *Los García, ...cit.*, p. 103.

empeño en representar obras argentinas, no sólo por la nacionalidad de su autor, pero también y esto tiene su importancia, por el argumento que en ellas se desarrolla”.¹⁰⁷⁸

Es claro que si el motor de la estratagema hubiese sido solamente ideológico, la acción de los periódicos se habría concentrado en la promoción de emblemas o personas con un valor intrínseco más fácil de defender. García Mansilla con su *Iván* había representado, en cambio, un fracaso que ni siquiera los amigos podían ocultarse. Tantos esfuerzos por defender y mostrar “lo nuestro” obligan a tratar de entender la esencia indiscreta de tan vital pulsión, el alma *parvenu* de aquella fuerza centrípeta que unía a los miembros del grupo frente a todo lo externo que consideraban amenazante.

Conclusión acerca de la reacción y la prensa.

Publicaciones porteñas como no sólo el diario *La Razón* vinculado a la Liga Patriótica, sino también la revista *Nosotros*, que era dirigida por personalidades afines al socialismo, compartieron desde posiciones inicialmente diferentes aquel fervor nacionalista que fue útil al proyecto homogeneizador: el concepto del crisol había conquistado hegemónicamente casi todos los sectores de la opinión.

La Razón, cuando todavía no había desplegado totalmente su estrategia xenófoba, se ejercitaba en victimismos del tipo: los extranjeros nos engañan enviándonos materiales de segundo orden y creen que somos salvajes; no se entiende por qué debemos comprar estatuas a los extranjeros y permitir que los empresarios – italianos – nos traigan lo que quieran ya sea “estreno o exhumación- del arte musical italiano”.

El diario proclama constantemente la necesidad de reaccionar contra la cúpula extranjeroizante que domina la cultura argentina y que es representada, según el caso, por la Comisión de Monumentos o el Jurado de la Exposición del Centenario o bien las autoridades del teatro Colón. Ellos maltratan a “nuestros” artistas nacionales. En esa línea se defendió a Quirós, el pintor de lo gaucho, a quien no sólo se arrebató el primer premio sino que se ofendió injustamente: “su tela, permaneció vuelta contra la pared durante todos los días precedentes al concurso”. En idéntica función se coloca la exhibida promoción al desvalido Eduardo García Mansilla y no se descansa hasta que se presenta en Buenos Aires aquel *Iván* que según los otros diarios es trabajo de *amateur*.

¹⁰⁷⁸ Talamón, Gastón, *Nosotros*, 22, n. 85, p. 212, mayo de 1916, Veniard, Juan Maria, *Los García...cit.*, p. 103.

Por su parte *Nosotros* revista que según Borges, “no vale nada”, si bien en algún momento osa denunciar la italianofobia que Rojas se niega en considerar ya que el escritor cree que “el gringo ha dejado de ser odiado”, habrá de hospedar entre sus páginas a un crítico como Gastón Talamón, quien declara batalla a las “típicas y vulgares melodías italianas y los repetitivos modelos franceses” y que proclama su receta para construir el crisol en versión musical: “No hay unidad espiritual, hay que crearla tratando de neutralizar las tendencias heterogéneas imperantes y encausarlas hacia una tendencia única”.

Tales presiones habrían de engendrar dos productos culturales, aparentemente diferentes pero que respondían a un mismo propósito: la conservación del grupo, la defensa de aquella la familia que habitaba el *foyer* aterciopelado del Teatro Colón.

4.5. EN FAMILIA. LA REACCIÓN EN EL ESPECTÁCULO Y EN LA CIENCIA.

Desafío a que se me pruebe que en Europa-incluso en Italia- los lazos de familia y amor tengan el terrible peso de sangre que tienen aquí.

*Victoria Ocampo.*¹⁰⁷⁹

Todas las elites ejercitan una común endogamia protectora, pero a diferencia de la serenidad discreta de la aristocracia europea, los clanes argentinos nacidos de la cambiante fortuna económica más que de las glorias de la historia, agregaron a aquella solidaridad de clase un exhibicionismo impensable en las estirpes más seguras de su posición.

Las publicaciones científicas, el cine y la ópera fueron pretexto para mostrarse en una difusión de consumo interno, de circuito cerrado. El caso ya estudiado del músico Arturo Berutti, que es promocionado en el periódico de la clase que cuenta, no sólo por su propio libretista sino hasta por su suegro y, a distancia de medio siglo, también por su cuñado, no fue en absoluto excepcional. Libros, ópera y cine fueron útiles frente a esta necesidad de contemplarse en grupo. Si bien aquellos objetos son onerosos respecto de las simples

¹⁰⁷⁹ Ocampo, Victoria, *Testimonios, series primera a quinta*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, p. 50.

diapositivas que las familias proyectan después de un viaje, su utilización en función de celebrar la satisfecha cohesión fue parecida.

¿Cuáles fueron las manifestaciones culturales producidas por el grupo dirigente en función de su cohesión interna? ¿Cuáles fueron las manifestaciones líricas? ¿Consiguieron por fin constituir la ópera nacional que tanto se deseaba?

4.5.1. La ciencia de Bunge.

Un miembro de la elite porteña, Alejandro E. Bunge, tuvo una actuación relevante en el mundo universitario argentino. Bunge nació en 1880, estudió ingeniería en Sajonia y luego se dedicó a investigaciones económicas estadísticas y demográficas. Fundó en 1918 la *Revista de Economía Argentina* y murió en 1943. Publicó un texto que aún hoy es objeto de estudio y polémica muy conocido por quien se interesa de ciencias sociales: *Una nueva Argentina*, y las tesis de Bunge incluyen posiciones cercanas al racismo que su autor no cuida demasiado en camuflar. Así, sobre los contingentes de personas llegados a Argentina después de la primera guerra mundial escribe: “Debe agregarse, finalmente, que nuevos elementos, desgraciadamente no siempre muy afines ni muy deseables, intervinieron en nuestra formación racial después de 1918, si bien en medida hasta ahora insuficiente para modificar los rasgos definidos y característicos comunes a los más de diez millones y medio de argentinos nativos”.¹⁰⁸⁰

El control en función de la raza para Bunge es factor a considerar también cuando quien llega es de “alto grado de cultura y elevado nivel de vida”. El estado en ese caso debe proteger, ya que las características positivas de esos migrantes se disiparían si no se amparan contra la rudeza del campo. Es necesario formarles aquel “ambiente” favorable en aquella difícil condición, en caso contrario: “Perderían en ella las virtudes de su raza que necesitan ambiente para perdurar”.¹⁰⁸¹

Bunge dedica sus esfuerzos a un tema que considera una amenaza gravísima al orden social: el de los hijos nacidos fuera del matrimonio legal. Un capítulo entero lleva como título “Una mancha social que puede fácilmente borrarse”, y encuentra alarmante la cantidad de

¹⁰⁸⁰ Bunge, Alejandro E., *Una Nueva Argentina*, Hyspamérica, Buenos Aires, 1984 [1940].

¹⁰⁸¹ Bunge, Alejandro E., *Una Nueva...cit.*, p. 158.

nacimientos extramatrimoniales en Argentina: “Su medida no condice con la cultura general alcanzada, con el concepto cristiano de la familia que predomina ni con la realidad doméstica y el orden natural”.¹⁰⁸²

La responsabilidad de su clase es para Bunge fundamental y su libro es una llamada de atención al grupo dirigente frente a esos deberes en términos que sorprenden por su claridad: “En este continente la conservación y la reproducción de la elite son esencialísimas; y lo es también que en sus manos siga la dirección política y cultural por arriba de las teorías. Los hombres superiores de toda América deben cumplir hasta heroicamente con la ley natural de la familia y con la misión directiva que para bien de su probo pueblo deben conservar [...]”.¹⁰⁸³

Es esencial que la elite sea prolífica y Bunge concluye con una afirmación contundente, aquel deber: “Es la función natural de los mejor dotados. Pero de nada valdrá todo eso si ellos, precisamente, siguen negando sus hijos a la patria y a la civilización por ellos mismos creada. Prepararían con esa negación la decadencia y la muerte de la raza”.¹⁰⁸⁴

Más allá del interés que provocan esos contenidos, es por demás representativo indicar que Alejandro Bunge no se conforma con poner como ejemplo a su clase social: incluye en su texto de pretensiones científicas enormes listados de las familias del clan como modelo, que obviamente son las mismas que uno podría encontrar en las otras sedes utilizadas para la impúdica exhibición: el palco del teatro, la pantalla cinematográfica, el escenario de un espectáculo lírico.

Cuando Bunge describe el peligro de un Occidente menos prolífico indica con alivio que “en la Argentina parecería que el mal no se ha ensañado todavía con la elite” y pasa a enumerar las familias virtuosas de la sociedad local. La lista comprende más de cien nombres de grupos familiares con un promedio de ocho hijos, que “quedará impresa como un honrosa placa de bronce, para ejemplo de los jóvenes de las generaciones venideras”.

En esa lista establece dos niveles, a la manera de dos filas de palcos: la primera es la de las familias “que cuentan con 9 a 14 hijos, con un promedio de 11, para honra de ellos, de sus esposas y del país” y comienza con los Allende, Beccar Varela, Bourdieu, Bullrich, Casares, etc, etc. El científico escribe con humildad después “Sentimos no poder anotar nuestro

¹⁰⁸² Bunge, Alejandro E., *Una Nueva...cit.*, p. 173.

¹⁰⁸³ Bunge, Alejandro E., *Una Nueva...cit.*, p. 56.

¹⁰⁸⁴ Bunge, Alejandro E., *Una Nueva...cit.*, p. 57.

nombre entre ellos, porque la Providencia nos favoreció solamente con ocho hijos”, y entonces va el segundo elenco: Acevedo, Achával Lastra, Achával Rodríguez, etc. etc.¹⁰⁸⁵

Es probablemente que un ejemplar de *La Nueva Argentina* fuese dejado como al descuido en las salas de recibo de las familias Allende, Beccar, etc, para evitar que aquel valor de “honrosa placa de bronce” fuese desaprovechado.

4.5.2. «Très bien!». *Leçons de toilette pour le Falconet*.¹⁰⁸⁶. García

Se tratará ahora la figura de una persona nacida en Washington y muerta en París. Si bien se ocupó de música de manera diletante, su función representativa en el encuentro de emblemas culturales merece toda la atención. A pesar de que su contribución a la historia de la música argentina es, en efecto, completamente marginal, los estudios musicológicos del país sudamericano le han dedicado inusuales esfuerzos. El Instituto Nacional de Musicología de Argentina ha destinado a él y su familia uno de los rarísimos textos dedicados por la institución a un autor nacional¹⁰⁸⁷, lo que en función de las habituales reacciones en cadena ha motivado que su biografía haya sido acogida nada menos que por el *New Grove Dictionary*. Todo esto justifica indagar sobre su papel simbólico. Eduardo García Mansilla fue un diplomático, como su padre, y conoció fugazmente la Argentina cuando ya había cumplido diecisiete años: vivió casi toda su vida en Europa. Desde su colegio en Amiens pudo asistir, junto a su hermano, varias veces al festival wagneriano de Bayreuth, y cuando cruzaba la Mancha para encontrarse con su padre, diplomático en Londres, llegó a conocer el *entourage* de la reina Victoria y frecuentar a su parienta que vivía en Inglaterra, la hija de Rosas. Esta “angelical” anciana habría de convertirse con el tiempo en personaje de una ópera que Eduardo habría de componer para el mismísimo Teatro Colón. García Mansilla pertenecía a una familia de la nobleza española y es capital que su persona tan arraigada en el extranjero y tan ignorante de la Argentina se sitúe, paradójicamente, en representación del ambiente

¹⁰⁸⁵ Bunge, Alejandro E., *Una Nueva...*cit., p. 53 – 55.

¹⁰⁸⁶ De gran estímulo a estos escritos ha sido un célebre artículo de Richard Taruskin que precisamente se refiere a ciertas actitudes de autoexotismo desarrollados precisamente en Rusia en años en que Eduardo García Mansilla estudiaba allí con Rimsky Korsakov, me refiero a su texto “*Entoiling the falconet*”, *Defining Russia musically*, Princeton University Press, Princeton, 1997, pp. 152-185..

¹⁰⁸⁷ Veniard, Juan Maria, *Los García...*cit.

tradicional de las pampas tan reactivo a lo foráneo. Solamente la relación familiar podrá explicar aquella cadena de eventos que han concluido con la realización de aquel curioso caso melodramático tan cargado de señales. Es a esto que alude Malena Kuss cuando escribe: “*For a diplomat who sent most of his life outside of Argentina and a composer whose style was deeply rooted in the late 19th –century french musical tradition, the intriguing motivation for writing his second and last dramatic work on the subject of Manuela Rosas is clarified by a look at García-Mansilla’s closest family ties*”.¹⁰⁸⁸

Ya que la presencia de esta persona en estos razonamientos se justifica menos por el valor musical de su obra y más por su pertenecía a una familia, será necesario dar noticia de la telaraña parental de García Mansilla. Ello explicará en cuál de las facciones enfrentadas se situaba este grupo.

Eduarda Damasia Mansilla Ortíz de Rozas de García (1834-1892), la madre de Eduardo García, era sobrina de Rosas ya que era hija de Agustina, la hermana menor del tirano. La famosa Manuelita, que Eduardo adolescente visitaba en Inglaterra, era entonces prima de Eduarda. Otro personaje muy importante en este universo familiar es Lucio, hermano de Eduarda. Lucio V. Mansilla fue autor de uno de los textos fundadores de la idea del campo argentino: *Una excursión a los indios ranqueles*. Todos ellos frecuentaban, incluso gracias a los cargos diplomáticos, no sólo salones sino incluso cortes. El casamiento de Eduarda con Manuel Rafael García Aguirre, de familia antirrosista, fue imaginado por los sentimentales de Buenos Aires como una versión local de Romeo y Julieta y ambos, ya que García Aguirre era embajador, conocieron a personajes legendarios como Napoleón III, a su esposa Eugenia de Montijo, que era amiga del padre de García, y a los emperadores de Austria, Francisco José y Sissí. Es claro que esta gente observaba la Argentina desde lejos pero en los salones de París o Londres aquel toque exótico americano resultaba encantador y, a pesar de que no conocía la pampa, Eduarda escribió un texto sobre aquellos parajes que fue alabado por Hugo y que se editó como folletín en la revista *L’artiste*, por cierto en francés: “Pablo ou la vie dans les pampas”. Se ha indicado que Eduarda había colaborado con *La Gaceta Musical de Buenos Aires* y por eso era frecuente que el periódico dedicase espacio a las músicas que el joven Eduardo enviaba a la lejana redacción porteña, como una cierta “obrita que se compone de tres actos que se llama La Gitanilla”¹⁰⁸⁹, o de otras músicas de carácter liviano y fáciles, ideales para los *dilettanti* lectores del periódico: “hemos recibido un ejemplar de la música

¹⁰⁸⁸ Kuss, Malena, *Nativistic...cit.*, p. 48.

¹⁰⁸⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 2 de febrero de 1887, p. 18.

escrita por el joven argentino Eduardo García para el juguete cómico titulado «El microbio del Amor». El sr. García es autor de una zarzuela titulada «La Gitanilla»! [...] sencillas, fáciles inspiradas y de seguro efecto...”¹⁰⁹⁰

En el mismo marco de estas promociones familiares, el otro hijo de Eduarda, Daniel, publicaba sonetos en *La Nación* que enviaba también desde el exterior, y así este poeta se mostraba a los lectores del diario porteño con versos que comenzaban:

Le phare de granit, roi se ombres flotes....

Es decir, en francés y tal vez porque conocía mal la lengua de los gauchos o posiblemente porque encontraba excelente idea promocionarse a través de gente conocida, se hacía traducir los versos por gente famosa, como “el conocido literato chileno Don Guillermo Matta”. También Daniel se ocupó de música y la predisposición de ambos hijos se debió seguramente a la formación de la madre. Eduarda, en efecto, pudo estudiar, no con simples maestros de barrio, sino con gente como Anton Rubinstein, Charles Gounod y Jules Massenet. Fue ella quien transmitió ese gusto por lo musical a Eduardo. Para este último, en realidad, “*as a diplomat, his interest in music remained amateur*”, pero su posición como funcionario de las relaciones exteriores le facilitó contactos imposibles para otros profesionales que no pudieron formarse en Europa, como Pasquale De Rogatis. Con evidente habilidad, “Eduardo, listo como un rayo”, trabó relaciones del más alto nivel político y artístico y frecuentó al mismísimo zar de Rusia y también a Nicolás Rimsky-Korsakov, Massenet y Saint-Saëns. En qué medida su actividad secundaria fue gestionada desde su escritorio de embajada lo puede mostrar la lista de los dedicatorios de sus obras, que conforman un carnet de relaciones de este tipo: la Reina de Italia, (“*Heure Matinale*”), la Reina de Portugal, (“*Aumone royal*”), el Zar de todas las Rusias, Nicolás II (“*Iván*, ópera”), el Príncipe Serge Wolkonski, (“*Réverie funèbre*”), la Baronesa Wolff, (“*Seulette*”), el General Bartolomé Mitre, (“Himno al 25 de mayo”), el Cardenal Dubois, Arzobispo de París, (“*Le feu divin*”), el Conde Réchid Czaykowski. (“Primavera”), la Condesa de Tréderne (“*Rondel de Charles d’Orléans*”), la Princesa Elvira de Borbón, (“La novia”, “*Melodie tango*”). Las atenciones de García Mansilla fueron dirigidas también a personas del mundo del arte, aunque no por cierto a miembros del coro como habría hecho el romántico Berlioz también en Rusia. Esta es la lista de “colegas” o consortes de artistas que han recibido regalos musicales del músico de los embajadores: Alberto Williams, (“Canción de invierno”), Guy Ropartz, (“*Étant cygne*”), Jules Massenet,

¹⁰⁹⁰*La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 26 de junio de 1887, p. 149.

(“*Un clair matin*”), Julián Aguirre, (“*Réves-fleurs*”), Madame Maurage, (“*Ariette*”), Madame Gabriel D’Annunzio, (“*Ave Maria*”), Maria D’Annunzio, (“*Avec un bouquet*”), Nicolás Rimsky Korsakoff, (“*Silence, silence !*”). Cuando los deberes de composición conseguían hacer brotar un comentario positivo de algún celebre maestro, esas palabras no podían perderse y terminaban eternizadas. Una canción que había visto Rimsky, “*Reveil des Fleurs*”, fue impresa en París con la siguiente leyenda en la tapa “*très bien. N. Rimsky Korsakov*”¹⁰⁹¹.

Tales relaciones y su uso nada indican acerca del nivel musical de la obra de García Mansilla, pero son muy expresivas en cuanto a la facilidad con que su música pudo llegar a lo público. En ámbito musical, solamente como anécdota, se puede indicar que gracias a esos contactos pudo viajar a París en el Orient Express para ser tratado por el mismísimo Pasteur cuando fue mordido en Viena por su perrito, pero es en cambio fundamental anotar que las obras del amateur García Mansilla recibieron de manera absolutamente no habitual para un compositor, los honores de la imprenta, sobre todo en el caso de partituras de melodramas. Un elenco impresionante de ediciones comprende ochenta y cinco títulos, (muy pocas, dos o tres, obras orquestales permanecen inéditas), de las cuales un ínfimo número aparecieron en Argentina: en su gran mayoría se trata de ediciones de París y San Petersburgo. Las canciones de García Mansilla pertenecen a un “ambiente” muy específico y sinceramente lejano del palenque criollo: “*Chanson Hindoue*”, “*Jeune homme au coeur de vierge*”, “*Hymne à Apollon*”, “*Claire de Lune*”... Cuando algo suyo, muy excepcionalmente, es publicado en Buenos Aires, el frenesí nacional al máximo impulsa títulos como “*Sérénade Argentine (souvenir de Tucumán)*”. ¡Por cierto en este entorno aparece como ilegítimo que quien en la dimensión minuta se comporta así, se anime a declararse víctima de un mercado extranjerizante que supuestamente presionaría para que las óperas no se canten en castellano!

La producción de García penetró en el mismísimo Hermitage en 1901, cuando el diplomático dedicó una ópera al zar. No es fácil imaginar una negativa de parte del trágico dedicatario de su melodrama *Iván*, aquel frágil soberano dominado por Rasputin, si era un diplomático argentino quien le entregaba aquella música que muy oportunamente cantaba nada menos que leyendas ucranianas. Su mismo hermano resulta admirado ante la habilidad extramusical de Eduardo, que además se había casado con una noble rusa, hija de Iván Petrovich, barón de Ossipoff. Así escribe el poeta Daniel García Mansilla:

¹⁰⁹¹ Veniard, Juan Maria, *Los García*, ... cit., p. 143.

*Casado con una rusa, Natalia Ossipoff, mi hermano Eduardo, listo como un rayo, se hallaba como dije, al frente de nuestra legación ante el gobierno Imperial y gozaba en San Petersburgo de una situación privilegiada. [...] procurábale a mi hermano su matrimonio con una rusa, ciertas posibilidades para conseguir informaciones entre bastidores palaciegos acerca del soberano, de sus simpatías y costumbres, etc. etc.*¹⁰⁹²

El habitual juego de escritorio hizo posible que aquella exhibición en el palacio del zar, haya sido llevada al escenario en teatros importantes y con cantantes célebres. La presentación en el Costanzi, que siguió poco después al *fiasco* de Buenos Aires, fue sin duda temida por el pálido García Mansilla. Por lo pronto, subió a escena mucho después de la *prima* rusa de manera un poco casual, reemplazando a último momento a la ópera experimental *Mirra* que Domenico Alaleona había compuesto sobre el texto de Alfieri. La ópera de Alaleona no estaba lista y habría de presentarse en la sala recién en 1920, siempre con la misma dirección musical de Vitale. En realidad, tanto *Mirra* como la reemplazante *Iván*, eran en la velada breves preludios a la ópera fuerte de la noche, un *Barbiere di Siviglia* con un cast excepcional. La breve ópera de García Mansilla se benefició así con la voz legendaria de Tito Schipa y con una batuta célebre, la de Edoardo Vitali. Entonces, aquella noche del 13 de abril de 1916 que habría debido ser estreno para *Mirra*, fue estreno italiano para *Iván*. La ópera de Rossini se presentó los días 7, 9, 11, 13 y 15 e *Iván* anticipó a *Barbiere* el 13 y el 15. El cast de *Barbiere* era el siguiente:

Il conte di Almaviva, Tito Schipa

Rosina, Elvira De Hidalgo

Figaro, Riccardo Stracciari

Bartolo, Gino De Vecchi

Don Basilio, Carlo Walter

Fiorello, Arturo Fiorello

Berta, Lucia Torelli

Un ufficiale, Amedeo Rossi

¹⁰⁹² Veniard, Juan Maria, *Los García...cit.*, p. 165.

Entonces Schipa, cantó las dos ultimas noches, antes de *Barbiere, Iván*, acompañado de colegas no tan célebres. Este fue el reparto:

Ivan, Tito Schipa

Casimir, Leone Paci

Natascia, Giuseppina Baldassare Tedeschi

Por supuesto, la dirección musical, la coreografía y la escenografía fueron comunes:

Director: Edoardo Vitale

Coreografía: Giuseppe Cecchetti

Escenografía: Cesare Ferri Cesare y Ettore Polidori

Un crítico romano cuenta que García Mansilla, apenas terminada la representación, se embarcó para Buenos Aires sin esperar las críticas locales que temía feroces, y esta indecorosa fuga no escapó a los péfidos periodistas: “*il giovane autore, niente affatto pratico dell’ambiente romano, stette in ansia*”. En realidad, el comentario no parece tan destructivo, se dice que la operita nunca cae en “*scandalose banalità*”. Es cierto, sin embargo, que se escribe que la obra carecía de personalidad: “*si potrà rimproverargli di non possedere alcuna appropriata caratteristica*” y que su autor ha copiado todo cuanto le fue posible del repertorio italiano. A esto ultimo eufemísticamente se alude con esta frase que no tiene desperdicio donde se “alaba”: “*l’onestà assimilazione di tutto il repertorio lirico italiano dell’ultimo quarantennio*”.¹⁰⁹³

La obra, con texto del mismo García, originariamente en francés y con un argumento francamente alejado de las pampas, poco podría asociarse con el movimiento tradicionalista argentino, pero aquella tardía reposición porteño-romana de *Iván*, que seguía en tres lustros al estreno de la ópera, en realidad era funcional a la promoción de otros encuentros de García Mansilla con lo lírico.

¹⁰⁹³ Veniard, Juan Maria, *Los García...cit.*, p. 175 que cita Frajese, Vittorio, *Dal Costanzi all’Opera*, Capitolium, Roma, 1977, p. 98.

4.5.3. *Amalia.*

Otra ópera de Eduardo García Mansilla, *La Angelical Manuelita*, poco representada pero muy representativa en sus contenidos nacionales, fue anticipada en el tiempo por un objeto cultural que comparte con ella importantes analogías. Apenas tres años antes, también con ambientación en la época de Rosas y con una funcionalidad emblemática similar, el público del Teatro Colón asistió nada menos que a la proyección de un film. Se trataba de una película de primera importancia en la historia del cine argentino, *Amalia*, y sobre ella se centra un ensayo de Héctor Kohen¹⁰⁹⁴ que ya fue citado y donde su autor, además de rica información, elabora consideraciones que resuenan consonantes con afirmaciones aquí ya presentadas.

Ya que aquí se trata de la fuerza penetrante de la exhibición familiar en el ambiente tradicionalista místico, será necesario detenerse en la rica y compleja *poiesis* de este film, que compromete la participación de algunas personas que será necesario conocer para analizar sus contenidos meta-artísticos. Uno de ellos ya fue presentado en este escrito, se trata de Augusto Cesare Ferrari, el modenés que había colaborado con Grosso en el gran panorama de la Batalla de Maipú. Ferrari conocía a un importante prelado que es el segundo actor de esta situación y que estaba vinculado al ambiente ideológico que genera el film: Monseñor José Gregorio Romero y Juárez. Es interesante indicar lo curioso de esta relación entre Ferrari y el obispo. Ferrari era una persona heterodoxa y su hijo José León, al seguir sus huellas, habría de ser uno de los artistas argentinos más censurados del arte de su país por su irreverencia respecto de los símbolos religiosos. El obispo, en cambio, es recordado por haber confirmado en la Iglesia de San Carlos a quien sería la esperanza nacional para colocar en el Santoral a un indicecito gaucho, el beato Ceferino Namuncurá. La peculiaridad de este contacto va más allá: Romero era salteño y a la sazón, - 1914 - gobernaba precisamente la diócesis de su ciudad, un enclave de la nostalgia nobiliaria colonial que pretendía rehabilitar a Rosas. Poco después habría de ser nombrado interventor de la Provincia, Manuel Carlés, el fundador de la Liga Patriótica Argentina, activa en el Grito de Alcorta reprimiendo campesinos, en gran parte italianos y, como se verá, en la promoción de la operita de García Mansilla. He aquí esta frase de Héctor Kohen:

¹⁰⁹⁴ Kohen, Héctor, "Maciste, ...cit.

*En 1912, los dirigentes del Grito de Alcorta -recordamos: en su mayoría campesinos piamonteses y friulanos- son sometidos a las barras y al cepo. Hay poco de casual, entonces, en la fórmula canónica que, hacia el Centenario, propone Ricardo Rojas en La restauración nacionalista: la afinidad natural entre Rosas y la pampa. La propiedad feudal se diluye en la esencia de una comunidad atemporal, transmisible a los actuales dueños de la tierra.*¹⁰⁹⁵

Carlés y Romero inauguraron juntos un monumento emblemático de la patria en versión federal y alternativa a Buenos Aires: el Panteón de las Glorias del Norte. En el Panteón fueron hospedados los restos del personaje más representativo de ese mundo: el General Güemes, el caudillo de Salta que no lucía capa como San Martín o Belgrano, sino que exhibía un poncho. Aquel mismo panteón, una especie de Escorial del lugar, aguardaba otros célebres cenizas gloriosas y allí mismo habría de ser sepultado el obispo Romero. Gracias a esos contactos del nacionalismo salteño, el italiano Ferrari realizó los panoramas dedicados a las Batallas de Salta y Tucumán. Pero a pesar de su actividad en lo visual, Ferrari tuvo participación indirecta en la película que aquí interesa.

El obispo Romero presentó a Ferrari en 1914 a una dama de la sociedad argentina, la nuera del General Mitre, Angiolina Astengo de Mitre, que necesitaba fondos para un proyecto de beneficencia. La señora de Mitre era presidente de la Asociación del Divino Rostro y estaba promocionando la construcción de una capilla y un colegio en el parque inaugurado en ocasión del famoso Centenario. Gracias a ese contacto, el panoramista y fotógrafo Ferrari realizó sin cargo la decoración de esa capilla que habría de inaugurarse en julio de 1915 con el padrinazgo de la señora y del mismo Intendente de la Ciudad. Como tan a menudo sucede con este tipo de operaciones, la búsqueda de fondos fue también para la prestigiosa comitente una actividad funcional a revitalizar los contactos sociales entre “la gente decente”. La manera en que fue elegida para conseguir dineros para la capilla y el colegio de Parque Centenario fue por demás original: la realización de un film que resultó ser el primer largometraje argentino.

¹⁰⁹⁵ Kohen, Héctor, “Maciste...cit., p. 107.

4.5.3.1. Argumento y operadores.

El argumento elegido fue, anticipando apenas, la ópera de García Mansilla, un *plot* ambientado en época de Rosas. La protagonista resultará la correspondiente unitaria de la Manuelita federal: la romántica Amalia, eternizada por la novela de un pionero de las letras nacionales, José Mármol.

La película fue dirigida por el dramaturgo Enrique García Velloso y producida por Max Glücksmann, personajes ambos pertenecientes al mundo profesional, pero en cambio muy significativo es que, según escribe Kohen: “La interpretación quedó a cargo de jóvenes de la elite porteñas -la ficha técnica del film bien puede confundirse con la nómina de asistentes a un baile de sociedad o un bazar de caridad- y explica por sí misma el título de la nota de *El Hogar*, cuyos cronistas no emiten ninguna opinión sobre los méritos artísticos de la película”.¹⁰⁹⁶

Para verificar tal opinión de Héctor Kohen, comparo aquel cast de *Amalia* con la lista de abonados del Teatro Colón, cuyas localidades bajas eran sede del encuentro social de la aristocracia porteña según aquí se ha indicado reiteradamente. De esa liviana operación de cotejo que me he propuesto resultan correspondencias verdaderamente sorprendentes. Por supuesto, estos apellidos coinciden con los de las listas que Bunge había publicado para señalar a las familias más prolíficas.

<i>Personaje</i>	<i>Actores de Amalia</i>	<i>Programa Teatro Colón 1918</i> ¹⁰⁹⁷
Amalia	Susana Larreta y Quintana	Manuel Quintana, abonado a palco.
Belgrano	Luis García Lawson	María Carranza Lawson, abonada a palco.
Daniel	Jorge Quintana	Manuel Quintana, abonado a palco.
Florencia	Lucia de Bruyn	Casimiro Bruyn, abonado a palco.
Rosas	José Miguens	Carmen Miguens de Bosch, abonado a palco.
Manuelita	Raquel Aldao	No resulta

¹⁰⁹⁶ Kohen, Héctor, “Maciste...cit., p. 105.

¹⁰⁹⁷ Según programa de *Sansone e Dalila* de Saint Saëns de ese año, en mi poder.

A la lista se deben añadir aún veinticinco figurantes¹⁰⁹⁸, todos ellos de familias patricias de Buenos Aires, y entre las que se destaca que el papel de la negra Jesusa, (¿quién sabe bajo qué presiones familiares?), lo desempeña una pariente de la comitente. En una sociedad que en aquellos años contaba con una mayoría de familias de origen italiano y que en especial el cine era una actividad que veía a los peninsulares en función precursora, es notable indicar que en este agolpado *cast*, casi cincuenta personas, ninguna exhibía un apellido italiano, salvo la infiltrada María Luisa Constanzo.

4.5.3.2. Al Colón.

Como ya fue anticipado, de manera insólita ocurrió que el film *Amalia* fue proyectado precisamente en el Teatro Colón. El teatro estaba pensado para hospedar ópera, por cierto, pero antes que nada era “nuestro club”. Fue así que la relación del escenario (esta vez con pantalla) y los ocupantes de los palcos, anticipó cuanto habría de suceder poco después con la ópera *La Angelical Manuelita*; aunque esta vez la risas eran más benévolas, todo parecía una diversión de “nuestros muchachos” más que una cosa seria, como en cambio habrá pretendido tres años después el tensísimo García Mansilla mientras distribuía *libretti* de su ópera entre los palcos. Héctor Kohen recupera el comentario del diario *La Prensa* en donde se relata que: “Los personajes (...) han sido interpretados por jóvenes y señoritas de nuestra sociedad, cuya sucesiva presentación en el film producía en la selecta concurrencia del Colón movimientos de sorpresa y efusiva simpatía, risas, aplausos y cordial alegría generalizada.”¹⁰⁹⁹ La ocasión, de todas maneras, fue una cita de los importantes y aquel 18 de diciembre de 1914 convocó al gobierno en pleno, tanto al Presidente de la República como a sus ministros.

¹⁰⁹⁸ María Ayerza, Manuela Lloveras, Josefina y Silvia Lagos, Teresa Guerrico, Susana Estévez, María Luisa y Laura Salas, Silvina Cobo, Mariana Vivot, María Helena Saguier, María Luisa Larreta y Quintana, Carmen y Josefina Zuberbühler, Ana María y Lola Flores Pirán, Josefina y Silvina Lagos García, Delia Guerrico, Arminda Luro Roca, Alicia Richard Lavalle, Carmen Sauze, Tita Yañez, Clara Becú, Elina Cramer, Elisa Luque Bustillo.

¹⁰⁹⁹ Kohen, Héctor, “Maciste...” cit., p. 106.

4.5.3.3. La obra. Personajes entre intelectuales y negros.

Los personajes de la película son descritos nítidamente apenas alzado el telón ideal. Ya desde el saludo inicial se muestran en una función que corresponde perfectamente a la de las arias de presentación de las óperas, las arias *di cavata*.

Amalia, nos lo muestra enseguida, es una lectora. Aparece ya desde aquella primera salida con un libro. Sabemos que se trata de las *Memoires* de Lamartine que ella lee a la luz de una lámpara de alabastro, y esto nos lo cuenta Mármol en su novela. La película es fiel entonces, desde el principio, a la iconografía literaria: Amalia se muestra con aquel libro, como pide Mármol, en su perfil de “poética viuda tucumana”. En ese sentido, la independiente Amalia se encuentra en las antípodas de la sumisa y un poco tontuela Manuelita, sobre todo si se compara con la versión que esbozará García Mansilla de la tierna niña.

No es solamente Amalia quien se exhibe en actitud de lectora: otros personajes como Alcorta se muestran con libros. En general, los numerosos personajes del film circulan en muy extensas presentaciones, entradas, salidas y minués realizados casi en tiempo real, luciendo un *tailleur* de elegancia típica. Todo es besamano, y sorprende un poco que el galán recoja del piso una flor que ofrendará a su amada.

Los negros se sientan a menudo sobre la tierra. Algunas de las mujeres de color, como la Petra y la Jesusa de las actrices Florencia Quesada y Delfina Huergo, ostentan alguna gracia exagerada como si quisiesen subrayar a los parientes de los palcos del Colón que se dejaron pintar la cara con el espíritu de una carnavalada o de un baile de disfraces.

No es muy claro el parecido entre el sirviente negro de Rosas en *Amalia* con su correspondiente, el ridículo Juanón de la ópera de García Mansilla. Este último, en cambio, se mostrará similar a su análogo al canallesco negro Biguà, que en la novela de Mármol es instrumento atroz de Rosas para humillar a su hija, según se lee en el cuarto capítulo de *Amalia*.

Es precisamente el personaje de Rosas el que con seguridad habrá creado mayor expectativa durante la proyección del Colón. Rosas fue entonces, y lo es aún, centro de polémica entre los argentinos. El político representaba la restauración del orden antiguo en una operación que alude sin dificultad a la arcadia colonial ibérica. Como se habrá de recordar, fue durante su gobierno cuando la celebración de la fundación liberal del país cedió al festejo personal del dictador. La gesta urbana e internacionalista de Moreno y Belgrano era

sustituida por la exaltación del campo. ¿Qué mejor figura, entonces, para ser evocada en 1914 que Rosas? Éste fue el hombre fuerte capaz de controlar el caos y su fantasma regresa para poner orden en la ciudad corrupta: “Rosas está en un ámbito no identificado ni identificable, porque es el de la Historia, rescatado desde el Panteón, no por la novela de Mármol sino por el mito fundacional de la oligarquía argentina”.¹¹⁰⁰

La visión hegemónica de la historia escrita por los liberales de fines del siglo XIX era totalmente negativa respecto de Rosas. Ante esa imagen tan difundida, los nacionalistas, con prudencia, entendieron la imposibilidad de proponer una visión radicalmente apologética del tirano. El período de Rosas desde Caseros, en efecto, fue asimilado con la barbarie, y si se pretendía mejorar aquella atroz imagen debía hacerse paulatinamente. El habitual ejercicio místico de lo indeterminado, lo vago y lo confuso fue funcional a la estrategia de la hora. Con relación a la figura central del personaje, dos leyendas textuales del film muestran el manejo de aquella estrategia de la ambigüedad. Por un lado se presenta a Rosas (o Rozas, en la restaurada grafía arcaica) en la dignidad de su misión: “el ilustre restaurador y los invitados pasan al ambigü”. Mientras que por otro lado, aunque suavizando el habitual apelativo de “tirano” en “dictador”, se lo muestra en su papel autoritario: “el edecán Corvalan pide órdenes al dictador”.

En esa aparente contradicción la concreta manifestación artística, el film de García Velloso, “atenúa la virulenta prédica antirrosista de la novela, acentuando los rasgos de común pertenencia de clase entre unitarios y federales”.

4.5.3.4. Interpretando motivaciones.

La revista *El Hogar* dedicó gran espacio, y además con ilustraciones, al “acontecimiento social de la semana”. Fue entonces evidente que la recaudación de fondos había sido, en realidad, un pretexto. La película fue presentada una vez en el teatro Colón y solamente en otras cuatro ocasiones en el teatro de Glücksmann, el Gran Splendid, y esto “como una concesión a las familias que no habían concurrido al estreno: el film no está destinado a su exhibición masiva, sino al disfrute de la clase que lo produce”.¹¹⁰¹

La película fue realizada no para ser difundida sino para convocar en torno a sí la reconciliación de las dos facciones de la tribu y el destinatario era claro que no se trataba del

¹¹⁰⁰ Kohen, Héctor, “Maciste...cit., p. 107.

¹¹⁰¹ Kohen, Héctor, “Maciste...cit., p. 105.

público. Era un film destinado a la “gente como nosotros” y el objetivo también era límpido: dejar de lado las divisiones ante la emergencia. La clase dirigente abandona la confianza que había depositado en la república liberal, que alardeaba con el juego de la democracia, y ante el temor de lo foráneo embandera el orden tolerante de la excepción a las reglas del respeto. Se sacrificó, otra vez, el ejercicio pleno de los derechos en función de la seguridad de la clase. En este aparentemente frívolo producto cultural, “la sociedad productora, al regular el acceso al film no sólo define un espectador ideal sino que en esta operación -donde emerge la dimensión política de la película- revalida su pertenencia al núcleo íntimo de las familias tradicionales”.¹¹⁰²

4.5.3.5. Los dos bandos mezclados. Todo queda en familia.

En qué medida los dos bandos de la Argentina se estaban fundiendo en un propósito común lo indican algunos hechos casi promiscuos ya desde los momentos que prepararon la película, donde derecha e izquierda se mezclan. Así, quien inauguró el Panteón con Romero, Manuel Carlés, exponente clave de la derecha reaccionaria, había sido colocado en el cargo de interventor de Salta por el presidente Yrigoyen, un radical. La persona que Ferrari habría de conocer a través del obispo Romero, era la hija del defensor de los inmigrantes italianos, aquel general Bartolomé Mitre. Éste por otro lado fue homenajeado por el mismísimo Carlés en un centro de la “gente decente”: el colegio Champagnat. Los dos proyectos opuestos de la elite argentina se estaban fundiendo y, como se verificará en la ópera de García Mansilla, otro ejemplo de tal encuentro se manifestó precozmente en el mundo del espectáculo a través de estos contactos.

La fusión estaba también en el celuloide que se proyectaba. Cada uno de los habitantes de los palcos podía reconocer los propios antepasados en la película. No era importante el bando político, federal o unitario, lo esencial era estar en aquellos palcos y estar en aquella pantalla. En efecto, reinaba una notable promiscuidad política. Una escena de la película muestra un momento de gran dramaticidad: una de las protagonistas María Josefa, apoyándose en la herida del héroe involuntariamente lo delata porque este no puede evitar un gesto de dolor. En la historia real aquella mujer, cuñada de Rosas, era además amante del General Belgrano y aquel mismo joven en dificultades, personaje de ficción y no histórico, ¡se apellidaba precisamente Belgrano!, ¡podía haber tratarse incluso su propio hijo!

¹¹⁰² Kohen, Héctor, “Maciste...cit., p. 105.

En esta fusión total que mezcla unitarios con federales y aún los personajes de la ficción con los reales, resulta que la misma Amalia, hija del Coronel Suárez, era pariente de Jorge Luís Borges, ya que el escritor era bisnieto del militar. Esa confusa promiscuidad, característica fundamental del ambiente de la derecha nostálgica, es descrita por la madre del gran escritor, Leonor Acevedo de Borges, que así describía su prosapia familiar al decir “estamos siempre nosotros”, conjugando opuestas facciones: “Rosas era primo hermano de mi bisabuelo por los Rubio; no impidió eso que fusilara al hermano de mi abuelo”.¹¹⁰³

O Victoria Ocampo, que escribe sobre la vieja casa de la calle México:

*En la época en que mi madre aprendía entre estas paredes la Historia Argentina, que era la de nuestras familias, justo es recordarlo, (la mujer de San Martín era parienta de Victoria Ituarte Pueyrredón; Vicente López era cuñado, Sarmiento gran amigo de mi bisabuelo paterno, Manuel Ocampo, y debo confesar que la madre de mi tatarabuela, Antonia Ortiz de Rosas, era hermana del abuelo de don Juan Manuel).*¹¹⁰⁴

La dificultad exhibida en confesar la parentela con el tirano es superada por el orgullo de mostrar que “nuestra familia” está siempre donde corresponde.

4.5.3.6. Naturaleza e historia en *Amalia*.

En efecto, en la dinámica de los opuestos estos se neutralizan y se unen en un mismo magma. La más rancia familia conservadora siempre reserva un lugar para algún revolucionario, y el clan liberal para el peor torturador. Guevara-Lynch u Ocampo, lo importante es estar en primera fila, aquella oveja negra será siempre alguien del clan. Después de la catástrofe que su héroe ha provocado a sí mismo y al mundo, Joseph Conrad repite por última vez, en las líneas finales de su novela, la pregunta que reapareció tantas veces en *Lord Jim*: “¿acaso él no es uno de nosotros?” La familia engloba todo, incondicionalmente porque es gobernada por las relaciones naturales y no por los comportamientos. *Amalia*, como *La Angelical Manuelita*, son testigos del triunfo de esa naturaleza sobre una historia que se frena. El devenir lineal se hace ciclo y así, lucidamente, Héctor Kohen puede escribir: “la historia se hace naturaleza en la fetichización de los restos del pasado, en el que los protagonistas -no ya

¹¹⁰³ Bioy Casares, Adolfo, op. cit., p. 1320.

¹¹⁰⁴ Ocampo, Victoria, *Testimonios, series primera a quinta*, cit., p. 253.

de la película sino de una ficción mayor, donde cobra sentido el registro sonoro: voz y música, que el film no puede reproducir- colocan sus cuerpos”.¹¹⁰⁵

4.5.4. La Liga patotera y su angelical sentimentalismo. García Mansilla.

Ya a finales del siglo XIX, si bien las más virulentas manifestaciones de nacionalismo se habrían de manifestar una década después, el conflicto estaba en acto y la ópera lírica era uno de sus escenarios. Considero que dos párrafos escritos en esos años podrán mostrar con inmejorable claridad el crudo enfrentamiento entre los servidores de lo real que pretenden verificar el dato y los devotos del mito del paisaje de bruma que permite que todo sea inventado.¹¹⁰⁶ Ambos escritos se dan cita en torno al mismo fenómeno cultural: la presentación de la ópera *Pampa* de Berutti. He aquí el texto que publicó *La Patria italiana*:

Le nostre dame dovranno recarsi alla premiere di Pampa, coi loro migliori gioielli, come se si trattasse d'una festa nazionale...un'opera d'argomento argentino, scritta da un maestro argentino. Oh felici entusiasmi dei popoli giovani! ...Si tratta di

¹¹⁰⁵ Kohen, Héctor, “Maciste...cit., p. 106.

¹¹⁰⁶ En las obras vocales que los compositores argentinos dedican a la pampa es notable la recurrencia a referencias a la escasa visibilidad del paisaje. La llanura tan amada es a menudo escondida y envuelta en brumas o en sombras lúgubres. A manera de ejemplo cito algunas de estas obras.

Alberto Williams es autor de tres números corales que llevan el título *Coros Argentinos a capella. Están catalogados con el op.124* y fueron compuestos sobre versos del propio Williams. El primero de estos números es “Niebla en la Pampa” y canta versos como estos: “Y en el confín lejano de la Pampa,/vapores leves/como tules, del suelo se levantan./Y se difunden poco a poco/como una turba de fantasmas,/que envuelven con su manto misterioso/Las infinitas sábanas/[...] Parece que los cielos se afanaran/Por tender un sudario ceniciento/Sobre la gran tristeza de la Pampa.

Gilardo Gilardi compone su Noche en la Pampa para cuatro voces femeninas sobre texto de Cecilia Borja. Entre sus versos los siguientes: “extraña luz incierta/como de luna muerta [...]/Ojos y corazón se crucifican/(místicos navegantes)/en el hechizo de la Cruz del Sud.

Juan Bautista Massa escribe *Seis coros a Cappella*. Tres de esas piezas llevan estos títulos: “La muerte del payador”, “El eco de la Pampa” y “Plenilunio Pampeano”. El ambiente lúgubre y misterioso está presente en esos versos que son de Rafael Obligado (“La muerte del Payador”) y de Ricardo Caballero (“El eco de la Pampa”) y Félix E. Etcheverry (“Plenilunio Pampeano”). La segunda de estas piezas canta palabras de este tipo: “En la hora silenciosa,/cuando el sol sus luces cárdenas,/desde el borde misterioso/del abismo de occidente/a la ingente Pampa en vía!/Hay rumores en las brisas/hay rumores muy extraños/que producen gran espanto/porque son ecos dolientes de los tiempos que han pasado.”

*un dramma volgare, un dramma di pulperías, che ...non può venire poetizzato. ...Abbiamo tenuto conto dei crimini che si commettono durante il corso dell'opera. In tre atti vi vediamo perpetrarsi una truffa, un abuso di autorità, un adulterio, un tentativo di stupro, tre assassinii e due resistenze alla pubblica forza. E poi venite a parlarci dell'influenza del teatro sui costumi! Altro che teatro educativo! E' il codice penale in azione!*¹¹⁰⁷

Este eficaz ejemplo de crudeza social es anulado por Federico Tobal, el suegro de Berutti. Cuando Tobal publicó en *La Nación* un ya citado artículo en ocasión del estreno *Pampa*, pintó un paisaje que es la más eficaz ilustración visual del mundo místico: la exaltación de la bruma que cubrirá toda la canallesca verdad del pasado y del porvenir. La Pampa real era demasiado soleada para tal operación, habrá que transportarla a la Escocia de las hadas y de las magias; es ahí donde podremos inventar cualquier cosa, la fusión entre el ceibal y la erica, y donde la carnicería del gaucho maula se transustancia en las bellezas morales (sic) de la poesía recogida por doquier:

*He ahí el gaucho y la paisana, pisando el palco escénico, como recordaciones perpetuas de las bellezas morales que la poesía y el arte recogen por doquier, para recordarlas e inmortalizarlas. Mis héroes son humildes, pero son idealidades surgentes del desierto, como se alzan en las tradiciones y flotan entre las brumas de la Caledonia primitiva las figuras del heroico Fingal y la pálida Malvina, que la lira de Ossian levanta a la inmortalidad.*¹¹⁰⁸

El crítico, con admirable desenvoltura, reúne así al gaucho y su compañera con el heroico Fingal. Este osado encuentro de personajes es posible gracias a aquellas brumas que pueden confundir tanto las costas de la Caledonia cómo las realidades de la historia. También García Mansilla había hábilmente fundido geografías utilizando palmeras tropicales para corregir el paisaje argentino que percibía demasiado vacío y trivial. Una conclusión parece clara: para los místicos: lo que ofrece la nación real es insoportable. En esas representaciones se combate una batalla entre la historia y la fantasía del mito. No se trata solamente de

¹¹⁰⁷ *La Patria italiana*, 28 de julio de 1897.

¹¹⁰⁸ Tobal, Federico, *La Nación* 12 de agosto de 1897 que no deja de citar Juan Maria Veniard en *Arturo Berutti*, cit...p. 229.

preferencias estéticas, lo mostrará la energía con que se esgrimen esas posiciones delatando cuánto los objetos culturales son funcionales a la conquista por la hegemonía política. Esto, tristemente, será confirmado poco después por los hechos, también en Italia.

Solamente la confusión hará posible el abrazo entre aquellas dos facciones que se habían combatido de manera tan sangrienta. Solamente una niebla espesísima podrá hacer olvidar la realidad horrible del torturador Cuitiño con aquella voz angelical y meliflua que nos podrá susurrar que Rosas es un “tatita muy bueno”.

La empresa de Mocchi que regentaba el Colón estaba obligada a presentar en cada temporada una ópera de compositor argentino, y Veniard cuenta cómo cierta prensa, concretamente los cotidianos *La Razón* y *El Diario* y también la revista *Nosotros*, de Talamón, habían tratado de favorecer a García Mansilla como parte de su cruzada nacionalista. Veniard recupera de *Nosotros* y de *El Diario* palabras donde se oponen con claridad dos conceptos: “nuestro público” y “nuestra buena sociedad”, de donde resulta que si se elimina el común denominador “nuestro”, que en el periodismo es una simple *captatio benevolentiae* hacia el lector, queda nítida la clara dicotomía: público/la buena sociedad.

Así escribe Talamón en *Nosotros*: “«Iván» acaba de obtener franco éxito en Italia, donde se ha sabido apreciar esa hermosa obra, recibida con toda frialdad por parte de nuestro público cuando fue estrenada en el Colón”.¹¹⁰⁹

Y así *El Diario*: “En nuestra buena sociedad y en los círculos artísticos se espera con vivo interés el estreno”.¹¹¹⁰

El comentario de Talamón concluye así: “La noticia no puede ser más grata...su nueva obra evidencia que el movimiento en pro de un arte genuinamente argentino va tomando cuerpo entre nuestros músicos”.

¹¹⁰⁹ *Nosotros*, n., 22, 1916, p. 212, cfr. Veniard, Juan Maria, *Los García*, ...cit., p. 103.

¹¹¹⁰ *El Diario*, 27 de julio de 1917, p. 4, cfr. Veniard, Juan Maria, *Los García*, ...cit., p. 103.

4.5.4.1. Ocasión.

La Angelical Manuelita fue presentada una sola vez en el teatro Colón: el 5 de agosto de 1917, pero su protagonista fue una estrella de la lírica. Este el elenco según los registros publicados por la cronología de Roberto Caamaño y publicada por el Teatro Colón¹¹¹¹:

Gilda Dalla Rizza, soprano *Manuelita*

Pedro Lafuente, tenor *Sir Edward Beresanford (Fernando)*

Maria Elena Rando, soprano *la Negra Rita*

Marcelo Urizar, barítono *el Negro Juanón*

Aida Marzari, mezzo *Celia*

Ida Canasi, mezzo *Elvira*

Emma Barsanti, mezzo *Lola*

Beatriz Costa, mezzo *Mayordomo*

J. Pomari, bajo *Edecán*

Director de orquesta Franco Paolantonio

La ópera de García Mansilla sucedió al tercer acto de *Tristán e Isolda* de Wagner. Como la obra de Wagner estaba programada para los días 8, 12, 15, 18, 25 de julio y 6 de agosto, la presentación con la ópera de García Mansilla el día 5 suponía una anticipación parcial del estreno que se habría de realizar tres días después con este elenco:

Catullo Maestri, *Tristan;*

Carlo Melocchi, *Re Marke;*

Teresa Burchi, *Isolde;*

Taurino Parvis, *Kurwenald;*

Enrico De Franceschi, *Melot;*

Fanny Anitúa *Brangania*

Giordano Paltrinieri *Pastor;*

José Menni *Piloto;*

¹¹¹¹ *La historia del Teatro Colón...*cit. y sito <http://www.operas-Colón.com.ar/> consultado el 5 de agosto de 2008.

Antonio Cortis *Marinero*;

Director de orquesta Gino Marinuzzi

De los datos anteriores se entiende que las dos óperas fueron dirigidas respectivamente por Paolantonio y por Marinuzzi. En realidad resulta que este último dirigió también la obra de García Mansilla según la indicación del diario *La Nación*, dos días después, que también cita Veniard: “La ejecución ha sido excelente...la ejecución orquestal muy buena desde que estaba encargada al maestro Marinuzzi [...]. La Srta. Dalla Rizza, protagonista, desempeñó su papel dándole un relieve que la señaló una vez más a los aplausos del público...”¹¹¹²

Los espectadores de aquel 5 de agosto presenciaron un espectáculo que sublimaba la confusión mística, nunca mejor escenificada que en el tercer acto de *Tristan und Isolde*. Wagner, compositor y libretista de su obra, indica que el tercer acto de su ópera exalta la unión de los opuestos, hombre y mujer; vida y muerte que se transfiguran por obra del amor. La palabra, símbolo de otra división, la del significado y el significante, es vencida por lo inefable, por la música. Como hacen todos los místicos, Isolda se niega a sí misma para fundirse en el Todo, en la respiración del mundo, en la armonía sonora. En la ópera de García que habría de seguir a aquel tercer acto, existe un interludio que separa y une los dos actos. En ese momento, cuando todo es música, las palabras que exigen definiciones callan y las razones opuestas son amordazadas, se produce la fusión y aquella confusión es bendecida místicamente por...la Virgen de Luján. Se levantará el telón y lo que los espectadores verán será, y aquí los emblemas son declarados, nada menos que un alquímico “mágico jardín”, puro signo de la naturaleza artificial y controlada.

4.5.4.2. La edición.

La música de la ópera de García Mansilla fue editada en París y el libreto en Buenos Aires. Si bien en la producción del compositor esto no es excepcional, es en cambio de la mayor curiosidad en términos generales: en el mundo del melodrama, los editores publicaban únicamente la versión para piano solo o la reducción para canto y piano. En otra notable curiosidad de esta operación, entonces, la partitura de *La Angelical Manuelita* fue publicada en Francia por A. Gougeray, evidentemente a costo de García, en el mismo 1917. El libreto,

¹¹¹²*La Nación*, 7 de agosto de 1917, p. 8.

en cambio, fue impreso por una firma ajena al ambiente musical que se ocupaba de publicidad, la casa Pabb, que también se ocupó de su venta. Aquella rareza en el frontispicio ostentaba un notable calificativo y el texto resultó así titulado:

La Angelical Manuelita

Ópera argentina

4.5.4.3. El argumento.

La protagonista de este texto del cual es autor también García Mansilla, es persona de su familia que él frecuentó. En efecto, como fue afirmado antes, Manuela era prima de su abuela. También abuela Agustina es uno de los personajes de la ópera, e incluso hay referencias en el texto a Eduarda, la madre del compositor. Esta familia es descrita en la cumbre de su poder. El padre de Manuela es el tirano Rosas y, si bien el entorno descrito es histórico, las relaciones entre los personajes son ficcionales. Gran parte de la obra muestra el ambiente cotidiano de Manuela, donde ella aparece acompañada por tres amigas y sus servidores negros. Las primeras rumorean sobre las atrocidades cometidas por partidarios de Rosas, los federales, pero el tirano es defendido por los servidores Juanón y Rita. Ante tales opuestas afirmaciones Manuela insiste en afirmar que su padre – “tatita”- es una buena persona. Juanón, descrito como una especie de bufón que, como se refirió, recuerda al Buguá de Mármol, si bien menos atroz y más grotesco, canta una canción donde se menciona el encuentro casual de ella con una persona, Fernando, del partido opuesto, unitario. Juanón se mofa de Fernando, caricaturizándolo. Se prepara una fiesta en casa de Manuela con gran lujo y artificio. Iniciada la reunión se presenta entre otros invitados Agustina, hermana del dictador. Rosas había hecho anunciar que no podrá asistir personalmente. Se presenta también Fernando, pero oculta su identidad declarándose un diplomático inglés. Muestra su vena poética y su amor por Manuela, ante lo cual Juanón anuncia que opondrá a la manifestación “gringa” de Fernando una canción argentina. Irrumpen militares que detienen a Fernando, habiendo descubierto su verdadera identidad. Él confiesa emotivamente su nacionalidad. Manuela se desespera y cae desmayada. Su amiga Elvira le informa luego que ha conseguido que Rosas no condene a muerte a Fernando. Manuela concluye aliviada: “¡Tatita es muy bueno!” Un interludio orquestal que separa los dos actos y a escena abierta, muestra la “oscuridad moral” de la Argentina y su resurgir, representado por una nave llena de los frutos del país. Se muestra la bandera nacional y a la Virgen de Luján, patrona de la Nación.

Malena Kuss recuerda otras óperas argentinas compuestas sobre el período de Rosas: *Horrida Nox* de Arturo Berutti (1908), *La sangre de las guitarras* de Constantino Gaito (1932) y *La ciudad roja* de Raúl Espoile (1936); en todas, ya desde el título se perciben imágenes de horror y sangre. Las óperas de Berutti, Gaito y Espoile, a diferencia de la de García Mansilla, se ocupan de aquella época que Kuss describe como “*one of the grimmest, most subjectively reported periods in Argentina history*”, situándola con la distancia de la historicidad y sin caer en los pantanos familiares.

4.5.4.4. Diferencias y zozobra.

Existe alguna diferencia menor entre el libreto publicado en Buenos Aires y la edición musical, bilingüe (castellano/francés) de París. La principal es la división en dos actos y subdivisión en escenas de cuanto se cuenta en el libreto y, en cambio, la división solamente en escenas de la música. La edición de París se ve afectada por un error en la numeración de las escenas. Al concluir la escena octava se numera la siguiente como otra “séptima escena” y esto es corregido manualmente en el ejemplar de la ópera que he estudiado.¹¹¹³ El libreto, en cambio, es transcrito por Veniard en su texto dedicado al compositor y su familia.¹¹¹⁴

En cuanto a divergencias más puntuales, existen algunas explicables por el diferente destinatario. Evidentemente, García Mansilla tenía esperanzas de representar la obra en Francia y es por eso que la versión musical incluye una adaptación al francés. Se entiende entonces que se indique a los “colorados”, es decir a los militares federales que exhibían la divisa de color rojo, simplemente como “soldados”.

¹¹¹³ Se trata de una copia microfilmada en 1975 a partir de materiales del Teatro Colón (sucesivamente perdidos). Puede leerse en la primera página del impreso un sello que indica “Propiedad Teatro Colón n. 2264”. El microfilm, conservado en la Sección Reservados de la Biblioteca Nacional Argentina, exhibe la siguiente referencia: Laboratorio de Fotoduplicación: Rollo 218.

¹¹¹⁴ Veniard, Juan, Maria, *Los García.....*, cit. p. 176 y ss., tomado de un ejemplar que perteneció a Carlos Suffern.

4.5.4.5. Metro y rima.

La versión poética de la ópera es, como ya fue afirmado, obra también de García Mansilla. El metro es típico, con abundancia de octonarios y pentasílabos troncos.

No faltan irregularidades como las de octonarios con octonarios troncos con valor de nonarios (“un pobre gallego infeliz” o “y le quitaron la nariz” en la participación de Elvira que comienza “Cuentan cosas espantosas”, escena primera del acto I):

Más curiosa aún es la alternancia del verso “culto” por excelencia, el endecasílabo, en ese contexto popular de octonarios como ya muestra el verso de apertura de Lola en “Que se fueron de celeste vestidas” (en la misma escena).

La solución de la rima es en su inmensa mayoría paralela

Y eso incluso cuando se pretende un nivel alto (Beresanford en la escena V del acto II):

Al mandar estas rosas

A la hija de Rozas

o poético (también Beresanford, en la misma escena):

La mujer argentina

Es una mujer divina

E incluso en el momento más sublime del relato. La lectura de la carta de Fernando por parte de Manuela como en estos arduos versos (escena VII del segundo acto)

[...]

El humilde insecto para la rosa

Se vistió con alas de mariposa

4.5.4.6. ¿Libreto o guía a la escucha?

La característica principal de este libreto, que muestra tan a las claras su origen no profesional, reside, más que en las palabras de los personajes, en cuanto refiere el locuaz autor. García Mansilla se manifiesta de manera sorprendente e inusitada en sus didascalias.

En su apariencia, esos textos en los que el autor se comunica de forma directa y verbal explicando su música, se mostraría como una guía a la escucha:

Así, cuando un tema se repite con alguna variación en las cuerdas, con evidente temor de que la hazaña compositiva no haya sido suficientemente apreciada por los espectadores, García Mansilla escribe en el libreto este curioso paréntesis: “(La orquesta toca una modificación del tema de los unitarios)”. O en el caso de que alguien no haya notado que los arcos graves usan un tema anterior: “(Manuelita y las tres niñas miran poéticamente un punto en el espacio mientras los violoncelos desarrollan el tema de las rosas)”. Pero estas indicaciones resultan en el intermedio algo bien diferente que una ayuda al espectador inculto o distraído y por ello es de gran provecho la lectura de aquel texto¹¹¹⁵: La guía va más allá: lo verbal pretende sustituirse a la música. García Mansilla indica al espectador qué es lo que es necesario percibir, lo que es su deber sentir. Ya no explica sus intenciones como la de representar la sorpresa de su protagonista, muy por el contrario objetivamente se dice que “un «*glissando*» de arpa dá la impresión de la sorpresa de Manuelita”.¹¹¹⁶

Un caso notable de sustitución de las notas por las palabras se encuentra en la escena III del primer acto. Allí, mientras la partitura muestra solamente tres acordes en absoluto

¹¹¹⁵ El libreto indica (Veniard, Juan, María, *Los García* ...cit. p. 184 - 5): “La música describe la noche argentina. No se trata solamente de la verdadera noche sino de la noche oral, de la noche tiránica que pesaba sobre la Argentina. Es pues el tema de la oscuridad y del oscurantismo que atacan las cuerdas, violoncelo, contrabajos, pero de vez en cuando el tema de Manuelita, de la Angelical Manuelita, se bosqueja en la orquesta, como una luz de esperanza. Un dibujo persistente en tono menor caracteriza las persecuciones federales, acompañando un tema brillante de estilo militar que simboliza la fuerza. El tema del oscurantismo se combina con el dibujo de la persecución, el tema militar, hasta llegar a una música clara y mayor, o esa el motivo de la Nave argentina. Los rayos de la luna iluminan el Río de la Plata y al horizonte se ve pasar la Nave Argentina, simbólico y poético buque de velas cargado de trigo, frutas, y de todas las riquezas del país. El carácter de esta visión es triunfal para el porvenir de la Argentina: la Nave enarbola la futura bandera argentina, es decir, la azul y blanca con el sol en el centro y sin los gorros frigios que agregó Rozas. Dos arpas, por medio de un dibujo sonoro caracterizan el movimiento de las olas del río y el balanceo de la Nave Argentina. El tema de la Nave se modifica poco a poco y se confunde con los rumores de la noche: esta es la parte objetiva del Interludio. Se oye el canto del teru-teru y del gallo. El dibujo inicial en tono menor, caracterizando las persecuciones federales se cambia majestuosamente en una fórmula mayor de carácter idílico confiado a los instrumentos de leña. Al mismo tiempo las trompetas hacen oír el tema de la Nave Argentina; toda la orquesta se regocija en un himno triunfal, las campanas y el órgano acompañan este triunfo y aparece en el fondo del cielo la imagen de Nuestra Señora de Luján que bendice a la Argentina. Cae lentamente el telón y termina el primer acto.”

¹¹¹⁶ Acto II, Escena II.

característicos de lo criollo el texto didascálico indica: “Juanón toca la guitarra de alegría y bosqueja una danza”.

Donde la notable ausencia de una danza tal vez indique una invitación aleatoria a los intérpretes (¿improvisar una danza?). No sería extraño: como se recordará, ya García Mansilla había delegado la importante decisión metronómica al director de orquesta.

4.5.4.7. La familia y lo autorreferencial. Lo viscoso.

Se ha ya relatado en qué medida todo el argumento de *La Angelical Manuelita* es referente a la familia del autor. Es más, la familia de García Mansilla está presente en la música: una melodía de la madre del autor es injertada en la ópera y García Mansilla no quiere que eso pase desapercibido, y en el libreto escribe:

(Las notas del solo de violín pertenecen a una melodía inédita de la madre del autor).

El público del Colón hubo de escuchar la siguiente descripción que el compositor hizo de su propia abuela:

Celia:

Llego doña Agustina...

Lola:

Como siempre, divina!

Todas:

Es de todas la más bella

¿A quién comparar con ella?

¡Y qué pura maravilla

Es la esposa de Mansilla!....

Un tema notable de esta ópera es su uso en el texto del diminutivo. El uso del diminutivo como artificio afectuoso es práctica estudiada y común en países latinoamericanos. En países como Bolivia es posible escucharlo aplicado hasta al *determinante* de lugar: (*allacito* y *ahicito*). En Argentina, esa práctica normal en las familias de antiguo origen español, es decir las de la clase alta local, pasó después a otras capas

sociales y es posible escuchar determinantes temporales como “un momentito”, “una horita”, “un segundito”. La utilización en la ópera de García Mansilla se aplica más en los nombres propios (Manuelita, Eduardita, Pepita, Tatita) que aplicado a los objetos (la salita). Una situación límite se expresa en:

Adiós tía Agustinita.

Cariños a Eduardita.

La intención, obviamente, es la de encerrar en una intimidad de cariño acaramelado el círculo familiar. Es la misma área social que imagina sobrenombres con la infaltable sílaba “chu” y que se adjudican a matronas hábiles en pellizcar mejillas (Michuca, Chuchucha, Chunchuna).

Ese carácter familiar más que familiar, donde todo lo que sucede “entre nosotros” es dulce y bueno, se opone al infierno exterior donde una mujer:

Fue cruelmente estrangulada

y por dos perros devorada.

Y a otras dos:

Les echaron baldes de roja pintura

fétida ardiente. De la atroz quemadura [...]

Murieron. Hoy las llevan al sepulcro.

4.5.4.8. Lo exótico en el libreto.

La escena de la fiesta es presentada con aquel lujo que se asocia habitualmente al exotismo oriental. Todo es encantado. El texto se detiene particularmente en la exhuberancia

tropical: palmeras (¡allí sí!) y frutas. En realidad aquel jardín “encantado” recuerda los ariostescos lugares de la maga Alcina. Es posible que la escenografía del *Tristan* que en aquellos días se presentaba completo en Buenos Aires haya servido para reutilizar el jardín que la ópera de Wagner prevé en su segundo acto, pero el jardín que pide García como libretista es más parecido a aquel de la costa amalfitana que Wagner adjudicó a Klingsor. Esta es la didascalia con que abre, según el libreto, la primera escena del Acto Segundo (en la edición de París, sería la escena cuarta) de *La Angelical Manuelita*:

El mágico jardín...palmeras, plantas, pasto y transforman el patio en un jardín encantado...Mesas cargadas de manjares y frutas de toda especie.

4.5.4.9. Música.

Hay números cerrados que se estructuran de manera cercana a la estructura del *vaudeville*, como ha señalado Malena Kuss, y el resto se desarrolla en una cantilena cercana al recitativo.

La primera parte de la música de García Mansilla se estructura de manera bastante estándar.

Una alternancia entre intervenciones femeninas de las amigas de la protagonista con el tema unitario y la intervención a manera de *ritornello* de Manuelita con su declaración en repetición de letanía “Tatita es tan bueno”, ocupa gran parte del comienzo de la ópera.

Un tema melódico, asociado con los unitarios - una escala descendente - es cantado también por Celia cuando relata el destino atroz de la pobre Juana Borda, la mujer devorada por los perros.

La reiteración del tema unitario es casi textual. Las variaciones son realmente secundarias a la percepción: el inciso inicial y la tonalidad son las mismas.

Uno de los temas, de estructura muy estándar, es bautizado por el autor “tema de las rosas”.

Siguiendo soluciones muy arraigadas en el mundo de la ópera italiana, el tema de la obediencia se basa en un salto descendente de tercera menor. La asociación con los lamentos del *Seicento* italiano primero y luego con las situaciones lúgubres en todo el *bel canto*, y también el *Macbeth* de Verdi, es clara. Aquel tema tan elemental construido sobre la tercera descendente, es utilizado en todas las posibilidades instrumentales y de registro que García

Mansilla tiene a disposición, adjudicando un compás a cada uno de esos incisos tocados al unísono.

Una situación que evidentemente pretende ser cómica es la exasperación de lo repetitivo: veinticinco semicorcheas sobre un mismo do sostenido terminan en una redonda a la octava sobre estos versos:

Su cutis de elefante y su barba picante.

Hacen a todos horror

cuando pasa el seductor.

Tal solución es otra vez usada, esta vez entonando veintinueve semicorcheas sobre líricas como la que sigue:

Su persona sin gracia

parece una desgracia

y de su nariz de ñatón

salen mil pelos de ratón.

En los incisos musicales la rima pareada tiene su paralelo en la reiteración de micromelodías. El resultado es como este:

JUANON à Rita
cantabile

De tu co - lor - to-maun jaz - min

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The melody consists of a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). There are two slurs over the first two groups of notes (G4-A4-B4 and C5-B4-A4). The lyrics 'De tu co - lor - to-maun jaz - min' are written below the staff, with hyphens indicating syllable placement under the notes.

Y el tema es evidentemente característico del estilo del autor, como se ve en la escena quinta según la edición francesa, o segunda del acto segundo en la de Buenos Aires.

ff Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - -

ff Pron - tohas vis - to To - - does ta lis - to.

ff Pron - tohas vis - to To - does - ta lis - to.

El aspecto melódico de *La Angelical Manuelita* es un tópico significativo en esta obra. Las frases son muy breves, con diseño - ascendente descendente - convencional y de un sencillez tal que no pueden no percibirse como reiterativas. La amabilidad de Manuelita en:

mf A mi pa - dre Dios guar - de!

Es expresada de forma análoga a la cortesía que usa el Beresandford para presentarse:

mf Sir Ed-ward Be-re - sand-ford

Y que hasta el cansancio se escucha cuando Manuelita presenta el joven a sus amigas

	<p>“El tema de la Nave se modifica”, (p. 185).</p> <p>“La orquesta se regocija”, (p. 185).</p>
Acto II, escena I.	“Modificación del tema militar”, (p. 186).
Acto II, escena II	Sin indicación
Acto II, escena III	Sin indicación
Acto II, escena IV	Sin indicación
Acto II, escena V	<p>“Se oyen los clarinetes que tocan el tema de la Balada de Juanón”, (p. 190).</p> <p>“Se oye en la orquesta el tema de amor de Elvira”, (p. 191).</p> <p>“En la orquesta óyese el tema del amor de Don Fernando”, (p. 192).</p> <p>“El tema de Madrid la bella”, (p. 193).</p> <p>“Óyese nuevamente el tema de Madrid”, (p. 193).</p> <p>“El tema de las rosas es tocado por los violines formando un contrapunto con un motivo de estilo criollo”, (p. 193).</p> <p>“Continua el minué y se desarrolla el tema de las rosas”, (p. 193).</p> <p>“Óyese el tema del amor de Don Fernando”, (p. 194).</p> <p>“Óyese el tema de la angelical Manuelita”, (p. 194).</p> <p>“Óyese el tema de Madrid la bella”, (p. 195).</p>
Acto II, escena VI	<p>“En la orquesta se oye el grito sagrado y el tema de la libertad”, (p. 188).</p> <p>“Un solo de clarinete bajo, tocando una transformación de un motivo del interludio” (sic), (p. 197).</p> <p>“Las notas del solo de violín pertenecen a una melodía inédita de la madre del autor”, (p. 197).</p>
Acto II, escena VII	Sin indicación

Lo que se escucha en cambio es bien diferente y los italianos entran hasta cuando no son invitados. Un momento de *La Angelical Manuelita* recuerda una solución verdiana famosa. La música, en el interludio entre los dos actos de la ópera de García Mansilla es ésta:

Vision de la Virgen de Lujan

Molto maestoso

Ottavino
Flauto
Oboe
Corno inglese
Clarineto in La

ff
ff
ff
ff *leggiere*
ff

Detailed description: This is a woodwind score for the piece 'Vision de la Virgen de Lujan'. It features five staves: Ottavino, Flauto, Oboe, Corno inglese, and Clarinetto in La. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is 'Molto maestoso'. The Ottavino, Flauto, Oboe, and Clarinetto parts are marked with a forte dynamic (*ff*). The Corno inglese part is marked with *ff* and *leggiere*. The score shows a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with many slurs and accents.

También en el acto III de *Aida* sucede que en el registro agudo, en un compás en cuatro tiempos cuatro grupos de semicorcheas articulan saltos de octava y, lo que resulta muy determinante a la percepción, con la repetición de la nota aguda en idéntica posición rítmica.

Rocce di granito fra cui crescono dei palmizii. Sul vertice delle rocce il tempio d'Iside nascosto tra le fronde;
è notte stellata: splendore di luna.

Andte. mosso

Violino I

con sordina

ppp

Detailed description: This is a musical score for Violino I from the opera Aida. The tempo is 'Andte. mosso'. The score is marked 'con sordina' (with mutes) and 'ppp' (pianissimo). It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with many slurs and accents. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ignoro cuan acertada sea mi conjetura, pero no puedo evitar aquí el sobreponer la imagen de la Virgen de Luján con la egipcia Isis.¹¹¹⁸ En Verdi, cuando suena el comienzo del tercer acto de *Aida*, la escena mística representa un jardín a orillas del Nilo, el río sagrado. La didascalia de Ghislanzoni dice:

Le rive del Nilo

(Rocce di granito fa cui crescono palmizi. Sul vertice delle rocce il tempio d'Iside per metà nascoste tra le fronde. È notte stellata. Splendore di luna).

Como se recordará, la música de García Mansilla preludia también un jardín a la oriental, el jardín mágico de la fiesta de Manuelita y, claramente, a los “*palmizi*” del Nilo corresponden las palmeras del Plata.

El texto de la ópera de Verdi, alusivo a Isis dice:

O tu che sei d'Osiride

Madre immortale e sposa

Diva che i casti palpiti

Desti agli umani in cor,

Soccorri a noi pietosa,

Madre d'immenso amor.

Y esto se canta mientras aparece una nave ceremonial: “*(da una barca che approda alla riva discendo Amneris, Ramfis alcune donne coperte da fitto velo e guardie)*”.

En el interludio de García aparece también una embarcación sagrada y tampoco falta allí un “*splendore di luna*” sobre el río sagrado: “Los rayos de la luna iluminan el Río de la Plata y al horizonte se ve pasar la Nave Argentina, simbólico y poético buque de velas

¹¹¹⁸ La imagen tradicional de la Virgen de Luján tiene una conformación característica en forma de pirámide. Tal iconografía no es en absoluto original en Europa y se refiere a un tipo específico de representaciones que fueron abundantemente estudiadas. Se trata de las arcaicas y pequeñas vírgenes negras cuyas formas sensuales son en general cubiertas con mantos que les dan una estructura piramidal, es decir como la imagen de la Virgen de Luján. Caso ejemplar de estas representaciones es la Virgen negra de la catedral de Halle, cerca de Bruselas. Es opinión difundida en ámbitos de seriedad científica muy variado que esas vírgenes son fruto sincrético resultante de la penetración en los últimos tiempos del imperio romano del rito de Isis. Registro este dato sin por ello adjudicar a García Mansilla el conocimiento de estos eventuales vínculos entre Luján y el Egipto antiguo.

cargado de trigo, frutas, y de todas las riquezas del país. El carácter de esta visión es triunfal para el porvenir de la Argentina”.¹¹¹⁹

El texto de García termina con la referencia a un “himno triunfal”, y bien se sabe cuánto el adjetivo es asociado a la célebre ópera verdiana.

Paralelamente a estas sugerencias verdianas hay otras influencias que notablemente faltan en García: las de su maestro Rimsky Korsakov, uno de los más grandes orquestadores de la historia de la música, quien a pesar de haber sido un gran didacta, no ha dejado huella de su genio en esta obra de su alumno. El crítico de *La Prensa* trató de explicar aquella pobreza orquestal insoslayable con una determinada voluntad de García Mansilla, la de recrear la monotonía de la muerte: “tal vez haya querido el autor no animar la orquesta, como si la noche terrible de la tiranía lo sumiera todo en un abismo de tristeza y de muerte”.¹¹²⁰

4.5.5. Conclusiones e interpretaciones.

4.5.5.1. La repetición y el tema del potente.

Los elementos recogidos en análisis indicadores de reiteraciones en la ópera de García Mansilla son numerosos: la rima pareada, la melodía corta que es siempre muy similar a sí misma, enormes frases sobre una misma nota repetida, variaciones que modifican muy poco el modelo, estructura de tipo vaudeville con retorno, progresiones... La repetición es evidentemente nota principal de esta ópera. De esto parece haber sido consciente hasta el propio autor, quien en un momento de autocrítica escribe en el libreto esta significativa indicación: “(Manuelita abre la carta. La repetición de las palabras en este aire, es intencional.¹¹²¹).” Es cierto que esto podría conducir a conclusiones cualitativas sobre la obra y García, pero aquí, con el afán prioritario de encontrar señales y decodificarlas, no se puede pasar por alto cuanto fue pensado sobre la simbología de lo repetitivo y que me ha ocupado en trabajos anteriores.¹¹²²

¹¹¹⁹ El libreto transcrito en Veniard, Juan, Maria, *Los García ...cit.* p. 185.

¹¹²⁰ *La Prensa*, 6 de agosto de 1917, p. 7, col. 3.

¹¹²¹ Libreto transcrito en Veniard, Juan, Maria, *Los García ...cit.* p. 197.

¹¹²² Cetrangolo, Aníbal Enrique, *Esordi...cit.*

La repetición es la exaltación de lo inmóvil, el éxtasis fuera del tiempo, la sustracción del flujo histórico. Fecundos sobre este aspecto son los escritos célebres de Walter Benjamin sobre el teatro barroco que estimulan análisis aquí muy útiles en alguno de sus analistas: “*Poiché inoltre la naturalizzazione della storia attende all’irrigidimento e alla fissazione del decorso temporale, tale paesaggio appare a sua volta «pietrificato». La natura da cui è affetta la storia è statuaria e immota, essa stessa priva di plasticità allo scopo di espropriare la storia della sua essenza plastica*”.¹¹²³

Al estudiar la loa y la serenata que hace encomio del poder, he anotado estas características fundamentales en aquellas lejanas músicas del S. XVIII¹¹²⁴ y que en su esencia y con otros recursos expresivos se encuentran también en este caso de García. En su ópera, como en las loas, la familia del poderoso penetra en la forma musical. Se pretende su eternización fuera de la circunstancia y los elementos musicales, más allá de la mayor o menor habilidad de quien los manobra, reiteran en la repetición la ficción de lo inmóvil. La repetición es entonces funcional. Todo en la apariencia de loas y serenatas responde a la normalidad de las convenciones líricas de la época. Así, en su estructura, los recitativos y las arias da capo se suceden tejiendo una “*vicenda*” y ese producto es, como sucedía habitualmente en aquellas épocas, dedicado al poderoso que ha pagado. Pero lo específico de la loa es que el rey no es solamente dedicatario: él y su familia forman parte de cuanto acontece en aquella “*vicenda*”. El texto cantado por solistas y coros no hace otra cosa que hablar del poderoso y su familia. Se confía en la aptitud de estas formas musicales para salvar al poderoso y a su familia de su contingencia histórica – la mediocridad, la debilidad, la enfermedad, la muerte - para eternizarlos en un mundo estático y extático. No símbolo, sino alegoría. No es secundario que por un lado el drama barroco que estudia Benjamin, las formas líricas de teatro musical del universo de éxtasis como la loa o la serenata por otro, y esta curiosa ópera argentina, elijan un paisaje privilegiado que se presenta en el fondo de forma insistente: aquel jardín, como el de Alcina, tan a menudo mágico y paralizantes¹¹²⁵, opuesto en sentido, a la naturaleza salvaje y vital de la zarza, opuesto, sobre todo, a la historia.

El propósito ideológicamente transparente de García Mansilla es el de reanudar aquel sendero artístico arcaico que muy probablemente ni siquiera conocía. El tiempo para el

¹¹²³ Guglielminetti, Enrico, *Walter Benjamin: Tempo, ripetizione, equivocità*, Mursia, Milan, 1990.

¹¹²⁴ Cetrangolo, Anibal E., *La Serenata vocale tra viceregno e metropoli. Giacomo Facco dalla Sicilia a Madrid*. en colaboración con Gioacchino de Padova, Liviana editrice, Padova 1990.

¹¹²⁵ Significativamente “*incantato*” en dialecto veneciano significa “paralizado”.

universo de los místicos no transcurre y aún hoy es posible exhibir incluso en una república los blasones. Los datos de la historia de 1789 y 1813 que abolía los privilegios son totalmente secundarios. Lo importante será siempre la tradición. El moto de la familia, de García Mansilla, “Piérdase todo, sálvese el honor”, aunque no más grabado sobre papel Fabbriano sino en la mediocridad de Internet (con audio de “minué nacional” comprendido), es eterno.¹¹²⁶ El tema del poderoso y su familia es, como en toda la música de encomio, importante en la producción lírica del ambiente nacionalista. En efecto, la dialéctica entre ambos bandos constituyentes de lo argentino es clara: por un lado se confía en la decisión personal que permite un progreso individual, dentro de la dinámica de las iguales oportunidades y, por el otro el éxtasis que se abandona con confianza en el líder fuerte, en lo posible “uno de la familia”, que todo lo resuelve. La eterna lucha entre el hombre que se hace y el individuo que es. Es por eso que el tema familiar es poco interesante respecto de representantes del campo individual - solamente personas muy informadas recuerdan los lazos familiares de personajes como Belgrano, Mitre o Sarmiento - pero es inevitable enterarse de las relaciones familiares de Rosas o de otros “hombres fuertes” que se sucedieron en el populismo argentino: ellos no han sufrido el pudor de confundir fuera y dentro, lo público y lo privado. *La Angelical Manuelita*, como la película *Amalia*, en su exaltación familiar no pone límites entre calle y patio, entre escenario y palco. Para estas familias, y eso las diferencia esencialmente de los núcleos de inmigrantes, la promiscuidad del conventillo no es sufrida sino, más bien, elegida.

4.5.5.2. Destinatario.

El carácter tribal, de clan, de esta operita no se limitaba a aquel impúdico exhibicionismo de la familia del compositor, mostrada en la representación escénica. La familia era también el destinatario. Esta *Angelical Manuelita* no estaba dirigida al “público” del teatro, el que había rechazado *Iván*. La ópera estaba destinada a la “gente de la buena sociedad”. ¿A quien de los ocupantes del paraíso podía emocionar que el compositor transcribiese en un momento de su ópera aquella obrita de su madre? ¿Quien de ellos se habría cruzado alguna vez con Eduarda? Esa música “inédita” citada en su ópera por el cariñoso hijo podía emocionar solamente entre los palcos.

¹¹²⁶ <http://www.garcia-mansilla.com.ar>, consultado el 2 de agosto de 2008.

Esto es límpido gracias a alguna curiosa y jugosa noticia que nos llega desde aquella noche de 1917: el mismísimo García, no la organización del teatro, se preocupó por hacer distribuir el libreto entre la gente importante. Eso escribe Veniard gracias al testimonio de Maria Teresa García Mansilla de Herráiz, que estuvo presente: “Para una mayor comprensión del asunto, García Mansilla hizo distribuir por los palcos el libreto de su ópera”.¹¹²⁷

No pocos de los palquistas habían conocido a los personajes de la ópera. Es más, no sólo García Mansilla era pariente de los representados. Muy posiblemente cuando escucharon a la Dalla Rizza, cantar cosas como

En la cuna hermosa

Duerme! oh! mariposa

...habrán añorado alguna fiesta de cumpleaños en la recordada casona de Palermo, el viejo solar de Don Manuel de Rosas, ahora profanado por aquella estatua del tano Garibaldi. Evidentemente, era pensando en su familia que García Mansilla, con limitada confianza en el nivel musical de sus parientes, había elaborado su curiosa “guía a la escucha”.

Aquel texto, a pesar de aquel destinatario principal, reservaba alguna de sus partes para dialogar con un interlocutor desconocido: el director de orquesta que hipotéticamente habría de ocuparse de la ópera en el futuro. García, con una confianza inquebrantable en su obra, escribe aquel texto ejercitando dotes de su verdadera profesión, no escribe como compositor sino como diplomático. Es así que con notable y significativo temor del compromiso definitivo con el tiempo, evade tomar decisiones que en cuanto músico eran insoslayables y persiguiendo la simpatía de aquel eventual Maestro escribe esta frase sin par: “La carencia de indicaciones metronómicas es intencional: el autor se confía en la experiencia de los directores de orquesta que dirigirán esta obra”.¹¹²⁸

¹¹²⁷ Veniard, Juan Maria, *Los García...cit.*, p. 108, 109.

¹¹²⁸ Veniard, Juan Maria, *Los García...cit.*, p. 104.

4.5.5.3. *Nega y honestidad.*

Se ha destacado al comparar las dos ediciones de la ópera de García Mansilla, la musical y el libreto, que en la apertura del melodrama dos indicaciones escénicas se destacan en su diferencia. Dice la versión porteña del texto: “Últimas horas de una tarde de verano. Se ve a los lejos el Río de la Plata, entre los sauces”. Se lee en la versión de París, en cambio: “Últimas horas de una tarde de verano. Se ve a los lejos el Río de la Plata, entre las palmeras”.

¿Cual es el motivo de tan significativa sustitución botánica? ¿Qué son un sauce y una palmera como significantes? Es difícil encontrar árboles más diferentes. El primero se deja caer hacia el agua en una asociación tópica del llanto, de la tristeza, del “dejarse andar”. La palmera altiva, derecha como una columna que concede su verdor solamente al cielo; es triunfo y victoria. Pero, por sobre todo, no hay palmeras en la pampa y el paisaje argentino, en cambio, con su doliente melancolía, incluye el sauce entre sus elementos visuales esenciales. La pintura argentina ha abundantemente aprovechado la asociación gaucho-sauce, y no faltan inclusiones de sauces en las músicas más típicas de lo argentino. Carlos López Buchardo escribe una canción que se llama “Frescas sombras de los sauces”; la canción más famosa de Alberto Ginastera es “La rosa y el sauce”. Enrique Delfino escribe un tango con el título “Sauce llorón”, y hasta un famoso vals criollo, asocia el sauce suspirante primero y lloroso después, a la melancolía de la época de Rosas, en un texto que parece reasumir el film *Amalia*.¹¹²⁹ Aquellos versos hacen arduo imaginar en el texto el reemplazo “sauce – palmera” que

¹¹²⁹ Se trata de “La Canción de Amalia”, con música de Enrique Maciel y letra de Héctor Pedro Blomberg. El texto es el siguiente:

*La sangre del año cuarenta mojaba
tu rostro divino color de jazmín,
doliente azucena de la tiranía
jamás Buenos Aires se olvida de ti.*

*Soñando vivías en la quinta sola
y el río te daba su mortal canción,
suspiran los sauces de la calle larga,
se oía a lo lejos un canto de amor.*

*Belgrano te amaba, jazmín tucumano,
la daga de Rosas, su pecho buscó,
lloraron de angustia tus bellas pupilas,
en las noches rojas del Restaurador.*

García efectúa en su indicación escénica. El sauce es objeto tan asociado al paisaje del campo argentino que resulta a veces difícil convencer a algunas personas poco viajeras que también existen sauces en Europa, que Shakespeare imaginó un sauce en su *Otello* y que es impensable la homónima ópera de Boito-Verdi sin un *salice*.

¿Y entonces? La vitalidad tropical de la palmera con monos y coco comprendidos es la imagen que García Mansilla pretende vender a los franceses ansiosos de exotismos. La operación, también en este aspecto desprejuiciada, acerca otra vez Argentina a la Rusia que García Mansilla bien conocía. Es que los rusos tuvieron en Diaghilev un agente de ventas sin par en París.

The repertory of timbres and special instrumental effects was expanded, and the arsenal of exotic harmonic Kunstsücke grew, as the result of both a normal emulatory

*Con cintas celestes en tus trenzas negras
le abrías la puerta del viejo jardín.
Guitarras porteñas decían la gloria
de aquellos amores, cantaban por mí.*

*Rondaron las dagas la quinta vacía,
la dulce guitarra dejó de cantar.
Eduardo Belgrano se estaba muriendo
y allí en los rosales goteaba un puñal.*

*Soñaba ser libre, soñó que era suya
y en tus ojos negros vio la libertad.
Miró la divisa celeste en tus trenzas,
besó tus pupilas y ya no hablo más.*

*Los sauces llorosos temblando en el río
y el viento en las rejas del barrio del sur
cantaban tu idilio, de amor y de muerte,
en la calle larga bajo el cielo azul.*

*Suspiro doliente, de amor sin ventura,
oías, Amalia, la ardiente canción,
que Eduardo Belgrano, con voz moribunda,
cantaba a tu oído diciéndote adiós.*

*impulse and the special needs of Sergey Diaghilev's export campaign, "by which the Russian school had to become more demonstratively Russian than ever to satisfy the expectations of a Parisian audience, even as advanced musicians at home were waving the banner of "denationalization" as an earnest of artistic maturity.*¹¹³⁰

Se trata aún de dar el toque del famoso *nega* que significa cosas diferentes para los franceses que para los rusos: "For the French it meant Russia, for to them Russia was East and Other. The heavy emphasis on oriental luxus in his early repertory was something Diaghilev had calculated coldly, one could even say cynically".¹¹³¹

El paisaje exótico de la ópera de García Mnansilla hospedó la presencia "otra" de los negros que es especialmente caricaturizada en la versión francesa de la ópera. El Juanón del libreto de Buenos Aires es muy diferente del personaje de París. El francés expresa su alegría a los saltos. El negro de García Mansilla es servil. A los negros es reservado el tema de la obediencia, cuando "Rita va en busca de Juanón. La orquesta toca el tema de la obediencia". A esto se suma el servilismo autorracista de Juanón, que se mofa del color de la piel de Rita en:

O rubia carita

Adiós ja ja

Chajá.

Tal vez este aspecto de García no habría de recibir de Rimsky Korsakov un aprobador "très bien": el gran músico ruso, este había dado prueba de su apertura ideológica, y sobre esto así escribe Richard Taruskin: "Rimsky's liberalism was tested and genuine: for his support of the student strikes of 1905 he was suspended from his post at the St. Petersburg Conservatory and became the focus of a cause celebre. As for tolerance of Jews, he demonstrated it in a proverbial way: he encouraged, indeed practically forced his daughter Nadezhda to marry one".¹¹³²

¹¹³⁰ Taruskin, Richard, *Defining Russia*, ...cit. p. 85.

¹¹³¹ Taruskin, Richard, *Defining Russia*, ... cit. p. 182.

¹¹³² Taruskin, Richard, *Defining Russia*, cit., p. 455.

4.5.5.4. La política.

¿Dónde se coloca García Mansilla, que en su sangre une lo federal de su madre con lo unitario de su padre? ¿Lo angelical de la hija del tirano llega o no a absolver los crímenes de su padre? En lo explícito, el texto de la ópera asume la versión oficial del momento: Rosas fue un déspota y la descripción de aquel interludio presenta aquel período como una “noche moral...la noche tiránica que pesaba sobre la Argentina”.¹¹³³

Pero en la ópera un pedal constante es más potente que aquellas declaraciones esporádicas. Durante toda la ópera la infalible y angelical hija profesa la esencial bondad de su padre. Si las malas lenguas difunden aquellas atrocidades sin fundamento, ella no puede equivocarse porque ella lo conoce como nadie, porque ella es...de la familia. La moraleja final de la ópera consiste en una clara constatación final, un “yo te lo decía”: “Ves...¡Tatita es tan bueno!”

Los protagonistas principales, por otro lado, es decir la Familia (esto en sentido arcaico comprende también a los sirvientes, los simpáticos *ad lateres*) son indudablemente federales. Además el lujoso libreto publicado en Buenos Aires por el editor Pabb incluía una cinta roja que los argentinos bien sabían identificar y si cabía alguna duda llevaba la tremenda leyenda: “¡Viva la Confederación Argentina! ¡Mueran los salvages asquerosos ynmundos unitarios!”¹¹³⁴, la frase que era un mantra dicho e impreso por doquier en tiempos de Rosas. Aquel triste privilegio no fue ahorrado siquiera a los *libretti*, incluso de Donizetti, cuando se presentaban en el Teatro de la Victoria óperas del compositor bergamasco.¹¹³⁵

Aquella rehabilitación que se cantaba en la ópera, es lo que ha provocado el aplauso de la prensa revisionista de la historia y el cronista de *La Razón*, con atenta astucia, evitando exponerse demasiado, elige un parangón clásico. Rosas es como Alcibíades, de quien todo lo bueno y todo lo malo puede ser dicho, pero si Alcibíades destruyó las estelas que marcaban el camino, habrá que aprender la sabiduría del olvido, lavar el pasado: “Ha entendido muy bien el Sr. García Mansilla que convenía rehabilitar el argumento, tantas veces utilizado en forma

¹¹³³ Libreto transcrito en Veniard, Juan, Maria, *Los García ...cit.* p. 197.

¹¹³⁴ Veniard, Juan Maria, *Los García ...cit.*, p. 105

¹¹³⁵ Así un libreto de *Linda de Chamounix* conservado en la Sala de Reserva Preciosa de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires que he podido consultar.

odiosa, y, como lo hicieron los atenienses después del sacrilegio de Alcibíades, que recuerda el otro, sabe lavar con aceite las estelas profanadas”.¹¹³⁶

Rosas o Alcibíades, para Shumway los impulsos del nacionalismo argentino de corte autoritario iliberal, tal como se manifestaron ya antes de 1880, son, entre otros, la “vindicación de los caudillos como auténticos dirigentes populares cuyo supuesto barbarismo era el único recurso disponible a las provincias en su lucha contra Buenos Aires” la “reivindicación de la herencia española latina, en la cual la fascinación del liberalismo con Francia, Inglaterra y Norteamérica como modelos es vista como algo “antiargentino”.¹¹³⁷

4.5.5.5. La recepción y un juicio importante. “*Parenti serpenti*”.

Si García Mansilla pensaba encontrar complicidad en los palcos del Colón poblados por su familia, se equivocaba. Sea por la tensión de verse colocados impudicamente en un escenario, sea por vergüenza ajena, los parientes de García encontraron la cosa ridícula. Cuando se levantó el telón la gente reía y “sea por el tema o por la letra castellana, o porque estuvieran en escena sus familiares, parientes también de algunos de los presentes, o, en fin, por algunas rimas poco felices, lo cierto es que se produjeron murmullos y risas antes de que se levantara el telón. Esto nos lo ha relatado María Teresa García Mansilla de Herraiz, que estuvo presente y que además había asistido a los ensayos y en cuya casa paterna paraba el músico”.¹¹³⁸

Según aquella dama no era fácil mantener la compostura cuando Dalla Rizza cantaba exagerando la “r”, como hacen a menudo los italianos, en “No crrean no...si tatita es tan bueno”.¹¹³⁹ Justo es también considerar, en favor de la infeliz Manuelita presentada aquella noche, que la angelical señorita tuvo que confrontarse nada menos que con uno de los personajes más densos en la historia de la música, Isolda. Otra parcial absolución crítica trata de comprender las dificultades del García músico, y sobre esto alguien escribió certeramente: “No cabe la menor duda, [...] que el mismo autor de «Tristán» no hubiera logrado componer cosa apreciable sobre el libreto de «La Angelical Manuelita». No puede haber orientación

¹¹³⁶ *La Razón*, 1 de agosto de 1917. 4, col 7.

¹¹³⁷ Shumway, Nicolás, op. cit., p. 235.

¹¹³⁸ Veniard, Juan Maria, *Los García...cit.*, p. 109.

¹¹³⁹ Veniard, Juan Maria, *Los García...cit.*, p. 109.

posible, ni emociones, ni unidad, ni nada de bello dentro de la banalidad del asunto tal, ni para cantar versos como los que figuran en lo diálogos”.¹¹⁴⁰

Es por sobre todo interesante el juicio de su apólogo sobre esta producción que era fruto de tanta presión extramusical y sobre la cual los tradicionalistas habían puesto sus esperanzas: “La operación nacionalista fracasó. Todo se dio, entonces, para que con la ópera de García Mansilla los argentinos tuviéramos la gran ópera nacional, pero algo falló. Falló la imaginación del autor en la letra, o su capacidad poética, falló el trabajo de instrumentación o de elaboración musical. Algo falló y las buenas intenciones naufragaron”.¹¹⁴¹

Pero otras consideraciones del texto de Juan María Veniard son aquí relevantísimas. De ellas se puede entender cuáles eran aquellas esperanzas que fallaron y, por sobre todo, en qué consistía el contenido nacional de aquella ópera que debía representar a Argentina. Se lee así en el libro sobre las familias García y Mansilla que la música nacional no son las danzas o las canciones del lugar, son otra cosa que toca la esencia de lo argentino: “Nos parece que en García Mansilla no hubo intención de inspirarse en temas vernáculos para dar color local a su obra, sino interés en presentar auténtica música nacional”.¹¹⁴²

Tener un propio perfil era imperioso en aquellos momentos de constitución. En realidad, García Mansilla y los nacionalistas de la cultura en Argentina, no sólo los músicos, parecían bastante desorientados en su desesperada búsqueda de caracteres diferenciadores. El territorio que había tocado al país les aparecía culturalmente poco expresivo, al menos en comparación con países de historia frondosa como México o Perú, y severo fue el juicio sobre Argentina de uno de los más importantes compositores latinoamericanos del siglo XX, precisamente el mexicano Carlos Chávez, que sobre esa falta de perfil musical histórico de los argentinos escribe:

Si los directores de la evangelización y la cosa religiosa en México hubieran tomado medidas drásticas y hubieran suprimido radicalmente en la iglesia la música, los cantos y las danzas de los nativos, la música de México, en su sentido general, en su médula, sería totalmente otra.

¹¹⁴⁰ *El Diario*, 6 de agosto de 1917, p. 12 citado por Veniard, Juan María, *Los García...*cit., p. 111.

¹¹⁴¹ Veniard, Juan María, *Los García...*cit., p. 108.

¹¹⁴² Veniard, Juan María, *Los García...*cit., p. 107.

Sería una música toda de reciente importación, fresquecita, químicamente pura, sin mezcla, sin sazonar. (Caso de la Argentina). ¹¹⁴³

Para los nacionalistas argentinos la fuente identificatoria no puede ser el dato histórico, y en las palabras de Veniard la música “auténtica” argentina parece condicionada por el avatar político; para el autor lo argentino está evidentemente determinado por la línea de frontera. Es argentino lo que se hace en Argentina y que a un kilómetro al sur de La Quiaca es esencialmente diferente de lo existente a un kilómetro al norte de Villazón¹¹⁴⁴. La realidad étnica, siempre con idéntica resignación, es intrascendente según el gran ideólogo del pensamiento nacionalista, Ricardo Rojas: “De todos los elementos que contribuyen a formar la cultura argentina, el factor étnico en su sentido materialista es el que tiene menor importancia. La Argentinidad es más un «ethos» que un «etnos».”¹¹⁴⁵

Veniard procediendo por exclusiones llega a considerar a *La Angelical Manuelita* como aquella ópera nacional que se buscaba y es esclarecedor el desarrollo de sus motivaciones para descartar de tal investidura patria a otros melodramas. De la carencia de aquellos requisitos esenciales se podrá entender qué es lo que una ópera debe tener para ser “nacional”:

<i>título</i>	<i>compositor</i>	<i>año</i>	<i>defecto según Veniard</i>
<i>Cochabamba</i>	Pablo Berutti	1890	No fue estrenada
<i>Pampa</i>	Arturo Berutti	1897	Texto italiano
<i>Iván</i>	García Mansilla	1905	Tema ruso
<i>Horrida Nox</i>	Arturo Berutti	1908	Texto italiano
<i>Aurora</i>	Héctor Panizza	1908	En italiano sin características locales
<i>Gli Eroi</i>	Arturo Berutti	1909	Texto italiano
<i>Blanca de Beaulieu</i>	César Alberto Stiattesi	1910	Autor francés de padres italianos. Si bien la ópera tiene libreto en castellano, el tema es francés.
<i>Il sogno di Alma</i>	Carlos López Buchardo	1914	Texto italiano y tema no nacional
<i>Huemac</i>	Pasquale De Rogatis	1916	Texto italiano

¹¹⁴³ Chávez, Carlos, “La Música”, *México y la Cultura*, Secretaria de Educación Pública, México, 1946, p. 503.

¹¹⁴⁴ La Quiaca, en Argentina y Villazón en Bolivia, son ciudades fronterizas en realidad contiguas.

¹¹⁴⁵ Rojas, Ricardo, “Respuesta”, *Nosotros*, XXII, n. 225-226, 1928, p. 190.

Después de estas eliminaciones:

*No cabrían muchos comentarios [...] Solo La Angelical Manuelita es una ópera nacional. Y surge claramente el mérito que le corresponde dentro de las representaciones del teatro Colón: ser la primera de autor argentino con todas las características nacionalistas.*¹¹⁴⁶

Aquella lista lírica habría podido ser confeccionada por aquel Príncipe Antioch Dmitriyevich Kantemir que en el siglo XVIII pretende definir a los rusos como aquellos que tienen “la misma sangre, los mismos huesos y la misma carne.”¹¹⁴⁷

Veniard indica otras óperas que perseveraron en esa senda:

Tucumán de Felipe Boero (1918)

Tupa de Augusto Maurage (1919)

Raquela de Felipe Boero (1923)

El matrero de Felipe Boero (1929)

Lázaro de Constantino Gaito (1929)

La sangre de las Guitarras de Constantino Gaito (1932)

Pero, dice Veniard, *La Angelical Manuelita* no fue la obra modelo, “fue sólo un producto del ambiente y del momento” y a último momento hay una prudente corrección de rumbo: “*La Angelical Manuelita* posiblemente no sea la primera ópera que reúna todas las características mencionadas. Pero sí es la que abre con su estreno, en 1917, el período más fecundo de la ópera argentina”.¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁶ Veniard, Juan María, *Los García* ...cit., p. 114.

¹¹⁴⁷ citado por Taruskin, Richard, *Defining*...cit., p. 3, 4.

¹¹⁴⁸ Veniard, Juan María, *Los García*,...cit. p. 115.

4.5.5.6. *Narodnost.*

Entre las reflexiones más recientes acerca del nacionalismo musical, los trabajos de Richard Taruskin resultan de estímulo especial. Esas agudas consideraciones me resultan de la más grande utilidad para ubicar a García Mansilla, sus colegas y también a sus apólogos en un contexto general. Taruskin ha estudiado el caso ruso en un período que coincide con el de este trabajo.¹¹⁴⁹ A pesar de su lejanía geográfica, las realidades argentina y rusa, fueron a menudo conjeturadas afines. Ya desde los tiempos de Jean Antoine Victor Martin de Moussy, quien estuvo con Garibaldi en el asedio de Montevideo, las estepas rusas fueron asociadas con las pampas¹¹⁵⁰ y tal comparación persiste aún en la imaginación de los argentinos. En su vejez, Ernesto Sabato enlaza la pampa y la estepa; el mate y el samovar; la dacha y el rancho en “Ese no hacer nada sentado la galería, mirando el horizonte...”¹¹⁵¹

Más allá de los paisajes ilimitados o de las actitudes más o menos contemplativas, se verificaron entre ambas realidades ciertas analogías de tipo económico y político que dieron pie a tales comparaciones: así, la estructura agraria organizada, aún en avanzado siglo XIX, de manera feudal en cuanto controlada por una clase aristocrática latifundista. En el terreno musical, y de allí el interés por el pensamiento de Taruskin, en ambos escenarios, grupos locales trataron usar el melodrama para enarbolar enseñas identitarias. En Rusia y en Argentina esas iniciativas fueron obstaculizadas primero y defendidas después por la clase dirigente.

Richard Taruskin analiza la ópera fundacional de la nación rusa, *Una vida por el zar*. Las intenciones de su compositor y los juicios críticos locales anticipan las situaciones que se han estudiado de la ópera de García. En la ópera de Glinka, como en *La Angelical Manuelita*, la evocación del himno de la patria tiene función esencial y, por sobre todo, tal inclusión estimula el interés de la crítica preocupada por la construcción de la nación a través de la música. Lo escribe Richard Taruskin: “*An excellent case in point is the Slav’sya, the «hymn march», in the epilogue to A Life for the Tsar.*”¹¹⁵²

¹¹⁴⁹ Taruskin, Richard, *Defining...cit.*

¹¹⁵⁰ Martin de Moussy, Jean Antoine Victor, *Description géographique et statistique de la confédération Argentine*, París, 1860-'5, (10 vols.).

¹¹⁵¹ Ruiz Guiñazú, Magdalena, “Ernesto Sabato a los 94 años”,
<http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=2959>, consultado en 7 de noviembre de 2009.

¹¹⁵² Taruskin, Richard, *Defining...cit.*, p. 44.

De la misma manera que para conocer el ambiente nacionalista, además de la música de García fue de gran utilidad estudiar las opiniones sobre ella de Juan María Veniard, Taruskin, más allá de cuanto Glinka compone, se detiene en las consideraciones que el gran crítico ruso Vladimir Vasil'yevich Stasov dedica al músico. Estas opiniones sitúan perfectamente la operación en lo que he identificado como tradicionalismo mítico. Según Stasov, Glinka habría compuesto su música gracias a una intuición mística, como las que actúan la fusión con el Uno ancestral. Escribe Taruskin que: “*Stasov contended that Glinka, by intuition alone, had divined the archaic system that Russian folklore preserved undefiled, and had made it the foundation of his (therefore) wholly autochthonous personal style...*” El mismo Stasov, centrado la composición en lo espiritual y en el instinto, escribe conceptos que mucho hacen recordar a las notas que Tobal había dedicado a su pariente Berutti: “*The chorus [...] affords shining proof of Glinka’s genius for the way he instinctively grasped and captured the spirit of character of Russian music*”.¹¹⁵³

Elementos musicales simples, casi triviales en la ópera de Glinka son magnificados en la visión mítica de Stasov. De manera similar la fundamental fragilidad de la ópera de García había sido sublimada en frescura por la crítica nacionalista y aquí también es provechoso el ojo analítico de Taruskin. Éste rescata un paso en el que Stasov describe la construcción melódica de Glinka para *Slav’sya*. El crítico hace derivar la interválica de Glinka de una fuente arcaica que para uso es mítica: la antigua tradición eclesiástica o incluso griega. Aquella compleja reconstrucción de Stasov en realidad esconde algo de extrema banalidad: ¡una tónica en Do mayor con su dominante! Ante la evidencia insoslayable de una operación tan artificiosa, el mayor crítico occidental de Glinka, David Brown¹¹⁵⁴, leído con sarcasmo por Taruskin, defiende la complicada elucubración de Stasov con consideraciones muy curiosas: “los oídos rusos son naturalmente más sensibles que los nuestros en estas cosas”.¹¹⁵⁵

Concluye Taruskin confirmando un requisito que los nacionalistas requieren del artista del horizonte mítico y que fue repetidamente encontrado en el análisis del misticismo argentino: confiarse en lo espontáneo, en la intuición del ungido. El músico de la patria debe

¹¹⁵³ La frase pertenece a “Mikhail Ivanovich Glinka”, un artículo del 1857, incluido en un texto mayor de Stasov: *Izbraniye sochineniya v tryokh tomakh*, Iskusstvo, Moscú, 1952, vol. I, p. 445 y que Taruskin en *Defining...cit.*, transcribe en la p. 45.

¹¹⁵⁴ Brown, David, *Mikhail Glinka: A Biographical and Critical Study*, Oxford University Press, Londres, 1974, p.134 y citado por Taruskin, Richard, *Defining...cit.*, p. 45.

¹¹⁵⁵ Taruskin, Richard, *Defining...cit.*, p. 45.

componer “no por esfuerzo o arte”. Una transgresión a esta fe se paga cara como bien recordaba Carlos Vega cuando acusaba Chazarreta como corrompido porque abandonando su confianza en el instinto, osó profanar la guitarra, el instrumento nacional, tocando *Il Trovatore*.

Taruskin rescata este pasaje de Brown: “*A Russian composer in the art music tradition is assumed (or rather, doomed) to create, because he is Russian, in the manner of a peasant singer - not by effort or art but by instinct, as is only «natural for a man born and bred in different cultural surroundings, an inheriting different racial characteristics and attitudes».*”
1156

En el caso ruso y en el caso argentino aquel misticismo fantástico que se emocionaba con la Patria no tuvo dificultad sin embargo, en concebir una mercantilización del propio producto “enriqueciéndolo” de exotismos. Eduardo García Mansilla vivió en Rusia en los años en que Diaghilev organizaba la promoción de lo ruso en París. El diplomático, como se sabe, estuvo en contacto con alguno de los principales protagonistas de aquellas acciones. Determinar si aquella experiencia de García en San Petersburgo tuvo alguna influencia en su producción musical requeriría esfuerzos que son ajenos a los propósitos de este texto, pero es claro que las lucidas reflexiones de Taruskin pueden arrojar luz sobre los procesos paralelos a la música que se organizaban para comercializar los espectáculos. Tales propósitos afectaron la sustancia del material artístico porque se trataba de plasmar objetos con valor identitario nacional que como tal fuesen reconocidos en el exterior. Lo paradójico de esta acción es que ella supuso una traición ya que, desconfiándose del valor de lo propio, se consideró necesario adoptar perfiles que no son auténticos, como aquellas famosas palmeras en la pampa. Esto enlaza perfectamente con cuanto se ha explicitado antes acerca de la “creación” de una leyenda o de un paisaje diferente de los que suministra la realidad.

Taruskin describe las acciones de Diaghilev y sus ballets. El hábil empresario conquista París en las temporadas de 1909 y 1910, mostrando a los franceses una Rusia que él sabe perfectamente que no es auténtica. El, y sus compañeros “venden” un producto conscientes de que lo que Occidente cree ruso, cualquier ruso sabe que es Oriente. Tanto es así que la música rusa más “auténtica”, no oriental como las obras de Tchaikovsky, son inútiles en esta operación. Ellas aparecerían para Occidente como poco verdaderas.¹¹⁵⁷

¹¹⁵⁶ Taruskin, Richard, *Defining...cit...* p. 47, citando a Brown, David, *Mikhail Glinka...cit.*, p.135.

¹¹⁵⁷ Taruskin, Richard, *Defining...cit.*, p. 182.

Como prueba de tales rotundas afirmaciones el musicólogo cita las obras que Diaghilev presenta en aquellas dos temporadas en París. La geografía de estas músicas comprende desde el Egipto de Cleopatra a la Persia de sus esclavas, todo muy lejano a San Petersburgo. En el catálogo no faltan músicas del Maestro Rimsky Korsakov a quien García conocía “*très bien*”. Este es la sorprendente lista “rusa”:

Danzas polovetsianas del Príncipe Igor, de Borodin.

Aparición de Cleopatra, del ballet Mlada, de Rimsky Korsakov.

Danzas de las doncellas persas esclavas de la ópera Khovanshchina, de Mussorgsky.

Danza árabe de Ruslan y Lyudmila, de Glinka.

Shehèrazade, de Rimsky- Korsakov.

El Pájaro de fuego, de Stravinsky.

Taruskin indica con claridad algunos factores que provocaban el atractivo de este material ante aquel público de la *belle époque*: “*the semi Asiatic exotica-cum-erotica, the sex lure that underpinned Diaghilev’s incredible success*”¹¹⁵⁸

4.5.5.7. Nuestros polacos.

En la lectura de la ópera de García Mansilla indiqué un factor que me resulta útil enlazar aquí con la construcción de la ópera nacional en Rusia: el rechazo al extranjero. Las óperas nacionalistas rusas son caracterizadas por la presencia del adversario de la nación. Se confirma una vez más la afirmación célebre de Freud sobre la necesidad que tienen las sociedades fundadas en el amor, amor de patria en este caso, de concentrar la reserva de odio y agresividad en el enemigo para conseguir una cohesión interna. De otra manera expresaba Borges la misma idea: el nacionalismo es más bien estar en contra de los demás.

El enemigo de la patria en las óperas rusas es, generalmente, el Polaco. En la breve operita de García Mansilla, un análisis superficial podría indicar como al partido Unitario, el adverso al padre de la protagonista. No es así ya que el personaje mártir de la ópera, el amante

¹¹⁵⁸ Taruskin, Richard, *Defining...cit.*, p. 182.

romántico que se sacrifica por amor, es precisamente un unitario. La ópera, como bien señala Héctor Kohen respecto del film *Amalia*, pretende un pacto entre las rivalidades que en el pasado dividieron la Argentina: por un lado Fernando es un héroe y por el otro “tatita es tan bueno”. ¿Y el enemigo? El enemigo es tajantemente aludido en una rotunda negación que parte de la voz de la verdad, el bufón Juanón:

Esta no es canción gringa

Sino canción argentina.

Donde “gringa” tiene el valor, obviamente, de todo lo extranjero, todo lo que no es argentino, todo lo que no pertenece a nuestra familia. El enemigo es el gringo. Fernando se salva de aquella acusación porque precisamente se revela argentino lo que es confirmado musicalmente por la orquesta.

La familia decente es la reserva de la nación. Basta la pertenencia a ella, poco importa lo individual. Sobre los aspectos de calidad musical esto es muy claro. La importancia de la pertenencia es mayor que la sustancia. Veniard, en otro texto, dedicado al nacionalismo argentino, se ocupa de la contribución a la música de su país de un juez perteneciente a una tradicional familia de la clase alta. Ese magistrado, Alejandro Inzaurraga, y su hermano Alberto, son así descritos: “Estuvieron siempre en la música como aficionados, pero pertenecen a esa pléyade de miembros de las familias tradicionales del país que cultivaron con seriedad, oficio y talento, la música académica, no sólo como pasatiempo sino como medio de expresión musical. Y que por pertenecer a familias tradicionales supieron cultivar la música del país”.¹¹⁵⁹

Ser uno del clan hace posible el contacto privilegiado de los intuitivos; nada se puede hacer en el terreno de los méritos para entrar en el círculo mágico.

En consecuencia la exclusión de aquel núcleo protector provocará al “público” de la galería alguna constatación que posiblemente estará teñida por el rencor. Desde esas alturas inciviles se contemplarán con desazón aquella contribución que Alejandro Inzaurraga ha legado a la música de su país. Según el relato del mismo Veniard, las obras de temática criolla del Dr. Inzaurraga serían *El Jilguerito en la trampera* y...*El gato de tía*.

¹¹⁵⁹ Veniard, Juan Maria, *La Música ...cit.*, p. 71.

Se podría anotar, siempre desde una resentida exclusión, que el biografiado de Veniard, Eduardo García Mansilla, contó con las mejores conexiones musicales que le permitieron acceder a la Scala, al Costanzi y al Colón, que pudo frecuentar a Massenet y a Rimsky, que tuvo a disposición para presentar sus óperas a artistas legendarios como Gilda Dalla Rizza, Tito Schipa y Edoardo Vitali y todas estas ventajas en vida se han prolongado *post mortem*, como se ha estudiado. Tal vez todo esto sea cabal prueba de que aquella pretensión de los iluministas de distribuir las oportunidades, no sea tan deleznable, al menos para quien está fuera de la familia.

4.5.6. La Amalia de los intrusos.

Algunos descendientes de italianos se esforzaron por encontrarse con aquellos ideales nacionales, pero fueron maltratados por instituciones argentinas controladas por la elite, curiosamente en momentos en que la derecha aristocrática, “vacuna”, como la llamaba Juan Carlos Paz¹¹⁶⁰, ensalzaba la vuelta al ideal arcádico gauchesco y posiblemente rosista. Es notable el caso de un inmigrante, nada menos que un calabrés que se atrevió a componer una ópera sobre el texto famoso de José Mármol. Los italianos del sur eran los más denigrados y considerados ruines por los argentinos de la clase alta. Aquella operación de ese músico fue para las gentes del Barrio Norte como si un malhechor fuese sorprendido husmeando en el baúl de los recuerdos de familia. Este rechazo es especialmente interesante como caso porque se trataba de un músico de muy sólida carrera profesional.

Emilio Capizzano, nacido en Rende -provincia de Cosenza- en 1883, era hijo de un artesano del lugar que tocaba la trompeta de forma *amateur*, y así Emilio, de niño, llegó a destacarse en la banda de Rende tocando el bombardino. Desde esos orígenes humildes pasó a estudiar al gran conservatorio de Nápoles y dirigió la banda de Cosenza, y también organizó cursos de música populares en la provincia calabresa. Pero luego, como director de orquesta, realizó giras por Egipto, Líbano, Turquía y Grecia, Viena, Budapest y San Petersburgo. Después de esos años de “galera” llegó con experiencia al gran teatro, el San Carlo de Nápoles. En *tournée* organizada por el teatro se presentó en el Manhattan Opera House. En Milán dirigió *La Rondine* de Puccini, en el Teatro del Verme, con beneplácito del compositor lo que significaba recibir el espaldarazo para la gran carrera. Después de 1928 dirigió ópera

¹¹⁶⁰ Corrado, Omar, *Música culta...*cit.

en el sur del continente, en Brasil, Uruguay y Argentina, (tanto en Rosario como en Buenos Aires, donde se estableció y murió en 1943). Compuso poemas sinfónicos y también óperas como la ya mencionada *Amalia* con libreto de Raúl Costa Olivieri, sobre la novela de Mármol, que fue rechazada por el Teatro Colón y que mucho tiempo después de su muerte, el 13 de octubre de 1980, se presentaría en Europa, en el Teatro Sciarrone de Palmi.

El caso de Capizzano es el exacto opuesto del de García Mansilla, el que desde afuera era defendido por la Liga patriótica de Carlés, desde *La Razón*, para presentar su *Angelical Manuelita*. La *Amalia* calabresa de Capizzano nunca habría de cantarse entre los terciopelos del Colón.

Ciertos pecados se pagan y la actividad de Ernesto (sic) Capizzano es descrita fugazmente por el apólogo de García Mansilla de esta rotunda manera: “Otra ópera de la misma temática es *Amalia* (c.1940), con música del italiano Ernesto Capizzano (1883 – 1943) músico radicado en el país a fines de la década de 1920, libreto de Raúl Costa Oliveri, sobre la novela homónima de José Mármol. Esta obra fue rechazada para su estreno en el teatro Colón en 1943...”¹¹⁶¹

Conclusión acerca del espectáculo familiar.

La minoría rectora de la Argentina cerró filas en torno a los emblemas que se había dado con una fuerza de cohesión tan vigorosa cuanto imponente era su sensación de inseguridad. La ciencia, la literatura, el cine y, por supuesto la ópera, fueron utilizados para afianzar esos vínculos que por lo endogámico adquirieron fisonomías familiares.

Una nueva Argentina de Alejandro E. Bunge, un texto que se presentaba como científico, fue pretexto para proclamar posiciones de exclusión de tipo explícitamente racistas. Bunge promovió desde aquel texto la estirpe legítima y hasta elaboró un elenco virtuoso de la clase social argentina en función de la fertilidad familiar

La exaltación de la “familia” compuesta por la clase alta argentina, la que frecuentaba el Colón, fue celebrada con dos espectáculos casi rituales en aquel teatro. Esas manifestaciones pretendían reparar antiguas diferencias internas en beneficio de una alianza contra el extraño. Tanto la película *Amalia* dirigida por Enrique García Velloso como la ópera *La Angelical*

¹¹⁶¹ Veniard, Juan Maria, *La Música ...cit.*, p. 117.

Manuelita de García Mansilla afrontaban el argumento de aquella gran herida del pasado, la tiranía de Rosas, pero con función curativa, mostrando que, a pesar de todo, “somos parientes”. Con perfecta coherencia, tanto los actores elegidos para *Amalia* como los personajes de la ópera de García Mansilla, eran familiares de aquel público que en los palcos del Colón asistía a esos espectáculos. El compositor de la ópera, siendo además el libretista, había incluido en su melodrama hasta referencias a su propia madre. El destinatario era claro y exclusivo: los ocupantes de los palcos se aliaban contra la plebe.

La ópera del hábil diplomático, el “amateur” García Mansilla, recibió juicios críticos de la época, *La Razón* excluida, que fueron lapidarios. Sin embargo no faltaron oportunidades de éxito: el compositor consiguió que la ópera se estrenase con un elenco internacional y, cosa absolutamente excepcional, logró publicar su partitura. Las diferencias entre las versiones castellana y francesa del texto delatan que su ambigua astucia para promocionarse corresponden a un escaso respeto por el paisaje emblemático de la pampa. El tono decididamente empalagoso del texto (los diminutivos y ciertos apodos) se corresponde con el cálculo sumiso de las indicaciones que el autor dirige a los intérpretes. El resultado es una exaltación de lo inmóvil. Esta ópera pertenece más al ambiente estático de la alegoría que al horizonte vital del símbolo. La rima pareada, la melodía corta – exactamente lo opuesto a cuanto aconsejaba Verdi – las frases interminables sobre notas repetidas, la estructura de *vaudeville* con constante retorno no podían producir otra cosa que un tedio irreparable. El resultado fue tal que hasta el apólogo de García Mansilla sentenció un enésimo fracaso de los intentos nacionalistas: “todo se dio, entonces, para que con la ópera de García Mansilla los argentinos tuviéramos la gran ópera nacional, pero algo falló”.¹¹⁶²

La contraprueba de estas argumentaciones sobre la cohesión familiar del grupo místico la suministró la fortuna de un melodrama que canta el mismo tema. Se trataba de la ópera *Amalia*, que había sido compuesta por el calabrés Emilio Capizzano, artista de gran trayectoria internacional residente en Argentina. La obra de este “intruso” nunca fue ejecutada en Argentina y las autoridades del Teatro Colón en 1943, tiempos de nacionalismos en el poder, rechazaron el melodrama.

¹¹⁶² Veniard, Juan Maria, *Los García...cit.*, p. 108.

CONCLUSIÓN DEL CAPITULO.

La cultura de los italianos, tan admirada en el pasado, fue asociada en Argentina con intentos de colonización cultural por parte del gobierno de Roma, estimulando recelos. Por otro lado, aquel modelo italiano de referencia, cada vez menos útil como factor de distinción social en Buenos Aires, estaba siendo reemplazado por otros paradigmas como el francés o el sajón. Familias de la clase alta como los Ocampo habían comprado mármoles de Carrara para decorar sus mansiones a fines del siglo XIX. Victoria, en cambio, adquirió una casa en Inglaterra en 1912 que trasladó a Mar del Plata, donde hospedó su célebre cenáculo literario.

Los porteños se enorgullecieron de sorprender a los visitantes mostrándoles barrios que eran fiel reflejo de los mejores *arrondissements* de París. Esta actitud de emulación preparaba a otras duras decepciones: la ciudad copiaba a París y había importado para su mejor arquitectura materiales y planos de *petit hotels*, pero Buenos Aires no se comportaba como París: Buenos Aires imitaba lo que París tenía pero no lo que París hacía. Cuando se entendió esta frustración volvió con más fuerza aquella vieja congoja: el jardín mítico volvía a aparecer inalcanzable. No hubo más remedio que abandonar definitivamente la idealización del jardín y exaltar en mito lo que se tenía, la pampa.

No fue esta la prima derrota del “logos” en el terreno argentino. El humus del mito, determinante para el nacimiento de los nacionalismos de principios de siglo, era resultado de dinámicas del espíritu que recordaban antiguas simpatías de los argentinos por lo antihistórico. En efecto, incluso intelectuales asociados con la reflexión iluminista, habían mostrado décadas antes su devoción por las arcadias intemporales. Aquella idealización de Domingo Faustino Sarmiento por el jardín, en los nuevos tiempos, era reemplazada resignadamente por la exaltación de la pampa¹¹⁶³. No se trataba de una mera cuestión vegetal, en ambos casos la alegoría predominaba sobre el símbolo.

¹¹⁶³ En mi *Esordi del melodramma italiano...*, he desarrollado este tema en torno a las tensiones culturales que se verificaron en España en tiempos de Felipe V. Ante la “invasión” de los operadores líricos italianos, fueron opuestos localmente emblemas defensivos. Los italianos fueron asociados, desde la literatura y la crítica ibérica con el artificio del jardín, con el engaño de Venus y con el virtuosismo femenino de su emblema musical, la ópera. Los españoles se atribuyeron una sinceridad afín a la naturaleza espontánea, a la adustez de Diana. El género musical representativo de España nace por ello entre las zarzas del coto de caza del Rey, en el Palacio de la Zarzuela. Inevitable no recordar en este punto la constante referencia de los nacionalistas argentinos a los valores ancestrales ibéricos.

Esto provocó nuevas cadenas de rencores insatisfechos. Para entender la especificidad local se investigó provechosamente comparando Argentina con otras naciones de América en función de la organización de importantes festejos conmemorativos. Las ceremonias en torno a los Centenarios mostraron, como pocas otras manifestaciones, las peculiares visiones respecto del pasado, los deseos con relación al futuro y también aquellos factores que cada sociedad percibía como amenaza. El cotejo hizo una vez más evidente que el temor de la elite argentina era el extranjero. Siendo que, a diferencia de Chile, la clase trabajadora estaba formada por inmigrantes o por sus hijos, se habían sentado las premisas para conflictos sociales que, en parte, aquel mismo temor generaba.

Desde las familias tradicionales emergieron actitudes de rechazo agresivas hacia aquella comunidad de inmigrantes que era la mayoritaria, en lo que Clemente Greppi califica de movimiento “italianóforo”. Las acciones de La Liga Patriótica, apoyadas desde el diario *La Razón*, estuvieron en la base de un movimiento nacionalista intolerante.

Incluso en el terreno de la ciencia se propugnaron teorías racistas como las de Alejandro Bunge y en el campo educativo se fomentó la construcción de una liturgia de la Patria tendiente a convertir en ciudadanos incluso a aquellos extranjeros que no lo deseaban. La escuela fue vehículo de una concepción del crisol de razas que propugnaba la negación de la realidad histórica de los migrantes.

Fue variada la actitud de los italianos residentes. Algunos de los inmigrantes, como Ingenieros, ante la agresión anti italiana, escondieron aquellos orígenes que ya no funcionaban más como viático para acceder a los círculos de la elite y adoptaron los valores de la nueva comunidad imaginada. Otros, como De Rogatis, rencorosos respecto de una Italia desatenta de sus hijos, colaboraron activamente en la construcción de los emblemas asociados a la madre sustituta. Si bien no faltaron acciones de resistencia fundadas en la solidaridad recíproca de las asociaciones de extranjeros, el temor fue más poderoso en los hijos de los migrantes. Éstos adoptaron, en general, actitudes de asimilación negadoras de los orígenes, sobre todo si sus apellidos los delataban como miembros de las dos comunidades más numerosas de extranjeros: la italiana y la española.

En el terreno de la cultura, escritores como Cambacères no se preocuparon por ocultar su rencor esencialista contra los italianos. En el horizonte del espectáculo, grupos nacionalistas patrocinaron desde el cine y desde el teatro de ópera la reunión de los dos grupos políticos que hasta entonces se habían combatido ásperamente. Se trataba de formar en

torno al hecho artístico una coalición defensiva y casi familiar de valores arcaicos y rurales basándose más en lo mítico que en lo real. En esos intentos resultará central la figura emblemática del gaucho. Quedaron unidos el rencor y el extranjero. La consecuencia fue que la elite dejó también afuera la ópera.

En torno a esa idea de pureza rural se compusieron melodramas que fueron promocionados desde la cúpula de poder pero tuvieron escaso éxito. La ambición de conseguir una centralidad internacional a través de la composición de la ópera, la “ópera nacional”, fue frustrada. Si bien en Argentina se compusieron óperas, muchas, no se construyó un repertorio nacional. Así como los intentos místicos de De Rogatis, gauchescos de Bernardi y Berutti o históricos de Panizza no habían satisfecho en cuanto demasiado italianos a quienes esperaban de la ópera un emblema de lo argentino, la extrema promoción por parte del nacionalismo de productos poco profesionales como los de García Mansilla, condujo a otra cita frustrada entre el género lírico y lo imaginario que se quería representar.

En lo lírico se repetía cuanto acaecía en la Buenos Aires visible. Así como las ciudades del Plata no idearon un Beaubourg, tampoco pudieron desarrollar un mercado lírico desde la ideación. Faltaron al lado de los compositores argentinos profesionales locales equivalentes a Cammarano o a Illica. Cuando el Río de la Plata reprodujo, a menudo de manera excelente, los mecanismos típicos del teatro de ópera, lo hizo siguiendo modelos, como los planos de aquellos *petit hotels*, que venían de fuera. El Colón y el Solís se enorgullecieron de que sus arquitecturas europeas hospedasen a Toscanini, Schipa y Caruso, pero la Scala había forjado producciones de éxito universal como *Norma*, *Otello* y *Turandot* y La Fenice *Rigoletto* y *La Traviata*. El afán de las elites por construir una Europa fuera de Europa, la de apropiarse de ella, fue imposible también con relación a lo lírico. La derrota fue dolorosa ya que el narcisismo de los argentinos se había nutrido de la esperanza de diferenciar tanto sus ciudades como su repertorio lírico del entorno americano, tropical. Esta decepción produjo el rechazo del género, en especial si relacionado con lo italiano; por eso una ópera como *Amalia* de Capizzano no tendrá acogida oficial. La frustración en lo compositivo se acompañó entonces de una devaluación, desde la elite, del poder distintivo del espectáculo operístico italiano.

Se estudiará cómo tales actitudes han terminado por aislar al país sudamericano de los canales culturales europeos. El Teatro Colón, siempre tan ansioso de acoger novedades líricas, ha ignorado el más importante hecho de mercado lírico de los años sucesivos: el *Rossini Renaissance* y las radios oficiales de Argentina expulsaron de su programación a la música de ópera italiana. Mientras la actual musicología de Oxford dedica importantes

esfuerzos al estudio de Bellini y Verdi, la recepción de la ópera es objeto de estudio que las universidades argentinas ignoran. Pero esa es otra historia y demasiado reciente para los objetivos de este trabajo.

CAPITULO 5. LA MUSICA COMO EMBLEMA.

5.0 INTRODUCCIÓN

5.0.1. Premisa y justificación: las elecciones estéticas como factor revelador del otro.

El gusto es factor primario en la determinación de nuestras relaciones sociales. A través de ciertas preferencias de nuestro prójimo pretendemos conocer las regiones más profundas de su persona. Tales elecciones de aspectos aparentemente accesorios determinaran primeras simpatías o rechazos, según sean coincidentes o divergentes respecto de nuestras preferencias. A pocos indicadores atribuimos tanto poder calificativo o denigratorio del otro como a sus predilecciones por objetos vinculados al gusto, en especial en ámbito artístico. Las obras musicales, literarias o plásticas, afirmé en la sección preliminar, son lo que son pero también son mucho más, son símbolos. Decodificar el aspecto simbólico del objeto estético es tarea delicada porque las señales pertenecen a un sistema y la función significativa de la obra es dependiente de un entorno fluido y cambiante. A pesar de tales obstáculos para el análisis la tarea es ineludible y será intentada porque la ópera, gracias a las peculiares características de lo lírico, puede revelar mucho de la manera en que los humanos organizamos nuestra vida de relación social. El melodrama, creación italiana, mediante su fluidez y adaptabilidad fue registro de la admiración, apropiación y rechazo de los italianos en Buenos Aires.

¿Cuál era el gusto de los habitantes de Buenos Aires entre 1880 y 1920 en cuanto al repertorio lírico? ¿Era similar al de sus contemporáneos de Nueva York o Milán? Para entender esa especificidad local y antes de intentar una estocada a fondo sobre lo específico de la realidad rioplatense, será necesario establecer puntos de comparación e indagar sobre las asociaciones representativas que estimulaban la figura de Verdi o Mascagni en la Europa de aquellos tiempos. ¿Significaba algo preferir *Elektra* a *Pagliacci*? ¿Qué nos dicen esas elecciones de los electores que las ejercitaban?

5.0.2. Advertencia: asociaciones simbólicas temporalmente variables y localizadas.

Se analizarán algunas asociaciones que tenazmente se han entretejido en la sociedad entre títulos y autores por un lado y contenidos no musicales por otro. Este aspecto de las presentes investigaciones es particularmente delicado por dos motivos: en un sentido, esos vínculos asociativos, lejos de ser estables, mutan en el tiempo y por otro lado son muy localizados. Se seguirán, por lo tanto, estrategias tanto diacrónicas como horizontales.

El cotejo sincrónico indicará cuánto se representaron en Europa y cuánto en el Río de la Plata las óperas de Rossini y Verdi, por ejemplo. Estas comparaciones permitirán entender lo característico de lo local en términos de gusto lírico. El reenvío emblemático de las figuras de Verdi o Puccini será peculiar de cada lugar y los ámbitos aquí interesantes, es decir, Italia y Argentina, manifestarán diferencias notables en cuanto atañe a la función del símbolo. Como punto de partida de aquella comparación habrá que considerar que en la representación que de los compositores italianos elaboraron sus compatriotas, cada uno de esos personajes célebres era “*uno di noi*”. Para los argentinos, en cambio, aquellos músicos eran “uno de ellos”. Verdi o Bellini representan para los italianos una manera de ser, una forma de hallarse en el mundo; para los argentinos en cambio esos símbolos evocan la manera *italiana*, una adjetivación, de una de las diversas formas de residir en la Argentina, una forma de estar; para los argentinos menos acogedores, una forma de molestar.

El control cronológico será necesario para estudiar la evolución representativa que las figuras de esos compositores han sufrido, ya que aquella imagen fue mutable en el tiempo. En el especial caso argentino, el cotejo temporal de los protagonistas de la materia lírica será útil para confrontar con aquella Europa que el país tomó como paradigma en 1880, la que acogía con admiración a los italianos con la otra, predominante en la elite en tiempos del Centenario, que percibía en aquellos inmigrantes un factor perturbador y prefería como nuevo modelo una Europa más lejana y menos conocida, capaz de suscitar aquel misterio que es sustancia primaria para construir cualquier idealización. Espero que el lector comparta mi necesidad de conocer ciertos datos anteriores a 1880 para verificar la opinión contemporánea de la sociedad respecto de algunos compositores como Rossini, Bellini y Donizetti, activos antes de aquella fecha. Sólo así se podrá comprender la evolución del símbolo construido en torno a ellos.

5.1. DOS ACCIONES. LA RECOPIACION DEL DATO Y LAS INTERPRETACIONES.

Se estudiarán a continuación algunos compositores-símbolos elegidos por su especial valor representativo. A cada uno de ellos se dedicará una sección de este capítulo, la que será organizada en dos partes: la primera se ocupará del dato, es decir, de la presencia de las óperas de ese músico en las temporadas líricas, y la segunda estudiará el valor caracterizador de su figura en la sociedad de Buenos Aires. En el examen del dato será de gran utilidad el archivo informático del IMLA, que permitirá el estudio de las temporadas porteñas de la sala principal de la ciudad, el cotejo de esas *stagioni* con otras realidades ajenas a la ciudad rioplatense y, también, la comparación de realidades teatrales marcadas por la clase social. Esta última operación permitirá verificar la migración de títulos desde las salas de prestigio a los teatros periféricos. En la parte interpretativa dedicada a la acogida social del compositor y su imagen se han previstos diferentes estrategias, como el estudio de su recepción en Europa por parte de sus coetáneos y la evolución posterior de esa representación; se continuará después con la verificación de la fortuna de su acogida en la Buenos Aires cultural coeva y también su consideración por parte de la prensa periódica porteña e italiana en tiempos de migración. Este último aspecto podrá informar de eventuales cambios del gusto y de la valencia simbólica de aquel artista entre 1880 y los años del Centenario.

Se analizará cómo las opiniones estéticas sobre aquellos compositores llegaron a Buenos Aires siendo transformadas en función de la pugna ideológica entre dos Europas que sólo en Buenos Aires se enfrentaban con tal viveza. *In fundis*, y como conclusión, se demostrará cómo aquella penetración de lo ideológico en lo estético ha obstaculizado a la sociedad argentina, acentuado su posición accesoria, con respecto a participar en un fertilísimo movimiento cultural en torno a la revalorización de fenómenos culturales que se han desarrollado en la Europa real.

En lo específico, siguen a continuación algunas consideraciones sobre ambas estrategias.

5.1.1. La primera acción. El dato y una herramienta: las cronologías.

La musicología ha dedicado recientemente muchos esfuerzos al estudio de la recepción de las óperas.¹¹⁶⁴ Estos estudios apoyan sobre el dato verificable: la efectiva presencia o ausencia de determinados títulos en las temporadas teatrales. Los elencos de las temporadas ofrecen una sustancia contable, resultan verdaderos mecanismos de control según el léxico de Geertz. El arduo pero utilísimo trabajo de organización sistemática del repertorio en cronologías de los espectáculos permite apoyarse en la materialidad del dato y elaborar conclusiones sobre bases cuantificables. El estudio comparado de las temporadas operísticas, gracias a la estratificación jerárquica de las salas, hace también posible el análisis de los espectáculos en función de las clases sociales.

Estas imprescindibles herramientas son elaboradas por la musicología desde tiempos relativamente recientes, si bien el anhelo del iluminismo francés del siglo XVIII por organizar el saber ha suministrado precoces antecedentes como el de un cierto *Almanach historique et chronologique de tous les spectacles de Paris* publicado en 1752.¹¹⁶⁵ Estas operaciones habrían de tener gran fortuna, ya que citar números da fuerza a la argumentación y la tendencia tuvo adeptos hasta en Argentina. A fines del siglo XIX algunos periodistas de Buenos Aires parecen insertarse en esa corriente clasificatoria y afanándose por suministrar

¹¹⁶⁴ Los estudios sobre la recepción musical, en un primer momento, lejos de ocuparse de lo lírico, se concentraron en la fortuna de la obra de Bach, Beethoven y Chopin. El tema fue sustancialmente enriquecido por las reflexiones teóricas de Carl Dalhaus: *Analysis and Value Judgment*, Pendragon, Nueva York, 1983 y “*Problems in Reception History*”, *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, pp.150–165. Fue recién en esos años en que Dalhaus publicó sus investigaciones que vieron la aparición decisivos trabajos sobre la recepción del melodrama. En el específico sector de la ópera italiana, son notables los estudios que a este enfoque se dedicaron en obras generales como la *Storia dell’opera italiana...cit* o los esfuerzos más particulares como los publicados en *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, Convegno organizzato con la collaborazione dell’Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, 18-20 febbraio 1993, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1994.

¹¹⁶⁵ *Almanach historique et chronologique de tous les spectacles de Paris*, i (1752); *Nouveau calendrier historique des théâtres de l’opéra et des comédies française et italienne et des foires*, ii (1753); *Spectacles de Paris*, iii–xliv (1754–94); *Almanach des spectacles*, xlv–xlvii (1800–01, 1815).

Y también

C. and F. Parfaict: *Histoire de l’Académie royale de musique* (MS, c1741, F-Pn n. a. fr. [6532]).

J.B. Durey de Noinville and L. Travenol: *Histoire du théâtre de l’Académie royale de Musique* (París, 1753, 2/1757/R)

L.-F. Beffara: *Dictionnaire de l’Académie royale de musique* (autographe MS, 1783–4, F-Po Rés. 602).

estadísticas a sus lectores. Es el caso del diario *La Nación*, que cuando concluye el año, a guisa de balance, resume la actividad de la temporada. Así, en 1890 se publica una nota que por su interés transcribo aquí¹¹⁶⁶:

Entre las obras ejecutadas que fueron 15, hubo cinco de Verdi (Otello, Aida, Don Carlos, Rigoletto y Trovatore), tres de Meyerbeer (Hugonotes, Africana y Profeta, dos de Donizetti (Favorita y Poliuto, una de Gounod (Faust), una de Thomas (Hamlet), la de Boito (Mefistofele), una de Bizet (Carmen) y una de Ponchielli (Gioconda). Por donde es de ver que la producción italiana, y a su frente Verdi, ha seguido primando como en muchos otros teatros del universo.

En la nota el articulista no se limita al mero cálculo sino que en función del dato intenta reflexiones que resultan reveladoras. Él acompaña a la enumeración un primer intento interpretativo:

No todos, sin embargo ofrecen ya la proporción que esta vez tiene el nuestro en la procedencia de las obras, ni aún los de la misma Italia. En Venecia, por ejemplo, sobre 44 representaciones dadas en la temporada anterior, hubo 10 de Lohengrin, 10 de Dinorah, 10 de Roberto el Diablo, 9 del Fausto y solo una de ópera italiana.

Dejemos a los italianos alarmarse por la suerte de su gran arte melodramático una vez falte Verdi, y ya que estamos en vena de estadística, acabemos de aburrir al lector enterándole de que de las 37 representaciones que se dieron en el teatro de la Ópera, correspondieron 4 a Otello y Ugonotti, 3 a Mefistofele, Favorita, Rigoletto, Carmen, Poliuto y Gioconda, 2 a Africana, Aida, Profeta y Fausto, y 1 a Amleto, Don Carlos y Trovatore.

En el Politeama se dieron cuatro representaciones: Don Carlos, Ugonotti, Gioconda y Rigoletto.

El afán estadístico no se limita al repertorio sino que se extiende a los cantantes: “Tamagno tomó parte en 19 representaciones; Kaschmann en 22; De Lucia en 9; Maurel en 7; De Marchi en 8; Wulmann en 20; Navarrini en 16; La Gabbi en 15; La Stahl en 16; La Dalty en 8; La Baux y la Colonnese en 7; La Leonardi en 4.”

¹¹⁶⁶ *La Nación*, 7 de septiembre de 1890.

Seis años más tarde¹¹⁶⁷ el mismo periódico suministra los datos de las “50 o 51” representaciones del teatro Ópera de manera tan esquemática que su texto es muy sencillamente transformable en la siguiente tabla:

Número de óperas que se han presentado por compositor.	Títulos	Representaciones por título
Verdi (4)	<i>Otello</i>	2
	<i>La Traviata</i>	3
	<i>La Forza del Destino</i>	2
	<i>Aida</i>	4
Meyerbeer (3)	<i>Les Huguenots</i>	3
	<i>Le Prophète</i>	6
	<i>L'Africaine</i>	1
Puccini (2)	<i>Manon Lescaut</i>	4
	<i>La Bohème</i>	8
Rossini (1)	<i>Guglielmo Tell</i>	7
Wagner (1)	<i>Lohengrin</i>	1
Ponchielli (1)	<i>La Gioconda</i>	1
Donizetti (1)	<i>Poliuto</i>	2
Saint-Saëns (1)	<i>Sanson et Dalila</i>	4
Boito (1)	<i>Mefistofele</i>	2

Esas precoces preocupaciones por lo sistemático fueron asumiendo cada vez más mayor complejidad, habiéndose comprendido en qué medida la utilidad de estos catálogos depende de decisiones que se toman en el momento de su diagramación. La experiencia enseñó que en aquella fase primera de proyecto es necesario prever que estos elencos, habitualmente elaborados a partir de los programas de sala, informen sobre la constitución del cast entero de las representaciones. En efecto, para quien estudia la carrera de los artistas o como para quien, como aquí, se ocupa de desplazamientos de cantantes e instrumentistas, no bastará conocer la participación de los artistas que cantaron los papeles principales de las óperas. Sólo con elencos completos el estudioso que sigue las huellas de un artista del pasado podrá descubrir que en el teatro del Corso, en Bolonia, el papel secundario de Adolfo en la *Camilla ossia il sotterraneo* de Paër, era cantado por un soprano aún imberbe llamado Gioachino Rossini. Desgraciadamente, el estado actual de estos trabajos muestra una diversidad de calidad muy grande donde seguramente el mayor grado de excelencia lo ejemplifican las modélicas cronologías del Teatro La Fenice de Venecia o del São Carlos de Lisboa.

¹¹⁶⁷ *La Nación*, 16 de julio de 1896.

5.1.1.1. El I.M.L.A. y su base de datos.

Las cronologías útiles para verificar el específico viaje de la ópera europea hacia el extremo sur del continente americano son hace unos años volcadas por el IMLA en una base de datos destinada a facilitar esas comparaciones. Ese archivo informático, coordinado por Demetrio Pala y editado bajo mi responsabilidad, ha sido alimentado por estudiosos que colaboran con el Instituto y también por estudiantes de la Universidad Ca' Foscari de Venecia.¹¹⁶⁸

Tal herramienta resulta la principal fuente de las próximas reflexiones.

La base de datos prevé diferentes secciones. Las dos principales comparan repertorios y operadores artísticos y en este trabajo se han considerado las temporadas de los siguientes teatros: Alfieri (Asti); alla Scala (Milán); Carlo Felice (Génova); Coliseo (Buenos Aires); Colón (Buenos Aires); Comunale (Bologna); Comunale (Trieste); Costanzi y dell'Opera (Roma); delle Muse (Ancona); Donizetti (Bérgamo); Doria-Marconi (Buenos Aires); La Fenice Venecia; Liceu (Barcelona); Petruzzelli (Bari); Real (Madrid); Regio (Parma); Regio (Turín); San Carlo (Nápoles); Sociale (Varese); Solís (Montevideo).

En la elaboración del archivo informático fueron utilizadas cronologías publicadas¹¹⁶⁹ y además el material fue enriquecido por datos contenidos en utilísimos ensayos elaborados en la habitual forma redaccional.¹¹⁷⁰

¹¹⁶⁸ Las personas que han colaborado en la elaboración del Data base son: Eleonora Babbo, Valentina Bancoviso, Marina Basso, Mara Battaglia, Lucia Bellunato, Dario Bonamin, Chiara Bovo, Crt Brajnik, Michela Brusutti, Francesca Calovolo, Serena Cenerelli, Annibale Cetrangolo, Donna Letizia Costa, Rama Crevato Selvaggi, Simone de Ascentis, Fausto Di Benedetto, Mauro Di Benedetto, Azzalin Enrica, Cristiano Facca, Eleonora Folegnani, Evita Franchin, Fabiana Jenny Gallina, Francesco Grossi, Anna Leonardi, Elena Longo, Anna Maioli, Mirco Marchesan, Luca Marchetti, Michela Marin, Michele Mescalchin, Michele Moi, Elena Molisani, Gabriele Moscherini, Giulio Nason, Demetrio Pala, Barbara Palumbo, Antonio Pilo, Laura Piniè, Dario Pisasale, Stefano Pizzera, Chiara Ragguaglio, Diego Ricci, Francesca Rigo, Enrique Sacau, Paloma Sainz, Beatrice Santi, Valeria Scapini, Elisa Sella, Elisa Semprini, Andrea Vianello, Valentina Viola, Monica Xausa, Simone Zago, Sara Zanchetta y Alessandra Zazzetta.

¹¹⁶⁹ Fueron especialmente útiles en la elaboración de esta lista las cronologías teatrales de los teatros Colón (*La Historia del Teatro Colón, 1908 – 1968*, a cargo de Roberto Caamaño y Alberto Grimberg, Cinetea, Buenos Aires, 1979), Doria-Marconi (Dillon, Cesar A. y Juan A. Sala, *El Teatro Musical en Buenos Aires: Teatro Doria-Teatro Marconi*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997) y Coliseo (Dillon, Cesar A. y Juan A. Sala, *El Teatro Musical en Buenos Aires: Vol. II-El Teatro Coliseo*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1999), los datos recabados en los periódicos argentinos *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, *La Nación*, *La Razón*, y los textos ya citados de Bosch, Echeverría y Gesualdo.

Para hacer posible el cotejo de aquella masa de datos con la realidad porteña, de todas maneras fue necesario cubrir con la investigación sustanciales lagunas respecto de las temporadas de Buenos Aires porque el material lírico de la ciudad anterior a 1908 había sido considerado de manera absolutamente incompleta por las cronologías publicadas. Como por otro lado no existen archivos ordenados que conserven los programas de sala, he realizado exámenes de periódicos con la intención de suplir aquellas carencias de datos. Sólo establecida precariamente aquella primera cronología porteña, me fue posible establecer la mayor o menor frecuencia de óperas representadas en la ciudad y comparar esa realidad con la que se verificó en otras ciudades. Esas cifras podrán ser medida útil del gusto lírico y sus variaciones.

5.1.1.2. Las cronologías. Prudencia en su examen.

El cálculo de presencias de las óperas en las temporadas de los teatros líricos puede suministrar datos importantes acerca de las sociedades que las han promovido, pero sería por demás simplista imaginar que la inclusión de un título de ópera en una *stagione* responde de manera directa y mecánica a los esfuerzos de los directivos de un teatro por satisfacer el deseo de su público. Un mundo complejo como el teatro de ópera se mueve en función de muy diferentes vectores.

¹¹⁷⁰ Entre ellos: Álvarez Martínez, Rosario, “*L’opera italiana alle Canarie (1860 - 1914)*”, *Il teatro dei due mondi. L’opera italiana nei paesi di lingua iberica*, ed. Anna Laura Bellina, Diastema, Treviso, 2000, pp. 141 - 163; Aretz, Isabel, “Il melodramma in Venezuela”, *Il teatro di due mondi...cit.*, p. 68 - 88; Arizaga Rodolfo, op. cit; Cámara de Landa, Enrique, “Un morso di tarantola: l’arrivo del tango in Italia (1913 - 1914)”, *Il teatro di due mondi...cit.*, p. 132 - 171; Carreira, Xoan M. “L’impresario Setaro”, *Il teatro di due mondi...cit.*, p.62 - 66; Carreira, Xoán M., “Il balletto nella penisola iberica e nei paesi latino-americani”, *Musica in scena. ...cit.*, vol. V p. 661 - 697; Casares, Emilio, “L’opera in Spagna dal 1730 ai nostri giorni”, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, ed. Alberto Basso, vol. III, p. 469 - 528; Cetrangolo, Aníbal Enrique “Produzione e circolazione del teatro musicale nell’America latina”, *Il teatro di due mondi...cit.*, p. 106 - 131; Claro Valdés, Samuel “1830: il debutto della lirica in Cile”, *Il teatro di due mondi...cit.*, p. 89 - 104; Cymbron, Luisa, “L’egemonia dell’opera italiana nel Portogallo del XIX secolo”, *Il teatro dei due mondi...cit.*, pp. 125 - 140; De Brito, Manuel Carlos de, “Lisbona fino all’apertura del Teatro São Carlos (1793)”, *Il teatro dei due mondi...cit.*, p. 37 - 46; De Brito, Manuel Carlos, “L’opera in Portogallo dai primordi a oggi”, *Musica in scena...cit.* vol. III, p. 529 - 547; Durante, Sergio, “Una presenza iberica di Pier Francesco Tosi”, *Il teatro di due mondi...cit.*, p. 15 - 35; Fernández Fernández, Carlos M., “El rol de las instituciones asistenciales”, *Il teatro di due mondi...cit.*, p. 37 - 61; Leza Cruz, José Máximo, “*Ópera italiana y tradición teatral española en la primera mitad del siglo XVIII (1731 - 1749)*”, *Il teatro di due mondi...cit.* pp. 7 - 14; *The New Grove*, cit. y *The New Grove of Opera*, cit., voces varias.

En el universo del teatro, las circunstancias por las cuales se presenta o no una ópera, se contrata un cantante o se deja de hacerlo, son tan variadas - inimaginables para quien no pertenece a ese ambiente- que impiden considerar tales decisiones como elecciones exclusivamente fundadas en razones estéticas. Los motivos económicos, por ejemplo, condicionaron presentaciones en redes empresariales, promovieron operaciones de tipo promocional o justificaron presiones de todo tipo, principalmente desde fines de siglo XIX, provenientes de las editoriales musicales.

Con relación al primer tema, los teatros latinoamericanos en especial, fueron – y los son aún en parte- etapas de un circuito empresarial internacional que respondía a decisiones de gestores y agentes vinculados a teatros europeos, fundamentalmente italianos, que trataron de hacer rendir al máximo determinados productos culturales en el lejano pero floreciente mercado transatlántico.

Respecto del interés de hacer promocionar en América productos específicos europeos es claro ejemplo la operación que se organizó en Buenos Aires en torno de *Edgard* de Puccini. La presentación de la versión corregida de la ópera en Argentina como estreno mundial, fue ejemplo de este tipo de acciones de promoción donde un espectáculo preparado en Europa y en realidad ya conocido, aunque de manera circunscripta, en Italia, pasa a Buenos Aires para ser exhibido como primicia con evidente intención publicitaria.

Las casas editoras de música, por su parte, tuvieron interés en que las obras de “sus” compositores fuesen incluidas en el *cartellone* de los teatros y tal deseo fue acompañado a menudo por enérgicas acciones. Lorenzo Bianconi describe¹¹⁷¹ cómo esas editoriales, Ricordi en primera línea, se cuidaron bien de imprimir la partitura completa de las obras para poder recabar así ingresos del alquiler de los materiales orquestales. Por supuesto, tal reticencia no afectaba a cuanto podía facilitar sin riesgos la promoción de nuevos títulos, y así fueron publicadas las versiones útiles a la difusión tanto íntima – las versiones para canto y piano - como pública - para banda.

Estas acciones típicamente “modernas” reemplazaban así por otras más feroces las tiránicas presiones que los divos del canto ejercitaban para introducir en las temporadas óperas a ellos afines. Todo esto empezaba a resultar arcaico, aunque es cierto que todavía muy

¹¹⁷¹ Bianconi, Lorenzo, *Il teatro d'opera...*cit., p. 33.

avanzado el siglo XX se verificaron situaciones que eran típicas de la época de Benedetto Marcello.¹¹⁷²

Esta inmersión en el realismo no destruye nuestra esperanza de conocer el gusto social de Buenos Aires. Precisamente porque el teatro de ópera es empresa, a pesar de las presiones de divos, editoriales y agentes, las decisiones de los gestores del negocio fueron también sensibles a la preferencia social, es decir, quedaron intersticios donde encontrar la voluntad de los espectadores. En esos refugios del deseo, dentro de las frías cronologías descubriremos datos significativos de aquellas sociedades. Excluidos los intereses extramusicales, cuanto queda es el gusto.

En conclusión, la interpretación de esas elecciones registradas en los elencos cronológicos permitirá develar algunas características de aquellas sociedades. Siempre con la cautela de recordar que aquellas sociedades sudamericanas podían ejercer una cuota de autonomía limitada, esos datos podrán decir algo sobre nuestros antepasados. Con dicha precaución se tratará de entender en qué medida tales elecciones revistieron tipicidades locales y cuánto, en cambio, respondían a tendencias del gusto lírico internacional de aquellos años. Otras presiones más sutiles, al fin y al cabo.

Ya que el objetivo de este trabajo es el estudio de la migración italiana en función de la ópera en el Río de la Plata, serán prioritarias las comparaciones entre las principales salas italianas con las rioplatenses, es decir el teatro Solís de Montevideo y, sobre todo, con los primeros escenarios porteños, un protagonismo que se sucedió desde el viejo Teatro Colón (hasta 1887), al teatro de la Ópera (entre 1887 a 1908) y, por fin (desde 1908), al nuevo teatro Colón.

En la puja competitiva entre Buenos Aires y Montevideo, inicialmente, fueron los orientales quienes vencieron ya que construyeron su Solís un año antes que el Colón porteño. Otro orgullo de Montevideo es que – rituales incendios mediante- los uruguayos han sabido conservar su sala histórica activa hasta nuestros días, mientras que los porteños destruyeron su criatura para edificar un banco. Con el tiempo, sin embargo, fue la nueva versión del Colón de Buenos Aires la que se convirtió en el teatro internacional del América latina.

¹¹⁷² El Colón de Buenos Aires fue víctima de una situación de este tipo en los años '60 cuando el teatro, para poder presentar a Joan Sutherland, aceptó que la gran soprano foguease en Sudamérica papeles que temía presentar en prima europea. La diva, perfectamente consciente de su poder, impuso al teatro gran parte del cast de aquella *Traviata*, lo que desde las alturas del teatro fue recibido con un rebelde grito de batalla que todavía resuena en los memoriosos rincones del teatro: “*Return to Australia with your circus!*”.

En 1908 esta nueva fase del teatro nació en el momento de mayor esplendor económico de la historia argentina, que por otro lado se preparaba para mostrar con orgullo su nueva joya al mundo que había de visitar Buenos Aires dos años después cuando, en ocasión del Centenario nacional, el país organizó su versión de exposición internacional *ad hoc*.

5.1.1.3. La cronología en función de la clase social. Centro y periferia.

Será del mayor interés, para verificar la vigencia de un autor o de un título lírico en un ámbito cultural, descubrir los casos de migración de las óperas desde una sala de prestigio a una periférica. Esta última podrá ser localizada en un barrio de una gran ciudad como Buenos Aires o Milán, o en un núcleo urbano secundario respecto de uno principal, lo que es muy frecuente en la realidad europea. El primer tipo es representado emblemáticamente por aquel teatro Doria de la ciudad porteña, que estaba situado frente al mercado fundado por el inmigrante genovés Davide Spinetto en 1894 y que, en las noches de ópera, contaba con un coro formado por los inmigrantes italianos que durante el día ofrecían sus verduras en los puestos del mercado. El segundo caso es, por ejemplo, el de los teatros de Adria o Rovigo, condicionados por presupuestos muy limitados y demasiado cercanos a La Fenice veneciana como para poder competir con ella.

5.1.1.4. Desde la época de los géneros a la época de las novedades y del repertorio.

Pero ¿qué tipo de ópera se programa en una sala principal y cuál se programa en una sala periférica? La diferencia de las temporadas en función del prestigio de la oferta sufrió mutaciones radicales que eran relativamente recientes en los tiempos que aquí se estudian. Según el esquema antiguo que había funcionado hasta entrado el siglo XIX, el melodrama discriminó su prestigio en función del género. Las categorías del espectáculo lírico eran las óperas *buffa*, semiseria y seria en una escala progresiva de relevancia social. Un empresario teatral sabía perfectamente que debía invertir un muy diferente esfuerzo económico en cada uno de esos géneros dado que la ópera seria, descendiente de la tragedia dramática, era lo importante. Aún en tiempos de Rossini, un cantante de ópera seria recibía honorarios mucho más elevados que un colega de ópera *buffa*. En Nápoles, al menos en los primeros años de la historia lírica partenopea, el rey asistía solamente a la ópera seria. Esta dinámica sufrirá decisivas transformaciones durante el siglo XIX, sobre todo en el período que aquí interesa. Aquellos tres géneros de ópera, al menos hasta los tiempos del compositor de Pésaro, tenían algo en común: eran absolutamente efímeros, tanto que la ausencia de reiteración de los melodramas en temporadas sucesivas hacía que para los compositores fuese posible reutilizar

porciones de material viejo: era claro que aquel material de consumo había sido olvidado por el público. Pero la idea romántica del músico como genio inspirado, acompaña un cambio de sistema que afectará la posición del compositor en la sociedad. Cuando la Musa de la poesía lírica impone su diestra sobre la cabeza de Cherubini en el cuadro de Ingres de 1842, la figura del compositor será rescatada de lo cotidiano y de lo efímero. Él y su obra – ya no importa si *buffa*, semiseria o seria - pertenecen a la eternidad. Toda la energía del público se concentrará en la expectativa de descubrir nuevos genios, nuevos inquilinos del Parnaso. La obra será también eterna y el cambio fundamental es otra vez Rossini, cuando divinizado en vida hasta en sus óperas menores gracias a Stendhal, no puede más autocopiarse. Bien es sabido que *Il Barbiere di Siviglia* será una de las primeras óperas que jamás bajaron de los escenarios desde su estreno y que el público memorizó. Rossini notará, en las primeras representaciones de *Otello*, que el auditorio reconoce con hilaridad, en un momento trágico del drama veneciano, la música de la Calumnia de Don Basilio que había sido reaprovechada. El mayor sorprendido ante esta imprevista capacidad memoriosa del público será el mismo compositor, quien inmediatamente habría de cambiar de rumbo. Frente a la nueva necesidad de conservar la presentación de ciertas óperas por un lado y, por otro, ante el deseo constante de novedades del público, la diferenciación jerárquica de las salas se establecerá entre aquellas capaces de satisfacer el intenso deseo de primicias, y los teatros que tienen que resignarse a repetir lo ya conocido y que responden a otra necesidad, la de continuar a recordar el repertorio.

5.1.1.5. Los teatros de novedades y los teatros de repertorio en Buenos Aires.

Será este tipo de factor discriminante el que dominaba el universo del melodrama cuando la ópera llegó de forma masiva a Buenos Aires. Como los cambios no se producen en bloque, todavía en 1892 una sala porteña -el teatro Politeama- promocionará su prestigio anunciando que su compañía ejecutará “ópera seria italiana”.¹¹⁷³ Sucesivas evoluciones del sistema lírico ante el divorcio de la creación musical con el público, han visto nuevos desarrollos en el concepto de “novedad” como la representación de óperas que habían sido olvidadas o la concentración de lo novedoso en la puesta escénica.¹¹⁷⁴

Evidentemente, esa dinámica llegará a volverse más compleja aún al articularse el cotejo Europa/América Latina con otra oposición, la de periferia/centro. Téngase además en

¹¹⁷³ *La Nación*, 29 de septiembre de 1892.

¹¹⁷⁴ El teatro Colón, que no podía competir con los teatros europeos en el campo de la novedad compositiva, pudo ofrecer en cambio novedades productivas al panorama lírico mundial con objetos de nivel internacional.

cuenta la imposibilidad de etiquetar un teatro latinoamericano como el Colón con el atributo de periférico, digamos respecto a la ópera de Toulouse o Ferrara.

Ocasionalmente, un teatro secundario alcanzaba el ápice del prestigio gracias a la presencia de un divo de la lírica. El evento podía llegar a ser tan importante que en agradecimiento de la visita de la gran María Malibran un teatro veneciano cambió definitivamente su nombre en honor de tal notable presencia y, en Buenos Aires, la visita de la Tetrzzini convirtió fugazmente un teatro de segunda categoría como el San Martín en sala de prestigio. La redacción entusiasta de este evento por parte del diario *La Nación* es de máxima utilidad:

*Vamos, es cosa decidida. El teatro de San Martín ha quedado constituido en teatro de primer orden por obra y gracia de...¿de quién ha de ser? Ella, y sólo ella podía congregar en un coliseo distinto del de la Ópera al aristocrático público de la Ópera. Anoche hasta se veían entre el apiñado concurso que llenaba por entero la sala del San Martín algunos fracs, blancas pecheras y toilettes; cosa que a nadie chocaba, porque todos reconocen que una audición de Luisa Tetrzzini ya ha tomado las proporciones de una solemnidad teatral.*¹¹⁷⁵

Para facilitar la lectura de las informaciones relativas a las salas de Buenos Aires que acompañaron la actividad de la nave capitana -el teatro Colón- indico alguna breve información. Sobre el teatro principal, tanto en su vieja como nueva versión, remito a las informaciones que he suministrado en los capítulos anteriores.

5.1.1.5.1. Teatro de La Ópera.

Antonio Pestalardo fue un pionero de los empresarios de ópera en Argentina. Había nacido en Liguria en 1800 y llegó a Buenos Aires después de 1845, acreedor de una gran experiencia en el negocio lírico acumulada en Europa y Brasil. Pestalardo fue empresario del antiguo teatro de la Victoria entre 1848 y 1851, del Teatro Argentino (1853 – 1855) y del Teatro Colón (1864 – 1867). A él se debe la llegada a Buenos Aires de las primeras figuras internacionales de la lírica que visitaron entonces Buenos Aires. Pestalardo, ya anciano, murió en alta mar en 1877, pero había hecho construir el teatro de la Ópera en 1871, poco antes de aquella gran epidemia de fiebre amarilla que azotó Sudamérica. La situación local de crisis

¹¹⁷⁵ *La Nación*, 10 de octubre de 1894.

sanitaria, agravada por la incertidumbre política, hizo que el teatro no haya contado con la fortuna necesaria para emprender con éxito su actividad. Los descendientes de Pestalardo vendieron entonces el Ópera a Roberto Cano, quien reformó el teatro. Por supuesto, *La Gaceta Musical de Buenos Aires* dio mucha importancia a los acontecimientos que se sucedían en torno al Ópera, y así se lee en el número del 8 de agosto de 1886:

Llévanse a cabo con toda actividad las refacciones que, por orden de su propietario el Señor Roberto Cano, se están practicando en el teatro de la Ópera bajo la dirección del Ingeniero Julio Dormal.

Estas obras, que van a transformar por completo aquel Coliseo, no estarán terminadas, probablemente hasta dentro de un año, pues ha sido necesario demoler una gran parte del edificio para darle mayor amplitud y colocarlo en perfectas condiciones de seguridad.

En su corta vida, el periódico dio gran relevancia a los incendios que habían destruído muchas salas europeas y desde sus páginas promovió una verdadera campaña por la seguridad en los teatros. Es lógico que el cronista destaque estos aspectos al referirse a la nueva sala: “Para la confección de los planos de la Ópera se han tenido en vista los últimos adelantes que se han llevado a cabo en construcciones de esa naturaleza, dándose al edificio acabada solidez y disponiéndose las salidas de manera que el teatro pueda ser rápidamente desalojado en un momento de alarma”.

El Ópera fue el primer teatro lírico de la ciudad en el lapso comprendido entre el cierre del viejo y la apertura del nuevo Teatro Colón, y ya desde 1887 *La Gaceta* se refiere al Ópera como la sala lírica de la ciudad. Después de 1908, la competencia con la gran sala de la calle Libertad, el Colón, y la muerte del gran empresario Ferrari, marcaron el final de la gloria del Ópera, que se transformó en un teatro, como escribe Toullard, “de segundo orden o de ba-ta-clán”.¹¹⁷⁶

El Ópera, en su momento de esplendor fue el más elegante de Buenos Aires.

El teatro reformado por Cano se inauguró el 16 de mayo de 1889 con *Mefistofele* y el *cast* comprendía a figuras como Theodorini, Masini y Wullmann, que cantaron bajo la dirección del célebre Mancinelli.

¹¹⁷⁶ Toullard, A. *Historia de nuestros viejos teatros...*cit., p. 161.

El teatro fue escenario de eventos históricos para el arte de la ciudad como aquella *Fedora* que cantó Caruso en 1899 junto a la Bellincioni.

La sala fue demolida y en su lugar, Corrientes 860, se levantó en 1935 un cinematógrafo. Sería exceder el ámbito que aquí me he propuesto transcribir los datos de la base de datos IMLA acerca del cast internacional que se presentó en el teatro en aquellos años, en óperas que en muchos casos representaron estrenos para la ciudad. Baste indicar que durante dos décadas aquella sala, aún no estudiada por la musicología, fue la más importante de la Argentina.

5.1.1.5.2. Teatro Politeama.

Hacia fines del siglo XIX, surgen en Italia numerosas salas denominadas Politeama, nombre derivado de “teama”, espectáculo. Se trata de lugares con funciones polivalentes capaces de transformar su gran platea circular en una sede de espectáculos circenses que podían hospedar hasta rodeos de Buffalo Bill.

La historia del Politeama porteño parte de un antecedente humilde: un tal Zamudio alquiló su quinta a Cesare Ciacchi, aquel florentino que se habría de convertir en figura empresarial decisiva para la historia lírica de Buenos Aires. Ciacchi levantó allí un circo de lona que después se convirtió en un edificio de madera y ladrillos. El lugar hospedó domadores de fieras y, más tarde, a una famosa equilibrista, la Spelzerini, que Ciacchi había contratado especialmente en Europa. En 1878 el empresario firmó un nuevo contrato con Zamudio en el que Ciacchi se comprometía a construir un teatro mucho más estable. El nuevo edificio se estructuró así con una armazón de madera que fue cubierto cubrió con ladrillos. Éstos eran sobrantes de las cloacas ciudadanas y para obtenerlos Ciacchi se asoció con el encargado de las instalaciones sanitarias de Buenos Aires. Resultó un teatro muy sólido y Toullard, sesenta años después de iniciada aquella construcción, pudo escribir que aquellos ladrillos se “conservan en su frente nuevitos como el primer día”. El teatro abrió con *Otello* de Shakespeare, y en él actuaron divos del teatro de prosa como Eleonora Duse, Sara Bernhard o Ermete Novelli, y de la lírica, como Adelina Patti, Hariclea Darclée, Regina Pacini o María Barrientos. Esta frenética actividad convirtió al Politeama en un serio rival del Teatro de la Ópera, pero en 1898, al concluirse el contrato con Zamudio, Ciacchi tuvo que abandonar la sala.

El exterior simple custodiaba una “decoración hecha por el pintor Antonio Rovescalli, escenógrafo del teatro Manzoni de Milán”, según se describe en *La Nación*, y la noticia útilmente nos informa sobre aquella histórica sala hoy destruida:

Imita un viejo gobelino y en ella la tapicería está estudiada hasta con un efecto de engaño en muchos puntos. El cuadro general lo forma un cortinado en el que si bien el estudio de los pliegues está bien entendido, falta el carácter del tejido. No se sabe de qué género esta hecho, es paño o es raso. Allí ha habido dos manos, una que ha hecho el boceto a lápiz y otra que ha ejecutado coloreando. ...la tapicería en su estilo antiguo y su trabajo de hitos, es notable tanto en los panes lisos como en las ornamentaciones de marcos. Al centro, hay un pasaje de Buenos Aires, un desembarco con sus carros clásicos (¿llegada de la compañía?) frente a la aduana vieja.

¿Está muy exacto? ¡No! Tiene, sin embargo, su color local, el faro no está colocado en su punto...el telón del Politeama es el primero que se ve aquí en su género...las figuras de esa tela son debidas al pincel del profesor Campi, no gran cosa pero bien acentuado...¹¹⁷⁷

5.1.1.5.3. Teatro Coliseo.

Estaba situado en la calle Charcas al 1100. La sala, una de los más importantes de Buenos Aires para la lírica, tuvo origen parecido al del Politeama. También nació como circo, también tuvo a Ciacchi como empresario y también se inauguró con el *Otello* de Shakespeare. El lugar, después de haber funcionado como sala de patinaje bajo el nombre Columbia Skating Ring¹¹⁷⁸, se reestructuró con el financiamiento de Charles Seguins y hospedó circos. En tal función se inauguró el 25 de agosto de 1905 con un espectáculo del clown Frank Brown. Tenía una capacidad de dos mil puestos sentados más otros quinientos de pie en un desarrollo que hoy llama la atención, la empresa abandonó la actividad circense que producía escasos dividendos, para transformarse en teatro de ópera. La nueva sala abrió el 18 de abril de 1907 con *Otello* de Shakespeare, representado por la compañía del actor Gustavo Salvini. El teatro Coliseo, después de una intensísima actividad operística, desde los años '20 del nuevo siglo, intensificó cada vez más su actividad en el terreno de la opereta.

¹¹⁷⁷ *La Nación*, 9 de abril de 1889.

¹¹⁷⁸ Skating Ring era el nombre habitual de las salas de patinaje.

5.1.1.5.4. Teatro San Martín.

En la calle Esmeralda 257 existió un corralón de carruajes que perteneció a los hermanos Coffin. Allí se construyó uno de aquellos teatros destinados a recibir espectáculos de variedades procedentes de Francia. El propietario de este establecimiento, Monsieur Tauban d'Etienne, vendió el lugar al empresario Luigi Giglione, quien construyó allí la primera sala de patinaje de la ciudad. El teatro de Giglione sufrió diversas transformaciones debidas a varios incendios. Se presentaron allí figuras famosas como el payaso Frank Brown y el transformista Fregoli. En 1892 fue bautizado con el nombre de San Martín.¹¹⁷⁹ En su última época el teatro llegó a transformarse en una sala verdaderamente importante, capaz de hospedar 3500 personas produciendo espectáculos líricos con regularidad.

La intensísima actividad lírica del San Martín puede ser esquematizada en algunos puntos salientes como los que siguen: en 1894 el teatro exhibe una temporada con un *cast* excelente que incluye a Luisa Tetrizzini y a Ernesto Sivori, quienes en el mes de octubre, concluida ya la temporada central del Teatro Ópera, pueden concentrar la atención de los porteños amantes de la lírica en aquella notable primavera de ópera que comprendió *Aida*, *Crispino e la Comare*, *La Gioconda*, *La Forza del Destino* e *I Puritani*. El año siguiente fue intensísimo y comprendió alguna primicia importante además de presentar a estrellas como la Tetrizzini y al tenor Fernando de Lucia, dirigidas por Raffaele Bracale. El teatro presentó *Mefistofele*, *Poliuto*, *Martha*, *Rigoletto*, *Manon Lescaut*, *La Favorita*, *Cavalleria* junto a *I Pagliacci*, *Mignon*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Dinorah*, y dos estrenos locales, *Evangelina* de Arturo Berutti y *Guglielmo Rattclif* de Mascagni. Ambas óperas habían visto su estreno mundial en Milán: *Evangelina* en el teatro Alhambra en 1893, y *Guglielmo Rattclif* en la Scala en febrero de aquel mismo 1895.

La temporada de 1896 del San Martín comprendió *Cavalleria* con *I Pagliacci*, *Aida*, *La Juive*, *Lucia de Lammermoor* y el estreno local de *La Dolores*, ópera de José Feliú y Codina que fue cantada en italiano. En 1897 la compañía estaba formada por los directores Gigno Golisciani y Ubaldo Pacherotti y contaba con un *cast* vocal que incluía a la soprano Anna Maria Rossini. La publicidad de *La Nación* mencionaba que la *troupe* comprendía cincuenta coristas, dieciséis bailarinas y sesenta profesores de orquesta.¹¹⁸⁰ Presentaron *La Bohème*, *La Favorita*, *La Gioconda*, *Otello* y *Aida*. En 1900 se presentó allí el estreno mundial de *Atahualpa* de Ferruccio Catellani con Adela Botti, Pedro Ferrari de Alvaredo y Tito Poggi,

¹¹⁷⁹ Toullard, A.[¿?], *Historia de nuestros viejos Teatros*, ...p. 372.

¹¹⁸⁰ *La Nación*, 11 de septiembre de 1897.

dirigidos por Rinaldo Giovanelli. En 1901, en septiembre, se presentaron *La Juive*, *I Puritani*, *Il Barbiere di Siviglia* y *La Gioconda*. En 1905 subió a escena *L'Ebreo* de Giuseppe Apolloni en estreno local. En 1911 la empresa Maresca Caracciolo presentó *Malbruk* de Leoncavallo por primera vez en Buenos Aires. Otra primicia importante deberá esperar al 1919, cuando el teatro presentó *Tupa* de Augusto Maurage, una ópera con libreto de Edmundo Montague, traducida al italiano por Vincenzo Napoli Vita, que fue dirigida por su autor. Resulta entonces evidente que, en función de tantas primicias y tantas primeras figuras, la sala del San Martín albergó noches centrales en la historia de la ópera en Buenos Aires.

5.1.1.5.5. Teatro Nacional.

En la calle Florida, entre dos arterias que en la época se llamaban Piedad y Cangallo, se inauguró en febrero de 1882 el Teatro Nacional. La sala abrió con *Hamlet*, representada por la compañía teatral Pezzana. También subieron óperas a la escena del Nacional y se exhibieron allí artistas de renombre como la soprano Eugenia Papenheim y el tenor Fernando Valero. Fue sobre todo notable la temporada de 1892 cuando en el Nacional actuó la compañía del catalán Juan Goula. El maestro, de óptima actuación en Rusia, trató de presentar en Buenos Aires óperas españolas de Bretón, pero sin éxito. Sobre esto Toullard escribe que a ello “no fueron ajenos prejuicios de raza y de nacionalidad, pues los italianos que se han adueñado, puede decirse con o sin razón, del mundo lírico, no veían con buenos ojos que maestros, músicos o cantantes líricos de otro país quisieran arrebatarse el cetro, contribuyendo por todos los medios a su alcance al fracaso de toda tentativa en sentido contrario”.¹¹⁸¹

La central sala fue visitada por figuras internacionales del teatro y de la lírica y aquellos artistas despertaron el interés popular porque ocupaban en las crónicas periodísticas columnas que no eran precisamente las de los espectáculos. El hall del Nacional fue escenario de la trágica muerte del noble Luigi Genazzini y el caso fue consecuencia de uno de los muchos escándalos amorosos que protagonizó la gran soprano Luisa Tetrizzini que también actuó allí. En 1895 se presentó en el teatro otra diva de las tablas, la actriz Tina di Lorenzo, de quien se decía que era la “novia ideal y platónica de todos los muchachos y todos los viejos”. El 18 de diciembre de ese año el Nacional se incendió y “los supersticiosos dieron en decir que la culpa la tenía Tina di Lorenzo”. Como poco antes las llamas habían destruido otro teatro visitado por la actriz, se dijo que ella “incendiaba teatros así como incendiaba corazones”.¹¹⁸²

¹¹⁸¹ Toullard, A. *Historia de nuestros viejos teatros...* cit, p. 345.

¹¹⁸² Toullard, A., *Historia de nuestros viejos teatros...*cit., p. 346.

Lo más remarcable en la historia lírica del Nacional fue que allí se cantó *Cavalleria Rusticana* de Mascagni por primera vez en la ciudad. La ópera no fue bien recibida y las causas pueden atribuirse al *cast*, que no fue de los mejores y por sobre todo a que la presentación de esa *Cavalleria* fue centro de una disputa acerca de la autenticidad de la partitura – se había orquestado localmente la versión para canto y piano - remedando cuanto había sucedido en tiempos de la “guerra de los Otellos”.

5.1.1.5.6. Teatro Odeón.

El propietario de una de las industrias cerveceras más conocidas en la Argentina, Emile Bieckert, levantó en 1892 una nueva sala en el espacio del teatro Variedades que había sido demolido. Fue inaugurado por la compañía dramática italiana de Giovanni Emmanuel con *La dama de las camelias*. Estaba ubicado en la calle Esmeralda 367.

La sala fue sede de eventos célebres no sólo líricos, como la presentación de los poetas Almafuerte y Leopoldo Lugones o las conferencias de George Clemenceau. En el teatro se estrenó *La Dolores* de Bretón y en 1905 fue agasajado el visitante Giacomo Puccini.

El teatro Odeón resultó también sala lírica que hospedó noches históricas. En los meses de junio y julio de 1893 presentó a la compañía francesa Charley, dirigida por el Maestro Moulin en *Carmen*, *Mignon* y en un *Barbiere di Siviglia* en el que la soprano Marcolini cantó el vals de *Dinorah* en la escena de la lección. El Odeón mostró en estreno argentino el 11 de noviembre del mismo año *Il Piccolo Haydn* de Alfredo Soffredini, que se había estrenado en Faenza en 1889. Lo más notable es que esta representación estaba a cargo de la compañía lírica infantil que dirigía Clemente Greppi, a quien ya me he referido en el capítulo primero. En el año 1897 la familia Panizza parece haberse apropiado del Odeón: Giovanni Grazioso, el gran violoncelista que actuó en el estreno mundial de *Aida* en El Cairo y padre del autor de *Aurora*, presentó el 24 de abril su ópera *Clara* en estreno local.¹¹⁸³ La primera representación mundial del título había tenido lugar ocho años antes en el teatro Manzoni de Milán; en la versión del Odeón actuaron Annunziata Panizza-Stinco en el papel de la protagonista y Donato Rotoli bajo la dirección del compositor. Otro gran momento en la historia del Odeón fue la presentación local de *Salvator Rosa* de Carlos Gomes, el 30 de marzo. La misma compañía presentó además en aquella temporada *Il Guarany*, *Faust*, *Ernani*, *Aida*, *Mignon*, *La Bohème*, *Les Huguenots*, *La Gioconda*. La temporada lírica de 1902 del Odeón también fue muy importante porque en junio se exhibió la empresa de Pedro Ferrari en la cual, además

¹¹⁸³ *La Nación*, 24 de abril de 1897.

del titular de la *troupe*, que actuaba como tenor, intervenía la famosa soprano María Galvany. Ellos presentaron en la sala de la calle Esmeralda *Lucia di Lammermoor*, *La Sonnambula* e *I Puritani*.

El teatro Odeón convoca una vez más a la prudencia ante las noticias que circulan popularmente. En la lengua italiana la palabra “*portoghese*”, además del toponímico de Portugal, indica a la persona que consigue entrar sin pagar a un lugar en que se cobra entrada. De esto en Italia, donde el término es aún usado cotidianamente, se ensayan explicaciones referidas a teatros romanos del siglo XVIII. El teatro porteño entra también en la competencia atributiva ya que Toullard agrega otra interpretación y escribe que, siendo uno de sus empresarios, el portugués Faustino De Rosa, gran señor y amigo de sus paisanos, había dispuesto que no se le cobrara entrada a todo portugués sin recurso que deseaba entrar.¹¹⁸⁴

5.1.1.5.7. Teatro Onrubia – Victoria.

En septiembre de 1885 los lectores de *La Gaceta Musical* leyeron que “en un terreno de propiedad del Señor Onrubia en la calle Victoria, trátase de construir un teatro. Al efecto se formará una sociedad que tomará a su cargo la construcción del edificio”.¹¹⁸⁵ Dos meses después, el mismo periódico dará más información. La ubicación de la nueva sala es la de la intersección de las calles Victoria y San José y “dos ingenieros argentinos y un arquitecto italiano son los encargados de hacer los planos. Terminados estos serán expuestos al público. Creemos que será uno de los mejores teatros de la capital”. La noticia debe haberse juzgado tan importante para Buenos Aires que “del quince al veinte del corriente van a ser expuestos en una de las casas más reputadas de la calle Florida (la de Galli o la de Bossi) los planos del magnifico edificio del teatro La comedia Argentina.”¹¹⁸⁶

El propietario del nuevo teatro era un amigo de Leandro N. Alem y, según revela Taullard¹¹⁸⁷ el origen de la iniciativa por construir la sala era más político que artístico. Onrubia habría escrito un sainete muy agresivo contra el gobierno de Juárez Celman y, como ningún teatro aceptaba representarlo, decidió construir una sala *ad hoc*. Onrubia habría dicho: “Primero hice un sainete para el teatro, ahora estoy haciendo un teatro para mi sainete”.¹¹⁸⁸ Sea como sea, *La Gaceta* elude comprometerse y escribe que “el distinguido literato Señor

¹¹⁸⁴ Taullard, A. *Historia de nuestros viejos teatros...cit.*, p.453.

¹¹⁸⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 27 de septiembre de 1885.

¹¹⁸⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 29 de noviembre de 1885.

¹¹⁸⁷ Taullard, A., *Historia de nuestros viejos teatros...cit.*, p. 414, 415.

¹¹⁸⁸ Taullard, A., *Historia de nuestros viejos teatros...cit.* p. 415.

Emilio Onrubia prepara para fines de año dos obras dramáticas de argumentos sociales nacionales. Creemos que el primero se titulará «Lo de siempre». Ignoramos el nombre del segundo”.¹¹⁸⁹ Gracias a notas sucesivas publicadas en la misma fuente se sabe que la sala, “novedad original y hermosísima”, tendrá una capacidad de 1200 butacas, pero “En noches de gran concurrencia, podrá soportar 2000 espectadores. Fue constituida una comisión para formar un Circulo literario y artístico que levante el espíritu nacional y lo lleve hacia el cariño, el estímulo y la protección de las nacientes letras argentinas, y especialmente del arte dramático”.¹¹⁹⁰ Los miembros del grupo promotor son personas notables del mundo de la cultura como Martín Coronado, Vicente Fidel López y el mismísimo Domingo Faustino Sarmiento. Ésta es la lista completa de aquella Comisión:

Presidente: Dr. Miguel L. Noguera

Tesorero. Dr. Augusto Ibarzábal

Secretario D. Martín Coronado y don Eduardo de Curra

Vocales:

Dr. Vicente F. López

General Domingo F. Sarmiento

Dr. Jorge Damanovich

Dr. Emilio Onrubia

Dr. Mariano Varela

Dr. Juan A. Golfarini

Dr. Julio Mitre

Dr. Juan Carballido

D Alfonso Evelot

Dr. Adolfo F. Dávila

Dr. J. M Cantilo

Dr. Alejo Peiret

Ante la demora en la aprobación de los planos por parte de la Municipalidad, *La Gaceta* presiona en su número del 28 de marzo de 1886 ante el Ingeniero municipal para que acelere su despacho. El periódico sigue paso a paso los progresos de la construcción del teatro que habría de ser “uno de los mejores edificios de la capital construido a todo costo y situado en el

¹¹⁸⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de enero 1886.

¹¹⁹⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 11 de febrero de 1886.

corazón de la ciudad”, cuyo único competidor posible es el Ópera. En realidad, el Onrubia y el Ópera reformado se estaban construyendo casi contemporáneamente y esto hace entender que *La Gaceta Musical* escriba esta comparación que parece sorprendente: “De las obras de la Ópera sólo podemos decir que se espera que estarán terminadas para el mes de Agosto del que rige. Con este objeto se ha aumentado el personal y redoblado la labor, principalmente en el interior que está adelantadísimo en la parte que concierne al vasto y magnifico escenario. Después del teatro de Onrubia será la Ópera el mejor coliseo de la capital”.¹¹⁹¹

Por fin, después de la presentación de *Dora* de Sardou, que inauguró el teatro el 15 de mayo de 1889, subió a escena aquel famoso sainete de Onrubia, *Lo que sobra y lo que falta*, lo cual provocó reacciones muy violentas que, según Taoullard, representaron el primer chispazo de la revolución de 1890. El mismo autor indica que en la ciudad se decía que el Teatro traía mala suerte porque la denominación “Teatro Onrubia” sumaba 13 letras y por tal motivo pasó a llamarse “Teatro de Onrubia”.¹¹⁹² La prudente modificación no dio los resultados esperados porque en la sala ocurrieron varias desventuras, como por ejemplo la fuga de la actriz principal en la comedia *El tambor de ganaderos*, lo que motivó que el gran crítico Don Enrique Frexas escribiese en *La Nación* “que la música de género chico no está reñida con la fuga.”¹¹⁹³ En el teatro actuó el gran violinista Brindis de Salas, aquel intérprete genial que habría de morir en la más tremenda miseria en Buenos Aires. En 1890 Onrubia vendió el teatro y a causa de la desvinculación con la familia promotora la sala cambiará nombre, recibiendo el de Teatro Victoria.

Acerca de la actividad lírica en el Teatro Victoria escribirá Taoullard que “el teatro fue sede de una enconada lucha entre la ópera italiana y la francesa ya que en el teatro de la Victoria actuó una compañía francesa que daba óperas en francés incluso las que compositores como Rossini o Donizetti habían escrito para París en aquella lengua”.¹¹⁹⁴

Ante la ya mencionada ausencia de estudios sobre las temporadas de teatros como éstos, corren en mi auxilio las diferentes notas del diario *La Nación*. Gracias a esas lecturas puedo dar algunas informaciones poco conocidas y es por ello que dedicaré mayor espacio a las óperas que se representaron en este teatro. En 1895 se presentó en la sala la compañía que encabezaba la soprano Erminia Mancini y que integraban otros artistas de apellido Mancini, Baracchi, Sartori y Serini. Cantaron *Lucia di Lammermoor*, *Cavalleria Rusticana*, que se

¹¹⁹¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 20 de febrero de 1887.

¹¹⁹² Taoullard, A. *Historia de nuestros viejos teatros...cit.*, p. 417.

¹¹⁹³ Taoullard, A., *Historia de nuestros viejos teatros...cit.*, p. 422.

¹¹⁹⁴ Taoullard, A., *Historia de nuestros viejos teatros...cit.*, p. 422.

combinó con los dos actos iniciales de la citada ópera de Donizetti, y *Jone* de Enrico Petrella, en la que el periodista del diario alaba el solo de clarinete tocado por el Sr. Serafin. El año siguiente el teatro presentó *La Dolores* de Bretón, en castellano. Sobre el carácter de las representaciones del teatro es muy útil la referencia que hace siempre *La Nación* de cierta *Cavalleria Rusticana* que subió a escena en aquel año: “Esta noche se da la última representación de la zarzuela «El rey que rabió» y en la próxima semana se estrenará la titulada «Los patriotas» y «Cavalleria Rusticana», traducida, por supuesto, al castellano”.

Las combinaciones que el título de Mascagni ha debido tolerar fueron insólitas: “El 12, 13 y 14 de mayo se combina con *Esperanza*. El 15 de mayo anunciada con *Los conscriptos* y *Los Patriotas*. En 13 de junio combinada con *Los interesados* y *Sofista Mendrugo* y ¡*Gloria y Fuera!*”.¹¹⁹⁵

En el teatro en 1897 se presentaron espectáculos líricos que provenían del teatro Odeón, cuyo *cast* era encabezado por la soprano Stinco- Panizza. También se insiste con *Cavalleria*, pero por sobre todo me interesa que otra compañía estrena en el mes de abril *Los estudiantes de Bolonia* de Francisco Hargreaves. Si bien la ópera había sido presentada en Europa en la versión italiana de Scotti, en el Victoria, según la práctica habitual de la sala, se exhibe en castellano. Se lee en *La Nación*: “Esta noche se repite la ópera Los estudiantes de Bolonia de Menchaca y el maestro Hargreaves, estrenada anoche...” En aquel año se cantó también, siempre en castellano, *La Traviata*. Los intérpretes de aquellas puestas del mes de mayo incluían a la soprano Allu, el tenor Maristany y el barítono Florit. En 1898 la compañía lírica italiana de Achille Zacaria ejecutó *Aida*. En el año siguiente se realizó un estreno mundial: *Artzay – Mutilla*, a la que se denominaba “ópera vascongada”, cuyo autor era Félix Ortiz y San Pelayo. Cantaron entonces Matilde Isasi, M. Mirabel, Francisco Argote, Matías Echavarria, Luís Labadens.¹¹⁹⁶

Estas presentaciones tan heterogéneas dieron lugar a momentos altos como la exhibición de María Galvany junto al tenor Pedro Ferrari d'Alvaredo en 1902, con *Cavalleria Rusticana*, *I Puritani* e *Il Barbiere di Siviglia*. En aquel año la compañía también había cantado en el teatro Odeón.

En 1907 la compañía del tenor Tornesi presentó *Aida*, *Don Pasquale*, *Il Trovatore*, *La Bohème*, *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani* y *Tosca*. En 1908, pocos días antes de que la

¹¹⁹⁵ *La Nación*, 3 de mayo de 1897.

¹¹⁹⁶ Fiorda Kelly, Alfredo, *Cronología de las óperas, dramas líricos, oratorios, himnos, etc. cantados en Buenos Aires*, Riera, Buenos Aires, 1934, p.37.

temporada del Colón se inaugurase, en los meses de abril y mayo, se presentaron en el teatro: *Il Trovatore*, *Cavalleria Rusticana* con *I Pagliacci*, *Andrea Chenier* e *Iris*. En la ópera de Mascagni cantó el conocido Pietro Novi junto con Giuseppe Zonzini y Pietro De Biase.

5.1.1.5.8. Teatro de La Zarzuela.

En un terreno de la calle Piedad que había sido de los Garrido y los Ambrosetti, Francisco Pastor construyó un teatro que se inauguró el 25 de mayo de 1892 con una compañía de ópera en la que cantaban el uruguayo Oxilia y dirigía Furlotti. Ellos dieron *La Favorita* con positivo efecto. Toullard escribe que en sus mejores el momento el teatro tuvo buen auditorio: “El público que frecuentaba el teatro...en su buena época era, como bien lo dice Bosch, el mismo que frecuentaba las compañías de la Patti, Massini, Zamacois”.¹¹⁹⁷

Suministra el mismo autor informaciones útiles para la clasificación de los teatros. El teatro de la Zarzuela

*a pesar de sus reducidas dimensiones y apariencia sencilla, tuvo mejor y más distinguida historia que el de la Comedia, donde predominó más bien el llamado “Género chico”, la zarzuelita de 50 centavos la sección y un cierto ambiente de vulgaridad, que con el tiempo que fue acentuándose cada vez más, mientras que, el que concurría a la Zarzuela era público de la elite algo así como el de Odeón, público que hablaba francés corrientemente y algo de inglés, todo lo cual contribuía a que de él se alejase el elemento grueso frecuentador del género zarzuelero del “Goldoni” y del “Marconi”.*¹¹⁹⁸

El teatro presentaba óperas por secciones y *La Nación* da cuenta de que en 1895 se vieron allí exhibiciones como las del mes de junio, en el cual la empresa Salatta combinaba el segundo acto de *Il Barbiere di Siviglia* con *Fatinitza*, una opereta de von Suppé. La producción de *Rigoletto* de julio y agosto del mismo año debe haber sido una excepción porque el diario anuncia específicamente que la ópera de Verdi será presentada completa.

¹¹⁹⁷ Taullard, A. *Historia de nuestros viejos teatros...*cit., p. 429.

¹¹⁹⁸ Taullard, A. *Historia de nuestros viejos teatros...*cit., p. 430.

5.1.1.5.9.1. Teatro Doria: el Teatro de “mala muerte”.

Su público y, como se dijo, parte de su coro, dependían del cercano mercado que había sido fundado en 1894 por el inmigrante Davide Spinetto y ocupaba la manzana comprendida por las calles Alsina, Moreno, Pichincha y Matheu. El mercado, que todos conocían por el apellido de su fundador, en realidad se denominaba Mercado Ciudad de Buenos Aires y posteriormente recibió otros bautismos. En el sitio se vendían las frutas y verduras que cotidianamente eran llevadas en carretas desde las granjas suburbanas. Tanto los puesteros como los abastecedores, en gran parte italianos, pasaban las noches en habitaciones situadas en el primer piso del mismo mercado, que alquilaban. El teatro Doria había sido construido sobre la adyacente avenida Rivadavia en la intersección con la calle Pichincha y funcionaba ya desde 1887. Los porteños que podían frecuentar el teatro Colón llamaban al teatro del mercado “la ópera barata”.

Si bien Dillon y Sala indican¹¹⁹⁹ pintorescamente que el teatro “fue un desprendimiento de suelo italiano en tierra porteña”, las descripciones de Toullard son mucho más crudas. El autor desde su punto de vista, en 1932 escribe que al teatro

acudían casi exclusivamente los puesteros y peones del Mercado Rivadavia que está enfrente haciendo competencia en cuanto a calidad de público al teatro “El dorado”...puede imaginarse el lector lo que sería aquello en una noche de verano cuando se daba por ejemplo la bulliciosa “Aida“ o un trágico “Otello”, lleno de carniceros en mangas de camisa, fumando tremendos toscanos y escupiendo a diestra y siniestra!

La descripción de aquel público por parte del cronista es lapidaria (se trataba de “puesteros y carniceros con «mata mosquitos»”¹²⁰⁰ en la boca, un rojo clavel en el ojal o masticando la “consabida hojita de albaca”) y su conclusión sobre la ubicación social del teatro no deja dudas:

El “Doria” y su sucesor “Marconi” ha sido y es el teatro plebeyo por excelencia. Un teatrillo de barrio, frecuentado hoy solo por compañías de verano, baratas y mal

¹¹⁹⁹ Dillon, César A. y Juan A. Sala, *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria- Teatro Marconi...cit.*, p. IX.

¹²⁰⁰ Se refiere a los toscanos que fumaban los inmigrantes.

*trajeadas, donde por poca plata pueden presenciarse asesinatos más o menos alevosos de “Toscas” y “Traviatas”. Y sin embargo en este teatro de mala muerte desfilaron en cierta época algunos artistas dignos de mención.*¹²⁰¹

5.1.1.5.9.2. Ateneo Iris: ópera y marineros.

El Teatro Iris merece ser aquí destacado por su interesante representatividad social. Se encontraba en pleno barrio de inmigrantes genoveses, la Boca, en la calle Almirante Brown al 900. Se trataba de una zona donde las familias de recursos eran escasas y la población residente era acompañada por la efímera presencia de los tripulantes de los buques que llegaban y zarpaban del puerto continuamente. Había sido inaugurado en 1881 y fue reconstruido en 1898. Sus 337 metros² podían albergar unas 500 personas y en su época contaba con iluminación de gas que era alimentada por setenta y cinco picos. Es seguro que en 1884 hubo algunas ampliaciones a la estructura de 1881, porque de ello da noticia *La Gaceta Musical de Buenos Aires* en términos muy positivos:

Como estaba dispuesto, tuvo lugar en la noche del domingo pasado la inauguración del nuevo teatro Iris, construido en el distrito de la Boca del Riachuelo por cuenta del círculo filodramático Dante Alighieri representado por el Sr. Rufino Pastor.

Este edificio levantado bajo la dirección del arquitecto Sr. Trifogli, estaba situado en la calle General Brown, la principal de la localidad, es de construcción elegante y moderna, con dos filas de palcos, una galería y su correspondiente platea pudiendo instalarse en la sala hasta 1.200 personas. Presentándose en la escena el Sr. Carlos Scotti con algunos miembros de la sociedad propietaria, el cual pronunció un bellissimo discurso de inauguración.

Dando clara indicación de la predominante composición italiana de su público, en aquella inauguración las asistentes habrían de escuchar “el Himno Nacional Argentino y de Mameli que saludaron con estrepitosos aplausos”. Luego, en aquella noche de estreno del mes

¹²⁰¹ Toullard, A.[¿?], *Historia de nuestros viejos Teatros*, Imprenta López, Buenos Aires, 1932, p. 409 y ss.

de mayo, se representó «Fedora» y los intérpretes de la obra de Sardou fueron muy aplaudidos durante el curso de la representación”.¹²⁰²

Esta especial sala hospedó ópera y no le temía a lo espectacular, como demuestra la puesta de una cierta *Aida* que se presentó en el teatro en septiembre de 1898 dirigida por Zaccaria con una compañía que provenía del Teatro Victoria.¹²⁰³ El teatro de la Boca, como tantos otros teatros menores de la ciudad, aprovechaban del vacío que dejaba cada año el cierre de la temporada del Ópera.

5.1.1.5.9.3. Edén Argentino.

Este teatro, que estaba situado en la calle Esmeralda 367, es el mismo que en algún momento se llamó Teatro Francés y en otros, Teatro Variedades. Como muestran las referencias periodísticas, sobre todo de *La Gaceta Musical*, el nombre de Edén Argentino fue el utilizado en la década de 1880. Fue un teatro de ambiciones modestas, pero, para demostrar en qué medida son importantes las manifestaciones de dichas salas en el estudio de estos temas, basta indicar que en la sala de la calle Esmeralda los porteños conocieron nada menos que *Carmen* de Bizet, ópera que se presentó en el Edén 1881 y que recién en 1883 se dio en el Colón.

El teatro mostraba afinidad con las compañías francesas y en septiembre y octubre de 1885 hospedó a la de Sebasti, que estaba formada por la soprano Poirier, el tenor Koeghe, la soprano Marguerite Vaillant-Couturier y el barítono Félix Couturier, estos dos últimos padres del famoso pacifista Paul Vaillant-Couturier. Aquellos artistas presentaron obras como *Paul et Virginie* de Victor Massé, *Carmen* y *Faust*. Gracias a la crónica de *La Gaceta Musical* sabemos que la puesta era en francés. Es curioso anotar que, como a los franceses se agregaron elementos locales - el cantante Andreoli y el coro - hubo quien cantó su parte en italiano.¹²⁰⁴

5.1.1.5.9.4. Teatro Mayo.

El teatro Mayo era una pequeña sala emplazada en la Avenida de Mayo, aquella arteria que a fines de siglo XIX fue medular en los planes de urbanización del centro de Buenos Aires, y que habría de ser identificada, gracias a sus restaurantes, bares y negocios típicos,

¹²⁰² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 24 de mayo de 1884.

¹²⁰³ *La Nación*, 17 de septiembre de 1898.

¹²⁰⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 20 de octubre de 1885.

con la comunidad española de la ciudad. El teatro fue inaugurado en 1893 y, obviamente, estuvo dedicado principalmente al género chico español. Fue el teatro en el que dio sus primeros pasos en las tablas la gran actriz Lola Membrives. Incluso en este enclave ibérico de la ciudad, la ópera italiana estuvo presente, y allí se ofrecieron melodramas como una cierta *Cavalleria Rusticana* que subió a escena en junio de 1895 y que se articulaba tanto con una comedia llamada *Los Brigantes* como con un *Trovatore* que cantaban las Sras. De Magni y Oddone que, por cierto, se ofrecía “por secciones”.¹²⁰⁵

5.1.1.5.9.5. Teatro Rivadavia.

El Rivadavia era otro teatro situado fuera de la zona céntrica de la ciudad y se levantaba en una zona popular, en el barrio de Barracas. Estaba situado en la intersección de las calles Montes de Oca y Santa Rosalía (actual Iriarte). Los orígenes del establecimiento, como de muchos otros teatros de Buenos Aires, se deben a la intención de presentar espectáculos de circo. En este caso la iniciativa fue la de un inmigrante genovés, Paolo Raffetto, que había llegado a la Argentina en 1869 y como empresario fue uno de los mayores propulsores del teatro criollo. Raffetto entonces se muestra ideal complemento de la actividad de los ligures Podestà, que habían transformado la historia del gaucho Juan Moreira en una dramatización teatral, lo que dio origen a todo un género. El Rivadavia, después de haberse construido en madera, recibió una estructura más sólida en material en 1893.

El teatro, como otras salas menores, presentaba óperas por secciones. Según la fuente periodística habitual en este trabajo, la que proviene del diario *La Nación*, en el Rivadavia se presentaron diferentes espectáculos entre julio y agosto de 1895, entre ellos *Faust*, *Il Trovatore* y *Ernani*, del que la crítica escribió que “no fue un mal Ernani el que anoche abrió en el Rivadavia la serie de óperas por secciones”.¹²⁰⁶ En 1901, la compañía que dirigía Enrique Manfredi, proveniente del Teatro Doria, presentó en el teatro de Barracas *Rigoletto* y *Norma*. La temporada de 1904 del Rivadavia incluyó *La Fille du regiment* y *Cavalleria Rusticana*, combinada esta última con *Marina* de Arrieta.

¹²⁰⁵ *La Nación*, 28 de julio de 1895.

¹²⁰⁶ *La Nación*, 30 de julio de 1895.

5.1.2. La segunda acción. La interpretación de los datos

La presencia de óperas italianas en las temporadas argentinas es sustancia de gran valor significativo: aquellos melodramas habían sido firmados por compatriotas de los miembros de la comunidad migratoria que prevalecía en Buenos Aires. Es por ese motivo que las características personales de aquellos músicos y los perfiles estéticos de sus obras son también del mayor interés porque fueron esgrimidos en la tensión identitaria, para ilustrar virtudes y defectos de los migrantes.

5.1.2.1. Acogida europea del compositor.

En el momento interpretativo de este texto se acogen conceptos que del compositor en examen han expresado algunas personalidades de él contemporáneas, y cuyos juicios pueden haber contribuido a conformar aquella imagen más o menos estabilizada y cargada de valor representativo que le ha sobrevivido. Se han recogido testimonios de colegas de aquellos músicos como Beethoven, Spohr, Mendelssohn o Berlioz, de artistas de las letras como Stendhal, Heine y Balzac, de ideólogos como Mazzini. Esta variedad de voces muestra en qué medida el fenómeno lírico ha convocado el interés del mundo cultural de la época, de manera verdaderamente polifónica. La ayuda de estudiosos contemporáneos en la captura de aquellos datos como Philipp Gossett, Pierluigi Petrobelli, John Roselli, entre otros, ha sido preciosa.

En la sección dedicada a cada músico, y como contrapeso de las opiniones entusiastas, comparece una voz de autoridad habitualmente crítica respecto de estos autores italianos: la de François-Joseph Fétis. He considerado útil, cuando me fue posible, escuchar el juicio de aquel dogmático precursor de la musicografía histórica que representaba un ámbito que tuvo enorme influencia en Europa y en América Latina.

En la década de 1860, el triunfo de las obras de Wagner y de melodramas franceses que establecían un nuevo diálogo entre foso y escenario, entre orquesta y canto, redujo la cantidad de obras del *bel canto* italiano en las temporadas teatrales. Desde el ámbito académico musical, paralelamente, se dio privilegio a lo teórico por sobre lo práctico y se exaltó el estudio normativo de la dimensión armónica, estableciéndose en su didáctica, reglas y prohibiciones. Centro de estas posiciones propedéuticas fue el Conservatoire de París, donde la matematización de la armonía, el parámetro de la música más susceptible de la especulación numérica y por ende a la catalogación en estatutos, encontró su cuartel general. De semejante concepción didáctica el *solfège* resultó la más difundida emanación, arma

eficacísima en su función de alejar a los profanos del Arte que custodiaba la Institución en su Sancta Sanctorum. Allí, a través de reglas y de la pertinaz localización de las infracciones a la norma, se pretendió dar al arte el rigor que aquellas mentes burocráticas envidiaban a las ciencias. Tal concepción de lo musical, cada vez más lejana de lo perceptivo, se expandió en los ambientes que más deseaban adquirir decencia y seriedad y que temían no poder controlar un caos que sentían interno, es decir, Europa meridional, la América del Sur. Fétis, esforzado pionero de la historiografía musical fue, además, convencido agente de aquel universo de ortodoxias. Fue docente del Conservatoire de París y de su émulo belga, el Conservatoire Royal de Bruselas. En la primera de esas instituciones fue profesor de contrapunto y fuga en 1821 y llegó a publicar dos años después un *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement*. Fétis, en su monumental *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*¹²⁰⁷, establece posiciones que tendrán gran fortuna en la elaboraciones del estereotipo de la ópera italiana y que sostiene con aquella típica “seguridad del que ignora la duda”. El autor, por otro lado, en aquella voluminosa obra, no deja de ocuparse de los italianos como comunidad cuando ello le es útil para justificar sus posiciones estéticas. Fétis no atacaba la ópera italiana desde posiciones de vanguardia, no era por cierto un wagneriano; el belga, más bien fue acerbo crítico del melodrama peninsular del siglo XIX desde su admiración por lo arcaico, que “transformaba en paradigma de lo serio y respetable”.¹²⁰⁸

Jean-Jacques Nattiez,¹²⁰⁹ en nuestros días, refiriéndose a Fétis, subraya la escasez del sentido del ridículo en las posiciones dogmáticas del belga y de alguno de sus contemporáneos. Fétis, según recuerda el estudioso canadiense, afirmaba que su mundo teórico no era otra cosa que la revelación del secreto del arte, la ley fundamental sin la cual las obras musicales de los últimos siglos no habrían existido. Más allá de la sonrisa con que hoy se puedan leer tales concepciones, es imperioso recordar la nefasta consecuencia que aquella supremacía del rigor por encima del arte ha tenido en el siglo pasado, y no solamente en él. Los compositores de ópera italianos fueron víctimas de aquel Beckmesser y sus escritos, como se estudiará luego, gozaron de gran influencia en Argentina.

La opinión de Fétis, en general descalificante, preparaba fundamento a algunos juicios que son contemporáneos al período que se estudia aquí. Tales conceptos u otras expresiones

¹²⁰⁷ Fétis, François-Joseph, op. cit.

¹²⁰⁸ Ellis, Katharine, François-Joseph Fétis”, *The New Grove*, cit.

¹²⁰⁹ Nattiez, Jean-Jacques, op. cit, p. 141 donde cita Fétis, Jean-Jacques, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'Art*, Bruselas 1844. p. 1.

como, en el caso de Rossini, algunas obras teatrales que caricaturizaban al compositor, muestran un deterioro de la representación simbólica de los compositores de ópera que precede al olvido y que coincide con una disminución de las representaciones de melodramas italianos en los teatros.

Se dan noticias en cada sección de casos de pervivencia entre las clases populares de las músicas de los compositores de óperas italianas, mostrando una vez más el carácter conservador del patrimonio cultural entre los más humildes. No sólo las bandas, como se estudió en el primer capítulo, sino también el teatro de marionetas y, sobre todo, el teatro de ópera periférico, fue fiel a los compositores del *bel canto*.

5.1.2.2. La recepción en Argentina.

Una primera sección de esta parte se reserva a la nutrida masa de datos provenientes de las opiniones de intelectuales argentinos contemporáneos de los músicos en estudio. Son en este punto de gran riqueza los escritos imbuidos de lo social y lo político salidos de las plumas de estadistas liberales, muchas veces en el exilio, como Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi o Miguel Cané, que opinan de Rossini, Bellini o Donizetti. Alguna precoz información periodística local registra noticias tempestivas de aquellos compositores italianos. Es el caso del *Boletín Musical* o del *The British Packet*. A estos periódicos debe agregarse la información que proviene de una utilísima crónica publicada ochenta años después de los hechos por José Antonio Wilde. Ella nos da una imagen rica del Buenos Aires lírico de tiempos de Rossini. Alguno de los periódicos, como el *Boletín Musical* llega a publicar versiones bailables de arias de ópera de aquellos compositores peninsulares.

La segunda sección de la parte dedicada a Buenos Aires, analiza el tipo de recepción que de cada compositor se manifestó en la ciudad en los años de la migración. Lo hace en función de la prensa periódica de la ciudad. Para los datos más antiguos se ha utilizado la principal publicación musical, *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, y para los años sucesivos al cierre del periódico, en cambio, se ha leído el más importante diario general argentino, *La Nación*. Este examen ha permitido verificar cómo, desde el momento de entusiasmo y admiración de los años '80, se pasa gradualmente a comentarios muy críticos respecto de la ópera italiana.

5.2. LOS COMPOSITORES EMBLEMATICOS.

Para el estudio simbólico del repertorio se han elegido Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini y los veristas Mascagni y Leoncavallo. De cada uno se han de detectar representaciones emblemáticas desarrolladas tanto en Europa como en Argentina. Aquellas adjetivaciones serán útiles para de identificar los símbolos tan difundidos en la sociedad con la ambivalente imagen de lo italiano en el país sudamericano.

5.2.1. Rossini Entre genialidad y pereza.

5.2.1.1. Rossini y el dato

El proceso rossiniano de la primera sala de Buenos Aires refleja la tendencia internacional aunque en la ciudad del Plata muestra caracteres muy especiales. El extenso catálogo del compositor de Pésaro es reducido, apenas llegado el nuevo siglo, a un solo título, obviamente *Il Barbiere di Siviglia*. No sólo el repertorio serio de Rossini es completamente olvidado sino que las otras óperas cómicas del autor, primera entre todas *L'italiana in Algeri*, son enviadas al desván. El proceso es violento porque poco antes Buenos Aires había reservado buena atención a títulos serios de Rossini: en 1882 el viejo Teatro Colón había presentado *Guglielmo Tell* con Tamagno. El título había vuelto a la sala de Plaza de Mayo en 1886, en 1896 y en 1898. La producción de Rossini había sido representada también por *Semiramide* en aquella célebre producción que Sofia Scalchi Lolli como Arsace y Erminia Borghi Mamo en el papel de la protagonista habían cantado en 1882 y, siempre con la Scalchi, *Semiramide* había regresado a Buenos Aires esta vez en el teatro de la Ópera en 1891.

Aquella obsesiva serie de *Barbiere*, de todas maneras, fue motivo de presencias importantes. En 1886, Almaviva fue Roberto Stagno; en 1906 Giuseppe De Luca cantó Fígaro juanto a Resina Torció como protagonista femenina bajo la dirección de Toscanini; 1908, el año de la inauguración del nuevo Colón vio un cast histórico con el célebre ruso Feodor Chialiapin como Don Basilio y Titta Ruffo como Figaro bajo la dirección de Luigi Mancinelli. Desde entonces el gran barítono toscano habría de resultar un artista obligado en aquella parte y el Colón tuvo el honor de escucharlo en varias temporadas como Figaro.

Algunas noticias sobre la praxis ejecutiva de aquellos años marcan grandes diferencias con las costumbres de nuestros días. Las óperas se combinaban en una noche de espectáculo de manera bastante curiosa para nuestro punto de vista y así fue, por ejemplo, que en 1896 *Barbiere* fue cantado con el primer acto de *Les Huguenots* pero por sobre todo la ópera de

Rossini, de manera excepcional, conservaba, aún en el siglo XX, un resabio de aquellas viejas prácticas que permitían a los divos invadir en la creación lírica con “arias de bolsillo”. Las cantantes que representaban Rosina aprovecharon de manera muy variada la *chance* de cantar las más variadas melodías en la escena de la lección según era tradicional. Esta práctica seguramente acentuaba el perfil arcaico de la ópera rossiniana en la consideración de los espectadores que desde las plateas de elite deseaban lo moderno. Un elenco a manera de ejemplo puede dar una idea de todo un mundo que para nosotros es lejano porque en Buenos Aires, en aquellos *Barbieri* del pasado, en torno a aquella breve situación escénica, un universo de matriz arcaica se resistía al cambio. Ocurrió así que en 1884 Erminia Belloff, en la lección, injertó el bolero de *Vespri Siciliani*; en 1896 Gemma Bellincioni cantó un vals de Ardití, *L'estasi*; en 1895 Regina Pinkert, se lució con “*Ombra leggera*” de *Dinorah*, y en 1906 Rosina Storchio eligió la famosa aria de la soprano de *Linda de Chamounix*. Estas libertades no eran exclusivas de aquellos teatros, por supuesto; en el Politeama en 1887 Elvira Repetto Trisolini cantó la polonesa de *Mignon*; en 1893 en el Odeón la Marcolini cantó el famoso vals de *Dinorah*, y en el San Martín en 1895, Luisa Tetrzzini se exhibió en las variaciones de Benedict para el *Carnaval de Venecia*. Algunos casos muestran en qué medida este momento de libertad de las sopranos había tomado una importancia desmesurada. En 1902 cantó en el Politeama María Barrientos, y el diario *La Nación* sigue paso a paso estas noticias considerándolas importantes para el público, indicando el 20 de mayo que “en la escena de la lección, la Srta. Barrientos canta un aria de «Il flauto magico» de Mozart, novedad que acrecerá considerablemente el interés de su actuación de esta noche, pues las grandes dificultades de dicha pieza habían arredrado hasta ahora a todas las sopranos ligeras.”¹²¹⁰ Sucesivamente, para la representación del 22 de mayo, se da noticia de que la Barrientos cantará en la lección la *cavatina* de *Semiramide* de Rossini, e incluso en la crítica de la noche del 30 el periódico da noticias de que, a pesar de estar enferma, la Barrientos cantó las variaciones de Proch y el vals de *Mireille* “sin que la difícil parte de dicha artista se resintiese”.¹²¹¹ El año 1907 muestra una verdadera guerra de divismo alrededor de estas variaciones para la lección. En junio Luisa Tetrzzini canta las de Benedict en su *Barbieri* para el teatro Coliseo. En septiembre otras dos colegas le responden desde sus respectivos *Barbieri*, que se presentan en el Politeama y en el Victoria; son, respectivamente, Josefina Sins, que canta en funciones diferentes una “romanza del Flauto magico y el vals de la ópera

¹²¹⁰ *La Nación*, 20 de mayo de 1902.

¹²¹¹ *La Nación*, 31 de mayo de 1902.

Mireille de Gounod”, y Maria Alessandrovich que se exhibirá en las “díficiles variaciones de Proch”.¹²¹²

En otro extremo de la práctica ejecutiva, y como precoz preocupación filológica, señalo en 1917 a Fanny Anitua, quien cantó su parte de Rosina en la versión original para mezzosoprano. En la Buenos Aires de entonces era una rareza.

La lista de óperas de Rossini, casi monotemática, que escuchaba la elite porteña, era esta:

<i>Guglielmo Tell</i>	1882, Teatro Colón
<i>Semiramide</i>	1882, Teatro Colón
<i>Barbiere de Sevilla, Il</i>	1883, Teatro Colón
<i>Barbiere de Sevilla, Il</i>	1886, Teatro Colón
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1886, Teatro Colón
<i>Guglielmo Tell</i>	1886, Teatro Colón
<i>Barbiere de Sevilla, Il</i>	1887, Teatro Colón
<i>Semiramide</i>	1891, Teatro Ópera
<i>Barbiere de Sevilla, Il</i>	1895, Teatro Ópera
<i>Guglielmo Tell</i>	1896, Teatro Ópera
<i>Guglielmo Tell</i>	1898, Teatro Ópera
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1899, Teatro Ópera
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1906, Teatro Ópera
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1908, Teatro Colón
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1908, Teatro Colón
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1909, Teatro Colón
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1910, Teatro Colón
<i>Barbiere de Sevilla, Il</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1911, Teatro Colón
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1913, Teatro Colón
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1915, Teatro Colón
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1916, Teatro Colón
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1917, Teatro Colón
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1918, Teatro Colón

La tendencia del teatro uruguayo es también la de considerar a Rossini compositor de una sola ópera y olvidar la producción seria del músico de Pésaro. Es bastante notable, empero, que los melodramas últimos, los “franceses” *Mosè* y *Guglielmo Tell* junto con el postrer título veneciano, *Semiramide*, sean distribuidos en esta lista de manera muy equilibrada, si bien todos antes del cambio de siglo.

¹²¹² idem.

<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1882, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1883, Teatro Solís
<i>Mosè</i>	1883, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1884, Teatro Solís
<i>Semiramide</i>	1885, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1886, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1888, Teatro Solís
<i>Semiramide</i>	1888, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1889, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1895, Teatro Solís
<i>Guglielmo, Tell</i>	1896, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1898, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1899, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1901, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1902, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1905, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1906, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1909, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1912, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1913, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1913, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1914, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1914, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1915, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1915, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1916, Teatro Solís
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1917, Teatro Solís

Las veintisiete producciones del teatro Solís de Montevideo, si bien bastante similares a las del competidor rioplatense, se diferencian de las del Colón y el Ópera por una presencia en el repertorio muy significativa: el *Mosè* “uruguayo” de 1883. En Montevideo se presenta menos veces *Guglielmo Tell*, por lo que la oferta en aquellos años resultó más variada.

No es sorprendente que el gran teatro de novedades, la Scala, haya dedicado poco espacio al Rossini serio. De todas maneras se destaca en el período en estudio una prestigiosa presentación de *Mosé* en 1918 bajo la batuta de Tulio Serafin. En la versión, la parte del protagonista era responsabilidad del gran bajo Nazareno De Angelis. Éste el resumen de la Scala:

<i>Semiramide</i>	1880 - 1881, Teatro alla Scala
<i>Guglielmo Tell</i>	1881 - 1882, Teatro alla Scala
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1889 - 1890, Teatro alla Scala
<i>Guglielmo Tell</i>	1897 - 1898, Teatro alla Scala
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1904 - 1905, Teatro alla Scala
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1915 - 1916, Teatro alla Scala
<i>Mosè in Egitto</i>	1918, Teatro alla Scala

La comparación entre el teatro principal de Buenos Aires y el Real de Madrid arroja resultados sorprendentes. En 1890 se presenta en Madrid un título que comenzaba a ser olvidado en los escenarios importantes, *La Cenerentola*, en una versión con Amelia Sthal y Mattia Battistini, con la dirección de Luigi Mancinelli, pero, sobre todo, entre 1881 y 1906 el teatro presenta nueve producciones diferentes de *Guglielmo Tell*, algunas de ellas, las primeras cuatro, con el creador del papel del *Otello* verdiano, Francesco Tamagno. Regina Pacini, casi siempre Rosina en *Barbiere*, pero también protagonista femenina de *Guglielmo Tell*, fue presencia regular en el Real.

<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1880, Teatro Real
<i>Guglielmo Tell</i>	1881, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1883, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1883, Teatro Real
<i>Semiramide</i>	1883, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1884, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1885, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1886, Teatro Real
<i>Guglielmo Tell</i>	1886, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1887, Teatro Real
<i>Guglielmo Tell</i>	1887, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1888, Teatro Real
<i>Semiramide</i>	1889, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1890, Teatro Real
<i>Cenerentola, La</i>	1890, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1892, Teatro Real
<i>Guglielmo Tell</i>	1892, Teatro Real
<i>Guglielmo Tell</i>	1893, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1894, Teatro Real
<i>Guglielmo Tell</i>	1894, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1895, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1895, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1896, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1898, Teatro Real
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1901, Teatro Real

<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1901, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1903, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1903, Teatro Real
<i>Guglielmo Tell</i>	1903, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1904, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1904, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1905, Teatro Real
<i>Guglielmo Tell</i>	1905, Teatro Real
<i>Guglielmo Tell</i>	1906, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1907, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1908, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1909, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1909, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1911, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1912, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1912, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1914, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1915, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1915, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1917, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1917, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1918, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1919, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1920, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1920, Teatro Real
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1920, Teatro Real

Es descontada la fidelidad del Teatro Costanzi al *Barbieri*, una ópera creada precisamente para Roma en 1816. Más interesante es la recurrencia al Rossini de las óperas serias en la capital italiana. El teatro, que no presentó numerosos *Guglielmo Tell* en aquellos cuarenta años, sin embargo lo hace en 1907, 1911 y 1914. También es de señalar que además de las versiones de las “antiguas” *Otello* y *Semiramide*, en 1880, la sala presenta *Mosè* en 1918, el mismo año en que lo hace la Scala. Muy posiblemente se trataba de una identificación musical del cantante con el rol ya que, análogamente al teatro milanés, el protagonista en Roma es Nazzareno de Angelis, que en el Costanzi cantó bajo la batuta de Héctor Panizza.

<i>Otello</i>	1880, Teatro Costanzi
<i>Semiramide</i>	1880, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1881, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1882, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1883, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1885, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1888, Teatro Costanzi
<i>Guglielmo Tell</i>	1888, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1892, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1893, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1899, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1900, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1901, Teatro Costanzi
<i>Guglielmo Tell</i>	1907, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1908, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1910, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1911, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1911, Teatro Costanzi
<i>Guglielmo Tell</i>	1911, Teatro Costanzi
<i>Guglielmo Tell</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1915, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Mosé</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1920, Teatro Costanzi

No cabe duda de que aquella tendencia que veía reducir el repertorio de Rossini a la célebre ópera del barbero *factotum* era universal, pero precisamente por ello es muy importante detectar cualquier pequeña señal de signo contrario. Estas se encuentran y muy significativas en el “otro” Buenos Aires, demostrando una vez más la peculiar progresiva distancia del Teatro Colón respecto del repertorio del *bel canto* italiano y de Rossini. El Teatro Coliseo de la capital presenta óperas serias del compositor, y ello en años bastante avanzados. En el Teatro Politeama la empresa Martínez–Stagno anuncia un *Otello* rossiniano en *La Gaceta Musical* del 17 de septiembre de 1887, pero no me consta que haya sido representado porque en el número sucesivo del día 25 de septiembre indica como única representación de la compañía, la ópera de Gounod *Romeo y Julieta*.¹²¹³ Indudable en cambio fue la *Semiramide* que en el mismo Teatro presentó la Patti en 1888. Fueron importantísimas las representaciones de *Guillaume Tell* en versión original francesa en el Coliseo, que

¹²¹³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 17 y 25 de septiembre de 1887.

presentó la empresa Charley en septiembre de 1907. La última ópera de Rossini es objeto de feroz competencia con el Teatro Politeama, que en los mismos días la presenta con la dirección musical de Gaetano Bavagnoli. Por cierto, 1919, señala una fecha importante para Rossini en Buenos Aires porque indica la última presentación en aquellos años del gran *Mosé*. Lo produjo aún el Teatro Coliseo e incluía un cast de primerísima línea internacional por parte de aquella compañía que visitó Buenos Aires con estrellas como Nazareno de Angelis – siempre él - Aureliano Pertile y Mariano Stabile. Esto era, por cierto, un reflejo de la excepcional puesta de la misma ópera, con el mismo protagonista que la Scala y el Costanzi habían presentado apenas el año antes. Es por demás notable que el Teatro Colón no haya recogido el estímulo de Milán y Roma, dejando el campo al Coliseo. En aquellos años una verdadera ola de interés se había despertado por el *Mosé*. Una verdadera cadena de puestas del título se había manifestado ya en 1915 con la versión que dirigió Mascagni, continuando en 1920 con otras ediciones bajo la responsabilidad de Panizza en Bérghamo y Trieste, siempre con De Angelis en el papel principal. Las óperas serias de Rossini, sobre todo las del último período, son de difícil montaje (un mar que se cierra, la flecha en la manzana) y tal vez haya sido por ello que el teatro del mercado haya desertado ese repertorio. Como curiosidad señalo que en 1887 el Teatro Variedades hospedó a una compañía que representó *Barbieri* en francés. El tajante comentario de *La Gaceta* es por demás significativo: “En cuanto al *Barbieri* francés, no busque informes de su ejecución, el lector en las columnas de nuestro periódico. Nos guardamos muy bien de asistir a esas ejecuciones”.¹²¹⁴

<i>Barbieri de Sevilla, Il</i>	1884, Teatro Politeama
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1884, Teatro Politeama
<i>Barbieri de Sevilla, Il</i>	1885, Eden Argentino
<i>Semiramide</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Barbieri de Sevilla, Il</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Barbieri de Sevilla, Il</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Barbieri de Sevilla, Il</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Otello</i> (me consta solamente el anuncio)	1887, Teatro Politeama
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1888, Teatro Doria
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1888, Teatro Politeama
<i>Semiramide</i>	1888, Teatro Politeama
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1889, Teatro Doria
<i>Barbieri di Siviglia, Il</i>	1889, Teatro Politeama

¹²¹⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 12 de junio de 1887.

<i>Semiramide</i>	1889, Teatro Politeama
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1891, Teatro Doria
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1891, Teatro, Eden
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1892, Teatro Doria
<i>Barbiere de Sevilla, Il</i>	1893, Teatro Odeón
<i>Barbiere de Sevilla, Il</i>	1895, Teatro San Martín
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1901, Teatro Doria
<i>Barbiere de Sevilla, Il</i>	1901, Teatro Politeama
<i>Barbiere de Sevilla, Il</i>	1901, Teatro San Martín
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1902, Teatro Doria
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1902, Teatro Victoria
<i>Barbiere di Siviglia</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Guglielmo Tell</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1907, Teatro Politeama
<i>Guglielmo Tell</i>	1907, Teatro Politeama
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1907, Teatro Victoria
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1909, Teatro Avenida
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1910, Teatro Marconi.
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1912, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1912, Teatro Marconi.
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1912-1913, Teatro Marconi
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1918 - 1919, Teatro Marconi.
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1919, Teatro Coliseo
<i>Mosé</i>	1919, Teatro Coliseo
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi.
<i>Barbiere di Siviglia, Il</i>	1920, Teatro Coliseo

Seguramente hubo puestas con títulos rossinianos en teatros importantes del interior argentino. *La Gaceta Musical* registra un *Barbieri* en el Teatro Olimpo de La Plata en 1886, que inaugura la sala con Roberto Stagno como Almaviva.¹²¹⁵ La ópera también se presenta en el mismo año en Rosario.

El comportamiento del primer teatro porteño respecto de Rossini es muy claro. Aquella censura al repertorio serio de Rossini dejará a la sala, en el proceso iniciado en 1950, fuera del circuito internacional que con ahínco perseguía con su elitismo antibelcantista. Ya en aquellos años fue el mismo Colón el quedó fuera de todo un movimiento cultural que mostraba curiosidad entorno al *Mosé* rossiniano. Esta actitud paradigmática precede así de muchos decenios, como será descrito adelante, análoga dinámica de marginalización de la elite porteña respecto de Rossini.

5.2.1.2. Rossini: importancia del símbolo.

Más allá de la formidable trascendencia que el compositor Giacomo Rossini ha supuesto para el desarrollo de los eventos musicales, su figura histórica ha convocado una densa complejidad simbólica. Ello me estimula a destinar al emblema Rossini esfuerzos mayores que los que dedicaré a otros colegas del músico de Pésaro. El tema de la fortuna de un artista en el devenir muestra curvas de favor, olvido, y a veces reencuentro con el público en aquel proceso que Nattiez llama estésico.¹²¹⁶ El Rossini simbólico es tema interesantísimo porque las sinusoides que ha provocado son de desusada brusquedad.

Característica particular del caso Rossini es que su celebridad incomparable se haya desarrollado en un lapso muy breve: quince años. Cuando Rossini deja Bolonia en 1823 para viajar a París e Inglaterra, el compositor es el más importante y popular de su época.¹²¹⁷ Había escrito treinta y cuatro óperas de las cuales gran parte se ejecutaban en los teatros de la península y apenas había superado los treinta años. Así lo escribe enfáticamente Stendhal en apertura a su *Vie de Rossini*: “*Depuis la mort de Napoléon, il s’est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres come à Vienne, à Paris come à Calcutta. La gloire de cet homme ne connaît d’autres bornes que celles de la civilisation, et il n’a pas trente-deux ans!*”¹²¹⁸

¹²¹⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 14 de noviembre de 1886.

¹²¹⁶ Nattiez, Jean-Jacques, *Musicologia generale e semiologia*, EDT, Turín 1989 [1987].

¹²¹⁷ Gossett, Philip, “Rossini, Gioachino (Antonio)”, *The New Grove...cit.*

¹²¹⁸ Stendhal, *Vie de Rossini, établissement du texte et préface par Henri Martineau*, Le livre du Divan, Paris, 1929, vol I, p.1.

Pero apenas a seis años de su último estreno, ya en 1835, comienza a desencadenarse un significativo paso de mano generacional en la representación de la ópera italiana. Anota lucidamente Pierluigi Petrobelli:

*Quando nell'aprile 1835, Verdi, non ancora ventiduenne, dirige un'esecuzione della Cenerentola affidata ai dilettanti della società filarmonica di Milano, già da sei anni Rossini, con il Guglielmo Tell, aveva concluso la sua carriera di compositore teatrale ed era, nel suo tempo ...la più famosa personalità della musica sul piano internazionale...Verdi stava completando i suoi studi di contrappunto e fuga con il vecchio maestro al cembalo della Scala Vincenzo Lavigna.*¹²¹⁹

Para discernir el valor simbólico del “objeto Rossini”, será necesario anotar algún dato de la base material que puso en movimiento aquella dinámica representativa. De las múltiples connotaciones de aquel símbolo me ocuparé a continuación. Ellas son muy importantes porque se trata de las etiquetas que se aplicaran no solo al músico de Pésaro, sino al estereotipo del italiano, también a aquellos que impulsados por la necesidad fueron migrantes por el mundo.

Philip Gossett explica¹²²⁰ aquella prepotencia con la que se imponía la figura de Rossini en el panorama operístico mundial de aquellos años, analizando la situación de la ópera en la Europa de 1810: la tradición *buffa* napolitana y la experiencia del melodrama serio metastasiano habían dado cuanto podían dar y la fuerza del viento rossiniano había relegado al olvido a Cimarosa y Paisiello. En ese panorama, Rossini era la única, genial novedad.¹²²¹

El carácter increíblemente veloz y general que tuvo su fama es certificado por algunos testigos de autoridad. Uno de ellos es especialmente calificado y por sobre todo precoz, porque registra su opinión cuando Rossini era muy joven y el músico había comenzado a componer ópera apenas seis o siete años antes de esta referencia. Louis Spohr, durante su gira por Suiza, Italia y Alemania pasa por Nápoles y nota ya en 1817 que la música de Rossini es la predilecta de los italianos y que no se escucha otra música más que la suya.¹²²²

¹²¹⁹ Petrobelli, Pierluigi, “Rossini nell’opera e nella vita di Verdi”, *La recezione di Rossini ieri e Oggi*. cit. p. 15.

¹²²⁰ Gosset, Philip, “Rossini, Gioachino (Antonio)”, *The New Grove* cit.

¹²²¹ Gosset, Philip, “Rossini, Gioachino (Antonio)”, cit.

¹²²² Conati, Marcello “...Una certa malattia, la quale può denominarsi «contagio fantastico»”, *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, Convegno organizzato con la collaborazione dell’Accademia nazionale di Santa Cecilia,

Aún antes de Spohr y no desde Italia sino desde Austria, nos llega otro comentario lleno de entusiasmo que procede de alguien que no era precisamente, al menos hasta aquel momento, un fanático de la ópera italiana. Se trata nada menos que de Friederich Hegel, que en 1816 escribe a su mujer que residía en Berlín, previniéndola que retrasará su regreso y que permanecerá en la ciudad hasta que se le acabe el dinero: no quiere desperdiciar la ocasión de ir al teatro porque "*la città è letteralmente invasa dall'opera italiana*".¹²²³ Ésa era la situación en Viena desde que Rossini había conquistado en aquel año al público vienés con *Tancredi*.

La difusión de la música de Rossini fue de una dilatación y velocidad sin comparación posible. Encuentro útil ejercicio para medir la magnitud del huracán Rossini: calcular, utilizando la cronología que elabora Marcello Conati¹²²⁴, los títulos del compositor que se representaron cada año en los teatros italianos desde 1810 hasta 1823. Resulta esta lista:

año	número de títulos ¹²²⁵
1810	1
1811	4
1812	9
1813	23
1814	35
1815	49
1816	63
1817	86
1818	127
1819	122
1820	155
1821	148
1822	176

El efecto alud hizo de Rossini un caso que desbordó los límites del mundo musical: fue moda, signo de prestigio, objeto de deseo. Rossini a poco de haber presentado su primera ópera fue personaje de novelas, de *vaudevilles* y de óperas. Nunca antes de esta irrupción, que a menudo se ha comparado con eventos violentos de la naturaleza y que Marcello Conati,

Roma, 18-20 febbraio 1993, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1994, p. 101, que cita Spohr, Louis, "*Neapel, den 25sten März*" *Allgemeine musikalische Zeitung*, XIX, n. 19, 7 de mayo de 1817.

¹²²³ Lazzarini Belli, Alessandra, "*Il Cantar che nell'anima si sente*", *Revue Belge de Musicologie*, vol. IL, 1995, pp. 211-230.

¹²²⁴ Conati, Marcello, *Apendice.cit...*p. 229- 250.

¹²²⁵ No incluye las réplicas.

aprovechando de una cita, llama “*contagio fantástico*”, sucedió que un fenómeno de ese tipo fuese desencadenado por un músico.¹²²⁶

Mientras los escoceses vendían al mundo bustos de Sir Walter Scott¹²²⁷, los italianos exportaron óperas de Rossini y no es de extrañar, en efecto, que así como en poquísimos tiempo su producción ha ocupado los escenarios de Italia primero y de Europa después, hayan sido sus títulos los que inauguraron la actividad melodramática de casi todas las nuevas repúblicas del continente americano.

La figura de Rossini, como antes escribí, es tan rica en sus posibilidades de evocación y sugerencias, que fue aprovechada muy a menudo por los novelistas de la época como eficaz trámite para describir ambientes y gestos de una sociedad. La necesidad de la novela de nutrirse de la realidad, y la ocasión que no pocos de los escritores de la época tenían de procurarse su sustento a través de las críticas de espectáculos, suponía que, en la realidad de las cosas, el contacto entre el espectáculo lírico y esos escritores estuviese garantizado. Resultó que quien opinaba de notas y pentagramas era ante todo alguien que tuviese buena pluma. El control de ciertos escritorios - no sólo los de los periódicos - por parte de personajes del mundo de la palabra, resulta, como se ve, muy arraigado,¹²²⁸ y es respecto de ese dominio de los literatos que Mazzini veía en Rossini un revolucionario que promovía la independencia del músico de los hombres del verbo. Como a continuación se muestra, los augurios del político genovés han sido postergados para tiempos mejores, y los escritores han continuado en el tiempo a aprovechar doblemente la figura de Rossini. Su música les ha dado el pan en su actividad de cronistas en los periódicos y les ha suministrado materia para sus novelas.

Joseph Marc Bailbé, musicólogo francés, señala el interés por la figura de Giacomo Rossini por parte de la narrativa francesa de ficción.¹²²⁹ Jules Janin, relata Bailbé, es uno de los tantos novelistas-periodistas que han explotado al Rossini símbolo en textos como *Le chemin de traverse*. El escritor, que publicaba en *Le Figaro*, llegó a las mayores palmas

¹²²⁶ Conati, Marcello, “...Una certa malattia, la quale può denominarsi contagio fantastico”, *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, cit. p. 101.

¹²²⁷ Morelli, Giovanni, escribe que “*I busti del romanziere, prodotti in grandi serie, sono spediti in tutto il mondo (nel solo 1830 se ne esportano ben 2000 in America e 1500 nelle Indie Orientali: tutti grandi al naturale e di marmo)*”, cfr. *La scena di follia nella “Lucia di Lammermoor”, La Drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 415.

¹²²⁸ En Italia tal control sobrevive con gran vitalidad en nuestros días, aún en ámbito académico, en detrimento de los estudios musicales.

¹²²⁹ Bailbé, Joseph-Marc, *Rossini et la sensibilité française*, *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, cit. p. 30, 31.

académicas de Francia. Por sobre todo a Janin hay que agregar las innumerables citas rossinianas de otro novelista cronista de grandes ambiciones. Se trataba de la más notable pluma de los tiempos de Rossini, la de Balzac, tan comprometida con la sociedad de París que no podía olvidar en su ficción las potencialidades simbólicas del músico que monopolizaba la conversación de todos los salones.

Aprovecho en este lugar anteriores estudios que he realizado sobre el tema específico de la utilización de la ópera lírica por parte de ese especial radar social que es un novelista.¹²³⁰ Si bien Tolstoi, Proust y Capote supieron registrar datos que sin el instrumento sensibilísimo de su percepción se habrían perdido para siempre, el gran maestro de todos ellos fue Balzac, y me basta aquí citar, con el mero efectismo que da el número, algunas presencias del símbolo Rossini en una parte de la inmensa obra de Balzac.

Así, considerando exclusivamente *La Comédie Humaine*, encuentro explícitas referencias rossinianas en los siguientes textos de Balzac: *Physiologie du mariage*, *Le bal de sceaux*, *La peau de Chagrin*, *La femme de trente ans*, *Le père Goriot*, *La duchesse de Langeais*, *Illusions perdues*, *Les employés*, *Beatrix*, *La rabouilleuse*, *Deux jeunes mariées*, *Albert Savarus*, *Honorine*, *Muse du département*, *Modeste Mignon*, *La cousine Bette*, *Le cousin Pons* y *L'envers de l'histoire contemporaine*.¹²³¹ Balzac escribió todos esos textos en vida del Maestro, ya que el escritor, su vecino en Passy, murió mucho antes que Rossini. A esta lista habría que añadir las innumerables alusiones que, por ser implícitas, dan una enorme fuerza a la presencia del Rossini no enunciado. Me basta citar uno de estos casos en un texto famoso. Balzac, para describir una madeja densa de emociones que envolvía a su personaje Lucien de Rubemprè, no encuentra mejor manera para transmitir aquella complejidad que tomar a plenas manos un pedazo del mundo lírico rossiniano: “*Lucien fit à son ancienne amie l'honneur, la surprise et le bonheur de ne pas écouter. Il eut l'attitude, les gestes de la Pasta dans Tancredi quand elle va dire: O Patria! Il chanta sur sa physionomie la fameuse cavatine*

¹²³⁰ Cetrangolo, Annibale Enrico, “Voici milles ames dans une salle”, *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, coordinado por sus alumnos, Galluzzo, Florencia, 2007, vol I, . pp. 911 – 938

¹²³¹ Los datos específicos según la edición de la *Comédie Humaine*, de Gallimard / Album Pléiade, París, 1962 son: *Physiologie du mariage* t. XI, p. 1055 y 1194, *Le bal de sceaux* t. I, 148, *La peau de Chagrin*, t. X, p. 98, 153, 174, 176, 196 y 221, *La femme de trente ans*, t. II, p. 1191, *Le père Goriot*, t. III, p. 163, *La duchesse de Langeais*, t. V, p. 909, *Illusions perdues*, t. V, p. 198 y 317, *Les employés*, t. VII, p. 1084, *Beatrix*, t. II, p. 719, *La rabouilleuse*, t. IV, p. 326, 400, *Deux jeunes mariées*, t. I, p. 229, 308, *Albert Savarus*, t. I, p. 961, *Honorine*, t.-II, p. 546, *Muse du département*, t. IV, p. 673 y 760, *Modeste Mignon*, t. I, p. 646, *La cousine Bette*, t. VII, p. 242, *Le cousin Pons*, t. VII, p. 489 y 498, *L'envers de l'histoire contemporaine*, t. VIII, p. 385.

del Rizzo.”¹²³² Balzac, dirigiéndose a su lector- ¡quien sostiene en sus manos un folletín que se publicaba por entregas y no un ensayo!- no necesita aclararle que cuando escribe “la Pasta” se refiere a Giuditta Pasta, una diva de la Ópera, que “*O Patria*” es el incipit de un recitativo de *Tancredi*, que ese recitativo precede a una *cavatina* “*fameuse*”, “*Di tanti palpiti*”, y mucho menos que el autor de aquella ópera se llamaba Gioachino Rossini. Haber explicitado esas informaciones habría significado, es claro, para Balzac, dar informaciones redundantes y ofender a aquel interlocutor, quien, por otro lado, bien sabía que aquella música había sido compuesta mientras Rossini esperaba que le cociesen un *risotto* (“*rizzo*” según escribe Balzac).

El Maestro Rossini, en cuanto personaje, fue llevado también a la escena del teatro popular en París, evidente signo de que la presencia en la ciudad del músico italiano - que en 1823 era muy joven - era conocida absolutamente por todos. En efecto, en ese año sube al escenario del Théâtre du Gynase Dramatique un *vaudeville* en un acto escrito por Scribe y Mazères que ostenta un título evidentemente considerado taquillero: *Rossini à Paris ou Le grand diner*. En un *couplet* de la obrita se canta que el gran genio de Rossini hace palidecer a Mozart y, lo que es más importante para los franceses, también a Gretry:

*Quel est le grand génie
Dont les chants aujourd’hui
Feraient pâlir d’envie
Et Mozart et Grétry?*

En realidad, esto no suponía ninguna ofensa al *grandeur* nacional: y la cosa se resuelve con *légèreté*: cuando algún extranjero tiene éxito en Francia basta con considerarlo francés y el narcisismo patrio será satisfecho:

*et du moins quand il est en France,
il a l’esprit d’être Français.*¹²³³

La piecita no solamente resistió veintiséis representaciones sino que un poco más tarde, en 1838, se transformó en una ópera cómica. La obra nueva con texto de Giambattista Savon

¹²³² Balzac, Honoré, *Illusionnes perdus*, cit. p. 678.

¹²³³ Bailbé, Joseph-Marc, *Rossini et la sensibilité française...cit.*, p.35.

y música del tenor Antonio Rozzi se llamará *Trattenimento musicale. I Rossiniani in Parigi* y fue dada en Milán, en el Teatro del Re.¹²³⁴

Se llegará mucho después a un *Gioachino Rossini* de Alfredo Testoni, que se presentó en el Teatro Nicolini de Florencia en 1908 y que conozco no sólo gracias a la guía de Paolo Fabbri¹²³⁵ sino también a los ecos porteños del evento. *La Nación* de Buenos Aires da noticia en mayo de aquel año¹²³⁶ que el actor Zacconi dio lectura de la *pièce* en Bolonia y, en la fuente argentina, se suponía que el estreno tendría lugar en Milán.

Abundante documentación muestra que la personalidad de Rossini no había impresionado solamente al público de *vaudeville*, sino también a importantes figuras de su tiempo que, si bien habituadas al contacto con lo auténticamente trascendente, fueron capaces de percibir su fuerza. Se ambicionaba conocer a Rossini porque frecuentarlo era, en la sociedad, tinte de distinción.

Stendhal, quien en aquel texto ya citado inaugura una biografía con tanto de hagiográfico que se aleja de lo documental, confiesa su envidia ante Rossini. El músico es descrito como el ganador de una lotería cuyo premio es poseer “*un nom qui ne peut plus périr, du génie, et surtout, du bonheur.*”¹²³⁷

Balzac, no ya el novelista sino un biógrafo de sí mismo, confiesa en un momento de angustia que su único placer es Rossini: “*Nous avons ici Mosè, Semiramide, montés et exécutés comme ces opéras ne le seront jamais, et chaque fois que l'on donne l'un ou l'autre, j'y vais. Ce son mes seuls plaisirs.*”¹²³⁸

Si bien entre los colegas de un músico tan exitoso se podría sospechar recelo, envidia, no siempre fue así. Beethoven, en 1822, abrió a Rossini la puerta de su casa de Kaiserstrasse de la manera más cordial. El alemán, lo cuenta Anton Gräffer en sus memorias, abrazó repetidamente a ese italiano que venía a visitarlo y no le ocultó cuánto admiraba su talento. Leopold Kantner¹²³⁹ escribe que para subrayar la gloria vienesa de Rossini, el archiduque

¹²³⁴ Fabbri, Paolo, *Un compositore in cerca d'autore: Rossini come personaggio letterario dell'Ottocento, La recezione...*cit. pp. 151 – 2.

¹²³⁵ Testoni, Alfredo, *Gioachino Rossini, Quattro episodio della sua vita*, Zanichelli, Bologna 1909, cit por Fabbri, Paolo, cit. pp. 159 -163.

¹²³⁶ *La Nación*, 13 de mayo de 1908.

¹²³⁷ Stendhal, *Vie de Rossini*, cit., vol I, p. 3.

¹²³⁸ Carta a Mme. Hanska en diciembre de 1834, que cita Bailbé, Joseph-Marc, *Rossini et la sensibilité française*,...cit. p.31.

¹²³⁹ Kantner, Leopold, *Rossini nello specchio della cultura musicale dell'impero asburgico, La recezione ...*cit. p. 218.

Rodolfo, el más aristocrático de los alumnos de Beethoven, compuso variaciones para clarinete y piano sobre un tema de la *Zelmira* que después hizo ver a su sagrado maestro.

En aquellos días de la presencia del italiano en la ciudad, cinco editoriales locales - Mollo, Artaria, Taddeo Wigl, P. Mecchetti y Paterno - imprimieron doce óperas rossinianas para canto y piano.

Entre los miembros de la familia Schubert el aire rossiniano se respiraba en casa: Franz escribió oberturas *im italienischen stile* contemporáneas a su *Sexta Sinfonía* en Do, ambas claramente influenciadas por Rossini mientras que Ferdinand componía dúos sobre *Zelmira*.

Otros colegas de Rossini, más resentidos ante tanto éxito, debieron vencer prejuicios iniciales para admitir las cualidades musicales y humanas de un personaje que con gran placer habrían, de haber sido posible, mostrado como un *bluff* fatuo y vacío. Así, Mendelssohn, quien a pesar de su prevención¹²⁴⁰ quedó tan impresionado por la inteligencia, vivacidad y elegancia de Rossini que escribe a su hermana que bastaría encontrarlo una vez para que quien dude de su genialidad, cambie de idea inmediatamente.¹²⁴¹ Héctor Berlioz, compositor que vivió espinosas relaciones con su ambiente y sobre todo con el teatro de ópera, estuvo sujeto a rencores que pudo deshogar a través de su profesión de crítico musical. Su acidez respecto de Meyerbeer y *Le Prophète* se apaga ante Rossini y escribe que imagina un ideal panteón sagrado en cuyo centro sitúa *Barbieri* y *Guillaume Tell*.¹²⁴²

El mismo Verdi, con su habitual estilo tan concreto y directo, parece dejar caer los brazos con resignación y una pizca de rabia ante tanta gloria, como si estuviese suspirando un “qué estupendo sería ser Rossini”. Esto escribe en 1842: “*sono stato a visitare Rossini...quando penso che Rossini è la reputazione mondiale vivente, io mi ammazzerei e con me tutti gli imbecilli... Oh, è una gran cosa essere Rossini*”.¹²⁴³

Tanto reconocimiento, aceptación, y hasta envidia por parte de las más importantes personalidades de su época, descendió a los salones burgueses con un contenido simbólico de

¹²⁴⁰ Gossett en “Rossini, Gioachino”, cit., escribe “*Mendelssohn, despite himself, came away enormously impressed*”.

¹²⁴¹ Siempre Gossett, en *Rossini, Gioachino...*, cit., transcribe así: “*intelligence, vivacity and polish at all times and in every word; and whoever doesn't think him a genius must hear him hold forth only once, and he'll change his mind immediately*”.

¹²⁴² Cohen, H. Robert, *Rossini in Paris as depicted in the uncollected criticism of Hector Berlioz, La recezione...*cit., p. 37.

¹²⁴³ Petrobelli, Pierluigi, *Rossini nell'opera e nella vita di Verdi, La recezione...*cit, p. 17, citando una carta que Verdi envió a su amiga Emilia Morosini en 1842.

impresionante densidad, y esto incluso en aquellas capitales que luego habrían de ser esgrimidas como emblema de lo refinado por el nacionalismo sudamericano para atacar la italianidad de los inmigrantes. En la alta sociedad de Londres, Viena y París, la cercanía de Rossini significaba prestigio.

En el París de 1826 el teatro de Rossini con sus cantantes estaba en todo su fulgor, y la sociedad que contaba se debatía por la cercanía con los divos de la época: García, su hija la Malibran, Giuditta Pasta o la Sontag. Todos ellos existían en cuanto intérpretes de personajes de un solo compositor: Rossini: “*La Pasta dans Tancredi c’était l’alliance de la beauté et de sa puissance vocale; la Malibran, dans Otello, donnait à Desdémone le génie, la grâce et le pathétique; enfin un éclat de virtuosité, de jeunesse et de fraîcheur caractérisait Mlle Sontag dans la Rosine du Barbier de Seville. L’enthousiasme était universel.*”¹²⁴⁴

En uno de sus textos menos famosos, Balzac se ocupa con pretensiones de científicidad de los “excitantes modernos”. Allí, acerca de su propia resistencia al alcohol, relata acerca de una apuesta curiosa que propuso a sus amigos y que atañe a Rossini. ¿Sería capaz de olvidar algo realmente importante bajo el estado de diecisiete botellas de aguardiente? Se pacta que ese hecho importante sería nada menos que su cita de la noche con *La Gazza ladra* de Rossini en la que cantarían Cinti, Levasseur, Bordognoni, Pasta. Balzac afirma haber gloriosamente ganado la apuesta ya que no faltó en aquella noche de ópera.¹²⁴⁵

En ese mundo snob la medida del gusto es el ilustre Rossini, quien resulta tan refinado que es digno del famoso Jean Anthelme Brillat-Savarin, el autor de la célebre *Physiologie du Gout: Rossini, l’un des hommes qui ont le plus étudié les lois du gout, un héros digne de Brillat-Savarin.*¹²⁴⁶

En Londres la buena sociedad estaba dispuesta a pagar fortunas para recibir a Rossini y a su mujer en los salones y poder decir que el Maestro había dado alguna clase a sus hijas.¹²⁴⁷

La situación vienesa asumió durante aquella visita de Rossini un furor fanático que mereció el nombre de “locura Rossini” o “*Rossini Rummel*”. Marcel Brion menciona en su texto sobre la música y la vida cotidiana en la ciudad algunos conceptos sorprendentes que recupera Lazzerini Belli: “*Mozart e Beethoven sono dei vecchi pedanti, la stupidità dell’epoca*

¹²⁴⁴ Bailbé, Joseph-Marc, *Rossini et la sensibilité française*, ...cit. p. 30.

¹²⁴⁵ Balzac, Honoré de, *Traité des excitants modernes*, Babel, París, 1989, p. 18-19.

¹²⁴⁶ Balzac, Honoré de, *Traite des excitants*...cit. p. 31.

¹²⁴⁷ Gossett, Philip, “Rossini, Gioachino (Antonio)”, cit.

*precedente ne godeva; soltanto dopo Rossini si sa cos'è la melodia. Fidelio è un'immondizia: non si capisce come ci si dia la pena di andare a sentirlo, per annoiarsi".*¹²⁴⁸

Más allá de estos furores, sea dicho que durante la permanencia de Rossini a Viena, mientras en los teatros se representaban en sesenta y dos funciones diez óperas diferentes suyas, la sociedad a la moda debatía sobre corbatas, peinados y cocina “a la Rossini”.

El interés por la buena cocina por parte de Rossini es una de las características con que el público más recuerda al músico. Ese perfil es antiguo: ya antes se mencionó cómo una de sus arias famosas se asocia al nombre de un plato de cocina, el *risotto*.

Más allá de la documentada invención de platos culinarios por parte de Rossini, proliferan no pocas comidas que reclaman una paternidad del mismo compositor. Relacionar una comida con el nombre de Rossini parece buena idea para promocionarla. Los menús de los restaurantes abundan en canelones, ensaladas, pavos y *turnedos* “*alla Rossini*” y, más allá de la pertinencia histórica de la operación, es cierto que no es fácil encontrar un restaurador que pretenda estimular el apetito de sus clientes aprovechando de los nombres de Beethoven o Debussy.

El abandono de la composición lírica y la enorme facilidad que se atribuía a su pluma, dieron pie para la construcción de uno de los calificativos más persistentes que se construyeron sobre Rossini, y eso ya desde tiempos muy precoces. Mientras Balzac frecuenta al Maestro, escribe líneas como ésta: “*Paresseux et fécond comme Rossini, obligé, comme les grands poètes comiques, comme Molière et Rabelais, de considérer toute chose à l'endroit du Pour et à l'envers du Contre, il était sceptique, il pouvait rire et riait de tout*”.¹²⁴⁹

El tema no podía ser olvidado por Fétis que alardeaba de trabajar quince horas por día: “*La place de directeur du Théâtre-Italien qu'un avait donnée a Rossini lorsqu'il arriva à Paris ne convenait point à sa paresse. Jamais administration dramatique ne se montra moins active, moins habile que la sienne. la situation de ce théâtre était prospère lorsqu'il y entra: deus années lui suffirent pour le conduira deux doigts de sa perte...*”¹²⁵⁰

El autor de la *Biographie* marca cómo la pereza de Rossini malogró hasta su relación con la corona: “*Si les choses fussent demeurées en cet état Rossini aurait fait succéder a Guillaume Tell cinque ou six opéras ; mais la révolution, qui précipita du trône Charles X et*

¹²⁴⁸ Brion, Marcel, *La vita quotidiana a Vienna ai tempi di Mozart e di Schubert*, Rizzoli, Milán, 1991, p. 96, que cita Lazzarini Belli, Alessandra, op. cit.

¹²⁴⁹ Balzac, Honoré, *Illusions perdues*, V. province, cit., p. 317.

¹²⁵⁰ Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Firmin-Didot, París, 1866-1868, 2 edición.

sa dynastie, au mois de juillet 1830, rompit les liens qui attachaient l'artiste au monarque, et le rendit à sa paresse en le privant de son traitement".¹²⁵¹

Se asoció también la imagen de pereza a la reutilización de material en sus óperas. En realidad, tal práctica era común en un sistema productivo que exigía constantes novedades, un circuito donde las óperas no se pensaban para perdurar. Se ha mencionado arriba que precisamente *Barbieri* es uno de los primeros títulos que no bajaron nunca de cartel y que tal circunstancia, ya se ha escrito, ve como primer sorprendido al compositor que debe inhibirse de utilizar partes de aquel título en una ópera seria como *Otello*, porque el público reconoce la operación. Lo mismo puede decirse respecto de la velocidad compositiva. Las leyes del sistema, impensables en nuestros parámetros actuales, suponían que un empresario tomara primeros contactos con un compositor en octubre o noviembre para la ópera que debía representarse en la inauguración de la temporada el día de San Esteban, es decir, el 26 de diciembre.

A pesar de algunas actitudes conservadoras – que lo mostraron cercano a la restauración monárquica - su espíritu tan afín al mundo iluminado del siglo XVIII y su vecindad con la masonería liberal, lo pusieron en contacto con figuras del más alto nivel de la revolución americana: Es así que, seguramente a través del común amigo Marqués de las Marismas, frecuente en París los mismos círculos que hospedaban al General José de San Martín.¹²⁵²

Estas posiciones aparentemente contradictorias, la afinidad con la monarquía, la falta de posición pública durante las batallas del Risorgimento y la frecuentación de los paladines de las independencias liberales, son explicadas por Gossett. El musicólogo supone que un padre hiperactivo y muy comprometido en el movimiento libertario, tanto que se lo llamaba “*Vivazza*”, habrá provocado una reacción de sentido contrario en su hijo. Para Gioachino la estabilidad y el orden, eran situaciones raras en una infancia acosada por el ir y venir de las tropas de diferentes banderas. Resultaron por ello bienes anhelados.¹²⁵³

¹²⁵¹ Fétis, François Joseph, op. cit.

¹²⁵² Este contacto era a menudo recordado por uno de los más curiosos y cultos musicólogos argentinos: Juan Pedro Franze.

¹²⁵³ Escribe Philip Gossett en “Rossini, Gioachino (Antonio)”, cit.: “*The Napoleonic wars, bringing with them French and papal soldiers in confusing alternation, were particularly hard on Giuseppe, whose vociferous enthusiasm for the cause of liberty displeased the papal authorities and resulted in his brief imprisonment in 1800. Memories of his father's misadventures (his lively presence earned him the name ‘Vivazza’) may have dampened Gioachino's enthusiasm for Italian nationalism later in his life*”.

Rossini fue un admirador de la escuela de Viena, y el nuevo curso estético que la producción musical desarrolló cuando la generación de Chopin, Schumann o Mendelssohn comenzaba a mostrarse, puede haber contribuido al abandono de su actividad como compositor de óperas. Esta decisión resulta contemporánea - y creo no casualmente - del final de un universo artístico marcado por las muertes en cadena de Weber, Schubert y Beethoven.

Mucho se ha escrito de un carácter “antirromántico” de Rossini, argumento que es objeto de interpretaciones. Es en cambio documento su devoción por la música de Haydn, “*demonstrated by the performance of The Seasons he directed on 10 May 1811 at the Accademia dei Concordi, of which he had become musical director in 1809*”.¹²⁵⁴

Giuseppe Mazzini, el gran revolucionario, en la ya citada *Filosofia della musica*, con su innegable autoridad en el análisis de lo político, salta lo aparente y encuentra rasgos de gran innovación en la personalidad de Rossini. Para Mazzini, el pesarés es un verdadero músico y como tal, revolucionario, porque independiza la música de las reglas de la literatura y “*ha sancito l’indipendenza musicale: negato il principio d’autorità che i mille inetti a creare volevano imporre a chi crea, e dichiarata l’onnipotenza del genio*”.¹²⁵⁵

Un torso de Rossini, obra del escultor Jean-Pierre Dantan que se conserva en el Museo Carnavalet, es desafiante imagen de aquella concepción del arte hecho norma intransigente que imperaba en el Conservatoire de Fétis. Aquel Rossini de brazos cruzados con la cabeza baja y ojos cerrados, en dulce ensoñación en su *far niente*, es exactamente lo opuesto a aquellos bustos que, sobre todos los pianos verticales del mundo, muestran al genio de Bonn vigilante y escrutador con un ceño que frunce desde hace dos siglos.

Fétis, de todas maneras, reservó a Rossini un tratamiento muy especial, muy diferente del que el belga ejerció con los colegas peninsulares del compositor de Pésaro. Rossini, quien residía en París cuando el belga publicaba la primera edición de la *Biographie*, llegó a ser considerado por los franceses como una gloria local. A su muerte, la restitución de sus restos a Italia llegará a ser un problema de Estado. Tal aceptación supuso un proceso de asimilación según se lee entrelíneas en la biografía de Fétis, quien parece referirse a Rossini como a un exiliado que para entrar en el ambiente civilizado de París debe sufrir un proceso de reeducación. Por lo pronto, la migración de Rossini desde Italia a París es explicada por Fétis como la de un exilio forzoso. Rossini nació equivocadamente en Italia, es un genio que no se merecen los italianos, su patria es el mundo, lo que equivale a decir el mundo civilizado, París

¹²⁵⁴ Gossett, Philipp, Rossini, Gioachino (Antonio)”, cit.

¹²⁵⁵ Mazzini, Giuseppe, op. cit. p. 10.

o Londres: *“Trop large pour les oreilles italiennes, au moment ou elle fait écrite, Semiramide n’eut qu’ un succès médiocre a Venise, dans le carnaval de 1823. Blessé d’une indifférence qu’il considérait avec raison comme une injustice, Rossini quitta sans regret la terre qui l’avait vu naitre, pour se rendre à Paris et à Londres, ou l’attendait l’enthousiasme le plus exalté”* .

El gran personaje es central en su género y no se duda en comenzar su biografía afirmando que se trata de *“le plus illustre, le plus populaire des compositeurs dramatiques de l’Italie au dix-neuvième siècle”*. Desgraciadamente, sus orígenes musicales no fueron de los mejores, y Fétis, aquí profesor de armonía y contrapunto, más que historiador escribe que: *“la mélodie, divinisée par les Italiens, avait pour eux tant d’importance a la scène, qu’ils n’admettaient l’harmonie qu’a la condition qu’elle n’en fut que le simple accompagnement”*.

Pero para ser aceptado en Francia no basta con seducir con hermosas cantilenas sin sentido. Rossini ha debido aprender que : *“le public français, bien que sensible a la musique, n’a pas le don de faire abstraction de son intelligence pour se livrer au seul plaisir d’entendre de belles mélodies: l’absence de bon sens dans une pièce le décourage et nit au plaisir que le compositeur lui fait éprouver”*.

Cuando Rossini llegó a París, cuenta Fétis que cayó en un error: pensó que los franceses eran frívolos y que en consecuencia debía comportarse como un mistificador. Así que el compositor naturalmente *“doué de l’esprit le plus fin, le plus brillant, et de plus imbu de la fausse opinion que rien ne saurait être sérieux chez les Français il s’était persuadé malheureusement que le rôle par excellence y devait être celui de mystificateur, et ce fut celui qu’il adopta...”*

Rossini había equivocado porque conocer a los franceses en su profundidad no es fácil pero vale la pena porque es el pueblo más serio de Europa. Así lo escribe Fétis: *“Il s’était trompé. Sous une apparence de frivolité, les français son peut-être le peuple le plus sérieux du continent, et celui qui a le sentiment le plus délicat des convenances et de la dignité sociale”*.

Afortunadamente, Rossini corrigió su error y fue aceptado y de esa manera, *“il a pris dans la société française la position qui convient a la grandeur de son talent”*.

La transformación llega a ser completa y el milagro se produce: ¡Rossini es francés! Tal prodigio se debe a *“l’intelligence fine et profonde de l’action dramatique, par le sentiment des convenances et par une excellente déclamation dans le récitatif.”*

Por supuesto no todos son elogios, y así se encuentra que en obras como *La Gazza ladra*, anteriores al viaje hacia Francia que el belga considera salvador, *“les plus grandes*

beautés sont mêlées aux défauts les plus choquants, ou l'inspiration libre et pure vient s'allier aux formules de convention ...”

En lo personal hay otros *défauts* que la civilización de París no pudo corregir. Su naturaleza indolente le juega malas jugadas. Rossini es un perezoso.

Eso hace que sus amigos, quienes han tratado de ayudarlo, se encontraran en dificultades: Rossini debía componer para el rey “*mais la faveur dont il jouissait près de M. le vicomte de La Rochefoucauld, charge de l'administration des beaux-arts, fit faire beaucoup de concessions a sa paresse...*”

También esa actitud e índole lo mostraron irresponsable en sus deberes como administrador: “*La place de directeur du Théâtre-Italien qu'on avait donné à Rossini lorsqu'il arriva a Paris, ne convenait point a sa paresse. Jamais administration dramatique ne se montra moins active, moins habile que la sienne...*”

La revolución de 1830 que destrona a Carlos X puso al músico en dificultades, pero siempre por culpa de su laxitud. La política simplemente “*rompit les liens qui attachaient l'artiste au monarque, et le rendit a sa paresse, en le privant de son traitement*”.

Fétis, de manera excepcional en su *Biographie*, deja traslucir que mantiene un contacto personal con Rossini, lo cual evidentemente considera prestigioso. De tal forma escribe de Rossini que “*sa sante s'était altérée d'une manière assez grave: lorsque je le revis en 1841, je fus effrayé de son amaigrissement*”. En un pasaje se refiere a un diálogo directo con el músico que habría tenido lugar en el domicilio de Rossini: “*Vous voyez cet piano, me disait-il, il n'est ici qu'a la condition qu'on n'en jouera pas*”.

En tal sentido Fétis, a diferencia de lo que escribirá respecto de la pereza de otros italianos como Donizetti, excusa aquella indolencia de Rossini con una “*maladie morale non moins sérieuse: l'ennui*”. Tal situación era el “*résultat final du scepticisme, qui avait été sa philosophie pratique jusqu'a l'âge de cinquante années*”.

La fidelidad a algunos de los contenidos simbólicos de Fétis en el pensamiento de la Francia de hoy, resulta manifiesta en algunas expresiones. Admirando al músico que no se duda en catalogar como genial se señala la falta de solemnidad de un digno habitante del *Parnasse*: Rossini era “*à vrai dire, peu passionné e rarement sublime...*”¹²⁵⁶

Después de su retiro como compositor de ópera, el triunfo de otros ideales de dramaturgia lírica relegaron sobre todo al Rossini de sus óperas serias a un lugar cada vez más

¹²⁵⁶ Bailbé, Joseph-Marc, op. cit., p. 27.

secundario, y el compositor, después de 1900 sobre todo fue representado sólo por dos o tres de sus títulos indestructibles, primero entre todos, *Il Barbiere*.

Perduró de todas maneras, aún fuera del escenario, la vitalidad de su figura simbólica e incluso la practica de su música en versiones paralelas a la escena.

El teatro de repertorio y la ocasión cercana al pueblo fueron más fieles a Rossini, como registra una crónica napolitana del carnaval de 1866: “*i palchi erano stipati di fanciulli, balie e servette, come suole sempre avvenire in queste rappresentazioni diurne in tempo di carnevale*”.¹²⁵⁷

El período considerado en mi investigación coincide con el punto más bajo de la popularidad de Rossini y del estilo *belcantistico*. Escribe Emanuele Senici: “*the presence of Rossini’s óperas in the repertory reached its lowest point from c. 1890 to c.1920*”.¹²⁵⁸

El Rossini personaje de aquella *pièce* de Alfredo Testoni del 1908, parece perfectamente consciente de la imagen que de él se había formado la sociedad de principios del siglo XX: “*Scarani: E sei tu, tu? Rossini: Io si, io, che voi chiamate un egoista, un retrogrado, un cinico, io che non credo né a Mazzini, né al Papa, né agli austriaci*”.¹²⁵⁹

Con las líneas anteriores he pretendido mostrar que en su época Rossini fue el símbolo musical más denso, que llegó a la fama internacional en poquísimos años y que toda su actividad compositiva lírica se concentró en poco más de veinte años. Su figura fue central, tanto para los sectores más populares de la sociedad como para los intelectuales y colegas más encumbrados. Es Rossini, señal ineludible. Ante ese monumento que no se puede soslayar fueron acumulados calificativos, en gran parte emanados de aquellas excepcionales características de su vida, que han sobrevivido a su presencia histórica y que son fundamentales para el análisis de Rossini en cuanto emblema. La persistente imagen popular que se construyó alrededor del Rossini real se apoyó en circunstancias como la velocidad compositiva del músico, el reemplazo de muchas partes de sus óperas en títulos sucesivos, la inexplicable decisión de abandonar la composición de óperas en el momento de su fama más alta, el tren de vida holgado conquistado en aquellos años de éxito. Se construyó entonces un resistente perfil de un Rossini genial, fecundo, *bon vivant* y perezoso. Se tratará a continuación de la pervivencia de tales representaciones más allá del Atlántico.

¹²⁵⁷ *Gazzetta musicale di Napoli*, 6 febbraio 1866 que recoge Antolini, Bianca Maria Antolini, “Rappresentazioni rossiniane e dibattito critico in Italia nel decennio 1860 – 70”, *La recezione di Rossini...cit.*, p. 123.

¹²⁵⁸ Senice, Emanuele, “Introduction: Rossini’s operatic operas”, *The Cambridge Companion to Rossini*, a cura de Emanuele Senici *to Rossini*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 7.

¹²⁵⁹ Testoni, Alfredo, op. cit.

Casi todos los nuevos Estados de América latina inauguraron su vida lírica con óperas de Rossini. De esa presencia musical de Rossini en América, el “opuesto hemisferio”, bien se sabía en Italia. Cuando en 1829 un devoto del músico brinda por Rossini en una cena que en Milán le dedica recuerda mencionar, como prueba de la gloria universal del Maestro, que: “*dopo d’aver entro il breve periodo di soli tre lustri propagato le sue celebrità nel nostro e nell’opposto emisfero, si trasportò ad irradiare della sua luce il vasto e a noi limitrofo regno di Francia...*”¹²⁶⁰

Aquel diletante, obviamente sabía que años antes, en las principales ciudades de América, se habían puesto óperas de su amado Rossini, entre ellas, aquel histórico *Barbiere* que inaugura en octubre de 1825 la verdadera actividad lírica de Buenos Aires. Pero antes de aquella ocasión histórica, Rossini era bien conocido en la ciudad.

José Antonio Wilde, cronista del viejo Buenos Aires de imprescindible lectura, escribe en sus memorias¹²⁶¹ acerca de la inauguración de la Academia de Música de la ciudad. Ante las autoridades oficiales, en la ocasión se ejecutaron diversas piezas, muchas de ellas de Rossini. Lo notable del hecho es la tempestividad de la presentación en Buenos Aires de trozos de óperas que habían sido conocidas en Europa pocos años antes. El acto porteño tuvo lugar en octubre de 1822 y, según el cronista, fueron ejecutados en la ocasión una *cavatina* de *L’italiana in Algeri*, una *cavatina* de *Torvaldo y Dorliska* y una *cavatina* y un *duetto* de *La Gazza Ladra*.¹²⁶² Los estrenos de aquellas óperas habían tenido lugar respectivamente en 1813 (Venecia, Teatro San Benedetto), 1815 (Roma, Teatro Valle), y 1817 (Milán, Teatro alla Scala).

Wilde cuenta en su libro una anécdota relacionada con Rossini y que muestra, en su informalidad, cuánto la música del pesarés había llegado a ser código necesario entre la gente de la sociedad patricia. Nos encontramos en los primeros años del Gobierno de Rosas, es decir, en torno a 1830 y, remedando al Conde de Almaviva, un grupo de muchachos tienen la idea de ir de serenatas en las noches de verano ante balcones de hipotéticas Rosinas. Todo esto se realiza en versión porteña: no bastaban las guitarras sino que se decide hacerlo con el piano de un café que fue “levantado en alto y como en triunfo por los robustos brazos de cuatro changadores, seguidos éstos de otros cuatro, prontos para relevarlos, y de sirvientes con la música, atriles, faroles, etc.”

¹²⁶⁰ Prividalì, Luigi, *Rossini a Milano*, “*Il censore universale dei teatri*”. N. 70, 2 settembre 1829, pp. 218 – 280 citado por Conati, Marcello, *Appendice a La Revezione di Rossini...* cit., p. 281:

¹²⁶¹ Wilde, José Antonio, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Eudeba, Buenos Aires, 1960.

¹²⁶² Wilde, José Antonio, op. cit., p.199.

La comitiva era numerosa y, afortunadamente, Wilde nos indica el repertorio de aquellos conciertos callejeros: “dos dúos de Tancredo, *All'idea di quel metallo* del Barbero de Sevilla, un precioso dueto de Torbaldo y Dolizka, el dúo del Militar y varias canciones”.

La situación creada por aquellos jóvenes obviamente pretendía reproducir la escena de la serenata del *Barbiere*, que Almaviva canta precisamente después de “*All'idea di quel metallo*”, pero lo que aquellos jóvenes no podían imaginar era en qué medida tal mimesis habría de ser perfecta. Al terminarse la serenata, ésta tuvo una respuesta proveniente de los aposentos de la señorita homenajeadada, “un preludeo en el piano desde los altos, seguido de la magnífica *cavatina Una voce poco fá*, del inmortal *Barbiere* de Rossini”¹²⁶³, o sea se escucha la música que en la ópera sucede a la serenata.

Poco antes de aquellos años, en 1828 debutó en Buenos Aires un equilibrista que bailaba sobre la cuerda. En un muy documentado artículo, Juan Pedro Franze relata que aquel Mr. William Brown había utilizado para sus acrobacias música de una de aquellas óperas de Rossini que más habrían sido afectadas por el posterior olvido: *Ermione*, cuyo estreno había tenido lugar en el Teatro San Carlo de Nápoles nueve años antes.¹²⁶⁴

Es el mismo estudioso quien indica que, cuando en 1838 se inaugura el antiguo teatro de la Victoria, esta nueva sala presenta a Michele Vaccani y a otros cantantes contratados en Brasil. Estos artistas hacen escuchar músicas de los “nuevos compositores Bellini y Donizetti”, pero “sin desplazar a Rossini, invariable predilecto del público porteño”.¹²⁶⁵

En 1840, en el mismo teatro Vaccani se presenta con otros colegas como Juan Antonio Viera y la soprano Bigatti. Según se lee en *The British Packet*, entre alguna de las obras presentadas, un “trio was greatly applauded”. Franze indica que “se trata de una versión del trío de *La Gazza Ladra*, ya que Rossini esta nuevamente de moda y a aquella música indicada suceden fragmentos de *La donna del lago* y de *La Cenerentola*”.¹²⁶⁶

Mientras esto sucedía en Buenos Aires, y poco después de aquellos estrenos rossinianos en la capital, lejos de allí, es muy posible que en ciertas tertulias parisinas se mencionasen aquellas actividades ultramarinas. Todos los jueves en su casa de París, el Marqués de las Marismas organizaba reuniones a las que concurrían el infaltable Balzac, el mismísimo

¹²⁶³ Wilde, José Antonio, op. cit. p. 204.

¹²⁶⁴ Franze, Juan Pedro, “William Davis – Un maestro de danzas”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n. 9 (1988), p. 38.

¹²⁶⁵ Franze, Juan Pedro, op. cit. p. 48.

¹²⁶⁶ Franze, Juan Pedro, op.cit., p. 50. En esta ocasión, Franze sigue *The British Packet* n. 715, del 2 de mayo de 1840.

Rossini y nada menos que José de San Martín. Estos personajes, los viernes se encontraban también en el teatro, que muy frecuentemente era la Ópera. Los lazos entre ellos no eran en absoluto ocasionales. El dueño de casa, el andaluz Alejandro Aguado, era un banquero y prestamista que mucho ayudó a San Martín a establecerse en París, tanto que fue él quien le hizo comprar su casa de Grand Bourg. El general se mudó después a rue Neuve San George n. 1, y por su parte gozaba tanto de la confianza de Aguado, que a la prematura muerte del Marqués, resultó ser albaceas de su sucesión y tutor de sus hijos. Entre Aguado y Rossini las relaciones no eran menos intensas. Aguado era amigo y banquero del músico y en algún momento fue el factotum de la Ópera. Él viajó con Aguado a España y se dice que compuso la obertura de *Guillaume Tell* mientras pescaba con el Marqués. Rossini escribió una cantata para el bautismo del hijo del Marqués para 6 solistas y piano que se ejecutó en la misma mansión de Aguado el día de la Virgen del Carmen de 1827. No deja de llamar la atención el paralelo destino del Libertador y del “Napoleón de la música”; ambos, después de la gloria fulminante, se retiran a contemplar cómo las jóvenes generaciones administraron el patrimonio que habían dejado.

Un tema muy rico en connotaciones es la apreciación que un personaje como Domingo Faustino Sarmiento habría de reservar a Rossini. El sanjuanino, como se ha visto, conservaba de Italia una imagen idealizada, y una vez en el poder fue artífice de la política inmigratoria que hizo posible el viaje hacia América del Sur de muchos italianos. Hacia el final de su vida encauzó sus preferencias hacia otra Europa, la del norte. Otro factor que hace aún más rico el perfil de Sarmiento, es que el sanjuanino era hombre de política, un estadista, aguerrido constructor de un nuevo orden. Declarado romántico, tomará posiciones en lo que respecta a las elecciones estéticas, muy similares a las de otro estadista, Giuseppe Mazzini, exiliado como él. Ensalzará él también la figura de Gioachino Rossini en quien admirará el carácter fuerte “de poder”, y considerará en cambio secundaria la figura demasiado débil de Vincenzo Bellini: “Rossini es el ángel de la música meridional, así como Meyerbeer es el demonio que entona las lúgubres y tétricas impresiones del hombre del norte. [...] Rossini es el músico del poder, el intérprete sagaz y verdadero de ese genio italiano que vive en él, ardiente, ligero, firme y decidido, franco, vivaz y bullicioso”.¹²⁶⁷

¹²⁶⁷ Sarmiento, Domingo Faustino, “La ópera italiana en Santiago”, *El Progreso*, 4 de mayo de 1844, que cita p. Suárez Urtubey, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*, Educa, Buenos Aires, 2007, p. 96.

Bellini, en cambio, no es útil para la construcción del porvenir, el catanés es “alma débil, frágil que entona el himno de sus dolores [...] Bellini es el músico del sentimiento, puro, angelical y delicado, del amor, de la melancolía”.¹²⁶⁸

Es muy notable que estas elecciones a favor de Rossini se declaren, como por otro lado también hace Mazzini, en nombre del romanticismo. Sarmiento, con gran lucidez, denota que en el mundo sentimental no reside la igualdad de oportunidades y, como se escribirá frondosamente en las sucesivas décadas, el mundo romántico es en realidad conservador y antirrevolucionario. Éstas son las connotaciones que el sanjuanino percibe en la escuela de Rossini: “escuela democrática porque los sonidos que emplea son llanos, y dejan impresiones que los hacen repetir por todos, aún en las puertas de los talleres, y que hablan por su llaneza misma con los pueblos”.

Tal vez en aquella asociación mental que Sarmiento elabora entre la democracia y Rossini, ha influido un melancólico recuerdo de sus últimos momentos en la Patria oprimida por la dictadura.

Gracias a Pola Suárez Urtubey conozco una anécdota según la cual en 1839, antes de partir hacia su segundo destierro, Sarmiento fue visitado en la cárcel por seis de sus discípulas que le cantaron trozos de ópera. El sanjuanino escribe sobre ello, significativamente: “Cantáronme un cuarteto del «Tancredo» del que yo gustaba infinito y despidiéronse de mí sin pena y animadas de un nuevo anhelo de continuar sus estudios.”¹²⁶⁹

Tal concreta información musical permite ir más allá de la anécdota: trataré de escuchar lo que se cantó en aquella lejana prisión. Creo que ello permitirá alguna reflexión sobre el dato musical.

La frase de Sarmiento alude a un cuarteto del *Tancredi* “del que yo gustaba infinito”. Es perfectamente explicable el amor, incluso extramusical, del desgraciado prisionero por aquella ópera: el libreto para la ópera de Rossini se basa en una tragedia del Voltaire tan amado por Sarmiento y, sobre todas las cosas, *Tancredi* es como el mismo Sarmiento, un exiliado. Ambos son víctimas de injusticia y son conscientes del propio amor por la patria, una patria, como siempre piensan los exiliados, que es ingrata. Lo primero que pronuncia el personaje rossiniano apenas en escena es “*Oh Patria, dolce e ingrata patria*”, y en el

¹²⁶⁸ Sarmiento, Domingo Faustino, “La ópera italiana en Santiago”,...cit., p. 96.

¹²⁶⁹ Suárez Urtubey, Pola, *Antecedentes* ...cit., p. 90, citando Maurín Navarro, Emilio, *San Juan en la historia de la música*, Arturo y Pablo Beruti, María Isabel Curubeto Godoy, Ed. Sanjuaninia, San Juan, 1965, p. 23.

cantabile que sigue entona algo que bien habría podido expresar el deseo de Sarmiento respecto de Rosas: “*cadda un empio traditore*”.

Tal consonancia de sentido encuentra, sin embargo, un problema: Sarmiento hace referencia a un cuarteto, pero, si bien en la partitura rossiniana abundan los números solísticos y los dúos, no sucede lo mismo con los números de grupo, al menos en la versión de la ópera que ha circulado y que es la que se presentó en Ferrara en marzo de 1813. Tal circunstancia me conduce a una conclusión. Aquel cuarteto mencionado por Sarmiento no se refería a la versión conocida, la de Ferrara, sino a aquella original presentada un mes antes en el Teatro La Fenice de Venecia en la cual el libreto, no respetando el texto de la tragedia volteriana, salvaba a Tancredi. El héroe en aquel “*happy end*” cantaba un cuarteto con Amenaide, Argirio e Isaura. La versión “feliz” circuló poco, fue así que pasado el tiempo, la música de aquella versión se creyó perdida y fue rescatada por la musicología en tiempos recientes. Un dato interesante para explicar cuánto sucedió en aquella cárcel argentina es que el cuarteto del final feliz gozó de una importante circulación autónoma entre los aficionados, y así una versión manuscrita del siglo XIX para cuatro voces y piano se conserva en la biblioteca Braidense de Milán, encuadrada en uno de aquellos libros misceláneos que circulaban para el uso doméstico de los *amateurs*.¹²⁷⁰

El texto del cuarteto, en la parte inicial que canta Amenaide, es el siguiente:

Tra quei soavi palpiti

brillar mi sento il core!

Un delizioso ardore

gioir, languir mi fa.

No, non vi posso esprimere

*la mia felicità.*¹²⁷¹

Estas palabras llenas de auspicios arrojan nueva luz al de otra manera inexplicable final del relato de Sarmiento, cuando éste escribe que las discípulas han dejado al desgraciado prisionero “sin pena y animadas de un nuevo anhelo”.

¹²⁷⁰ Ésta es la referencia de la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán: “*Fra quei soavi palpiti brillar mi sento il cuore. Quartetto, riduzione per canto e Pianoforte*”. I-Os (Mss. Musiche B. 98/2: Ms. in vol. miscell. del sec. XIX”.

¹²⁷¹ Rossi, Gaetano, *Tancredi*, libretto adjunto a Rossini, Gioachino *Tancredi*, Invito all’opera in DVD. De Agostini, Novara, 2007.

Esta habilidad de aquellas estudiantes era resultado de la importancia en la formación que a la música atribuía Sarmiento y muestra que, cuando el gran maestro sanjuanino escribía que la música de Rossini tenía valor educativo, no formulaba palabras vacías. De la actividad en el Colegio de pensionistas de Santa Rosa en su provincia natal, Sarmiento escribe que: “En el primer examen que rindieron efectuaron el tercer acto de la *Gazza ladra* y los maestros pueden decir cuánto estudio se necesita para hacer que niños y principiantes desempeñen su parte con precisión en composiciones tan variadas”.¹²⁷²

La Gaceta Musical anuncia que la compañía del Colón está estudiando dos grandes óperas serias de Rossini: *Semiramide* y *Guglielmo Tell*.¹²⁷³ El periódico argentino habrá de dedicar un espacio extraordinario en sus páginas a estos dos títulos del repertorio de Rossini lo que, teniendo en cuenta la evolución que habría de sufrir el repertorio en tiempos sucesivos, es del mayor interés. En el artículo se menciona el primer título como una “bella obra” y se espera una buena interpretación ya que los papeles estarán a cargo de la soprano Erminia Borghi Mammo y de la contralto Sofía Scalchi Lodi. En efecto, si a estas dos cantantes se añade que el protagonista del *Guglielmo Tell* habría de ser nada menos que Francesco Tamagno, es evidente que la dirección artística del Colón estaba dedicando sus mayores esfuerzos a estas óperas. Gracias a la nota se puede saber que en la época “la monumental sinfonía es tan popular y tan justamente estimada”. La noticia es pretexto de un ejercicio que remeda lo científico con el habitual afán enumerativo típico de la época, y que tanta devoción despertaba entre los periodistas de *La Gaceta*. En este caso el periódico informa a sus lectores que existen treinta y seis óperas que responden al nombre *Semiramide*, luego suministra la lista que parte con una puesta veneciana del 1671 con música de Andrea Ziani para el teatro Giovanni e Paolo, el cual para el periódico, delatando el tipo de fuentes que tiene a mano, se llama Saint-Jean et Paul. El número de *La Gaceta* de la semana siguiente¹²⁷⁴, llama la atención del lector en una “Última hora”. El cronista muestra que la ha escrito a las “12 de la noche” apenas llegado del teatro. Indica que *Semiramide* ha resultado un gran éxito. Se refiere a la ópera como “brillante producción de Rossini”. El periodista en la nota informa del éxito de la debutante Scalchi Lodi en el papel de Arsace, de quien escribe “es ella la contralto más notable que ha pisado la escena de nuestro teatro lírico”. Se indica

¹²⁷² Suárez Urtubey, Pola, *Antecedentes...cit.*, p. 90, citando a Sarmiento, Domingo Faustino, *De la Educación popular*, Berlín, Santiago de Chile, 1849. Suárez Urtubey sigue también la edición del 1915, que con prefacio de Ricardo Rojas publicó la editora La Facultad en Buenos Aires.

¹²⁷³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 14 de mayo de 1882.

¹²⁷⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 21 de mayo de 1882.

que se trata de “la obra más considerable de la nueva escuela de Rossini”, su obertura “es una de las más bellas concepciones que la imaginación musical puede producir”. En orden a adjetivaciones nacionales será bueno anotar que indica que en la ópera “la expresión dramática apasionada, algunas veces terrible se une a la gracia italiana”. Se insiste sobre una característica que en la época del escritor es valorada: el color local. La crítica hace reseña de los números del melodrama en términos siempre positivos. El aria de Semiramis es bellísima, el dúo de la protagonista con Arsace es “el estilo más exacto del estilo dramático italiano” y el final del acto “es seguramente el pasaje musical más grandioso que Rossini ha escrito antes que su «Guillermo Tell».” Se hace alusión a la ópera como una producción notabilísima “de la escuela antigua”. El periódico deplora que haya caído en el olvido y atribuye el hecho a la “difícil y peligrosa interpretación”. Faltan, se explica artistas que conozcan aquel estilo, y se declara que los cantantes se ocupan “más de los efectos que de la belleza del arte”. El número siguiente de *La Gaceta* comienza con un epígrafe absolutamente desusado, sobre todo en un periódico de opinión musical. Se lee a grandes letras: “Tributo al genio. La redacción de *La Gaceta Musical* cumple el grato deber de rendir debido homenaje de admiración a las eminentes artistas de nuestro teatro lírico. Erminia Borghi Mamo, Sofia Scalchi Lodi. Dignas intérpretes del gran maestro Rossini en su monumental obra Semiramides”. El número del periódico completa la crítica iniciada la semana anterior. Se sabe así que la ópera de Rossini fue elegida para la velada más importante de la temporada, la noche de gala del 25 de mayo, central en el calendario patriótico argentino. La nota ensalza a las artistas y al maestro concertador, Nicola Bassi, y se menciona el evento como “el acontecimiento teatral más colosal e importante de nuestra escena lírica... Jamás Buenos Aires ha presenciado un hecho, un suceso, un acontecimiento teatral más grande y solemne”.¹²⁷⁵

En junio de 1882 el Teatro Colón presenta una de las últimas producciones locales de *Guglielmo Tell*, la “monumental obra de Rossini”, en una versión que habrá sido memorable: dirigía Nicola Bassi y cantaba, como antes he escrito, nada menos que Francesco Tamagno.¹²⁷⁶ El periódico, a juzgar por el espacio que ofrece al evento en sus páginas, daba a esta producción trascendental importancia.

La edición del 18 de junio de aquel año dedica a esta ocasión sus dos primeras páginas completas, incluyendo un hermoso grabado que representa la escena de la conjura. Intento recoger adjetivos de aquella gran nota. La obra es para el escritor “monumental”,

¹²⁷⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 28 de mayo de 1882.

¹²⁷⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 18 de junio de 1882.

“capolavoro”. El autor cita a François Joseph Fétis y traduce algunas de las frases más admirativas del estudioso belga: “el *Guillermo Tell* manifiesta un hombre nuevo en el mismo nombre y demuestra que es en vano que uno pretenda medir el entendimiento del genio”. Se pasa, como ya en *Semiramide*, a analizar número por número desde la obertura. Se intentan esta vez tecnicismos mayores en el estudio: una frase de Arnoldo comprende una quinta aumentada, en el segundo acto un coro emplea quintas consecutivas, lo que “produce el efecto el más dulce, el más original y dichoso”. Se alaba la famosa “*Sombre forêt*”, así, en francés, si bien es seguro que la versión se presentó en italiano. Un dúo de amor de Matilde y Arnoldo es seguido por un andante que encierra “toda la gracia del canto italiano”. El cantable de Guillermo es acompañado por el violoncello “que reasume cuanto la imaginación puede concebir para expresar tales angustias”. Más adelante, después de la muerte del anciano Melchtal, Arnoldo canta entonces “un aria maravillosa de gracia y de profundo dolor”.

Es admirada, cosa no habitual en música de un italiano, la orquestación “que sobrepasa cuanto se pudiera decir”. Se critica después la versión del Colón, alabando “al egregio tenor” Tamagno pero en realidad a toda la compañía. El número sucesivo de *La Gaceta*¹²⁷⁷ actualiza la crítica en función de las sucesivas representaciones, confirmando los comentarios positivos, aunque se ha encontrado al protagonista “más débil que en la noche del estreno”.

En 1883 se recibe una noticia desde Montevideo que muestra que todavía el gran repertorio serio de Rossini tenía vigencia en el Río de la Plata. Se lee en *La Gaceta Musical*: “Hemos recibido carta de Montevideo. Como nos lo anunció nuestro corresponsal, se puso en escena el Moisés de Rossini con bastante buen éxito”.¹²⁷⁸

A Buenos Aires llegan en agosto de 1884 noticias de una curiosa exhumación italiana. En Mantua y Verona, de manera simultánea, se presenta uno de los títulos menos populares de Rossini, *Torvaldo y Dorliska*, el melodrama semiserio que había visto la luz en el teatro Valle de Roma en la noche de San Esteban de 1815, es decir, la velada de inicio de temporada. La valiente operación de rescate tuvo, según se lee en *La Gaceta*, “éxito modesto”.¹²⁷⁹

Dos años después, algún comentario del mismo periódico muestra que los tiempos estaban cambiando. Cuando un gran dúo lírico, la Scalchi y la Borghi Mamo, son contratadas para cantar *Semiramide* en Lisboa, se menciona en *La Gaceta* el título que tanto había sido

¹²⁷⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 25 de junio de 1882.

¹²⁷⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 22 de julio de 1883.

¹²⁷⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 31 de agosto de 1884.

elogiado poco antes, como de “vieja obra de Rossini”. Según la redacción del artículo lo que hacía difícil la presentación de la ópera era la gran dificultad de encontrar dos *prime donne* de buen nivel.¹²⁸⁰

Siempre en 1886 un curioso acontecimiento se refiere, aunque circunstancialmente, a Rossini en Buenos Aires. La compañía del Colón cuenta con un tenor, un tal Prevost, que el público maltrata. El pobre cantante, víctima de los que el diario llama “jabonaría al por mayor”, desapareció del teatro poco antes de que comenzase el *Ernani* programado: se había escondido en su casa, de la cual fue arrebatado a la fuerza por la policía. Fue llevado contra su voluntad, “cantó como pudo”, pero después cayó enfermo.¹²⁸¹ La empresa, para salvar a su tenor, propone una ópera que considera adecuada para él, será *Guglielmo Tell* porque parece que Prevost tiene los agudos que el papel exige, “un formidable do”. Obligado de tal manera, Prevost canta la ópera el sábado siguiente al límite de sus fuerzas y obligado por la empresa. Todo esto, cuenta *La Gaceta*, ha volcado la actitud del público que de la mofa pasó a la compasión.¹²⁸²

En esos mismo días se cuenta algo interesante siempre sobre este título que, como se ve, ocupa en esos momentos los escenarios internacionales, por ejemplo, de Rusia: “En San Petersburgo se ha anunciado la ópera Carlo il temerario y ¿saben ustedes lo que es? Es el mismísimo Guglielmo Tell de Rossini, el cual no se ha permitido anunciar de este modo por cuestión de orden público. ¡Vaya con los Rusitos!”¹²⁸³

Y de España: “El tenor Tamagno en el Real de Madrid, ha sido estrepitosamente aplaudido cantando el Guillermo Tell [...] Se le han hecho verdaderas ovaciones”.¹²⁸⁴ El 1887 parece que consume aquel cambio de guardia que se había iniciado cuando el joven Verdi había dirigido una *Cenerentola* poco después de que Rossini hubiese presentado su última ópera. En aquel año dos hechos importantes marcan el paso del dominio del repertorio de Rossini a Verdi. Por un lado, este último presenta “su” *Otello*, lo que provoca inevitables comparaciones; por otro, en esos meses los restos de Rossini son trasladados a Italia. Verdi será nombrado presidente honorario de la comisión *ad hoc*, es decir, Verdi será doblemente sepulturero de su viejo colega, quien será enterrado por segunda y definitiva vez.

¹²⁸⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de enero de 1886.

¹²⁸¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 20 de junio de 1886.

¹²⁸² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 27 de junio de 1886.

¹²⁸³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 7 de noviembre de 1886.

¹²⁸⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 21 de noviembre de 1886.

Sobre el primer argumento se pueden leer en *La Gaceta Musical* juicios elogiosos sobre el *Otello* de Verdi que relegan al de Rossini a un mero ejercicio melódico, precursor objeto inconcluso, sin interés teatral, en el título rossiniano lo vocal “reina supremo a cosa de toda propiedad dramática. Grande parece el camino operándose en la ópera italiana”.¹²⁸⁵

Sobre el tema del traslado de los restos se dan noticias en mayo de ese año y se cuenta que el 29 de abril se exhumaron las cenizas en el cementerio de Père- Lachaise.¹²⁸⁶

Tanta solemnidad es quebrada ante la noticia de que Meyerbeer, mientras ostenta admiración hacia Rossini, paga a algún *clochard* para que ostensible vaya a a teatro a dormir en las óperas del de Pésaro. Una anécdota cuenta que el compositor alemán, durante una representación de *Semiramide*, “cayó en el sueño y sus ronquidos mezclábanse a los acentos de Azur”, ante lo cual uno de los presentes Saudeau, comentó a quienes se hallaban con él en el mismo palco que el compositor: “no hagáis caso, [...] Meyerbeer ha acudido hoy aquí para economizar uno de sus durmientes”.¹²⁸⁷

La Gaceta Musical anuncia en 1887 que Roberto Stagno cantará el *Otello* rossiniano:

*La compañía lírica de Stagno estudia en este momento el gran repertorio que se ha anunciado. El buque Fantasma de Wagner, Romeo y Julieta de Gounod, Otello de Rossini, de Puritanos, Lohengrin, Mefistófeles y muchas otras obras ya conocidas de nuestro público se cantaran en este invierno en Buenos Aires, y dados los elementos artísticos que dispone la compañía de Stagno es seguro que alcanzarán irreprochable interpretación.*¹²⁸⁸

Efectivamente se lee el 11 de septiembre en *La Gaceta* que “Aseguran que la última función de la compañía lírica del Politeama será a beneficio del Sr. Stagno. Se cantará el *Otello* de Rossini en cuya obra el célebre tenor hace prodigios. Muchos años hace que aquella partitura de Rossini no sube a la escena de nuestros teatros por lo que su exhibición importa una verdadera novedad”.¹²⁸⁹ Este dato estimula alguna reflexión. La primera es que esta

¹²⁸⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 20 de marzo de 1887.

¹²⁸⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 29 de mayo de 1887.

¹²⁸⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 8 de mayo de 1887.

¹²⁸⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 29 de mayo de 1887.

¹²⁸⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 11 de septiembre de 1887.

presentación de *Otello* no se realiza en la primera sala de la ciudad, si bien su protagonista es un tenor de cartel internacional. La otra es la ocasión en que se presenta la ópera. En aquellos meses no se hablaba de otra cosa en el ambiente musical de Buenos Aires que de la presentación del homónimo título verdiano que había tenido lugar algunos meses antes, en febrero, en la Scala de Milán. El tenor que anunciaba *La Gaceta* como protagonista del *Otello* rossiniano del Politeama era precisamente quien disputaba a Francesco Tamagno la primacía artística en el papel del protagonista de la ópera de Verdi. La contienda por el estreno de la ópera de Verdi en Buenos Aires tuvo contornos de gran tensión, produciéndose aquella situación conocida como “la guerra de los *Otellos*”, en la que dos elencos, uno en el Politeama y el otro en el Colón presentaron la ópera de Verdi a pocos días de diferencia, en 1888. Demás está decir que al protagonista del Colón, Francesco Tamagno, la empresa de Cesare Ciacchi en el Politeama opuso a Roberto Stagno, que cantó un material musical no autorizado y, al parecer, orquestado en Buenos Aires. Esto muestra que tanto esta presentación de *Otello* como aquella en la que Prevost cantaba *Guglielmo Tell*, respondían a motivaciones de la empresa que tenían poco en cuenta el valor de la música que se había elegido.

Gradualmente las noticias rossinianas se concentrarán cada vez más en presentaciones ocasionales de óperas serias, o si no en aquel material que no ha conocido crepúsculo, es decir, el de sus dos o tres óperas cómicas más conocidas.

El 26 de junio de 1887 se anuncia que en el Teatro Nacional, en un concierto con gran orquesta dirigida por el “inteligente maestro Furlotti” se presentaran novedades sinfónicas y entre ellas “la sinfonía o *Assedio di Corinto*”, que según supone el cronista es una novedad en Buenos Aires.¹²⁹⁰

En agosto del mismo año se da noticia de que en el beneficio del tenor Massini, éste cantará *Barbiere di Siviglia* y en la función se incluirá el famoso terzetto de *L'italiana in Algeri*, lo que en la nota es así anunciado: “il terzetto de I Papadacci de la Italiana por el beneficiado, Tamburlini y Scolara”.¹²⁹¹

El *Guglielmo Tell* que presenta en Buenos Aires Tamagno es objeto de una comparación curiosa entre Rossini y Puccini. El autor de la nota de *La Nación* no oculta su desdén hacia *La Bohème* y tampoco hacia el público que festejaba la ópera “moderna”: “Anoche se cantó La Bohème con el talento y el buen gusto que todos conocen...Se repitió el

¹²⁹⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 26 de junio de 1887.

¹²⁹¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 14 de agosto de 1887.

septeto del zapatito con arreglo a la consigna...la terquedad ha triunfado”. Contra aquel zapatito impuesto tercamente el cronista opone a Rossini en un manifiesto de gran riqueza:

*Los que esta noche asistan al beneficio de Tamagno, en el que se cantará Guillermo Tell (otro gran éxito y no de coterie) podrán hacer curiosas comparaciones entre la frescura, la fragancia y la espontaneidad (sic) que a sus setenta años conserva esa obra de genio y los remilgos y postizos de la manufactura lírica de la víspera, de esa flor de invernáculo tan pintarrajeada, tan recortadita y tan absolutamente falta de perfume. ¡lo que va de ayer a hoy! podrán exclamar. Pero no hay sino resignarse; a falta de un Rossini, bueno es un Puccini. Al fin y al cabo el reinado de este no durará sino lo que tarde en nacerle a Italia otro genio, que no tardara, porque Italia es tierra de música y de genios.*¹²⁹²

Años después, en 1906, el diario *La Nación* publica una crítica que afecta indirectamente a Rossini. La nota, muy negativa respecto de la *Tosca* pucciniana, era ocasión por parte de su autor para ostentar erudición técnica en este diario general tanto es así que llegó a transcribir un acorde de oncená sobre si bemol incluso con pentagrama para mostrar cuánto el músico de Lucca debía a Wagner. Otro de los perfiles criticados afecta indirectamente a su compatriota Gioachino Rossini. El exceso de los cobres en la orquestación pucciniana tiene como antecedente el análogo “abuso que de aquellos timbres realizaba Rossini”.

De la ópera no diremos sino que cada vez nos parece más desagradable el final del primer acto: “*Il signor Vaccarini*” decíanle a Rossini los franceses en su época, aludiendo a su inmoderada afición por los cobres; creemos que Puccini, en el pasaje indicado, es su sucesor distinguido.¹²⁹³

En aquel 1906 *La Gaceta*, en una reseña de *Il Barbiere di Siviglia* presentado en el teatro de la Ópera en el mes de julio, aprovecha para reverdecer los laureles de Rossini como compositor de óperas cómicas, en tal sentido se recuerda la admiración de Beethoven hacia *Il Barbiere*. El autor de la nota, en un esfuerzo de erudición raro en aquellos años, recuerda que

¹²⁹² *La Nación*, 13 de julio de 1896.

¹²⁹³ *La Nación*, 2 de junio de 1906.

la historia de la ópera en Argentina comenzó precisamente con *Il Barbiere* y menciona incluso el elenco inicial. Es más, en un avance de preocupación filológica se nos suministra un dato precioso para la praxis ejecutiva de este repertorio en aquellos tiempos: “Los recitativos no eran acompañados por la orquesta, sino por un piano, con lo que se nos retrotraía a los tiempos del clavecín, manejado por el director, que lo tenía junto a sí [...] El efecto, al principio es extraño, pero una vez acostumbrado el oído se hace más tolerable que el que otras veces ha producido ese acompañamiento hecho por la orquesta”.

Se menciona que, en la ocasión que motiva la crónica, aunque los protagonistas fueron Rosina Storchio, Giuseppe Anselmi y Giuseppe De Luca, los “aplausos escasearon”.¹²⁹⁴ Las puestas de Rossini “serio”, también en Buenos Aires, comenzaron a disminuir con el tiempo. Pero, como ya se escribió en el capítulo I, la memoria del público era más fiel con aquel repertorio que ya se comenzaba a llamar “antiguo” que el escenario del teatro necesitado siempre de eventos novedosos. En aquel lugar se mencionaba la actividad de aquel Kalissy que con su *piano executor* permitía escuchar en 1888 melodramas de Rossini que hacía tiempo no se veían en la Ópera, como las oberturas de *Guglielmo Tell*, *Semiramide* y *Otello*.¹²⁹⁵

En los salones de Buenos Aires, los pianos siguen tocando los virtuosismos de *Semiramide* y el almacén de música del Sr. Rodríguez, que estaba en Florida 138, anunciaba en *La Gaceta Musical* que precisamente aquellas reducciones para piano y para canto y piano estaban a disposición del público aficionado.¹²⁹⁶ La publicidad del Sr. Rodríguez aprovechaba el renovado interés por la ópera de Rossini que en esos días se estaba presentando en el Teatro Colón.

Las connotaciones con que se asoció en Europa la figura de Rossini también tuvieron fructuosa vida en Argentina. Incluso en Buenos Aires Rossini es conocido como personaje amante de la cocina y, si bien genial, poco responsable con su trabajo.

La Gaceta, paralelamente a las reseñas de óperas de Rossini que se presentaban en el Colón, en 1882 publica una nota “liviana” sobre el compositor que fuertemente contrasta con un artículo aparecido en la misma página y que muestra tintas muy severas. En este último texto se escribe sobre un compatriota de Rossini que se coloca en las antípodas de aquella liviandad: se trata de Verdi y su Réquiem.

¹²⁹⁴ *La Nación*, 20 de julio de 1906.

¹²⁹⁵ *La Nación*, 15 de julio de 1888.

¹²⁹⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 28 de mayo de 1882.

El artículo sobre Rossini es útil porque refuerza en la imagen local las habituales connotaciones del músico: genialidad, irresponsabilidad, pereza. En la nota Rossini aparece como autor de la misma y da consejos a un joven músico, en forma de recetas. En realidad, Rossini se muestra como modelo ante el eventual interlocutor, relatando en esas seis instancias cómo se ha comportado ante el trance de componer una obertura. Así se suceden estas orgullosas confesiones después de establecer el sano principio de “esperar siempre el día antes de la primera representación para componer la sinfonía”. Sucesivamente, se cuenta que la sinfonía del *Otello* fue compuesta a último momento, obligado por el director que lo encerró en una habitación con “algunos macarroni al agua”. La sinfonía de *La Gazza Ladra* no fue compuesta el día antes “sino el mismo día de su primera representación en el entresuelo de la Scala vigilado por cuatro maquinistas”. La del *Barbiere* es el colmo porque ni siquiera la escribió, simplemente usó la que ya había escrito para otra ópera – *Elisabetta, Regina d’Inghilterra* – sin preocuparse del opuesto carácter de la *vicenda*; el público aplaudió de todas maneras. La cuarta receta confirma aquella anécdota que ya se ha citado según la cual la introducción de *Il Conte Ory* fue escrita “mientras estaba pescando, con los pies en el agua, junto con Aguado”; la obertura de *Guglielmo Tell* fue hecha en pocos instantes mientras en una pensión de Montmartre trataba de evitar el tremendo ruido de la “gente libertina y corrompida que no hacía más que gritar a sus oídos”. El firmante Rossini dice que estas recetas son aplicadas con gran éxito por “mi excelente amigo Meyerbeer”.

Una nota que *La Nación* dedica al músico en 1902 corrobora estas imágenes estereotipadas. La ocasión del texto es la inauguración de un momento en Florencia en honor del compositor. Esta circunstancia da ocasión a las habituales noticias más o menos documentadas sobre aquellos perfiles de carácter, y aparece en esta versión el de amante muy activo, tanto que se lo nombra “tenorio”. Se atribuye su robusta constitución más a una enfermedad que a la gula: fue víctima de una precoz obesidad y se cuenta que “todos los días subía el maestro varias veces a la carrera los cinco pisos del teatro con objeto de adelgazar un poco”. La nota no podía dejar de lado el tema central del “*dolce far niente*”: Era Rossini perezoso como un “lazzaron y hacia alarde de ello. La mayor parte de los días se estaba en cama hasta las dos de la tarde o se pasaba las horas muertas tendido en un canapé”. Las anécdotas se suceden, pero una, más allá de la autenticidad, es la mejor imagen que públicamente se ha difundido de Rossini porque une pereza con facilidad compositiva: en la escena Rossini compone acostado, se le cae una hoja y para no levantarla del piso compone otra melodía. La conclusión es descontada: “su facilidad para componer era prodigiosa. Sus

obras se resiente todas de precipitación, debida a esa facilidad y a la pereza: Rossini se excusaba, diciendo: «Qué queréis, yo no soy de los que sudan componiendo».

Es más, en el artículo se lee esta sorprendente afirmación: “Verdadero o disimulado afectaba profundo desprecio hacia la música en general y en particular hacia sus propias obras”.

Lo que no es coherente con el final del artículo que dice que Rossini: esperaba ser recordado por el tercer acto de *Otello*, el segundo de *Guillermo Tell* y por todo el *Barbero de Sevilla*.¹²⁹⁷

Se anota además que después del *Guillermo Tell*: “Gozó una pacífica vida de burgués acomodado, entregado al «*dolce far niente*». Algunas veces convidaba a sus amigos y les servía platos de «macaroni» que él mismo confeccionaba”.

Mientras que en Argentina las óperas serias de Rossini empezaban a ser raras, un director italiano que habría de resultar admiradísimo en España, Luigi Mancinelli, habría elegido *Guillaume Tell* para debutar en Madrid en octubre de 1886, título que además habría de reiterar en la temporada siguiente.¹²⁹⁸

Esta fidelidad de los españoles hacia Rossini, en efecto, parece no corresponder a una constancia parecida en el país del Plata. Sin embargo, habían sido las óperas de Rossini las que sesenta años antes habían conducido a los porteños al mundo de la ópera.

Desde aquellos tiempos en que el Colón enfrentaba a la Casa de Gobierno a la época del nuevo edificio, los porteños cambiaron su manera de relacionarse con Rossini y los compatriotas de éste. En su temporada inaugural, la de 1908, el Teatro Colón presentó un *Barbiere* con un *cast* que reunía personajes que desde hoy nos parecen monumentos de la historia de la lírica: Figaro era Titta Ruffo y Don Basilio, Fedor Chaliapin. Pero cuanto desde nuestros días parece aún más sorprendente es la actitud de la crítica y que *La Nación* haya escrito esta frase “No hará época el Barbero de Sevilla que se cantó anoche”. En un contexto en el cual se critica la falta de armonía del conjunto, se rescata el éxito de comicidad que se conseguía “por la pequeña estatura del Sr. Pini Corsi, que formaba un contraste verdaderamente grotesco al lado del Sr. Chaliapin que es enorme”. Aquel bajo ruso, que muchos consideran el más notable del siglo pasado, para el periodista local conseguía esos aplausos con recursos bajos porque: “Este efecto, completamente casual, nada tiene que ver

¹²⁹⁷ *La Nación*, 28 de julio de 1902.

¹²⁹⁸ Sobrino, Ramón, “Mancinelli, Luís”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, cit.

con los méritos de los artistas, pero el público reía y aplaudía de buena gana cada vez que el Sr. Chaliapin cobijaba bajo sus brazos a aquel diminuto y risible don Bartolo”.¹²⁹⁹

5.2.2. Bellini, “*Il Bel Ragazzo*”.

5.2.2.1. Bellini y el Dato.

Entre 1880 y 1920 los porteños pudieron apreciar solamente las tres óperas más famosas de Bellini. El *I Capuleti e i Montecchi* que admiraba *La Gaceta musical* en aquella presentación madrileña de 1885, era para ese entonces en Buenos Aires algo ya relegado al recuerdo. Lo mismo puede decirse de otro importante título belliniano, *Il Pirata*, para no hablar de *La Straniera* o de las otras óperas aún menos frecuentes en los escenarios de la época. Ocasionalmente, los periódicos porteños dan noticia de alguna producción en provincia, concretamente en Rosario y La Plata.

En la sala principal de Buenos Aires, entre 1880 y 1920, la presencia de Bellini sufre una gran disminución en la primera década del siglo XX. Con las debidas precauciones y esperando completar con otros materiales las fuentes utilizadas, puedo afirmar que no se presentaron obras del compositor entre 1900 y 1909.

Recién con la apertura del nuevo Colón las óperas de la trilogía célebre de Bellini reaparecen con un muy neto predominio de *La Sonnambula* sobre *I Puritani* y *Norma*. Éste es el detalle de tales evoluciones.

<i>Puritani, I</i>	1880, Teatro Colón
<i>Puritani, I</i>	1882, Teatro Colón
<i>Norma</i>	1885, Teatro Colón
<i>Puritani, I</i>	1885, Teatro Colón
<i>Sonnambula, La</i>	1885, Teatro Colón
<i>Sonnambula, La</i>	1886, Teatro Colón
<i>Sonnambula, La</i>	1891, Teatro Ópera
<i>Puritani, I</i>	1893, Teatro Ópera
<i>Norma</i>	1894, Teatro Ópera
<i>Puritani, I</i>	1895, Teatro Ópera
<i>Sonnambula, La</i>	1895, Teatro Ópera
<i>Puritani, I</i>	1899, Teatro Ópera
<i>Sonnambula, La</i>	1899, Teatro Ópera
<i>Sonnambula, La</i>	1910, Teatro Colón
<i>Norma</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Norma</i>	1910, Teatro Ópera

¹²⁹⁹ *La Nación*, 28 de julio de 1908.

<i>Puritani, I</i>	1911, Teatro Colón
<i>Sonnambula, La</i>	1911, Teatro Colón
<i>Sonnambula, La</i>	1911, Teatro Colón
<i>Sonnambula, La</i>	1913, Teatro Colón
<i>Sonnambula, La</i>	1913, Teatro Colón
<i>Sonnambula, La</i>	1916, Teatro Colón
<i>Norma</i>	1918, Teatro Colón

No se representaron óperas de Bellini en el Teatro Colón en los dos últimos años de este estudio.

En Montevideo se alternan de manera muy articulada las tres óperas famosas de Bellini. Siguiendo la tendencia general, *I Puritani*, también a causa de la excepcional exigencia vocal para el tenor protagonista, va mermando en su frecuencia con los años. Téngase en cuenta que el gusto de la época imponía a las voces agudas más volumen que “gracia” y disponibilidad, características esenciales para interpretar Arturo.

<i>Norma</i>	1881, Teatro Solís
<i>Sonnambula, La</i>	1884, Teatro Solís
<i>Norma</i>	1885, Teatro Solís
<i>Puritani, I</i>	1888, Teatro Solís
<i>Sonnambula, La</i>	1896, Teatro Solís
<i>Puritani, I</i>	1898, Teatro Solís
<i>Puritani, I</i>	1899, Teatro Solís
<i>Sonnambula, La</i>	1899, Teatro Solís
<i>Puritani, I</i>	1901, Teatro Solís
<i>Sonnambula, La</i>	1901, Teatro Solís
<i>Sonnambula, La</i>	1902, Teatro Solís
<i>Sonnambula, La</i>	1905, Teatro Solís
<i>Norma</i>	1906, Teatro Solís
<i>Norma</i>	1910, Teatro Solís
<i>Sonnambula, La</i>	1912, Teatro Solís
<i>Sonnambula, La</i>	1916, Teatro Solís

El teatro de Montevideo, si bien presenta las tres famosas óperas de Bellini en proporción análoga a cuanto hace la primera sala de Buenos Aires, se muestra en comparación más parco con la música del catanés. Es en especial notable que después de la concentración tan densa de *I Puritani* a caballo del siglo, la ópera no se haya presentado en la sala de Montevideo después de 1901.

El Teatro alla Scala, una sala que por su importancia resultaba el escenario más representativo de las novedades, muestra una evolución análoga a las salas anteriores en cuanto a la presencia belliniana, si bien la predilección por *La Sonnambula* no parece tan marcada como en Buenos Aires. Nótese la gran disminución en época de guerra de las óperas de Bellini.

<i>Sonnambula, La</i>	1880 - 1881, Teatro alla Scala
<i>Sonnambula, La</i>	1881 - 1882, Teatro alla Scala
<i>Puritani, I</i>	1884 - 1885, Teatro alla Scala
<i>Norma</i>	1891 - 1892, Teatro alla Scala
<i>Puritani, I</i>	1896 - 1897, Teatro alla Scala
<i>Sonnambula, La</i>	1896 - 1897, Teatro alla Scala
<i>Sonnambula, La</i>	1910 - 1911, Teatro alla Scala
<i>Norma</i>	1912 - 1913, Teatro alla Scala
<i>Norma</i>	1912 - 1913, Teatro alla Scala

Evidentemente, un cotejo más homogéneo entre el Colón y teatros europeos podría establecerse entre salas menos ocupadas en la tarea de presentar estrenos mundiales. Los teatros de las respectivas capitales española e italiana, es decir el Teatro Real y el Costanzi de Roma, pueden ser útiles parangones.

El Teatro español se muestra mucho más fiel que el Colón a la lírica belliniana, y es posible que este apego al bel canto por parte de los españoles sea debido, al menos en parte, a la presencia de grandes figuras de origen ibérico que en aquel momento podían afrontar con satisfacción el repertorio belcantístico. Cualquiera sea la causa no se percibe disminución de las presentaciones de óperas de Bellini en aquellos años iniciales del siglo XX y, es más, el Real había programado, incluso en la década de 1880, títulos como *I Capuletti e i Montecchi*. El título es presentado también por el Liceu catalán en 1890. Éste es el detalle del Real.

<i>Puritani, I</i>	1880, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1885, Teatro Real
<i>Capuletti ed i Montecchi, I</i>	1885, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1885, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1997, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1888, Teatro Real
<i>Norma</i>	1888, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1890, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1890, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1891, Teatro Real

<i>Sonnambula, La</i>	1891, Teatro Real
<i>Norma</i>	1892, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1894, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1896, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1897, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1898, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1898, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1898, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1899, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1901, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1902, Teatro Real
<i>Norma</i>	1904, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1904, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1907, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1908, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1910, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1913, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1913, Teatro Real
<i>Norma</i>	1914, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1914, Teatro Real
<i>Sonnambula, La</i>	1917, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1920, Teatro Real
<i>Puritani, I</i>	1920, Teatro Real

Si bien el Costanzi es también teatro de estrenos internacionales y entre 1902 y 1909 parece olvidarse del músico de Catania, muestra de todas maneras una atención mayor hacia Bellini que la sala principal de Buenos Aires. Éste es el resumen romano:

<i>Norma</i>	1880, Teatro Costanzi
<i>Puritani, I</i>	1881, Teatro Costanzi
<i>Sonnambula, La</i>	1881, Teatro Costanzi
<i>Sonnambula, La</i>	1883, Teatro Costanzi
<i>Norma</i>	1887, Teatro Costanzi
<i>Sonnambula, La</i>	1888, Teatro Costanzi
<i>Norma</i>	1889, Teatro Costanzi
<i>Sonnambula, La</i>	1890, Teatro Costanzi
<i>Sonnambula, La</i>	1893, Teatro Costanzi
<i>Sonnambula, La</i>	1894, Teatro Costanzi
<i>Norma</i>	1895, Teatro Costanzi
<i>Puritani, I</i>	1896, Teatro Costanzi
<i>Sonnambula, La</i>	1901, Teatro Costanzi
<i>Puritani, I</i>	1902, Teatro Costanzi
<i>Norma</i>	1910, Teatro Costanzi
<i>Sonnambula, La</i>	1911, Teatro Costanzi

<i>Norma</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Sonnambula, La</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Norma</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Puritani, I</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Sonnambula, La</i>	1918, Teatro Costanzi

Con relación a la distinción entre sala de prestigio y salas secundarias, es muy evidente notar que el barrio del mercado, el Doria, cubre el vacío que deja la sala principal porteña, señalando la fidelidad de los sectores populares, en gran parte formado por inmigrantes italianos, a la melodía belliniana.

<i>Norma</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Sonnambula, La</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Norma</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Sonnambula, La</i>	1888, Teatro Doria
<i>Sonnambula, La</i>	1889, Teatro Doria
<i>Norma</i>	1892, Teatro Nacional
<i>Sonnambula, La</i>	1893, Teatro Doria
<i>Norma</i>	1893, Teatro Doria
<i>Norma</i>	1894, Teatro Doria
<i>Sonnambula, La</i>	1895, Teatro Doria
<i>Norma</i>	1895, Teatro Doria
<i>Norma</i>	1901, Teatro Doria
<i>Norma</i>	1901, Teatro Doria
<i>Norma</i>	1901, Teatro Doria
<i>Sonnambula, La</i>	1902, Teatro Odeón
<i>Norma</i>	1903 - 1904, Teatro Marconi
<i>Puritani, I</i>	1903 - 1904, Teatro Marconi
<i>Sonnambula, La</i>	1904 - 1905, Teatro Marconi
<i>Norma</i>	1904 - 1905, Teatro Marconi
<i>Norma</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Norma</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Norma</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Sonnambula, La</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Norma</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Norma</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Norma</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Sonnambula, La</i>	1918 - 1919, Teatro Marconi.
<i>Norma</i>	1918 - 1919, Teatro Marconi.
<i>Sonnambula, La</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Norma</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi.

El cuadro porteño debe completarse con una sala que, si bien no mostraba gran continuidad en sus presentaciones líricas, no es posible catalogarla entre las secundarias. En

efecto, el teatro Politeama de Buenos Aires había presentado a María Barrientos, Roberto Stagno, Fernando de Lucia y Edoardo Mascheroni y, sobre todo, aquel solar que desde hace décadas es un inútil terreno baldío, hospedó nada menos que a Adelina Patti.

<i>Puritani, I</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Sonnambula, La</i>	1889, Teatro Politeama
<i>Puritani, I</i>	1901, Teatro Politeama
<i>Sonnambula, La</i>	1901, Teatro Politeama
<i>Sonnambula, La</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Puritani, I</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Norma</i>	1903, Teatro Politeama

Algo análogo sucede con otras salas que presentaban esporádicamente eventos importantes. Así, el teatro San Martín programa en 1895 *I Puritani* con Luisa Tetrazzini y en 1902 el Victoria presenta la misma ópera con María Galvany. Este es el detalle de ambas salas que, como se ve, son muy fieles a la última ópera del catanés.

<i>Puritani, I</i>	1895, Teatro San Martín
<i>Puritani, I</i>	1895, Teatro San Martín
<i>Puritani, I</i>	1901, Teatro San Martín
<i>Puritani, I</i>	1907, Teatro Victoria
<i>Puritani, I</i>	1902, Teatro Victoria

Es evidente que los títulos bellinianos sufren en los años de este estudio una merma en la presentación de los primeros teatros internacionales. De todas maneras, esa disminución es muy significativa en los teatros porteños que acogen a la elite social, sobre todo en comparación con teatros como el Costanzi de Roma y el Real de Madrid. La melodía belcantista se refugia en los teatros de los inmigrantes.

5.2.2.2. Bellini como emblema

Bellini propone a la crítica una ardua tarea, la de delinear un perfil histórico de un compositor cuya figura ha sido cristalizada en un mito de contornos muy resistentes, y que en parte se ha alimentado de voluntarias falsificaciones construidas por alguno de sus amigos.¹³⁰⁰ La musicología reciente esgrime sus herramientas científicas para conocer al Bellini real, que a menudo contrasta con la imagen que del compositor la tradición ha transmitido. Escribe Paolo Isotta en 1982¹³⁰¹, analizando al entonces reciente libro sobre Bellini de Maria Rosaria Adamo y de Friedrich Lippmann,¹³⁰² que a menudo la tradición popular elabora una imagen mítica de los grandes músicos que es más negativa que positiva. Es el caso de Bellini, siempre según Isotta, de quien los documentos muestran una realidad mejor que la que el vulgo se ha representado. La figura del siciliano, a la luz de el texto de Adamo-Lippmann, es la de un hombre que ejercita coherencia entre el carácter moral y la actividad artística, metódico, prudente, amante del trabajo lento y bien terminado en sus particulares, “*in un’ época in cui in Italia un melodramma si scriveva di solito in poche settimane*”. Por parte suya Isotta escribe de manera tajante que “*Bellini era molto ignorante, sebbene la Adamo voglia sostenere il contrario*”. El crítico agrega inmediatamente que Bellini era tan inteligente como para atribuir a la relación texto - música una importancia que ningún músico italiano había dado al tema, y que el catanés representó además un cambio radical en la Italia de entonces respecto del papel social del músico en la sociedad; escribe en efecto Isotta que Bellini llegó a ser el músico italiano mejor pagado, y más que por amor al dinero por deseo de liberarse de la posición subordinada en que se encontraba el compositor en tiempos del *ancien régime*.

Opina Isotta que Bellini se rebeló contra un “*consumismo musicale basato sulla continua produzione di novità che i musicisti erano costretti a produrre a tempo di record*”, y que escapando de los automatismos compositivos pretendió tener derecho al tiempo y a trabajar sobre *libretti* de calidad. Toda su carrera fue ascendente.

Para estudiar a Vincenzo Bellini en cuanto emblema y como motor de asociaciones representativas durante el período migratorio, nos interesa más el error, el malentendido construido por la tradición popular, que la verdad documentada que nos revelan Adamo,

¹³⁰⁰ Me refiero a la manipulación que del epistolario de Bellini ha realizado su amigo y primer biógrafo Francesco Florimo, como ha demostrado John Roselli en *The life of Bellini*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996. Téngase en cuenta que Buenos Aires ha recibido por entero aquella imagen desenfocada de Bellini, ya que *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, publicaba en sus páginas los escritos de Florimo.

¹³⁰¹ Isotta, Paolo, “Il «vero» Bellini è migliore del mito”, *Corriere della Sera*, 11 octubre de 1982.

¹³⁰² Adamo, Rosaria y Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Eri, Turín, 1982.

Lippmann e Isotta. Por contraste con el dato científico, resulta que el mito Bellini se adornaba de estos adjetivos: lánguido, inconstante, perezoso. Tales son, por otro lado los atributos que denotan al estereotipo del meridional lo que aplicado a un siciliano como Bellini tuvo la fuerza de una confirmación tranquilizadora.

Aquella languidez además se apoyaba sobre una naturaleza que era a la vez hermosa y enferma, lo que funcionó también como corroborante: Bellini era la versión musical del Bacco enfermo de Caravaggio y así, el joven siciliano compartió, en cuanto mito, las características que ya se habían atribuido a otros paradigmas célebres del romanticismo. Escribe John Roselli: “*People in his day drew a parallel with his close contemporary Chopin*”.¹³⁰³ Sobre ambos músicos se aplicó la etiqueta de “elegíaco”.

Insiste sobre esto Rosselli porque gran parte de la imagen popular de Bellini que se construyó inmediatamente después de su prematura muerte, tuvo que ver con que “*he was not only good-looking but fair-haired and blue-eyed – a fair-haired, blue-eyed Sicilian at that*”. Aquella imagen mítica fue alimentada también por las circunstancias de la muerte prematura del músico a los treinta y tres años.

Roselli descubre en las notas necrológicas que los diarios franceses dedicaban al músico, la reiteración del retrato lastimero y tierno, que en lo artístico se traduce en aquella vocación por las frases lentas y lánguidas, una representación confirmada por colegas de la envergadura de Héctor Berlioz, quien se refiere a Bellini en su nota fúnebre para el *Journal des débats* como el depositario de una fina elegancia, de una gracia melancólica, de una ingenua sensibilidad.¹³⁰⁴

Siempre en pugna entre el Bellini que restituye la investigación y el Bellini del mito, Mary Ann Smart manifiesta que aquella imagen tan difundida del músico joven y delicado asociado con lo romántico, lo que en la época se llamaba “estilo filosófico”, “*have obscured equally reliable evidence of the composer’s energy and strong will*”.¹³⁰⁵

En el mismo sentido escribe Lippmann, quien rechaza la imagen *standard* que de Bellini transmiten incluso personajes célebres como Heine o Wagner. El primero muestra al catanés cómo un tierno dandy y el segundo como un dulce siciliano. El musicólogo alemán subraya útilmente como aquella imagen elegíaca de Bellini ha sido asociada con la dolorosa suerte política de la Italia de aquellos años. Lipmann cita un texto que fue publicado en

¹³⁰³ Roselli, John, *The life...cit.*, p. 2.

¹³⁰⁴ Berlioz, Hector, “Bellini: notes nécrologiques”, *Journal des débats*, 16 de julio de 1836 cfr. Smart, Mary Ann, “Bellini, Vincenzo”, *The New Grove...cit.*

¹³⁰⁵ Smart, Mary Ann, “Bellini, Vincenzo”, *The New Grove...cit.*

Catania en los años del traslado de los restos de Bellini a su tierra natal. Se trata de los *Brevi cenni critici*, de Antonino Amore.¹³⁰⁶ Éste, que escribe bajo la pasión de la apenas conquistada unidad de Italia, mientras considera a Rossini como la representación de la revolución francesa, encuentra en Bellini la expresión dolorosa de la opresión: “*passatele tutte a rassegna le opere di Bellini, tutte vi suoneranno dolore, dolore, dolore*”. Según Amore, Bellini “*dovea con le sue melodie lenire i dolori della nostra schiavitù, e in un sol palpito, e in una sola cantilena unire le disgiunte provincie della nostra Italia*”.¹³⁰⁷

La triste dulzura de su figura se había trasladado en la imaginación a su música, y además había eficazmente representado el emblema de la doliente Italia. El héroe mártir y hermoso no podía más que generar emociones populares. El verdadero fanatismo manifestado en ocasión del traslado de los restos del músico desde el cementerio de Père Lachaise a Italia en 1876, fue ocasión de fetichismo macabro por parte de algunas damas. No sólo se fabricaron reliquias con trozos de sus cartas y pelos de su cuerpo sino que, lo cuenta Roselli, una soprano americana pretendió besar aquel ya antiguo cadáver.¹³⁰⁸

Incluso en 1906 las compañías infantiles de ópera cantaban Bellini, mostrando la gran popularidad del autor entre los ambientes populares. Ese es el caso del Teatro Petruzzelli de Bari, donde se presenta la *Compagnia Lirica Lillipuziana Città di Roma*, de los hermanos Billaud, en *La Sonnambula*, título de ambiente ingenuo y sobre todo con final feliz, es decir lo más apto para un público de niños que podía ofrecer el abanico lírico del melancólico Bellini.¹³⁰⁹

¿Quién era Bellini para Fétis? Evidentemente alguien que no respetaba el orden y el rigor. El hecho de que hubiese gozado de éxito a pesar de sus transgresiones e ignorancia hacía de él un fatuo oportunista. Bellini fue, para el belga, instintivo, negligente, muy hábil para aprovechar situaciones. Alguien que gozó de una serie de situaciones favorables. Bellini para Fétis, hombre de conservatorio y del rigor, era irresponsable, negligente y afortunado, como los italianos.

Apoyándose en la idea habitual del italiano como talentoso e indolente, él escribe que Bellini es un compositor “*d’instinct*” y que incluso en la obra que para Fétis es la mejor, *I Puritani*, compuesta no casualmente para París: “*On reprochait cependant à Bellini [...]*

¹³⁰⁶ Publicado en por la tipografía Cavallaro, Catania 1877.

¹³⁰⁷ Adamo, Rosaria y Friderich Lippmann, *Vincenzo Bellini*, cit., p. 511, 512, nota 193.

¹³⁰⁸ Roselli, John, *The life...cit.*, p. 5.

¹³⁰⁹ Base datos IMLA de la Cronología del Teatro Petruzzelli de Bari.

d'écrire son instrumentation avec négligence [...] Il s'est glissée encor bien des négligences dans la manière d'écrire, des modulations qui s'attachent mal, et de la monotonie dans les formes."¹³¹⁰

El músico de Catania es, para Fétis, un personaje hábil en aprovechar las situaciones. Bellini es persona astuta. Lo primero que hace al llegar a París es un análisis del mercado: *"arrivé a Paris en 1833, il étudia d'abord le gout des habitantes de cette grand ville..."*. Contra la idea general, la del músico malogrado, Fétis insiste en la idea opuesta. Bellini tuvo gran fortuna al haber, por ejemplo, tenido la posibilidad de mostrar sus óperas con los mejores cantantes del momento. Sobre esto se insiste mucho en el breve artículo de la *Biographie*, y ya desde su llegada a Milán *"La fortune semblait tendre la main à Bellini en lui offrant aussi pour l'exécution de ses ouvrages les meilleurs chanteurs d'Italie."* Idéntico concepto desarrolla sobre el último trabajo del compositor, I Puritani: *"La fortune dont Bellini a été caresse jusqu'à son dernier jour, lui sourit encore en cette occasionne, en lui fournissant la réunion la plus satisfaisante de chanteurs qu'il fut possible de rencontrer..."* Según Fétis no poco del éxito de *Norma* se debe a la actuación de Mme. Malibran.

La muerte prematura de Bellini obliga a Fétis a interrumpir su teoría sobre la fortuna del músico y, relatando aquel triste final, escribe que "excitó" los lamentos universales. Después de todo, según se lee en el texto del belga, el músico siciliano era una buena persona: *"Cette mort inopinée excita des regrets universels; car Bellini, agréable de sa personne, poli, bienveillant, étranger a tout sentiment d'orgueil et de jalousie, ne comptait que des amis, et son caractère était autant estimé que son talent était aimé."*

Es del mayor provecho mostrar cómo en el monumental texto de Fétis las consideraciones sobre la vida de Bellini habrán de resonar en conceptos más generales sobre la música italiana y los italianos. Las características atribuidas al músico resultan útiles al estudioso belga para desacreditar la situación musical de Italia, tanto en sus instituciones formativas como en el nivel de sus compositores.

Para Fétis la formación musical italiana es mediocre y la estrella musical de la península ha caído. El artículo sobre Bellini inicia esforzándose por mostrar la muerte de la tradición musical. Bellini *"était fils et petit-fils de musiciens médiocres"* y sus maestros de Nápoles, se habla nada menos que de Tritto y Zingarelli, le enseñaron *"peu de chose"* ya que según él desde hacía tiempo los estudios musicales en Italia eran pésimos.

¹³¹⁰ "Bellini, (Vincent)", Fétis, François-Joseph, op. cit.

El arte musical italiano ha llegado a su fin. El sistema de Verdi es deplorable. La decadencia ha llegado al...deshonor :

On ne peut méconnaître les tendances qui, se prononçant de plus en plus, on anéanti le bel art du chant Italien, lui ont substitué les émissions de voix forcées, et ont conduit fatalement au déplorable système de Verdi et de ses imitateurs. C'est aussi dans les opéras de Bellini que l'art d'écrire est tombé dans la décadence qui déshonore aujourd'hui toutes les partitions de fabrique italienne.

Estos conceptos desembocarán en alguna de las frecuentes comparaciones de Fétis entre “los franceses” y “los italianos”. De la música se pasa al público, a la nación. Para Fétis los italianos son ingratos, inconstantes. A fin de explicar el triunfo de Bellini se señala la ingratitud de los italianos: ellos han olvidado a un genio como Rossini, considerado, como he escrito antes, prácticamente francés por los franceses. Fétis indica « *l'inconstance du goût des Italiens, qui après avoir élève des statues au génie d'un artiste, brise le lendemain les idoles qu'il encensait la veille, tout cela, dis-je, secondait Bellini* ».

En cambio, los franceses son gente seria: no se dejan comprar por dos o tres melodías sensibleras. Bellini ha debido aprender a comportarse responsablemente al llegar a París: « *Bellini avait compris, depuis qu'il était à Paris, que le public français ne se passionne pas pour deux ou trois morceaux...il faut lui offrir des ouvrages faits avec plus de soin que la plupart de ceux qu'on représente en Italie* ».

Aquellas consideraciones de Fétis, eran lo más lejano que se podría concebir respecto del pensamiento de un contemporáneo suyo, que desde París se ocupaba también de la música de Rossini y Bellini, y esto precisamente cuando el belga escribía su primera versión de la *Biografie*. Las ideas del genovés Giuseppe Mazzini, que vieron la luz en 1836 bajo el título *Filosofia della Musica*, connotan las músicas de Rossini y Bellini con conceptos como revolución, progreso y misión. A su vez aquellas ideas de Mazzini parecen renacer apenas un año después en la pluma de otro exiliado que se ocupa de música, aunque desde la otra parte del Atlántico. ¡Qué diferencia la visión del mismo objeto por parte de Fétis con la de Mazzini y aquel argentino Miguel Cané, padre! Las expresiones de Cané, estudiadas por Pola Suárez Urtubey en un trabajo dedicado a la música en Argentina en tiempos de proscripción

rosista,¹³¹¹ bien podían haber sido escritas por Mazzini. El argentino, también consciente de la importancia política de la ópera, ve en el gran compositor de Catania no solamente un autor de melodías sino un operador de la revolución que “ha llenado la misión que como artista le señalaron las necesidades de su época”.

Se recordará que los porteños ya tanto admiraban la música de Bellini que incluso bailaban al compás de las versiones que publicaba en esos años el *Boletín Musical*. Pero el compositor siciliano es para Cané un prohombre que sigue los pasos de Rossini, a quien se deben libertad e independencia, y téngase en cuenta la densidad que estos conceptos tenían para un americano en 1837. Si Rossini abre “las puertas del porvenir...con sus cantos populares y revolucionarios” será Bellini quien habría de completar la misión, es decir consumir el arte del porvenir, “el arte romántico”.

Además de estos rasgos de corte político, Cané muestra cómo otras connotaciones habitualmente vinculadas a la figura de Bellini habían llegado precozmente a Sudamérica. Bellini, también para el argentino, “demostró un carácter melancólico”, fue incomprendido por sus compañeros, pero demostró su carácter noble y elevado. En las palabras de Cané no faltan tampoco los atributos de simplicidad y pureza habituales al hablar del siciliano. Bellini además “es todo corazón y sus sentimientos son como los rayos de un Sol puro que no ofende...”. El músico es el artífice “apasionado que se queja, que entenece; y que no puede dejar de conmover al que lo escucha”.

Justamente anota Pola Suárez Urtubey: “Siendo Cané un exiliado y además en años de independencia y libertad política, la alusión que hace de Rossini en esos términos sobrepasa lo musical”.

El entusiasmo de Cané por Bellini vuelve a hacerse explícito en otro texto a través del cual el argentino polemiza con su compatriota Juan Bautista Alberdi, quien habría de ser padre de la Constitución argentina.

Alberdi, quien se autodefine “filósofo”, se muestra menos apasionado. En Génova, en 1843, presencia una *Norma* y cuanto anota es de una admiración distante: confiesa no haber probado en la velada una emoción profunda, lo atribuye a su expectativa exagerada y al consumismo con que en América la música se ha hecho trivial por culpa del negocio de la transcripción: “Provenía esto, sin duda de que en América ha llegado a hacerse trivialísimo lo

¹³¹¹ Suárez Urtubey, Pola, “La musicografía argentina en la proscripción”, *Revista Instituto Vega*, año 5 n. 5, p. 10.

mejor de los temas de Bellini, por medio de esos acomodados para piano, con que la tipográfica musical sacrifica los encantos del arte a las exigencias de su cálculo mercantil”.

Alberdi, cuando aún no habían pasado siquiera diez años de la muerte del catanés, sediento de originalidades y novedad, parece sorprenderse ante la pervivencia de la música de Bellini, y así escribe que “el prestigio de esta partición de Bellini es inmenso todavía en Europa: y yo no sé qué producción pueda pretenderse capaz de rivalizar con ella, ante el favor de los aficionados”. Le parece curioso que el público concurra asiduamente a escuchar esta música, que “este público italiano pueda gustar quince y veinte veces”.¹³¹²

Cuando en octubre concurre al teatro en ocasión de otra *Norma*, esta vez en la Ópera italiana de París, tiene ocasión de escuchar nada menos que a la Grisi. Sus comentarios musicales son escasos y distraídos por los atuendos de la concurrencia.¹³¹³

Cané y Alberdi, con sus diferentes caracteres, muestran la relevancia de la ópera italiana para los hombres políticos del Plata; ocurre que ambos autores escriben textos de idéntico título: “*Bellini a la faz de Rossini*”. Alberdi publica el suyo en marzo en la revista *La Moda* y Cané en agosto en *El Iniciador*. Los dos textos son objeto de reflexiones de Pola Suárez Urtubey¹³¹⁴: Cané reconoce en Bellini al sucesor de Rossini ya desde aquella primera ópera que el joven estudiante del Conservatorio de Nápoles había estrenado con la participación de sus compañeros de estudios, “la aparición de Blanca y Fernando en el teatro de Nápoles- escribe Cané- anunciaba que el vacío que había dejado Rossini se había llenado y que un genio joven y portentoso dominaba el arte, en fin, anunciaba a Bellini”.

La opinión es interesante en cuanto muestra la apasionada devoción de Cané por Bellini porque, además de reconocer el genio del siciliano ya en su primera obra juvenil, da por despachado al músico de Pésaro antes de que éste hubiese dado al mundo obras maestras como por ejemplo el *Guglielmo Tell*.

Es interesante prestar atención a las palabras admiradas de Cané: Bellini es depositario de “la poderosas armonías de la naturaleza italiana, una gracia profunda, una serena y majestuosa gravedad domina a ella”.

Muchos años después, el homónimo hijo de Cané recordaría cómo su padre habría acogido en su mesa a las glorias de la lírica como Tamberlick y Mirate y la Grisi, la Pretty, la Grúa, la Lorini, Mlle. Lagrange, y siempre connotando políticamente lo artístico, habría de

¹³¹² Alberdi, Juan Bautista, *Recuerdos de viaje*, Eudeba, Buenos Aires, 1962, p. 30.

¹³¹³ Alberdi, Juan Bautista, op. cit. p. 70.

¹³¹⁴ Suárez Urtubey, Pola, op. cit, p. 11.

imaginar el horror de un extranjero al ver las representaciones líricas en tiempos de Rosas, en las cuales los druidas de *Norma*, siempre Bellini, vestían con la divisa federal de los partidarios del dictador.¹³¹⁵

La prensa periódica de Buenos Aires, ya en tiempos de migración masiva, recoge también el entusiasmo por el compositor siciliano, en general admirándose de la vigencia de obras en ese momento “viejas” y en varios casos utilizando aquella vetusta calidad como un ariete contra la “nueva música”.

La Gaceta Musical de Buenos Aires patrocina en 1880 la idea de que el predominio verdiano en la temporada deba ser articulado con las “viejas” obras de Bellini y Donizetti. El periódico aplaude la iniciativa del empresario del Colón de incluir en el repertorio “las bellísimas producciones de otros notables maestros que, como Bellini y Donizetti han enriquecido el teatro lírico”.¹³¹⁶

Las notas muestran en su cronología la evolución de la vigencia de las óperas de Bellini. Así, todavía en 1885 se lee en *La Gaceta Musical* la admiración por una ópera de Bellini que sucesivamente habría de ser olvidada por los teatros: *I Capuleti e i Montecchi*, en este caso en la versión combinada con el título de Vaccai. Se subraya el éxito en España de la gran mezzosoprano de Perugia Giuseppina Pasqua: “Gran éxito de la Pascua (sic) en el rol de Romeo en la ópera de Bellini *I Capuleti e Montecchi*, cuyo cuarto acto fue sustituido por el de Vaccai. La célebre aria final «Ah se tu dormi svegliati» sublevó al auditorio interpretada por la célebre artista”.¹³¹⁷

En realidad, las opiniones de las publicaciones porteñas se habrían de concentrar en los tres títulos más resistentes de Bellini en el repertorio: *La Sonnambula*, *I Puritani* y *Norma*.

A distancia de años y en periódicos diferentes, el primero de los títulos es admirado también en función de su simplicidad, que se pone en relación con la música de ópera más cercana en el tiempo a quien escribe. Así, en 1887, el crítico de *La Gaceta* se refiere a la “vieja obra” que conserva su frescura, con una sencillez “que choca si se la compara a los complicados giros melódicos de las obras modernas”. Es interesante notar que precisamente aquel título es confrontado con la música de Wagner, porque *La Sonnambula* se coloca en las antípodas del estilo sublime con ansias de trascendencia con que se adjetiva a menudo el arte del compositor alemán. El título belliniano nace precisamente como un intento de evitar lo

¹³¹⁵ Suárez Urtubey, Pola, op. cit., p. 12, 14.

¹³¹⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 9 de mayo de 1880.

¹³¹⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 6 de diciembre de 1885.

solemne, lo glorioso, es ópera que debía evitar comparaciones con la apenas representada *Anna Bolena* de Donizetti, y se estructuró ya como género en el ámbito semiserio. La pura cantabilidad de Bellini resulta en este caso acentuada por las exigencias dramáticas que ponen en su centro la figura de campesinos ingenuos que después de algunas tribulaciones son llevados a un totalmente antitragico y no trascendente *happy end*: “La sencillez de Bellini no debe confundirse con lo pueril o lo trivial; sus cantos son más que bonitos, son hermosos y sentidos, por eso es que escuchamos con placer sus obras, sin que la admiración que en nosotros despiertan los colosos como Wagner, se oponga a ello en lo mínimo”.¹³¹⁸

La puesta porteña del mismo título en 1899 es ocasión de posiciones muy similares por parte del crítico de *La Nación*, pero, desde el diario fundado por Mitre, se publican en este caso posiciones mucho más combativas e irónicas. El autor de la nota se finge desilusionado porque el público no sólo no se aburrió ante el título de Bellini: “se cantaba la Sonámbula y al terminar el primer acto no dormía profundamente la mitad del auditorio. Ello si, se notaba a largos intervalos un silencio sepulcral que hacía creer en el sueño, pero los estallidos de aplausos y exclamaciones que bruscamente lo interrumpían indicaban que sólo era atención intensa y deleitada”.

Se desmintió así la fe en el progreso musical ante este triunfo de lo vetusto, es decir “la *cavatina* y con ella las cantilenas de toda especie y los coros a unísono y los acompañamientos abajetados!”

Hétenos obligados ahora a descifrar el enigma de que porque el público - por cierto numeroso ¡Qué vergüenza!- no se aburrió ni un momento ante aquel sistema elemental, casi infantil de composiciones que la melodía usurpa y monopoliza el puesto de honor y en él discurre en largos períodos arrollándose sobre los dos acordes de un solo tono o a lo más sobre sus relativos y porque ese público demostró por el contrario extasiarse ante la casta desnudez de aquella melodía exenta de todo artificial ornato, aliada, pura, aérea y como desligada de todo contacto material y terrestre [...] algo más que las aparatosas complicaciones del arte novísimo.

¿Será que en este va descubriendo ya el público más pedantería que aspiración verdadera, más pretensiones que genio?

¹³¹⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 28 de agosto de 1887.

*Sea lo que fuere no hay sino resignarse ante el hecho del entusiasmo que anoche produjo la música de Bellini, que tanto se menosprecia hoy por lo sencillo. En efecto, es sencillamente divina.*¹³¹⁹

En el mismo año se había presentado *I Puritani*, y la reacción de *La Nación* siempre positiva, parece polemizar con la presentación de la obra anterior, *Die Walküre*, que había sido calificada como pesada. Así se lee que la ópera de Bellini pareció “más bella que nunca” y de forma sibilina se escribe que: “La razón de esto no es preciso indicarla. Aquello era por fin un riquísimo pastel de liebre con liebre, como se decía por los pasillos”.

Las connotaciones implícitas son que la obra de Bellini es franca, sincera en mostrar lo sólido: el canto que los modernos pedantes desprecian. La ópera, “fue cantada como en los tiempos en que el canto no estaba proscripto de la escena en nombre del progreso del arte, como una abominación solo propia de pueblos incultos y primitivos”.¹³²⁰

La devoción del crítico por *I Puritani* ya se había manifestado en las presentaciones de 1893 y 1894, quien escribía esta ópera en términos superlativos. Bellini, para él, es músico italiano que se coloca sobre Rossini y Verdi. *I Puritani* es “inestimable joya del primer genio músico de Italia en este siglo, del sin par y nunca bien llorado Bellini”.¹³²¹ En *La Nación* ya desde aquellos tiempos se subrayaba su dificultad, porque el canto sin engaño debe ser afrontado por profesionales de “grandes facultades y de resistencia probada, a la vez que de mucho arte vocal” y donde el artista no es ayudado por la orquesta como en las óperas modernas. En Bellini hay que cantar en serio porque la voz “por lo común marcha descubierta, aún en los intervalos más comprometidos”.¹³²²

El título mayor de Bellini es presentado también mostrándolo como ejemplo de vigencia a pesar de su antigüedad: “el anuncio de Norma aún tuvo virtud para llenar anoche el teatro de la ópera al cabo de los sesenta y tres años de existencia que lleva a cuestras la obra maestra de Bellini. ¡De cuántas obras que hoy pasan por muy superiores a aquella no se podrá decir otro tanto cuando hayan cumplido sólo 20 años!”¹³²³

¹³¹⁹ *La Nación*, 21 de julio de 1899.

¹³²⁰ *La Nación*, 14 de mayo de 1899.

¹³²¹ *La Nación*, 10 de octubre de 1894.

¹³²² *La Nación*, 28 de mayo de 1893.

¹³²³ *La Nación*, 16 julio de 1894.

La Gaceta publica en agosto de 1882 la traducción de un artículo con el título “Vicente Bellini. Rasgos de su vida artística”.¹³²⁴ Se trata de una de las habituales anécdotas que el periódico gusta publicar. En este caso se trata de la composición del aria final de *La Straniera*. El texto, más allá de su carácter algo liviano, tiene su importancia porque muestra un perfil claro de Bellini en función de algunas características que la tradición sobre su figura conservaba, y que a través de notas como ésta se difundían también en Buenos Aires. Se muestra allí a Bellini como persona trabajadora y humilde, y se describe al músico “sentado al piano solo, en una pieza muy modesta”. En el momento de componer el aria final de *Alaide*, Bellini encuentra que los versos de su libretista Romani no le satisfacen. El músico no se conforma, pero no se atreve en un primer momento a interpelar a Romani porque es “tímido, o más bien púdico como su música”. Por fin, su voluntad de perfeccionamiento puede más y manda llamar al poeta que corrige el libreto, pero, aún después de varias modificaciones de Romani, Bellini queda insatisfecho y entonces el compositor con un arrebato pasional, “arrojándose inspirado sobre el piano creó el aria, mientras que Romani lo miraba estupefacto”. Se llega así, por fin, a la creación de la obra maestra, el aria “*Or sei pago, o ciel tremendo*”. El relato empero no desmerece a Romani, consignándolo al estereotipo del libretista que lo supone poeta de mala calidad. Por el contrario, el texto cuenta que “*Bellini abrazó conmovido a su poeta: el uno era digno del otro*”.

Se muestra así a Bellini como compositor que no se conforma, paladín de la lenta perfección, moderno en su independencia de las exigencias del mercado que pedían velocidad, respetuoso de la importancia del texto y de la dramaturgia y, cosa que se pone en las antípodas del estereotipo rossiniano, artesano que confía más en el duro y lento trabajo que en la inspiración. Es romántico, se abalanza sobre el piano en un arrebato pasional, pero después de numerosos vanos tentativos que no lo desalientan.

Pocos meses después, la imagen eternizada de Bellini aparece en *La Gaceta* a través del relato del monumento que el escultor Monteverde ha hecho para Catania. El compositor allí aparece como el autor de “aquellas divinas melodías creadas en su genio inmortal”. Ya es un personaje eterno entrado en lo clásico del mármol de Carrara y sobre un “esbelto pedestal de estilo del Quinientos”.¹³²⁵

Otra anécdota sobre Bellini es eficaz medio para develar aquella imagen que se había construido sobre el compositor, independientemente de lo real. El texto, pletórico de

¹³²⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 27 de agosto de 1882.

¹³²⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 8 de octubre de 1882.

romanticismo, cuenta sobre el encuentro de Bellini con la gran diva Maria Malibrán y es publicado por *La Gaceta Musical*.¹³²⁶ Por lo pronto se presenta al compositor con un calificativo inusual, Bellini es “el más simpático de los compositores modernos”, y se insiste tanto en su tímida delicadeza que, como se verá, su virilidad será puesta en duda. Bellini es, para el “mundo civilizado...el cisne de las almas sensibles”. Los antecedentes del relato son de gran riqueza para la interpretación: se pinta al músico como puro y víctima de una sociedad envidiosa que “llamó belliniano al sentimiento llorón, al arte sin energía”. El estoicismo de nuestro héroe se manifiesta con una actitud encerrada: “callaba y sufría en silencio”, y por eso, según la nota, el compositor “tierno” encontraba su vena solamente en la melancolía, una imagen que Bellini mismo rechazaba ya que mirándose en el espejo “detestaba la dulzura de su seráfica personalidad”. Con esas premisas se escenifica el encuentro con la Malibrán que es descripta en las antípodas de aquel carácter delicado y frágil: la cantante es dominadora, soberana y con ojos de fuego. Bellini va al teatro y permanece en adoración, solo después de un tiempo puede vencer su timidez y le manifiesta su pasión. La respuesta de la Malibrán es un desafío y casi un chantaje: “Nunca podré amarte...a no ser que me escribas un papel que nos remonte a entrambos a una altura adonde no llegue la crítica de la sociedad”. Bellini ante esto arrojó su “blando laúd” y compuso una ópera heroica: *Norma*. La gloria, según el relato, colocó a ambos “solos en las alturas, donde podían amarse con libertad”, pero el amor era imposible, la nota no explica el porqué, y los amantes “se abrazaron ambos como hermanos” para despedirse definitivamente: “«Adiós Vincenzo», dijo Maria enjugando sus párpados.” La historia concluye románticamente, con toques casi wagnerianos y con la muerte prematura de Bellini, a la que sigue el aún más temprano fin de la Malibrán, que dejó el mundo antes de cumplir veintisiete años, pronunciando esta frase final: “El cisne ha volado al Paraíso. Voy a buscarlo allí”.

El interés siempre fresco por la figura de Bellini se manifiesta en una publicación uruguaya de la que *La Gaceta Musical* da noticia en 1887. Se trata de un texto de Manuel Muñoz y Pérez llamada *Las óperas de Bellini*. Se aprovecha la indicación para rescatar una vez más la adjetivación habitual, es decir, “su genio palpitante de pasión y de ternura”.¹³²⁷

El fin del siglo XIX señaló un declinación del modelo romántico. La elite europea y progresivamente rechazó la afectividad explícita de la ópera en favor de la “pureza” sinfónica o de las discreciones camarísticas. Fue apenas tolerado el susurro compuesto del *lied*.

¹³²⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 15 de agosto de 1886.

¹³²⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 28 de agosto de 1887.

Robert Paris,¹³²⁸ al escribir sobre la situación de aquellos años, recoge un texto de Henry James, *Washington Square*, donde el escritor, al señalar que a su heroína amaba las arias de Donizetti y de Bellini, aclara que hay que disculparla, porque sus opiniones sobre la música reflejaban las de una época de terrible mal gusto.

De acuerdo con la absoluta necesidad de adquirir fundamentos y con la admiración por todo lo que se realizaba en París, evidentemente los comentarios dogmáticos de Fétis llegaron a ser muy influyentes en Argentina, y sus conceptos y datos constantemente se transformarán, elaborados en artículos de *La Gaceta Musical*, por ejemplo. Por cierto, las opiniones más hostiles a la ópera habrían de ser esgrimidas en Argentina en esos momentos en los que se verificaron aquellas dinámicas menos receptivas de lo italiano, que ya fueron descritas antes. Como se recordará, no pocos músicos belgas residentes en Argentina habían estudiado en el Conservatoire de Bruselas, de rue de la Régence, y por cierto, casi todos habían conocido a Fétis.

Bellini como emblema denota a los argentinos que los compatriotas del músico, los inmigrantes italianos, son sensibles, melancólicas víctimas de un destino adverso, personas no violentas, lánguidamente delicadas y tal vez poco viriles, con las cuales no es factible realizar grandes empresas; al menos según el punto de vista de personajes de acción como Sarmiento, para quien el catanés era frágil, débil, el maestro de los tristes¹³²⁹, sujeto a una pasividad que el sanjuanino habría de aplicar a menudo también, a los compatriotas de Bellini.

5.2.3. Donizetti y la sórdida locura.

5.2.3.1. Donizetti y el dato.

Las óperas de Donizetti en el principal teatro porteño desminuyen sensiblemente desde 1880 hacia 1920, tanto que la tercera de esas décadas ve representar menos de la mitad de los títulos (ocho) de cuantas se representaban en la primera (diecinueve).

Desde 1901 en adelante se prestará atención a las óperas cómicas del compositor. Resulta interesante que antes de esa fecha *Don Pasquale* y *L'Elisir d'Amore* hayan sido títulos descuidados por el teatro principal de la ciudad.

Viceversa, un título mayoritario en esos cuarenta años, *La Favorita*, fue objeto de una docena de producciones, pero todas anteriores a 1911. Menos favorecida por cierto, pero con

¹³²⁸ Paris, Robert, op. cit., p. 636.

¹³²⁹ Sarmiento, Domingo Faustino, “*La ópera italiana en Santiago*”...cit.

análogo desarrollo, será *Linda de Chamounix*, cuya última presentación en el período tendrá lugar en el año del Centenario. *Lucia*, representa un título puente entre lo viejo y lo nuevo: mantiene una cierta constancia en sus diez producciones, pero no supera el 1916.

Otros títulos serios como *Lucrezia Borgia*, *Maria de Rohan* y *Poliuto* serán considerados pasados de moda después de 1896, si bien *Lucrezia* gozó de una fugaz exhumación en 1919. Aquella producción de *Lucrezia Borgia* puede haber sido estimulada por la programación un par de años antes en la Scala. Entre ambas producciones existe algún puente artístico que puede explicar la llegada a Buenos Aires de la envenadora de Ferrara: la protagonista en ambas producciones fue la misma, Ester Mazzoleni, y el responsable de la edición milanesa fue el argentino Héctor Panizza. Diferentes los tenores y ambos celeberrimos: Aldo Bonci para Milán y el joven Beniamino Gigli para Buenos Aires. Otro dato interesante de esta reacción en cadena es que esta ópera recuperada de Donizetti fue cantada también en 1919 por la Mazzoleni en el Teatro Real de Madrid. En la noche porteña del 27 de julio y en ocasión del apenas firmado tratado de paz que puso fin a la Gran Guerra, además de la ópera de Donizetti se representaron los segundos actos de *Aida* y de *Faust*. Como si esto fuese poco, además se cantaron los himnos argentino, inglés, la marsellesa, la marcha real italiana, el Himno de Mamelli, la *Bravançonne* y el himno de los Estados Unidos, este último interpretado por Claudia Muzio.

De todas maneras, para Buenos Aires, salvo por *Lucia*, tanto Donizetti, como Rossini serán compositores de *opere buffe*.

<i>Lucia di Lammermoor</i>	1880, Teatro Colón
<i>Favorita, La</i>	1881, Teatro Colón
<i>Poliuto</i>	1881, Teatro Colón
<i>Linda de Chamounix</i>	1882, Teatro Colón
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1882, Teatro Colón
<i>Lucrezia Borgia</i>	1882, Teatro Colón
<i>Poliuto</i>	1882, Teatro Colón
<i>Favorita, La</i>	1884, Teatro Colón
<i>Lucrezia Borgia</i>	1884, Teatro Colón
<i>Favorita, La</i>	1885, Teatro Colón
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1885, Teatro Colón
<i>Lucrezia Borgia</i>	1885, Teatro Colón
<i>Poliuto</i>	1885, Teatro Colón
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1886, Teatro Colón
<i>Favorita, La</i>	1887, Teatro Colón
<i>Lucrezia Borgia</i>	1887, Teatro Colón

<i>Maria di Rohan</i>	1887, Teatro Colón
<i>Poliuto</i>	1888, Teatro Colón
<i>Lucrezia Borgia</i>	1889, Teatro Ópera
<i>Favorita, La</i>	1890, Teatro Ópera
<i>Poliuto</i>	1890, Teatro Ópera
<i>Favorita, La</i>	1891, Teatro Ópera
<i>Linda de Chamounix</i>	1891, Teatro Ópera
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1891, Teatro Ópera
<i>Favorita, La</i>	1892, Teatro Ópera
<i>Favorita, La</i>	1893, Teatro Ópera
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1895, Teatro Ópera
<i>Poliuto</i>	1896, Teatro Ópera
<i>Favorita, La</i>	1897, Teatro Ópera
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1901, Teatro Ópera.
<i>Favorita, La</i>	1902, Teatro Ópera
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1903, Teatro Ópera
<i>Linda de Chamounix</i>	1904, Teatro Ópera
<i>Don Pasquale</i>	1905, Teatro Ópera
<i>Don Pasquale</i>	1906, Teatro Ópera
<i>Favorita, La</i>	1907, Teatro Ópera
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1909, Teatro Colón
<i>Don Pasquale</i>	1910, Teatro Colón
<i>Linda di Chamounix</i>	1910, Teatro Colón
<i>Favorita, La</i>	1911, Teatro Colón
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1911, Teatro Colón
<i>Don Pasquale</i>	1912, Teatro Colón
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1913, Teatro Colón
<i>Don Pasquale</i>	1914, Teatro Colón
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1915, Teatro Colón
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1916, Teatro Colón
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1917, Teatro Colón
<i>Lucrezia Borgia</i>	1919, Teatro Colón

Las numerosas presentaciones de Donizetti en Montevideo resultan extremadamente articuladas. La constancia de *Lucia di Lammermoor* no perjudica la regular reaparición de otros títulos como *La Favorita*, *Lucrezia*, *Poliuto* o *Linda*. El incremento de las óperas *buffe* no parece tan avasallador.

<i>Favorita, La</i>	1881, Teatro Solís
<i>Fille du regiment, La</i>	1881, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1881, Teatro Solís
<i>Lucrezia Borgia</i>	1881, Teatro Solís

<i>Favorita, La</i>	1882, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1882, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1882, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1882, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1883, Teatro Solís
<i>Poliuto</i>	1883, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1884, Teatro Solís
<i>Lucrezia Borgia</i>	1884, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1885, Teatro Solís
<i>Poliuto</i>	1885, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1886, Teatro Solís
<i>Linda di Chamounix</i>	1886, Teatro Solís
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1887, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1887, Teatro Solís
<i>Lucrezia Borgia</i>	1887, Teatro Solís
<i>Linda di Chamounix</i>	1888, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1888, Teatro Solís
<i>Lucrezia Borgia</i>	1888, Teatro Solís
<i>Lucrezia Borgia</i>	1889, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1890, Teatro Solís
<i>Lucrezia Borgia</i>	1890, Teatro Solís
<i>Lucrezia Borgia</i>	1890, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1891, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1891, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1892, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1892, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1892, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1894, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1895, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1895, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1896, Teatro Solís
<i>Poliuto</i>	1896, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1898, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1899, Teatro Solís

<i>Lucia di Lammermoor</i>	1899, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1901, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1902, Teatro Solís
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1903, Teatro Solís
<i>Linda di Chamounix</i>	1904, Teatro Solís
<i>Don Pasquale</i>	1905, Teatro Solís
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1905, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1905, Teatro Solís
<i>Don Pasquale</i>	1906, Teatro Solís
<i>Don Pasquale</i>	1906, Teatro Solís
<i>Linda di Chamounix</i>	1906, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1906, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1908, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1909, Teatro Solís
<i>Don Pasquale</i>	1914, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1914, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1915, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1915, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1916, Teatro Solís
<i>Elisir d'Amore</i>	1917, Teatro Solís
<i>Elisir d'Amore</i>	1918, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1918, Teatro Solís
<i>Favorita, La</i>	1918, Teatro Solís
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1918, Teatro Solís
<i>Lucrezia Borgia</i>	1919, Teatro Solís

En los cuarenta años que se estudian, la acogida uruguaya a la melodía donizettiana, tan robustamente asociada a la cantabilidad de los italianos, fue muy superior a la hospitalidad que a ella brindaron los porteños. Contra las cuarenta y ocho producciones de la primera sala de Buenos Aires, el Solís ostenta sesenta y tres, pero tal vez el dato más significativo es que durante el momento crítico para la acogida de los inmigrantes peninsulares en Argentina, el que comienza en torno a 1900 y se hace explícito en 1910, el comportamiento de ambos repertorios rioplatenses es cualitativamente diferente. Los uruguayos “toman mucho más en

serio” a Donizetti: si la mitad de las óperas de Donizetti que presenta la primera sala de Buenos Aires abarca las *buffe* (por cierto *L’Elisir d’Amore* y *Don Pasquale*), en el Solís la proporción de óperas serias es exactamente de dos tercios de las veinticuatro programadas. Entre las situaciones especiales cada uno de los teatros exhibe alguna curiosidad: la *Maria de Rohan* (1887) de Buenos Aires y *La fille du regiment* del Solís (1881).

El comportamiento de la programación del teatro alla Scala es mucho más regular que el del Colón. No se perciben las tan frecuentes representaciones de óperas del bergamasco que muestran las temporadas de Buenos Aires, pero se presentan títulos de Donizetti con un ritmo bastante uniforme. Se nota también en Milán la predilección por la producción *buffa* del compositor, apenas iniciado el siglo XX, con un *Elisir* que no aparecía antes. He aquí las producciones de la Scala.

<i>Lucia di Lammermoor</i>	1879 - 1880, Teatro alla Scala
<i>Favorita, La</i>	1884 - 1885, Teatro alla Scala
<i>Lucrezia Borgia</i>	1886 - 1887, Teatro alla Scala
<i>Favorita, La</i>	1887 - 1888, Teatro alla Scala
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1892 - 1893, Teatro alla Scala
<i>Lucrezia Borgia</i>	1892 - 1893, Teatro alla Scala
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1893 - 1894, Teatro alla Scala
<i>Elisir d’Amore, L’</i>	1900 - 1901, Teatro alla Scala
<i>Linda di Chamounix</i>	1901 - 1902, Teatro alla Scala
<i>Don Pasquale</i>	1904 - 1905, Teatro alla Scala
<i>Elisir d’Amore, L’</i>	1916 - 1917, Teatro alla Scala
<i>Lucrezia Borgia</i>	1916 - 1917, Teatro alla Scala
<i>Don Pasquale</i>	1918 - 1919, Teatro alla Scala

El Teatro Real de Madrid es extremadamente fiel al compositor de Bérghamo mostrando tanto su afición al repertorio del *bel canto* como una actitud conservadora respecto de la tendencia internacional. Grandes españoles como Julián Gayarre en *La Favorita* o María Barrientos en *L’Elisir*, o Florencio Constantino en *Lucia*, se alternaban con grandes estrellas internacionales como Fernando de Lucia, Adelina Patti y Regina Pacini.

La cantidad de producciones madrileñas dedicadas a Donizetti es verdaderamente importante. Dato muy significativo es, por un lado la precoz presentación de óperas cómicas como el *Don Pasquale* de 1880 y *L’Elisir* de 1885, y también el paralelo apego a óperas serias como *Maria de Rohan* o *La Favorita*, aún en 1919 y 1920. El argumento ibérico de esta última ópera tal vez explique las numerosísimas producciones del título en Madrid, más de

una docena en aquellos años, un comportamiento similar al del Liceu de Barcelona, que entre 1888 y 1895 presenta *La Favorita* cinco veces. Títulos poco frecuentes en los otros teatros como la póstuma *Il Duca d'Alba*, otro tema ibérico, o *Gemma di Vergy*, confirman esta devoción por Donizetti.

<i>Don Pasquale</i>	1880, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1880, Teatro Real
<i>Lucrezia Borgia</i>	1880, Teatro Real
<i>Poliuto</i>	1880, Teatro Real
<i>Don Pasquale</i>	1881, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1881, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1882, Teatro Real
<i>Linda di Chamounix</i>	1882, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1882, Teatro Real
<i>Lucrezia Borgia</i>	1882, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1883, Teatro Real
<i>Gemma di Vergy</i>	1883, Teatro Real
<i>Poliuto</i>	1883, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1884, Teatro Real
<i>Linda di Chamounix</i>	1884, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1884, Teatro Real
<i>Lucrezia Borgia</i>	1884, Teatro Real
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1885, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1885, Teatro Real
<i>Linda di Chamounix</i>	1885, Teatro Real
<i>Linda di Chamounix</i>	1885, Teatro Real
<i>Lucrezia Borgia</i>	1885, Teatro Real
<i>Maria di Rohan</i>	1885, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1886, Teatro Real
<i>Linda di Chamounix</i>	1886, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1886, Teatro Real
<i>Poliuto</i>	1886, Teatro Real
<i>Duca d'Alba, Il</i>	1887, Teatro Real
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1887, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1887, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1887, Teatro Real
<i>Lucrezia Borgia</i>	1887, Teatro Real
<i>Linda di Chamounix</i>	1888, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1888, Teatro Real
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1889, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1889, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1890, Teatro Real
<i>Linda di Chamounix</i>	1891, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1891, Teatro Real

<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1892, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1892, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1893, Teatro Real
<i>Linda di Chamounix</i>	1893, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1893, Teatro Real
<i>Lucrezia Borgia</i>	1893, Teatro Real
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1894, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1894, Teatro Real
<i>Don Pasquale</i>	1895, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1895, Teatro Real
<i>Lucrezia Borgia</i>	1895, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1896, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1898, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1901, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1902, Teatro Real
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1903, Teatro Real
<i>Linda di Chamounix</i>	1903, Teatro Real
<i>Lucrezia Borgia</i>	1903, Teatro Real
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1904, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1904, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1904, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1905, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1906, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1906, Teatro Real
<i>Maria di Rohan</i>	1907, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1908, Teatro Real
<i>Linda di Chamounix</i>	1909, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1910, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1911, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1913, Teatro Real
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1913, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1919, Teatro Real
<i>Lucrezia Borgia</i>	1919, Teatro Real
<i>Maria di Rohan</i>	1919, Teatro Real
<i>Favorita, La</i>	1920, Teatro Real

El teatro romano presenta tempranamente *L'Elisir d'Amore* en 1883 y *Don Pasquale* en 1899, mostrando en qué medida aquella exclusiva dedicación porteña al Donizetti serio después de 1880 fue característica más bien local. La frecuencia de óperas de Donizetti en las cuarenta temporadas romanas es análoga al teatro de Madrid, mostrando también aquí que Buenos Aires se revelaba poco acogedora a Donizetti, al menos en sus primeras salas.

De manera análoga también perviven óperas serias de Donizetti en Roma. Especial es el caso del *Poliuto*, una ópera “romana” que se produce de manera especial en 1904. El protagonista es un Francesco Tamagno en el final de su carrera, cantante que Buenos Aires

había aplaudido calurosamente en el mismo rol, cuando la ópera se estrenaba en la ciudad, veintitrés años antes. El director musical de la producción fue Pietro Mascagni, quien con poca confianza en el título de Donizetti, o tal vez con ansias de mostrarse “sinfónico”, reemplaza el primer acto de la ópera por obras orquestales como la *Elegia* de Tchaikovsky, algunas *Danzas Húngaras* de Brahms y la sinfonía del *Guglielmo Tell* rossiniano. La preferencia de Roma por Donizetti se muestra en la variedad de títulos. En 1911 se presenta un título muy poco frecuente entonces: *Don Sebastiano*, y en los últimos años del período en examen también *opere buffe* como *Don Pasquale* y *L’Elisir*, se alternan de manera muy equilibrada no sólo con *Lucia* sino también con *La Favorita* y *Lucrezia Borgia*.

Éste el nutrido elenco de óperas de Donizetti en el Costanzi:

<i>Elisir d’Amore, L’</i>	1883, Teatro Costanzi
<i>Poliuto</i>	1883, Teatro Costanzi
<i>Favorita, La</i>	1884, Teatro Costanzi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1884, Teatro Costanzi
<i>Linda di Chamounix</i>	1885, Teatro Costanzi
<i>Maria di Rohan</i>	1885, Teatro Costanzi
<i>Favorita, La</i>	1888, Teatro Costanzi
<i>Linda di Chamounix</i>	1889, Teatro Costanzi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1890, Teatro Costanzi
<i>Maria di Rohan</i>	1890, Teatro Costanzi
<i>Lucrezia Borgia</i>	1895, Teatro Costanzi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1898, Teatro Costanzi
<i>Don Pasquale</i>	1899, Teatro Costanzi
<i>Lucrezia Borgia</i>	1899, Teatro Costanzi
<i>Elisir d’Amore, L’</i>	1900, Teatro Costanzi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1900, Teatro Costanzi
<i>Favorita, La</i>	1902, Teatro Costanzi
<i>Lucrezia Borgia</i>	1904, Teatro Costanzi
<i>Poliuto</i>	1904, Teatro Costanzi
<i>Don Pasquale</i>	1908, Teatro Costanzi
<i>Elisir d’Amore, L’</i>	1908, Teatro Costanzi
<i>Favorita, La</i>	1908, Teatro Costanzi
<i>Don Pasquale</i>	1911, Teatro Costanzi
<i>Don Sebastiano</i>	1911, Teatro Costanzi
<i>Favorita, La</i>	1911, Teatro Costanzi
<i>Don Pasquale</i>	1912, Teatro Costanzi
<i>Elisir d’Amore, L’</i>	1912, Teatro Costanzi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1912, Teatro Costanzi
<i>Maria di Rohan</i>	1912, Teatro Costanzi
<i>Linda di Chamounix</i>	1913, Teatro Costanzi
<i>Don Pasquale</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Favorita, La</i>	1914, Teatro Costanzi

<i>Don Pasquale</i>	1915, Teatro Costanzi
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1915, Teatro Costanzi
<i>Favorita, La</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Lucrezia Borgia</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Don Pasquale</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Favorita, La</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Don Pasquale</i>	1919, Teatro Costanzi

Un caso especial en la recepción de Donizetti lo representa, de manera explicable, el teatro de la ciudad natal del compositor, que por otro lado lleva su nombre. En el Teatro Donizetti de Bérgamo se presentan óperas como *Torquato Tasso* en 1881, *Il Duca d'Alba* en 1885, *Don Sebastiano* en 1909 y *La figlia del reggimento* con la célebre Elvira de Hidalgo en 1915.

Con el objetivo de comparar la actividad del Colón-Ópera en Buenos Aires con los teatros menores, procedo por el cotejo más radical. El Doria, el teatro vecino al mercado de Spinetto, resolvió sus ambiciones de modernismos con los humildes medios que tuvo a su alcance: simplemente cambió de nombre y abandonando el recuerdo de las glorias navales de Génova, con el nuevo siglo fue rebautizado “Marconi”. En el repertorio lírico fue más fiel al pasado y su constancia en presentar óperas de Donizetti lo demuestra. La sala presentaba espectáculos de diferente nivel y eso comprendía ocasionales casos de excelencia de artistas jóvenes que esperaban el salto al teatro internacional, o de viejas glorias que ya no tenían acceso al gran escenario. El análisis de los cantantes puede mostrar datos interesantes, así, el Edgardo de la *Lucia* que presentó la sala en 1912, fue Pedro Novi, un gran artista chileno que no sólo cantó en otras salas de la ciudad sino que también se exhibió en primerísimos teatros de Italia y fue protagonista de *tournées* que lo llevaron hasta Salto, en el Uruguay.¹³³⁰ El teatro acogía diferentes compañías líricas que a menudo presentaban títulos que ya habían sido mostrados poco antes, por lo que en los repertorios es posible encontrar diferentes versiones de una misma ópera en el mismo año. Con estas prevenciones los títulos y las frecuencias de las óperas son muy indicativos. El teatro, durante el período que se estudia, presentó un espectro muy amplio del tan extenso repertorio de Donizetti. Son de notar, en

¹³³⁰ Gracias a Marita Fornaro me fue posible revisar los archivos del bello teatro Larrañaga de Salto. En aquellos fondos, aún en proceso de catalogación, he podido constatar la presencia de Novi en afiches publicitarios del teatro.

especial, algunos casos como *La figlia del reggimento* en 1893, y *La Favorita*, aún en 1920. El teatro es curiosamente parco en el repertorio *buffo* de Donizetti mostrando una tendencia completamente divergente a la de teatro de prestigio de la ciudad. Para los inmigrantes, Donizetti seguía siendo cosa seria.

<i>Favorita, La</i>	1888, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1888, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1888, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1888, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1888, Teatro Doria
<i>Maria di Rohan</i>	1888, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1889, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1889, Teatro Doria
<i>Linda di Chamounix</i>	1891, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1891, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1892, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1892, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1892, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1892, Teatro Doria
<i>Lucrezia Borgia</i>	1892, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1893, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1893, Teatro Doria
<i>Figlia del reggimento, La</i>	1893, Teatro Doria
<i>Linda di Chamounix</i>	1893, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1893, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1893, Teatro Doria
<i>Lucrezia Borgia</i>	1893, Teatro Doria
<i>Poliuto</i>	1893, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1894, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1894, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1894, Teatro Doria
<i>Lucrezia Borgia</i>	1894, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1895, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1895, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1895, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1896, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1901, Teatro Doria
<i>Favorita, La</i>	1902, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1902, Teatro Doria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1903/1904, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1904 - 1905, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1904 - 1905, Teatro Marconi
<i>Linda di Chamounix</i>	1904, Teatro Marconi
<i>Lucrezia Borgia</i>	1904, Teatro Marconi

<i>Lucrezia Borgia</i>	1904, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Lucrezia Borgia</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1912, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1912, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1912-1913, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1913, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1913, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1915 - 1916, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1915, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1915, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1918 - 1919, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1918 - 1919, Teatro Marconi
<i>Don Pasquale</i>	1918, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1918, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1918, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1918, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1919, Teatro Marconi
<i>Don Pasquale</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi
<i>Favorita, La</i>	1920, Teatro Marconi

Los otros teatros de la ciudad componen un variadísimo espectro que va desde salas como el Politeama y el Coliseo, que, aunque de manera no constante, presentaron artistas de primera línea hasta otras realidades más humildes que ofrecían “óperas por secciones”, es decir, lo que después se llamaron los “momentos culminantes”. Entre los casos de excelencia, el teatro Coliseo en la temporada de 1914 dedicó a Donizetti una *Favorita* con Hipólito Lázaro y un *Don Pasquale* con Tito Schipa y Rosina Storchio. La misma ópera subió a escena

en 1919 con Ninon Vallin como protagonista femenina. En 1907, por otro lado, una compañía francesa presentó la versión de París de *Lucie de Lammermoor*. El teatro Politeama que regenteaba el empresario Ciacchi, presentó en la temporada de 1866 una *Lucrezia Borgia* con Luisa Tetrazzini y Fernando de Lucia. La Tetrazzini, mostrando la flexibilidad con que los cantantes de entonces afrontaban papeles muy diferentes, se exhibió también cantando la grave parte de Leonora en *La Favorita*. Dos años después, en la histórica sala, durante una *tournée* de la famosa Adelina Patti, la diva de aquellos años cantó *Linda de Chamounix* y *Lucia di Lammermoor*. En 1906 una gran compañía de la que formaban parte la creadora del papel de Floria Tosca, Hariclea Darclée, y Pasquale Amato, afrontó *L'Elisir* y *Lucia*. En el Nacional en 1892 reinaba el español Juan Goula que con el uruguayo José Oxilia presentó *La Favorita*. El mismo tenor cantó en el Teatro de la Zarzuela la misma ópera en versión combinada (sólo el segundo acto) con *Cavalleria Rusticana*. El teatro San Martín, que en aquella temporada de 1895 podía proponerse como “teatro de moda”, presentó *Lucia* y *Linda de Chamounix* con Luisa Tetrazzini. La diva en calidad de atracción, anunciaba que en la primera de las óperas habría de cantar como cadencia “el rondó que ejecutaba la célebre Malibran”, y en la segunda, como final, agregaría el vals de *Romeo y Julieta* de Gounod. Otro teatro irregular en sus presentaciones líricas, el Odeón, mostró una *Lucia* en 1902 con la célebre María Galvany. La lista muestra una curiosidad: el Teatro Rivadavia presenta en 1904 *La fille du regiment* en su versión original francesa. La oferta donizettiana resulta en todos los teatros verdaderamente consistente, y se confirma aquella tendencia del teatro Doria que indica en qué medida para el público en general, hasta 1920, Donizetti es compositor importante en el repertorio serio. Este es el elenco donizettiano de esos teatros:

<i>Favorita, La</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Lucrezia Borgia</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Favorita, La</i>	1883, Teatro Politeama
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Lucrezia Borgia</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Favorita, La</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Favorita, La</i>	1886, Teatro Politeama
<i>Lucrezia Borgia</i>	1886, Teatro Politeama
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Linda de Chamounix</i>	1888, Teatro Politeama
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1888, Teatro Politeama
<i>Favorita, La</i>	1890, Teatro Onrubia
<i>Favorita, La</i>	1892, Teatro de la Zarzuela

<i>Lucia di Lammermoor</i>	1892, Teatro de la Zarzuela
<i>Lucia di Lammermoor</i> – <i>Cavalleria Rusticana</i>	1892, Teatro de la Zarzuela
<i>Lucrezia Borgia</i>	1892, Teatro de la Zarzuela
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1892, Teatro Nacional
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1894, Teatro Odeón
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1895, Teatro Onrubia ¹³³¹
<i>Favorita, La</i>	1895, Teatro San Martín
<i>Linda de Chamounix</i>	1895, Teatro San Martín
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1895, Teatro San Martín
<i>Poliuto</i>	1895, Teatro San Martín
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1896, Teatro San Martín
<i>Favorita, La</i>	1897, Teatro San Martín
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1902, Teatro Odeón
<i>Don Pasquale</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Linda de Chamounix</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Linda de Chamounix</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Fille du regiment, La (en francés)</i>	1904, Teatro Rivadavia
<i>Don Pasquale</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Elisir d'Amore, l'</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Elisir d'Amore, L'</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Lucie de Lammermoor</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Don Pasquale</i>	1907, Teatro Victoria
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1907, Teatro Victoria
<i>Don Pasquale</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Favorita, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Favorita, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Favorita, La</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Favorita, La</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Favorita, La</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Favorita, La</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Don Pasquale</i>	1914, Teatro Coliseo

¹³³¹ El Teatro Onrubia desde julio de aquel 1895 se llamará Teatro Victoria).

<i>Favorita, La</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Favorita, La</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Don Pasquale</i>	1919, Teatro Coliseo

Las provincias, según alguna información de *La Gaceta Musical*, mostraron Donizetti en Córdoba (*Lucia* en 1883), Rosario (*La Favorita* y *Lucrezia Borgia* en 1880; *La Favorita* en 1884 y *Lucia* en 1886) y La Plata (*Lucrezia* y *Lucia* con Roberto Stagno en 1887).

El hecho de que teatros internacionales europeos mantengan en repertorio las óperas serias de Donizetti; que importantísimos cantantes conserven esas óperas en su abanico de oferta y que teatros importantes de Buenos Aires incluyan gran cantidad de melodramas del Donizetti serio, demuestra claramente cómo la muerte de ese repertorio que había decretado el Teatro Colón, aparece, aún a principios del siglo XX, por lo menos prematura. El público de Buenos Aires recibe una nutrida propuesta de las óperas de Donizetti y el teatro de los humildes trabajadores del Mercado del Abasto muestra hacia el bergamasco una fidelidad que en absoluto se limita al repertorio *buffo*.

5.2.3.2. Donizetti como Emblema.

No es fácil superar a un rival genial, simpático y hermoso como Bellini que además muere joven. Gaetano Donizetti, que reinó en el mercado de la ópera italiana desde la muerte precoz del catanés hasta el inicio de la fortuna de Verdi y el casi contemporáneo estallido de su enfermedad mental, pagó muy caro el éxito de aquellos diez años que van de 1835 a 1845 con aspectos negativos que enturbiaron su fama posterior.

Gabriele Dotto, reflexionando sobre las investigaciones recientes de la musicología, indica que Donizetti era persona de trabajo minucioso, “instancabile revisore delle proprie opere”.¹³³² Esos perfiles que recupera Dotto son diferentes de los que se desarrollaron en torno al compositor de Bérgamo después de su muerte. Se dijo de él que era superficial, antipatriota y oportunista. Para entender los aspectos de su biografía que actuaron como soporte de aquellas valoraciones procederé a recordar algunos datos.

Donizetti fue autor de dos de las primeras óperas que nunca bajaron de los escenarios desde su creación. Junto con el *Barbiere* rossiniano y *Norma* y *Sonnambula* de Bellini, óperas de Donizetti como *L’Elisir d’Amore* y *Lucia di Lammermoor* son siempre cantadas en algún

¹³³² Dotto, Gabriele, op. cit., p. 49.

lugar del mundo desde sus respectivas presentaciones en 1832 y 1835. El fenómeno era absolutamente novedoso en el mundo lírico de los primeros años del siglo XIX. La ópera era un ambiente, como ya se indicó antes, que se alimentaba de novedades y que en consecuencia olvidaba muy velozmente. La música de Donizetti, junto con la de Bellini, reemplazó en toda Europa, de manera gradual e inexorable, a los melodramas, sobre todo serios, de Rossini, y fue admirada por personajes como Mendelssohn y Hanslik. Para dar una muestra de aquella difusión - incluso extraeuropea - de una obra como *L'Elisir d'Amore*, indico algunas primicias americanas. El título aparece en 1847 como la primera ópera completa producida en La Paz, y tal vez esa ocasión represente además la *prima* americana del título. En Venezuela, en Chile y también en Centroamérica, entre las compañías de óperas precursoras se destacó la de Stefano Busati, donde cantaban la soprano Luigia Giovannini, el tenor Alessandro Galli y el bajo Ramón Cavalleria. Ellos presentaron entre 1843 y 1844 diferentes títulos de Bellini y Donizetti, entre los que se contaba *L'Elisir*. Otra *troupe*, la formada por Cecilia Saemán, soprano, Anemia Baldesseroni, mezzosoprano, Luis Soler, tenor, Francesco Dragone barítono, y otra vez Ramón Cavalleria, presenta también, en 1854, *L'Elisir d'Amore*.¹³³³ El título será repetido por la misma compañía dos años después en la misma ciudad.

El compositor fue obsequiado por el poder y recibió dos nombramientos públicos que significaban el mayor de los reconocimientos posibles. Los franceses lo nombraron corresponsal extranjero de la Académie des Beaux – Arts y el mismísimo imperio habsbúrgico lo designó Kapellmeister, el mismo honor – Donizetti no dejaba de hacerlo notar – que había correspondido a Mozart.

Tal posición no podía dejar de crear envidias entre sus colegas como Schumann y Berlioz.¹³³⁴ Este último esgrimió respecto de Donizetti el tradicional epíteto con que los operadores teatrales desplazados de cualquier plaza recibían a los representantes de la ópera italiana: “invasores”.

Los confabulados italianos que luchaban contra Habsburgos y Borbones no dejaron de notar los honores que Donizetti aceptaba de los enemigos de la Unidad de Italia, y una coincidencia temporal opuso crudamente a este bergamasco, súbdito en cuanto lombardo del Imperio, a Verdi, quien sería de allí en más, el emblema musical del Risorgimento. En el mismo año que Donizetti es nombrado Kapellmeister, 1842, el joven Verdi presenta nada menos que su *Nabucco*, la ópera que canta el anhelo de Patria.

¹³³³ Aretz, Isabel, “Il melodramma in Venezuela”, *Il teatro di due mondi...* cit. p. 70.

¹³³⁴ Berlioz, Hector, *Journal des débats*, 16 de febrero de 1840, que cita Bonomi, op. cit., p. 105.

Cuando poco después la salud mental de Donizetti se quebrantó a causa de una sífilis que resultaba escandalosa para la sociedad de entonces, todo para él habría de derrumbarse. Hasta se comenzó a suponer que su éxito había sido exagerado. Su propia persona indefensa y enferma fue expuesta con impudicia, lo que queda penosamente registrado en un elocuente documento gráfico, es decir un daguerrotipo que lo muestra en sus últimos momentos junto a su sobrino, tan parecido al compositor cuando este era joven: un cruel “antes y después” donde el joven posa con el tío como si su triste pariente fuese un trofeo. Después de aquella imagen el joven habría de regresar a Estambul, donde lo esperaba su padre, el Instructor General de música del Imperio Otomano, Giuseppe Donizetti, influyente músico de la Sublime Puerta¹³³⁵: “Para el mito Donizetti fue superficial, mediocre, irresponsable que pagó con la locura su oportunismo”.

Aquella impresionante cantidad de óperas que Donizetti compuso en veinticinco años, unas setenta, fue según Dotto lo que contribuyó a consolidar una imagen de superficialidad compositiva. Donizetti sería un músico que velozmente escribía en función de esquemas convencionales. La repetida anécdota sobre la velocidad de su ritmo compositivo acentuó aún más estos perfiles. El caso a todas luces sorprendente, incluso para aquellos tiempos, de *L'Elisir d'Amore* que fue compuesta en dos semanas del abril de 1832 fue objeto de interpretación ambigua. Entorno a aquel hecho se construyó, dejando de lado el resultado sublime de aquellos quince días, una imagen de persona genial pero poco sería con su trabajo. Sobre aquella facilidad dejó huella una testigo verdaderamente cercana al músico, la viuda de Romani, que escribió: “*Quando ritirava del Poeta i versi dell'Elisir, man mano che leggeva li metteva mentalmente in musica, che poi subito traduceva sulla carta. Come rapidamente concepiva, così egli rapidamente scriveva, rarissime volte cancellando e correggendo lo scritto*”.¹³³⁶

La asociación de la persona de Donizetti con algunos de los personajes de sus óperas fue, en estas circunstancias, inevitable elemento de confirmación de los prejuicios. Donizetti fue así confundido tanto con la locura de Lucia como con la genial charlatanería de Dulcamara.

De todas maneras, el canto de Donizetti es asimilado en forma sorprendente por el pueblo tanto que es constante la polémica sobre la atribución a Donizetti de algunas de las

¹³³⁵ Bellotto, Gisepe “*Donizetti, Giuseppe*”, *The New Grove*...cit.

¹³³⁶ Branca, Emila, *Felice Romani e i più reputati maestri di musica del suo tempo: cenni biografici ed aneddotici raccolti e pubblicati da sua moglie Emilia Branca*, Loescher, Turín, 1882, p. 218 y ss.

más famosas *canzonette* napolitanas, además de la seguramente firmada “*Me voglio fa’na casa*”. El gran director de orquesta Gianandrea Gavazzeni, gran musicógrafo, escribió por otro lado que el canto popular de la Lombardía tiende a asimilar melodías de autor, incluso provenientes de la ópera. Entre los ejemplos más claros de esta digestión musical, además de algunos títulos verdianos y de Donizetti, Gavazzeni señala que: “*Il Donizetti dell’Elisir è tutto da seguire in un ideal disegno di vocalità e di gesti popolareschi*”.¹³³⁷

No es seguramente casual que aquella famosa y tan popular compañía Lillipuziana que presentaba óperas cantadas por niños, tuviese precisamente *L’Elisir* como obra fundamental de su repertorio.¹³³⁸

¿Quién bautiza su negocio con el nombre “*La Favorita*” piensa en Donizetti? No es seguro. De estos locales, de todas maneras, encuentro en los libros telefónicos de Argentina más de cincuenta y en general se trata de panaderías. Llama la atención que idéntico fenómeno se verifica en ciudades de lengua inglesa, fundamentalmente de los Estados Unidos.

Desde el momento de su invalidez su obra queda sin protección y también su memoria y esto, según escribe Francesco Bellotto, permitió a los adversarios del músico aprovechar de la situación. Esto explicaría el paulatino olvido de la mayor parte de los títulos del compositor de Bérgamo¹³³⁹:

[...] *dopo il 1845 (l’anno in cui la malattia sfocia nella demenza), le opere di Donizetti rimasero sul campo di battaglia ad affrontare - senza il loro generale - a una possente alleanza nemica. e così avene che la gran parte del repertorio donizettiano cominciassse a scomparire gradualmente dai cartelloni, pur con l’eccezione di una manciata di titoli dalla vitalità onestamente insopprimibile (Elisir, Lucia, Favorite, Fille du Règiment, Don Pasquale).*

El punto de vista de Emanuele Bonomi atribuye la disminución de óperas de Donizetti en las temporadas a otros factores menos agresivos como el tipo de sistema de repertorio de la

¹³³⁷ Gianandrea Gavazzeni, “*Canto popolare e paesaggio in Lombardia*”, *Le feste musicali*, Gentile, Milán, 1944, pp. 167-175 y 172-174, que recoge Leydi, Roberto, op. cit. p. 318-9.

¹³³⁸ Leydi, Roberto, op. cit. p. 362.

¹³³⁹ Bellotto, Francesco, “*Bibliografia*”, *Pia de’ Tolomei*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2004, p. 124.

Italia post-Risorgimento que estaba dominado por las óperas de Verdi, de moda por el repertorio francés, y al auge de los dramas wagnerianos.¹³⁴⁰

La popularidad de las óperas y más aún la adopción del estilo de Donizetti por parte de la canción popular, habrá despertado desconfianzas en el riguroso estudioso belga.

¿Cuál será la visión del académico Fétis respecto de Donizetti? El bergamasco, escribe el estudioso, es persona que ha recibido una instrucción formal más seria que Bellini. Mayr, su maestro, según se relata, no pudiendo ocuparse con asiduidad de las lecciones, recomendó a su alumno estudiar con Maffei en Bolonia, “*ne voulant pas abandonner son élève aux fantaisies de l’instinct*”. Efectivamente, cuenta Fétis, el joven músico estudió durante tres años de manera seria con el famoso maestro y una vez encausado en la composición, cuando Donizetti escribe *Anna Bolena*, *le talent de compositeur prenait ça e là un caractère plus sérieux*. La imagen que el artículo de la *Biographie* nos devuelve es la de un músico extremadamente dotado por el instinto melódico, por una rara facilidad de improvisación, por una rapidez poco ordinaria pero, también por un defecto que ya conocemos, “*ne se préoccupait ni de l’originalité de la pensée, ni du soin de perfectionner le premier jet de son travail*”. Es decir, es un inconstante, acusación que, como se recordará, era el mismo pecado atribuido a todos los italianos por Fétis cuando éste comentaba la actitud del público peninsular ante *Semiramide*. Respecto de Bellini, Donizetti, para el estudioso, ha recibido una formación técnica mejor: “*était bien plus habile que son rival dans l’art d’écrire et d’instrumenter*”, pero era menos original, era un imitador. Donizetti es un “liviano”: ante un texto que fue la base de lo que sería luego *Poliuto*, el compositor “*n’était pas en harmonie avec un sujet si sévère*”. De *Linda di Chamounix* alaba apenas el color local. El artículo de Fétis sobre Donizetti no ahorra anécdotas sobre aquellos perfiles como su rapidez: “*on a vu Donizetti instrumenter toute une partitione d’opéra en trente heures*”, es decir, el tiempo a penas suficiente para copiarla. El juicio final sobre Donizetti es el de un compositor inspirado y con sentimiento, pero no original: “*il use avec habilité des moyens et des formes imaginées par d’autres compositeurs*”. Su mayor pecado es entonces el peor en aquel universo que veía el arte como una sucesión de progresos análogos a los de la ciencia: “*son oeuvre ne marque, ...une transformation de l’art*”. No es el comienzo de nada, es más bien el fin. En conclusión, Donizetti había hecho buenos estudios, tenía instrucción, hablaba diferentes lenguas, y se había pulido con la “*fréquentation des hommes distingués de la politesse et de l’urbanité*”. La

¹³⁴⁰ Bonomi, Emanuele, “*Bibliografia*”, *Maria Stuarda*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2009, p. 105.

tragedia de la demencia, como la muerte en Bellini, provoca en el belga una clemencia en el juicio final: también Donizetti era una buena persona ya que ayudó a los jóvenes y se comportó correctamente con sus colegas. Fétis trata al músico con respeto y se muestra discreto al tocar el tema de su enfermedad mental. Donizetti, al fin y al cabo, era un artista distinguido.

Donizetti está presente en algunas pocas referencias sudamericanas antes de 1840. Sarmiento comenta *Marin Faliero* en función de un tema que le resulta útil: marcar la diferencia entre la civilizada y libre sociedad chilena, completamente absorbida por la ópera, en comparación con la bárbara de su país, dominado por Rosas: “Tan cierto es que la música es hoy el hecho que nos domina -dice- que puede uno estar seguro de que en toda tertulia, en toda mesa de té, de las ocho de la noche para delante, no se discute ni se habla sino de «Romeo y Julieta», de la Señora Rossi y de la señora Pantanelli, y del «Marino Faliero».”¹³⁴¹

Más allá de aquel dato desde el exilio, en Argentina la atención parece concentrarse en la ópera más famosa del bergamasco, *Lucia di Lammermoor*. De *Lucia* la revista porteña *La Moda* publica en 1837 un *Minué*, “La Ausencia”, sobre una melodía de la ópera.¹³⁴²

Años más tarde, siempre desde Chile, Sarmiento escribe un artículo específicamente dedicado a la misma ópera. El melodrama es pretexto para consideraciones muy generales sobre la relación entre la música y la sociedad.¹³⁴³

La figura de Donizetti, según algunos textos argentinos, muestra al músico acreedor de un prestigio que lo coloca entre las grandes figuras del arte, aunque su perfil parece desdibujado: no se le dedican connotaciones especiales como en cambio sí a Rossini o Bellini, a quienes Sarmiento dibujará respectivamente con dos golpes de pluma como, “el músico del poder” o “alma débil, frágil”.¹³⁴⁴

Para Sarmiento, Donizetti es uno de los varios modelos, un poco indiferenciados, a tener en cuenta. En un artículo, siempre desde Chile, concretamente desde Valparaíso, ensalza

¹³⁴¹ Sarmiento, Domingo Faustino, “La ópera italiana en Santiago”, *El Progreso*, 4 de mayo de 1844 que cita Suárez Urtubey, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*, Educa, Buenos Aires, 2007, p. 96.

¹³⁴² *La Moda*, n°4, del 9 de diciembre de 1837 según menciona Suárez Urtubey, Pola, *Antecedentes...cit.*, p. 28.

¹³⁴³ Sarmiento, Domingo Faustino, “*Lucia di Lammermoor (sic) de Donizetti. Nuevas consideraciones sobre la música y la ópera. Su representación*”. *El Progreso*, 6 de junio de 1844, que cita Suárez Urtubey, Pola, *Antecedentes...cit.*, p. 91. Pola Suárez Urtubey se dedicó también a este trabajo de Sarmiento en *La música en el ideario de Sarmiento*, Polifonía, Buenos Aires, 1970.

¹³⁴⁴ Sarmiento, Domingo Faustino, “La ópera italiana en Santiago”, *El Progreso*, 4 de mayo de 1844, citado por Suárez Urtubey, Pola, *Antecedentes...cit.*, p. 96.

las virtudes educativas del teatro y afirma que a través de Hugo, Larra, Bretón, Rossini, Bellini y Donizetti, se liman las costumbres, se adquieren nuevos hábitos morales.¹³⁴⁵

Es el mismo tipo de referencia la que realizará bastante después el hijo de otro fugitivo de Rosas, Miguel Cané, quien escribirá que: “El Creador ha roto el molde en que forjó el genio de Miguel Ángel, Fidias, Rafael y Zeuxis; ojalá que Meyerbeer, Gounod, Donizetti y Bellini, sean los precursores de otra raza de gigantes”.¹³⁴⁶

La Gaceta Musical de Buenos Aires, gracias a aquella sensibilidad por lo anecdótico, ofrece a sus lectores artículos biográficos sobre el músico de Bérgamo pero, ante el mayor dificultad connotativa de la figura de Donizetti, las notas son menos que las que había dedicado al romántico Bellini.

En mayo de 1882, sin embargo, un extenso artículo sobre la reexhumación de *Il Duca d'Alba* llama la atención sobre Donizetti.¹³⁴⁷ Se trata de la traducción de una nota de *L'Art Musical* de París, fuente prestigiosa entre la sociedad de Buenos Aires, acerca de que la “ópera póstuma” de Donizetti se había presentado en el Teatro Apollo de Roma con gran éxito. Se lee allí que se había tratado de una “verdadera fiesta artística” en la que había cantado nada menos que Gayarre en la parte que Donizetti había destinado a Duprés. Se menciona en el texto que en la ópera citada “las perlas no faltan y abundan esos bellos pasajes donde reina el hálito patente del genio”. El docto artículo cita algunos de esos números y parece promover esta música ante el público de los salones, ya que indica que “la romanza de la soprano “*Ombra paterna*” es una “melodía deliciosa que todas las “dilletantis” (sic) querrán cantar”. Toda la crítica subraya aspectos de liviana elegancia en la música de Donizetti: el trío “*Popol fiacco*” es de “muy bello dibujo”, la romanza del tenor es una “melodía delicada y suave”. *La Gaceta* habrá de continuar la trayectoria de este título exhumado de Donizetti dando cuenta de sus presentaciones en el Regio de Turín¹³⁴⁸ o en el Princesa de Madrid.¹³⁴⁹

¹³⁴⁵ Sarmiento, Domingo Faustino, “El teatro como elemento de cultura”, *El Mercurio*, 20 de junio de 1842, que cita Suárez Urtubey, Pola, *Antecedentes...* cit., p. 84.

¹³⁴⁶ Cané, Miguel (h), *Ensayos*, Buenos Aires, Sopena, 1940, pp. 21-22 que cita Suárez Urtubey, Pola, *Antecedentes...* cit., p. 112.

¹³⁴⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 14 de mayo de 1882.

¹³⁴⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 25 de febrero de 1886.

¹³⁴⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 28 de marzo de 1886.

Paralelamente a estos artículos informativos, los periódicos locales habrán de reflejar, sobre todo en sus críticas, una actitud muy ambivalente respecto de la vigencia de las óperas de Donizetti.

Escribiendo sobre *Linda di Chamounix*, que se presentó en Buenos Aires en 1882, el autor del artículo escribe que la obra es “una de las más graciosas y elegantes de Cayetano Donizetti”. Es de notar que el redactor de *La Gaceta Musical* se esforzará en mimar en su relato los términos que empleaba en su análisis *L'Art Musical*. El resultado será una acumulación de adjetivos que parecen adecuados para describir una capelina. Donizetti es ante todo gracioso y “elegante”, y se alaba la “linda instrumentación y las serie de inspiraciones musicales llenas de frescura y sentimiento”. Donizetti habría agradecido al autor de la nota, cuando este recuerda que el compositor de Bérghamo fue maestro de Capilla Imperial como Mozart. La nota alaba con reservas la presentación que se realizó en la ocasión y supone falta de ensayos. El periodista escribe que la soprano Gargano “ha hecho una «Linda» muy linda, apasionada y expresiva con Carlos, tierna y afable con Pierroto, altiva y orgullosa con el Marqués, conmovedora y delirante con Antonio, pero sobre todo esa notable escena del encuentro de Linda con su padre, y la de la locura estuvieron fielmente interpretadas”. Se relata que entre el público “más de una dama conmocionada llevó el pañuelo a los ojos a enjugar sus lágrimas”.¹³⁵⁰

Cuando cuatro años más tarde el mismo periódico da noticia de la presentación de *Linda di Chamounix* en el Teatro Real de Madrid, reitera su admiración por el texto donizettiano, al que califica de “obra maestra”. Cantaron “con éxito lisonjero”, “la Gargano, la Rambelli, y el barítono Pandolfini”.¹³⁵¹

Suerte menos uniforme recibió de la crítica porteña, a través de los años y de las diferentes publicaciones periódicas, uno de los títulos célebres del compositor: *L'Elisir d'Amore*. Es precisamente ese cambio de actitud de los cronistas argentinos hacia esa ópera lo que bien puede indicar el cambio del gusto artístico local. Describiré a continuación algunas muestras de esa evolución en críticas a *L'Elisir* publicadas en 1887, 1901, 1907 y 1909.

Para el crítico de *La Gaceta Musical*, el título de Donizetti conserva aún en 1887 el valor de una obra imprescindible del repertorio. Así se lee en efecto, respecto de una puesta que se presentó en el Teatro Politeama: “El martes cantóse por primera vez L'elixir d'amore

¹³⁵⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 4 de junio de 1882.

¹³⁵¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 11 de febrero de 1886.

de Donizetti. Esa joya del género lírico bufo alcanzó muy brillante interpretación la noche del martes”.

En los periódicos de 1901 encuentro un texto crítico notable por muchos aspectos. El artículo es de admirable factura; creo atribuible al gran murciano Enrique Frexas, y representa una frontera en el cambio del gusto y el cronista defiende allí un mundo del pasado con la conciencia de que aquel universo está muriendo. El autor compara el *Elisir* apenas visto con la ópera que había sido presentada poco antes en estreno local: *Asrael* de Alberto Franchetti, es decir, la tradición opuesta a una manifestación de los nuevos tiempos. El escribiente afirma que en la comparación la “vieja partitura tan elementalmente construida, no palideció”. Se muestra la frescura, la simplicidad ingenua del *Elisir* como emblema de un tiempo ido, una arcadia más auténtica ante el diluvio de sonoridades de *Asrael*.

No deja el cronista, y he aquí la situación puente, de bisagra, de esta importante nota, de subrayar los límites de aquel ayer en el que se preferían “goces sencillos que bastaron a nuestros antepasados, menos exigentes, menos ambiciosos, menos estragados que nosotros”.

La música sirve al autor para criticar los tiempos modernos “ávidos de sensaciones cada día más complicadas, y cada día más descontento de todas, porque parece que hayamos perdido hasta la capacidad de gozar, o que esta haya menguado en igual proporción en que ha crecido nuestro espíritu de análisis...Tenemos a gloria a mostrarnos difíciles, y no entregarnos, y críticos antes que todo, preferimos descubrir un defecto que hallar cien bellezas”.

Una parte de esta nota ferviente parece proféticamente polemizar con las críticas futuras, las que publicaría incluso su periódico después de aquel 1901. Este lúcido artículo muestra en su autor una perfecta inteligencia de la situación:

¡Pobre Elisir d'Amore, oído ahora a la moderna! Ahí le tenéis señores críticos, despedazadle, escarnecedle a vuestro sabor, si es que aún eso dignáis hacerlo. Fácil es la tarea. Podéis cubrir de epigramas sus viejas fórmulas, gastadísimas por más de medio siglo de uso continuo; podéis ridiculizar la marcha periódica y ritmada de sus cantables, discurriendo por intervalos siempre consonantes; su armonización ramplona sometida al fetichismo de la tonalidad, sus acompañamientos convencionales, rudimentarios, arpegiados o guitarrescos, sus ingenuidades de toda especie; podéis desbaratar de un soplo toda esa partitura, endeble, como escrita en una par de semanas y para aquella pobre gente pero de entre sus despojos sentiréis brotar todavía

un perfume de poesía y espiritualidad que a menudo no emana de esas complicadas elucubraciones artísticas que admiráis un día y maltratáis al siguiente...

Si el escritor fuese efectivamente Frexas, esta nota tendría el valor de un último vaticinio, casi de una postrera maldición, ya que el gran cronista habría de morir en 1905. En las palabras de Frexas habría sólo que corregir aquel “setenta”, agregando un centenar al número de años en que el perfume de *L’Elisir d’Amore* persiste:

*Bien haya nuestro tiempo, no reneguemos de él, porque sería una tontería inútil; pero no nos sonrojemos de sentir un poquito de envidia a tiempos pasados, más ingenuos y más felices que el nuestro. Y sobre todo no finjamos reírnos de obras de arte “bajas” solo porque pasaron de moda; y pensemos en si muchas de las que hoy producimos a fuerza de esencia vivirán siquiera la mitad que ese pobre *Elisir d’Amore* que al cabo de sus 70 años todavía conserva alguna virtud de deleitar y la fuerza de hacerse aplaudir hasta estrepitosamente, como sucedió anoche en muchos momentos y particularmente en el fresquísimo tercer acto.*¹³⁵²

En aquella ocasión que tanto inflamaba la pluma del cronista, Adina había sido la Darclée - la primera *Tosca* de la historia - Nemorino era Caruso. Dirigía Toscanini.

Entre aquel 1901 y el próximo texto que analizo, que es de 1907 y que fue publicado también por *La Nación*, muchas cosas habían sucedido en la sociedad porteña en su relación con los italianos y sus emblemas. Frexas había fallecido al pie del cañón y un colega suyo ocupaba su escritorio. El nuevo cronista se mostrará muy severo como corresponde a un personaje moderno, alejado de las caídas sentimentales. Lo que vio en el Teatro Coliseo, otro *Elisir*, le pareció poco interesante y eso era atribuído a la *pobreza de la obra*. La némesis de la historia habría de mostrar que la puesta que parecía escandalosa a aquel periodista que anhelaba modernismos era precisamente lo que estaba anticipando los tiempos. A los militantes del rigor la vida juega malas pasadas: “Pero lo que produjo la consiguiente sorpresa que se cambió después en hilaridad general, fue ver aparecer al bajo Ercolani en un anacrónico y lujoso automóvil. Reputamos esta libertad muy poco seria en un teatro de la categoría del Coliseo y así también le pareció al público.”¹³⁵³

¹³⁵² *La Nación*, 24 de junio de 1901.

¹³⁵³ *La Nación*, 4 de julio de 1907.

En aquella noche “poco interesante” cantaba Luisa Tetrazzini. Siempre sobre *L’Elisir* se encontrará esta nota en *La Nación* en 1909: “¿A quien puede convencer hoy de algo este juguete lírico demasiado simple y superficial que no tiene un solo número que supere por la jovialidad la comparación con cualquiera del Barbero, que carece absolutamente de la única profundidad que conviene a la música, la del sentimiento y de la gracia que es lo que hace del Don Juan una obra imperecedera?”

Los próximos conceptos son de gran riqueza porque oponen el sentimiento superficial a un “antes”, a Rossini. Las premisas para ensalzar como moderno al antirrómantico de Pésaro están aquí. Un aparente halago a Donizetti preparará el ataque a fondo: “Una furtiva lágrima [...] es una de las más agradables romanzas escritas para el arte de modular la voz. Es típica de este color sentimental que prevaleció en la escuela Italiana después de Rossini.”

Pero la frase siguiente parece escrita con la *Biographie* de Fétis abierta en el escritorio del cronista en la página que prevenía que el público francés “*ne se passionne pas pour deux ou trois morceaux...il faut lui offrir des ouvrages faits avec plus de soin que la plupart de ceux qu’on représente en Italie.*”¹³⁵⁴ Esto se lee en *La Nación*: “Cuando se oye de inmediato [«Una furtiva lacrima»] se comprende que la vieja escuela se contentaría con dos o tres trozos de este género para excitar los transportes de cualquier público, que es en todas partes muy sensitivo...”¹³⁵⁵

El Belcore de aquella ocasión era Giuseppe De Luca.

Esta operación realizada sobre la lectura de artículos de *L’Elisir* daría resultados aún más contrastantes entre antes y después de 1901 respecto del repertorio serio de Donizetti. De aquellas óperas, por cierto *Lucia* y *La Favorita* fueron las más resistentes.

De un texto como *Poliuto*, aquel título tan denigrado por Fétis, en Buenos Aires se lee una *stronatura* feroz, precozmente, ya en 1885: “Jueves Poliuto. Nuevamente se exhibió esta vieja y aburridora partitura de Donizetti, una de las peores que haya escrito el autor de *Lucia* y *Lucrezia Borgia*”.

El cronista es apasionado en su rechazo y muy tempranamente alza las banderas de lo francés y lo germánico:

Es tiempo por Dios, que se archiven esas obras tan vistas y tan oídas, que hacen alejar del teatro al público como sucedió la noche del Jueves que estaba desierto.

¹³⁵⁴ “Bellini, (Vincent)”, Fétis, François-Joseph, op. cit.

¹³⁵⁵ *La Nación*, 9 de junio de 1909.

*Porque no se exhiben otros espectáculos menos conocidos, otras obras de gran merito que aún no conocemos, como el Don Juan y la flauta Mágica de Mozart el Freyschutz de Weber que la nueva generación no conoce, el Romeo y Julieta de Gounod ...Basta de Poliutos que ya nadie los soporta! [...] a las once en punto había terminado el espectáculo y la concurrencia se retiraba disgustada de una representación sin atractivo de ningún género.*¹³⁵⁶

Poliuto reproduce en algún sentido cuanto ya fue descrito sobre *L'Elisir*. Cuando se están preparando los festejos por el centenario de Donizetti, en *La Nación* una nota dirigida precisamente a Enrique Frexas funciona como otro bastión defensivo del arte del pasado. El autor es Luís Berisso, intelectual de origen genovés que frecuentaba a Lugones e Ingenieros y colaboraba con *La Nación*. La ocasión del texto es la presentación de *Poliuto* por un intérprete ideal para el papel protagonista: Francesco Tamagno. Berisso ya prepara sus armas y declara abiertamente que el modernismo es fenómeno superficial y de moda: “Digamos antes dos palabras del melodrama y del autor, ahora que los que pagan tributo a la moda, la voluble diosa, se atreven a mofarse hasta de los grandes maestros desaparecidos”.

El autor de la nota señala la falta de sinceridad y la superficialidad de los que declaran devoción por aquel modernismo: “Estamos seguros que la mitad de los concurrentes a su teatro, por más que no lo confiesen, prefieren todavía las arias italianas, desbordantes de bellezas melódicas a las largas declamaciones dialogadas”.

Ya los corredores de los teatros se poblaban de comparaciones que Berisso acusa de imposibles: “Anteanoche hemos oído en los corrillos del foyer expresarse con desprecio del *Poliuto* paralelándolo con el *Tannhauser*, como si pudiera tener cabida el paralelo entre creaciones tan diametralmente opuestas, entre dos géneros que se rechazan como los polos contrarios de una pila voltaica, y como si no fueran, ambas - en su respectiva gradación- dos obras maestras”.

Tales actitudes son simples manifestaciones de superficialidad snob porque: “[...] esas comparaciones imposibles y otras no menos absurdas, nacen del prurito de alardear de competentes, de querer ostentar conocimientos críticos que no se poseen. Pregúntese el porqué de esa admiración desmedida, que aparentan sentir por el repertorio moderno y no sabrán hallar una razón ostensible, o un solo argumento basado en lógicas deducciones.”

¹³⁵⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 14 de junio de 1885.

Es admirable encontrar en Berisso una conciencia analítica que faltará en muchos estudiosos de la música incluso posteriores en el tiempo. El escritor insiste sobre el principio de la diferenciación. Así como no se puede comparar *Tannhauser* con *Elisir*, es también criterio aproximativo comparar objetos culturales de épocas diferentes sin considerar los contextos. Mientras hoy las condiciones impulsan a la matematización reflexiva, Mozart debía componer la obertura de *Don Giovanni* en una noche y a eso parece referirse Berisso con la referencia a las partituras, con la tinta aún fresca, que según la anécdota se colocaron en los atriles del teatro de Praga: “por aquel entonces, no se calculaban geoméricamente las notas que debían entrar en una partitura, ni los golpes efectistas. Se producía sin limar. El compositor preparaba su obra, y una vez terminada- con la tinta aún fresca que había trazado el último compás- la presentaba al público para que diera su fallo. Fuese o no aceptada, el autor no volvía a acordarse de ella para nada”.

Aparece ya en este texto la crítica a “los incipientes discípulos de Wagner, que con rarísimas excepciones, a fuerza de querer ser innovadores, van en camino de ser incomprensibles, que en su afán de querer escribir para el porvenir, están preparando sin sospecharlo siquiera, el horno colosal a donde irán a parar sus concepciones descabelladas, para hacer con ellas un auto de fe”.

En un párrafo apasionado, un “sino también” de Berisso es significativo. Defendiendo a los maestros de la escuela italiana, el autor parece colocar en un nivel superior a Rossini y a Verdi: “La manía del modernismo ha invadido todas las esferas y marea todas las cabezas. Se menosprecian no solo las obras maestras de Bellini y de Donizetti, sino también las de Rossini y Verdi”.

En la espontaneidad de Donizetti, lo que Fétis tildaba de irreflexión, Berisso, parece encontrar aspectos positivos: “Donizetti unió en la música italiana: la inspiración a la melodía, la delicadeza a la sensibilidad. Fue un improvisador exuberante y audaz, que escribía sin meditar, que componía en menos tiempo que el que emplean los maestros de ahora en fabricar un trozo sinfónico, una ópera entera”.

Este cronista termina su escrito con un consejo: llama la atención que con Tamagno cantando, *Poliuto* era evento. Berisso era perfectamente consciente de lo que estaba sucediendo en el teatro: “Los que han asistido a la primera representación de *Poliuto*, volverán a la segunda y a la tercera; y los que no hayan ido, vayan a escuchar al último de los

grandes tenores vivientes, en esta ópera, seguros que llevarán por siempre en la memoria una impresión imperecedera”.¹³⁵⁷

En otras óperas serias de Donizetti se verifica un análogo proceso que muestra el paso de la antigua admiración al rechazo. Las víctimas serán *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Maria di Rohan*, y otras.

En 1886 *La Favorita* es para *La Gaceta Musical* una “hermosa partitura”¹³⁵⁸, incluso al año siguiente se habla de la presentación de la ópera como “tan largo tiempo esperada y tantas veces frustrada”, y se menciona el melodrama como “bello spartito de Donizetti”.¹³⁵⁹ En cambio *La Nación*, en 1907, aquel año ya tan convocado para mostrar las críticas severas a la tradición, publica sobre *La Favorita* lo adverso. El melodrama para el periodista en pos de novedades, es ya viejo “suena ya demasiado a hueco en nuestra primera escena”, y el cronista nos da un veloz punto de vista sociológico del público del teatro de ópera, de una parte los wagnerianos y por otro, los italianófilos, que van al teatro sin demasiadas pretensiones. *La Favorita* “parece haber sido escrita para causar más de un serio disgusto a los partidarios de la música moderna, wagnerófilos o no, lo cierto es que algunas melodías de pura italianidad la hacen agradable a la parte de la concurrencia que sólo va al teatro a recrearse y sin mayores pretensiones”.¹³⁶⁰

Respecto de *Lucrezia Borgia* es, por su parte, pretexto de un curioso juego de espejos en la crítica en 1887. El cronista de *La Nación* escribe que la ópera es “de segundo orden”. *La Gaceta Musical*, celosa de su primado específico, desprecia las pretensiones del periódico general y llama al cronista del diario de Mitre “gacetillero con ribetes de crítico”.¹³⁶¹ Irónicamente se escribe que gracias al crítico de *La Nación* “sabemos desde el martes que Lucrecia es una producción de segundo orden en la obra de Donizetti”.

Desde su erudición *La Gaceta* defiende los quilates de *Lucrezia* y pretende ridiculizar al competidor.

De *Maria di Rohan* se escribió en 1887 que era una ópera “que ha envejecido mucho, y cuando figura en los carteles, débese a su tercer acto”,¹³⁶² concepto que seguramente respondía a cuanto del melodrama se pensaba también en Europa, si bien la misma *Gaceta*

¹³⁵⁷ *La Nación*, 25 de junio de 1896.

¹³⁵⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 27 de junio de 1886.

¹³⁵⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de julio de 1887.

¹³⁶⁰ *La Nación*, 21 de julio de 1907.

¹³⁶¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 5 de junio de 1887.

¹³⁶² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 3 de julio de 1887.

había dado noticia el año anterior de que en la ciudad de Massa un nuevo teatro, el Guglielmi, había decidido inaugurar su sala precisamente con *Maria di Rohan*, de Donizetti.¹³⁶³

Desde el punto de vista de lo significativo, el artículo más interesante es el que el periódico publica con el título “Rasgos de la vida de Donizetti”.¹³⁶⁴ Se trata también de una traducción y proviene de un libro dedicado a Donizetti por Ghislanzoni, el *librettista* de *Aida*. *La Gaceta* recupera aquellas típicas escenas de vida que atraían a los lectores y esta nota muy extensa, casi dos columnas de la gran página del periódico, subraya aquellos aspectos vinculados con el trágico final del músico y que habrían de caracterizar de manera indeleble su figura. Se describe en el artículo una velada en casa del Conde de Saint-Victor. La sala reunía lo mejor que el ambiente musical de París podía ofrecer, es decir, las estrellas de la ópera como Duprez, Mario, Lablache, Tamburini. Aquellos cantantes de leyenda mostraban su arte aprovechando a pianistas acompañadores que eran nada menos que Auber y Halévy. Se cuenta que cuando la fiesta estaba en su apogeo se escucharon en la sala contigua toques de un piano desacorde, como cuando “un niño golpea caprichosamente el teclado”. Lablache hizo una broma dirigiéndose al dueño de casa: “es bueno que vuestros oídos se acostumbren a soportar tales sonidos, la que usted oye es la música del porvenir, ya iniciada por Verdi”. Pero más allá de lo divertido viene a saberse a través del Marqués de Castini otra dura verdad que el noble revela a Saint-Victor: “el que trata de tal manera tu piano es justamente mi pobre amigo el autor de la «Lucia», del «Don Pasquale»...el infortunado Donizetti”. Al decir estas palabras, la voz del Marqués de Castini temblaba convulsa. Era tal la expresión de dolor que mostraba su semblante, que todos quedaron profundamente conmovidos. Esas caras tan rojizas por el champagne, momentos antes tan alegres, palidieron de golpe como el anuncio de una nueva fatal...todos los convidados se levantaron de la mesa y pasando a la sala donde estaba sentado el desgraciado maestro, mudos, respetuosos lo rodearon. [...] La luz de Dios se había apagado...El genio de la melodía se había apagado. El día en el cual todos se acordaron de Donizetti y corrieron a él para pedirle el consuelo de nuevos cantos no hallaron más que una tumba.

Una nota de *La Gaceta Musical* de 1885¹³⁶⁵, interrumpida con afirmaciones que hoy llamaríamos subliminales, como “Galletitas Bagley son las mejores” o “El mejor tónico es la Hesperidina”, dedica amplio espacio a anécdotas de Donizetti. La primera explica cómo

¹³⁶³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de junio de 1886.

¹³⁶⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 15 de octubre de 1882.

¹³⁶⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 28 de junio de 1885.

Donizetti compuso la muerte de Edgardo en *Lucia di Lammermoor*. Se cuenta que en un momento de irritación se encerró en una habitación. Los presentes escuchaban sollozar al maestro: “Y después de aquel acceso de locura, al cual subsiguió una media hora de calma, de recogimiento, del numen de Donizetti salió fuera el «Tu che a Dio spiegasti l’ali».” Otra situación muestra la gran admiración de Donizetti por *Norma* de Bellini ante la cual exclamó “Daría todas mis óperas si fuese sólo dado componer una introducción como ésa”. Una escena de contraposición “nacional” muestra al maestro escuchando *Die Zauberflöte* de Mozart en Viena. Ante un italiano que se sorprende de que Donizetti pudiese detenerse ante música “fría y débil”, el maestro, según la anécdota habría dicho “Estudiad bien esa música, estudiadla con amor y así podréis volveros un maestro cálido y fuerte”. la última situación cuenta que ante el fracaso de *Caterina Cornaro* en Viena habría dicho “asumo toda la responsabilidad, la culpa y el castigo”. Es decir, esta reseña firmada por Ruy Blas suministra a los lectores una imagen de un maestro bendecido por el genio y maldecido por la enfermedad mental, una persona respetuosa de sus colegas y humilde ante el fracaso.

Buenos Aires estuvo muy atenta a la conmemoración del centenario, del nacimiento del músico y aquellas actividades que franceses e italianos dedicaron a su memoria provocaron que de reflejo, como se ha mostrado antes, la crítica lo respetase más en aquellos meses.

En un artículo dedicado al centenario se da noticia de la gran exposición que se ha presentado en Bérgamo y de las óperas que contemporáneamente se presentarán. No se realizarán para la ocasión reexhumaciones de títulos olvidados. El *Don Sebastian* que estaba programado no saldrá al escenario por las dificultades artísticas que presenta. Se publicará un libro que reunirá textos de muchas personalidades como Sara Bernhardt, Francesco Tamagno, la mujer de Verdi, Giuseppina Strepponi, y también de Arthur Pougin, el curador de la actualización de la *Biographie* de Fétis.¹³⁶⁶

La Gaceta Musical da noticia de la presencia notable de óperas en Donizetti en el escenario del Teatro Olimpo de Rosario. Allí, en ocasión en el mes de mayo de 1884, se presentaron *La Favorita* y *Lucrezia Borgia*.¹³⁶⁷

Dotto documenta un curioso punto de vista de la *British Encyclopedia* en la edición de 1911, “deliciosamente disinformata”, donde se daba por descontado que la velocidad con que Donizetti componía, apenas el tiempo para escribir las notas sobre el papel, hacía imposible cualquier revisión.

¹³⁶⁶ *La Nación*, 24 de agosto de 1897.

¹³⁶⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 25 de mayo de 1884.

Por otro lado, un compatriota del músico de Bérgamo, “*Pietro Mascagni poteva affermare con stupefacente (per noi oggi naïveté), che lo sviluppo dell’opera italiana nell’Ottocento consistente in un interrotto e diretto passaggio di testimone tra due soli compositori, Rossini e Verdi.*”¹³⁶⁸

Dos imágenes opuestas se combaten entonces en lo imaginario simbólico en torno a Donizetti. Aquella del genio superficial, irresponsable, con el don que recibió del destino, y la otra, la del pobre maestro víctima de un infortunio que lo condujo a la desgracia y la locura. ¿Cómo se correspondían aquellas representaciones del compositor con la cotidiana presencia de los compatriotas del músico que los lectores de *La Gaceta* encontraban en las calles de Buenos Aires? La primera de las opciones, la del italiano creativo en su *dolce far niente*, es tan difundida en el imaginario que no necesita de pruebas, pero ¿y la segunda de las representaciones? Cuando se lee que la enfermedad más difundida entre los inmigrantes junto con la tuberculosis fue la locura producida por el “*distacco del paese natio, dal proprio ambiente, dai familiari*”¹³⁶⁹, es posible que en aquellas heroínas donizettianas que atormentadas por la locura derramaban agudos en *Lucia* y en *Linda di Chamounix*, alguno de los espectadores haya identificado a los humildes exponentes de aquella trágica realidad que era a todas luces evidente en las ciudades de inmigrantes y, como escribe Domenico Chieffalo, es hoy tema poco estudiado y casi escondido.¹³⁷⁰

5.2.4. Verdi. El padre honesto.

5.2.4.1. Verdi y el dato.

La situación porteña con respecto a Verdi manifiesta las siguientes características: *Aida*, la ópera inaugural del Colón nuevo, es título que en los cuarenta años en estudio ha reaparecido en casi todas las temporadas del primer teatro porteño. Es la ópera favorita de Buenos Aires.

Un Ballo in Maschera es título que se presentó con regularidad en los años del viejo Colón, pero fue prácticamente abandonada por el Ópera en el lapso entre los dos Colones. Fue recuperada en parte por el nuevo Teatro Colón. *Don Carlo* se presentó pocas veces y esas puestas fueron espaciadas por mucho tiempo de olvido. Títulos aún menos habituales

¹³⁶⁸ Mascagni, Pietro, “Il testamento del secolo. Evoluzione della musica”, *Cronaca Musicale*, 15 marzo 1900, que cita Bonomi, op. cit., p. 105.

¹³⁶⁹ Chieffalo, Domenico, *Cilento oltre Oceano. L’emigrazione cilentana dall’Unità alla seconda guerra mondiale*, Centro di Promozione Culturale per il Cilento, Acciaroli, 1994, p. 261.

¹³⁷⁰ Chieffalo, Domenico, *ibidem*.

aparecieron efímeramente y así deben considerarse curiosidades el estreno local de *Simon Boccanegra* y la exhumación de *La Battaglia di Legnano*, respectivamente en 1889 y 1916. Esta presentación porteña de *La Battaglia di Legnano* fue seguramente un eco de la producción que meses antes había programado La Scala. Los protagonistas de Buenos Aires, Rosa Raisa y Giulio Crimi, también habían cantado la ópera en la versión de la Scala, y aún más importante, la puesta escénica, de Rovescali, era la misma.

De las primeras óperas de Verdi, seguramente la favorita fue *Ernani*, que se presentó con gran frecuencia hacia el final del siglo XIX. Fue entregada al olvido después de 1902.

El Verdi moderno, el de *Falstaff*, fue propuesto frecuentemente desde 1893, cuando el título se escuchó en el Teatro de la Ópera en su estreno local. Volvió a la misma sala en 1894, 1895 y 1904. El nuevo Colón la presentó con constancia rítmica en 1912, 1916 y 1918.

Lo mismo podría esperarse de *Otello*, una ópera que llegó con gran maquinaria publicitaria a Buenos Aires en dos versiones enfrentadas, cada una de ellas con uno de los protagonistas del estreno scaligero, y así el Otello de Tamagno se enfrentó en teatros que estaban a pocos metros de distancia con la Desdemona de Pantaleoni. Sin embargo, después de un entusiasmo inicial, desde 1888 hasta 1896 el título se presentó ocho veces; la ópera de Verdi tuvo que esperar la apertura del nuevo Colón para ser escuchada en 1908. La nueva sala no presentó esta ópera, que representaba la nueva música de los italianos, en el período que estudiamos.

En realidad, el 65 % de las óperas que se presentaron en la primera sala porteña, se reduce a la trilogía popular más *Aida*. Esta última sola, cubre la cuarta parte de las producciones de Buenos Aires. De las tres óperas populares la más representada fue *Rigoletto*.

La sala de elite de Buenos Aires, que pretendía ser un teatro de novedades, se comportaba con el repertorio verdiano de manera análoga a como lo hacía con Rossini, Bellini y Donizetti, es decir con una actitud poco solícita, subestimándola. Parece que aquel repertorio, como sucede con el rutinario *Barbiere* de Rossini, hubiese sido incorporado en calidad de exclusiva concesión a las masas populares, pero sin ningún esmero en la programación.

<i>Aida</i>	1880, Teatro Colón
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1880, Teatro Colón
<i>Ernani</i>	1880, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1880, Teatro Colón
<i>Trovatore, Il</i>	1880, Teatro Colón

<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1881, Teatro Colón
<i>Trovatore, Il</i>	1881, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1882, Teatro Colón
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1882, Teatro Colón
<i>Ermani</i>	1882, Teatro Colón
<i>Forza del Destino, La</i>	1882, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1882, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1882, Teatro Colón
<i>Trovatore, Il</i>	1882, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1883, Teatro Colón
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1883, Teatro Colón
<i>Ermani</i>	1883, Teatro Colón
<i>Forza del Destino, La</i>	1883, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1883, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1884, Teatro Colón
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1884, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1884, Teatro Colón
<i>Trovatore, Il</i>	1884, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1885, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1885, Teatro Colón
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1885, Teatro Colón
<i>Ermani</i>	1885, Teatro Colón
<i>Forza del Destino, La</i>	1885, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1885, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1885, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1885, Teatro Colón
<i>Trovatore, Il</i>	1885, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1886, Teatro Colón
<i>Ermani</i>	1886, Teatro Colón
<i>Forza del Destino, La</i>	1886, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1886, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1886, Teatro Colón
<i>Trovatore, Il</i>	1886, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1887, Teatro Colón
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1887, Teatro Colón
<i>Ermani</i>	1887, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1887, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1887, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1888, Teatro Colón
<i>Forza del Destino, La</i>	1888, Teatro Colón
<i>Otello</i>	1888, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1888, Teatro Colón
<i>Otello</i>	1889, Teatro Ópera
<i>Otello</i>	1889, Teatro Ópera
<i>Simon Boccanegra</i>	1889, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1890, Teatro Ópera
<i>Otello</i>	1890, Teatro Ópera
<i>Trovatore, Il</i>	1890, Teatro Ópera

<i>Don Carlo</i>	1890, Teatro Ópera, También en el Politeama
<i>Rigoletto</i>	1890, Teatro Ópera, También en el Politeama
<i>Aida</i>	1891, Teatro Ópera
<i>Forza del Destino, La</i>	1891, Teatro Ópera
<i>Rigoletto</i>	1891, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1892, Teatro Ópera
<i>Don Carlos</i>	1892, Teatro Ópera
<i>Forza del Destino, La</i>	1892, Teatro Ópera
<i>Otello</i>	1892, Teatro Ópera
<i>Rigoletto</i>	1892, Teatro Ópera
<i>Vespri Siciliani, I</i>	1892, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1893, Teatro Ópera
<i>Falstaff</i>	1893, Teatro Ópera
<i>Otello</i>	1893, Teatro Ópera
<i>Rigoletto</i>	1893, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1894, Teatro Ópera
<i>Falstaff</i>	1894, Teatro Ópera
<i>Forza del Destino, La</i>	1894, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1895, Teatro Ópera
<i>Falstaff</i>	1895, Teatro Ópera
<i>Forza del Destino, La</i>	1895, Teatro Ópera
<i>Otello</i>	1895, Teatro Ópera
<i>Trovatore, Il</i>	1895, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1896, Teatro Ópera
<i>Forza del Destino, La</i>	1896, Teatro Ópera
<i>Otello</i>	1896, Teatro Ópera
<i>Traviata, La</i>	1896, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1897, Teatro Ópera
<i>Rigoletto</i>	1897, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1898, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1898, Teatro Ópera
<i>Rigoletto</i>	1899, Teatro Ópera
<i>Traviata, La</i>	1899, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1900, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1901, Teatro Ópera
<i>Traviata, La</i>	1901, Teatro Ópera
<i>Rigoletto</i>	1901, Teatro Ópera.
<i>Aida</i>	1902, Teatro Ópera
<i>Ernani</i>	1902, Teatro Ópera
<i>Rigoletto</i>	1902, Teatro Ópera
<i>Traviata, La</i>	1902, Teatro Ópera
<i>Trovatore, Il</i>	1902, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1903, Teatro Ópera
<i>Rigoletto</i>	1903, Teatro Ópera
<i>Traviata, La</i>	1903, Teatro Ópera
<i>Falstaff</i>	1904, Teatro Ópera

<i>Rigoletto</i>	1906, Teatro Ópera
<i>Traviata, La</i>	1906, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1907, Teatro Ópera
<i>Don Carlo</i>	1907, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1908, Teatro Colón
<i>Otello</i>	1908, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Colón
<i>Trovatore, Il</i>	1908, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Ópera
<i>Traviata, La</i>	1908, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1909, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1909, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1910, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1910, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1910, Teatro Colón
<i>Trovatore, Il</i>	1910, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Aida</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Otello</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Rigoletto</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Traviata, La</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Don Carlos</i>	1911, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1911, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1912, Teatro Colón
<i>Falstaff</i>	1912, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1912, Teatro Colón
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1913, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1913, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1913, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1914, Teatro Colón
<i>Nabucco</i>	1914, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1914, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1915, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1915, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1915, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1916, Teatro Colón
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1916, Teatro Colón
<i>Battaglia di Legnano, La</i>	1916, Teatro Colón
<i>Falstaff</i>	1916, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1916, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1918, Teatro Colón
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1918, Teatro Colón
<i>Falstaff</i>	1918, Teatro Colón
<i>Rigoletto</i>	1918, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1919, Teatro Colón
<i>Aida</i>	1920, Teatro Colón

<i>Rigoletto</i>	1920, Teatro Colón
<i>Traviata, La</i>	1920, Teatro Colón

La presencia verdiana en Montevideo es rotunda. Es claro que la trilogía y *Aida* resultan preponderantes.

<i>Forza del Destino, La</i>	1880, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1880, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1880, Teatro Solís
<i>Attila</i>	1881, Teatro Solís
<i>Nabucco</i>	1881, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1881, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1881, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1881, Teatro Solís
<i>Trovatore, Le</i>	1881, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1881, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1882, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1882, Teatro Solís
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1882, Teatro Solís
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1882, Teatro Solís
<i>Ernani</i>	1882, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1882, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1882, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1882, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1882, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1882, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1882, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1882, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1882, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1882, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1882, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1883, Teatro Solís
<i>Ernani</i>	1883, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1883, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1883, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1884, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1884, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1884, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1884, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1885, Teatro Solís
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1885, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1885, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1885, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1885, Teatro Solís

<i>Trovatore, Il</i>	1885, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1886, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1886, Teatro Solís
<i>Due Foscari, I</i>	1887, Teatro Solís
<i>Ermani</i>	1887, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1887, Teatro Solís
<i>Luisa Miller</i>	1887, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1887, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1887, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1887, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1888, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1888, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1888, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1888, Teatro Solís
<i>Otello</i>	1888, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1888, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1888, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1888, Teatro Solís
<i>Trovatore, IL</i>	1888, Teatro Solís
<i>Ermani</i>	1889, Teatro Solís
<i>Otello</i>	1889, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1889, Teatro Solís
<i>Simon Boccanegra</i>	1889, Teatro Solís
<i>Otello</i>	1890, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1890, Teatro Solís
<i>Ermani</i>	1891, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1891, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1891, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1891, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1892, Teatro Solís
<i>Don Carlo</i>	1892, Teatro Solís
<i>Ermani</i>	1892, Teatro Solís
<i>Otello</i>	1892, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1892, Teatro Solís
<i>Vespri siciliani, I</i>	1892, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1894, Teatro Solís
<i>Falstaff</i>	1894, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1895, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1895, Teatro Solís
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1895, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1895, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1895, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1895, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1896, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1896, Teatro Solís
<i>Otello</i>	1896, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1896, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1896, Teatro Solís

<i>Traviata, La</i>	1896, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1897, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1897, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1898, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1898, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1899, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1899, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1899, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1899, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1900, Teatro Solís
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1900, Teatro Solís
<i>Otello</i>	1900, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1900, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1900, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1901, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1901, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1902, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1902, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1902, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1903, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1905, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1905, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1905, Teatro Solís
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1905, Teatro Solís
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1905, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1905, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1905, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1905, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1906, Teatro Solís
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1906, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1906, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1906, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1906, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1906, Teatro Solís
<i>Don Carlo</i>	1907, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1908, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1908, Teatro Solís
<i>Otello</i>	1908, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1908, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1908, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1908, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1909, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1909, Teatro Solís
<i>Otello</i>	1909, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1909, Teatro Solís

<i>Trovatore, Il</i>	1909, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1910, Teatro Solís
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1910, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1910, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1910, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1911, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1911, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1911, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1911, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1911, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1912, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1912, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1912, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1913, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1913, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1914, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1914, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1914, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1914, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1915, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1915, Teatro Solís
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1915, Teatro Solís
<i>Ernani</i>	1915, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1915, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1915, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1915, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1915, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1915, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1916, Teatro Solís
<i>Falstaff</i>	1916, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1916, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1918, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1918, Teatro Solís
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1918, Teatro Solís
<i>Forza del Destino, La</i>	1918, Teatro Solís
<i>Rigoletto</i>	1918, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1918, Teatro Solís
<i>Trovatore, Il</i>	1918, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1919, Teatro Solís
<i>Aida</i>	1920, Teatro Solís
<i>Traviata, La</i>	1920, Teatro Solís

El Solís se muestra más interesado en Verdi que el Colón – Ópera. En Montevideo se presentan ciento setenta y cinco títulos y en Buenos Aires ciento cuarenta y nueve entre 1880 y 1920. La ostentada predilección encuentra una forma gráfica en los programas de sala de

ambos teatros. Si bien las primeras salas de ambas ciudades eran regidas por empresarios habitualmente comunes, tanto es así que los programas de sala 1920 muestran una imagen idéntica, en la temporada de 1914 del Solís se exhibe una dinámica figura femenina que recoge una partitura, se lee claramente la palabra Verdi, es una *Aida*. Nada parecido sucede en Buenos Aires.

Entre 1915 y 1920, aquellos años en que Greppi denuncia el antiitalianismo de la sociedad argentina y que son los que comienzan a ver florecer la actividad de Liga Patriótica Argentina, el teatro de la elite argentina presenta quince óperas de Verdi mientras que el Solís programa veintidós. En ese lustro hay dos títulos “tradicionales” que en cambio olvida el Colón: *La Forza del Destino*, por sobre todo *Ernani* (en 1915), que no solo faltaba en Buenos Aires desde 1902, sino que la ópera nunca se representó en el nuevo Colón en aquellos tiempos. En cuanto a presentaciones aún menos comunes, es interesante notar que mientras el Colón presenta *La Battaglia di Legnano* en 1916, en Montevideo pudieron verse en cambio *Attila* (1881), *I Due Foscari* y *Luisa Miller* (ambas en 1887). La predilección por *Aida* de los rioplatenses es parejamente fuerte, y la preferencia por las dos últimas óperas de Verdi es decididamente mayor en Buenos Aires (diez *Otellos* y siete *Falstaff* contra ocho y dos respectivamente en el Solís).

La oferta de La Scala, el teatro verdiano por excelencia y lugar de máxima popularidad de Verdi, es de todas maneras poco condescendiente con el gran público, y su repertorio es muchísimo más equilibrado que el del Colón: solamente el 44,5 % de las óperas en repertorio pertenecen al cuarteto popular. Evidentemente, el teatro de Milán consideraba que Verdi podía tener un significado en cuanto compositor, no sólo en función del *botteghino* o por su valor nostálgico ya que presenta en aquellos años cuatro versiones de *Falstaff* y cinco de *Otello*, incluso en el inmediato preguerra. La nueva versión de *Simon Boccanegra*, además, es producida cuatro veces. Estos números son por demás significativos si se considera que las óperas “fáciles”, como *La Traviata* y *Trovatore*, fueron presentados respectivamente cuatro y dos veces.

<i>Aida</i>	1879 - 1880, Teatro alla Scala
<i>Rigoletto</i>	1879 - 1880, Teatro alla Scala
<i>Ernani</i>	1880 - 1881, Teatro alla Scala
<i>Simon Boccanegra</i>	1880 - 1881, Teatro alla Scala
<i>Simon Boccanegra</i>	1881 - 1882, Teatro alla Scala
<i>Trovatore, Il</i>	1882 - 1883, Teatro alla Scala
<i>Aida</i>	1883 - 1884, Teatro alla Scala
<i>Aida</i>	1883 - 1884, Teatro alla Scala

<i>Don Carlos</i>	1883 - 1884, Teatro alla Scala
<i>Traviata, La</i>	1885 - 1886, Teatro alla Scala
<i>Aida</i>	1886 - 1887, Teatro alla Scala
<i>Otello</i>	1886 - 1887, Teatro alla Scala
<i>Otello</i>	1888 - 1889, Teatro alla Scala
<i>Ernani</i>	1889 - 1890, Teatro alla Scala
<i>Simon Boccanegra</i>	1889 - 1890, Teatro alla Scala
<i>Otello</i>	1891 - 1892, Teatro alla Scala
<i>Falstaff</i>	1892 - 1893, Teatro alla Scala
<i>Rigoletto</i>	1892 - 1893, Teatro alla Scala
<i>Traviata, La</i>	1892 - 1893, Teatro alla Scala
<i>Rigoletto</i>	1893 - 1894, Teatro alla Scala
<i>Don Carlos</i>	1896 - 1897, Teatro alla Scala
<i>Falstaff</i>	1897 - 1898, Teatro alla Scala
<i>Otello</i>	1899 - 1900, Teatro alla Scala
<i>Trovatore, Il</i>	1901 - 1902, Teatro alla Scala
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1902 - 1903, Teatro alla Scala
<i>Luisa Miller</i>	1902 - 1903, Teatro alla Scala
<i>Rigoletto</i>	1903 - 1904, Teatro alla Scala
<i>Aida</i>	1904 - 1905, Teatro alla Scala
<i>Falstaff</i>	1905 - 1906, Teatro alla Scala
<i>Traviata, La</i>	1905 - 1906, Teatro alla Scala
<i>Traviata, La</i>	1905 - 1906, Teatro alla Scala
<i>Aida</i>	1906 - 1907, Teatro alla Scala
<i>Forza del Destino, La</i>	1907 - 1908, Teatro alla Scala
<i>Vespri siciliani, I</i>	1908 - 1909, Teatro alla Scala
<i>Simon Boccanegra</i>	1910 - 1911, Teatro alla Scala
<i>Aida</i>	1912 - 1913, Teatro alla Scala
<i>Don Carlos</i>	1912 - 1913, Teatro alla Scala
<i>Falstaff</i>	1912 - 1913, Teatro alla Scala
<i>Nabucco</i>	1912 - 1913, Teatro alla Scala
<i>Otello</i>	1912 - 1913, Teatro alla Scala
<i>Rigoletto</i>	1914 - 1915, Teatro alla Scala
<i>Aida</i>	1915 - 1916, Teatro alla Scala
<i>Battaglia di Legnano, La</i>	1915 - 1916, Teatro alla Scala
<i>Ernani</i>	1916 - 1917, Teatro alla Scala
<i>Aida</i>	1918, Teatro alla Scala

Teniendo en cuenta que el teatro de Madrid elige habitualmente un perfil conservador, es notable que también su repertorio verdiano sea mucho más variado que el del prestigioso colega de Buenos Aires. Por lo pronto, aún después de 1906 exhibe cuatro versiones diferentes de *Un Ballo in Maschera*, siendo las últimas en 1914, 1916 y 1917. De manera muy notable, Madrid prepara títulos que faltan absolutamente en el Colón de aquellos años, entre ellos, *Luisa Miller*. La ópera sube a escena en 1887 y en 1903, ésta última con María

Barrientos. Otro título cuya presencia sorprende en las temporadas de Madrid es el *Macbeth* de 1905, una ópera que el Liceu de Barcelona había puesto en 1893. En el Real la parte de la Lady fue representada por Regina Pacini quien habría de llegar a ser *first lady* de los argentinos, afortunadamente menos tenebrosa en tal papel que en su función de Reina de Escocia. El Real, mientras el Colón se dedicaba a intercalar *Rigoletto* y *Aida* con algún *Fasltaff*, presentó entre 1891 y 1920 ocho versiones de *Otello*, muchas de ellas en la parte final de nuestro lapso de interés.

<i>Aida</i>	1880, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1880, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1880, Teatro Real
<i>Ernani</i>	1881, Teatro Real
<i>Ernani</i>	1881, Teatro Real
<i>Forza del Destino, La</i>	1881, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1881, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1881, Teatro Real
<i>Aida</i>	1882, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1882, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1882, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1882, Teatro Real
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1882, Teatro Real
<i>Aida</i>	1883, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1883, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1883, Teatro Real
<i>Aida</i>	1884, Teatro Real
<i>Ernani</i>	1884, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1884, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1884, Teatro Real
<i>Aida</i>	1885, Teatro Real
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1885, Teatro Real
<i>Ernani</i>	1885, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1885, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1885, Teatro Real
<i>Aida</i>	1886, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1887 Teatro Real
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1887, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1887, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1887, Teatro Real
<i>Luisa Miller</i>	1887, Teatro Real
<i>Aida</i>	1888, Teatro Real
<i>Aida</i>	1888, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1888, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1888, Teatro Real

<i>Trovatore, Il</i>	1888, Teatro Real
<i>Forza del Destino, La</i>	1888, Teatro Real
<i>Aida</i>	1889, Teatro Real
<i>Aida</i>	1890, Teatro Real
<i>Otello</i>	1890, Teatro Real
<i>Simon Boccanegra</i>	1890, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1890, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1890, Teatro Real
<i>Aida</i>	1891, Teatro Real
<i>Ernani</i>	1891, Teatro Real
<i>Otello</i>	1891, Teatro Real
<i>Aida</i>	1892, Teatro Real
<i>Otello</i>	1892, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1892, Teatro Real
<i>Forza del Destino, La</i>	1893, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1893, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1893, Teatro Real
<i>Aida</i>	1894, Teatro Real
<i>Falstaff</i>	1894, Teatro Real
<i>Otello</i>	1894, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1895, Teatro Real
<i>Otello</i>	1896, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1896, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1896, Teatro Real
<i>Otello</i>	1898, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1898, Teatro Real
<i>Aida</i>	1899, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1899, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1899, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1899, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1899, Teatro Real
<i>Aida</i>	1900, Teatro Real
<i>Aida</i>	1901, Teatro Real
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1901, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1901, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1901, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1902, Teatro Real
<i>Aida</i>	1902, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1902, Teatro Real
<i>Luisa Miller</i>	1903 Teatro Real
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1903, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1903, Teatro Real
<i>Aida</i>	1903-1904, Teatro Real
<i>Ernani</i>	1904, Teatro Real
<i>Aida</i>	1904, Teatro Real
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1904, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1904, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1904, Teatro Real

<i>Aida</i>	1905, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1905, Teatro Real
<i>Macbeth</i>	1905, Teatro Real
<i>Otello</i>	1905, Teatro Real
<i>Aida</i>	1906, Teatro Real
<i>Aida</i>	1906, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1906, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1906, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1906, Teatro Real
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1906, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1907, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1907, Teatro Real
<i>Aida</i>	1908, Teatro Real
<i>Otello</i>	1908, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1908, Teatro Real
<i>Aida</i>	1908, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Real
<i>Aida</i>	1909, Teatro Real
<i>Aida</i>	1909, Teatro Real
<i>Aida</i>	1909, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1909, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1909, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1909, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1909, Teatro Real
<i>Otello</i>	1909, Teatro Real
<i>Aida</i>	1910, Teatro Real
<i>Aida</i>	1910, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1910, Teatro Real
<i>Aida</i>	1910, Teatro Real
<i>Otello</i>	1910-1911, Teatro Real
<i>Aida</i>	1911, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1911, Teatro Real
<i>Otello</i>	1911, Teatro Real
<i>Aida</i>	1912, Teatro Real
<i>Don Carlos</i>	1912, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1912, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1912, Teatro Real
<i>Aida</i>	1912-1913, Teatro Real
<i>Don Carlos</i>	1913, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1913, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1913, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1913, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1913, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1914 Teatro Real
<i>Aida</i>	1914, Teatro Real
<i>Aida</i>	1914, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1914, Teatro Real

<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1914, Teatro Real
<i>Don Carlos</i>	1914, Teatro Real
<i>Otello</i>	1914, Teatro Real
<i>Otello</i>	1914, Teatro Real
<i>Aida</i>	1914, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1915, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1915, Teatro Real
<i>Aida</i>	1916, Teatro Real
<i>Ernani</i>	1916, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1916, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1916, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1916, Teatro Real
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1916, Teatro Real
<i>Aida</i>	1917, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1917, Teatro Real
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1917, Teatro Real
<i>Otello</i>	1917, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1918, Teatro Real
<i>Aida</i>	1918-1919, Teatro Real
<i>Falstaff</i>	1919 Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1919, Teatro Real
<i>Rigoletto</i>	1919, Teatro Real
<i>Traviata, La</i>	1919, Teatro Real
<i>Trovatore, Il</i>	1919, Teatro Real
<i>Aida</i>	1920, Teatro Real
<i>Otello</i>	1920, Teatro Real
<i>Otello</i>	1920, Teatro Real.

El Teatro *Costanzi*, contrariamente a La Scala, concede mucho a lo popular. El 58 % de su repertorio es cubierto por *Aida* más las óperas de la trilogía famosa, pero nunca llegó a los extremos de Buenos Aires. Los romanos pudieron ver óperas que Buenos Aires había descuidado como *I Lombardi alla prima Crociata* en 1895, *Macbeth* en 1911, además de *Simon Boccanegra* y *Nabucco*. En Roma se presentó frecuentemente *La Forza del Destino* (en diez temporadas). *Rigoletto* y *Traviata*, a diferencia de Buenos Aires, fueron más representadas que *Aida*. Fueron numerosas las presentaciones de las óperas “nuevas”, *Falstaff* y *Otello* (cuatro y cinco), aunque el dato más interesante fue que, a pesar de tanta presencia de óperas populares, el teatro romano programó una gran variedad de propuestas, incluso en la última década de nuestro período.

<i>Trovatore, Il</i>	1880, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1881, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1881, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1881, Teatro Costanzi
<i>Forza del Destino, La</i>	1881, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1881, Teatro Costanzi
<i>Forza del Destino, La</i>	1881, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1882, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1883, Teatro Costanzi
<i>Forza del Destino, La</i>	1884, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1884, Teatro Costanzi
<i>Ernani</i>	1885, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1885, Teatro Costanzi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1885, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1885, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1885, Teatro Costanzi
<i>Otello</i>	1887, Teatro Costanzi
<i>Forza del Destino, La</i>	1887, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1889, Teatro Costanzi
<i>Otello</i>	1892, Teatro Costanzi
<i>Simon Boccanegra</i>	1892, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1892, Teatro Costanzi
<i>Forza del Destino, La</i>	1892, Teatro Costanzi
<i>Falstaff</i>	1893, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1893, Teatro Costanzi
<i>Falstaff</i>	1894, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1894, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1894, Teatro Costanzi
<i>Lombardi alla prima Crociata, I</i>	1895, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1895, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1895, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1896, Teatro Costanzi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1897, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1897, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1897, Teatro Costanzi
<i>Forza del Destino, La</i>	1898, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1898, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1898, Teatro Costanzi
<i>Nabucco</i>	1900, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1900, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1900, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1901, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1902, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1903, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1903, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1903, Teatro Costanzi
<i>Falstaff</i>	1904, Teatro Costanzi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1904, Teatro Costanzi

<i>Aida</i>	1904, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1906, Teatro Costanzi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1906, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1906, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1907, Teatro Costanzi
<i>Otello</i>	1908, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1909, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1909, Teatro Costanzi
<i>Don Carlo</i>	1910, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1911, Teatro Costanzi
<i>Macbeth</i>	1911, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1911, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1912, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1912, Teatro Costanzi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1912, Teatro Costanzi
<i>Ernani</i>	1912, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1913, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1913, Teatro Costanzi
<i>Don Carlo</i>	1913, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1913, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1913, Teatro Costanzi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Ernani</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Forza del Destino, La</i>	1915, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1915, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1915, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1915, Teatro Costanzi
<i>Nabucco</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Otello</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Forza del Destino, La</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Falstaff</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Forza del Destino, La</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Trovatore, Il</i>	1918, Teatro Costanzi

<i>Don Carlo</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Traviata, La</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Rigoletto</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Aida</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Otello</i>	1920, Teatro Costanzi
<i>Forza del Destino, La</i>	1920, Teatro Costanzi

Creo interesante en el caso verdiano mirar hacia Venecia, porque el gran teatro de la ciudad hospedó estrenos mundiales de Verdi como *Rigoletto*, *La Traviata* y la primera versión de *Simon Boccanegra*. Por otro lado, la sala, además de ser considerada como la segunda o tercera de Italia, en cuanto situada en Venecia reviste posiciones peculiares, ya que la ciudad siempre pretendió ser autónoma y diferenciada en sus elecciones culturales. Gran satisfacción para los uruguayos es que su compatriota José Oxilia, rebautizado en Italia como Giuseppe, haya sido el tenor protagonista en 1886 de una ópera de tanto riesgo local como *Rigoletto*. El teatro calló durante el período de la Gran Guerra, que tuvo uno de sus frentes más cruentos casi a las puertas de Venecia. Es interesante indicar cómo el pasado austríaco de la ciudad, que había dejado su huella después de la Santa Alianza, se enfrentaba en la trinchera de 1914 contra los alpinos. Estos combatían aún batalla del Risorgimento, la última, para conquistar Trento y Trieste que todavía estaban en manos del Imperio. La ciudad es lugar de identificaciones complejas: se habría podido esperar un patriótico *Nabucco* terminada la guerra ganada, pero sin embargo no fue programado. En Venecia lo histórico coincide con lo popular ya que dos de las óperas de la trilogía verdiana se estrenaron allí. La Fenice muestra un equilibrio notable entre aquellas óperas tan amadas con lo novedoso, y todo se manifiesta en la gran variedad de la propuesta de las temporadas. En el lapso que aquí interesa se evidencia que *Otello* y *Falstaff* son óperas tan tenidas en cuenta como las tres famosas y que, por otro lado, la única ópera de las tres populares que no fue estrenada en Venecia, *Il Trovatore*, es relegada a un lamentable último lugar, que es como decir que se presentan las otras dos porque son óperas “venecianas”. Las elecciones de Venecia fueron éstas:

<i>Aida</i>	6
<i>Falstaff</i>	4
<i>Rigoletto</i>	4
<i>Traviata, La</i>	4
<i>Otello</i>	3
<i>Don Carlos</i>	1
<i>Ernani</i>	1
<i>Simon Boccanegra</i>	1
<i>Trovatore, Il</i>	1
<i>Vespri siciliani, I</i>	1

El dato cronológico es muy útil para verificar que *Ernani* y *Don Carlo* se programan después de 1910. Ésta es la articulada lista veneciana:

<i>Vespri siciliani, I</i>	1879-1880, Teatro La Fenice
<i>Aida</i>	1881, Teatro La Fenice
<i>Simon Boccanegra</i>	1884-1885, Teatro La Fenice
<i>Aida</i>	1885 – 1886, Teatro La Fenice
<i>Rigoletto</i>	1886, Teatro La Fenice;
<i>Otello</i>	1887, Teatro La Fenice
<i>Falstaff</i>	1893, Teatro La Fenice
<i>Falstaff</i>	1894, Teatro La Fenice
<i>Falstaff</i>	1895, Teatro La Fenice
<i>Aida</i>	1898-99, Teatro La Fenice
<i>Traviata, La</i>	1901, Teatro La Fenice
<i>Trovatore, Il</i>	1903, Teatro La Fenice
<i>Otello</i>	1904 – 1905, Teatro La Fenice
<i>Traviata, La</i>	1904 – 1905, Teatro La Fenice
<i>Traviata, La</i>	1907, Teatro La Fenice
<i>Aida</i>	1908-1909, Teatro La Fenice
<i>Rigoletto</i>	1910- 1911, Teatro La Fenice
<i>Ernani</i>	1910- 1911, Teatro La Fenice
<i>Otello</i>	1912- 1913, Teatro La Fenice
<i>Aida</i>	1912, Teatro La Fenice
<i>Don Carlos</i>	1912, Teatro La Fenice
<i>Rigoletto</i>	1914- 1915, Teatro La Fenice
<i>Falstaff</i>	1914, Teatro La Fenice
<i>Aida</i>	1920, Teatro La Fenice
<i>Rigoletto</i>	1920, Teatro La Fenice;

El teatro popular, el del mercado Spinetto, según cuanto sería lógico esperar, debería ofrecer a sus aficionados ininterrumpidas series de *Traviatas* y *Rigolettos*. En cambio, el análisis del Teatro Doria reserva algunas sorpresas. En 1893 y en 1915 osa presentar óperas

como *I Due Foscari* e *I Lombardi alla prima Crociata* respectivamente y, sobre todo, se muestra devoto de *Otello*, que sube a la escena del humilde teatro una docena de veces, entre 1906 y 1920 y en alguna oportunidad con dos producciones diferentes en el mismo año. Es claro que un título como *Falstaff* de difícil puesta, ardua preparación y aún más exigente consumo, haya estado fuera del alcance del Teatro Doria-Marconi. Característica interesante es que el teatro da una atención inusual a óperas como *La Forza del Destino*, *Ernani* o *Un Ballo in Maschera*. Las dos primeras de las nombradas superan incluso a una ópera popularísima como *La Traviata*. Es bastante posible entonces, recordando la predilección por *Otello*, que el teatro privilegie el repertorio *spinto* más que el lírico. Resulta notorio en este teatro, hogar de los inmigrantes humildes, la frecuencia de la ópera patriótica emblema del Risorgimento, *Nabucco*, que es casi ignorada por la serie Colón viejo – Ópera - Colón nuevo.

<i>Ernani</i>	1888, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1888, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1888, Teatro Doria
<i>Traviata, La</i>	1888, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1888, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1888, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1889, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1889, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1889, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1890, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1890, Teatro Doria
<i>Nabucco</i>	1890, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1890, Teatro Doria
<i>Traviata, La</i>	1891, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1892, Teatro Doria
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1892, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1892, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1892, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1892, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1892, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1892, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1892, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1893, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1893, Teatro Doria
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1893, Teatro Doria
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1893, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1893, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1893, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1893, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1893, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1893, Teatro Doria

<i>Nabucco</i>	1893, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1893, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1893, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1893, Teatro Doria
<i>Traviata, La</i>	1893, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1893, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1893, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1893, Teatro Doria
<i>Due Foscari, I</i>	1893, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1894, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1894, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1894, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1894, Teatro Doria
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1894, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1894, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1894, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1894, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1894, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1894, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1894, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1894, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1894, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1894, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1894, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1894, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1894, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1894, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1894, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1894, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1894, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1895, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1895, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1895, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1895, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1895, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1895, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1895, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1897, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1898, Teatro Doria
<i>Trovatore, Il</i>	1898, Teatro Doria
<i>Rigoletto</i>	1900, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1901, Teatro Doria
<i>Aida</i>	1901, Teatro Doria
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1901, Teatro Doria
<i>Ernani</i>	1901, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1901, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1901, Teatro Doria
<i>Forza del Destino, La</i>	1901, Teatro Doria

<i>Rigoletto</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Otello</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Aida</i>	1907, Teatro Marconi
<i>Rigoletto</i>	1907, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1907, Teatro Marconi
<i>Aida</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Ermani</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Forza del Destino, La</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Otello</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Aida</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Aida</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Ermani</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Forza del Destino, La</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Forza del Destino, La</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Rigoletto</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Rigoletto</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Otello</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Aida</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Aida</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Ermani</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Ermani</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Ermani</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Forza del Destino. La</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Rigoletto</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Rigoletto</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Otello</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Otello</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Forza del Destino. La</i>	1910, Teatro Marconi

<i>Aida</i>	1910, Teatro Marconi.
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1910, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1910, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1910, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1910, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1910, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Aida</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Aida</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Ermani</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Ermani</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Forza del Destino, La</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Forza del Destino, La</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Forza del Destino, La</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Rigoletto</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Rigoletto</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Otello</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1912, Teatro Marconi
<i>Forza del Destino, La</i>	1912, Teatro Marconi
<i>Rigoletto</i>	1912, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1912, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1912, Teatro Marconi
<i>Aida</i>	1912-, Teatro Marconi
<i>Aida</i>	1912, Teatro Marconi.
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1912, Teatro Marconi.
<i>Ermani</i>	1912, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1912, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1912, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1912, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1912, Teatro Marconi.
<i>Otello</i>	1912, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Otello</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1913, Teatro Marconi.

<i>Trovatore, Il</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Otello</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Ernani</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Ernani</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Ernani</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Lombardi alla prima Crociata, I</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Otello</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Ernani</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Ernani</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Forza del Destino, La</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Forza del Destino, La</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Rigoletto</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Rigoletto</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Traviata, La</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Trovatore, Il</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Aida</i>	1917, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1918, Teatro Marconi.

<i>Ernani</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Ernani</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Otello</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Otello</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Ernani</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Ernani</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Otello</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Trovatore, Il</i>	1920, Teatro Marconi.
<i>Aida</i>	1920, Teatro Marconi.
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1920, Teatro Marconi.
<i>Forza del Destino, La</i>	1920, Teatro Marconi.
<i>Otello</i>	1920, Teatro Marconi.
<i>Traviata, La</i>	1920, Teatro Marconi.
<i>Ernani</i>	1920, Teatro Marconi.
<i>Rigoletto</i>	1920, Teatro Marconi.

El teatro Coliseo de Buenos Aires presentó figuras internacionales de primerísimo nivel, como Aureliano Pertile o Giuseppe De Luca. Este último cantó junto a la esperanza malograda de la lírica argentina, Juanita Capella. También actuó allí el célebre Hipólito Lázaro con Elvira de Hidalgo. Fue sobre todo en la temporada de 1920 que el teatro pudo

exhibir a los cantantes más famosos del momento, como Giacomo Lauri Volpi, que cantó *Rigoletto*, o Bernardo de Muro, aquel tenor que cuando personificaba a Radames en vez de rendir su espada a Ramfis, la entregaba a algún azorado ocupante de los palcos, cantando un estentóreo “*Sacerdote, io resto a te*”.

El repertorio del teatro, un poco más variado que el del Colón, no reserva sorpresas, pero por cierto es mucho más generoso que el teatro de la calle Libertad con aquellas presentaciones de *Otello*: seis producciones entre 1908 y 1919.

<i>Aida</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Forza del Destino, La</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Forza del Destino, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Forza del Destino, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Forza del Destino, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Forza del Destino, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Forza del Destino, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Otello</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1909, Teatro Coliseo

<i>Aida</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Forza del Destino, La</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Otello</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1910, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1910, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1910, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1910, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Otello</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1911, teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1912, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1912, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1912, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1912, Teatro Coliseo
<i>Un Ballo in Maschera</i>	1912, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Don Carlo</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Otello</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1913, Teatro- Coliseo
<i>Otello</i>	1913/, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1914, Teatro Coliseo

<i>Aida</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Ermani</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1917, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1917, Teatro Coliseo
<i>Traviata, La</i>	1917, Teatro Coliseo
<i>Trovatore, Il</i>	1917, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1919, Teatro Coliseo
<i>Otello</i>	1919, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1919, Teatro Coliseo
<i>Aida</i>	1920, Teatro Coliseo
<i>Rigoletto</i>	1920, Teatro Coliseo

Sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX, la actividad lírica del Teatro Nacional fue muy intensa. El teatro, en el que a menudo dirigía el gran maestro español Juan Goula, programó un repertorio verdiano bastante convencional, aunque hay que destacar que los periódicos de 1892 anunciaban que la compañía que dirigía Alejandro Pomé tenía en estudio *I Due Foscari*, *Luisa Miller* e *I Masnadieri*. Esta la actividad verdiana del teatro:

<i>Aida</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1892, Teatro Nacional
<i>Ermani</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Ermani</i>	1886, Teatro Nacional
<i>Ermani</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Forza del Destino, La</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Forza del Destino, La</i>	1892, Teatro Nacional
<i>Nabucco</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Rigoletto</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Rigoletto</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Traviata, La</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Trovatore, Il</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Trovatore, Il</i>	1892, Teatro Nacional

<i>Trovatore, Il</i>	1887, Teatro Nacional
<i>Trovatore, Il</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Aida</i>	1892, Teatro Nacional
<i>Luisa Miller</i>	1885, Teatro Nacional
<i>Due Foscari, I</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Luisa Miller anunciada</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Masnadieri, I anunciada</i>	1882, Teatro Nacional
<i>Otello</i>	1892, Teatro Nacional

Otro teatro de alguna actividad lírica a fines del siglo XIX fue el Odeón, que en 1894 presentó a una compañía francesa que incluía al tenor Dereims, cantando *Rigoletto*. Los diarios anunciaban que el cantante había sido el primero en cantar el papel en París. Tres años después una compañía que comprendía a la soprano dramática Annunziata Panizza Stinco, presentó *Ernani* y *Aida*.

<i>Ernani</i>	1897, Teatro Odeón
<i>Aida</i>	1897, Teatro Odeón
<i>Rigoletto</i>	1894, Teatro Odeón

El gran teatro Politeama de la calle Corrientes presentó en 1888 *Otello* por primera vez en Argentina, pero con una partitura no autorizada y que se había confeccionado *ad hoc* con una orquestación diferente de la verdiana a partir de la versión para canto y piano que era lo que Ricordi había puesto a la venta. *Otello* fue Roberto Stagno, el rival de Tamagno, y Desdemona fue la primera cantante que la presentó en el estreno de la Scala, la Pantaleoni. Al año siguiente el teatro presentó a la gran Patti en *La Traviata*, y otras figuras internacionales siguieron dando prestigio a la sala, como Pasquale Amato, que cantó en *Un Ballo in Maschera* y *La Traviata* en la versión de 1906. El Politeama efectivamente presentó *Luisa Miller* e *I Due Foscari* en 1887, por lo que se debe entender que aquellos anuncios del teatro Nacional que prometían estas óperas fueron simple antipublicidad contra la iniciativa del Politeama. *La Gaceta Musical* del 23 de enero escribe precisamente de la versión de *I due Foscari*, que:

Con muy buen éxito cantóse en el Politeama la vieja obra de Verdi titulada I due Foscari, y que no conocíamos. La obra es hermosa como todas las de Verdi, la inspiración fácil, espontánea y de buena ley brota a raudales y se derrama por toda la partitura y si bien adolece en ciertos momentos del descuido y trivialidad tantas veces

reprochado a la primera manera del ilustre autor de *Aída*, en cambio encanta por esa difícil facilidad que abunda en todas sus páginas.¹³⁷¹

<i>Trovatore, Il</i>	1907, Teatro Politeama
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1907, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1910, Teatro Politeama
<i>Forza del Destino, La</i>	1886, Teatro Politeama
<i>Trovatore, Il</i>	1900, Teatro Politeama
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1907, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1907, Teatro Politeama
<i>Rigoletto</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1908, Teatro Politeama
<i>Traviata, La</i>	1908, Teatro Politeama
<i>Rigoletto</i>	1888, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1889, Teatro Politeama
<i>Ermani</i>	1908, Teatro Politeama
<i>Trovatore, Il</i>	1908, Teatro Politeama
<i>Rigoletto</i>	1907, Teatro Politeama
<i>Rigoletto</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Rigoletto</i>	1900, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1888, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1900, Teatro Politeama
<i>Forza del Destino, La</i>	1900, Teatro Politeama
<i>Rigoletto</i>	1900, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Rigoletto</i>	1886, Teatro Politeama
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1886, Teatro Politeama
<i>Traviata, La</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Rigoletto</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Ermani</i>	1886, Teatro Politeama
<i>Trovatore, Il</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1903, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Forza del Destino, La</i>	1886, Teatro Politeama
<i>Traviata, La</i>	1882, Teatro Politeama
<i>Traviata, La</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1898, Teatro Politeama
<i>Trovatore, Il</i>	1898, Teatro Politeama
<i>Trovatore, Il</i>	1886, Teatro Politeama
<i>Trovatore, Il</i>	1903, Teatro Politeama
<i>Forza del Destino, La</i>	1882, Teatro Politeama
<i>Rigoletto</i>	1901, Teatro Politeama
<i>Rigoletto</i>	1882, Teatro Politeama

¹³⁷¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de enero de 1887.

<i>Trovatore, Il</i>	1882, Teatro Politeama
<i>Rigoletto</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Ernani</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Ernani</i>	1898, Teatro Politeama
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1883, Teatro Politeama
<i>Otello</i>	1888, Teatro Politeama
<i>Traviata, La</i>	1889, Teatro Politeama
<i>Ballo in Maschera, Un</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Aida</i>	1886, Teatro Politeama
<i>Traviata, La</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Otello</i>	1900, Teatro Politeama
<i>Otello</i>	1893, Teatro Politeama
<i>Luisa Miller</i>	1887, Teatro Politeama
<i>Due Foscari, I</i>	1887, Teatro Politeama

En 1895 el Teatro Rivadavia presentó *Il Trovatore*, *Ernani* y *Rigoletto* “por secciones”, es decir, no completas.

<i>Trovatore, Il</i>	1895, Teatro Rivadavia
<i>Ernani</i>	1895, Teatro Rivadavia
<i>Rigoletto</i>	1895, Teatro Rivadavia

Siempre a fin de siglo, el Teatro San Martín, programó una serie de óperas entre las cuales un *Otello* en 1897, con Fernando Avedano como protagonista.

<i>Aida</i>	1895, Teatro San Martin
<i>Rigoletto</i>	1895, Teatro San Martin
<i>Otello</i>	1897, Teatro San Martin
<i>Aida</i>	1896, Teatro San Martin
<i>Aida</i>	1897, Teatro San Martin
<i>Rigoletto</i>	1895, Teatro San Martin
<i>Forza del Destino, La</i>	1895, Teatro San Martin

A caballo del siglo, el teatro de la Victoria tuvo buena actividad y anotó que en 1897 presentó *La Traviata* cantada en castellano, y en 1898 produjo un *Ernani* junto a *I Pagliacci* de Leoncavallo.

<i>Traviata, La</i>	1902, Teatro Victoria
<i>Ernani e I Pagliacci</i>	1898, Teatro Victoria
<i>Trovatore, Il</i>	1907, Teatro Victoria
<i>Aida</i>	1907, Teatro Victoria
<i>Trovatore, Il</i>	1908, Teatro Victoria
<i>Aida</i>	1898, Teatro Victoria
<i>Trovatore, Il</i>	1907, Teatro Victoria
<i>Traviata, La</i>	1897, Teatro Victoria

El teatro de La Zarzuela era otra sala con ofertas de nivel irregular. Mientras en algunas ocasiones presentaba óperas por secciones, en otras ostentaba solistas internacionales como el excelente tenor oriental José Oxilia, que cantó *Traviata* en 1892. También el teatro Mayo presentaba ópera por secciones y así muestra en 1895 un *Trovatore*.

<i>Rigoletto</i>	1895, Teatro de la Zarzuela
<i>Traviata, La</i>	1892, Teatro de la Zarzuela

Flores actualmente es un barrio populoso de Buenos Aires, pero a fines de siglo XIX era zona de granjas. El teatro de San José de Flores presentó *Rigoletto*, *Ernani* y *La Traviata* en 1895.

El barrio de la Boca, ocupado por genoveses que trabajaban en el puerto de la ciudad, contaba con un teatro, el Iris, que en 1898 presentó ¡nada menos que una *Aida*!

<i>Rigoletto</i>	1885, Teatro de San José de Flores
<i>Traviata, La</i>	1885, Teatro de San José de Flores
<i>Ernani</i>	1885, Teatro de San José de Flores
<i>Aida</i>	1898, Teatro Iris de la Boca
<i>Trovatore, Il</i>	1895, Teatro Mayo

Entre las numerosas versiones de óperas de Verdi que se llevaron a las provincias, registro presentaciones en el apenas inaugurado teatro de La Plata, con Roberto Stagno y su mujer Gemma Bellincioni. Ellos cantaron *Rigoletto*, *Un Ballo in Maschera* y *La Traviata* en 1886. Al año siguiente, siempre la compañía de Stagno presentó *Rigoletto*.

En Rosario se vieron en el teatro Olimpo de la ciudad *Ernani* en 1884 y *Rigoletto* en 1886. En Córdoba, en 1883 se presentan *Ernani* y *La Traviata*.

La ciudad de San Nicolás de los Arroyos disponía de una bella sala de ópera que hospedó en 1886 a la compañía Trebbi, la cual exhibió en el Teatro Principal *Il Trovatore*, *Ermani* y *La Traviata*.

<i>Trovatore, Il</i>	1886 Teatro Principal, San Nicolás de los Arroyos
<i>Ermani</i>	1886 Teatro Principal, San Nicolás de los Arroyos
<i>Traviata, La</i>	1886 Teatro Principal, San Nicolás de los Arroyos

La lista de las diferentes representaciones verdianas en aquellos cuarenta años porteños, resulta verdaderamente imponente. Con los datos que hoy considero exactos, pero que son con seguridad una parte de las óperas efectivamente representadas, puedo afirmar que durante tal lapso entre los diferentes teatros porteños se organizaron seiscientos setenta producciones diferentes de óperas verdianas, de las cuales cincuenta en la sala principal.

5.2.4.2. Verdi y la interpretación de su figura.

Verdi muere célebre y anciano en un tiempo, aquel 1901, que divide en dos partes iguales el período que aquí se trata.

Depositario de una autoridad que excedía en mucho a lo artístico, a él se escribía desde Padua o Buenos Aires, pidiendo venia para bautizar con su apellido teatros y bandas.

Muchos personajes paternos de sus óperas transfieren desde el timbre baritonal, noble y grave, honestas virtudes personales a su creador musical. Verdi es así retribuido por sus criaturas con la representación de sacrificio y abnegación que él plasmó musicalmente en las figuras de Rigoletto o Miller.

Verdi, a diferencia de los compositores tratados hasta este punto, fue contemporáneo de los migrantes italianos que se estudian en este trabajo. Aquellos viajeros se apoyaron en su figura afectuosa de padre o de abuelo en cuanto reunía los valores patrióticos del Risorgimento con los de la ética adusta de quien trabaja la tierra. Verdi es percibido como persona cercana por los migrantes porque es un campesino como ellos, y además, alguien que comprometía su arte en el canto del sacrificio heroico y del dolor por el éxodo del pueblo “*natio*”.

El congreso que celebró el centenario de la muerte del compositor reunió reflexiones para mí muy útiles porque trataron, entre otros temas, la correspondencia entre aquella imagen popular del compositor con los datos históricos derivados del documento.¹³⁷²

En aquellas reuniones científicas del 2001 se estudiaron algunas fuentes como el corpus epistolar del maestro. Como bien escribió Gilles de Van¹³⁷³, aquel material es inestimable porque si bien los *libretti* de las óperas del compositor no son nunca de Verdi, las cartas lo son por entero y aquellos escritos son preciosos por cuanto dicen y también por cómo dicen. A este propósito Julian Budden recordaba al conde de Buffon cuando este afirmaba que “*le style est l’homme même*”.¹³⁷⁴

Lector inigualable de aquellas cartas y hábil descifrador del estilo epistolar de Verdi es Pier Vincenzo Mengaldo quien estableció algunas características estilísticas de ese material.¹³⁷⁵

Del análisis de Mengaldo emerge una imagen de Verdi alejada de la verbosidad. Verdi se muestra en sus cartas con la concreción del hombre de trabajo rural, con la desconfianza campesina por la palabra inútil.

El compositor resulta alguien que escribe cartas casi por obligación: “*Verdi...non era un epistolografo naturale, col che intendo chi, come invece Mozart, Leopardi, Flaubert, Nievo, Cechov, ami intrecciare la propria voce a quelle di altri*”¹³⁷⁶, y así el compositor no entiende el motivo que ha llevado a Florimo a publicar las cartas de Bellini: “*Ma che necessità vi è d’andar a tirar fuori delle lettere d’un maestro di musica? Lettere che sono sempre scritte in fretta, senza cura, senza importanza, perché il maestro sa che non deve sostenere una prestazione di letterato*”.¹³⁷⁷

Siempre en el mismo terreno, Mengaldo señala un estilo no solamente antiliterario sino hasta antiformal y coloquial, con un gran amor por la concisión. El estudioso de la lengua llama a esta característica *brevitas*.

¹³⁷² Las actas fueron publicadas en *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale. Proceedings of the International Conference. Parma-Nueva York-New Haven. 24 gennaio - 1 febbraio 2001*, a cargo de Fabrizio della Seta. Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica. Olschki, Florencia 2003.

¹³⁷³ De Van, Gilles, “*Risposta a Pier Vincenzo Mengaldo*”, *Verdi 2001...cit.*, p. 51.

¹³⁷⁴ Budden, Julian, “*Reply to Pier Vincenzo Mengaldo*”, *Verdi 2001...cit.*, p. 47.

¹³⁷⁵ Mengaldo, Pier Vincenzo Mengaldo, “*Sullo Stile dell’epistolario di Verdi*”, *Verdi 2001...cit.*, p. 25 – 45.

¹³⁷⁶ Mengaldo, Pier Vincenzo, *op. cit.* p. 25.

¹³⁷⁷ *Verdi intimo*, p. 58, 1880, citado por Mengaldo, Pier Vincenzo, *op. cit.*, p. 25.

Ese estilo directo es puesto en evidencia por el estudioso en varios pasajes como cuando Verdi escribe “*su me non hanno influenza le parole quando parlano i fatti.*”¹³⁷⁸ El corte conciso, a veces telegráfico escapa a las formulas literarias metafóricas pero no desprecia las citas de refranes comunes en el pueblo.¹³⁷⁹ El estilo epistolar de Verdi, dice Mengaldo, “*non trae la sua forza dal lessico..., ma dalla sintassi, e mi permetto di notare subito che ciò e ben verdiano*”.

Desde la musicología, Wolfgang Osthoff asocia aquellas características de “*fortissima oralità*” que apuntaba Mengaldo con el estilo musical de Verdi¹³⁸⁰, y recuerda aquella forma sintética de *Otello*, cuando el triste protagonista canta el seco “*Oh! Gloria ! Otello fu*”, que a su vez remite al telegráfico “*Ei fu*”, con el cual Alessandro Manzoni abre su celebre poema conmemorativo de Napoleón Bonaparte.

Todo esto sitúa a Verdi en las antípodas de aquel universo de él contemporáneo, de literatos que escribían sobre música, ya que: “*Nella tradizione italiana ottocentesca quasi tutti i critici musicali furono di estrazione letteraria,essendo ancora lontani i tempi in cui i musicisti di professione – salvo eccezioni – avrebbero considerato la crítica come parte integrante della loro attività...*”¹³⁸¹

Verdi quiere mostrarse no sólo en su estilo, sino también a través de su explícita declaración, con la sencillez de un campesino: “*voglio restare quello che sono, vale a dire un paesano delle Roncole*”.¹³⁸²

Coros de óperas de Verdi, como “*Va pensiero*” de *Nabucco*, “*Oh Signore dal tetto natio*” de *I Lombardi* y muchos otros, se cantan con la función de himnos patrióticos y habitualmente se cita el acróstico formado por las letras del apellido del compositor, usado para apoyar de manera oculta a la monarquía de Vittorio Emmanuele Re d’Italia.

¿Fue Verdi realmente un hombre de participación política?

Michael Sawall responde a esta cuestión afirmando que la participación activa de Verdi en el destino de su país aparece documentada plenamente.¹³⁸³ El estudioso refuerza su opinión

¹³⁷⁸ *Copialettere*, p. 224, 1970.

¹³⁷⁹ Mengaldo, Pier Vincenzo, “*Sullo stile ...cit.*”, p. 26.

¹³⁸⁰ Osthoff, Wolfgang, “*Risposta a Pier Vincenzo Mengaldo*”, *Verdi 2001, ...cit.*, p. 59.

¹³⁸¹ Capra, Marco, “*Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi*”, *Verdi 2001...cit.*, p. 109.

¹³⁸² Verdi, Giuseppe, *Copialettere*, p. 57, 1848, que cita Mengaldo, Pier Vincenzo, op. cit., p. 41.

¹³⁸³ Sawall, Michael, “*Viva V.E.R.D.I.*”. *Origine e ricezione di un simbolo nazionale nell’anno 1859. Verdi 2001...cit.* p. 123.

apoyándose en las observaciones políticas del epistolario verdiano, en la composición de obras como el himno “*Suona la tromba*” (que en 1848 le pide Giuseppe Mazzini), en la tempestiva presentación de valor patriótico como *La Battaglia di Legnano* un año después, y en su efectivo compromiso político como representante por Parma en el primer parlamento italiano entre 1859 y 1861.

Algunas opiniones, sin embargo, anotan ciertos matices sobre aquel retrato oleográfico impoluto. Giuliano Procacci, en efecto, indica que la labor parlamentaria de Verdi no fue preocupación primaria del compositor, quien “*come senatore egli si distinse infatti solo per il suo assenteismo*”.¹³⁸⁴

El historiador concluye así que el cliché de Verdi como poeta del Risorgimento no encuentra confirmación en la biografía política del músico. Verdi, según Procacci: “*nutrì un interesse ridotto e intermittente, di natura essenzialmente emotiva, per la politica e per le vicende della vita pubblica italiana prima e dopo l’Unità, e che il suo coinvolgimento (insisto questo termine) in esse non andò oltre il livello di un naturale patriottismo reo di un generico populismo*”.¹³⁸⁵

Verdi, como muchos de sus contemporáneos, acompañó los años de su juventud con los fervores revolucionarios republicanos de tipo mazziniano, para aceptar con el pasar del tiempo que la monarquía bajo los Saboya era la fórmula viable para unificar Italia. Es innegable entonces que el compositor en 1848, haya sido persona políticamente diferente, en su paso de lo republicano a lo monárquico, al Verdi cavouriano de 1859.¹³⁸⁶ Tampoco es extraño que, en un período tan convulso de la historia europea, y sobre todo en una persona no dedicada exclusivamente a la política, aparezcan esporádicamente, en años de madurez, llamaradas del ímpetu juvenil que se alternan con las actitudes conservadoras. Se combinaron así en Verdi conceptos como “*meglio un rosso che un nero*”, con condenas horrorizadas ante la Comuna de París, o “*i sinistri distruggeranno l’Italia*”.¹³⁸⁷

Muy sensatamente, Roselli opina que la adhesión a la derecha histórica italiana por parte de Verdi era cosa normal en un hombre que contemporáneamente envejecía y se enriquecía, y el mismo autor apunta que ciertos celos de Verdi ante lo revolucionario en política habrían de contaminarse por una reacción suya ante nuevas manifestaciones culturales como el movimiento intelectual que promovía en Italia desde 1860 un “arte nuevo”: el de los

¹³⁸⁴ Procacci, Giuliano, “*Verdi nella storia d’Italia*”, *Verdi 2001...*cit. p. 193.

¹³⁸⁵ Procacci, Giuliano, op. cit., p. 201.

¹³⁸⁶ Procacci, Giuliano, op. cit., p. 198.

¹³⁸⁷ Procacci, Giuliano, op. cit., p. 200.

artistas *scapigliati*, o las manifestaciones más cercanas a la música de cámara y sinfónica que promovían aquellos críticos verbosos que procedían del mundo literario.¹³⁸⁸

De todas maneras, aquel alejarse de la primera línea de la tensión política tuvo más que ver con una concepción emotivamente idealizada de la cosa pública. Verdi pretendía una estatura monumental en los hombres políticos, una ética análoga a la de los personajes de sus óperas. El cotidiano transformismo, lo escribe Procacci, del contrato por el poder, provocaba en el compositor amargura y desilusión. Verdi, como tantos dilettanti de lo público pretendía “*una politica allo stato puro, una politica che non esiste*”. Esto, sin embargo nunca significó desinterés, y es por ello que Giuliano Procacci califica como de “impolítica” más que “apolítica” la actitud de Verdi ante la sociedad de su época.

John Roselli coincide con tales apreciaciones de Procacci, pero subraya además la fuerza de algunas convicciones constantes del compositor, como su actitud anticlerical. Ya es signo el nombre dado a sus hijos, Virginia e Icilia, mártires de Roma republicana, íconos de la tradición jacobina italiana. Ese anticlericalismo de los años jóvenes llega hasta la vejez. No es otra cosa que el anticlericalismo el motor de una ópera como *Aida*, compuesta para poder decir que los sacerdotes son “*tigri infami di sangue assetati*”.

Es precisamente en el trabajo como compositor de Verdi que se encuentran compromisos evidentes con el destino de su país. Desde la concepción partidaria para la autonomía de Italia, cercana a las ideas de Gioberti que se promueven en *Attila* (“*Avrai tu l’universo, /resti l’Italia a me*”), a muchos otros momentos líricos de fervor patriótico que Roselli encuentra sobre todo en *Ernani* o *Il Trovatore*, y no sólo en la declaradamente mazziniana *La Battaglia di Legnano*.

El mismo estudioso concluye este debate reafirmando la identidad de Verdi como compositor del Risorgimento, sobre todo considerando el “*slancio, alla alta carica di energia e alle emozioni viscerali convogliate dalle sue opere*”.¹³⁸⁹ y esto considerando mucho más a la música que a los *libretti*.

La reciente musicología ha restado valor histórico a alguna de las creencias que se habían radicado entorno a la figura de Verdi. Por ejemplo el uso revolucionario del famoso V.E.R.D.I. es, según Birgit Pauls, una creación posterior a la unidad de Italia. Si bien la biografía verdiana de Arthur Pougein, publicada en 1881, sostiene que el acróstico fue usado

¹³⁸⁸ Roselli, John, op. cit., p. 223.

¹³⁸⁹ Roselli, John, op. cit., p. 223.

antes de la guerra de 1859, la Pauls afirma que su primera mención documentada es recién de 1875.¹³⁹⁰

De forma análoga, Procacci recuerda cómo un estudio de Roger subraya la falta de datos que confirmen la mítica acogida fervorosa y patriótica que el “*Va pensiero*” habría recibido en el estreno de *Nabucco* en 1842.¹³⁹¹

Verdi habría de esta forma sido utilizado como emblema de identificación una vez consumado el Risorgimento. Lo explica Procacci cuando señala que para transformar la convivencia y un país en una nación, además de la unificación política era necesario realizar otras empresas no menos arduas, como reunir economías diferentes, promover una lucha contra el analfabetismo como base para la unificación lingüística, y muchas otras cosas más¹³⁹²; y también en Italia se practicaron ritos cívicos como la erección de altares de la Patria o peregrinajes patrióticos.¹³⁹³ Obviamente, más tarde el nacionalismo fascista no podía dejar pasar la utilización de la figura del compositor en términos populistas y nacionalistas. Escribe el musicólogo Remo Giazotto: “*Verdi è una realtà assoluta per il nostro tempo fascista... Oggi l’operaio con la tuta ancora intrisa di grassi e lubrificanti, e le mani che fanno di metalli; oggi il rurale che porta addosso i segni della mota e del terriccio l’odore della stalla, vanno al loro Verdi.*”¹³⁹⁴

Es por eso especialmente significativo escuchar la opinión de una víctima de aquel totalitarismo como Antonio Gramsci. Siempre Procacci recuerda cómo Gramsci, crítico agrio del melodrama que define a la ópera “*genere pestifero*”, encuentra en Verdi un favorecedor de la unión de la nación con características auténticamente populares. Las óperas de Verdi están tan difundidas entre la gente como las truculentas historias de Eugène Sue, pero con calidad bien diferente, si bien para los wagnerianos, es decir, los estetizantes, “*aristocratici della*

¹³⁹⁰ Sawal, Michael, “*Viva Verdi*”, *Verdi 2001...cit.*, p. 124, sigue la polémica citando tanto el texto de Arthur Pougein, *Giuseppe Verdi. Vida aneddotica, con note ed aggiunte di Folchetto*, Milano, Ricordi, 1881, nuova ed. con prefazione di M. Contati, Firenze, Passigli, 1992, p. 117 y ss., como el de Birgit Pauls, *Giuseppe Verdi un das Risorgimento, Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*, Akademie, Berlin, 1996, pp. 259 y 251.

¹³⁹¹ Procacci, Giuliano, op. cit., p. 195, se refiere al texto de Roger Parker, “*Arpa d’or de’fatidici vati*”. *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840’s*. Istituto nazionale di Studi verdiani, Parma, 1997, pp. 32-34.

¹³⁹² Procacci, Giuliano, op. cit., p. 191.

¹³⁹³ Bentempelli: Verdi personaggio antirivoluzionario e antitradizionale...p. 220.

¹³⁹⁴ Remo Giazotto es citado por Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. Discanto, Fiesole, 1984, p. 24, nota 12 y por Castelvechchi, Stefano, “*Verdi per la storia d’Italia*”, *Verdi 2001...cit.*, p. 220.

musica, Verdi occupi lo stesso posto nella storia della musica che Sue nella letteratura...”
1395

Lorenzo Bianconi, por su parte, desarrolla un elaborado razonamiento en torno al papel esencial del melodrama entre los italianos: el género es herramienta de una verdadera educación sentimental. Bianconi, trayendo a colación nada menos que a Clifford Geertz, indica que la ópera italiana, como el combate de los gallos que el sociólogo estudia en Bali, es escuela de comportamiento. Con tales prácticas se aprende el riesgo, la desesperación por la pérdida y el placer del triunfo.¹³⁹⁶ Siendo la ópera género concentrado sobre todo en las cuestiones de amor, escribe Bianconi que el melodrama, *“ha insegnato ai giovani maschi italiani come corteggiare le giovani femmine; o viceversa alle giovani femmine come selezionare il maschio giusto per l'accoppiamento e la procreazione. il tema ha una importanza decisiva per l'individuo e per la società, per la continuazione della specie come per la costituzione del consorzio civile.”*

En este marco el musicólogo destaca la especificidad de Verdi respecto de sus colegas. En las obras de estos la dimensión del tiempo que pasa es accesoria o falta, Bianconi recordando a Dalhaus, declara que la *“l'opera in musica all'italiana è un dramma del presente assoluto. questo presente senza età si suppone giovane”*.¹³⁹⁷ Si en el melodrama de Rossini, Bellini y Donizetti es teatro de jóvenes héroes infelices, en cambio en Verdi ofrece un teatro adulto, de virtudes morales y civiles, *“un teatro dove il tempo passa e non passa invano”*. Sobre el amor domina la voluntad que a veces se engaña, pero que por fin lleva a un sacrificio. Con la anulación de la vida se celebra una victoria moral. Los sobrevivientes conquistan la conciencia de una verdad que no veían.

Brillantemente concluye Bianconi que la verdadera novedad del teatro de Verdi esta en el haber introducido a la excepción, *“musicalmente realizzata, del tempo che passa, dell'età che avanza, di quella maturità e di quella vecchiaia insomma che il melodramma delle generazioni precedenti aveva censurato, o semplicemente ignorato, e che Verdi affronta a viso aperto”*.

¹³⁹⁵ Procacci, op. cit., p. 1919, citando a Antonio Gramsci, *Quaderni del Carcere II*, Einaudi, Turín, 1973, p. 969.

¹³⁹⁶ Bianconi, Lorenzo, *“Risposta a Giuliano Procacci”*, Verdi 2001...cit., p. 206, que cita a Clifford Geertz, “Il gioco profondo: note sul combattimento di galli a Bali”, Interpretazione di culture, Il Mulino, Bolonia, 1967 pp. 383 – 436 (ed. original *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Nueva York, Basic Books, 1973).

¹³⁹⁷ Bianconi, Lorenzo, *“Risposta a Giuliano Procacci”*...cit., p. 211.

De esta manera, Verdi ofrece una estructura robusta, viril¹³⁹⁸, una materia moral, civil y laica. El compositor “*fornisce un modello d’uomo inconsueto per l’Italia, e congeniale agli ideali del Risorgimento*”.¹³⁹⁹

En su funeral, no fue el público, sino cien mil hijos afectuosos que lo acompañaron en silencio en su viaje definitivo. Ese mismo silencio aquella gente lo había ofrecido al querido anciano amorosamente días antes, cuando para amortiguar toda molestia cubrió de paja las calles cercanas a aquel hotel de Milán que hospedaba al Verdi moribundo. Es que su figura, vinculada a la abnegada lucha del *Risorgimento*, a la severidad ética, a la sencillez campesina, es, aún en la representación de los italianos de hoy, la de alguien que, si bien adusto, resulta siempre próximo. Verdi es el abuelo de todos.

Para honrar a Verdi a un mes de su fallecimiento, la banda de Cervia, un lugar de campesinos en provincia de Ravenna, presentó un concierto que comprendía trozos de todas sus óperas ordenadas cronológicamente. Antonio Carlini, que suministra el dato, opina que “*qualsiasi banda italiana dell’epoca era in grado di fare altrettanto*”. Las bandas italianas, en efecto, conformaban gran parte de su repertorio con transcripciones para banda derivadas de las óperas de Verdi. Como ejemplo indica Carlini que la banda de Pavía formaba su catálogo así: el 58 % de sus piezas líricas era verdiano y a su vez las óperas suministraban el 54 % del total de la música de banda.¹⁴⁰⁰

Ya cincuenta años antes la inigualada fama de Verdi había provocado la reacción resentida de los literatos “modernos” de la época, como Giuseppe Rovani, el intelectual cercano a la scapigliatura y adversario de la novela sentimental.¹⁴⁰¹ El creador de Pinocchio, Carlo Collodi, por su parte, también disgustado, se refería a Verdi como “*una malattia di spirito*”, un “*delirium furens*”. El éxito de las óperas de Verdi, temía Collodi haría olvidar las

¹³⁹⁸ Sobre la función viril de Verdi y del Risorgimento frente a un emblema opuesto de los italianos escribe así John Roselli...*Verdi 2001*, p. 225: “*Il Risorgimento fu voluto e vissuto, tra l’altro, como recupero di virilità in un paese considerato effeminato: in questi termini- oggi disqualificati, ma allora molto sentiti da un buon numero di italiani colti che non se ne facevano un problema- Verdi fu indubbiamente un artista non solo risorgimentale, ma al centro del Risorgimento*”.

¹³⁹⁹ Bianconi, Lorenzo...p. 216.

¹⁴⁰⁰ Carlini, Antonio, “*La banda, strumento primario di divulgazione delle opere verdiane nell’Italia rurale dell’Ottocento*” *Verdi 2001*...cit., p. 136.

¹⁴⁰¹ Rovani es autor de “*Cent’anni*”, Wilmant, Milán, 1859 y su opinión antiverdiana es recordada por Marco Capra, op. cit. a p. 119.

óperas de Rossini y de los otros compositores de ópera. Concluía el escritor con un “*Dio ci scampi da un secolo verdista!*”¹⁴⁰²

Fue la banda el instrumento principal que garantizó aquella penetración de la música de Verdi en todas las capas sociales, en un mecanismo que ya se ha estudiado al tratar la difusión capilar del melodrama. No sólo la banda invadía el espacio público de la plaza o de la calle sino que en la banda “*sedeva accanto all’artigiano, il contadino accanto al borghese*”¹⁴⁰³, y el grupo bandístico fue “*ponte tra l’ambito colto e quello popolare*”, actuando una democratización de la cultura.¹⁴⁰⁴

En el mismo sentido, Sawall presenta como testigo a la *Gazzetta piemontese*, que ya en 1859 define a Verdi un mago, un “incantatore” capaz de abrazar los diferentes estratos sociales, ya que sus melodías invaden desde “*il salone del gran signore alla retrobottega del merciaio, rallegrano i suoi momenti di ozio, lo confortano al lavoro, lo consolano nei privati affanni, ne accompagnano l’espansione delle domestiche gioie*”.¹⁴⁰⁵

Doce años después de la muerte de Verdi, la primera *Aida* en la Arena de Verona presenta en el mismo sentido una representación verdiana destinada a la multitud.

Giuliano Procacci enuncia palabras importantes a este respecto marcando la excepcionalidad popularidad de Verdi: “*nessuno scrittore o musicista dell’età del Risorgimento ha resistito quanto Verdi all’usura del tempo sino a divenire parte integrante della nostra identità nazionale, e nessuno ha raggiunto un pubblico così largo, da quello elitario dei teatri ottocenteschi a quello delle rappresentazioni di stalla sulle aie emiliane.*”¹⁴⁰⁶

Quien hojease velozmente la actualización de 1881 de la *Biographie Universelle des Musiciens* que había fundado Fétis, tendría una impresión muy positiva de la recepción de Verdi en el ambiente francófono (si bien el espacio dedicado es poco), sobre todo en comparación con el agresivo artículo dedicado a Wagner. Aquel suplemento había sido realizada bajo la responsabilidad de Arthur Pougin, uno de los primeros biógrafos de Verdi, ya que Fétis había muerto en 1871. Pougin, ante el éxito arrollador de las óperas de Verdi,

¹⁴⁰² Lo cita Marco Capra, op. cit., p. 119, y toma el dato de Carlo Collodi del siguiente texto que el escritor firma con su nombre real: C. Lorenzini, “*Corrispondenza di Firenze*”, *L’Italia musicale*, VII, n. 20, 10 marzo 1855, p. 78 ss.

¹⁴⁰³ Carlini, Antonio, p. 136.

¹⁴⁰⁴ Carlini, Antonio, op. cit., p. 142.

¹⁴⁰⁵ Sawall, Michael, cita en p. 129 en la *Gazzetta piemontese*, 22 septiembre 1859, p. 1.

¹⁴⁰⁶ Procacci, Giuliano, op. cit. 193.

incluso en Francia, tratando de evitar contradicciones demasiado vistosas, corrigió las expresiones originales de Fétis que habían tenido signo bien diferente. Se procederá a continuación al análisis de esas fuentes.

En el *Supplément* de 1881 se dedica a Verdi poco más de una página, y Wagner ocupa en cambio dieciséis. Estas últimas, sin embargo, muestran una acrimonia inusitada: El artículo “Wagner” comienza exhibiendo aspectos deplorables del alemán, como su “*immense vanité, son incommensurable orgueil, son absence absolue de sens moral, son mépris complet du public, son dédain superbe pour tout ce qui n’est pas lui, sa haine pour tous les grands artistes qui l’ont précédé*”. De manera análoga el artículo wagneriano concluye mostrando otros aspectos poco simpáticos del compositor. Se denuncia que él fundó un periódico, el *Bayreuther Blätter*, en el que Wagner “*fait atraer et injurier chaque jour [...] tous les grands musiciens qui ont été et qui restent la gloire de l’Allemagne: Mendelssohn, Meyerbeer, Robert Schumann, etc., etc*”.¹⁴⁰⁷ No hay número del periódico, según el artículo, que no provoque indignación y náusea en toda persona que tenga el sentimiento de lo bello en el arte.

El breve artículo verdiano comienza declarando que se está aludiendo al “*plus fameux compositeur de l’Italie contemporaine*”.¹⁴⁰⁸ Su fama se ha extendido en los “últimos años” después de la producción de tres obras – se refiere a *Don Carlos*, *Aida* y el *Réquiem*. El texto alude a “esfuerzos vigorosos del maestro para aprehender de cerca la verdad dramática”, y afirma que si bien *Don Carlos* es obra notable por su “*rapport de la recherche exacte, consciencieuse, de la véritable expression dramatique*”, *Aida* es ópera donde Verdi “*allai déployer dans toute sa grandeur et tout son éclat*”. De allí en más se explica el éxito colosal de *Aida*. La partitura es obra de primer orden, de gran potencia y de rara intensidad que se destaca por una declamación magnífica y llena de nobleza, por un color deslumbrante, por un sentimiento patético y apasionado, por una búsqueda singularmente feliz de la novedad armónica y del color instrumental. “*Aida «venait couronner d’un façon superbe, glorieuse, pourrait-on dire, la carrière inégale sans doute, mais déjà bien brillante du maître*”. Con *Aida* y el *Requiem* – «obra magistral» – Verdi “*s’est montré, ... dix fois supérieur à ces qu’on pouvait attendre de lui.*”

Es aquella última frase, precisamente, la que me permite mostrar la visión de Fétis respecto de Verdi. El belga había fallecido y en aquel “on” Pougín aludía a Fétis que esperaba

¹⁴⁰⁷ Fétis, Joseph, “Wagner (Guillaume-Richard)”, *Biographie...cit.*

¹⁴⁰⁸ Fétis, Joseph, “Verdi (Giuseppe)”, *Biographie...cit.*

bien poco del arte del compositor italiano. La reseña que el Director del Royal Conservatoire de Bruselas había hecho, en efecto, de la producción verdiana puede resumirse como sigue:

Oberto es ópera que reúne defectos de escolar como «*successions d'accords parfaits majeurs montent d'un degré, ou se trouvent réunies toutes les fautes de tonalite qu'on pousse accumuler*».

Ernani es ópera en la que «*le charme y est absent*».

Macbeth es simplemente una «*mauvaise ouvrage*».

Jérusalem, si bien propone, alguna novedad propina aquella «*scène monstrueuse et révoltante de la dégradation de Gaston*».

Rigoletto es obra de lugares comunes, si bien ofrece alguna melodía mejor, no hay un trozo completo que se salve: “*la mélodie pure n'est souvent que fugitif dans ses partions ; jamais il n'en fait la base d'un morceau entier.*”

Il Trovatore es una obra muy desigual.

La Traviata es ópera de éxito en Italia, pero en el extranjero su triunfo es menor.

Simon Boccanera es un intento hacia el progreso frustrado, en cuanto actuado por un italiano ya que en esa ópera Verdi: “*tenta un essai de musique de l'avenir, a la manière allemande de l'époque actuelle, autant qu'en peut faire un italien: cette fantaisie ne li réussit pas.*”

Un Ballo in Maschera es ópera aún inferior a *Rigoletto* y *Trovatore*.

Forza, si bien fue acogida por generosidad por la corte rusa, ha causado irritación entre el público y entre los artistas.

¿Cómo se explica la popularidad del italiano para Fétis? Simplemente porque tuvo suerte: en veinticinco años no encontró en su patria ningún competidor de mérito. Verdi ha triunfado sin combatir. Es compositor sin ideas, no ha creado formas nuevas y su única “*originalité consiste dans l'excès des moyens*”

Paralelamente a esta apasionada embestida de quien Massimo Mila llama “*il pontefice della critica musicale parigina*”, Fétis publicó dos artículos antiverdianos en la *Revue et Gazette Musicale*, en septiembre de 1850.¹⁴⁰⁹ El crítico, cuya influencia en el mundo francófono era análoga a la de Hanslick en el ambiente germano, consiguió fácil acogida para

¹⁴⁰⁹ Los artículos de Fétis fueron publicados en versión original en los números 37 y 39 de la *Revue et Gazette Musicale*, que aparecieron respectivamente el 13 y 27 de septiembre de 1850.

sus opiniones en la revista rival de Ricordi y por ende de Verdi: *L'Italia Musicale* que publicaba el editor Lucca.

En el primero de esos artículos el belga escribe que Verdi es excepcional solamente porque representa la más bella carrera construida sobre la nada. Verdi se caracteriza por la falta de originalidad y calidad de todas sus partituras, por la pobreza de ideas melódicas. Su arte es la causa principal de la decadencia de la música dramática italiana.

En la segunda nota para la *Revue et Gazette Musicale*, a pesar de declarar que había estudiado catorce partituras de las primeras óperas de Verdi, declara que el compositor es persona negligente, lenta y de escasa fecundidad. Ocurre, según Fétis, que la composición para Verdi es cosa laboriosa porque no la ha estudiado como se debe y porque su imaginación es estéril. Se ensaña el belga con *Macbeth* y se dedica a corregir en su papel de profesor de armonía los bajos de algunos trozos de aquella ópera que había sido estrenada en Florencia.

En aquel segundo texto, Fétis llega a declarar explícitamente su antipatía por Verdi. ¿Cuál es el motivo de tanta distancia? Las diferencias residen creo en dos motivos fundamentales. Fétis, como antes se describió, es la máxima encarnación de aquel tipo de institución rígidamente normativa que eran los conservatorios de tipo francés. Verdi, rechazado por la institución y a pesar de eso consagrado por el público, era personaje molesto para quien consideraba esencial lo formal de la norma para ser admitido en el parnaso del arte. Otras razones, se verá, tocan perfiles de tipo ideológico – político.

Respecto del primer punto era para Fétis inadmisibles que un compositor triunfante hubiese recibido una formación musical eficaz fuera del conservatorio. Cuando se refiere a la excepcionalidad de Verdi, la amarga ironía de Fétis apunta a que el italiano es el único ejemplo de músico que ha desarrollado la más hermosa carrera sin títulos satisfactorios. El conservador Fétis, a quien Julian Budden tilda como “*una delle voci più autorevoli dell'establishment musicale francese*”¹⁴¹⁰, reconoce que la no admisión de Verdi al Conservatorio de Milán es pretexto para “*une de ces sorties si fréquentes contra les conservatoires et les écoles ; car cette niaiserie est un des lieux communs de la critique vulgaire*”.¹⁴¹¹ El belga, a partir de esa constatación, se dedica a defender denodadamente a su colega Francesco Basilli, el responsable de aquel clamoroso rechazo. Basilli, escribe, era

¹⁴¹⁰ Budden, Julian, “*Verdi: un'immagine che cambia*”, *Giuseppe Verdi, l'uomo, l'opera, il mito, Catalogo della mostra - Milano, Palazzo Reale - 17 novembre 2000 - 25 febbraio 2001*, coordinado por Francesco Degradà, Skira, Milán, 2000, p. 149 s., también puede ser consultado en <http://www.rodoni.ch/proscenio/cartellone/doncarlo/budden.html> controlado el 3 de octubre de 2009.

¹⁴¹¹ Fétis, Joseph, “*Verdi, Giuseppe*”, cit.

artista valioso, custodio de la buena tradición, “*un des derniers maitres produites par la grande école du dix-huitième siècle*”. La estrategia de su defensa es verdaderamente sorprendente. ¿Cómo se hace para admitir o rechazar a un alumno en el conservatorio? Ni más ni menos que por la apariencia. Verdi no tenía aspecto de músico y eso era para Fétis suficiente. Él habría hecho lo mismo. He aquí el revelador texto del Director del Conservatoire Royal: “*il est a peu près certain que Basile chercha dans l’aspect de Verdi quelque indication de ses facultés de artiste ; car c’est par la qu’un chef d’école peut, dans la plupart des cas, apprécier les chances d’avenir d’une élève aspirant.*”

Nada en Verdi, lo puede constatar quien haya visto un retrato del italiano, podría hacer sospechar que esas facciones escondían al artista. He aquí como la más obtusa formalidad se puede combinar con la subjetividad más superficial:

[...] or pour quiconque a vu l’auteur de Rigoletto et d’Il Trovatore, ou seulement son portrait, il este évident que jamais physionomie de compositeur ne fut moins révélatrice du talent. Cet extérieur glace, cette impassibilité des traits de l’attitude, ces lèvres minces, cet ensemble d’acier, peuvent bien indiquer l’intelligence ; un diplômât pourrait être caché là-dessous ; mais personne n’y pourrait découvrir ces mouvements passionnés de l’âme qui, seuls, président a la création des belles ouvres du plus émouvant artistes...

Cuando el defensor de la música concebida como norma encuentra fugas a lo convencional, no percibe lo original sino lo erróneo. Massimo Mila analiza las notas de aquel “*conservatore retrivo a riconoscere la ragioni del nuovo, quando questo si presenta*”, al leer la segunda de las notas de Fétis en su versión italiana escribe: “*Secondo l’inguaribile pedante, «Verdi mette a questo riguardo una grande negligenza nelle sue partiture: non è raro vederci una frase di cinque o di tre battute rispondere a una di quattro». Un fenomeno che oggi strapperebbe urla di gioia a Roman Vlad, per il Fétis era effetto di negligenza!*”¹⁴¹²

Para Fétis el verdadero culpable de esta situación no es Verdi, sino...la Revolución Francesa y Napoleón Bonaparte! Ellos fueron los que causaron la degeneración de la música. Ellos, con su anticlericalismo, suprimieron la buena practica que hacia que cada capilla

¹⁴¹² Mila, Massimo, “*Fétis e Verdi ovvero gli infortuni della critica*”, *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdini, Milano, Piccola Scuola, 12 -17 giugno 1972*, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1974, p. 320.

tuviese su maestro. Entonces todos conocían el canto y allí comenzaba la educación de todo compositor. Escribe irónicamente el comentador Mila: “*la faut c’est à Voltaire*”.¹⁴¹³

Por su parte, Verdi es mero agente de tales designios de subversión. Su *Ernani* no es una simple obra artística, refleja la “*tendance violente et révolutionnaire qui répond a la disposition des esprits en Italie a l’époque ou l’ouvrage fut produit.*”¹⁴¹⁴

En su segunda nota el crítico escribe una frase que provoca otro comentario de Mila, ya que “*viene a Fétis il fondato sospetto che si volessero cercare le cause d’un simile cambiamento, forse si troverebbero nei movimenti di collera e nei sentimenti rivoluzionari che hanno agitato dei cuori disparati durante venticinque anni*”.

En la colección de autógrafos de la RAI que es coordinada por Alberto Basso y que se expone en el Auditorium di Turín, se conserva una carta de Verdi a Ricordi en la que el compositor escribe a su editor a propósito de la primera de las notas de Fétis. El texto es transcrito por Marcello Conati y es la versión que en este momento sigo.¹⁴¹⁵ Verdi no pretende tomar posición directamente y actúa como si el ofendido fuese el editor. Sobre Fétis opina sacando consistencia a su nota: “*se vuoi infine che ti dica la mia opinione sul merito reale dell’articolo Fétis ti dirò che si poteva fare ben meglio. Si poteva provare di più, dire un po’ meno di bugie, e non contraddirsi tanto*”.

Con buenas razones el compositor muestra la incoherencia del belga. ¿Cómo se permite acusar la música verdiana de ruidosa mientras defiende el bochinche de Halèvy o Meyerbeer?: “*Le grida!! Buon Dio! Il Paladino d’Halévy, di Mayerber che accusa me di gridare!! Un po’ di pudore sig. Fétis! Poi è falso che io trovo l’effetto soltanto nelle grida. [...] E in quanto poi al gridare d’Italia, ed al cantare di Parigi è cosa da far ridere i sasso. Ed il Sig. Fétis richiama un critico?*”

Años después, y esto también lo recuerda Conati¹⁴¹⁶, Verdi escribirá a su amigo Opprandino Arrivabene ridiculizando a Fétis en el punto de honor del belga: su seriedad como estudioso.¹⁴¹⁷ Fétis es para Verdi un mal historiador: “*Così faceva il Grrrrran Fétis altissimo*

¹⁴¹³ Mila, Massimo, op. cit., p. 315.

¹⁴¹⁴ Fétis, Joseph, “*Verdi, Giuseppe*”, cit.

¹⁴¹⁵ Conati, Marcello, p. 78 nota.

¹⁴¹⁶ Conati, Marcello, op. cit.

¹⁴¹⁷ Verdi a Arrivabene, carta del 8 de febrero de 1878, *Verdi Intimo, carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861 – 1886) raccolte e ordinte da Annibale Alberti*, Mondadori, Milán – Verona, 1931, p. 209.

Sull’episodio del “flauto egiziano” v. anche cap. LV.

personaggio per tutti i musicisti, ma in realtà mediocre teorico, pessimo storico e compositore d'un'innocenza adamitica”.

Verdi cuenta cómo el pedante “charlatán” había confundido un pífero de campesino con una flauta del Egipto antiguo:

Io detesto questo gran ciarlatano, non perché abbia detto tanto male di me, ma perché mi ha fatto correre un giorno al museo Egiziano di Firenze (ti ricordi? Siamo andati insieme) per esaminare un Saluto antico su cui pretende nella sua Storia Musicale d'aver trovato il sistema della musica antica Egiziana. Sistema eguale al nostro all'infuori della tonalità dello strumento!!! Figlio d'un cane! Quel Flauto non è che uno zufolo a quattro buchi come hanno i nostri pecorari. Così si fa l'istoria! E gl'imbecilli credono...

Entre artículos en contra y artículos a favor se desarrolló en aquellos años y no sólo en Italia una polémica intensa en torno a la figura de Verdi. Los artículos de *L'Italia Musicale* fueron atacados en Italia por el órgano de Ricordi, *La Gazzetta Musicale di Milano*. En París el defensor de Verdi fue León Escudier que publicaba en *France Musicale*, textos que su vez circularon traducidos en Italia en *L'Osservatore Bolognese*.

Un gran intelectual, que habría de ser el libretista de *Aida*, Antonio Ghislanzoni escribía de Fétis y de sus compañeros lo siguiente: “*I biografî malvolenti, e innanzi tutti quel ignorantissimo erudito che è il signor Fétis, non paghi di aver tentato coi più infelici sofismi della critica di avversare il talento e la gloria dell'illustre maestro italiano, si piacquero altresì di dipingerlo nel fisico e nel morale sotto l'aspetto di un selvaggio, stare per dire di un orso.*”¹⁴¹⁸

No sólo quien entendía de música opinaba y por el contrario, los literatos italianos de “progreso” encontraron que podían situarse en el buen lugar, el de sus colegas del norte si atacaban a su compatriota Giuseppe Verdi.

El ya citado Carlo Collodi suponía, lo escribe Marco Capra¹⁴¹⁹ que “*per essere un buon crítico era necessario non saper nulla di musica, ma darsi delle aride da grande intelligente*”,¹⁴²⁰ o que “*musica e politica sono due materie di dominio pubblico: tutti ne*

¹⁴¹⁸Ghislanzoni Antonio, “La casa di Verdi a Sant’Agata”, in *Gazzetta di Milano*, XXIII, 30, 26 luglio 1868; Di Marcello Conati 2000 EDT Torino XII.

¹⁴¹⁹ Capra, Marco, op. cit., p. 109.

¹⁴²⁰Collodi, Carlo, “Giornali e giornalisti”, *Occhi e Nasi*, s.e. Florencia, 1881, cfr. Capra, Marco, op. cit., p. 110.

possono decorrere a diritto e a rovescio: anche i sordi e gli analfabeti. Infatti le questioni musicali e politiche, quando finiscono, finiscono quasi sempre così: che nessuno ha torto e nessuno ha ragione.”¹⁴²¹

Escribe Capra que: “*La neonata critica musicale italiana era già alle prese con il tema che l'avrebbe ossessionata per i decenni successivi, fin dentro al Novecento: la querella su musica italiana e musica straniera e quindi sulla vera o presunta decadenza della tradizione musicale nostrana, e, in ultima analisi sul modo italiano di intendere la musica.*”¹⁴²²

Una de las primeras obras dedicadas a Verdi fue un *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, que publicó en 1859, precozmente, Abramo Basevi.¹⁴²³ El texto fue no solo uno de los primeros dedicados al compositor, sino también un pionero de la crítica musical italiana. La opinión de Basevi, preponderantemente negativa respecto de Verdi, tuvo trascendencia en la formación de aquellos emblemas que fueron esgrimidos sucesivamente contra el arte del compositor italiano. Tales conceptos llegaron también al Río de la Plata, lo que justifica dedicar alguna atención al texto y a su autor. Abramo Basevi era un médico de Livorno que estudió composición. También había estudiado música e intentó la producción operística con éxito infausto. El autor tuvo en cambio éxito como crítico y organizador de la música de cámara. Sus conciertos llamados *Mattinate Beethoveniane*, evolucionaron hacia la importante *Società del Quartetto de Florencia* que tuvo inicios en 1861. El carácter un poco nostálgico de clasicismos de gusto retro – la admiración por el arte de los *castrati* – por parte del grupo que reunía Basevi, se refleja en el nombre del periódico de la sociedad: *Bocherini* que se publicó durante dos décadas desde 1862. En su extenso texto sobre Verdi, que supera las trescientas páginas, cita a compositores de los primeros momentos del melodrama como Jacopo Peri, Giulio Caccini, Vincenzo Galilei y Barbara Strozzi. La admiración de Basevi por Fétis, y esto no es extraño, es explícita. Basevi se refiere al belga en su texto dedicado a Verdi llamándolo “*celebre ed infaticabile F. G. Fétis direttore del rinomato Conservatorio di Bruselle*”¹⁴²⁴, y tal estima le ha valido sin duda el haber sido designado miembro correspondiente de la Academia de Música de Bruselas. Basevi era un admirador de Meyerbeer y consideró en general a Verdi como un compositor demasiado popular.

¹⁴²¹ Lorenzini, Carlo, “Dopo mezzanotte! dialogo fra me e un flauto I”, *L'Italia musicale* VII, n. 63, 8 agosto 1855, p. 250.

¹⁴²² Capra, Marco, op. cit., p. 112.

¹⁴²³ Basevi, Abramo, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Florencia, 1859.

¹⁴²⁴ Basevi, Abramo, op. cit., p. III.

Para el toscano, el crítico musical debe cumplir una misión en cuanto miembro de una elite. Su texto verdiano declara claramente su fin: “*Ho avuto in animo principalmente di accrescere, per quanto a me sia possibile, l’importanza della critica musicale in Italia...alla critica spetti di esercitare e sul gusto universale, e sui maestri quella benefica influenza, onde l’arte s’avvantaggia nel suo progresso*”..¹⁴²⁵

El crítico es personaje necesario para el compositor, aunque no sea escuchado por el gran público y en esta misión de apóstol, el crítico, como un ungido, no necesita el conocimiento. Si bien “*I giudici naturali in fatto di musica sono coloro che vennero iniziati nei misteri di quest’arte; ma possono anco i profani giudicare*”.

En una paradójal apología de lo intuitivo Basevi resta valor a la formación; no debe sorprender que un crítico sin estudios musicales se equivoque, también cometen errores los que han estudiado música: “*come è possibile al musicista di errare nei suoi giudizj, così è probabile l’inganni in colui che sia alieno dall’arte musicale.*”¹⁴²⁶

De todas maneras, veladamente critica en Verdi su escasa formación, como haría también Fétis. Basevi detecta - es uno de los precursores en tal tarea - los defectos del inculto compositor de Busseto: Verdi para él es “*impetuoso e rustico*”¹⁴²⁷, proclive al “*brio smoderato*”.¹⁴²⁸ Además, Verdi es un músico que no lleva al progreso: “*Verdi si giovò di moltissimi ritmi vecchi...¹⁴²⁹ [...] nella forma non operò notevole novità¹⁴³⁰ [...] y ha seguitato ordinariamente il Donizetti ed il Bellini.*”¹⁴³¹

Pero por sobre todo Basevi se siente sofocado en lo que llama “*questo regno Verdiano*”.¹⁴³² El gran pecado de Verdi es haber recibido la bendición del éxito, si bien el Dr. Basevi reconozca que Verdi no ha perseguido el gusto del público: “*Il Verdi, a vero dire, non fu troppo adulatore del volgo*”.¹⁴³³ El pecado es el éxito popular, y Basevi desconfía del consenso ya que no hay que confundir el triunfo de lo eterno con el favor actual del público. En términos casi religiosos escribe que “*una delle cagioni per cui altri s’inganna nel giudizio*

¹⁴²⁵ Basevi, Abramo, op. cit., p. I.

¹⁴²⁶ Basevi, Abramo, op. cit., p. V.

¹⁴²⁷ Basevi, Abramo, op. cit., p. 289.

¹⁴²⁸ Basevi, Abramo, op. cit., p. 299.

¹⁴²⁹ Basevi, Abramo, op. cit., p. 291.

¹⁴³⁰ Basevi, Abramo, op. cit., p. 292.

¹⁴³¹ Basevi, Abramo, op. cit., p. 293.

¹⁴³² Basevi, Abramo, op. cit., p. I.

¹⁴³³ Basevi, Abramo, op. cit., p. 304.

intorno al bello musicale, è la facilità di scambiarlo col bello di moda".¹⁴³⁴ Es por demás significativo que en la concepción árida de este compositor frustrado se encuentren sintonías con aquel rigor teórico de Fétis: en Basevi lo placentero es casi pecaminoso: "*non si confonda però il bello vero con il piacevole...il solo piacevole, e da ciò nasce appunto la volubilità del gusto musicale*". Precisamente uno de los defectos de Verdi, y de lo italiano en general, ¡es la belleza de la melodía! Así escribe el crítico: "*Per procedere con ordine intorno al giudizio che vogliamo portare sul valore del Verdi come artista, ci conviene risguardare la musica e nel suo aspetto piacevole, ed in quello che attiene alla bellezza. La melodia, considerata come solamente piacevole, è certo la parte meno vitale della musica*". En términos casi inquisitoriales, el livornés critica la melodía en cuanto es "*ciò che accarezza il senso*". La melodía, desde el rigor normativo de estos personajes es, como el placer de los sentidos, efímera. En esta apología de lo adusto, ella no puede ser sede de la belleza, sino solamente "*il piacevole passeggiere*".¹⁴³⁵

Ahora bien, si lo importante no es esa belleza pasajera sino el eterno "bello musical", será fundamental saber cuál es la autoridad que podrá establecer el bello musical. Evidentemente, nunca el pueblo sino solamente una elite. Tal elite, como antes se ha escrito, no necesariamente debe ser competente en el ámbito musical pero sí dotada de "*squisitezza del gusto loro e per il delicato e giusto modo di sentire*". ¡Qué lejos se encuentra este mundo de exquisitos delicados de aquellas plazas henchidas del sonido de la banda! La providencia del elegido triunfará, porque la autoridad es irresistible y en esa especie de república ideal, el ungido habrá de prevaler hasta por sobre los mismos compositores, "*i maestri di pronto successo*". Basevi así escribe estas palabras que creo importantísimas por las consecuencias que tales conceptos habrían de general en el futuro:

[...] *chi giudica il vero bello nella musica ? Sono quei pochi di meno, ma di molta potenza, i quali, come avviene rispetto a tutte le belle arti, per la squisitezza del gusto loro, e per il delicato e giusto modo di sentire, acquistano nella repubblica letteraria una autorità irresistibile. Questi pochi, a vero dire, a bella prima non pare abbiano molta possanza, onde i maestri, avidi di pronto successo, si danno piuttosto a lusingare*

¹⁴³⁴ Basevi, Abramo, op. cit., p. V.

¹⁴³⁵ Basevi, Abramo, op. cit., p. 288.

*il volgo delle udienze, che è la maggior parte, come più pronto, e meno riflessivo; nè loro cale dei pochissimi eletti, i quali vengono anche da essi sovente beffeggiati.*¹⁴³⁶

La receta de este intuitivo es muy clara y casi descontada: seguir los pasos de la música transalpina, porque la música italiana en general es demasiado bella, sensual. Para Basevi la dieta es necesaria y “*a sanarla di questo difetto giova la musica germanica*”.¹⁴³⁷ Es así que también Basevi aprecia como Fétis las buenas intenciones de Verdi en acercarse a la música alemana con *Simon Boccanegra*. Basevi también considera que de aquel intento hay que alabar solamente las buenas intenciones ya que no fue “*corrisposto l’effetto al volere*”. Es decir el pobre Verdi hizo lo posible.¹⁴³⁸

Roger Parker reflexiona sobre la importancia que tuvieron aquellos críticos italianos contemporáneos de Verdi - primero entre todos Basevi, en la fundación de una idea tan crítica del Maestro-.¹⁴³⁹ Después de la muerte del compositor, las óperas que mejor representaban lo innovador de su música progresista, es decir *Otello*, y, sobre todo *Falstaff*, no gozaron de la popularidad de las otras óperas del músico parmense. Indica Parker además que así como ambos melodramas fueron considerados *sui generis* dentro de su innegable modernidad, resultó que la estética de Verdi no fue perpetuada en una escuela: Puccini osciló entre influjos franceses y wagnerianos.

Era sobre todo un ideal cultural diferente del representado por Verdi lo que alejaba a los ambientes culturales de la elite italiana del compositor campesino. Si el deseo de adquirir puntos de prestigio cosmopolita entre los literatos se asoció al deseo de ser admitidos en los clubes intelectuales transalpinos, esto ocurrió también entre los compositores contemporáneos de la vejez de Verdi, y también a los que los sucedieron. Era imperioso en el mundo del arte pronunciar la palabra de lo moderno, de lo actual. Entre gentes que sentían demasiado fuerte el olor provinciano de la vieja Italia, fue vital ser admitidos en el café de la gran ciudad de la Europa que tanto estaba diciendo en materia de pintura y literatura. En lo musical, lo no provinciano fue en un principio el ambiente wagneriano, pero también el sinfonismo, la música de cámara. Resulta así que en el “*increasingly sophisticated, cosmopolitan*

¹⁴³⁶ Basevi, Abramo, op. cit., p. 298.

¹⁴³⁷ Basevi, Abramo, op. cit., p. 310.

¹⁴³⁸ Basevi, Abramo, op. cit., p. 298.

¹⁴³⁹ Parker, Roger, “Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco)”, *The New Grove’s...cit.*

atmosphere of fin-de-siècle Italy, it became commonplace to find Verdi's musical personality too simple and direct".¹⁴⁴⁰

Escribe Budden que “*per la ‘generazione dell'Ottanta’, volta al recupero della tradizione strumentale italiana, Verdi era semplicemente irrilevante*”. El músico no era defendido ni por los conservadores de lo clásico ni por los paladines del futuro, tanto que hasta fue atacado por el joven Casella y como consecuencia, siempre en función del rédito, hasta su editor Ricordi en el centenario del nacimiento de Verdi, publicó sólo la cuarta parte de las partituras del compositor.¹⁴⁴¹

El nombre de Giuseppe Verdi fue en Argentina utilizado para bautizar una gran cantidad de instituciones, musicales pero no sólo, sus óperas daban nombre a infinidad de productos comerciales; su música era ejecutada fuera del teatro en todo tipo de combinaciones solísticas o grupales. Con el imprescindible auxilio de la prensa local especializada y no se procederá a continuación a constatar el estado de su prestigio entre los melómanos de aquellos tiempos. Ese examen permitirá verificar si la imagen que del músico se había difundido entre el público europeo correspondía a la que de ella tenía aquella sociedad de inmigrantes establecida en el lejano Río de la Plata; si la polémica entre Ghislanzoni y Fétis se había reproducido en Buenos Aires; si las óperas antiguas del músico de Busetto habían caído en el olvido o no. Un particular evento, la presentación de una ópera de Verdi, *Otello*, en tiempos en que se pensaba que el anciano maestro había concluido su carrera, será útil termómetro para medir el impacto que en Buenos Aires recibían aquellos acontecimientos europeos.

Si la emoción popular obviamente fue conmovida por la muerte de Verdi en 1901, el momento más álgido del interés de los melómanos en los cuarenta años que aquí se estudian, fue provocado por la composición y la presentación de *Otello*. Mientras que los aspectos de difusión popular de Verdi en Argentina, son conocidos estos datos que ahora se transcriben lo son mucho menos y merecen, creo, ser leídos con algún detalle para mostrar en qué medida el interés de los melómanos argentinos era atraído por la figura del Maestro al promediar la década de 1880.

Desde las primeras noticias, al principio confusas, que indicaban que el anciano maestro estaba ocupándose de una nueva ópera, los porteños siguieron con ansiedad la evolución de aquella gestación lírica. No hubo número de *La Gaceta Musical* desde aquel 1885 que no haya dedicado notas de todo tipo al *Otello* verdiano. Se relata así que el editor Ricordi se

¹⁴⁴⁰ Parker, Roger, *ibidem*.

¹⁴⁴¹ Budden, Julian, *ibidem*.

encontró con Verdi para “*tratar de la exhibición de la nueva ópera Iago*”, que era como al principio se pensaba se llamaría el nuevo título. Se supone que la ópera se podrá presentar en la Scala en la temporada de 1866-87¹⁴⁴², lo que se confirmará sucesivamente. Verdi, impulsado por las presiones del grupo que le resulta cercano, es decir, “*de Ricordi, de Boito y de otros amigos particulares, Verdi se ha resuelto a dedicarse a la conclusión de este trabajo que promete ser una gloria más del ilustre compositor y tal vez sea la última*”.¹⁴⁴³

Los habitantes de Buenos Aires, a través del periódico, siguieron paso a paso los movimientos del maestro, y en el mes de abril de 1886 una nota en segunda página de *La Gaceta* actualizaba informaciones sobre Verdi. Se cuenta de sus viajes entre Milán y Génova, de su afabilidad y de su “florido estado de salud”, pero después de una interrupción marcada gráficamente en el artículo se pasa a lo a que a todos los lectores interesaba realmente: “pero...y el *Otello*?”, lo que introduce a los últimos trascendidos sobre la tan esperada ópera. El cronista susurra en tono de confidencia a sus lectores cuando ha escuchado del alcalde de Milán, el “egregio señor Negri”: “Creemos no cometer ninguna indiscreción al decir que el maestro Verdi ha confirmado al egregio señor Negri, cuanto ha tenido que declarar, que la ópera no está concluida y que además requiere mucho trabajo; pero que si la salud le permite el completarla, se sentirá contentísimo de hacerla poner en escena en la Scala.”¹⁴⁴⁴

En junio de 1886, la primera página de *La Gaceta* publica un artículo con el título “*Verdi, su Otello y Boito*”, que transcribe “interesantes noticias de un periódico Europeo de última fecha”. Después de noticias sobre los viajes del incansable compositor: París, Milán, Génova, Santa Ágata, el periódico afirma que “Resueltamente en Enero del año próximo se estrenará el *Otello* en la Scala de Milán”. Esta vez se da noticia del cast que sería el definitivo, es decir, con Maurel en el papel del Jago, y se informa que la ópera pasará después a París, lo que supone elaborar una traducción francesa que será, “en extremo difícil por dos razones: la primera porque el libreto de Boito está escrito en un lenguaje especial, muy enérgico y más literario que el que suele emplear en los poemas destinados a ser puestos en música; y la segunda, porque Verdi está empeñado en interpretar musicalmente, no solo el sentido general de las situaciones, sino el sentido especial de las palabras.”¹⁴⁴⁵

¹⁴⁴² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 2 de agosto 1885 p. 38.

¹⁴⁴³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de agosto de 1885.

¹⁴⁴⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 11 de abril de 1886.

¹⁴⁴⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 11 de abril de 1886.

Es interesante que al evidenciarse estas dificultades no se vislumbre la posibilidad de representar la ópera en la versión original. Como se verá, el tema de la presentación francesa de la ópera será objeto de problemáticas cuestiones en París meses después.

La Gaceta del 5 de diciembre indica que

*La nueva ópera Otello de Verdi se estrenará en la Scala de Milán durante el próximo mes de enero. Tamagno no piensa más que en el desempeño de su interesante papel que este verano ha estudiado en Génova, bajo la dirección del mismo autor. La ópera, lo que parece, no es de gran espectáculo y su argumento, bastante sencillo, girando la acción casi exclusivamente entre Desdémona, Otello y Yago. La parte coral no tiene gran desarrollo ni la importancia que en otras obras del mencionado compositor. Es “Otello” una partitura esencialmente melódica que casi en nada se parece al Don Carlos y a la Aida del eminente Maestro.*¹⁴⁴⁶

La nota apenas transcrita precede a un poema que firma E. de E. y que, aunque no se refiere al tema específico del nuevo melodrama, se titula “Celos”. Otros aspectos, los visuales, preocupan a la producción. Un principalísimo artículo en primera página de *La Gaceta* del 12 de diciembre de 1886, lleva por título “Los trajes para el Otello de Verdi” y describe con lujo de detalles el vestuario del próximo estreno, acumulando expectativa entre los lectores. El extenso artículo es a continuación transcrito solamente en lo que atañe a la muestra del interés que el periódico daba al evento. Nótese la preocupación por fundar la puesta en lo documentado históricamente:

*Alfredo Edel acaba de terminar los figurines...trabajo...notable. ha hecho unos sesenta figurines que son de una real belleza. En ellos no hay nada de fantasía, asegura Edel, sino reproducción exacta de cada cosa. Otello llevará mallas coloradas de seda en todos los actos. En el primero, sin embargo, la malla estará cubierta por la armadura-copiada fielmente por Edel en el arsenal de Venecia. En el último acto, Otello tendrá los brazos desnudos y una túnica blanca que se prolongará hasta las rodillas. El dibujo del sombrero que usará Otello ha sido copiado de un cuadro del Ticiano (sic).*¹⁴⁴⁷

¹⁴⁴⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 5 de diciembre de 1886.

¹⁴⁴⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 12 de diciembre de 1886.

La tensión ante el evento inminente es alimentada por situaciones de competencia muy curiosas. Verdi parece, al menos en una nota de *La Gaceta*, celoso del pintor Morelli porque él también se ocupará, en su arte específica, por supuesto de *Otello*. Se lee así el 1 de agosto de 1886:

*Morelli...se encuentra en Roma [...]está haciendo un gran cuadro; un cuadro misterioso que ninguno ha visto y ninguno verá antes de José Verdi. El tema es el mismo que ha dado argumento al maestro para una nueva y grandiosa obra musical: Otelo. Morelli ha jurado no mostrar a nadie el cuadro, y Verdi mismo se siente celoso de este futuro capolavoro, tanto que, se dice que envió varios amigos al estudio del pintor (entre ellos Arrigo Boito) para tratar de infringir el arcano.*¹⁴⁴⁸

En 15 de agosto de 1886 los abonados a *La Gaceta* leyeron, una vez informados de otros viajes de Verdi (Milán–Montecatini), que el libretista-músico Boito, después de haber estudiado *Otello*, asegura que la ópera: “no solamente es un trabajo perfecto, superior a cuanto ha escrito Verdi hasta ahora, sino que el mismo Verdi está muy satisfecho de su obra”.¹⁴⁴⁹

En 19 de septiembre de 1886 se informa que Maurel “ha firmado ya escritura para la próxima estación en la Scala de Milán y empezará el 26 de diciembre con Aída; luego trabajará en el *Otello* de Verdi”.¹⁴⁵⁰

En 2 de enero de 1887 una vez que se anuncia que en la temporada de ese año el público de Milán escuchará una de las primeras – *Nabucco* - y la última – obviamente *Otello* - de las óperas de Verdi, se vuelve aún al tema de los trajes y a las descripciones contables que el periódico ama publicar: “358 son los trajes de *Otello*, dibujados por Edel y construídos por Vicenelli. De estos trajes son cuatro para la Pantaleoni, tres para la mezzo soprano (Emilia, confidente de Desdémona); cuatro para Tamagno; dos para el barítono Maurel, dos para el bajo y dos para el segundo tenor, que representará al sentimental Casio.”

Aparentemente el tema del vestuario preocupa también a los autores, que no dejan de dar su opinión: “Verdi y Boito no quieren oír hablar del *Otello* en turco. Este *Otello* llevará el

¹⁴⁴⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 1 de agosto de 1886.

¹⁴⁴⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 15 de agosto de 1886.

¹⁴⁵⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 19 de septiembre de 1886.

traje veneciano”. La promoción de la nueva ópera es cada vez más intensa y se lee así que: “[...] todos estos trajes, así como los de los embajadores venecianos, son de un lujo desconocido en el teatro. Cuanto a las decoraciones, jamás se habrán visto igual en la Scala. Háblase de la que representa el cuarto de Desdémona, y de la del primer acto, al levantarse el telón, que representará la mar enfurecida, y en el fondo las galeras destrozadas.”¹⁴⁵¹

La lejanía del evento se percibe en el frenesí del día siguiente al esperado estreno. El 23 de enero de 1887 *La Gaceta* escribe que midiendo la gran extensión del mar océano: “Anoche ha debido subir a la escena de la Scala de Milán la nueva ópera...el Otello”.¹⁴⁵²

Pasan los días y todavía no hay noticias. Se gana tiempo dando alguna información secundaria, se escribe sobre la traducción francesa: “Algunos diarios han anunciado que la traducción al francés de la nueva ópera de Verdi será hecha por Arrigo Boito. Esta noticia es inexacta. Verdi ha encargado esta traducción a los señores Arrigo Boito y Camilo De Locle”.¹⁴⁵³

El número del 6 de febrero de 1887 de *La Gaceta* permite palpar toda la tensión de la expectativa. Su primer artículo, muy importante, ocupa casi toda la primera página abre con un angustiado “¿Y el *Otello*?”

La nota es cubierta con opiniones precedentes al estreno pero los nervios están a flor de piel: Maurel es capaz de comprender los secretos de Verdi? “Unos dicen que si y otros que no”. Y así escribe el cronista: “Es por esto también que se espera hable el hilo eléctrico. Sin embargo, han pasado ya muchos días y su palabra no se ha oído aun...el telégrafo continua callando –ante los oídos que esperan con interés justificado una frase lo que ha acontecido a la nueva ópera”... De un momento a otro, hemos de recibir noticias al respecto”...y en efecto en los últimos centímetros de la última página de aquel número de *La Gaceta*, con letra diminuta se puede leer por fin el telegrama que envía el corresponsal Domínguez: “La primera del Otello de Verdi ha obtenido un éxito inmenso. El autor llamado a la escena con los artistas repetidas veces. La ópera notable. Interpretación espléndida. Entusiasmo indescriptible”.¹⁴⁵⁴

El número siguiente, el del 13 de febrero de 1887, se explaya en datos y en consideraciones. Así, se opina que: “El triunfo de la ópera de Verdi tiene un alto significado para el arte que conserva en Verdi uno de los pocos representantes de la escuela original

¹⁴⁵¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 2 de enero de 1887.

¹⁴⁵² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de enero de 1887.

¹⁴⁵³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 2 de febrero de 1887.

¹⁴⁵⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 6 de febrero de 1887.

italiana. Aún existe un viejo Dios, que no todos han de desaparecer bajo la ley inexorable de los transformismos en el arte”.

Se presenta una opinión de un devoto verdiano: “Será ésta la última producción de la incansable inspiración del autor del *Rigoletto*? Los grandes espíritus jamás dejan de crear, viven para producir. Su cerebro sólo se agota con la muerte”.

En otro lugar del diario, siempre alimentando la sensación de la última hora, otro telegrama cuenta que después de la ópera “Verdi ha sido acompañado hasta su domicilio por inmenso público que le aclamaba incesantemente”.¹⁴⁵⁵

Respecto de una indisposición de Tamagno que se conoce en Buenos Aires, coherentemente con el papel que interpretaba, parece ser que el tenor está enfermo de celos. El tenor padeció “una fuerte rabieta ocasionada por el legítimo éxito de Maurel en el papel de Jago”. De todas maneras, en el mismo número de *La Gaceta*, se habla de un “éxito de entusiasmo difícil de describir” en el público que presenció la tercera representación de *Otello*.¹⁴⁵⁶

Apenas presentada la ópera en Milán, el periódico argentino ha tratado de recoger el mayor número de comentarios acerca de la recepción y el valor de la nueva creación verdiana. En el número del 6 de marzo de 1887 se abunda en detalles sobre la descripción de la ópera y de su puesta, por ejemplo: “en el tercer acto hay un terceto que es una verdadera delicia”, y cuenta que, el anciano compositor tanta importancia daba a lo actoral que “Para hacer ver a los artistas como se debe morir, se tiró al suelo dos o tres veces”.¹⁴⁵⁷ El primer artículo que toca el tema en profundidad es el de la semana siguiente, en el cual el periódico dedica al tema cinco columnas, resultando así uno de los más extensos publicados en las grandes páginas de *La Gaceta*. Allí se describen los números musicales de *Otello* y se relata que “de todas las ciudades de Italia, y de las principales capitales europeas han venido los amantes de la música a rendir tributo al primer compositor de la época.”¹⁴⁵⁸ Entre las predominantes manifestaciones de entusiasmo, en el número del 20 de marzo aparecen algunas notas disonantes, todas francesas. Así se lee que entre los “Juicios sobre el *Otello* de Verdi”, Augusto Vitu, crítico de *Le Figaro*, “no ha quedado muy satisfecho de la ópera en conjunto”, y que el tercer acto “es de un fastidio mortal”. Otro periódico de París, *Le Temps*, confirma: “el tercer acto es aburridor”. Muy diferente es en cambio la opinión de los periódicos

¹⁴⁵⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de febrero de 1887.

¹⁴⁵⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 20 de marzo de 1887.

¹⁴⁵⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 27 de febrero de 1887.

¹⁴⁵⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de marzo de 1887.

alemanes –como el *Neue Freie Press* o el *Times* de Londres. El cronista de este importante diario escribe respecto de las demostraciones que el público tributó a Verdi: “En otros países tal entusiasmo no habría sido posible sino después de una exaltación producida por cuestiones políticas o por bebidas alcohólicas. Aquí el entusiasmo nacía únicamente de la admiración por el genio musical. Una escena de entusiasmo como aquella de que fui testigo, sólo se puede ver en Italia, y entre las ciudades de Italia, en Milán, la capital moral y material de la península, como tiene el orgullo de llamarse.”¹⁴⁵⁹

Si bien el diario inglés manifiesta sus reservas con respecto a los cantantes – “si Italia posee un gran compositor, no tiene artistas adecuados para su música”, el *Times* aprecia en *Otello* características que no encontraron los colegas franceses, y precisamente

*lo que arrebató en el Otello es la singular unidad de objeto [...] la melodía de las palabras y melodía de los sonidos, se unen para hacer una sola cosa. Esto implica un alto intento, el de rendir fiel a la naturaleza a Shakespeare. Si en este sentido se paragona el Otello de Verdi con el de Rossini, en el cual lo sfoggio (sic) vocal reina supremo a costa de toda propiedad dramática, grande parece el camino operándose en la ópera italiana.*¹⁴⁶⁰

En el número del 10 de abril de 1887 de *La Gaceta* se publica una traducción muy extensa - en el periódico ocupa dos páginas y media - de un artículo que había sido publicado por la “famosa *Revue des deux Mondes*”. Se trataba de un minucioso análisis del *Otello* verdiano.¹⁴⁶¹

La ansiedad de los cronistas locales por conocer la música en su versión completa hace crecer sospechas. Tal vez los italianos la esconden por temor. Se sabe que “el spartito no se ha oído fuera de Italia”. Tanta reserva tiene una razón: “la conocida y comprensible idolatría que reina respecto a Verdi en su país hace temer que los encomios de allí venidos pequen de exagerados” En realidad, lo que se ha visto en la versión para canto y piano que llegó a Buenos Aires, opina el cronista, “nos induce a pensar que la nueva producción del anciano maestro no supera, ni siguiera iguala a su *Aida*, más, una ópera no se puede juzgar seria y

¹⁴⁵⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de marzo de 1887.

¹⁴⁶⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 20 de marzo de 1887.

¹⁴⁶¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de abril de 1887.

definitivamente sin conocerla rodeada de todos los elementos, que sólo reunidos, pueden expresar la idea del autor y del mérito real de su concepción”.¹⁴⁶²

Exactamente cuatro años después de la muerte de Wagner, se inaugura en Buenos Aires una polémica que todavía perdura: ¿el último Verdi es un Verdi wagneriano? Así responde el cronista porteño, “el autor de *Otello* ha sido influenciado por las poderosas corrientes del espíritu actual de la música, principalmente en la parte instrumental, que tanto ha progresado desde Wagner.”¹⁴⁶³ La idea de aquel influjo se hace más firme cuando se escuchan en Buenos Aires las primeras notas que llegan a la ciudad del *Otello*, como el “*Ave Maria*” que canta en el último acto *Desdemona*. La plegaria “es una página soberbia, delicada y nueva, toda una página admirable y de un corte wagneriano que encanta no solo por la melodía sino por la originalidad de las modulaciones del acompañamiento.”¹⁴⁶⁴

Desde Europa llegan comentarios que se ocupan del mismo problema. En un artículo que envía desde el viejo continente Edmundo Paul, este relata su experiencia en el estreno de *Otello*.¹⁴⁶⁵ En aquella extensa nota crítica se afirma rotundamente que “es el *Otello* un drama musical que en nada se parece a los de Wagner”, y estas palabras se oponen así a las del cronista Pellegrino Orefice, que escribía en *La Scena*, una importante publicación italiana. Los argentinos pueden seguir esta polémica y leer en la opinión de Orefice: “El *Otello* representa la selección evolutiva del genio verdiano hacia el ideal predicado por Wagner y adivinado por Rossini”.¹⁴⁶⁶

Hacia 1890 el competente cronista musical de *La Nación* Enrique Frexas, escribe amargamente sobre *Otello* en términos de derrota, de abdicación del arte italiano ante lo foráneo. Es por demás interesante marcar cómo en aquellos años se consideraba el arte un factor tan determinante de la identidad de la nación, que llegan a aplicarse categorías a la música como dependencia o dominio, típicos del poder político: “Hasta su *Aída*, Verdi no había empeñado a su nación en la difícil lucha que hoy sostiene y ni aún con esta obra misma sus transacciones con el nuevo estilo afectaron gravemente a la independencia musical de Italia”.¹⁴⁶⁷

¹⁴⁶² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 4 de septiembre de 1887.

¹⁴⁶³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de febrero de 1887.

¹⁴⁶⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de marzo de 1887.

¹⁴⁶⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 24 de abril de 1887.

¹⁴⁶⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 17 de julio de 1887.

¹⁴⁶⁷ *La Nación*, 21 de junio de 1890.

Como si se tratase de una verdadera guerra, Frexas se refiere a esta confrontación musical en términos de rendición. Según el crítico español, Verdi “firmó la más completa abdicación con su Otello con esa grandiosa muestra de una debilidad senil que su nación le reprochara eternamente porque con ella ha sembrado la perturbación y el desconcierto en la patria de Palestrina, Pergolesi y Cimarosa, después de humillarla ante la arrogancia extranjera que quiere imponerle un arte exótico.”

Contradiendo aquel diagnóstico que atribuía a la vejez la actitud de Verdi, escribe Frexas que “hoy conviene que Verdi no rompa su pluma, ya que no la rompió a seguida de su Réquiem sublime. Conviene que diga una última palabra, que tal vez sería de reacción y por ende de salvación para el arte de su patria”.¹⁴⁶⁸

La llegada de material musical de la ópera a Buenos Aires fue, por supuesto, seguida con gran atención. En marzo de 1887 se da cuenta de la llegada de aquella versión para canto y piano que haría posible la primera audición precaria, los primeros comentarios: “Un amigo nuestro acaba de recibir de Milán, por correo, la partitura del Otello de Verdi reducida para piano y canto”.

El texto de *La Gaceta* concluye con una publicidad, en realidad no muy velada. Refiriéndose al “Ave María” se lee: “Creemos que esta pieza como también la partitura de la ópera, serán pronto recibidas por el establecimiento Musical de moderna, Victoria y Perú”.

Por otro lado se anuncian ya iniciativas para mostrar en público algunos momentos de la ópera. El protagonista será el violinista Melani, y

*Este distinguido concertista de violín piensa ejecutar en el concierto de música sagrada que, en el próximo mes, tendrá lugar en la Academia Alemana de Canto, el Ave María de la nueva ópera Otello. No sabemos si con acompañamiento de piano o de orquesta. Si la idea se hace carne, como se dice vulgarmente, tendremos al lector al corriente.*¹⁴⁶⁹

La Gaceta del 27 de marzo de 1887 se muestra muy crítica respecto del italiano residente en Buenos Aires, Riccardo Furlotti. El músico se ha interesado en presentar músicas del *Otello* pero...¿de dónde ha sacado la partitura para orquesta si lo único que ha publicado Ricordi es la música para canto y piano? ¿Cómo es posible que Furlotti haya osado

¹⁴⁶⁸ *La Nación*, 21 de junio de 1890.

¹⁴⁶⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de marzo de 1887.

instrumentar ópera que es considerada innovadora precisamente en la orquestación? *La Gaceta*, con orgullo patriótico, exige que el italiano respete al país que lo acoge. El periodista hace relucir el complejo local: “No señor Furlotti; eso no es posible perdonar, ni aún en esta clásica tierra de las lanas y de los cueros”¹⁴⁷⁰

En términos parecidos el crítico de *La Gaceta* escribe en el número del 3 de abril de 1887, respecto de un concierto para banda que se realizó en el Jardín Florida: “La simpática y atrayente Feria de Saint-Claud terminó el martes con gran sentimiento de sus habitués. [...] El programa del concierto (banda) se cumplió en todas sus partes. Los trozos del Otello aplaudidos por formula, dejaron bastante que desear. La banda era dirigida por el maestro Bellucci”.¹⁴⁷¹

El periodista cuenta que abandonó el Jardín Florida entristecido por la idea de que la obra de Verdi fuese tratada con tan poco cariño....Otra vez emerge el orgullo local y con palabras verdaderamente amargas “Qué seriedad se ha de tener en América [...] Acaso se viene A América por la Gloria? [...] Hacen bien en manosear el Otello – el pobre Otello para piano y canto.¿No es verdad?”¹⁴⁷²

Otras presentaciones parciales también son criticadas, y *La Gaceta* del 10 de abril de 1887 ataca algunas versiones de trozos del *Otello* que provocan decepción:

La Sra. Bevilacqua hizo oír noches pasadas el Ave Maria del Otello que si no alcanza todo el afecto que sería de esperar dado el entusiasmo de las revistas europeas respecto a ese trozo, achaque será de la instrumentación o de la presentación brusca de esa pieza así arrancada de la partitura sin consecuente ni antecedente que la explique.

*Parece que la música del Otello no es susceptible de ejecutarse en trozos sueltos desglosados de la partitura. De ahí el efecto glacial que por lo regular han producido los trozos que de la última obra de Verdi han publicado nuestros diversos editores de música.*¹⁴⁷³

Pero al ocuparse de la publicidad en la semana anterior *La Gaceta* parecía menos severa ante la ejecución de trozos aislados como precisamente aquel Ave Maria. Así se lee:

¹⁴⁷⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 27 de marzo de 1887.

¹⁴⁷¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 3 de abril de 1887.

¹⁴⁷² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 3 de abril de 1887.

¹⁴⁷³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de abril de 1887.

La casa de Medina ha puesto en venta la tercera edición del Ave María de la ópera Otello de Verdi. Esto prueba la aceptación que este hermoso trozo ha obtenido entre las personas de gusto. La misma casa tiene en prensa una Paráfrasis de varias piezas de dichas obra, que ha escrito nuestro amigo Eduardo Aromatari. Oportunamente nos ocuparemos de ella.

*La librería de Eloy Aloy ha recibido el lunes un buen número de partituras de la ópera Otello, de Verdi, para piano y canto, lo mismo que del libreto escrito por Arrigo Boito. Lo comunicamos a los aficionados.*¹⁴⁷⁴

La Gaceta, cada vez más, mechados en la sección de crónica, publicará anuncios publicitarios disfrazados de notas periodísticas. Alguno de ellos promociona diferentes arreglos de Otello: “Por la casa de Demarchi y Ca. ha aparecido un nuevo arreglo del Otello de Verdi, editado con gran lujo y una profusión de preciosas viñetas. Es un mosaico que contiene los trozos más interesantes de la nueva obra de Verdi, que tanto ruido ha causado en el mundo del arte”.

La Gaceta da hospitalidad a la competencia y se puede así saber que también “La casa de Hardoy y Ca., Florida 138, ha recibido gran número de novedades musicales entre las que figuran, además del Otello de Verdi [...]”.

Tal lucha publicitaria es otro elemento que muestra la importancia del evento en la sociedad porteña y así se lee que,

*En todas las vidrieras de los establecimientos musicales de Buenos Aires se ostentan partituras completas del Otello de Verdi y trozos sueltos de la misma ópera. Es el Otello el acontecimiento musical del momento. Todo el mundo lee, comenta, critica, ensalza y deprime el último trabajo de Verdi y a la verdad que todos estos juicios, entusiasmos y decepciones son prematuras y extemporáneas porque otra cosa es con guitarra, es decir una cosa es al piano y otra en orquesta. Esta es la razón porque, aunque hemos hecho detenida lectura del Otello no queremos abrir juicio al respecto. Juzgar el Otello de Verdi por la lectura de la partitura.*¹⁴⁷⁵

¹⁴⁷⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 3 de abril de 1887.

¹⁴⁷⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 1 de mayo de 1887.

Apenas presentada en Milán, ya se dan noticias de los viajes de *Otello* y “Su presentación en escena se anuncia asegurada en el Teatro de la Gran Opéra en París, en el Costanzi de Roma, en el Real de Praga y en la Fenice de Venecia y para la siguiente temporada, en el de La Moneda de Bruselas”.¹⁴⁷⁶

En esos años de exposiciones universales y grandes eventos, para crear “*avvenimento*” como escribe Guido Salvetti¹⁴⁷⁷, fue preparado un tren a fin de transportar el elenco completo y los elementos decorativos de la producción de la Scala y llevarlos a diferentes salas de Italia, una idea publicitaria que se habría de repetir luego con *Falstaff*.

El itinerario comienza por Italia en un recorrido que después de Milán pasa por Roma, Venecia, Trieste, Florencia, Parma, Brescia. Los porteños siguen con detalle aquel viaje lírico. El 1 de mayo de 1887 se lee que en Roma “las representaciones del Otello de Verdi en el Costanzi de Roma [...] serán seis y debían empezar el 14”. La nota informa de precios y el *cast*, es decir, “el mismo personal que estrenó el Otello en Milán, y para que la similitud sea perfecta, dícese que hasta los instrumentistas y coristas harían el viage”.¹⁴⁷⁸ Es muy interesante anotar que la capital italiana conocerá en poco tiempo otro *Otello* en otra sala, pero con otra Desdemona. Así es que la obra será presentada en el Teatro Umberto “de Roma por la Borghi Mamo, Tamagno y Maurel”. La consideración del cronista no es feliz para la Pantaleoni.¹⁴⁷⁹

El paso de Roma a Venecia supone una recepción real porque “Tamagno y Laurel, que han cantado en Roma el Otello antes de dirigirse a Venecia para igual objeto, fueron recibidos en los salones de la reina Margarita, haciéndose oír, acompañados al piano”.¹⁴⁸⁰

Una vez en Venecia el cast del estreno viaja unido, aunque siempre es femenino el personaje cambiante. Así, en julio se lee que “Tamagno y Maurel, la Gabbi y todas las segundas partes, cumplían excelentemente, (sic) que el público se estaba disputando los asientos de la Fenice y que esas representaciones dejaran recuerdos imperecederos en las memorias de aquel teatro y entre los aficionados venecianos”.¹⁴⁸¹ La cuidadosa información de *La Gaceta* informa también acerca de otros particulares extramusicales, y de esa forma se

¹⁴⁷⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de abril de 1887.

¹⁴⁷⁷ Salvetti, Guido, “*Tra Ottocento e Novecento*”, *Musica in Scena*, Turín, Utet, 1996, vol. II., p. 405.

¹⁴⁷⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 1 de mayo de 1887.

¹⁴⁷⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 21 de agosto de 1887.

¹⁴⁸⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 19 de junio de 1887.

¹⁴⁸¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 3 de julio de 1887.

sabe que en Venecia “se habían subido los precios aunque solo alcanzaron al tercio de los de la primera representación en la Scala y la mitad de las del Costanzi”.¹⁴⁸²

La nueva Desdemona, la Gabbi, en otros teatros será acompañada por un nuevo *Otello*, el uruguayo Oxilia. El Jago será “el excelente Kaschmann, que pronto conocerá nuestro público”.¹⁴⁸³

Se constituye así una nueva pareja de protagonistas que circulará con éxito: La Gabbi con Oxilia se presentarán con el barítono Lherie en Brescia¹⁴⁸⁴, Parma¹⁴⁸⁵, y en Bruselas.¹⁴⁸⁶

Llegan excelentes noticias del nuevo grupo que se leen en *La Gaceta* así: “Parece que la Gabbi cantó con voz de buena calidad y suficiente. En cuanto a Oxilia, a quien en los principios embargaba el temor, logró luego dominarlo y se dice que en las últimas escenas, si no fue capaz de sobreponer su interpretación a la general de Tamagno, hubo momentos en que su canto y acción fueron dignos de rivalizar con la memoria dejada por éste en Milán y Venecia.”¹⁴⁸⁷

La más problemática de las producciones parece la francesa. Por lo pronto hay un problema de lengua. Ya en febrero de 1887 se anuncia en *La Gaceta* que Boito “ha vertido al francés el libreto del «Otello» que subirá en breve a la escena de la Gran Ópera de París.”¹⁴⁸⁸

Las tradicionales pretensiones francesas para la Opéra complican aún más las cosas y “no parece que Verdi se preste a dotar a su partitura de una gran escena de *ballo*, que es exigencia común en los espectáculos que monta aquel teatro.”¹⁴⁸⁹

Además, se presentará luego el *cast*. El mismo periódico escribe el 15 de mayo de 1887 que la puesta “*parece muy problemática*”. El problema parece concentrarse en la protagonista y *La Gaceta* toma información de la prensa italiana. Los periódicos peninsulares: “dicen haberse anunciado desde París que Verdi ha suspendido toda gestión para dar en la grande ópera su *Otello*, en vista de no haberse reunido el cuarto que se necesitaba. La principal

¹⁴⁸² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 17 de julio de 1887.

¹⁴⁸³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 8 de mayo de 1887.

¹⁴⁸⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 4 de septiembre de 1887.

¹⁴⁸⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, del 4 de septiembre de 1887 escribe que “Las primeras partes que según más arriba indicamos van a cantar el *Otello* de Verdi en Brescia, son las mismas. Teatro Real de Parma”.

¹⁴⁸⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de julio de 1887.

¹⁴⁸⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 25 de septiembre de 1887.

¹⁴⁸⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 20 de febrero de 1887.

¹⁴⁸⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de abril de 1887.

dificultad se refería a la intérprete de Desdemona, no queriendo escriturar los directores a la Caron, designada o deseada por el maestro.”¹⁴⁹⁰

En realidad, semanas antes ya los lectores conocían la naturaleza del problema: la “Caron, Desdemona designada por el mismo Verdi, estaba a punto de contraer matrimonio, abandonando la carrera teatral”. Por su parte el barítono “Lasalle no está muy propicio a aceptar el papel de Yago que en consecuencia se está pensando en Maurel o en Faure”. El pesimismo del articulista llega a escribir que “es dudoso hagan próximo conocimiento con el Otello de Verdi, tendrán que consolarse con el Oberón y el Lohengrin”.¹⁴⁹¹

En 10 de julio de 1887 se vuelve hablar de París y hasta de San Petersburgo. Se lee que “de nuevo se habla de su aparición en la Grande Ópera de París, más para creerlo, conviene esperar a que nos diga cómo se ha logrado vencer las dificultades que hicieron fracasar las primitivas negociaciones”.¹⁴⁹²

En agosto llega otra noticia que parece provocar ironías en Buenos Aires: “Otra vez, según l’Art musical de París, se habla allí de representar el Otello de Verdi, encargándose la Adini del papel Desdemona. Pobre Desdemona y pobre Verdi.”¹⁴⁹³

La negociación francesa parece tan complicada que hasta la posibilidad rusa parece más practicable: “Donde parece asegurado su estreno, es en San Petersburgo, cuando la futura temporada será cantado por Gayarre”.¹⁴⁹⁴ En realidad, los rusos manifestaron luego otras ambiciones localistas porque “El Otello de Verdi será cantado en San Petersburgo por la Ponsowska, Figner y Cernoff”. Esto se explica luego: “El propósito de la dirección de aquel teatro imperial era que la primera vez que se cantase allí la nueva obra de Verdi, fuese exclusivamente interpretada por artistas rusos. Créese, sin embargo, que la parte de Desdemona sería confiada a la Mey”.¹⁴⁹⁵

En Alemania los preparativos ya eran activos en septiembre de aquel 1887, y “En Munich se ha resuelto definitivamente montar la ópera Die Fee (sic), obra de las mocedades de Wagner en la exposición Artística Nacional e Internacional. También se aseguraba haberse adquirido los derechos del Otelo por aquel teatro real”.¹⁴⁹⁶

¹⁴⁹⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 15 de mayo de 1887.

¹⁴⁹¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 1 de mayo de 1887.

¹⁴⁹² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de julio de 1887.

¹⁴⁹³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 7 de agosto de 1887.

¹⁴⁹⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de julio de 1887.

¹⁴⁹⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 18 de septiembre de 1887.

¹⁴⁹⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 4 de septiembre de 1887.

El *cast* principal, siempre con la Gabbi como Desdemona, se preparaba para trasladarse a Trieste y el cronista apenas había anunciado que la ópera saldría fuera de Italia, muestra su impaciencia y se pregunta: ¿Cuándo llegará *Otello* a Buenos Aires?:

*Es posible que el personal que ha cantado en Roma el Otello de Verdi, la Gabbi, Tamagno y Maurel, según ya dijimos, se traslade a Trieste para dar a conocer allí el nuevo spartito. Aquí los últimos hasta ahora se habían mantenido en Italia; de desear es que empezando a viajar por el extranjero, no seamos que le oigamos. Nuestros lectores recordarán la carta de Ricordi al Secretario de la empresa Ferrari, señor Bernabei, que si bien desahució a este público respeto a la temporada presente, permitía gran confianza relativa a la próxima.*¹⁴⁹⁷

La presentación en Buenos Aires es, por supuesto, objeto de otra serie de artículos que aparecen desde el 27 de febrero de 1887. Es entonces que se comienza a pensar en la puesta porteña de la ópera:

Si Tamagno viene, tendremos la seguridad de escuchar el Otello de Verdi creado por él recientemente en Milán con un éxito fabuloso.

Parece indudable que el empresario Ferrari ha contratado al tenor Tamagno y no a Gyarre, como se ha asegurado.

*Es pues muy probable que el invierno próximo oigamos el Otello de Verdi. Como se sabe, la Kupfer, celebre soprano-dramática, ha sido también escriturada por el mismo empresario.*¹⁴⁹⁸

Por fin la ópera se presenta y de esto resulta una verdadera y famosa batalla: el 12 de junio de 1888 se exhibe en el Politeama dirigida por Cleofonte Campanini y el 6 de julio se canta en el viejo Colón - en la que sería una de las últimas grandes veladas del teatro - bajo la batuta de Marino Mancinelli. Los protagonistas de la versión de la Scala se distribuyeron entre ambos campos en lucha porque Tamagno cantó en el Colón y la Pantaleoni en el Politeama. Hubo otros motivos de enfrentamientos como el tema de la partitura que se utilizaba. La del Politeama no era la original y eso había provocado problemas como resulta

¹⁴⁹⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de julio de 1887.

¹⁴⁹⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 27 de febrero de 1887.

del anuncio que ese 12 de junio histórico publica *La Nación*. El diario informa que, si bien la ópera se presentará esa noche en el Politeama, los ánimos no son serenos: “*Gran batalla ha sido esta de empresarios y abogados... eso es bueno...todo demuestra en Buenos aires un gran mercado del arte moderno...*”¹⁴⁹⁹

Pero más allá de aquella “batalla”, el entusiasmo por *Otello* es inmenso; es revolución y es síntesis:

Es indudablemente la ópera mejor de Verdi...Otello es el teatro moderno, Rigoletto el viejo. En la música anterior a Wagner, no tiene la riqueza inagotable de inspiración italiana.

*Pero su conjunto, más, su conjunción diremos pues es el punto medio del arte sonoro en las dos escuelas, alcanza un sitio único y tiene pasajes no sólo como no se han escrito, sino como no se escribirán hasta que venga otro Verdi. [...] La única fusión realizada con una inteligencia superior, en lo que mucho ha ayudado la época, es la última obra de Verdi....*¹⁵⁰⁰

De todas maneras, a un año de distancia, todavía se señalaba que hasta en las calles se conoce la nueva ópera. Así se lee en *La Nación* en julio de 1889: “La grande obra del más grande de los maestros vivos [...] Las últimas representaciones de *Otello* en la temporada anterior, dejaron sus ecos hasta en el rumor callejero de los vendedores de diarios”.¹⁵⁰¹

Apenas estrenado *Otello*, *La Gaceta* da noticia de otra nueva iniciativa de Verdi, la que culminaría en *Falstaff*:

*De creer en los rumores que corren en centros artísticos, el maestro Verdi no quiere descansar sobre sus recientes laureles. Hablase de una ópera buja en el género del Barbero y de que volverá a acudir a Shakespeare, inspirándose en el King Lear, de cuyo libreto se encargaría Arrigo Boito. El segundo proyecto nos parece más posible que el primero.*¹⁵⁰²

¹⁴⁹⁹ *La Nación*, del 12 de junio de 1888.

¹⁵⁰⁰ *La Nación*, del 12 de junio de 1888.

¹⁵⁰¹ *La Nación*, 24 de julio de 1889.

¹⁵⁰² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 de abril de 1887.

*Parece que Verdi ha rehusado todos los libretos que después del éxito del Otello le han sido ofrecidos, pretendiendo tener que acabar un trabajo ha tiempo comenzado.*¹⁵⁰³

La atención por quien *La Gaceta Musical* llamaba en febrero de 1887 el “primer compositor de la época”, se manifestó también en aquel periódico en la publicación de notas que mostraban el interés por el músico italiano, no sólo en su patria sino también en aquel ambiente francófono, a menudo hostil con lo italiano, el del mismo Fétis, y que tanto influía sobre los ciudadanos de Buenos Aires. Gran importancia se le da de esta manera en 1880, informando a los porteños que la primera ópera que se pondrá en el Théâtre des Italiens será el *Simon Boccanegra* de Verdi que, al parecer, dirigirá el mismo autor, y en cuyo elenco participaran personalidades como Maurel, de Rezke y Nouvelli, conocido este último por el público del Colón.¹⁵⁰⁴

Fuera del ambiente lírico y en un círculo de la más distinguida elite social de París, no se desdeñaba la música de Verdi. En el antiguo colegio para nobles de los jesuitas, el Louis le Grand, el de mayor prestigio de la Compañía, se tocaba Verdi en los actos académicos. Estas palabras fueron leídas con atención en los barrios altos de Buenos Aires: “En una fiesta literaria musical dada en el Colegio de los Jesuitas en París con el concurso de los principales artistas de la ópera se ejecutó a gran orquesta y con las trompetas egipcias la marcha de la Aida: mereció grandes aplausos y tuvo que repetirse”.¹⁵⁰⁵

Así, resulta que poco antes de la creación del *Otello*, “Los empresarios de la gran ópera de París han pedido al maestro Verdi que escriba una nueva ópera para ser puesta en escena en la primavera de 1889, año de la exposición Nacional”.¹⁵⁰⁶ Es por lo tanto normal que la cúpula musical francesa formada por los directores de la Gran Academia de Música de París haya acudido a Milán para presenciar el estreno en la Scala de *Otello*.¹⁵⁰⁷

En la década de 1880, los porteños se enteraban, a través del habitual semanario musical, de que óperas de Verdi que faltaban de los teatros locales no se olvidaban del todo ni en Europa ni en Estados Unidos.

¹⁵⁰³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 8 de mayo de 1887.

¹⁵⁰⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 16 de mayo de 1880.

¹⁵⁰⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 19 de julio de 1885.

¹⁵⁰⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 17 de octubre de 1886.

¹⁵⁰⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 19 de diciembre de 1886.

En 1886, los melómanos de Buenos Aires leyeron en *La Gaceta* que una ópera de la cual conocían sólo algún coro, “Los Lombardi de Verdi han conseguido en Nueva York un esplendido suceso”.¹⁵⁰⁸ o que un título que faltaba desde hacia mucho no se escuchaba en Argentina recibía en Italia gran consenso. Esto se lee en *La Gaceta*: “Roma. Gran triunfo en la Luisa Miller, en el Apolo de la Boronat. Signoretti, Sparapani y Scarneo”.¹⁵⁰⁹

Como a menudo ocurría con la publicación porteña, el dato estaba preparando en realidad una presentación porteña de *Luisa Miller* y es así que la empresa Ciacchi, puntualmente la semana sucesiva, anunciaba que en el Politeama Argentino se cantarían aquella ópera “que muchos no conocen en Buenos Aires”.¹⁵¹⁰

Ya en el mismo año, el teatro había presentado un mes antes “la vieja obra de Verdi titulada *I due Foscari*, y que no conocíamos”.¹⁵¹¹ En aquel entonces, el comentario del periódico había sido más que lisonjero: “La obra es hermosa como todas las de Verdi; la inspiración fácil, espontánea y de buena ley brota a raudales y se derrama por toda la partitura y si bien adolece en ciertos momentos del descuido y trivialidad tantas veces reprochados a la primera manera del ilustre autor de *Aida*, en cambio encanta por esa difícil facilidad que abunda en todas sus páginas.”

Aún en años como 1882, el anuncio de *La Gaceta* parece documentar un renovado interés por las obras de Verdi que faltaban de los escenarios porteños, como *Luisa Miller*, *Masnadieri*, *I due Foscari*, y *Nabucco*.¹⁵¹²

Un caso especial es *Ernani*, ópera que provoca reflexiones en diferentes cronistas porteños.

La presentación local de 1887 encuentra distante al cronista, quien piensa que la ópera no debe figurar en el repertorio y que a pesar de la

pasmosa facilidad y riqueza de imaginación del hoy anciano maestro;[...] faltan a la frase distinción y nobleza, y la instrumentación, que acaso pasable para la época en que Hernani salió a luz, está muy lejos de ser satisfactoria a oídos acostumbrados

¹⁵⁰⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 28 de noviembre de 1886.

¹⁵⁰⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 20 de febrero de 1887.

¹⁵¹⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 27 de febrero de 1887.

¹⁵¹¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de enero de 1887.

¹⁵¹² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 9 de julio de 1882.

*hoy a combinaciones armónicas y a coloraciones, fruto de variados timbres y de vuelos muy superiores.*¹⁵¹³

Quince años después, el periodista de *La Nación*¹⁵¹⁴, en cambio, resulta absolutamente seducido por una obra que le trae nostalgias. Escribe el romántico periodista “Ernani! Reflejos del pasado una dulce ráfaga de juventud invade mi espíritu ante la armonía de ese nombre que evoca en él toda una época...”. El escrito cuenta que había visto la ópera en su infancia acompañado por otro *Ernani*:

Un guerrero que aún llevaba al cinto la espada de Maipú y Ayacucho a la representación de esa ópera, cuando aún no había leído a Víctor Hugo y me hubiera sido imposible comprender que existía un poema matriz que actuara escénicamente por separado de ese cuadro estupendo que marcaba sus escenas emocionantes en mi retina, en mi oído

Aquel relato del cronista de *La Gaceta* nos da indicaciones que de otras maneras habríamos perdido para siempre. Tanto el malvado Silva, como el revolucionario *Ernani*, como el mismísimo emperador Carlos V, eran representados en la Buenos Aires rosista como partidarios del Restaurador. Se leen estas jugosísimas palabras en *La Gaceta*

Se recordaba al protagonista con su fieltro de bandido engalanado con un ancho cintillo federal, diciendo enfáticamente a Silva que llevaba un magnífico divisón rojo con el retrato de D. Juan Manuel y los lemas de orden sobre su lujosa trusa acuchillada:

Conte sono! Duca sono!

Mientras doña Elvira que lucía también entre las negras trenzas tejidas con perlas, el moño purpúreo de ordenanza, llamaba al orden al audaz y enamorado Carlos V, decorado asimismo con el vistoso distintivo de la restauración...

¹⁵¹³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 31 de julio de 1887.

¹⁵¹⁴ *La Nación*, 25 de mayo de 1902.

Del *Ernani* infantil nos cuenta el cronista, como hacen los viejos melómanos, su historia de fanático: “Fue Mugnai a quien primero le oí el Ernani en el viejo teatro de la Victoria donde luego lo diera con Tatti, con la Ida Edelvira...Después se lo oí a Tamberlick...”

La frase final del periodista es toda una reivindicación verdiana: “antigüedad de Ernani e ironía sobre el público snob”. Las crónicas porteñas de óperas verdianas se explayaban sobre todo en aquellos tiempos en consideraciones sobre la obra y no sólo sobre la calidad de la interpretación ocasional. Eso es comprensible, ya que muchos de aquellos melodramas eran nuevos para el público. Sobre todo ante la incipiente de la literatura musicológica de aquellos años, el papel del analista musical y el del crítico se confundían a menudo. Muchas de aquellas reseñas se prodigaban en elogios hacia la obra y su compositor, sobre todo cuando la interpretación había sido brillante. Para mostrar aquel tipo de recepción de Verdi, elijo mostrar las opiniones de *La Gaceta Musical* respecto de una ópera de tradición, de una ópera “nueva” y de una tercera ópera que fue a menudo pretexto de polémicas entre los opinionistas: *Don Carlo*.

Ante el *Rigoletto* que cantó en julio de 1887 el gran tenor Angelo Masini, aquel que Verdi llamaba “*il tenore della voce di velluto*”, *La Gaceta* se pregunta cómo es posible que las bellezas más elaboradas de la ópera pasen desapercibidas para el público: “Cuantas más veces oímos en Colón esa partitura, menos comprendemos que el público permanezca impávido, y como si no entendiera la belleza en el canto, al oír a Masini el prólogo, el recitativo y romanza del penúltimo acto y la maravilla que hace el tenor de las frases que le corresponden en el célebre cuarteto”.¹⁵¹⁵

Pero el público que critica *La Gaceta* parece apreciar solamente “*La donna è mobile*” que aquel extraordinario tenor acentuó y concluyó el viernes de distinta manera en cada una de las cuatro veces que se le hicieron decir.

Algo similar sucederá con *Aida*, ópera criticada por *La Nación* en 1907. El cronista rescata de aquella obra que se había presentado en el Ópera, el interés dramático,

su acción fuerte y simple, la diversidad de sentimientos y de interés de sus personajes, la magnificencia de algunos de sus cuadros de conjunto, que Verdi supo traducir en una música abundante en los acentos más variados, dramática y pintorescos, sobria e intensa, espontáneamente melódica y sabia a la vez por la fuerza brillante de su estructura dramática y musical, gusta y gustará siempre, a pesar de la

¹⁵¹⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 17 de julio de 1887.

*popularización lamentable de las obras de los maestros modernos, vacías cuando no son alicaídas, sin médula y sin nervios, y con las que se está echando a perder nuestro gusto.*¹⁵¹⁶

Don Carlo es una de las óperas de Verdi que provocan opiniones muy dispares. Su presentación porteña, después de diez años que no se oía en la ciudad, significó que el público la recibiese como una obra nueva. La visión de aquel opinionista de 1907 es que la obra es interesante sobre todo en su parte musical, por sus melodías definidas y enérgicas, por momentos de riqueza instrumental, como el dúo entre Rodrigo y Felipe II. Se señala en teorizaciones estéticas que son raras en la crítica sucesiva, la falta de pasión en el conflicto, cosa importante porque: “el drama lírico para ser eficaz en sus efectos cuando es drama realista, exige el contraste de pasiones, la oposición de sentimientos bien definidos en escenas breves y fuertes...”

Es notable cómo la crítica porteña más negativa respecto de Verdi, en los últimos años del siglo XIX ataca menos aquella lejanía de la complejidad armónico-instrumental de lo alemán que la búsqueda experimental del compositor italiano.

Emblemática es la nota de *La Nación* de agosto de 1889 respecto de *Simon Boccanegra*. Se subrayan allí deficiencias dramáticas: “No es a pesar de sus tendencias modernas, un capolavoro de la fuerza de las grandes creaciones del maestro tales como Otello, Aida, ni tampoco uno de sus inimitables modelos de la forma primera como Rigoletto o Trovador”.

Idéntico defecto se señala en *Don Carlo*, como antes se indicó, una ópera de conflictos de opinión. La ópera es “pesada”, según el cronista de *La Gaceta*, y no vale la pena reponerla: “El D. Carlos de Verdi es viejo conocido nuestro y como después de las reformas que introdujo el maestro la obra no ha cambiado gran cosa, no sería para nuestro público una novedad”.¹⁵¹⁷

En esta línea resulta por demás interesante la recepción que de *Falstaff* hace de la crítica de *La Nación* de 1895. Se trata de una ópera elaboradísima y pretenciosa pero sin interés. *Falstaff* es

obra gris, trabajadísima, con la que el expirante genio de Verdi ha querido dejar un prototipo de comedia lírica moderna, consiguiendo sólo dejar una demostración

¹⁵¹⁶ *La Nación*, 31 de mayo de 1907.

¹⁵¹⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de junio de 1886.

*patente de que, sea cualquiera el rumbo, forma y estilo que se adopta para toda obra de arte, no resulta nada que conmueva, deleite o siquiera interese cuando hay que andar siempre supliendo en ella la ausente inspiración con recursos de pura retórica con habilidades de detalle.*¹⁵¹⁸

En este orden de cosas, paralelamente a la habitual exaltación del progreso por parte de la elite intelectual, surge una nueva reivindicación del viejo canto antiguo ante la tendencia ruidosa del mismo Verdi.

El nuevo Verdi parece escribir mal para las voces, y es así que se dice que el papel del barítono no hace lucir las facultades de un artista, ya que es “tan desairado y salvaje”.

El afán de *La Gaceta* en años post-wagnerianos es el de promover más el *bel canto* ante la invasión de lo Verdiano. Se aplaude que el empresario del Colón haya: “querido modificar este año y ha hecho bien, el repertorio de los anteriores, pues a no dudarlo, toda la bien aventuranza no se encierra en la sola música verdiana y se ha propuesto sustituirle, ofreciéndonos en la temporada las bellísimas producciones de otros notables maestros que, como Bellini y Donizetti han enriquecido el teatro lírico”.¹⁵¹⁹

Otras voces, incluso en la misma *Gaceta*, respondían a criterios opuestos. En 1882 se repropone un juicio antiverdiano proveniente, ¿cuando no?, de Francia, en el que en los años cincuenta se tildaba a Verdi de ruidoso en detrimento del canto precedente. Tomando a propósito un juicio de Alphonse Karr, el humorista que fue redactor en jefe de *Le Figaro*, se transcriben estas palabras apocalípticas respecto de Verdi:

Ha acaecido una grave desventura a los italianos, y esta desventura se ha extendido como una mancha de aceite....esperamos que ella ahorrará la Francia...Verdi, un hombre que escribe los rumores sobre el papel y hará reventar a los cantantes, desgañitarse, enronquecerse y arruinarse. En estos momento es preferido Verdi a Rossini, uno de los grandes genios que cuenta el arte de la música, como poco más o menos los Hebreos preferían Barrabás a Cristo. Los estrépitos del señor Verdi han cansado y consumido los oídos. De esta extraña ceguera la Italia no puede tardar en ser castigada con la sordera. Que la Francia se tenga por avisada.

¹⁵¹⁸ *La Nación*, 19 de junio de 1895.

¹⁵¹⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 9 de mayo de 1880.

El cronista comenta que “ni la Italia ni la Francia han quedado sordas. Verdi es siempre Verdi y a Karr es inútil decirle «Alfonso arrepentido», porque ciertamente lo está.”¹⁵²⁰

Es evidente que estas opiniones de los periódicos eran sensible reflejo de los avatares muy volubles del gusto estético. A caballo del nuevo siglo, el ansia de modernidad, llegar al siglo XX, impulsó a un deseo de novedades en detrimento de lo pasado. Es a este deseo que responde Frexas, el gran crítico de *La Nación*, con reivindicaciones que mucho se parecen a las que Ghislanzoni y otros defensores de la música italiana esgrimían ante Fétis y Hanslik.

Frexas escribe, tempranamente, en julio de 1890, siempre en torno a *Don Carlo*, y ve su enemigo en el snobismo superficial. Él nos pinta todo un ambiente. Hacía doce años que *Don Carlo* no se presentaba en la ciudad y se explica porque “aún era moda entre diletantes y críticos denigrar al debatido Verdi y desconfiar de cuanto pudiera seguir escribiendo el autor de las Vísperas sicilianas, Simon Bocanegra y Aroldo. [...] llegó a ser de malísimo gusto elogiar una sola nota de Luisa Miller, I Lombardi o La Traviata.”

Se menciona incluso al inspirador de los adversarios, también tildado de superficial: “se alardeaba de ligereza al juzgar toda nueva obra del gran maestro, y al mismo Hanslik le bastaba y casi sobraba una audición del Don Carlos para declarar extinguida la potencia creadora de su autor, es decir que le condenaba poco menos que a priori...”

Antes de conocer *Falstaff*, el crítico escribe: “Gracias a ese temple heroico, el volcado ídolo recobró su pedestal cubriendo de ridículo a cuantos habían dado por extinguido el numen que ha podido producir la Aida, el Réquiem, el Otello, y quien sabe si algo más”, y proféticamente anota: “ese Proteo no ha cesado nunca de transformarse...”¹⁵²¹

En la misma tónica se leerá años después, siempre en *La Nación* una nota muy irónica respecto del público que va a presenciar un *Ernani*. El mismo cronista escribe que lo que presenció daba pie más a la sociología que a la crítica: “La función de gala de anteanoche ofeció copioso material a la crónica social”.

Con elegante prosa, el escribiente indica que se presenció aquel “vetusto «Ernani» que por su abundancia de melodía vocal y su genial sencillez resulta tan inferior al actual gusto que ama sólo el artificio y aborrece el canto, aunque no los gritos, por desaforados que sean, a condición de que no formen canto”.

Es claro lo que quiere el público: dramas muy vestidos, decorados, vociferados pero no cantados. El artículo sigue: “No mucha más consideración merecen los artistas que ante

¹⁵²⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 5 de noviembre de 1882.

¹⁵²¹ *La Nación*, 20 de julio de 1890.

anoche se rebajaron a cantar sus particellas anticuadas e indignas de nuestros oídos. Limitémonos pues a decir que estuvieron correctos todos” . Verdi y su manera son para el público snob una ofensa, y así continúa “La Nación: guardándonos bien de añadir- porque esto sería ya una ofensa- que cantaron en buen estilo verdiano, por más que no fuese precisamente el estilo correspondiente a la época de la obra y a la manera primitiva de su autor”. El último flechazo va al público que “aplaudió bastante y pareció complacerse con aquellas antiguallas, pero no nos atrevemos a asegurarlo por temor de lastimarlo”.¹⁵²²

5.2.5. Puccini, el moderno.

5.2.5.1. Puccini y el dato

Giacomo Puccini es compositor contemporáneo de la época que aquí se estudia. De él se esperaban constantemente nuevas óperas por conocer. Era algún más cercano para los inmigrantes en Argentina, ya que había visitado Buenos Aires en 1905, cuando se estrenó la versión definitiva de su *Edgar* bajo la dirección de Leopoldo Mugnone.

El Colón trata relativamente bien a Puccini. El Teatro presenta el Tríptico pucciniano meses después de su primera presentación italiana, en el Costanzi, que a su vez sucede en poco tiempo a la *prima* neoyorquina. En 1917 presentó *La Rondine* con la creadora del papel en Montecarlo, Gilda Della Rizza. Las producciones locales tuvieron lustre internacional en espectáculos que contaron con figuras como la piamontesa Cesira Ferrani, que fue la primera *Manon Lescaut* y la primera Mimi, y que cantó en el Ópera en el estreno local de *Manon* (1893), y también en 1897 interpretó *Bohème*. La primera *Tosca* de la historia, Hariclea Darclée, cantó aquella ópera en 1901 en el Ópera y en 1909 en el Colón con Florencio Constantino, y también *Bohème* y *Manon Lescaut* en el Ópera en 1896. Entre los tenores, Caruso interpretó *Bohème* (1899 y 1900), *Tosca* (1903, en el Ópera), *Manon Lescaut* (1915 en el Colón) y *Bohème* (1917 en el Colón). Beniamino Gigli se presentó en el nuevo Colón en 1919 con *Tosca* y *Bohème*, junto a la insuperable Claudia Muzio, que también cantó *Manon Lescaut*. Arturo Toscanini, en diferentes viajes realizados en 1903, 1904, 1906, 1912, dirigió en el Ópera y en el Colón *Manon*, *Bohème*, *Butterfly* y *Tosca*. Desde el primer estreno en una sala importante de Buenos Aires (*Manon Lescaut* en el Ópera)¹⁵²³, se reservaron a Puccini antes de 1920, sesenta y un producciones en los dos teatros Colón y en el Teatro Ópera. De

¹⁵²² *La Nación*, 27 de mayo de 1902.

¹⁵²³ En junio de 1886 se había presentado antes la primera ópera pucciniana, *Le Villi*, en el Teatro Politeama Argentino.

estas presencias, más de la mitad fueron dedicadas a *Bohème* y *Manon*, dos historias desgarradoras de matriz francesa donde la joven de la historia muere de tuberculosis o de sed. Otras veintitrés producciones porteñas presentarán *Butterfly* y *Tosca*, óperas en las que otras dos mujeres, éstas de más carácter, mueren suicidas. La misoginia del autor habría de crear otro caso de suicidio en versión oriental con *Turandot*, pero esto habría de suceder después de 1920. Esto significa que ese sentimentalismo *art decò* ocupa, con sólo estas cuatro óperas, cincuenta y siete representaciones de aquellas sesenta y una del total pucciniano. Si a esto se añaden otras presencias líricas un poco edulcoradas, como la de Massenet, se entiende que el mundo heroico de Verdi estuviese en franca derrota en un universo cada vez más interesado en la pequeña tragedia íntima y burguesa que en la pugna por los ideales. La tendencia era internacional, pero en Argentina se manifestó con más decisión.

<i>Manon Lescaut</i>	1893, Teatro Ópera
<i>Manon Lescaut</i>	1894, Teatro Ópera
<i>Manon Lescaut</i>	1896, Teatro Ópera
<i>Bohème, La</i>	1896, Teatro Ópera
<i>Bohème, La</i>	1897, Teatro Ópera
<i>Manon Lescaut</i>	1898, Teatro Ópera
<i>Bohème, La</i>	1898, Teatro Ópera
<i>Bohème, La</i>	1899, Teatro Ópera
<i>Manon Lescaut</i>	1900, Teatro Ópera
<i>Bohème, La</i>	1900, Teatro Ópera
<i>Tosca</i>	1901, Teatro Ópera
<i>Tosca</i>	1902, Teatro Ópera
<i>Bohème, La</i>	1902, Teatro Ópera
<i>Manon Lescaut</i>	1903, Teatro Ópera
<i>Tosca</i>	1903, Teatro Ópera.
<i>Manon Lescaut</i>	1904, Teatro Ópera
<i>Madama Butterfly</i>	1904, Teatro Ópera
<i>Bohème, La</i>	1904, Teatro Ópera
<i>Tosca</i>	1905, Teatro Ópera
<i>Manon Lescaut</i>	1905, Teatro Ópera
<i>Madama Butterfly</i>	1905, Teatro Ópera
<i>Edgar</i>	1905, Teatro Ópera
<i>Bohème, La</i>	1905, Teatro Ópera
<i>Tosca</i>	1906, Teatro Ópera
<i>Madama Butterfly</i>	1906, Teatro Ópera
<i>Manon Lescaut</i>	1907, Teatro Ópera
<i>Madama Butterfly</i>	1907, Teatro Ópera
<i>Bohème, La</i>	1907, Teatro Ópera
<i>Madama Butterfly</i>	1908, Teatro Ópera

<i>Tosca</i>	1908, Teatro Colón
<i>Madama Butterfly</i>	1908, Teatro Colón
<i>Tosca</i>	1909, Teatro Colón
<i>Bohème, La</i>	1909, Teatro Colón
<i>Manon Lescaut</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Madama Butterfly</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Bohème, La</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Bohème, La</i>	1910, Teatro Colón
<i>Bohème, La</i>	1910, Teatro Colón
<i>Madama Butterfly</i>	1911, Teatro Ópera
<i>Manon Lescaut</i>	1911, Teatro Colón
<i>Madama Butterfly</i>	1911, Teatro Colón
<i>Fanciulla del West, La</i>	1911, Teatro Colón
<i>Bohème, La</i>	1911, Teatro Colón
<i>Tosca</i>	1912, Teatro Colón
<i>Manon Lescaut</i>	1912, Teatro Colón
<i>Madama Butterfly</i>	1912, Teatro Colón
<i>Bohème, La</i>	1912, Teatro Colón
<i>Madama Butterfly</i>	1914, Teatro Colón
<i>Bohème, La</i>	1914, Teatro Colón
<i>Tosca</i>	1915, Teatro Colón
<i>Manon Lescaut</i>	1915, Teatro Colón
<i>Fanciulla del West, La</i>	1915, Teatro Colón
<i>Bohème, La</i>	1915, Teatro Colón
<i>Rondine, La</i>	1917, Teatro Colón
<i>Bohème, La</i>	1917, Teatro Colón
<i>Manon Lescaut</i>	1918, Teatro Colón
<i>Tosca</i>	1919, Teatro Colón
<i>Tabarro, Il</i>	1919, Teatro Colón
<i>Suor Angelica</i>	1919, Teatro Colón
<i>Manon Lescaut</i>	1919, Teatro Colón
<i>Madama Butterfly</i>	1919, Teatro Colón
<i>Gianni Schicchi</i>	1919, Teatro Colón
<i>Bohème, La</i>	1919, Teatro Colón
<i>Madama Butterfly</i>	1920, Teatro Colón
<i>Gianni Schicchi</i>	1920, Teatro Colón
<i>Fanciulla del West, La</i>	1920, Teatro Colón

Las nutridas puestas puccinianas ven a los uruguayos interesados por lo nuevo, pero también fieles a lo más tradicional del músico toscano. Una ópera como *Manon Lescaut*, el primer verdadero triunfo de Puccini, es presentada aún opuesta con el pasar de los años.

<i>Manon Lescaut</i>	1894, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1895, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1896, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1896, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1897, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1897, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1899, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1899, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1900, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1900, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1901, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1902, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1902, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1903, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1903, Teatro Solís
<i>Madama Butterfly</i>	1904, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1905, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1905, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1905, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1905, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1905, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1905, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1905, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1906, Teatro Solís
<i>Madama Butterfly</i>	1906, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1906, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1906, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1907, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1908, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1908, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1908, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1908, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1908, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1909, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1910, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1910, Teatro Solís
<i>Madama Butterfly</i>	1910, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1910, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1911, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1911, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1912, Teatro Solís
<i>Madama Butterfly</i>	1912, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1912, Teatro Solís
<i>Madama Butterfly</i>	1913, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1914, Teatro Solís
<i>Fanciulla del West, La</i>	1914, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1914, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1915, Teatro Solís

<i>Fanciulla del West, La</i>	1915, Teatro Solís
<i>Madama Butterfly</i>	1915, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1915, Teatro Solís
<i>Rondine, La</i>	1917, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1917, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1918, Teatro Solís
<i>Manon Lescaut</i>	1918, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1918, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1918, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1918, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1919, Teatro Solís
<i>Tosca</i>	1919, Teatro Solís
<i>Madama Butterfly</i>	1920, Teatro Solís

Las principales diferencias entre los teatros de prestigio de ambas costas del Plata con respecto a Puccini, se concentran en la mayor aceptación de las novedades, si bien de manera episódica, en Buenos Aires, y en un neto rechazo por una ópera que allí encontraba una decidida aversión: *Tosca*. Así es que Buenos Aires presenta *Edgar* una vez y en *prima* mundial y, llegando a 1920, varias veces las óperas del *Trittico*. En Buenos Aires se ve menos *Madama Butterfly* que en Montevideo pero sobre todo es muy interesante el recrudescer de aquella actitud respecto de *Tosca* después de 1908: en la sala del nuevo Colón, la ópera es aceptada solamente en cinco temporadas antes de 1920, mientras que el número de representaciones en Montevideo duplica en ese lapso a las de Buenos Aires.

El teatro de Milán reserva a Puccini una recepción completamente diferente a la de Buenos Aires. Por lo pronto, entre el *Le Villi* de 1884 y 1920, apenas se presentan una docena de producciones, es decir, la quinta parte que cuanto sucede en Buenos Aires. Las óperas del toscano se articulan muy equilibradamente sin exceder en lo popular. *La Bohème* apenas se incluye en tres de esas temporadas y La Scala cuida muy mal a su producción nacida en el teatro, la *Madama Butterfly* que se presentó por primera vez en 1904. No constan puestas del *Trittico* antes de 1920, y será el argentino Héctor Panizza que lo dirigirá por primera vez en la Scala el 29 de enero de 1922. La obra, presentada en estreno mundial en Estados Unidos en 1918 y conocida en Buenos Aires en 1919, llegaba así, con gran atraso a Milán.

<i>Villi, Le</i>	1884 - 1885, Teatro alla Scala
<i>Edgar</i>	1888 - 1889, Teatro alla Scala
<i>Manon Lescaut</i>	1893 - 1894, Teatro alla Scala
<i>Bohème, La</i>	1896 - 1897, Teatro alla Scala
<i>Tosca</i>	1899 - 1900, Teatro alla Scala

<i>Bohème, La</i>	1900 - 1901, Teatro alla Scala
<i>Madama Butterfly</i>	1903 - 1904, Teatro alla Scala
<i>Tosca</i>	1907 – 1908, Teatro alla Scala
<i>Manon Lescaut</i>	1908 - 1909, Teatro alla Scala
<i>Fanciulla del West, La</i>	1912 - 1913, Teatro alla Scala
<i>Bohème, La</i>	1915 - 1916, Teatro alla Scala
<i>Tosca</i>	1916 - 1917, Teatro alla Scala

El teatro de Madrid parece entusiasta de Puccini, pero aún más concentrado que Buenos Aires en “las famosas cuatro”. Salvo un *Edgar* de 1892 todo en el Real es *Tosca* (19), *Bohème* (18), *Butterfly* (8) y *Manon* (3). A propósito, es por demás curiosa la escasa presencia de *Manon Lescaut* en los escenarios de Madrid y la ausencia de los “modernos” títulos estrenados en Estados Unidos: *Trittico* y *La Fanciulla del West*.

En cambio, el público del Real debe haber sido especialmente entusiasta de *Tosca*, que se presentó en el Teatro casi todo los años después de 1900, y en alguna de esas temporadas con producción duplicada. En especial los madrileños habrán apreciado el dúo Ofelia Nieto/Tito Schipa como Floria y Scarpia, que se presenta en casi todos los años finales de la segunda década del siglo.

<i>Edgar</i>	1892, Teatro Real
<i>Manon Lescaut</i>	1894, Teatro Real
<i>Manon Lescaut</i>	1896, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1900, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1900, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1900, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1901, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1901, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1902, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1903, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1903, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1903, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1905, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1905, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1905, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1906, Teatro Real
<i>Manon Lescaut</i>	1906, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1907, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1907, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1907, Teatro Real
<i>Madama Butterfly</i>	1907-1908, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1908, Teatro Real

<i>Madama Butterfly</i>	1909, Teatro Real
<i>Madama Butterfly</i>	1909, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1910, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1910, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1911, Teatro Real
<i>Madama Butterfly</i>	1911, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1911, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1912, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1914, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1915, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1915, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1916, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1916, Teatro Real
<i>Madama Butterfly</i>	1916, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1916, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1917, Teatro Real
<i>Madama Butterfly</i>	1917, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1917, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1918, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1918, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1918, Teatro Real
<i>Madama Butterfly</i>	1919, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1919, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1919, Teatro Real
<i>Bohème, La</i>	1919, Teatro Real
<i>Tosca</i>	1920, Teatro Real
<i>Madama Butterfly</i>	1920, Teatro Real

También el Costanzi de Roma se muestra muy variado y sobre todo abierto a las novedades puccinianas. Por lo pronto, en el teatro se presentó el estreno mundial de *Tosca* y también la *prima* en Italia del *Tríptico*. Por otro lado, el Costanzi acoge un número sorprendente de producciones de *La Fanciulla del West*: seis. Es notable que, como Madrid, y a diferencia de Buenos Aires, se dedique tan poca atención a *Manon*. El número tan alto de producciones de *Tosca* se explica no sólo por un sentido de protección a una ópera nacida en ese escenario, sino que todo en la ópera, desde los lugares cotidianos para cualquier romano, hasta el argumento, está completamente imbuido de Roma. Los gestores del teatro, como la vida política del país demostraría en los años inmediatamente sucesivos, habrían de participar activamente en aquel fatal intento de restaurar las glorias del Imperio a través del fascismo. Éste es el número de óperas presentadas en Roma:

<i>Bohème, La</i>	15
<i>Madama Butterfly</i>	11
<i>Tosca</i>	11
<i>Fanciulla del West, La</i>	6
<i>Manon Lescaut</i>	3
<i>Gianni Schicchi</i>	2
<i>Villi, Le</i>	1
<i>Rondine, La</i>	1

La lista siguiente las muestra cronológicamente:

<i>Manon Lescaut</i>	1894, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1896, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1899, Teatro Costanzi
<i>Villi, Le</i>	1899, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1900, Teatro Costanzi
<i>Tosca</i>	1900, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1902, Teatro Costanzi
<i>Tosca</i>	1902, Teatro Costanzi
<i>Manon Lescaut</i>	1903, Teatro Costanzi
<i>Tosca</i>	1904, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1905, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1907, Teatro Costanzi
<i>Tosca</i>	1908, Teatro Costanzi
<i>Madama Butterfly</i>	1908, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1909, Teatro Costanzi
<i>Madama Butterfly</i>	1909, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1912, Teatro Costanzi
<i>Manon Lescaut</i>	1912, Teatro Costanzi
<i>Fanciulla del West, La</i>	1913, Teatro Costanzi
<i>Fanciulla del West, La</i>	1913, Teatro Costanzi
<i>Tosca</i>	1913, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Madama Butterfly</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Fanciulla del West, La</i>	1915, Teatro Costanzi
<i>Madama Butterfly</i>	1915, Teatro Costanzi
<i>Tosca</i>	1915, Teatro Costanzi
<i>Tosca</i>	1915, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Madama Butterfly</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Manon Lescaut</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Tosca</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Fanciulla del West, La</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Madama Butterfly</i>	1917, Teatro Costanzi

<i>Tosca</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Fanciulla del West, La</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Tosca</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Rondine, La</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Madama Butterfly</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Madama Butterfly</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Suor Angelica</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Tabarro, Il</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Tosca</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Gianni Schicchi</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Fanciulla del West, La</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Bohème, La</i>	1920, Teatro Costanzi
<i>Gianni Schicchi</i>	1920, Teatro Costanzi
<i>Madama Butterfly</i>	1920, Teatro Costanzi
<i>Madama Butterfly</i>	1920, Teatro Costanzi
<i>Madama Butterfly</i>	1920, Teatro Costanzi
<i>Suor Angelica</i>	1920, Teatro Costanzi
<i>Tabarro, Il</i>	1920, Teatro Costanzi

La relación entre el Costanzi y el Coliseo fue, como antes se ha dicho, más que solidaria, ambos teatros pertenecían a lo que John Roselli calificó como un verdadero cartel. Aquella Società Teatrale Italo Americana que reunía al desprejuiciado empresario Walter Mocchi, a su mujer la cantante Emma Carelli, a Pietro Mascagni, quien llegó a ser director del Costanzi, a su editor Sonzogno y al Conde de San Martino, estaba conformando un grupo que apoyaría a Benito Mussolini, lo cual habrían de sufrir personajes que, como Arturo Toscanini, no adhirieron ni a las ideas ni a los métodos de semejante camarilla. Aquellos estrategias se verificaran ahora, concretamente, en sus consecuencias: la coincidencia de títulos y artistas entre ambos teatros.

El teatro Coliseo de Buenos Aires exhibió en 1912 dos producciones del Costanzi de Roma que pasaron prácticamente idénticas a Sudamérica: *Bohème* y *Manon Lescaut*. En el primer caso, Ersilde Cervi Caroli, Luigi Marini, Renzo Minolfi, Teofilo Dentale y Giggio Schottler interpretaron en ambos teatros sus respectivas partes de Mimi, Rodolfo, Marcello, Schaunard, Colline y Benoit. Cambiaron en Buenos Aires solamente la dirección, que fue de Gino Marinuzzi, un director que de todas maneras se presentaba en el Costanzi, y la excepcional Musetta de Amelita Galli Curci.

Manon Lescaut, de manera análoga, contó con los mismos cantantes de la producción romana: la Cervi Caroli en Manon, Giuseppe Taccani en Des Grieux, Renzo Minolfi en

Lescaut, Schottler en Geronte y Favi en Edmondo. La única diferencia: Edoardo Vitale en Roma, Marinuzzi en Buenos Aires.

La producción de *Fanciulla del West* del Teatro Coliseo era la resultante de la escudería del Costanzi. Así, la dirección artística de Edoardo Vitale y artistas como Gilda Dalla Rizza y Ludovico Oliviero, quienes interpretaron respectivamente Minnie y Nick, provenían directamente de la producción de la precedente temporada romana, en la que habían desempeñado idénticos papeles. Otros cantantes habrían de cantar esas mismas partes en las inmediatas temporadas del Costanzi y, o bien ya tenían el papel en su repertorio, o aprovechaban la tournée argentina para fogearlo. Es el caso de Hipólito Lázaro, que fue Dick Johnson en Roma en 1915, Giuseppe Danise, que cantó la misma parte de Rance en el Costanzi en 1915 y 1918, Berardo Beradi (Ashby) que lo hizo en 1915, Teofilo Dentale (Sonora), que cantó en el teatro romano en 1918 y 1919.

Poco después del estreno del tríptico en New York, el Costanzi presenta el estreno italiano del Tríptico pucciniano, que llega sustancialmente sin cambios al Coliseo porteño: la misma dirección de Gino Marinuzzi y la misma Laretta de Gilda Dalla Rizza. Los otros papeles fueron en parte los mismos (la Zita de Anna Gramigna), y otros fueron divergentes: el protagonista romano fue Carlo Galeffi y el de Buenos Aires, Luigi Montesanto.

El teatro porteño no es considerado como teatro de novedades por la empresa. Éstas se reservan al público romano que recibe seis producciones de *La Fanciulla del West* contra una sola del Coliseo, y presenta *La Rondine* que, al no poder competir con el Colón, que la presentó con su protagonista de la *prima*, renuncia a exhibirla. Al reducirse entonces el Coliseo a ser teatro de repertorio respecto de la casa madre, se muestra más romano que los romanos en sus veintidós presentaciones de *Tosca* durante el período en el cual puede efectuarse una comparación entre ambas salas, es decir entre 1907 y 1920.

Entre 1907 y 1920, éstos son los datos de las producciones puccinianas en los dos teatros controlados por la S.T.I.A.

	Teatro Costanzi	Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	10	17
<i>Fanciulla del West, La</i>	6	1
<i>Gianni Schicchi</i>	2	1
<i>Madama Butterfly</i>	11	10
<i>Manon Lescaut</i>	2	3
<i>Rondine, La</i>	1	0
<i>Suor Angelica</i>	2	1
<i>Tabarro, Il</i>	2	1
<i>Tosca</i>	8	21
TOTAL	44	55

Estos números son verdaderamente notables, sobre todo en lo que se refiere a aquellas veintiún *Tosca*, ópera muy combatida por la crítica porteña. La cantidad también altísima de *Bohème* comprende una, la de 1911, que fue dirigida por Pietro Mascagni.

<i>Bohème, La</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Madama Butterfly</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Madama Butterfly</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1910, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1910, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1912, Teatro Coliseo
<i>Madama Butterfly</i>	1912, Teatro Coliseo
<i>Manon Lascaut</i>	1912, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1912, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Madama Butterfly</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Madama Butterfly</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1913/1914, Teatro Coliseo

<i>Tosca</i>	1913/1914, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Fanciulla del West, La</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Madama Butterfly</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Madama Butterfly</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Manon Lescaut</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Madama Butterfly</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1916 Teatro Coliseo?
<i>Tosca</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1917, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1917, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1919, Teatro Coliseo
<i>Gianni Schicchi</i>	1919, Teatro Coliseo
<i>Madama Butterfly</i>	1919, Teatro Coliseo
<i>Suor Angelica</i>	1919, Teatro Coliseo
<i>Tabarro, Il</i>	1919, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1919, Teatro Coliseo
<i>Bohème, La</i>	1920, Teatro Coliseo
<i>Madama Butterfly</i>	1920, Teatro Coliseo
<i>Tosca</i>	1920, Teatro Coliseo

Son abundantes las presentaciones puccinianas en este teatro. Dada la característica conformación popular de sus espectadores, es por demás interesante descubrir sus preferencias en materia de Puccini, para lo cual he elaborado una comparación en porcentajes. Será necesario considerar que las óperas más antiguas tuvieron más posibilidades de ser presentadas en aquellas dos décadas, y por eso he incluido la fecha de estreno mundial de cada título. Éstos son los datos:

Ópera	Porcentaje	Estreno internacional
<i>Bohème, La</i>	40	1896
<i>Tosca</i>	36	1900
<i>Manon Lescaut</i>	13	1895
<i>Madama Butterfly</i>	8	1904
<i>Fanciulla del West, La</i>	1	1910

Estas son las evoluciones cronológicas del teatro:

<i>Bohème, La</i>	1900, Teatro Doria
<i>Bohème, La</i>	1901, Teatro Doria
<i>Bohème, La</i>	1901, Teatro Doria
<i>Bohème, La</i>	1901, Teatro Doria
<i>Bohème, La</i>	1902, Teatro Doria
<i>Bohème, La</i>	1902, Teatro Doria
<i>Bohème, La</i>	1903, Teatro Doria
<i>Tosca</i>	1903/1904, Teatro Marconi
<i>Manon Lescaut</i>	1903/1904, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1903/1904, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1904 - 1905, Teatro Marconi
<i>Manon Lescaut</i>	1904 - 1905, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1904 - 1905, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Manon Lescaut</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Manon Lescaut</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1907, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1907, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1907, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Manon Lescaut</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1910, Teatro Marconi.
<i>Manon Lescaut</i>	1910, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1910, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1911, Teatro Marconi

<i>Bohème, La</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1912, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1912, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1912-1913, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1912-1913, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Madama Butterfly</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1913, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Madama Butterfly</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Madama Butterfly</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1914, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1915 - 1916, Teatro Marconi.
<i>Manon Lescaut</i>	1915 - 1916, Teatro Marconi.
<i>Madama Butterfly</i>	1915 - 1916, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1915 - 1916, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Manon Lescaut</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1915, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Bohème, La</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Tosca</i>	1918 - 1919, Teatro Marconi.
<i>Manon Lescaut</i>	1918 - 1919, Teatro Marconi.
<i>Madama Butterfly</i>	1918 - 1919, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1918 - 1919, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Manon Lescaut</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1918, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Manon Lescaut</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Madama Butterfly</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Bohème, La</i>	1919, Teatro Marconi.
<i>Tosca</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi.
<i>Manon Lescaut</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi.
<i>Madama Butterfly</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi.
<i>Fanciulla del West, La</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi.

<i>Bohème, La</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi.
-------------------	------------------------------

El Teatro Odeón muy tempestivamente presenta *La Bohème* en 1897 con Annunziata Panizza-Stinco en el papel de Mimi y la dirección de Jorge Polaco. El teatro de la Victoria también presenta Puccini y los periódicos locales anuncian en 1907 diferentes producciones, como *La Bohème* y *Tosca*.

El Teatro San Martín, hacia fines de siglo, presenta *Manon* y *La Bohème* en compañías dirigidas por Gino Golisciani y Ubaldo Pacherotti. La compañía constaba de cincuenta coristas, dieciséis bailarinas y sesenta profesores de orquesta.¹⁵²⁴

El excelente teatro Politeama construido por Walter Ciacchi estrenó *Le Villi* en Argentina en 1886. La ópera fue dirigida por Arnaldo Conti y se combinó con partes de *Rigoletto* que cantó Fernando de Lucia.

Tres años después, una *Bohème* se unió en cambio a *Cavalleria Rusticana* y esto, para mostrar la tan diversa praxis musical de aquellos tiempos con respecto a los actuales, hizo posible que Annunziata Panizza Stinco afrontase las partes tan disímiles de Mimi y de Santuzza.

En el Politeama dirigió a menudo Bernabei y cantó quien habría de ser la mujer de Mocchi, Emma Carelli. El teatro tuvo noches espléndidas como cuando en la temporada de 1903 dirigía Mascheroni. En una *Tosca*, precisamente del 23 de mayo de aquel año, el gran maestro cedió la batuta a un colega porque se había fracturado un brazo.

Otra *Tosca* histórica habrá sido la de 1906, cuando la creadora del papel, la Darclée, cantó con Pasquale Amato en la parte de Scarpia.

Bernabei era un director frecuente del teatro y para honrarlo en su despedida de la temporada 1908, se organizó una Academia, es decir un popurrí de actos de ópera combinado de la siguiente manera tan curiosa para nuestro gusto actual: primer y tercer acto de *La Bohème*, tercer acto de *Aida* y tercer acto de *Tosca*, lo que en una macabra contabilidad se resuelve en una muerte natural, dos suicidios y dos ejecuciones. Todo en una noche.

<i>Villi, Le</i>	1886, Teatro Politeama
<i>Bohème, La</i>	1899, Teatro Politeama
<i>Bohème, La</i>	1900, Teatro Politeama
<i>Manon Lescaut</i>	1900, Teatro Politeama
<i>Bohème, La</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Tosca</i>	1902, Teatro Politeama

¹⁵²⁴ *La Nación*, 11 de septiembre de 1897.

<i>Bohème, La</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Tosca</i>	1903, Teatro Politeama
<i>Bohème, La</i>	1903, Teatro Politeama
<i>Bohème, La</i>	1903, Teatro Politeama
<i>Tosca</i>	1903, Teatro Politeama
<i>Tosca</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Tosca</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Manon Lescaut</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Bohème, La</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Tosca</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Tosca</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Tosca</i>	1907, Teatro Politeama
<i>Manon Lescaut</i>	1908, Teatro Politeama
<i>La Bohème</i>	1908, Teatro Politeama
<i>Tosca</i>	1908, Teatro Politeama
<i>Bohème, La</i>	1908, Teatro Politeama
<i>Manon Lescaut</i>	1908, Teatro Politeama
<i>Tosca</i>	1910, Teatro Politeama

La producción integral de Puccini fue estrenada, salvo *Turandot*, dentro del período examinado en este estudio. Por tal motivo, el cotejo de las preferencias de los teatros a través de sus repertorios muestra como en ningún otro caso el carácter conservador o innovativo de aquellas programaciones.

5.2.5.2. Puccini. La interpretación de su figura.

El arco temporal de la producción de Puccini cubre perfectamente los segundos veinte años del período aquí estudiado. Completa así, contraponiéndose, también simbólicamente, a las dos décadas iniciales en las que el heroísmo y la aventura de las óperas de Verdi acompañaban al sacrificio de los primeros migrantes. La melodía del compositor toscano, que tantas veces se calificó de decadente, cantaba en cambio el crepúsculo de la ópera italiana y a su vez sería escolta sonora de la dificultad en la sociedad argentina de aquel europeo venido de Italia. El emblema del compositor campesino era reemplazado por el del “artista mercante”.

Puccini no es ni un símbolo lánguido del pasado ni un anciano. Su cercanía, su presencia concreta es lo opuesto de la distancia que permite la imaginación idealizada del genio. Puccini es para los migrantes un contemporáneo que han podido recibir en el puerto de Buenos Aires. Sus estrenos líricos articulan el período más crítico de la migración, y esa serie de óperas concluye, junto con su vida, apenas después del final de la época que aquí se estudia. Su presencia para los italianos fuera de la península resulta cercana: su propio

hermano fue uno de los migrantes italianos que llegaron a Argentina y el mismo compositor pensó en algún momento en seguirlo a aquel destino. Puccini es, para esa generación de italianos, hombre del presente. Un dandy que ama el progreso, conduce un automóvil y en forma “moderna” traiciona escandalosamente a su mujer con una camarera. Puccini, hombre de los nuevos tiempos, es un burgués de su época, se lo ve sentimental y desprejuiciado.

Uno de los más prestigiosos estudiosos de la estética del melodrama, Carl Dalhaus, destaca la habilidad en lo teatral de Puccini, de quien “*sarebbe assurdo dubitare della perspicacia drammaturgica*”. Tal habilidad lo impulsa a admirar, en la escena del Barrio Latino de *La Bohème*, aquella parsimonia en el *concertato* que es sacrificado en pos de una unidad de atmósfera escénica a través del *colour locale*.¹⁵²⁵

El compositor toscano fue admirado por la riqueza de su paleta tímbrica y hasta sus más severos críticos, como el colega Ildebrando Pizzetti, no pudieron dejar de admirar algunos momentos como el “*crepuscolare*” prelude al tercer acto de *Tosca*.¹⁵²⁶ Michele Girardi escribe que Puccini “*succeeded in mastering the orchestra as no other Italian had done before him, creating new forms by manipulating structures inherited from the great Italian tradition, loading them with bold harmonic progressions which had little or nothing to do with what was happening then in Italy*”.¹⁵²⁷

También en la exploración armónica, un aspecto que junto con el “sinfonismo” eran argumentos esgrimidos por los transalpinos para acusar a los italianos de conservación musical, Puccini se mostró hombre de progreso, y así Guido Salvetti anota que en *La Bohème*, cuando “*ancora Debussy non aveva alcuna notorietà (erano di là a venire i Nocturnes e i Pelléas), Puccini indulge all’uso delle quinte aumentate, delle none parallele senza risoluzione, degli accordi perfetti – appartenenti a tutta la scala cromatica – accostati senza mediazione*”.¹⁵²⁸

Más admirado por sus colegas -incluso Anton von Webern- que por muchos representantes de la crítica musical, Puccini fue compositor que se mantuvo constantemente

¹⁵²⁵ Dalhaus, Carl, *La drammaturgia dell’opera italiana*, Edt, Turín, 2006, p. 13.

¹⁵²⁶ Pizzetti, Ildebrando, “*Giacomo Puccini*”, *La Voce*, III (1911), n. 5, p. 499, que cita Nicolodi, Fiamma, “*Fausto Torrefranca tra vocazione didattica e consapevolezza storica*”, *Fausto Torrefranca, l’uomo, il suo tempo, la sua opera*”, *Atti del Convegno Internazionale di Studi Vibo Valentia, 15-17 dicembre 1983*, coordinado por Giuseppe Ferraro y Annunziato Pugliese, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia, 1993, p. 28.

¹⁵²⁷ Girardi, Michele, “*Puccini, Giacomo (Antonio Domenico Michele Secondo Maria)*”, *The New Grove*, cit.

¹⁵²⁸ Salvetti, Guido, “*Tra Ottocento e Novecento*”, *Musica in Scena*, Turin, Utet, 1996, vol. II, p. 426 -427.

informado de las preocupaciones estéticas que sacudían a la vanguardia musical de su tiempo, y así estudió en profundidad la música de Debussy. Según Paul Henry Lang, el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg y las primeras obras de Stravinsky eran lo suficientemente conocidas por el compositor toscano como para haber dejado huella en su música aunque “su talento era lo suficientemente fuerte para permitirle absorber todo esto y moldear sus múltiples fuentes en un estilo marcadamente personal: Puccini no imita nunca”.¹⁵²⁹ A su vez, el mismo estudioso indica que “muchas partituras notables, desde Salomé a Lulú muestran su influencia inequívoca y la influencia de su obra más llamativa, Tosca”.¹⁵³⁰

Dalhaus usa el ejemplo de la medida compositiva de Puccini para indicar cómo los tiempos de trabajo del autor de óperas habían cambiado desde la época de Bellini. No cinco semanas como antes, sino cinco años de trabajo para así poder presentar “*una redazione a stampa autorevole e definitiva*”.¹⁵³¹

Elvidio Surian¹⁵³² subraya también esta característica de Puccini que le hacen vincularla, si bien teniendo en cuenta contextos históricos muy diferentes, a aquella lentitud compositiva de Vincenzo Bellini. El musicólogo transcribe una carta de Puccini a Giulio Ricordi en la cual el compositor, que estaba culminando *La Bohème*, anuncia a su editor que no viajará a Milán como éste pretendía, para elegir cantantes. Así es como Puccini escapa de aquel compromiso ganando tiempo: “*trovo giustissima la tua lettera in tutto e per tutto ma c'è un ma: devo finire o no quest'atto? Lo devo finire a Milano? La mia presenza è così necessaria costì? Per che farci...voglio che si canti, si melodizzi più che si può. ...Dunque, concludendo, rilasci qua tranquillo a bear mi di questo splendido sole e a bear mi di questo paese incantevole*”.¹⁵³³

En no pocos aspectos la representación de la figura de Puccini se opone a la de Verdi. La imagen del simple campesino que es rechazado en el Conservatorio por la cúpula de iniciados, contrasta con la solidez que puede dar un ambiente familiar como el de los Puccini, donde la música leída es pan cotidiano. Téngase en cuenta que Puccini “al igual que Bach, fue el resultado de una dinastía musical y que sus antepasados, al igual que los de Bach, habían

¹⁵²⁹ Lang, Paul Henry, *La experiencia de la ópera*, Alianza Música, Madrid, 1983 [edición original *The Experience of Opera*, Norton, Londres, 1971], p. 123.

¹⁵³⁰ Lang, Paul Henry, *ibidem*.

¹⁵³¹ Dalhaus, Carl, *La drammaturgia dell'opera italiana*, cit., p. 46.

¹⁵³² Surian, Elvidio, “*L'operista*”, *Storia dell'opera Italiana*, cit., vol. IV, p. 341.

¹⁵³³ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Ricordi, Milán, 1958, p. 89 cit. por Surian, Elvidio, *ibidem*.

sido organistas y músicos de iglesia”. Tan osado cotejo subraya que el mismo padre de Puccini era experto en la materia más ardua de la elite musical: el contrapunto.¹⁵³⁴

El carácter adusto y rural del campesino de Roncole poco tenía que compartir con el exhibicionismo del toscano cazador y automobilista. La misma música de Puccini es también juzgada en esos términos, y son comunes juicios como: “La postura lírico-sentimental y burguesa en esta ópera es, claro está, diametralmente opuesta a la vena heroica de Verdi”.¹⁵³⁵

La lejanía de lo épico, de lo grandioso y lo socialmente trascendente es objetivo explícito del compositor. En una carta dirigida en 1912 a un corresponsal de excepción como Gabriele D’Annunzio -el más famoso dandy italiano- escribe una específica receta dramática: “*Ora sai quello che mi ci vuole: amore-dolore. Grande dolore in piccole anime*”.¹⁵³⁶

Es evidente que el ambiente *liberty*, con un Japón de opereta en el que Salvetti descubre también “*piccola gente con piccoli riti*”¹⁵³⁷, da fácil hospitalidad a un personaje que se sitúa en las antípodas del sacrificado héroe verdiano. Pinkerton es un personaje sentimentalmente irresponsable en el que no es difícil reconocer a un Puccini vestido de traje de lino blanco, que en medio de sus ligerezas provoca el suicidio de su mucama amante, a la que abandona.

El modelo de imagen del italiano dejado por Verdi no podía cambiar más radicalmente. Bianconi sintetiza aquella sustitución simbólica refiriéndose al primer gran éxito del toscano que acontece en perfecta contemporaneidad con el último estreno del viejo Maestro, en febrero de 1893. En aquel entonces, mientras el viejo “*Falstaff con pacato disincanto si asciuga addosso i panni al solicello tiepido che batte sull’Osteria della Giarrettiera, otto giorni prima, Puccini ha celebrato nella Manon Lescaut lo scatenamento della lussuria giovanile come istinto primordiale e distruttore*”.¹⁵³⁸

La popularidad de Puccini fue tal que su música influyó no sólo el arte de sus colegas sino también la música cinematográfica cuando se inventó el sonoro; en efecto, Puccini fue con Wagner -lo recuerda Bianconi- “*il massimo serbatoio di modelli e di ispirazioni per due generazioni di colonne sonore cinematografiche*”.¹⁵³⁹ Un capítulo aparte es el de la influencia

¹⁵³⁴ Lang, Paul Henry, *ibidem*.

¹⁵³⁵ Lang, Paul Henry, *ibidem*.

¹⁵³⁶ De Van, Gilles, *L’opera italiana. La produzione, l’estetica, i capolavori*, Carocci, 2002. [edición original: *L’opéra italien*, Presses Universitaires de France, París, 2000], p. 37.

¹⁵³⁷ Salvetti, Guido, “*Tra Ottocento e Novecento*”, *Musica in Scena*, Turín, Utet, 1996, vol. II, p. 428.

¹⁵³⁸ Bianconi, Lorenzo, “*Risposta a Giuliano Procacci*”, *Verdi 2001...cit.*, p. 215.

¹⁵³⁹ Bianconi, Lorenzo, *Il teatro di musica in Italia*, Il Mulino, Bolonia, 1993, p. 88.

de la música de Puccini, en especial de *Madama Butterfly*¹⁵⁴⁰, sobre la canción popular de comienzos del siglo XX y la opereta. Ya se ha estudiado en el primer capítulo cómo los influjos puccinianos han afectado también al tango argentino.

Este favor del público, según Lang, no fue objetivo primario de Puccini, quien “no era en absoluto un explotador dócil de los gustos del público”. El gran estudioso convincentemente apunta que Puccini, si hubiese sido movido por el interés económico o de exclusiva popularidad, bien habría podido “haber continuado hasta la eternidad componiendo comedie larmoyante”. Como demuestra la composición de *La fanciulla del West*, después de las melódicas *La Bohème* y *Butterfly*, su interés lo empujó a rutas diferentes y más expuestas.¹⁵⁴¹

Esto no significaba en absoluto que Puccini fuese persona que desdeñase la comunicación de su arte con el público, y fue perfectamente consciente de los límites culturales de aquella “*Italia umbertina, giolittiana e prefascista*”; bien sabía que para poder dialogar con ella no debía abandonar la base sentimental-evocativa del drama romántico. Anotando tal prudencia, bien acota Salvetti que allí estaban sus colegas Pizetti, Casella y Malipiero para mostrarle el abismo de soledad al que empujaban líneas de más sustanciales innovaciones.¹⁵⁴²

Puccini era, al menos según la visión de Paul Henry Lang, persona afable y hasta modesta, que no se enfrentó a las tantas provocaciones de sus muchos enemigos “(todos los hombres de éxito los tienen)”, y sucedió que “cualesquiera que fueran sus limitaciones, él fue el heredero legítimo de la grandeza pasada de la ópera italiana”.¹⁵⁴³

Si bien Puccini es universalmente amado por el público -afirma Lang-, es en cambio apenas tolerado por los intelectuales snob. Así es que por lo menos en 1970 se podía afirmar que “casi todos los críticos e historiadores importantes (y en este grupo se incluyen unos cuantos italianos) valoran la estatura artística de Puccini a un nivel más bajo”.¹⁵⁴⁴

¹⁵⁴⁰ Sobre estos aspectos cfr. Nicolai, Michaela, “*Influenze pucciniane nella canzone d’inizio secolo*”, *Philomusica on-line*, 2003-2004, http://philomusica.unipv.it/intro_04.html. y “«*Oh fior di thé, t’amo credi a me!*». *Alcuni aspetti della ricezione del mito-Butterfly nella canzone nell’operetta degli anni Trenta*”, *Est e Ovest: orientatismi musicali di fine secolo. Convegno internazionale di studi a cura di Arthur Groos, nel primo centenario di Madama Butterfly*; Lucca, 28-30 maggio 2004, a c. di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Leo Olschki, Florencia, 2008, pp. 375-391.

¹⁵⁴¹ Lang, Paul Henry, op. cit., p. 125.

¹⁵⁴² Salvetti, Guido, op. cit., p. 432.

¹⁵⁴³ Lang, Paul Henry, op. cit., p. 128.

¹⁵⁴⁴ Lang, Paul Henry, op. cit., p. 122.

Muchos de aquellos detractores consideraron que el éxito de Puccini se debía a que en sus melodramas el músico recurría a los “climas de realismo barato” como los “chillidos de Cavaradossi o la sangrienta partida de cartas de La Fanciulla”. El mismo Lang, que como antes se anotó, había encontrado características muy apreciables en el compositor de *La Bohème*, señala que “También hay que reconocer que, a veces, Puccini es dado a proclamar su éxtasis demasiado explícitamente, en vez de destilarlo”.¹⁵⁴⁵

Si bien la recepción extranjera, en especial francesa, fue en algunos aspectos severa, la solidificación de los juicios más acerbos sobre el músico se debieron a los escritos de dos italianos contemporáneos de Puccini: el compositor Ildebrando Pizzetti y, sobre todo, el musicólogo Fausto Torrefranca. Fiamma Nicolodi ha estudiado con cuidado las opiniones de ambos y su labor resulta aquí una fértil guía.

Las posiciones de Pizzetti y Torrefranca pueden entenderse en el contexto de la Italia de aquel entonces. El país, de conformación estatal reciente, debía demostrar al mundo, según el pensamiento de su elite, que podía quemar con velocidad las etapas del atraso. Tal situación era resultado del precedente fraccionamiento político de la península, del analfabetismo extendido y de la situación administrativa deficitaria, sobre todo en los territorios que habían sido gobernados por la Iglesia o por los Borbones. El mundo intelectual italiano ambicionaba el estimulante frenesí cultural de París. En lo musical, se daba por sentado que el progreso estaba allende los Alpes, lejos de lo vocal, muy lejos de la ópera. El ideal era lo puro, lo instrumental sin connotaciones extramusicales.

Lalo, Fauré, Debussy, Dukas, habían hecho de alguna manera presión ante los colegas italianos para que estos cambiasen de ruta, es decir, recuperasen los puros orígenes del arte musical peninsular, y esto sobre todo después de un hecho que en París provocó escándalo entre muchos: el estreno local de *Cavalleria Rusticana* en 1892.¹⁵⁴⁶ La ópera de Mascagni había sido atacada de manera feroz por Willy, seudónimo usado por Henry Gauthier Villars, que en 1905 hablaba de aquella ópera como de pacotilla melódica. Por su parte, Debussy no había sido más tierno cuando había tildado la ópera verista de “casa de tolerancia”.¹⁵⁴⁷

¹⁵⁴⁵ Lang, Paul Henry, op. cit., p. 122.

¹⁵⁴⁶Nicolodi, Fiamma, Fausto Torrefranca...cit., p. 27 en el capítulo “*L’opera verista a Parigi: una “querelle” musicale a confronto*” de Nicolodi, Fiamma *Giusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Sansoni, Florencia, 1982, p. 1 – 66.

¹⁵⁴⁷ Nicolodi, Fiamma, “*Fausto Torrefranca fra vocazione didattica e consapevolezza storica*”, *Fausto Torrefranca, l’uomo, il suo tempo, la sua opera.*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi Vibo Valentia, 15 – 17 dicembre 1983*, coordinado por Giuseppe Ferraro e Annunziato Pugliese.

Lo italiano, *les italianismes*, para aquellos franceses significaba en música el toque fácil de mandolín o de la guitarra popular. Pizzetti y Torre Franca se empeñaron desde sus escritos en indicar otros caminos para poder escapar de aquello que ellos mismos empezaron a llamar "*bruttalità, malvezzi di enfasi canora e mancanza di disciplina strumentale*"¹⁵⁴⁸, al referirse al arte musical italiano. La situación resultaba, como escribe Nicolodi, una herida abierta para aquellos orgullosos peninsulares.

En ese trasfondo, es natural que ambos italianos atacasen al máximo representante del estilo melodramático de aquellos años. Pizzetti escribirá un famoso texto en *La Voce* en 1911 y Torre Franca lo seguirá con un ensayo de términos más radicales al año siguiente.¹⁵⁴⁹

Para Pizzetti, Puccini resultará artista "*mediocre, cantore e cronista di piccole anime «borghesi», privo, al pari di queste di ogni coscienza spirituale ed escatologica*".¹⁵⁵⁰ Torre Franca, por su lado, partiendo de la curiosa premisa de que en Italia la ópera nunca fue "*l'ideale della cultura musicale nazionale*"¹⁵⁵¹, llega a formular epítetos que están muy cerca del insulto personal: Puccini es artista comerciante que satisfizo los apetitos más bajos, "*femminili*" e "*plebei*" del público. Para Torre Franca, Puccini es un mediocre espiritual, un pasivo artísticamente un perezoso de pantuflas, "*artista anémico e mingherlino, eunuco della sinfonia, impotente*".¹⁵⁵²

El mundo de Pizzetti y de Torre Franca debía tener en cuenta la enorme popularidad de su adversario. Por otro lado, la música del porvenir, la del mismo Pizzetti y la de Malipiero, no encontraban el consenso popular. Nada más lógico que declarar nefasto el favor del público. En aquellos años Malipiero declarará un ideal compositivo "reservado", destinado a una elite de cultores, y para ejecutarse en pequeños teatros de corte, silenciosos, cómodos y exclusivos.¹⁵⁵³

Nicolodi anota que estas consideraciones no podían dejar de asociarse al temor de algunos sectores ante ciertas dinámicas políticas. Algunos temían aquella alianza entre la

p. 27.

¹⁵⁴⁸ Pizzetti, Ildebrando, "*Les italianismes*" *nella musica, La Nuova Musica*, XIV (1909) n. 158 y Torre Franca, Fausto, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Bocca, Turín, 1912, p. 131.

¹⁵⁴⁹ Torre Franca, Fausto, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, cit.

¹⁵⁵⁰ Pizzetti, Ildebrando, "*Giacomo Puccini*", *La Voce*, III (1911), n. 5, p. 499 que sigo de Nicolodi, Fiamma, op. cit.

¹⁵⁵¹ Torre Franca, Fausto, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, cit., p. X.

¹⁵⁵² De Van, Gilles, op. cit., lo cita en p. 46, leyéndolo de Torre Franca, Fausto, *Giacomo Puccini e l'opera...* cit.

¹⁵⁵³ Malipiero, Gian Francesco "*L'Italia e la musica*", *Il Messaggero della domenica*, 20 agosto 1918, que cita Nicolodi, Fiamma, "*Fausto Torre Franca...*", cit. p. 29.

burguesía liberal y el proletariado que era el designio de Giolitti, del que podía derivarse, al menos en la mente de personas como Pizzetti y Torre Franca, un papel secundario y dependiente del artista. Con fastidio escribe, en efecto, Torre Franca, que en la Italia de aquellos días es posible hablar de dinámicas solamente con reivindicaciones de clase.¹⁵⁵⁴

Otro intelectual de aquellos tiempos, Gioanotto Bastianelli, recordado también por Nicolodi, indica que el socialismo que se publicitaba entonces estaba totalmente alejado del sentimiento trágico-religioso de la vida, ya que el pueblo no pretende otra cosa que ser igual que el burgués.¹⁵⁵⁵

En aquellos años inmediatamente precedentes al advenimiento de Mussolini al poder, Torre Franca reivindicaba su papel patriótico, de misión, y utilizaba precozmente un adverbio que durante el período fascista será cotidiano. El calabrés afirma que si encuentra terreno fértil podrá “*italianamente contribuire*” a mejorar, en Italia, las “*tristissime condizioni critiche e musicali*”.¹⁵⁵⁶ En ese orden de cosas, con innegable fervor nacionalista, el calabrés Fausto Torre Franca hasta declaraba conceptos arriesgados como que el romanticismo o la misma sinfonía habían tenido origen en Italia, o que el tipo de modulación desarrollado en Italia - que él llamaba “*impressionismo ritmico*”- sería anterior a las experiencias armónicas alemanas.¹⁵⁵⁷ Para realizar tales afirmaciones Torre Franca reivindicaba a músicos italianos del pasado lejano como Sammartini o Galuppi y el título de una de sus obras, *La creazione della sonata drammatica moderna rivendicata all'Italia*, deja pocas dudas de su intento, que consideraba de importancia nacional. Al respecto, Fiamma Nicolodi opina que es evidente que en aquella “*propensione arcaica si evidenzino nella critica italiana anche risvolti nazionalistici, formulati in toni di più accesa insofferenza durante il conflitto bellico*”.¹⁵⁵⁸

Es precisamente este impulso nacionalista, -según Alexandra Wilson-¹⁵⁵⁹ el que ha empujado a Torre Franca y a otros a acusar a Puccini de ser demasiado internacional, esto en años apenas precedentes a la participación de Italia en la primera guerra o la constitución del fascismo. Fue en coherencia con aquellas posiciones políticas que se criticó que los estrenos

¹⁵⁵⁴ Torre Franca, Fausto, *Contro l'andazzo anti-musicale*, “*La Riforma musicale*”, 24 mayo 1913.

¹⁵⁵⁵ Bastianelli, Giannotto, *La crisi musicale europea*, Pagnini, Pistoia, 1912. Se cita de la reimpresión Vallecchi, Florencia, 1976, introducción de Gianandrea Gavazzeni, p. 171.

¹⁵⁵⁶ Torre Franca, Fausto, *La vita musicale dello spirito*, Bocca, Turín, 1910, p. 317.

¹⁵⁵⁷ Torre Franca, Fausto, “*Per una coscienza musicale italiana*”, “*La Voce*”, 1 septiembre 1910, p. 386.

¹⁵⁵⁸ Nicolodi, Fiamma, *Fausto Torre Franca ...cit.*, p. 34.

¹⁵⁵⁹ Wilson, Alexandra, *Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge & Nueva York 2007.

de Puccini se realizasen cada vez más fuera de Italia, y que su popularidad fuese cada vez mayor entre las gentes menos dinámicas de la sociedad, como la cómoda clase media. Los futuristas y los proto-modernistas italianos tildaron a Puccini de burgués y de colaborador en la degeneración social de Italia. Esto, de todas maneras, no obstaculizó que el régimen de Mussolini utilizase la figura del músico para la promoción de la “italianidad”.

Steve Schwartz¹⁵⁶⁰ sintetiza los cargos de la acusación que emergen del libro de Wilson: “*Puccini's international success meant that he couldn't possibly be Italian. He was a polyglot, a traitor, a Jew*”, y anota, leyendo aquel texto, cómo la crítica elitista antipucciniana nació dentro de las fronteras de Italia, cómo, de todas maneras, las operaciones que el libro describe no han impedido que los teatros de ópera sobrevivan en su actividad, en parte también gracias a Puccini: “*Other than Rosenkavalier, I can't think of a twentieth-century ópera as popular as Tosca, Madame Butterfly, or Turandot*”.

En síntesis, esta visión del músico Puccini era la un personaje insincero, femíneo, más internacional que italiano, que se oponía a otro punto de vista que consideraba a Puccini como italiano perfecto y moderno en el ideal de la Italia unida. Su origen toscano lo situaban como hablante de la lengua oficial del nuevo país. Era, además, un deportista y un artista honesto.¹⁵⁶¹

Ya fue destacado cómo los italianos en Argentina pudieron sentir próxima la figura admirada de aquel compatriota famoso. Puccini, por su lado habrá seguido con especial interés el curso que su popularidad profesional tomaba en la lejana ciudad de Sudamérica, un lugar que había significado para el compositor el inicio de su difusión internacional, ya que fuera de Italia, Buenos Aires, la “colonia espontánea” como algunos italianos la llamaban entonces, era el sitio del mundo que mejor conocía su obra.

Acerca de la tempestiva recepción de Puccini en Argentina, Gustavo Gabriel Otero y Daniel Varacalli Costa destacan un dato asombroso y contundente: “puede afirmarse sin temor a duda que de los doce títulos que Puccini aportó a la historia de la ópera, ocho se han ofrecido en Buenos Aires en calidad de primera representación en el extranjero”. Buenos

¹⁵⁶⁰Schwartz, Steve, “*The Puccini problem*”, consultado en

<http://www.classical.net/music/books/reviews/0521856884a.php> el 2 octubre de 2008.

¹⁵⁶¹ también en esos términos describe aquellas dicotomías Steve Schwartz, op. cit.

Aires es, según la edición de 1954 del diccionario *Grove*, recuerdan aquellos autores, la “*first rappresentation abroad*”.¹⁵⁶²

Aquella carrera porteña de Puccini inició con las primeras noticias acerca de la representación de su primera ópera que llegaron a Buenos Aires. Seguir la expectativa del público de la ciudad por ver representar *Le Villi*, tendrá aquí análoga función que las noticias que antes se recogieron entorno al *Otello* para entender la popularidad de Verdi en el Río de la Plata.

Una de las primeras noticias que los habitantes de Buenos Aires tuvieron de la existencia de un músico llamado Puccini, resultan de una nota de *La Gaceta Musical* publicada el 30 de agosto de 1885. En ella se da una noticia de la composición de una ópera que empero no habría de llevarse a cabo: “Puccini, el autor del *Willis* esta componiendo una ópera cuyo asunto versa sobre la historia de Venecia”.¹⁵⁶³

Varios meses después resulta que la ópera prima del músico se presentará de manera inminente en Buenos Aires. Las crónicas dan una grafía incierta del nuevo título y así se lee poco antes del estreno local: “Nos han asegurado que dentro de poco van a dar comienzo en el Politeama los ensayos de la ópera en dos actos de Puccini, nueva en esta capital, y que se titula «Le Villi».”¹⁵⁶⁴

La semana sucesiva se dan noticias del elenco y se sabe que la protagonista femenina conoce bien la obra: “La ópera de Puccini *Le Ville*, que en breve subirá a la escena del Politeama, tendrá por protagonista a la señorita Cerne, que últimamente la cantó con éxito en el teatro Fenice de Venecia”.¹⁵⁶⁵

Hacia fin de mes, el 23 de mayo, la nueva ópera merece para el periódico una destacadísima atención. Una nota de dos columnas y media ocupan parte de la primera y gran parte de la segunda página de *La Gaceta*. Allí se dan noticias definitivas del elenco aunque el barítono anunciado, Williams, no será quien cantará en Buenos Aires el papel del padre de Anna. Se informa que Buenos Aires conocerá la ópera con los cantantes de la segunda producción, se relata el argumento del melodrama y, cosa notable, el periodista escribe por dos veces el nombre de Venecia con su grafía italiana:

¹⁵⁶² Otero, Gustavo Gabriel Otero y Daniel Varacalli Costas, *Puccini en la Argentina*, Instituto Italiano de Cultura, Buenos Aires, 2006, p. 88, citando la edición de 1954 de *The New Grove's Dictionnary of Music and Musicians*, coordinada por Eric Bloom.

¹⁵⁶³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de agosto de 1885.

¹⁵⁶⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 2 de mayo 1886.

¹⁵⁶⁵ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 9 de mayo de 1886.

Esta obra subirá a la escena del Politeama y bueno es por lo tanto que nuestros lectores tengan algunos datos...que con gran éxito se dio en Milán y después en Venezia (sic). En la primera de estas ciudades fue interpretada la obra por la Pantaleoni, Menotti, y D'Anton, y en la segunda por las mismas que la estrenaran en el Politeama a saber: la Sta. Cerne, y el Sr. Lucignani, con excepción del barítono que será el Sr. Williams que llegará en estos días.[...] El asunto de esta obra esta tomado de una antigua leyenda del norte, fantástica y extraordinaria como todas las creaciones de la imaginación de los románticos hijos del Rhin [...] Tal es el asunto de la ópera que se anuncia en el Politeama. Dada la circunstancia de que los artistas que la cantaran la han cantado ya con gran éxito en Venezia (sic), no ofrece mayores dificultades su estudio, y por lo tanto, no puede tardar en exhibirse.

La velada será completada con un título de Donizetti poco común en Buenos Aires: “Como el espectáculo será corto si lo constituyera únicamente la obra de Puccini, se dará la misma noche, y como fin de fiesta, una ópera en un acto de Donizetti llamada *Il Campanello*”.¹⁵⁶⁶ El mismo número del periódico en nota separada vuelve sobre *Le Villi* según la habitual estrategia destinada a crear interés: “A fines de la semana entrante, probablemente, tendrá lugar en el Politeama la representación de la ópera del maestro Puccini *Le Villi* nueva para esta Capital. Para su exhibición aquí la empresa trajo de Italia las decoraciones, trajes y demás accesorios”.¹⁵⁶⁷

La semana siguiente, el 30 de mayo se mantiene alta la tensión: “Después de Hugonotes se anuncia la primera de *Le Villi* de Puccini. Esta ópera en ensayo ira a la escena en la semana próxima. Será la novedad del Politeama”.¹⁵⁶⁸ El número del 6 de junio continúa acumulando noticias y expectativa: “Siguen muy adelantados en el Politeama los ensayos de la ópera de Puccini «*Le villi*» y es muy posible que para fines de la semana que viene suba a la escena. Personas que han oído esta ópera en Milán, nos han asegurado es un buen trabajo musical e interesante, a pesar de sus proporciones materiales”.¹⁵⁶⁹

Apenas después del anhelado estreno *La Gaceta* muestra un comportamiento verdaderamente entusiasta. Se dedican a *Le Villi* cuatro artículos esparcidos en el número del

¹⁵⁶⁶ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de mayo de 1886.

¹⁵⁶⁷ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de mayo de 1886.

¹⁵⁶⁸ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 30 de mayo de 1886.

¹⁵⁶⁹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 6 de junio de 1886.

13 de junio. La nota principal, la verdadera crítica ocupa toda la primera página del periódico. Se aprovecha, además de alabar al compositor y su música para recalcar con orgullo local la importancia internacional de Buenos Aires la “Atenas del Plata”, ciudad que conoce obras de primera magnitud antes que la mismísima París: “Buenos Aires puede vanagloriarse de haber sancionado con sus aplausos muchas obras que aún mismo en Europa no todos los públicos conocen. Tal sucede por ejemplo con el Mefistófeles de Boito, con el Lohengrin de Wagner – obras que París y otras ciudades importantes aún no han podido admirar- y ahora con Le villi de Puccini, que solo en Italia y en nuestro país se ha cantado.”¹⁵⁷⁰

Se pasa a cantar las loas del primer título pucciniano y es de destacar que la crítica porteña ha sabido reconocer la valía del compositor toscano antes de que Puccini pudiese gozar de la gran fama internacional que lo esperaba: “El estreno de esta pequeña joya lírica en el Politeama, ha sido un verdadero y legítimo triunfo. Sobre un sencillo «libretto» de Fernando Fontana, ha escrito el joven maestro italiano, Giacomo Puccini ya verdadera obra maestra”.

Puccini es, en la visión del periódico, un descendiente de Wagner, no de Verdi, a quien ni siquiera se menciona:

La obra de Puccini es un trabajo de positivo merito y pertenece a un genero casi clásico. La forma de su idilio musical y el procedimiento que emplea, transparenta, a no dudar, la influencia que en su espirito ha ejercido el sistema sinfónico de los grandes maestros modernos Wagner, Boito, Massenet y Saint Sæens. Pensamos que las melodías y la manera de tratarlas le acercan más a Massenet a los otros maestros, pero como también Massenet es hijo legítimo de la tendencia Wagneriana, de ahí que Puccini podría colocarse entre los prosélitos del gigante de Bayreuth.

Grandezas y defectos de los alemanes se transmiten a Puccini. Es loable la sabiduría en lo armónico contrapuntístico, a la instrumentación y una referencia al “buen gusto”, emparenta esta crítica a los halagos que habitualmente en *La Gaceta* se destinan a Massenet: “En cuanto a la factura y sobre todo a la instrumentación de la obrita de Puccini, no hay siquiera un trozo que no sea una maravilla de perfección y buen gusto artístico.[...] Usa el maestro Puccini de armonizaciones y contrapuntos ingeniosos, abundan las imitaciones y los fugados y en general los presenta con naturalidad y buen gusto [...]”.

¹⁵⁷⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 6 de junio de 1886

Pero la melodía acabada es patrimonio desde siempre emblemático de lo italiano que este peninsular moderno parece no haber heredado. Su amor por lo extranjero – pecado del que será acusado veinte años después por Torre Franca – ha provocado una merma en su capital tradicional que suponía la espontaneidad y la facilidad del canto en la frase “*lunga, lunga, lunga*” como quería Verdi añorando a Bellini. Falta en Puccini “una inspiración franca y espontánea. Aún cuando las frases bellas abundan, son por lo regular un tanto breves”.

La Gaceta aplaude sin límites a los intérpretes, la “insuperable” Cerne, el “irreprochable” barítono Vecchioni, el “talentoso” tenor Lucignani. Arnaldo Conti, el director, “ha demostrado una vez más que posee un corazón de artista y una inteligencia de primer orden”.¹⁵⁷¹

A juzgar por esta primera crítica pucciniana en Buenos Aires, firmada con el seudónimo “Ariel”, el público local ha recibido con el afecto y admiración que le demostraría en los años futuros: “los grandes aplausos que prorrumplía el auditorio a cada instante, prueban hasta la evidencia que la primera representación de «Le Villi» en Buenos Aires, importa un gran triunfo”.¹⁵⁷² Como fue anunciado, esta era solamente una de las notas de aquel número de *La Gaceta*. En otro lugar del mismo periódico se destacaba el entusiasmo del público por ciertos momentos de la ópera: “El director de la orquesta del Politeama, señor Conti, al terminar el primer acto de Le Villi, fue objeto de una manifestación por la manera brillante como fue interpretado, el jueves, el final de dicha ópera. Este trozo magnífico fue bisado tres veces, en medio de las aclamaciones de la concurrencia entusiasmada”.

En otro pequeño suelto se llama la atención sobre el orgánico orquestal reforzado, un tema que mucho apasionaba al auditorio que centraba mucho de su interés por lo moderno en los aspectos “sinfónicos”: “Para la ejecución de Le Ville, la orquesta del Politeama fue reforzada con algunos instrumentos más de metal, y con el conocido con el nombre de Sistro”.¹⁵⁷³

Siempre en aquel número del 13 de junio aparece un aspecto infaltable en estas circunstancias: el de la polémica. *Le Villi* es otro caso en el que se pone en duda la autenticidad de la partitura. El tema que habría de reaparecer con virulencia años después entorno *Otello* y *Cavalleria*, evidentemente no era nuevo en tiempos de *Le Villi*:

¹⁵⁷¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de junio de 1886.

¹⁵⁷² *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de junio de 1886.

¹⁵⁷³ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 13 de junio de 1886.

Algunos diarios de la mañana publicaron el viernes una carta protesta de la casa Ricordi de Milán a su agente en esta, declarando que la partitura de la ópera de Puccini, cuya representación anunciaba la empresa Ciacchi Rajneri no había sido adquirida en esa casa, que es la propietaria de la obra, y por lo tanto ponía en duda la legitimidad de la que iba a exhibirse en el Politeama.

Como sucederá habitualmente, las empresas en Argentina se amparan en la extraterritorialidad de las flamantes leyes destinadas a defender el derecho de los autores que se estaban promulgando en los países más avanzados: “acerca del reclamo que parece pretende hacer la casa Ricordi, nos dicen que la parte interesada va a contestar dicha carta explicando su conducta, no obstante que la tal protesta no tiene aquí valor alguno por las leyes del país”.

De todas maneras *La Gaceta* llama en causa testigos calificados: “En cuanto a si la partitura es o no exacta podemos decir que varios profesores con quienes hemos hablado, que habían oído la ópera en Italia y uno de ellos formó parte de la orquesta en el Dal Verme de Milán cuando se estrenó, nos aseguran que la exhibida en el Politeama es perfectamente exacta”.

La nota, de todas maneras alude nítidamente a un hecho muy importante: la música que se presentaba en Buenos Aires en general era apócrifa, y habitualmente se utilizan orquestaciones no originales elaboradas localmente a partir del material en venta, es decir la edición para canto y piano. El periodista por lo tanto no excluye la posibilidad de un falso y, en caso de probarse la falta de autenticidad, “habría que reconocer que la mayor parte de las partituras que existen en nuestros teatros tienen una procedencia semejante a la de Le Villi”.

Una última nota del mismo día entra en polémica con un crítico que *La Gaceta* considera incompetente y que denigra la ópera nueva. La nota es útil al cronista para reforzar la opinión anterior: se alaba por un lado la habilidad técnica y lo “científico” del trabajo compositivo de Puccini pero se reconoce que carece de inspiración. El adversario es muy identificado: el habitual literato que se entromete en lo musical.

A propósito un cronista teatral asegura muy suelto de cuerpo que “Le ville” es la obra de un maestro inexperto aunque inteligente. Esto es una calumnia inocente y decimos inocente porque acusa ignorancia en el cronista. “Le ville” carece tal vez de grande inspiración, pero es un trabajo perfecto, admirablemente armonizado y contrapuntado y con una instrumentación vigorosa y originalísima que todo acusa

menos inexperiencia. Estos señores literatos que persisten en creerse críticos musicales!

Una nota muy posterior, fechada el 10 de octubre, anuncia que el problema de la partitura estaba asumiendo contornos preocupantes: “El representante de la casa musical de Ricordi, de Milán, va a demandar ante los Tribunales ala empresa Ciacchi-Rajneri por haber puesto en escena, en el Politeama Le Ville con una instrumentación que se considera apócrifa. El abogado de la parte demandante es el conocido e inteligente letrado. Dr. Carlos Delcasse. La cosa parece seria”.¹⁵⁷⁴

En torno a estas polémicas una cosa era cierta: Puccini era persona muy conocida por los melómanos porteños. Siendo Argentina el primer lugar allende las fronteras italianas que sancionaron el éxito de Puccini, fue normal que tanto Giacomo como su hermano Michele Puccini, en algún momento de desaliento, hayan considerado la posibilidad de engrosar las filas de los migrantes hacia Buenos Aires. Michele concretará tal proyecto y viajará con entusiasmo juvenil tres años después, en 1889. De su triste aventura que culminó con una muerte precoz, me he ocupado en otro lugar al que remito.¹⁵⁷⁵

Las números de *La Gaceta* que se refieren al nuevo compositor y a su primera ópera se articulan con las informaciones igualmente frenéticas acerca de los progresos de otro artista que estaba trabajando en una de sus últimas composiciones: Verdi y su *Otello*.

Si las circunstancias de la puesta de la primera ópera de Puccini entrelazaban con las de *Otello*, la segunda creación del toscano habría de entretenerse con el advenimiento de *Falstaff*. Podrá ayudar a formarse una idea de la contemporaneidad del evento lírico con el público durante aquellos tiempos el considerar que en el arco de menos de un año los italianos conocieron tres novedades del calibre de *I Pagliacci* de Leoncavallo (17 de mayo de 1892), *Manon Lescaut* de Puccini (1 de febrero de 1893) y *Falstaff* de Verdi (9 de febrero de 1893), dos de ellas en Milán y una (*Manon Lescaut*) en Turín. La posibilidad para los porteños de digerir con calma tanto material fue mucho menor, ya que tomaron contacto con esos tres pilares del repertorio y en un mes y sin tener que moverse de su ciudad: las tres óperas se representaron en estreno los días 8 de junio (*Manon Lescaut*), 20 de junio (*I Pagliacci*) y 8 de julio (*Falstaff*) de aquel 1893.

¹⁵⁷⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 10 octubre de 1886.

¹⁵⁷⁵ Cetrangolo, Aníbal E., “*Migranti*” in *Argentina e in Patagonia. Centri urbani e lande deserte*”, *Paesaggio, territorio ambiente. Storie di uomini e di terre*, coordinado por Giovanna Motta, Francoangeli, Milán, 2004, pp. 119 – 130.

Pocos días antes del estreno local de *Manon Lescaut*, en el número del 4 de junio de 1893, *La Nación* registraba “favorable expectativa respecto a la nueva ópera próxima a estrenarse”. Se subraya la tempestividad de Buenos Aires en recibir las novedades de Europa: “Dióse la primera representación de esta ópera, como es sabido de muchos, en el teatro Regio de Turín la noche del 1 de febrero última; por consiguiente, no será mucho lo que se habrá tardado aquí en conocerla, gracias a la diligencia y esfuerzos de la empresa Ferrari”.¹⁵⁷⁶

Todo promete un gran suceso. La ópera fue un gran triunfo en Turín y las garantías ejecutivas son las más altas: Buenos Aires conocerá el nuevo título con el mismo elenco que la presentó pocos meses antes en la *prima* mundial:

*Igualmente es sabido que el éxito fue completamente satisfactorio, llamándose al autor gran números de veces con el mayor entusiasmo. Y los elogios a la obra fueron al par con los tributados a la ejecución, alabándose sin tasa a la Ferrani en la parte de protagonista, al tenor Cremonini en la de Des Grieux y al barítono Moro en la del sargento Lescaut, precisamente los mismos artistas que aquí oiremos interpretando esos papeles y que pueden prometerse otro triunfo como el que alcanzaron ha cuatro meses en Turín.*¹⁵⁷⁷

La Nación nos permite enterarnos de algunas prácticas musicales de aquellos años. El ensayo general era presenciado por público invitado – numeroso – y además ocurría que los artistas se prestasen a exhibiciones más o menos caseras de las óperas poco antes de la representación pública. Así, algunos afortunados pudieron conocer *Manon Lescaut* en casa del director de *El Mundo del Arte*, Giacomo de Zerbi, un periodista napolitano que fue también jefe de redacción de *La Patria degli Italiani* y de algunas revistas teatrales. Habiendo fundado un periódico intitulado *Masaniello* lo imagino persona de ideas de progreso. Se lee en *La Nación* del 4 de junio: “Hemos sido invitados por el director de El Mundo del Arte, Sr. Giacomo De Zerbi, para asistir en su casa (Artes 174), a una audición al piano dada por el maestro Conti, de la ópera de Puccini *Manon Lescaut*, próxima a estrenarse. Agradecemos la invitación y procuraremos aprovecharla”.¹⁵⁷⁸

¹⁵⁷⁶ *La Nación*, 4 de junio de 1893.

¹⁵⁷⁷ *La Nación*, 4 de junio de 1893.

¹⁵⁷⁸ *La Nación*, 4 de junio de 1893.

En el día del ansiado estreno, el 8 de junio, *La Nación* subraya el éxito europeo de *Manon Lescaut* e informa que la impresión de aquellos que pudieron oírla fue muy positiva.

El periódico formula auspicios rotundos de:

Manon Lescaut, de cuyo éxito en Europa y de cuyas numerosas bellezas mucho nos ha contado la fama, confirmada ya plenamente para cuantos han podido oír aquí algo de la partitura, ya en la redacción de El Mundo del Arte, ya en el ensayo general verificado anoche y del que todos los asistentes, que eran muchos, salieron vivamente impresionados a favor de la nueva obra de Puccini y convencidos de que levantara el nombre de ese joven maestro a la altura de los primeros compositores.

El maestro ha puesto en el estudio y preparación de la obra un celo y un cariño que no hay como encarecer y que de seguro resaltara desde luego en la representación de esta noche...

La parte final de la nota del articulista -se trata de Enrique Frexas- revela una sospecha: ¿el público local estará al nivel de la obra? La ópera no es de las fáciles. Será necesario escucharla repetidamente:

Creemos, pues, que los muchos aplausos que la numerosa concurrencia presente al ensayo tributo anche a los principales pasajes de la ópera, tanto orquestales como de canto, volverán a resonar esta noche aún cuando - y esto nos parece conveniente advertirlo - no es fácilmente asequible en una sola audición así por el corte declamado de su parte vocal como por el complicado trabajo orquestal que la envuelve...¹⁵⁷⁹

En la crítica del 9 de junio se lee que las prevenciones de Frexas se justificaban. El crítico no oculta alguna desilusión respecto a la audiencia: “Ya suponíamos que en la primera representación de *Manon Lescaut* dada anoche, el público no acertaría a descubrir, o si quiere gustar, muchas de las bellezas que de seguro ira notando más adelante”.¹⁵⁸⁰

Didácticamente anota que

¹⁵⁷⁹ *La Nación*, 8 de junio de 1893.

¹⁵⁸⁰ *La Nación*, 9 de junio de 1893.

Casi todas las obras de estilo moderno están sujetas al mismo inconveniente pues la manera de hacer perorar, más bien que cantar a las voces y la inmensa labor orquestal a que se las envuelven forman un cúmulo de conceptos musicales, ora fundamentales, ora accesorios, revueltos unos con otros que solo para hallar la congruencia y enlace entre tantos pormenores y deslindar bien el conjunto orgánico, digámoslo así, a que pertenecen.

Su discurso termina con dos palabras severas que en el original están subrayadas: “se necesitan varias audiciones y saber oír”. El artículo concluye con una esperanza subrayando la valía del nuevo título cuyo segundo acto es “una obra maestra de inspiración y de arte que en las sucesivas noches hará las delicias del público”.¹⁵⁸¹

La visita de Puccini a Buenos Aires encuentra en la presentación de su estreno mundial en la ciudad, *Edgar*, uno de los momentos más álgidos. La colectividad italiana mostraba todo su orgullo a través de su órgano de prensa, *La Patria degli italiani* y publica en la ocasión un artículo firmado *Dienvi*. Tal seudónimo escondía el nombre de Vincenzo Di Napoli Vita, otro crítico teatral y escritor napolitano que había llegado al país nada menos que con Ciacchi. Di Napoli Vita había escrito en Italia obras teatrales y se radicó en Buenos Aires después de una gira sudamericana. En la ciudad fundó varias revistas teatrales donde, como antes fue indicado, el napolitano habría de colaborar con Augusto Maturaga traduciendo al italiano el texto de su ópera *Tupá*. La opinión de Di Napoli Vita, por todo ello merece ser atentamente escuchada. Relata el cronista en aquella nota que los italianos habían concentrado la atención oficial de aquel 9 de julio de 1905. El presidente Manuel Quintana había acudido a la representación de gala acompañado por un miembro de la familia real italiana, Puccini estaba presente y el director de orquesta, otro italiano, ostentaba toda su patriótica celebridad en el pecho condecorado. Así se lee en *La Patria degli Italiani*:

Quando alle 9 giunse in teatro il Presidente della Repubblica prese posto nel suo palco, dando la destra il nostro giovane Principe di Udine [...] Il maestro Leopoldo Mugnone con le sue decorazioni attaccate al petto della marsina - egli ha due croci – da il segno all’orchestra, s’aprono le tende nell’arco scenico e comincia l’esecuzione

¹⁵⁸¹ *La Nación*, 9 de junio de 1893.

*dell'Inno Nazionale. Sulla scena Remo Ercolani, nel costume fiammingo di Gualtiero sostiene, maestosamente la bandiera argentina.*¹⁵⁸²

Sobre los aspectos musicales el crítico prefiere alabar a los óptimos intérpretes más que opinar demasiado sobre la obra, aunque de todas maneras, entre líneas, es posible leer entender que el público no se entusiasmó demasiado. En algún momento se relata que se aplaude sobre todo porque “*si vuole risalutare il Puccini*”... y claramente se lee que el segundo acto concluye con “*una tiepida chiamata per gli esecutori.*”

Di Napoli Vita actúa mil malabarismos verbales para no ofender al maestro, persona a quien bien conoce (en algún momento informará que Puccini se ha dignado visitar la redacción del periódico). El cronista invita a considerar que el trabajo del compositor ha sido arduo, teniendo en cuenta que tuvo que trabajar con un texto semejante, y así resulta que “*facendo astrazione assoluta del libretto del Fontana – è tutto insieme un' opera magistrale...*”

Hay también que comprender a Puccini, quien quiso presentar esta ópera de los comienzos para no desperdiciar bellos momentos con los que se había encariñado, de modo que “*bene a ragione vide a malincuore cader nell'oblio tanta della sua alata melodia*”.

Las incongruencias dramáticas, las escenas insoportables, son justificadas además porque Puccini escribió *Edgar* en un estado de gran postración:

Che importa che quel frate travestito canti poi scherzosamente una bella romanzetta sarcastica alla terribile Tigrana? Sopportiamo anche l'incubo di un intero atto, con quel catafalco bugiardo innanzi allo sguardo, se il maestro seppe trovare – e in un momento in cui l'animo era triste per la morte della buona madre sua - in quelle scene sconnesse e macabre gli elementi di un dramma musicale che rimane capolavoro.

El crítico de *La Nación* encuentra fuera de lugar, aunque cantada por Caruso y dirigida por Toscanini, la inauguración de la temporada del Ópera con *Tosca*. Como la esperada *La damnation de Faust* no podía realizarse por problemas de escenario, el cronista se resigna: “Forzosamente ha debido recurrir la empresa a esta ópera, tan inadecuada al caso. La ópera de Puccini es tan conocida que es inapropiado” que un debut tan importante y de tanta

¹⁵⁸² *La Patria degli Italiani*, 10 de julio de 1905.

expectativa, se haga con “una obra como «*Tosca*», que ya despierta tan poca”.¹⁵⁸³ Cuatro días después, cuando toca el turno al Politeama de presentar su *Tosca*, la situación parece tan rutinaria que al hablar de la Carelli se lee que “de quien nada hay que decir”. La ópera tiene números respecto a los cuales el crítico no encuentra ya adjetivos para denigrar, y se refiere a un momento célebre del tenor como de “la indefinible romanza «E lucevan le stelle»”. El melodrama, a apenas tres años de vida, resulta tremendamente pesado y a los espíritus de la elite cultural resulta insoportable la “inevitable e insistente «*Tosca*», que por algo es consonante de «mosca», y perdónese lo irreverente de la broma”.¹⁵⁸⁴

En 1906 las cosas no cambian. Al contrario, la presencia de Puccini no sólo había inundado la crónica musical, sino que había invadido las noticias de todos los periódicos con su presencia física, durante su visita a la ciudad. Otra vez *Tosca* en el Politeama. La “vulgarización excesiva” de estas óperas “tan repetidas y manoseadas” hace que la única posibilidad sea la de proponer “extravagancias y caer en el ridículo”.¹⁵⁸⁵ El crítico, firma “B”, se explaya en comentarios de estilo y hasta armónicos. Algún momento, se trata de cuando *Tosca* está en el sofá y “Scarpia se le aproxima y le dice: -Ahora, nosotros, hablemos como buenos amigos”; es notable que el cronista traduzca el pasaje. Escribe el autor del texto que el momento musical es fuertemente influenciado por Wagner. Se vuelve a la reiteración insoportable de óperas de Puccini que proponen rutinas armónicas elementales, ya sabemos que no es extraño, de compatriotas de Puccini: “vamos a tener tres noches puccinianas, con las tres obras del más puro estilo del maestro, repetición una de otra, más que hermanas, gemelas y que según un ilustre crítico y profesor italiano, contemporáneo, se caracterizan en su esencial por esta modulación: «Si b y fa (en clave de fa) re, mi b y la b (en clave de sol)».” Es así revelado el secreto, “alrededor del cual giran las ideas de las tres”. Por supuesto, esta preocupación de los entendidos “para nada perturba la afición de los amantes del canto, quienes no piden buena música, sino buenas voces y no la lógica, ni la profundidad del concepto, sino tan solo agradable y bello canto”.

La Nación entabla una verdadera campaña y publica numerosos artículos anti *Tosca* entre el 13 y 17 de julio. La presentación de la ópera tan denigrada es pretexto de consideraciones muy generales y *Tosca* es usada hasta como paradigma del mal gusto. Se trata de demostrar que el público de Buenos Aires no tiene prejuicios de nacionalidades

¹⁵⁸³ *La Nación*, 17 de Mayo de 1903.

¹⁵⁸⁴ *La Nación*, 24 de mayo de 1903.

¹⁵⁸⁵ *La Nación*, 24 de mayo de 1906.

“como se quiere hacer creer”, y que en la ciudad el progreso es evidente gracias a la difundida instrucción musical. En Buenos Aires existen numerosos conservatorios “donde estudian no menos de ocho mil alumnos y forman su buen gusto estético y su afición por la verdadera música” Por tal motivo entre el público “aumenta el grupo de partidarios de las óperas de carácter elevado y serio”. La comparación que el crítico establece, de gran riqueza, es la siguiente: es cierto que en la ciudad todavía “hay muchos que gustan de Tosca pero son numerosos los que prefieren el Freischutz, el Tristán e Isolda, Loreley, Lohengrin, Werther, el Oro del Rhin, y el Crepúsculo de los dioses que con tanto éxito se esta danto actualmente en la propia Italia”.¹⁵⁸⁶

El periódico se hace eco de supuestos espectadores que no pueden soportar más la ópera de Puccini, y el habitual crítico anota que “terminada la función nos entregan la esquila que a continuación publicamos y que hemos hecho ver a uno de los empleados superiores de la empresa del teatro: es muy justo lo que en ella pide la dama que la escribe.” La anónima “señora”, por supuesto, puede repetir las razones que ya esgrimiera el crítico, pero con mayor desenfado. Ella pide al diario que interceda ante la empresa para la eliminación de *Tosca* del repertorio, ópera “tan trillada y con la que se deleitan todas las compañías de tercer orden al punto de haberla hecho intolerable”. El cierre de la eventual misiva es delicioso: “conociendo su imparcialidad no dudo que hará vd. llegar esta reclamación a la empresa de la ópera saluda a V. atte. Una abonada”.¹⁵⁸⁷

La cruzada es feroz. La gran Salomea Kruschenisky, aquella cantante adorada por Victoria Ocampo, cantará *Tosca*.¹⁵⁸⁸ La ocasión es aprovechada para ejercitar una flechazo tan formidable cuanto audaz: “no piense que no es en obras de esta clase que podrá obtener su patente de cantante: la Tosca, según opinan todos los competentes del arte, la canta cualquiera, hasta una discípula de tercer año de conservatorio: como que no es obra de canto.”¹⁵⁸⁹

Al día siguiente se sigue con la estrategia de la esquila, que ahora firma “una señorita” - evidentemente la táctica daba resultados. Esta vez la firmataria manifiesta que no entiende

¹⁵⁸⁶ *La Nación*, 14 de julio de 1906.

¹⁵⁸⁷ *La Nación*, 12 de julio 1906.

¹⁵⁸⁸ La escritora argentina confiesa que, venciendo los obstáculos familiares – “mi familia no era muy amiga de que las niñas de la casa se codearan con actrices y cantantes” – pudo por fin conocer a “la Walkiria de mis sueños” quien le envió un autógrafo con la dedicatoria “A V.O, la chère et charmante créature”. Ocampo, Victoria, *Autobiografía*. Selección y notas de Francisco Ayala, Alianza, Madrid, 1991, p. 101.

¹⁵⁸⁹ *La Nación*, 15 de julio 1906.

cómo la Kruscenisky se presta a estas operaciones, cantar una ópera “donde cualquier dama obtiene siempre el aplauso de los que no entienden música, si suelta un gran soponcio al terminar el «vissi d’arte» como si el tenor termina con un sollozo bien vulgar, el «muoio disperato».”¹⁵⁹⁰

El cronista podrá coronar la nota con su opinión personal, terminada la ópera “pensábamos con tristeza en la pobreza musical del maestro”. Se compara *Tosca* con otros títulos famosos que se habían representado en la ciudad en aquellos días: *Rigoletto*, *Ballo in Maschera*, *Carmen*. ¡Qué abismo entre Verdi o Bizet y este Puccini que sólo sabe escribir “cantos vulgares y una marcha fúnebre al aparecer los soldados que van a fusilar, no ficticia sino realmente a Cavaradossi. Qué diferencia de Verdi y Bizet a Puccini!”.

La estocada del día siguiente es por demás reveladora y explícita. *Tosca* debe ser expulsada del centro, debe salir del teatro de prestigio de la ciudad. Su lugar está en el teatro de los verduleros italianos, que es nombrado con claras letras: “Para semejante belleza, no necesitaba el público distinguido de Buenos Aires haber entregado un millón y medio de pesos de abono: le bastaba con esperar la primavera en el Teatro Marconi o ir ya al Politeama donde la dan tan bien, por lo menos y por mitad de precio.”¹⁵⁹¹ Si *Tosca* gusta al público es sólo debido “a las concesiones que al gusto de este abundan en esta más que en sus otras producciones”. El público recuerda lo peor: “los trozos menos sobresalientes son los que justamente se han grabado en la memoria popular como que con ese fin fueron escritos y se han difundido. el público ama todo lo que es superficial y concreto es decir «el cake walk, el tango», aquel tipo de espectáculo como la «piedra de escándalo» que canta con voz no muy melodiosa Pablo Podestá.”¹⁵⁹² Aquí se propone en Buenos Aires otro de los famosos cargos contra Puccini, su sensibilidad no apta para los caracteres viriles. Se pregunta el periodista: ¿cuál es, además, otro de los secretos del entusiasmo que desierta la *Tosca* sobre todo entre el elemento femenino?

Tanta vulgaridad, tanta cantabilidad ajena al verdadero teatro tiene una marca nacional italiana: “Puede haber cosa más absurda que esa «cantata» del «vissi d’arte», intercalada en el segundo acto en el momento capital del episodio trágico? ¿Cómo ha podido ocurrírsele a quien fuera devoto de la honradez intelectual interrumpir la acción entonces, cuando la mente

¹⁵⁹⁰ *La Nación*, 16 de julio de 1906.

¹⁵⁹¹ *La Nación*, 17 de julio de 1906.

¹⁵⁹² Donde el crítico se refiere al actor que del circo llevó al teatro el personaje gauchesco de Juan Moreira.

de Scarpia está llena de maldad y de concupiscencia y la de Floria de tinieblas, desesperación, temores y peligros? ¡Qué italiano es todo esto!”

El escribiente salva de su crítica la cantabilidad de Verdi o Ponchielli. Ellos saben colocar los “*pezzi*” donde corresponde. El caso “*Vissi d’arte*”, en cambio, obliga a Scarpia “a permanecer de pie” sin saber qué hacer. El pobre “se sienta en la mesa, donde no sabe qué actitud adoptar y llega un momento en que trasuda, cambia de colores: no sabe si enojarse, sin sonreír, si ponerse serio, si hacerse el distraído, si tomar café, que ya no hay...ni «vin di Spagna»...”¹⁵⁹³

En esta visión negativa del músico toscano, un reproche aparece insistentemente desde Buenos Aires: su música no tiene fuerza, sus óperas -y se citan las más famosas- son flores sin gracia. Es como si su célebre criatura, Mimì, hubiese determinado con su triste confesión un destino irremediable: aquellos lirios y aquellas rosas que la pobre joven confecciona para distraer su miseria, “*ahimè! non hanno odore*”. Es en esos términos que una a una, crítica tras crítica, desmenuzan *Manon*, *Bohème*, *Butterfly*. De la primera de ellas se escribe: “Esta vistosísima flor inodora que se llama la Manon de Puccini...indudablemente algo le falta o le sobra a esa partitura para poder apoderarse del ánimo del público. [...] que en conjunto carece de vida, le falta el resorte para producir emoción, es flor sin aroma, ya lo hemos dicho”.¹⁵⁹⁴

En aquel mismo año 1896 - y es bastante probable que el crítico en busca infructuosa de antiguos perfumes sea Enrique Frexas-, *La Nación* compara la “frescura, la fragancia y la espontaneidad” del *Guglielmo Tell* rossiniano con *La Bohème*, obra artificial, “flor de invernáculo tan pintarrajeada, tan recortadita y tan absolutamente falta de perfume”. El cronista lanza una frustrada profecía acerca del reino del nuevo astro, Puccini, “no durará sino lo que tarde en nacerle a Italia otro genio, que no tardará, porque Italia es tierra de música y de genios”.¹⁵⁹⁵

Bastante más tarde, en 1907, en ocasión de una *Butterfly*, se señala la falta de color de la paleta tímbrica de Puccini cuya música es “romántica, algo enfática, brillante pero sin color, que no hace más que repetir con gran efusión las melodías - casi siempre triviales - de la voz, cuando no las acompaña al unísono”.¹⁵⁹⁶

¹⁵⁹³ *La Nación*, 17 de julio de 1906.

¹⁵⁹⁴ *La Nación*, 4 de mayo de 1896.

¹⁵⁹⁵ *La Nación*, 13 de julio de 1896.

¹⁵⁹⁶ *La Nación*, 24 de mayo de 1907.

Es muy interesante señalar cómo desde las oficinas del diario porteño, tan lejano de la estudio del calabrés Torre Franca, sean anticipados a fin de siglo conceptos que bien podría haber firmado el calabrés en 1912.

Se habla de la música de Puccini en términos de mediocridad, bullicio y de falta de italianidad. Esta última característica en la pluma del cronista de *La Nación* se asocia a una influencia extranjerizante que aleja a Puccini del público; la acusación de melódico populismo será dejada para más adelante.

Incluso en 1897 se piensa que el acto de Momus en *La Bohème* es ruidoso: “Aflojó mucho el entusiasmo en el 2º acto que, sobre ser mediocre y haber resultado algo confuso su final, ha perdido ya sin duda su eficacia sobre el público debido al bullicio y movimiento escénico más que al valor real de la música”.¹⁵⁹⁷

En 1904 se acusa a Butterfly de pintoresquismo sin fuerza. El autor da demasiada preponderancia al color local sobre los elementos teatrales, “a los externos de ambiente y lugar sobre los de sentimiento y drama”, todo es tan liviano que se trata de una “comedia musical ligerísima, alternativamente viva, poética y graciosa y dejando lo dramático, y aún más lo trágico, o no caracterizándolo con la fuerza conveniente”.

La verdadera fuerza interior de la que Puccini carece es reemplazada por efectos exteriores: “La lira de Puccini carece de la cuerda correspondiente a ese silencio que el maestro procura suplir forzando sus medios peculiares de extremar sus efectos de bullo”. La música de Puccini adolece de una “incoherencia casi sistemática”.¹⁵⁹⁸

En 1896 se acusa a Puccini de cargos opuestos a los que serán esgrimidos más tarde. Se trata de explicar aquella falta de gracia en Puccini argumentando que su música es para los “doctos, los técnicos, los maestros, los que solo gozan con la inteligencia y con las curiosidades del oficio...es una obra llena de preciosidades de detalle, de ingeniosidades armónicas y de composición, de caprichos curiosos de orquestación o sonoridad”.

Pero ya en 1896 se puede leer en Buenos Aires que el mayor defecto de Puccini es haber traicionado a su país, haber elegido rutas extranjeras y no auténticas: “Esa Manon, no es realmente italiana. El extranjerismo y sobre todo el germanismo, la penetra y la envuelve y la ahoga. Ni aquella armonización inestable, ni aquella melodía son genuinamente italianas y lo que de tanto esfuerzo estéril resulta es una obra sin nacionalidad y un autor sin personalidad”.

¹⁵⁹⁷ *La Nación*, 16 de mayo de 1897.

¹⁵⁹⁸ *La Nación*, 3 de julio de 1904.

Para que Italia recupere su ruta, se invoca que aparezca algún profeta de lo italiano: “El maestro italiano que logre repatriar la música de su nación, extraviada y hoy allende sus fronteras, ese será el sucesor de Verdi, que por ahora no tiene ninguno”.¹⁵⁹⁹

5.2.6. Veristas. Mascagni y Leoncavallo.

5.2.6.1 Los Datos

Mascagni

El teatro Ópera inauguró en la ciudad de manera oficial la carrera local de Mascagni. El adjetivo empleado se refiere al nuevo debate que acompañó aquella presentación y que había nacido en torno al tema de la autenticidad de la partitura empleada. La versión que se escuchó en el primer teatro de Buenos Aires, dirigida por Marino Mancinelli sobre el texto de Mascagni sucedía en efecto a otra *Cavalleria* que el teatro Nacional había mostrado poco antes con orquestación espuria. Así había escrito al respecto el crítico de *La Nación*, Enrique Frexas: “Y como prueba de la importancia eternamente moderna, que en ella tiene la instrumentación, véase el muy diferente efecto que ha causado ahora de cuando se ejecutó en el teatro Nacional, instrumentada por mano extraña aunque perita...”¹⁶⁰⁰

El teatro principal de Buenos Aires se comportó respecto de la programación de las óperas de Mascagni en forma casi obsesiva. Todo parece indicar que triunfos rotundos de sus títulos son más bien expresión de entusiasmos efímeros, en vez de resultar ingresos macizos y regulares en el repertorio. Como se estudiará luego, tales serán las caracterizaciones más notables de la personalidad del músico de Livorno. En el Buenos Aires de la elite, después de una intensísima presencia de la primera ópera de Mascagni - siete veces en las temporadas de fin de siglo -, el título desaparecerá del escenario del Ópera y será recién recuperado por el nuevo Colón, aunque con bien diferente frenesí. Algo similar sucederá también con *Iris*, ópera que cubre aquellos años de vacío de *Cavalleria* y que no falta en ninguna temporada hasta 1903. Reaparecerá recién en 1917.

¹⁵⁹⁹ *La Nación*, 4 de mayo de 1896.

¹⁶⁰⁰ *La Nación*, 9 de agosto de 1891.

<i>Cavalleria Rusticana</i>	1891, Teatro Ópera
<i>Amico Fritz, L'</i>	1892, Teatro Ópera
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1892, Teatro Ópera
<i>Cavalleria Rusticana.</i>	1892, Teatro Ópera
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1893, Teatro Ópera
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1895, Teatro Ópera
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1899, Teatro Ópera
<i>Iris</i>	1899, Teatro Ópera
<i>Iris</i>	1900, Teatro Ópera
<i>Iris</i>	1901, Teatro Ópera.
<i>Iris</i>	1902, Teatro Ópera
<i>Iris</i>	1903, Teatro Ópera
<i>Iris</i>	1903, Teatro Ópera
<i>Amica</i>	1905, Teatro Ópera
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1909, Teatro Colón
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1910, Teatro Colón
<i>Amica</i>	1910, Teatro Ópera
<i>Isabeau</i>	1913, Teatro Colón
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1915, Teatro Colón
<i>Iris</i>	1915, Teatro Colón
<i>Lodoletta</i>	1917, Teatro Colón

En la primera sala porteña se presentaron veintiún producciones de Mascagni, nueve de las cuales de *Cavalleria Rusticana*, siete de *Iris*, una de *Lodoletta*, una de *Isabeau*, una de *Amica* y una de *L'Amico Fritz*.

Curiosas combinaciones de *Cavalleria* fueron las que una noche de 1899 asociaron la ópera con *Die Walküre* (III acto), partes de *Lucia di Lammemoor* y números de *Les Huguenots*. Otras tres veladas diferentes la vieron junto a *La Sonnambula* (I acto) en 1891, *L'Amico Fritz* en 1892 y *Lucia di Lammermoor* (III acto), también en 1892.

En el Colón nuevo, es decir, después de 1908, se representaron tres veces *Cavalleria*, dos *Amica*, una *Isabeu*, una *Iris* y una *Lodoletta*.

Leoncavallo

Desde el estreno local de *I Pagliacci* en junio de 1893, el primer coliseo porteño presentó nueve producciones de óperas de Leoncavallo; siete de ellas fueron de la misma ópera y las otras, una cada una, de *Zazà* (1902), e *I Medici* (1898). *I Pagliacci* fue asociada, además de la habitual compañía de *Cavalleria Rusticana*, con *La Gioconda* (III acto), con *Tristan und Isolde* (II acto), con *Rigoletto* (III acto) y con *Cendrillon* (II acto).

<i>Pagliacci, I</i>	1893, Teatro Ópera
<i>Medici, I</i>	1898, Teatro Ópera
<i>Zazà</i>	1902, Teatro Ópera
<i>Pagliacci, I</i>	1908, Teatro Colón
<i>Pagliacci, I</i>	1908, Teatro Ópera
<i>Pagliacci, I</i>	1910, Teatro Colón
<i>Pagliacci, I</i>	1915, Teatro Colón
<i>Pagliacci, I</i>	1917, Teatro Colón
<i>Pagliacci, I</i>	1918, Teatro Colón

Desde que fue inaugurado, el nuevo Teatro Colón presentó, hasta 1920, exclusivamente *I Pagliacci*.

En el Solís Pietro Mascagni es representado en el lapso que interesa aquí por treinta funciones, la mitad de las cuales corresponden a *Cavalleria Rusticana*. Las otras puestas comprenden ocho de *Iris*, dos de *Amica*, dos de *Isabeau*, una de *Le Maschere*, una de *Guglielmo Ratcliff* y una de *L'Amico Fritz*.

<i>Amico Fritz, L'</i>	1892, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1892, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1892, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1896, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1899, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1900, Teatro Solís
<i>Iris</i>	1901, Teatro Solís
<i>Maschere, le</i>	1901, Teatro Solís
<i>Iris</i>	1902, Teatro Solís
<i>Iris</i>	1903, Teatro Solís
<i>Amica</i>	1905, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1905, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1906, Teatro Solís
<i>Iris</i>	1906, Teatro Solís
<i>Iris</i>	1906, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1908, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1910, Teatro Solís
<i>Amica</i>	1911, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1911, Teatro Solís
<i>Guglielmo Ratcliff</i>	1911, Teatro Solís
<i>Iris</i>	1911, Teatro Solís
<i>Isabeau</i>	1911, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1913, Teatro Solís
<i>Iris</i>	1913, Teatro Solís
<i>Isabeau</i>	1913, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1914, Teatro Solís

<i>Cavalleria Rusticana</i>	1914, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1915, Teatro Solís
<i>Iris</i>	1915, Teatro Solís
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1918, Teatro Solís

El teatro uruguayo programa en sus temporadas quince representaciones de Leoncavallo, trece de ellas con *I Pagliacci*, una de *Zazà* y, cosa absolutamente destacable, una de *La Bohème* del compositor napolitano.

<i>Pagliacci, I</i>	1896, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1896, Teatro Solís
<i>Bohème, La</i>	1899, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1899, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1899, Teatro Solís
<i>Zazà</i>	1902, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1905, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1906, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1910, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1911, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1913, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1914, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1915, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1918, Teatro Solís
<i>Pagliacci, I</i>	1918, Teatro Solís

El teatro uruguayo presenta muchas más óperas de Mascagni que sus colegas Colón y Ópera en la ribera opuesta. La relación es, en efecto, de 30 a 20, dado que como en 1910 el Ópera ya había pasado la mano en el prestigio al nuevo Colón, habrá que excluir de esta contabilidad la puesta de *Amica*, que en aquel año había presentado el empresario Cano.

En Montevideo se representan *Le Maschere* y *Ratcliff* che no llegan a la primera sala porteña que si muestra en 1917 una *Lodoletta*.

Desde la inauguración del nuevo Colón, la sala presenta seis puestas de Mascagni; en cambio el Solís produce quince óperas del músico toscano en un abanico muy variado.

Esta comparación entre las dos costas del Plata es también muy representativa respecto de Leoncavallo. Buenos Aires, capital ambiciosa por registrar todas las novedades de la lírica, olvida *La Bohème* de Leoncavallo, que resultó así melodrama extraño a los grandes teatros porteños. La antigua pero imprescindible lista de Fiorda Kelly nada menciona acerca de estrenos de esta ópera en toda Buenos Aires. Solamente encuentro su presentación en el teatro de los inmigrantes populares, el Marconi, donde la ópera fue dirigida en 1906 por Oscar

Anselmi. Por su parte, Dillon y Sala, siempre tan atentos con respecto a indicar en sus textos los estrenos locales, no señalan si esta especial presentación del teatro contiguo al mercado representaba una *prima* para Buenos Aires o no.¹⁶⁰¹ Los autores escuetamente comentan: “En el repertorio se destacó la presentación de *La Bohème* de Ruggero Leoncavallo, una ópera no habitual en estas temporadas y que fue opacada por su homónima de Puccini. Nunca más volvería a la escena en este teatro”.

Creo que esta comparación en torno a estos músicos representa uno de los datos más contundentes respecto de la dinámica acogida-prevención del arte verista y su diferencia en ambas costas del Río. Recuérdese cuán habitual es la asociación de aquella estética con características extramusicales atribuidas a lo italiano, y que en el Buenos Aires menos acogedor del sainete y de la crónica era encarnada por el verdulero estentóreo, ruidoso y molesto.

Si el Costanzi representará un cuartel general del verismo, el principal teatro italiano se habrá de mostrar más reticente, sobre todo con Ruggero Leoncavallo, el único compositor entre los seis aquí elegidos para analizar emblemas, que nunca estrenó una ópera suya en la Scala.

En el lapso que aquí estudiamos Pietro Mascagni vio representadas en la Scala ocho de sus obras con un detalle de donde se deduce que el segundo título en fama del compositor, *Iris*, no recibe superior atención respecto de óperas como *Isabeau* o *Ratcliff*. Es indudable que el teatro trata de mostrar un espectro variado de la producción del músico de Livorno. Nótese en consecuencia lo espaciadas que resultan las presentaciones de *Cavalleria Rusticana*:

<i>Cavalleria Rusticana</i>	4
<i>Guglielmo Ratcliff</i>	2
<i>Iris</i>	2
<i>Isabeau</i>	2
<i>Silvano</i>	1
<i>Zanetto</i>	1
<i>Le Maschere</i>	1
<i>Parisina</i>	1

Con la siguiente sucesión cronológica:

¹⁶⁰¹ Dillon, César y Juan A. Sala, *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria – Marconi...* cit., p. 80.

<i>Cavalleria Rusticana</i>	1890 - 1891, Teatro alla Scala
<i>Guglielmo Ratcliff</i>	1894 - 1895, Teatro alla Scala
<i>Silvano</i>	1894 - 1895, Teatro alla Scala
<i>Guglielmo Ratcliff</i>	1895 - 1896, Teatro alla Scala
<i>Zanetto</i>	1895 - 1896, Teatro alla Scala
<i>Iris</i>	1897 - 1898, Teatro alla Scala
<i>Maschere, Le</i>	1900 - 1901, Teatro alla Scala
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1906 - 1907, Teatro alla Scala
<i>Iris</i>	1908 - 1909, Teatro alla Scala
<i>Isabeau</i>	1912 - 1913, Teatro alla Scala
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1913 - 1914, Teatro alla Scala
<i>Parisina</i>	1913 - 1914, Teatro alla Scala
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1915 - 1916, Teatro alla Scala
<i>Isabeau</i>	1915 - 1916, Teatro alla Scala

La solitaria presentación de un título de Leoncavallo resulta por demás significativa

<i>Medici, I</i>	1893 - 1894, Teatro alla Scala
------------------	--------------------------------

I Pagliacci llegó a La Scala recién en 1922, ya muerto su autor. Aquel año pareció momento de aperturas porque Mascagni aceptó dirigir la ópera del rival en la Scala junto a su *Cavalleria* y él a su vez fue aceptado por el Colón porteño. En los últimos tiempos del fascismo, ya en 1940, *Zazà* habría de llegar a La Scala.

El teatro Real de Madrid presenta profusamente los títulos famosos de ambos compositores, pero no se muestra curioso por las novedades que puedan provenir de ambos. De manera totalmente rutinaria se contenta con presentar las dos óperas de taquilla unas quince veces con el único agregado de un solitario *L'Amico Fritz* en 1895 y dos *Isabeau*, ópera que, estrenada en Buenos Aires, habría podido despertar algún interés local.

Cavalleria, como sucede aún de manera habitual, se combinaba con *I Pagliacci* aunque en cierta ocasión el Real presentó un cocktail curioso: con la Ópera de Mascagni exhibió partes de *Orfeo*, *Rigoletto*, *La Bohème*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Luisa Miller*. En 1903. Los dos primeros actos de aquel *Orfeo*, tal vez el *Orfeo ed Euridice* de Gluck, sirvieron para completar en cambio las noches de marzo de 1898 en que se representó *I Pagliacci*.

El teatro de Madrid hospedó a artistas como Gemma Bellincioni (1890), Luisa Tetrazzini (1892, 1892, 1895, 1896), Hariclea Darclée (1895, 1896), Roberto Stagno (1890, 1895, 1896), Fernando de Lucia (1892, 1895), y Titta Ruffo (1912, 1913) en los personajes principales de las dos óperas famosas que fueron dirigidas por directores célebres como Luigi Mancinelli (1890 - 1893), Juan Goula (1895, 1896) y Leopoldo Mugnone (1895 y 1903).

La famosa ópera de Mascagni tuvo excelente acogida desde su llegada a Madrid y en su época así escribía Antonio Peña y Goñi:

*Il trionfale successo di "Cavalleria Rusticana" confermò quello ottenuto la sera della prima [...] con i suoi difetti e le sua qualità l'ambientazione popolare di Mascagni possiede vita e calore e un'intuizione teatrale che io considero straordinaria, qualità che faranno sempre presa sul pubblico. Dato l'enorme successo della prima venne proposta la replica.*¹⁶⁰²

<i>Cavalleria Rusticana</i>	1890, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1890, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1892, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1892, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1893, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1895, Teatro Real
<i>Amico Fritz, L'</i>	1895, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1895, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1896, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1896, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1897, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1898, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1898, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1903, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1903, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1904, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1904, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1905, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1907, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1907, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1907, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1912, Teatro Real
<i>Isabeau</i>	1912, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1912, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1913, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1915, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1915, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1915, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1916, Teatro Real
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1918, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1918, Teatro Real
<i>Isabeau</i>	1919, Teatro Real

¹⁶⁰² La nota de Antonio Peña y Goñi se refiere a la réplica de la ópera el 17 de febrero de 1892 y es citada por Casares, Emilio, "L'opera in Spagna dal 1730 ai nostri giorni" ...cit., p. 508.

<i>Pagliacci, I</i>	1919, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1919, Teatro Real
<i>Pagliacci, I</i>	1920, Teatro Real

El teatro de Mascagni, el Costanzi, presentó primeras representaciones internacionales del compositor, como *Cavalleria Rusticana* (17 Mayo 1890), *L'Amico Fritz* (31 octubre de 1891), *Iris* (22 noviembre de 1898), *Lodoletta* (30 abril de 1917), *Il piccolo Marat* (2 mayo de 1921). Además de éstas, el caso *Le Maschere* es excelente ejemplo de la actividad del famoso “cartel”. Se realizó el prodigio de presentar la nueva ópera, *Le Maschere*, el 17 de enero de 1901, contemporáneamente, además que en Roma, (Teatro Costanzi) en Milán (Teatro alla Scala), Venecia (Teatro La Fenice). Turín (Teatro Regio) y Génova (Teatro Carlo Felice).

Mascagni

<i>Cavalleria Rusticana</i>	16
<i>Zanetto</i>	2
<i>Guglielmo Ratcliff</i>	1
<i>Maschere, Le</i>	1
<i>Parisina</i>	1
<i>Rantzau, I</i>	1
<i>Iris</i>	7
<i>Amico Fritz, L'</i>	6
<i>Isabeau</i>	3
<i>Amica</i>	2
<i>Lodoletta</i>	2

Leoncavallo

<i>Pagliacci, I</i>	8
<i>Majà</i>	1
<i>Medici, I</i>	1

Cavalleria Rusticana, en sus primeros años romanos, se articulaba con otras músicas provenientes del ambiente francés, la obertura *Patrie* que Bizet había presentado en el *Cirque d'hiver* en 1874 y el *Carnaval Romano* de *Benvenuto Cellini* de Berlioz, en 1890: o con el segundo acto de *Les Pêcheurs de Perles* de Bizet. La *Isabeau* que se presentó en estreno mundial en Buenos Aires se dio en el Costanzi el 20 de enero de 1912 y contemporáneamente en La Scala, y La Fenice, y una de las representaciones parece anticipar en algunos años

situaciones habituales en la política italiana: el texto anuncia “*Unica serata a «prezzi proletari» (sic) concessa dall’Impresa dietro richiesta dalla Camera del lavoro di Roma (ingr. LO, 50)”*”.

Es claro que Pietro Mascagni, tan comprometido con la administración del Costanzi, estuvo al frente como director de las representaciones de sus propias creaciones. El músico de esa manera dirigió en el Costanzi: *Amica* (1905), *L’Amico Fritz* (1905), *Cavalleria Rusticana* (1910), *Guglielmo Ratcliff* (1905), *Iris* (1898), *Lodoletta* (1917), *Maja* (1910), *Le Maschere* (1901), *Parisina* (1914), *I Rantzau* (1892), *Zanetto* (1905). Al analizar estos datos, encuentro dos indicaciones que me llaman la atención; la primera es que Mascagni ha buscado evitar reaparecer en diferentes temporadas dirigiendo el mismo título; la segunda es que esa restricción está en función de presentar una absoluta variedad de sus óperas. Esto recuerda la política del Colón, que presenta una sola vez cada ópera de Mascagni y se diferencia de la monotonía de propuestas del Real.

Por demás interesante es la solitaria presentación de la ópera bandera del rival de Mascagni, Ruggero Leoncavallo, porque la puesta en la que cantaron Lucrezia Bori, Enrico Caruso y Giuseppe De Luca fue dirigida por aquel director que se oponía a la política del cartel del grupo del Costanzi: Arturo Toscanini. La radicalización de las posiciones adversas entre el grupo y el Maestro habría de concluir con la declarada guerra del Régimen de Mussolini al director. Esto ya se anunciaba en el Costanzi, y como es famoso, concluyó con el abandono de Italia por parte de Toscanini.

Esta es la serie de óperas del Costanzi:

<i>Cavalleria Rusticana</i>	1890, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1890, Teatro Costanzi
<i>Amico Fritz, L’</i>	1891, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1891, Teatro Costanzi
<i>Amico Fritz, L’</i>	1892, Teatro Costanzi
<i>Amico Fritz, L’</i>	1892, Teatro Costanzi
<i>Rantzau, I</i>	1892, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1893, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1893, Teatro Costanzi
<i>Medici, I</i>	1893, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1894, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1894, Teatro Costanzi
<i>Pagliacci, I</i>	1894, Teatro Costanzi
<i>Iris</i>	1898, Teatro Costanzi
<i>Iris</i>	1899, Teatro Costanzi

<i>Iris</i>	1899, Teatro Costanzi
<i>Amico Fritz, L'</i>	1900, Teatro Costanzi
<i>Maschere, Le</i>	1901, Teatro Costanzi
<i>Iris</i>	1902, Teatro Costanzi
<i>Amica</i>	1905, Teatro Costanzi
<i>Amico Fritz, L'</i>	1905, Teatro Costanzi
<i>Guglielmo Ratcliff</i>	1905, Teatro Costanzi
<i>Zanetto</i>	1905, Teatro Costanzi
<i>Amica</i>	1906, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1910, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1910, Teatro Costanzi
<i>Iris</i>	1910, Teatro Costanzi
<i>Majà</i>	1910, Teatro Costanzi
<i>Pagliacci, I</i>	1910, Teatro Costanzi
<i>Isabeau</i>	1913, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Iris</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Isabeau</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Pagliacci, I (Ópera completa)</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Parisina</i>	1914, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Isabeau</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Pagliacci, I</i>	1916, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Lodoletta</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Pagliacci, I</i>	1917, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Lodoletta</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Pagliacci, I</i>	1918, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Iris</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Pagliacci, I</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Zanetto</i>	1919, Teatro Costanzi
<i>Amico Fritz, L'</i>	1920, Teatro Costanzi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1920, Teatro Costanzi
<i>Pagliacci, I</i>	1920, Teatro Costanzi

Como se recordará, el Coliseo de Buenos Aires tuvo la misma gestión del Costanzi romano, teatro en el que Mascagni tenía intereses empresariales. Es de destacar también aquella rivalidad musical y política que enfrentará a Toscanini con Mascagni después de 1910. Aquella tensión opuso además a las dos salas más importantes de Italia. Toscanini era fuerte en Milán y Mascagni en Roma, lo que no dejó de tener consecuencias porteñas por

aquella relación entre el Coliseo y el Costanzi. Toscanini había dirigido en Buenos Aires, en la ópera *Iris* de Mascagni (1901 y 1903), pero nunca dirigió en el Coliseo.

El teatro presentó esta distribución de las óperas de Mascagni y de su colega Leoncavallo.

Mascagni en el Coliseo

<i>Cavalleria Rusticana</i>	23
<i>Iris</i>	11
<i>Isabeau</i>	2
<i>Guglielmo Ratcliff</i>	1
<i>Parisina</i>	1

Leoncavallo en el Coliseo

<i>Pagliacci, I</i>	20
<i>Zazà</i>	3
<i>Reginetta delle Rose, La</i>	2
<i>Malbruk</i>	1
<i>Zingari, I</i>	1

Mascagni habría de dirigir durante su primer visita a Buenos Aires en 1911 cuatro óperas suyas en una sola producción de cada una de ellas. Las óperas fueron *Cavalleria*, *Iris*, *Ratcliff* e *Isabeau* y esto representaba una gran campaña “Mascagni” del Coliseo que tenía como culminación la *prima mondiale* de esta última ópera que obviamente era muy esperada en Buenos Aires y no solamente por lo artístico sino también por alguna curiosidad decididamente extramusical. Lo cuentan Dillon Salas: el público esperaba con gran ansiedad la manera en que sería resuelta la escena en la que *Isabeau* debía cabalgar desnuda. La redacción de los periódicos delata la expectativa de manera indudable. El diario no esconde aquellos intereses frustrados y el comentario final no tiene desperdicio: “La escena de la desnudez fue una decepción abominable. La Farneti defraudó al público, ocultando aviesamente sus encantos bajo un manto que podría cubrir la desnudez de media docena de personas y el público murmuró con razón. Eso no se hace”.¹⁶⁰³

Otro dato que tal vez tenga más de extramusical que de artístico es que cuando Mascagni dirigió su *Cavalleria* en junio de 1911 si bien el maestro estuvo a cargo como

¹⁶⁰³ Dillon, César y Juan A. Sala, *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria – Marconi...* cit., p. 68.

director de toda la temporada, la ópera que completaba el programa, *I Pagliacci* de Leoncavallo, fue responsabilidad de otro maestro: Alfredo Padovani.

En una Academia lírica en honor de Emma Carelli se presentó en el teatro, el 26 de julio de 1907, *Cavalleria Rusticana* junto con los segundos actos de *Tosca* y de *Madama Butterfly*.

Carlo Galeffi cantó *Ratcliff* (Conte Douglas) en 1911. Un notable ejemplo de fluidez lo representa Hipólito Lázaro que en 1915 se alternaba la *Cavalleria* del Colón con Bernardo de Muro y el año anterior la había cantado en el Coliseo.

Mascagni en el Coliseo

<i>Cavalleria Rusticana</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Iris</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Iris</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Iris</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Iris</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Iris</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1908., Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Iris</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1910, Teatro Coliseo
<i>Iris</i>	1910, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Guglielmo Ratcliff</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Iris</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Isabeau</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Iris</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Iris</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Isabeau</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1913/1914, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Parisina</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1917, Teatro Coliseo,

<i>Cavalleria Rusticana</i>	1917, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1917, Teatro Coliseo
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1920, Teatro Coliseo
<i>Iris</i>	1920, Teatro Coliseo

Leoncavallo en el Coliseo

<i>Zazà</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Zazà</i>	1907, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1908, Teatro Coliseo
<i>Zazà</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1909, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1910, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1911, Teatro Coliseo
<i>Malbruk</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Reginetta delle Rose, la</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1913, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1913/1914, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1914, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1915, Teatro Coliseo
<i>Zingari, I</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1916, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1917, Teatro Coliseo,
<i>Pagliacci, I</i>	1917, Teatro Coliseo,
<i>Reginetta delle Rose, la</i>	1918, Teatro Coliseo
<i>Pagliacci, I</i>	1919, Teatro Coliseo

El Teatro Politeama, entre 1898 y hasta 1907, presentó varias veces el dúo clásico *Cavalleria Rusticana - I Pagliacci*. Hubo también otras combinaciones -para nuestros tiempos curiosas- de la ópera de Mascagni con otras músicas: en 1898, con *Donna Juanita* de Franz von Suppé en la compañía argentina que dirigía Rinaldo Giovanelli; en 1902 con el terceto de *I Lombardi*, el segundo acto de *L'Elisir d'Amore* y el segundo acto de *Lakmè*, cuando cantaron Emma Carelli y María Barrientos. En el mismo año, el 14 de agosto *Cavalleria* se

combinó con los tres primeros actos de *Manon* de Massenet en honor de Hariclea Darclée. En aquella noche, la parte de Alfio fue cantada por Titta Ruffo; en 1903, además de la Ópera que es habitual compañera de *Cavalleria* se agregó el primer acto de *Traviata* y dirigía Edoardo Mascheroni; en 1906 se combinó con *Don Pasquale*, a beneficio de la Darclée.

Por su parte también *I Pagliacci* aceptó curiosas compañías en el lugar de *Cavalleria*: en 1898 se representó con *Donna Juanita*.

El teatro presentó pocas óperas de Leoncavallo y Mascagni, más allá de estas célebres. Entre ellas, las versiones de *Iris* de 1901, 1902 y 1908, y *Le Maschere* en estreno argentino en junio de 1901, dirigida por Arnaldo Conti.

<i>Cavalleria Rusticana - Donna Juanita</i>	1898, Teatro Politeama
<i>Cavalleria Rusticana - I Pagliacci</i>	1898, Teatro Politeama
<i>Pagliacci, I - Donna Juanita</i>	1898, Teatro Politeama
<i>Cavalleria Rusticana - Rigoletto</i>	1900, Teatro Politeama
<i>Cavalleria Pagliacci</i>	1901, Teatro Politeama
<i>Iris</i>	1901, Teatro Politeama
<i>Maschere, Le</i>	1901, Teatro Politeama
<i>Academia: Cavalleria Rusticana, terceto de I Lombardi - Lakme (II acto) - L'Elisir d'Amore (II)</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Cavalleria Rusticana, Manon (actos I, II y III)</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Iris</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Cavalleria Rusticana - I Pagliacci</i>	1902, Teatro Politeama
<i>Cavalleria Rusticana - I Pagliacci - La Traviata (I acto)</i>	1903, Teatro Politeama
<i>Cavalleria Rusticana - I Pagliacci</i>	1903, Teatro Politeama
<i>Cavalleria Rusticana - I Pagliacci</i>	1903, Teatro Politeama
<i>Cavalleria Rusticana y Don Pasquale</i>	1906, Teatro Politeama
<i>Cavalleria Rusticana - I Pagliacci</i>	1907, Teatro Politeama
<i>Cavalleria Rusticana - I Pagliacci</i>	1908, Teatro Politeama
<i>Iris</i>	1908, Teatro Politeama

El teatro Doria-Marconi, el de la “ópera barata” presentó en numerosas ocasiones el dúo Cavalleria-Pagliacci. Como noticia fuera de esta costumbre señalo las producciones de óperas de Mascagni: *L'Amico Fritz* en 1910 y 1920, *Iris* en 1905, 1906, 1907, 1909, 1910, 1912, 1913, 1917, 1918 y 1919. En esta última ópera participaron algunas figuras notables como Rosita Jacoby en el papel principal y Pietro Novi como Osaka. La última representación de

Iris entre las mencionadas incluyó solamente los dos primeros actos, lo que provocó las críticas de *L'Italia del Popolo*.¹⁶⁰⁴

Lo verdaderamente notable de las temporadas del teatro Marconi, en cuanto novedad, fue la presentación de *La Bohème* de Leoncavallo en 1906, que dirigió Oscar Anselmi.

<i>Cavalleria Rusticana</i>	1892 - 1893, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1893, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1893, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1893, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1893, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1894 - 1895, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1894, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1894, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1894, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1895, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1895, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1898, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1900, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1901, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1901, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1901, Teatro Doria
<i>Pagliacci, I</i>	1901, Teatro Doria
<i>Pagliacci, I</i>	1901, Teatro Doria
<i>Pagliacci, I</i>	1901, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1902, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1902, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1902, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1902, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1902, Teatro Doria
<i>Pagliacci, I</i>	1902, Teatro Doria
<i>Pagliacci, I</i>	1902, Teatro Doria
<i>Pagliacci, I</i>	1902, Teatro Doria
<i>Pagliacci, I</i>	1902, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1903, Teatro Doria
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1903/1904, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1903/1904, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1904 - 1905, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1904 - 1905, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1905, Teatro Marconi

¹⁶⁰⁴ *L'Italia del Popolo*, 28 de diciembre de 1919, citado por Dillon, A. César, Juan A Sala, *El Teatro Musical en Buenos Aires, Teatro Doria- Teatro Marconi...cit.*, p. 193.

<i>Pagliacci, I</i>	1905, Teatro Marconi
<i>Bohème, La (Leoncavallo)</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1906, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1907, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1907, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1907, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1908, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1909, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Amico Fritz, L'</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Iris (atto I)</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1910, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1911, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1912, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1912-1913, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1912-1913, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1912-1913, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1913, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1913, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1913, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1913, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1913, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1914, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1914, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1914, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1914, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1915 - 1916, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1915 - 1916, Teatro Marconi

<i>Cavalleria Rusticana</i>	1915, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1915, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1915, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1915, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1917, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1917, Teatro Marconi.
<i>Iris</i>	1917, Teatro Marconi.
<i>Pagliacci, I</i>	1917, Teatro Marconi.
<i>Pagliacci, I</i>	1918 - 1919, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1918 - 1919, Teatro Marconi.
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1918, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1918, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1918, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1918, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1918, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1918, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1919, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1919, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1919, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1919, Teatro Marconi
<i>Iris</i>	1919, Teatro Marconi
<i>Maschere, Le</i>	1919, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1919, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1919, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1919, Teatro Marconi
<i>Cavalleria Rusticana</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi
<i>Pagliacci, I</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi
<i>Amico Fritz, L'</i>	1920 - 1921, Teatro Marconi

Hubo variadísimas presentaciones de las óperas de Mascagni y Leoncavallo en las tan diversas salas porteñas. Solamente como un ejemplo de lo que habrá sido una realidad muy compleja, cito que en el Teatro Argentino se articuló *Cavalleria Rusticana* con un título poco frecuente de Donizetti: *La fille du regiment*, en 1902. En el Teatro Mayo, en 1895 se había presentado con *Los Brigantes*.¹⁶⁰⁵ En el Nacional se presentó en 1891 *Cavalleria Rusticana* (en aquella dudosa *prima* argentina del 28 de febrero). Al año siguiente se presenta *Cavalleria*, con el tercer acto de *La Gioconda* y se aprovechaba de esa forma que para fines de julio ya había terminado la temporada del Ópera. Así se lee en una publicidad: “Habiéndose acercado a la empresa del Teatro Nacional, muchas familias abonadas al de la

¹⁶⁰⁵ Ignoro otros datos de esta obra.

Ópera que con motivo de la terminación de las funciones de este coliseo, desearan abonarse al nacional, la empresa accediendo a sus deseos, abre nuevo abono por 20 funciones”.¹⁶⁰⁶

Días después, *Cavalleria* se combina con el tercer acto de *Trovatore* y además un minuè de Bolzoni y una sardana de *Garin*, de Bretón. Dirigía Juan Goula y esta presentación fue muy alabada por el diario *La Nación*:

*Nada menos que cuatro repeticiones honraron la función de anoche en este teatro: la del allegro del terceto del desafío en Il Trovatore, cantado por la brava Srta. Maria De Nunzio, el tenor Grani y el barítono Laban, la de las dos piezas de orquesta, Minuetto de Bolzoni y Sardana de Bretón, y la del intermezzo de Cavalleria Rusticana. Felicitamos a dichos artistas, lo propio que al director Sr. Goula y su orquesta por tales distinciones, que prueban lo muy apreciado que se va haciendo el público. En Cavalleria Rusticana la Sra. Rodríguez canta con mucha expresión su parte de Santuzza y tanto ella como el Sr. Grani están muy acertados en su dúo, que anoche les fue interrumpido por grandes aplausos.*¹⁶⁰⁷

En el teatro Olimpo, *Cavalleria* se combinó con *I Pescatori di Napoli* ópera de Enrico Sarria en 1897 y en el Rivadavia con *Marina*, de Arrieta en 1904.

El teatro San Martín muestra algunas curiosidades. La más importante es que en 1895 ofrece la primera presentación argentina de *Guglielmo Ratcliff*, cuando el director, Raffaele Brocale, estuvo al frente de una orquesta de ochenta músicos. En 1891 la empresa Maresca Caracciolo había ya presentado *Malbruk*. *Cavalleria* subió a ese escenario en numerosas ocasiones, y en 1892 se combinó con el primer acto de la opereta *Los mosqueteros grises*, versión en castellano de *Les mousquetaires au couvent* de Louis Varney.

<i>Malbruk</i>	1891 Teatro San Martín
<i>Cavalleria Rusticana</i> y <i>Los mosqueteros grises</i> (1 acto)	1892, Teatro San Martín
<i>Guglielmo Ratcliff</i>	1895 Teatro San Martín
<i>Cavalleria Rusticana - I Pagliacci</i>	1895 Teatro San Martín
<i>Cavalleria Rusticana - I Pagliacci</i>	1896 Teatro San Martín

¹⁶⁰⁶ *La Nación* 29 de julio de 1892.

¹⁶⁰⁷ *La Nación* 3 de agosto de 1892.

En los periódicos, el teatro de la Victoria a veces es tratado como lugar de fama no excelsa.

En 1895, cuando el teatro aún se llamaba Onrubia, se combinó *Cavalleria Rusticana* con los dos primeros actos de *Lucia di Lammermoor*. En 1897 se lee en *La Nación* que el teatro desarrolló aquellas actividades que ya se mencionaron antes combinando “la zarzuela [...] «Los patriotas» y «Cavalleria Rusticana», traducida, por supuesto, al castellano”.¹⁶⁰⁸

Se cuenta entonces que la ópera se combina con diferentes títulos: en 12, 13 y 14 de mayo se une a *Esperanza*. El 15 de mayo es anunciada con *Los conscriptos* y *Los Patriotas*, y el 13 de junio resulta combinada con *Los interesados* y *Sofista Mendrugo* y ¡Gloria! y ¡Fuera!

En 1902, cuando el teatro presentó las dos ópera famosas del verismo, cantó María Galvany y en 1908 Pietro Novi cantó *Iris*, lo que hace considerar con mucho cuidado las etiquetas sobre las categorías de los teatros.

5.2.6.2. Veristas. La interpretación.

Los nombres de Pietro Mascagni y Ruggero Leoncavallo se asocian automáticamente. Ambos pertenecían, con Puccini al grupo que se llamó *Giovane Scuola*, pero sobre todo para el melómano, son respectivamente los autores de *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci*, dos títulos que en las temporadas de los teatros, ya sea por su brevedad o por sus analogías estilísticas, conforman juntas el espectáculo único de una noche de ópera; tanto es así que entre los aficionados es común referirse a ellas como “*CavPag*”. Otra dato que une fuertemente a ambos compositores es que, a pesar de haber sido fértiles en producción ambos aparecen en calidad de estrellas tan repentinas como fugaces. Lang describe así esa peculiaridad: “Tanto Leoncavallo como Mascagni eran músicos de segunda fila hasta que participaron en un concurso hacia 1890; al ganarlo de la noche a la mañana, se convirtieron en compositores famosos en todo el mundo.”¹⁶⁰⁹ Ninguno de los dos fue capaz de ser consecuente con aquel éxito inicial; ambos representan el caso de compositores de un solo título, y sus extensos catálogos conducen a consideraciones sobre lo transitorio de las pretensiones humanas, ya que son “testimonio algo melancólico de múltiples aspiraciones que, en su mayor parte, no llegaron a nada, o a casi nada”.¹⁶¹⁰

¹⁶⁰⁸ *La Nación*, 3 de mayo de 1897.

¹⁶⁰⁹ Lang, Paul Henry, *La experiencia de la ópera...cit.*, p. 118.

¹⁶¹⁰ Newmann, Ernest, *Noches de ópera*, Eudeba, Buenos Aires, 1965 [título original *Opera Nights*, Putnam, Londres, 1943], p. 447.

Los dos compositores cubren con su actividad los últimos decenios del sector de tiempo que aquí interesa, aunque Mascagni murió mucho después, en 1945. Ellos fueron famosos en el período inicial de las grabaciones comerciales del sonido, y en un catálogo que estudia Roberto Leydi, logran colocarse entre los diez compositores de ópera cuya música más se había grabado entorno a 1908. Mascagni grabó discográficamente como director, en dos versiones, su *Cavalleria*, y en una *L'Amico Fritz*. Verdi, Puccini, Massenet, Debussy, Mahler y Sibelius admiraron *Cavalleria* o *Pagliacci* o ambas, pero era casi universal, al menos en los tiempos en que Lang señalaba este hecho, la “condena sin paliativos” de la crítica y de los historiadores de la música. A pesar de tal aversión, “la enorme popularidad de estas dos óperas no se limita, como quisieran muchos, a barberos italianos y melómanos incultos.”¹⁶¹¹

Sin negar estas muchas analogías entre ellos, Mascagni y Leoncavallo a continuación serán tratados por separado para poder detectar algunas características particulares de cada uno.¹⁶¹²

En la consideración actual, al menos en la de la musicología, Mascagni parece un compositor que merece más atención que su colega napolitano. Una sede tan precisa como el *Grove Dictionary*, en pesar la relevancia de los argumentos en función del espacio que a cada tema dedica, hospeda un artículo sobre Mascagni mucho mayor que el relativo a Leoncavallo.¹⁶¹³ Pietro Mascagni era toscano, como Puccini, pero cinco años más joven que él. A diferencia de la de su colega, su familia no pertenecía al ambiente artístico y no fue estimulado por ella hacia la música, sino todo lo contrario. Su padre era hornero y el joven Mascagni pudo estudiar en el Conservatorio de Milán gracias a la ayuda económica de un noble, el Conde Florestano de Larderel. Allí conoció a Puccini y fue así que el hijo del organista y el hijo del panadero compartieron una habitación de estudiantes. Mascagni abandonó sus estudios regulares del conservatorio en 1885 para integrar una compañía itinerante de operetas, a diferencia de su compañero Giacomo, quien se tomaba las cosas más

¹⁶¹¹ Lang, Paul Henry, *La experiencia de la ópera...cit.*, p. 118.

¹⁶¹² Leydi, Roberto, *Difusione...cit.*, Vol. VI, p. 382. Escribe Leydi que los autores más representados en los catálogos de cilindros y discos en 1908, según el repertorio que en Milán ofrecía la firma Bonomi, eran los siguientes (el primer número indica la cantidad de grabaciones diferentes y la segunda cifra el número de óperas distintas de las cuales provienen las arias): Verdi: 340-16; Donizetti: 122 – 9; Puccini: 80 4; Meyerbeer: 64 – 5; Giordano: 61 – 3; Bellini: 58 – 3; Rossini: 57 – 6; Mascagni 54 – 7; Leoncavallo: 53 – 6.

¹⁶¹³ Mascagni “merece” para el *Grove* 19.775 caracteres y Leoncavallo 12.582 caracteres. En esta consideración lúdica téngase en cuenta que el primero vivió mucho más y compuso por consiguiente más que el segundo.

en serio: el joven Puccini se diplomó regularmente y su trabajo de examen fue ejecutado por la orquesta del conservatorio dirigida por uno de los más importantes directores de la época, Franco Faccio, el primer director de *Otello*. Entretanto, Pietro continuaba con sus giras hasta que, hallándose en el sur, dejó la compañía. En Cerignola, una pequeña ciudad cerca de Foggia, le ofrecieron dirigir una banda y, como su mujer esperaba un hijo, decidió radicarse allí. El sitio resultaba totalmente periférico respecto de los circuitos prestigiosos del teatro musical. Desde allí envió al concurso que organizaba el editor Sonzogno una ópera que compuso en dos meses, *Cavalleria Rusticana*. *Cavalleria* no sólo ganó el certamen sino que la presentación en el Teatro Costanzi de Roma, un lugar que vería luego a Mascagni en el papel de empresario, tuvo tal éxito, que Guido Salvetti llegó a escribir que ese suceso “*può forse dirsi il più importante avvenimento della vita musicale italiana in età umbertina*”.¹⁶¹⁴ *Cavalleria Rusticana* representó un caso excepcional por más de un motivo, uno de ellos es que se trata de una de las pocas óperas que, además de las de Puccini, han entrado a formar parte del repertorio después de la irrupción de los intereses editoriales en la gestión de los teatros líricos. Salvetti señala que aquella drástica reducción de las novedades en la programación era motivada por el hecho de que Ricordi y sus colegas trataban de hacer rendir al máximo el material que ya tenían en depósito para, en consecuencia, evitar en lo posible nuevas inversiones.¹⁶¹⁵

El triunfo de *Cavalleria* se debió en parte a la invasiva inclusión de música de extracción popular que, con la función de “música de escena”, se sobrepone a la acción dramática principal con un resultado “*scenico – musicale fulminante*”.¹⁶¹⁶ Uno de esos momentos, el más famoso, es la famosa canción en dialecto que se escucha durante la sinfonía inicial. Aquella *canzonetta*, según se cree, fue conocida por Mascagni gracias a un personaje de paso por Cerignola que se apellidaba De Zerbi, como el napolitano Giacomo De Zerbi que dirigía la revista *El Mundo del Arte* en Buenos Aires.

La ópera gozó de una popularidad tan intensa que aún sesenta años después de su estreno fue objeto de curiosas adaptaciones. Una de las más curiosas fue a través de las marionetas del famoso Prodecca. Da cuenta Roberto Leydi de que la compañía de los

¹⁶¹⁴ Salvetti, Guido, “*Tra Ottocento e Novecento*”...cit., p. 410.

¹⁶¹⁵ Salvetti, Guido, “*Tra Ottocento e Novecento*”...cit., p. 408.

¹⁶¹⁶ Salvetti, Guido, “*Tra Ottocento e Novecento*”...cit. a p. 412. Salvetti indica en esta función dramática de sobreposición a la escena la canción del carretero Alfio durante el diálogo de Santuzza con Mamma Lucia, el *stornello* de Lola durante la discusión entre los protagonistas, la música orquestal durante el duelo entre Turiddu y Alfio, mientras en la escena dialogan Santuzza y Lucia.

“Piccoli” presentaba en Sudamérica, poco antes de disolverse, algunos cuadros inspirados en óperas como *Visão do Inferno*, que se inspiraba en el *Mefistofele* de Boito, y *Adieu à la mère*, que no era otra cosa que una particular versión de *Cavalleria Rusticana*.¹⁶¹⁷

Además de estos vehículos provenientes de la tradición teatral, la música de Mascagni se combinó con el más moderno de los espectáculos. Mascagni fue hombre de su tiempo y aprovechó las nuevas posibilidades que ofrecía la técnica, siendo el primero de la serie de compatriotas y colegas - Pizzetti, Dalla Piccola, Menotti, Rota y Bussotti - que habrían de ocuparse de escribir música para la industria del cine.¹⁶¹⁸ Su colaboración con el nuevo arte se concretó en *Rapsodia satánica*, una música para el film homónimo de Nino Oxilia (1915).

El compositor experimentó otros rumbos diferentes de los que sugería su obra famosa, y se atrevió a relacionarse con la exclusiva elite intelectual de su época. Tal vez con la necesidad interna de subsanar carencias de su formación primera, que sentía gravosas, buscó la compañía de intelectuales de hombres de letras famosos y tuvo gran confianza en el beneficio que tales frecuentaciones podían traer a la tarea de un compositor. Uno de estos célebres literatos fue Gabriele D’Annunzio, exponente de un ambiente de la máxima sofisticación, muy lejano del mundo sencillo del que provenía Mascagni.

De su impulso hacia diversos horizontes surgieron otros títulos como *Iris*, obra que Lang apreció sin reservas. Él escribe que se trata de “una obra mucho más bella que *Cavalleria* y fue, sin lugar a dudas, el modelo de *Madame Butterfly*. Desgraciadamente para el compositor, no ofrece el torpe drama realista que conllevaba su ópera premiada y la obra no cruzó los Alpes”.¹⁶¹⁹

La enorme fama derivó en consecuencias muy propicias para Mascagni. Situaciones de trabajo que el músico consideraba subalternas por fin daban paso a sus altas aspiraciones. Se superaba entonces el origen humilde, la posición marginal de “*un giovane che si crede destinato alla gloria e che si vede confinato a fare il maestro di banda*”¹⁶²⁰, e incluso el papel de director del Liceo de Pésaro, que sentía como un límite para su carrera. Mascagni, gracias al éxito que derivaba casi exclusivamente de su primera ópera, pudo frecuentar ambientes culturales muy refinados, se vinculó con las más altas esferas del poder, sobre todo con la llegada del fascismo; su papel de empresario y de director de orquesta reconocido facilitaron no poco la circulación de su obra, y grandes cantantes hicieron pervivir en el repertorio óperas

¹⁶¹⁷ Leydi, Roberto, op. cit., p. 363.

¹⁶¹⁸ Surian, Elvidio, op. cit., p. 327.

¹⁶¹⁹ Lang, Paul Henry, op. cit., p. 118.

¹⁶²⁰ Salvetti, Guido, “*Tra Ottocento e Novecento*”...cit., p. 410.

que en otro caso habrían tenido vida más fugaz en las temporadas. Es cuanto sugiere Michele Girardi respecto de una ópera que el compositor presentó como estreno mundial en Buenos Aires: “*Isabeau’s survival for 15 years was thanks to tenors such as Hipólito Lázaro and Bernardo De Muro*”.¹⁶²¹

La vocalidad en la música de Mascagni, sin embargo, no fue siempre apreciada por los cantantes de su época, lo que no obsta a que uno de los divos del siglo haya dejado un testimonio positivo de su relación con el músico. Esto afirma Beniamino Gigli: “mi vinculación con Mascagni estuvo caracterizada en todo momento por una profunda comprensión mutua en nivel artístico, y siempre encontré sus óperas interesantes aún cuando, desde el punto de vista de un tenor, no proporcionasen satisfacción o fuesen difíciles”.¹⁶²²

A pesar de estas palabras afables, Gigli se manifestaba en desacuerdo con lo que llamaba la “violencia dramática de «Cavalleria»”, aunque trabajando con Mascagni puso el mayor empeño en hacerlo lo mejor posible. El juicio de un artista como el gran tenor tampoco absuelve a *Iris*, ópera que cantó en el teatro Chiarella de Turín. El tenor considera aquella ópera, que había sido estrenada en el Costanzi, una curiosa obra atiborrada de detalles, artificiosa.¹⁶²³ Son del mayor interés, proviniendo de un hombre tan perceptivo y que conoció a Mascagni tan de cerca, otras consideraciones de Gigli que pueden ayudar a entender rincones profundos del espíritu del compositor; concretamente, su necesidad poco serena de hacer propios horizontes muy diferentes de los que le eran consustanciales. Escribe Gigli, siempre sobre *Iris*: “El tema pseudopsicológico con su simbolismo complicado, no se prestaba bien al temperamento volcánico de Mascagni. Se asegura que es una «ópera de pensamiento», pero Mascagni no era hombre que compusiese sus óperas pensando. Escribía música con la misma libertad y espontaneidad con que se escribe una carta, sin hacer ninguna corrección”.¹⁶²⁴

Si tal pintura de Gigli es correcta, fue venciendo sus regiones más íntimas como Mascagni entabló relación con un ambiente intelectual que vivía en la más elaborada sofisticación. De todas maneras, tuvo la posibilidad de acceder a un cenáculo tan exclusivo venciendo rechazos iniciales del máximo “Vate”, D’Annunzio, que lo había alguna vez tildado desdeñosamente de “*capobanda*”. El poeta que, conocedor de música, había intentado colaborar con otros compositores de ópera, incluso Puccini, trabajó por fin con Mascagni. El

¹⁶²¹ Girardi, Michele, “*Mascagni, Pietro*”, The New Grove, cit.

¹⁶²² Gigli, Beniamino, *Memorias*, Troquel, Buenos Aires, 1957, p. 91.

¹⁶²³ Gigli, Beniamino, op. cit., p. 99.

¹⁶²⁴ Gigli, Beniamino, op. cit., p. 99.

resultado, en 1913, fue una ópera que Bianconi califica de pretenciosa,¹⁶²⁵ *Parisina*. D'Annunzio, exaltado, imaginaba que la ópera habría de ser el *Tristán* italiano. Lo cierto es que ambos tuvieron la ocasión de trabajar en condiciones absolutamente excepcionales en la historia de la relación músico-poeta. Guido Salvetti describe aquellas circunstancias tan distantes de las frenéticas y precarias que dieron a la luz las óperas de Rossini o Donizetti: “*In una villa che Mascagni aveva affittato vicino a Parigi, D'Annunzio stette per ore e ore, per giorni e giorni, ad ascoltare vicino al pianoforte ciò che Mascagni stava componendo. In questo clima di esaltazione reciproca si capiscono le alchimie armoniche e la febbrile declamazione di ogni parola nella musica passa non poco dell'exasperata sensualità della poesia.*”¹⁶²⁶

Pocos compositores, además, gozaron de aparatos de promoción de la propia obra tan sofisticados como Mascagni. Habría que recordar el famoso “tren Otello” para encontrar un parangón análogo a la increíble operación publicitaria que el editor de Mascagni, Sonzogno, organizó en ocasión del estreno de *Le Maschere*. ¡La ópera se estrenó el 17 de enero de 1901 en siete ciudades diferentes con, obviamente, siete elencos distintos! Aquel día fue presentada en los principales teatros de Milán, Roma, Venecia, Turín, Génova, Verona y Nápoles.

La larga carrera de Mascagni lo proyecta más allá del límite de este estudio, pero es imprescindible notar al menos que las declaradas simpatías de Mascagni por el régimen de Benito Mussolini le abrieron las puertas del MinCulPop, el Ministerio de la Cultura Popular, y así resultó que, entre las óperas que se presentaban en las temporadas controladas por el ente, casi todas tradicionales o veristas, los títulos de Mascagni eran privilegiados. El régimen, escribe Elvidio Surian, facilitaba la circulación de estos productos culturales a canales de difusión que habían sido fomentados por las estructuras de sindicatos (el Dopolavoro) y el Partito nazionale fascista.¹⁶²⁷ Fue en tal contexto que Mascagni accedió sin dificultad a La Scala, que regenteaba el tenor Aureliano Pertile en un momento en el cual los editores comenzaban a rechazar las producciones del compositor. Mascagni tuvo entonces la posibilidad de atraer nuevamente hacia sí mismo la atención del mundo de la cultura, tan controlado en aquellos años, con una ópera de características explícitamente propagandísticas: *Nerone*.

¹⁶²⁵ Bianconi, Lorenzo, *Il teatro d'opera in Italia...*cit., p. 90.

¹⁶²⁶ Salvetti, Guido, “*Tra Ottocento e Novecento*”...cit., p. 415.

¹⁶²⁷ Surian, Elvidio, op. cit., p. 201.

Esta breve reseña pretende indicar que las experiencias sucesivas a *Cavalleria* no marcaron un avance en su producción. Como señala Salvetti, el camino que había acometido Mascagni ya desde *Cavalleria*, no tenía salida: su intento de querer demostrar su capacidad compositiva en experimentos elaborados resultó un fracaso, y nada fue parecido a aquella "*trionfante Cavalleria Rusticana, che aveva scritto di getto e sostanzialmente con poche pretese*", lo que de manera perfecta se enlaza con la afirmación de Gigli: Mascagni funciona en lo espontáneo, no en lo reflexivo. Su cuerda no es la de la comedia pequeño burguesa con anotaciones ambientales, que Salvetti describe ácidamente al referirse a *L'Amico Fritz*:

*Senza soprassalti si trapassa, quindi da una canzone d'omaggio per un mazzo di violette, all'esibizione dello zingaro (contralto en travesti!) con l'inseparabile violino, a canti alsaziani autentici, a ballate popolari...Amici buontemponi intonano coretti da opera – comique, ne manca- tipicamente operettistico- il "burbero benefico" con timbro di baritono.*¹⁶²⁸

La relación sentimental de los protagonistas, Fritz y Suzel, no va más allá de un pequeño disgusto. Todo es refinado y armónicamente elusivo. Salvetti detecta como elemento técnico usado por Mascagni la *sixte ajoutée* y oscilaciones métricas: "*I turbamenti di Fritz...e le tristezze di Suzel non vanno più in la di un soprassalto. Il musicista costruisce, su tale inconsistenza drammaturgia, una trama di finezze, che si affidano ad armonie elusive (la sesta aggiunta) e a ritmi irregolari o a oscillazioni metriche*".

Aquella aptitud de su música para lo espontáneo e impetuoso parece corresponder también a otros momentos de su biografía que muestran al compositor sofocado ante las situaciones encuadradas, ordenadas. Así es como los datos muestran que Mascagni abandonó sus estudios del conservatorio por una compañía de operetas que por otro lado también abandonará. Tampoco trabajó con responsabilidad como director del Liceo Musical de Pésaro cuando, descuidando sus deberes, en 1902 viajó a Norteamérica en una *tournee*, lo que significó que los responsables de la institución didáctica le hayan pedido su renuncia. En qué medida estos momentos de su vida personal se vinculan con su actividad musical, es sentenciado severamente por Paul Henry Lang, refiriéndose a Mascagni y sus colegas veristas: "los compositores aprendieron, una vez más, que el arte no puede vivir sin disciplina".¹⁶²⁹

¹⁶²⁸ Salvetti, Guido, "*Tra Ottocento e Novecento*"...cit., p. 414.

¹⁶²⁹ Lang, Paul Henry, op. cit., p. 121.

Las óperas sucesivas a aquel afortunado éxito de la espontaneidad no fueron otra cosa que una melancólica evidencia de lo inútil de tantas situaciones exteriores que parecieron favorables: *Isabeau* no perduró a pesar de haber contado inicialmente con las mejores oportunidades artísticas, resultó una “«cultured» opera which the critics unhesitatingly condemned”¹⁶³⁰; la impresionante energía material puesta al servicio de *Le Maschere* no pasó de ser “una sfortunata bizzarra”¹⁶³¹ e incluso el *Nerone*, tan sostenida por el incontestable poder de su época, no pasó de ser una retórica alegoría política que hasta fue mirada con desconfianza por las mismas “gerarchie fasciste, a cui fondamentalemente essa – «romanamente»- si rivolgeva”.¹⁶³²

Leoncavallo

Las posibilidades que la vida ofrecía al joven Ruggero Leoncavallo eran, por lo menos desde el origen socio-económico mucho más propicias que las de Mascagni. Su familia gozaba de buena posición en Nápoles ya que el padre de Ruggero, Vincenzo Leoncavallo, era magistrado. Encontró favorecidos tanto los contactos como los estudios humanísticos, habiendo el joven Leoncavallo estudiado Letras en la prestigiosa Universidad de Bolonia, nada menos que con Giosuè Carducci. Estas capacidades literarias le habrían de permitir luego firmar *libretti* de operetas y óperas para su música, aunque también colaboró con compositores como Giacomo Puccini en la elaboración del texto de *Manon Lescaut*, por ejemplo.

No faltaron a Leoncavallo contactos profesionales útiles. Su propio tío, funcionario en el Ministerio de Relaciones Exteriores, lo ayudó para que probase fortuna en Egipto, experiencia que fue interrumpida por el agravarse de la tensión bélica entre El Cairo y Londres. De todas maneras, en el ámbito musical pudo conocer, siendo joven, a Richard Wagner, quien lo aconsejó sobre su carrera, y también al gran Victor Maurel, el primer Falstaff y Jago de la historia, que presionó a Ricordi para que el editor encargase una ópera al joven Leoncavallo.

El éxito musical de Leoncavallo, *I Pagliacci*, tuvo un origen análogo al de la *Cavalleria* de Mascagni; otro concurso Sonzogno más la sucesiva fortuna del título hizo que el editor

¹⁶³⁰ Girardi, Michele, “Mascagni, Pietro”, *The New Grove*...cit.

¹⁶³¹ Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*..cit., p. 19.

¹⁶³² Salvetti, Guido, “Tra Ottocento e Novecento”...cit., p. 417.

rival de Ricordi se encontrase en poder de las dos óperas italianas más importantes de fin de siglo.

La ópera atravesó velozmente los Alpes y el Atlántico y su éxito fue perdurable. *I Pagliacci* gozó de un privilegio favorecido también por su brevedad: fue la primera ópera completa que se grabó en Italia, en 1907, y resultó también una de las primeras que fueron transmitidas en televisión, en 1951.

El prestigio de Leoncavallo fue especialmente alto en Alemania, donde el público en general recibía de manera muy positiva también las óperas de los colegas del compositor que pertenecían a la *Giovane Scuola*, es decir, las de Puccini y Mascagni. El Kaiser Guillermo II admiraba especialmente al músico, tanto es así que encargó a Leoncavallo una “ópera nacional alemana”. El proyecto se concretó de manera muy satisfactoria para el comitente que había indicado al compositor el texto. Resultó de este trato *Roland von Berlin*, que fue presentada en Alemania en cuarenta ocasiones con gran éxito.

Esta ocasión de buena acogida del ambiente alemán no se limitaba a los círculos de poder o al entusiasmo popular, sino que el temidísimo censor crítico, el famoso Hanslick, había escrito que Leoncavallo era un compositor menos original que Mascagni pero superior a éste como músico.¹⁶³³

I Pagliacci, la ópera que inevitablemente es referencia para la imagen popular de Leoncavallo, es aún considerada ópera de pasiones violentas y exasperadas. Salvetti subraya que en la búsqueda de una dramaturgia más culta y compleja respecto de *Cavalleria*, Leoncavallo: “*libera tutta la possibile violenza della melodia gridata e della recitazione concitata...*”¹⁶³⁴

Es precisamente esa repentina ruptura del canto, o sea la negación de la convención elemental de cualquier dramaturgia musical, la que según Bianconi sella el enlace mortal entre el arte y la vida, tema preferido del decadentismo europeo.¹⁶³⁵

Siguieron a *I Pagliacci* numerosos melodramas y operetas pero dentro del panorama verista, la carrera de Leoncavallo fue también paradigmática. Como Mascagni, tampoco para Leoncavallo, la ópera del triunfo, la primera, fue comienzo de otros éxitos. Leoncavallo a pesar de todas las oportunidades materiales que la vida le ofreció y de su desarrollado olfato para el comercio teatral que le había hecho entender cuánto convenía asociar el espectáculo

¹⁶³³ Girardi, Michele, “*Leoncavallo, Ruggero*”, *The New Grove*...cit.

¹⁶³⁴ Salvetti, Guido, “*Tra Ottocento e Novecento*”, p. 418.

¹⁶³⁵ Bianconi, Lorenzo, *Il teatro d’opera in Italia*...cit., p. 86.

con la representación de los problemas sociales,¹⁶³⁶ no consiguió remontar aquel éxito de *Pagliacci* que parecía haber sido bendecido por la fortuna.

Las óperas que sucedieron al éxito de *Roland*, una obra para ensalzar la dinastía germana, no fueron representadas, y “para conocer sus títulos tenemos que recurrir a las enciclopedias”.¹⁶³⁷

Algunas características de su música y su vida personal han contribuido a formar una imagen popular de Leoncavallo, cercana a alguno de sus personajes líricos, con un carácter arrebatado, inconstante, superficial, perezoso y violento.

Datos de su vida lo muestran sin dinamismo vital o con escasa constancia en su trabajo. Sabemos que había abandonado los estudios de Bolonia, que tuvo “en su juventud algunas dificultades para aprender la rutinaria composición”, que cuando dejó Egipto se dio a una vida de bohemia y que en parte de sus años jóvenes, sin grandes ambiciones “se conformaba con ganarse miserablemente la vida dando lecciones y hasta tocando el piano en los café-conciertos”.¹⁶³⁸

En algún momento Girardi escribe que Leoncavallo, si bien ambicioso de grandes empresas, quería emular con un tríptico que se llamaría *Crepusculum* nada menos que a la tetralogía de Wagner, pero le faltó la constancia de trabajo: “*his work on the project was erratic and he either could not or did not want to complete the task*”.¹⁶³⁹

La distracción ante lo superfluo por parte de Leoncavallo es otro perfil indicado por Girardi cuando recuerda que el compositor había dedicado los momentos finales de su carrera a esfuerzos en el ámbito de la opereta con títulos inequívocos como *Prestami tua moglie* o *A chi la giarrettiera?*¹⁶⁴⁰

Varias fuentes indican a Leoncavallo como persona de carácter litigioso y no se excluye que una de las causas de la declinación de su carrera hayan sido los frecuentes procesos que entablaba contra sus editores.¹⁶⁴¹

Cuando Leoncavallo murió en 1919 en las termas de Montecatini, D’Annunzio le dedicó un comentario poco piadoso: “*é un’eccellente finale di quel copioso fabbro di*

¹⁶³⁶ Girardi, Michele “*Leoncavallo, Ruggero*”...cit.

¹⁶³⁷ Newmann, Ernest, *Noches de ópera*, Eudeba, Buenos Aires, 1965 [título original *Opera Nights*, Putnam, Londres, 1943], p. 448.

¹⁶³⁸ Newmann, Ernest, *ibidem*.

¹⁶³⁹ Girardi, Michele, “*Leoncavallo, Ruggero*”...cit.

¹⁶⁴⁰ Girardi, Michele, “*Leoncavallo, Ruggero*”...cit.

¹⁶⁴¹ Girardi, Michele, “*Leoncavallo, Ruggero*”...cit

melodrammi e di operette che aveva congiunti nel suo nome i nomi di due bestie nobile e morì soffocato nell'adipe melodico”.

El arte, la vida de Leoncavallo y de Mascagni, parecen encontrarse en símbolos comunes: lo efímero de un éxito sorprendente que parte de un concurso que mucho se parece a un premio de lotería, la falta de constancia en el trabajo, la violencia en el gesto y el estrépito en la música.

Lang nota la falta de continuidad en la carrera de estos compositores, pero indica algo más: la imposibilidad de la estética del verismo de alcanzar profundidades. Siempre que estos compositores intentaron obras de gran aliento, fracasaron. Según la experiencia del mismo Puccini, *Il Tabarro*, es ópera de un solo acto. La cuerda grave, el color oscuro, son el ámbito normal de estos compositores: “cuando Leoncavallo trató de regresar al espíritu eterno de la ópera buffa sólo produjo malas operetas.”¹⁶⁴²

Tanta direccionalidad hacia lo sórdido termina hasta por ser lejano de lo real. El musicólogo de Budapest añora la simpatía y lirismo de las obras de Salvatore di Giacomo, que encuentra mucho más auténticas en la pintura del sur de Italia. Todo en Leoncavallo o Mascagni es violento. *Carmen* es una ópera naturalista, pero el arte de ambos italianos es “demasiado ruidoso y enfático para captar la finura del verismo del francés”.¹⁶⁴³

Acerca del fracaso de la carrera de ambos, si se tienen en cuenta los esfuerzos que ambos han hecho para responder a la fama inicial, están documentados en números por Elvidio Surian: Leoncavallo compuso diez óperas en veintisiete años de actividad y Mascagni escribió diecisiete en cuarenta y cinco de trabajo, de las cuales por cierto sobreviven solamente una de cada uno.¹⁶⁴⁴

El ruido, el estrépito, son lo que más señalan los críticos. Gilles De Van nota que “*L’orchestra sottolinea pesantemente gli scoppi di ira o le grida di disperazione*”¹⁶⁴⁵ y según Bianconi el foso es usado como “*parossistica cassa di risonanza delle voci*”. En una dramaturgia que no carece de rasgos históricos, Bianconi cita al wagneriano Enrico Thovez cuando escribe que el verismo es arte “*fatta di colpi di coltello e di violinate, di camorra e di cicalecci, di bestemmie e di perorazioni*”.¹⁶⁴⁶

¹⁶⁴² Lang, Paul Henry, *La experiencia de la ópera...*cit., p. 118.

¹⁶⁴³ Lang, Paul Henry, *La experiencia de la ópera...*cit., p. 120.

¹⁶⁴⁴ Surian, Elvidio, op. cit., p. 325.

¹⁶⁴⁵ De Van, Gilles, *L’opera italiana ...*cit., p.129.

¹⁶⁴⁶ Bianconi, *Il teatro d’opera in Italia...*cit., p. 96.

Los veristas son la imagen de lo popular más rústico. De exhibicionismo impúdico, del gesto irascible y la sábana en la ventana. Sus músicas y sus historias son fácilmente asociables a aquella imagen negativa que a veces se tiene de los italianos: ellos son inconstantes, irascibles, impúdicos, abandonados. Transportado esto a Buenos Aires, lugar que fue esencial para sus éxitos económicos, los veristas encontrarían una escena al fin en una pelea entre los vecinos de conventillos.

La ansiedad por presentar cuanto antes y a bajo costo en Buenos Aires aquellas óperas de las que tanto se escribía en las crónicas europeas, provocó también con Mascagni y Leoncavallo cuestiones de derechos de autor como en el caso de Verdi y Puccini. Estos actos seguían una práctica ya consolidada, que la falta de ley de derechos de autor en Argentina hacía impune: se compraba la partitura para canto y piano y se la daba a orquestar “*a un maestro poco scrupoloso*”, evitando así “*presumibilmente di pagare noleggio e diritti*”. En el caso de *Cavalleria* la noticia tuvo trascendencia y es así que la “falsa” *Cavalleria* que se estaba por representar en Buenos Aires “*in una strumentazione di ignoto*”, es objeto de una rotunda denuncia en periódicos peninsulares como *Il Trovatore* e *Il teatro Illustrato*.¹⁶⁴⁷

Cada *prima* de estos compositores era seguida frenéticamente como en el caso del estreno milanés de *Ratcliff*. En la noticia se percibe la intención de acercar lo más posible al lector la lejana Scala, y se intenta penetrar hasta en los detalles más recónditos de aquel evento, dándose información de los precios de la *prima*.

*Los últimos diarios de Milán llegan repletos de detalles sobre la nueva ópera Ratcliff del maestro Mascagni, en vísperas de ser representada en el teatro de la Scala...los interpretes de la ópera fueron la Vidal, la Sthele, De Negri, Pacini y De Gracia, Un dato que puede servir para darnos una idea de los precios que se establecen en los grandes teatros europeos para las primeras representaciones. Las tertulias de orquesta para la primera de Ratcliff costaban 80 liras (56 \$ m/n), las lunetas de plateas 30 (21 \$), las lunetas de paraíso 10 (7 \$ m/n). La entrada general costaba 5 liras o sea 3, 50 \$ m/n, la del paraíso 3 liras o 2,10 \$.*¹⁶⁴⁸

Trozos de *Cavalleria* o de *Amica* se reproducían en las revistas culturales como *Bibelot* y se ejecutaban en los salones. Carmen García Muñoz, que ha estudiado esos repertorios,

¹⁶⁴⁷ “*Piraterie*”, *Il teatro Illustrato*, XI, maggio 1891, p. 79, que cita Surian, Elvidio, op. cit. p. 81.

¹⁶⁴⁸ *La Nación*, 9 marzo 1895.

señala que esa revista publicó cincuenta y un piezas musicales entre agosto de 1903 y noviembre de 1905, de las cuales solamente tres pertenecen a compositores europeos: Dupont, Mugnone y Mascagni. Es posible así hallar en el número 48 del 30 de abril 1905, la siguiente obra de “Pierre Mascagni”: “«*Amica, poème dramatique en deux actes de Paul Bérèl représenté le 17 mars*» en reducción para piano”.¹⁶⁴⁹

Río de Janeiro y Buenos Aires fueron puntos muy importantes para el desarrollo comercial de los músicos italianos más conocidos de la época. Ya se ha indicado qué importantes consecuencias en la promoción de Puccini tuvo su visita a Sudamérica y su presentación en el estreno de una de sus óperas en Buenos Aires. Mascagni no descuidó la capital argentina, a la que acudió como director, En cuanto persona interesada en los aspectos empresariales de la producción lírica siguió muy de cerca las actividades del teatro Coliseo, que tan estrechamente se había vinculado al Costanzi romano. Análogamente al caso *Edgar*, la *prima* mundial de *Isabeau* el 2 de junio de 1911 en Buenos Aires, fue un evento que eficazmente cumplió con el objetivo de renovar el interés por Mascagni. Según una opinión de *La Patria degli Italiani*, que recogen Dillon y Sala, su presentación en la ciudad para aquel estreno porteño, se debió en realidad “a la imposibilidad de hacerla oír en Roma antes de comenzar la gira y luego de haber fracasado la posibilidad de su estreno en los Estados Unidos”.¹⁶⁵⁰ El argumento, es decir, la leyenda de Lady Godiva, había provocado, como antes escribí, una curiosidad morbosa entre los cronistas de *La Nación*, sobre todo a causa de la desnudez de la protagonista que prometía el libreto versificado por Illica y que la Farnetti había defraudado. La recepción de la crítica fue muy negativa y se escribió: “el libreto es insostenible, pobre en incidentes fundamentales, sin episodios característicos, sin desenvolvimiento que impongan al espíritu como una conclusión lógica y necesaria, su lúgubre desenlace [...] la partitura resulta más bien monótona y gris”.¹⁶⁵¹ El evento de todas maneras pretendió ser la respuesta al reciente debut en el Metropolitan de Nueva York de *La fanciulla del West*.¹⁶⁵² En realidad, la ópera resultó un producto de “*grondante sensualità*

¹⁶⁴⁹ García Muñoz, Carmen, “Materiales para una historia de la música argentina. Las revistas musicales. Biblot”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n. 9 (1988), pp. 135.

¹⁶⁵⁰ Dillon, César y Juan A. Sala, *El Teatro Musical en Buenos Aires II. Teatro Coliseo...cit.*, p. 68, que sigue los números del 3 de marzo y del 6 de junio de 1911 de *La Patria degli Italiani*

¹⁶⁵¹ *La Nación*, 6 de junio de 1911.

¹⁶⁵² Girardi, Michele, “*Mascagni, Pietro*”, *The New Grove...cit.*

dannunziana e ornamentazioni tardo liberty”¹⁶⁵³, que perduró mientras grandes estrellas de la lírica le insuflaron su fama personal.

Estas acciones, desde el punto de vista de los compositores, eran imprescindibles para mantener la atención; el público argentino, ya en 1900, se estaba cansando de algunas óperas demasiado representadas. Una, por cierto, es *Cavalleria Rusticana*: “A pesar de hallarse nuestro público saturado de *Cavalleria Rusticana*, aún acudió anoche en masa a la ópera a oírla una vez más estimulado por el aliciente de ser sus dos principales intérpretes el tenor Caruso y la soprano Carelli...”¹⁶⁵⁴

Al año siguiente la ciudad escucha otro título de Mascagni, *Iris*. La fatiga es otra vez el signo que subraya la crónica. Excepcionalmente, subraya el cronista, no se pidieron los bises habituales, aunque justo es reconocer que el maestro de la ocasión era famoso por no concederlos. Así se lee en *La Nación*: “Añadiremos para concluir esta simple crónica, que en el segundo acto no se pidió repetición de la leyenda «della Piovra» ni de la escena final.”

La música efectista de Mascagni ha fatigado tanto al público porteño que ni siquiera el gran maestro puede refrescar una partitura tan ajada: “La orquesta, bien que dirigida por Toscanini, no pareció producir los efectos de otras veces, sin duda, por hallarse estos ya gastados para nuestro público”.

Otros aspectos de esta misma nota son, creo, de la mayor relevancia. Opiniones esgrimidas en Europa en los años de Mascagni por la crítica y, sucesivamente, por el análisis de los musicólogos, son nítidamente descritas en Buenos Aires tan temprano como en 1901. Destaco algunos puntos salientes de aquella precoz crítica de *La Nación*. Por lo pronto, el cronista se pone frente al consenso del público. No deja de anotar que *Iris* fue acogida con gran éxito y que el público fue muy numeroso. Para el escritor esto es algo que califica de “misterio” y sospecha que las críticas que repudiaban tan claramente la ópera hay funcionado paradójicamente a modo de “*réclame*”. Se califica *Iris* como “obra ultra caprichosa y laberíntico-genial” construida sobre un libreto estéril, sin elevación y sin carácter, donde prima el vacío moral que produce una depresiva impresión en el espectador. La música, en consecuencia: “falta de fondo y de medula, va jugueteando entre simples diseños y caprichos de forma, hábilmente realizados a veces por ingeniosas evoluciones armónicas, o bien por raras combinaciones u oposiciones de timbres, de ritmos y de cuantas travesuras emplea el cansado numen musical de nuestros días para disimular su fatiga”.

¹⁶⁵³ Salvetti, Guido, p. 415.

¹⁶⁵⁴ *La Nación*, 13 de julio de 1900.

El papel de Osaka, por otro lado, es de un “erotismo repugnante” y se emite una afirmación que sería repetida hasta el infinito para definir la frustrada aventura de Mascagni después de Cavalleria. Lo notable es que esto haya sido escrito antes de *Amica, Isabeau, Parisina, Lodoletta, Il piccolo Marat y Nerone*. Así se lee en *La Nación*: “Pero en conjunto la obra no pasa de ser un tanteo más de los que ha venido haciendo el glorificado autor de Cavalleria con el fin de hallar por cualquier rumbo otro éxito para pendant o confirmación del primero”.¹⁶⁵⁵

Será el estreno de *Amica* en Buenos Aires en 1905 lo que provocará la más explícita verbalización de un enfrentamiento que ya empezaba a ser muy claro y donde la música, de manera muy nítida, funcionaba como vehículo de identificaciones nacionales y de clase. *Amica* era melodrama turbulento y febril que mostraba en escena campesinos piemonteses perfectamente contemporáneos del público en sala. El libreto indica en efecto “*Inizio 1900 in Savoia*” y contiene expresiones crudas y explícitas. La protagonista en un arrebató que la llevará a la muerte llega a proferir palabras descontroladas “*Con grande esaltazione*”: “*Vengo a te, Rinaldo... ti vuò seguire, là dove il sol più vivo splende e senza vel, nuovi amor, forti ebbrezze, o caro, mi farai goder sul tuo sen!*”. La obra, dirigida en el Ópera por Leopoldo Mugnone, fue festejada enardecidamente por el público del “Paraíso”, en gran parte compuesto por trabajadores italianos, idealmente parientes en su contemporaneidad, nacionalidad y clase de los personajes que se veían en escena. En cambio, y tal vez precisamente a causa de aquel tan exhibido éxito popular, la ópera fue destrozada por la prensa de la elite. Habitualmente, apenas conocemos la opinión de los cronistas de aquellos tiempos pero en este caso, afortunadamente, y de manera excepcional, es posible contar con las palabras de aquellos habitantes de las alturas del teatro, podemos escuchar sus razones.

La situación es encuadrada por De Napoli Vita en *La Patria degli Italiani*. El periódico se embandera en un grito de batalla en defensa de la italianidad y se rebela contra la crítica oficial y aquel público de la platea y de los palcos que llama a claras letras “la aristocracia de la belleza y del censo pero no de la inteligencia”. Éstas son las palabras del periodista napolitano:

Stasera riudremo “Amica” del Mascagni che ebbe così schietto, grande successo, l'altra sera, che non fu giudicata ieri con criterio spassionato dalla stampa bonaerense. [...] Noi torneremo all'Opera stasera preparati ad assistere ad una riconferma di un

¹⁶⁵⁵ *La Nación*, 8 de julio de 1901.

*successo inappellabilmente decretato, non dalla maggioranza dalla parte aristocratica degli spettatori - aristocratici molto per bellezza e per censo che per intelligenza artistica - ma dal loggione che è il vero cervello pensante e intelligente del primo teatro di Buenos Aires.*¹⁶⁵⁶

Al día siguiente, provocada o no, el periódico publica una carta firmada por un tal Enrico Giordano Junior.¹⁶⁵⁷ El señor Giordano es precisamente un ocupante de Paraíso y escribe conceptos que no pueden ser más claros. Por cierto, la misiva, escrita en italiano, está dirigida a De Napoli Vita.

El señor Giordano describe la situación que motivó el desaire de la crítica elegante: *“Noi che quella sera ci trovavamo lassù nel loggione, e che spinti dall’entusiasmo gridavamo pure: Viva Mascagni!”* Como se verá, esta implícita confesión del espectador, la de haberse manifestado junto a sus compañeros de manera estentórea, será fundamental en la reacción del crítico de la elite, que Giordano, a su vez, no puede tolerar: *“Non possiamo inghiottire quietamente quelle pillole di supercritica, quelle tali sentenze pretoriane, dove appunto per noi che applaudimmo con fragore brilla indirettamente il significato d’imbecilli”*.

La falta que los del *loggione* han cometido es de educación: haber atentado al decoro del lugar. El debate opone la sobriedad al entusiasmo, al sentimiento, a la pasión y al ruido. Dos mundos culturales se enfrentan: *“Pretendevano forse, perché ci trovavamo nell’aristocratico teatro dell’Opera che avremmo dovuto chiudere a doppia chiave dentro il nostro cuore l’entusiasmo che destò in noi l’Amica? Senza parlare dell’interludio dell’Amico Fritz che facemmo ripetere...”*

Se reivindica el derecho hasta a silbar por sobre la discreción de aquel público correcto pero superficial que va al teatro solamente admirar los hombros de las señoras: *“Il pubblico del loggione, quello vero come ben disse lei altra volta, quello che sente palpitare in sé le passioni che il teatro raccogli e gli descrive; quel pubblico che non va a teatro per ammirare le spalle delle belle signore; ma per sentire, applaudire o fischiare”*.

El público de Paraíso *“si sentì ammaliato della drammaticità musicale dell’Amica e non poté contenersi dall’esprimere con delle ovazioni entusiastiche la sua riconoscenza all’autore di tale opera per le emozioni provate”*.

¹⁶⁵⁶ *La Patria degli Italiani*, 11 de agosto de 1905

¹⁶⁵⁷ *La Patria degli Italiani*, 13 de agosto de 1905.

En un pasaje extraordinario, nuestro testigo relata la exteriorización verbal del otro bando que más lo ha lastimado y la transcribe en castellano: “*E perciò deve sentirsi poi dire, che i suoi applausi sono: «Manifestaciones ruidosas en extremo», oppure «estrépitos bien contradictorios con la señorial tradición de la sala de la Ópera».*” Aparecen allí adjetivos como “ruidoso” y “estrepitoso” que se oponen a “tradición” y “señorial”. Las palabras de Di Napoli Vita al referirse a una “aristocracia de censo” no podían ser entonces más acertadas.

A la “tradición” defendida por la elite, opone curiosamente el Señor Giordano la juventud apasionada, sincera, humilde y esforzada. Esto escribe con cólera: “*Ma via! A quella gioventù calda di passione e sincerità che s’arrampica a stento fino lassù – al chiamato ironicamente “Paraiso” – volete togliere anche il diritto di dimostrare i suoi sentimenti, le sue simpatie? Ciò è troppo e tale gioventù si sente in dovere di protestare sostenendo con tutte le sue forze i diritti dell’Arte per la sua grandezza*”.

Es a todas luces evidente la contigüidad entre el *loggione* y el escenario. Resulta perfectamente coherente que esta declaración de guerra cultural se produzca en el ámbito de una ópera de Mascagni, compositor estentóreo, estrepitoso como el público de italianos que vocifera desde el “Paraíso”, violentando la tradición señorial de “nuestro” salón de recibo ciudadano, nuestro alfombrado teatro de ópera.

Consideraciones análogas corresponderían también a Leoncavallo, quien, como se ha estudiado cada vez más, era visto fuera del teatro de prestigio para refugiarse en el teatro “verista” de la ciudad, es decir el Coliseo o, sobre todo, en los teatros de ópera de los barrios. Sus momentos líricos, que tocaban las cuerdas más sórdidas y lastimeras, encontraron afinidad, y no es extraño, con los ambientes de cierta literatura local y, por cierto, con el tango, en gran parte expresión de inmigrantes. La expresividad exasperada del momento más famoso de *I Pagliacci* se transforma en un tango que habría de ser grabado por Carlos Gardel, “Ríe Payaso”.¹⁶⁵⁸

*El payaso con sus muecas
y su risa exagerada,
nos invita, camaradas,
a gozar del carnaval;
no notáis en esa risa
una pena disfrazada,*

¹⁶⁵⁸ Con música de Virgilio Carmona y letra de Emilio Falero.

*que su cara almidonada,
nos oculta una verdad.*

La versión del tango es más púdica y prefiere, a diferencia de la ópera, ocultar al público la atrocidad del homicidio:

*Hace un año, justamente,
era muy de madrugada,
regresaba a mi morada
con deseos de descansar;
al llegar ví luz prendida
en el cuarto de mi amada...
es mejor no recordar.*

Hacia 1907, la consideración por los veristas es inequívoca en el salón prestigioso de la opinión, el diario *La Nación*. Las opiniones desbordan lo estético para invadir terrenos sociales. En aquel año se presentan en Buenos Aires dos títulos veristas, uno de cada uno de los compositores que representan tal estética: *Zazà* de Leoncavallo e *Iris* de Mascagni.

Se proclama inmediatamente en el diario que *Zazà* es ópera resistida por la crítica y que se reproponen en Buenos Aires después de cinco años de ausencia solo por la presión de la cantante que habría de regir las suertes del Teatro Coliseo, Emma Carelli. Esta ópera se presenta por el “inexplicable amor que la Sra. Carelli siente por ella” y la rescata de su “vida anémica y más o menos oscura”, aunque “valiera más que muriera de una vez. Porque partitura más insustancial no puede ser concebida por compositor que se respete en algo”.

La música de Leoncavallo - y aquí el crítico pasa osadamente de la consideración musical a la sociología- comparte su ramplonería con el mundo chabacano que describe. En realidad, el problema no es el tema; *Zazà* cuenta una historia de cuernos menos procaz que la de *Manon*, ya que Leoncavallo hace triunfar la fidelidad conyugal. El problema es aquella “gente tan inferior” que se angustia por cuestiones prosaicas y no entiende la calamidad que supone quedarse sin una *petite table*. A cada cual su música. Leoncavallo y la plebe subalterna se merecen recíprocamente: “Cuánta vulgaridad amontonada, cuánto sonido inútil para querer pintar los sentimientos de gente tan inferior. Confesamos por lo menos que esta

música de Leoncavallo tiene el mérito de estar a la altura de las gentes que pretende describir.”¹⁶⁵⁹

En la misma temporada se presenta precisamente la *Manon* de Massenet, propuesta que el diario no olvida indicar como “*reprise*”, y su protagonista, Mlle. Marie Laforgue, merece atributos como “encanto”, “elegancia”, “discreción” y “distinción”.¹⁶⁶⁰ En cambio, *Iris* ensucia brutalmente el arte lírico. El lodo y el olor de fritura rancia se evocan sin ambages: la obra de Mascagni no es otra cosa que un “drama pobre y frito y todo su «verismo» no está más allá de aquellos golpes de tam tam que en la orquesta señalan los puñados de fango que arroja el ciego al rostro de su hija para maldecirla”.¹⁶⁶¹

CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO Y UNA CONTRAPRUEBA.

Las cronologías de los teatros muestran que la aceptación de la música italiana en Buenos Aires fue, en un primer momento, muy generosa. Tal favor, sobre todo a partir de 1900, comenzó a mermar. El fenómeno afectó universalmente la recepción de la ópera italiana pero, como es dable constatar en los datos comparados, aquel cambio de preferencias fue particularmente significativo en el teatro de la elite porteña. Esto resulta especialmente nítido ante los detalles que emergen del teatro gemelo del Colón, el Solís y se considere que esta última sala florecía en una sociedad que ha acogido una inmigración muy similar a la de Buenos Aires.

El repertorio más tradicional de la lírica italiana se refugió entonces en los barrios de trabajadores, aquellos poblados por los inmigrantes y sus hijos.

La desvalorización de los compositores símbolo de los italianos entre la elite de Buenos Aires corrió paralela a la consolidación cada vez mayor de identificaciones peyorativas de los inmigrantes.

A los italianos de Buenos Aires se atribuyeron desde aquel momento, características que mucho se referían a los defectos que se adjudicaron a aquellos compositores de ópera. Por supuesto, esos músicos eran los mismos que, desde el ángulo que consideraba sus virtudes, habían servido, antes de 1900, como signo del prestigio de sus compatriotas en Argentina.

¹⁶⁵⁹ *La Nación*, 25 de mayo 1907.

¹⁶⁶⁰ *La Nación*, 2 de octubre de 1907.

¹⁶⁶¹ *La Nación*, 8 de junio 1907.

Considerando a los italianos, en función de asociaciones rossinianas, los peninsulares no son serios. Los italianos se preocupan por la cocina y aman el *dolce far niente*. Son geniales, pero poco responsables con su trabajo, perezosos. El italiano sería así el progenitor de un tipo porteño específico: el personaje simpático capaz de resolver su subsistencia con expedientes y poco esfuerzo personal, el “piola”.

Tal estereotipo es tan resistente que, a pesar de la existencia histórica de personajes como Pico della Mirandola, Galileo Galilei, o Enrico Fermi, no pocos argentinos de cultura encuentran risible e improbable escuchar discursos científicos en italiano.¹⁶⁶²

Rossini consume en pocos años su energía compositiva y, según el emblema, la última larga parte de su vida la dedica al ocio. Rossini es un “tano” perezoso y el tango lo canta así.

*Ríe el pobre, canta el rico,
ronca el tano en su cotorro.*¹⁶⁶³

Bellini, por su parte, se perpetuó en la imagen popular como el del italiano lánguido, malogrado y sin fortuna. Roselli indicaba que el pueblo lo asociaba con Chopin y a ambos se aplicó el adjetivo de “elegíaco”. En el caso específico se declaraba en Buenos Aires y a claras letras que la sociedad había tildado de “belliniano” al sentimiento pasivo “sin energía, “llorón”.¹⁶⁶⁴ Los amores imposibles de Bellini, como aquel con la Malibran, que los lectores porteños conocieron según la versión de *La Gaceta*, delataban contornos sensibleros típicos de las novelas por entregas. Resultaba así la imagen de un italiano desafortunado, poco viril, de lágrima fácil y sin reacción ante la dificultad. Esta personificación del “tano” endeble también es recogida por el tango.

*Y aquel buzón carmín,
y aquel fondín
donde lloraba el tano
su rubio amor lejano
que mojaba con bon vin.*¹⁶⁶⁵

¹⁶⁶² Entre ellos algún docente de universidades norteamericanas que conozco personalmente.

¹⁶⁶³ “Juan Porteño”, música de Carlos Di Sarli, letra de Héctor Marcó.

¹⁶⁶⁴ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 15 de agosto de 1886.

¹⁶⁶⁵ “Tinta roja”, música de Sebastián Piana, letra de Cátulo Castillo.

Donizetti, asociado con lo espontáneo a causa de aquella extraordinaria facilidad melódica que era alabada por sus admiradores, pero también con una falta de rigor que denunciaban sus detractores, pasó por sobre todo a la posteridad con la predominante representación del abandono y de aquel trastorno mental que ha marcado sus momentos finales. La imagen visual que hasta nosotros llega de Gaetano Donizetti, la del daguerrotipo que lo muestra con su sobrino, expone al cantor de tantas heroínas alienadas, en su destino sórdido y demente, tan evidente en aquella mirada obsesiva perdida en el vacío. Un tango porteño describe el drama de otro italiano, víctima, como muchos otros inmigrantes, de una enajenación tan negada como difundida. Se trata de un oriundo del norte, un “polentón”, como Donizetti. Al igual que el músico en aquella lamentable imagen, el “tano” Domingo Polenta mantiene “la vista clavada en el suelo”. Es el tano miserable, patéticamente sórdido, paralizado en su depresión.

*Con el codo en la mesa mugrienta
y la vista clavada en el suelo,
piensa el tano Domingo Polenta
en el drama de su inmigración.
Y en la sucia cantina que canta
la nostalgia del viejo paese
desafina su ronca garganta
ya curtida de vino carlón.*

*E La Violeta la va, la va, la va;
la va sul campo che lei si sognaba
ch'era suo yinyín que guardándola estaba...*¹⁶⁶⁶

Verdi representó muchas virtudes positivas de los italianos: el amor a la patria, la honestidad, la severidad concreta y adusta del hombre que trabaja la tierra. Verdi, el campesino que no pudo entrar al Conservatorio, era fácilmente identificable con los tantos inmigrantes que poblaban la gran ciudad. No fue simple para los hijos de aquéllos, nacidos ya en Argentina, aceptar la herencia de sus padres analfabetos rústicos que ignoraban los modos de la buena sociedad. Habrá que esperar mucho tiempo, cuando Italia haya superado largos

¹⁶⁶⁶ “La violeta”, música de Cátulo Castillo, letra: Nicolás Olivari.

períodos de miserias, para que, a través de un tango “moderno”, se pueda reconocer sin pudor al abuelo. Desde la niebla de la poesía será posible entonces sublimar la triste humildad de una mesa que apenas tiene pan y también aquel el tabaco “mata mosquitos” que tanto despreciaba Toullard:

*¡Soy...! Sangre y piel, del "tano" aquel,
que me dio su semilla.
Adiós "Nonino".. que largo sin vos,
será el camino.
¡Dolor, tristeza, la mesa y el pan...!
Y mi adiós. ¡Ay! Mi adiós,
a tu amor, tu tabaco, tu vino.*

El reconocimiento de la sangre en efecto fue entonces aceptable y se pudo admitir aquello que fue imposible para el pudoroso Giuseppe Ingegneros. Se pudo reconocer que el abuelo transmitió efectivamente su semilla y que esa semilla tenía un valor porque además adjuntaba un provechoso pasaporte de la Unión Europea.

*¡Soy...! Sangre y piel,
del "tano" aquel,
que me dio su semilla.¹⁶⁶⁷*

La figura de Puccini, en cambio, es la del italiano que ha aprendido a moverse de manera desprejuiciada en un mundo sin escrúpulos. El compositor fue representado como seductor e irresponsable ante los sentimientos ajenos y el dolor que provocaba. La crónica no dejó de publicar su intimidad escandalosa. La opinión general lo asoció naturalmente con la liviandad irreflexiva de alguno de sus personajes como Pinkerton. También algún tango muestra al “tano” en fuga del compromiso sentimental y que logra “hacerse humo”. En el caso que se muestra, la mujer abandonada, la “cachadora” de marras, poco se parece a la angelical Cio Cio San:

La otra noche caminando por Corrientes

¹⁶⁶⁷ “Adios Nonino”, música de Astor Piazzolla, letra: Eladia Blázquez.

*te encontraste con el tano
que al principio te empilchó;
lo llamaste, pero el tano ya canchero,
por la biaba que le diste
se hizo humo entre el montón.*¹⁶⁶⁸

El tema habitual de los veristas – como en *Cavalleria* o *Pagliacci*, sitúa un engaño amoroso en un ambiente subalterno. Su humus en Buenos Aires sería el del mercado Spinetto, o el del vociferante *loggione* durante aquella noche en que se representaba *Amica* de Mascagni. En el entorno de aquellos puesteros del “mercao”, un “tano” “*doppio giocchista*” como Turiddu, es mostrado en un tango, como un usurpador de identidades:

*Tengo un coso ar mercao que me mira,
que es un tano engrupido'e crioyo*¹⁶⁶⁹;

Por cierto que el verismo no era solamente ambiente. El paisaje era funcional al drama, al desenlace fatal que debía ser gritado y violento porque sus personajes y también su público son irascibles y pendencieros. En un escenario de inmigrantes, cerrado y humilde, en un conventillo de barrio, el protagonista de un tango recuerda a su “*mamma*”¹⁶⁷⁰ italiana. El patio comunitario hospeda a un “tano” que parece encarnar en su violencia cotidiana de malevo provocador a cualquier personaje masculino de una ópera verista y tal vez al mismo Leoncavallo.

*Patio mío...
donde mama me cebaba
y el tano recio trezaba
cada noche un desafío...*¹⁶⁷¹

¹⁶⁶⁸ “*Cachadora*”, música de Francisco Lomuto, letra: Francisco Lomuto.

¹⁶⁶⁹ “*Pipistrela*”, música: Juan Canaro, letra: Fernando Ochoa.

¹⁶⁷⁰ Si bien escrito con una sola “m”, seguramente pronunciado a la italiana ya que el acento agudo haría imposible la declamación del verso.

¹⁶⁷¹ “*Patio mío*”, música de Aníbal Troilo, letra de Cátulo Castillo.

Los “tanos” en Argentina son, después de 1900, conformes a sus paradigmas líricos, perezosos, llorones, alienados, seductores y violentos.

LA CONTRAPRUEBA: EL RENACIMIENTO FRUSTRADO.

Para mostrar hasta qué punto el desapego de la elite porteña por la ópera de Rossini y sus compatriotas estaba contaminado de prevenciones extramusicales, deberé realizar una breve incursión más allá del límite temporal que me he fijado.

Desde 1950 se verificó en Europa un renovado interés, tanto científico como de producción artística, por la ópera italiana de la primera parte del siglo XIX. La sociedad argentina, ambiciosa siempre de estar al día, habría podido aprovechar de la mejor manera aquellas circunstancias gracias a su historia migratoria que la acercaba tanto a Italia. No fue así.

La crítica musical, la ciencia musicológica y amplios sectores de la *intelligentzia* en Argentina, han quedado encallados en aquellas difidencias sobre el valor de aquel repertorio. La cúpula cultural del país sudamericano, en su fidelidad a antiguas concepciones que alguna vez imaginó progresistas, creyendo ser leal a Londres y París, se ha autoexcluido de la posibilidad de aprovechar de uno de los aspectos más caracterizantes de nuestra época: la revalorización del repertorio belcantista italiano que encontró, precisamente en aquellas capitales, impensados puntos de fuerza.

Se pagaba así un desfasaje antiguo en Buenos Aires, un fatal malentendido nacido en 1910. A principios de siglo se proclamaba devoción a la Europa de las vanguardias; pero, mientras éstas cantaban el ruido de la fábrica, la dinámica de la guerra y la electricidad de la ciudad, en Argentina se pretendió *un retour a la campagne* que idealizó el hornero y la tranquera.

Desde el Plata no se advirtió incompatibilidad en combinar el fervor por el urbanismo electrificado de la Ciudad Luz con algo tan dispar como la contemplación bucólica de la pampa. Tal monstruoso matrimonio engendró un gaucho que grotescamente tuvo acento francés y en esto no hay exageración: Ricardo Güiraldes, el creador de la figura de Don Segundo Sombra, era un dandy afrancesado que poco circulaba por Argentina. Acerca de Güiraldes, autor de ciertas poesías de título por demás revelador: *Poemas místicos*, la despiadada pareja de amigos, Borges y Bioy, ridiculizaba aquel castellano pletórico de francesismos. Así comentaba Borges: “Güiraldes llega a escribir en *Don Segundo*: «Con los

rostros tostados por el gran aire». ¿No sabía que *el gran aire* era una traducción del francés? Alguien me contó que don Segundo, como Güiraldes, después de la publicación del libro, se agauchó notablemente. Ricardo se volvió insoportable. Antes era un señor como cualquiera, y después todo el tiempo soltaba *velay, ahijuna* y dicharachos”.¹⁶⁷²

Precisamente, mientras en el Barrio Norte y en el Café Tortoni se discutía de espuelas y boleadoras, en Inglaterra contemporáneamente, ya en 1920, se publicaban opiniones que manifestaban curiosas simpatías hacia Rossini desde la vanguardia futurista.

Extenuado el impulso del romanticismo, compositores, artistas plásticos y críticos europeos han revalorizado ya desde aquel momento la figura de Gioachino Rossini. ¿Qué era lo que había cambiado? Los motivos que postergaron la música de Rossini durante el romanticismo son explicados por un representante de la moderna musicología francesa en una declaración que mucho concede a la poesía. Joseph-Marc Bailbè ha identificado afinidades y distancias musicales en función de ciertos criterios fonométricos: el mundo romántico prefería al umbrío Mozart porque el compositor austriaco “*s’intégra facilement à la sensibilité de l’époque.*” En cambio, Rossini era demasiado luminoso “*Rossini fait surgir spontanément les oranges parfumés, le ciel bleu, les rivages bénis des dieux, un soleil brillant et chaud, de vives couleurs.*”¹⁶⁷³

Otras opiniones, más vetustas, esgrimieron mayor precisión técnica, indicando cómo la manzana de la discordia era más bien la lejanía de las letras, el desinterés por la connotación extramusical por parte del compositor de Pésaro y ello en un momento en el que hasta la sinfonía era invadida por lo literario. Giuseppe Carpani, libretista y precursor de la crítica musical, detectó la predilección de Rossini por lo puramente musical, por el placer vocal en detrimento de lo dramático. Carpani, ¡ya en 1824!¹⁶⁷⁴, indicaba en el compositor de Pésaro algo insoportable para los románticos, Rossini es “*un musicista che non si è mai preoccupato troppo di assicurare l’unità, la coerenza e la consequenzialità lógica del dramma.*”¹⁶⁷⁵

Para Rossini la música no debe imitar. El mismo compositor fue capaz de expresar con claridad y síntesis su manifiesto artístico: en un muy citado paseo de Rossini con el patriota y fugitivo Antonio Zanolini el compositor manifestó a este último un pensamiento peripatético

¹⁶⁷² Bioy Casares, Adolfo, *Borges...*cit., p. 627.

¹⁶⁷³ Bailbè, Joseph-Marc, “Rossini et la sensibilité française”, *La recezione di Rossini...*cit, p. 33.

¹⁶⁷⁴ Carpani, Giuseppe, *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*, Tipografia di Minerva, Padua, 1924.

¹⁶⁷⁵ cfr. Gallarati, Paolo, “Le Rossiniane di Carpani”, *La recezione, ...*cit., p. 74.

que el exiliado puso por escrito: “*la musica non è un arte imitatrice, ma tutta ideale quanto al suo principio, e quanto allo scopo, incitativa ed espressiva*”.¹⁶⁷⁶

Tal lejanía de la palabra en Rossini explica aquella constante *querelle* del compositor con el poderoso mundo de las letras: se recordará que precisamente eran miembros de ese clan quienes ocupaban los escritorios de los periódicos destinados a la crítica de espectáculos incluso musicales.

Pero la música de Rossini habría de encontrar aliados inimaginables en los filósofos nacidos precisamente en la patria del romanticismo. Schopenhauer, Nietzsche y antes, proféticamente, Hegel, marcaron el nuevo rumbo. Estos germánicos pronunciaran juicios que en la Italia del 1860 serían sorprendentes y en la Argentina de 1910, blasfemia. Así escribe Hegel: “*questo Figaro di Rossini mi piace infinitamente di più delle Nozze di Mozart*”.¹⁶⁷⁷ El filósofo había escrito aquella frase después de haber escuchado un par de veces el *Barbiere* en Viena en 1824. Este paso es comentado por Luigi Rognoni.¹⁶⁷⁸

Alessandra Lazzerini Belli¹⁶⁷⁹ estudió algunas manifestaciones apologéticas de Hegel hacia Rossini y del tema también se ha ocupado Mario Ruggenini.¹⁶⁸⁰ Ambos estudiosos se detienen ante las dos categorías que Hegel utiliza para analizar la música vocal: lo melódico (es decir, la sede donde la música gobierna) y por otro lado lo característico (o sea, aquella zona que pretende un compromiso con el contenido textual). Ambas posibilidades esgrimen respectivos emblemas estéticos que son, respectivamente: el aria estrófica, donde el texto es indeterminante y el recitativo, donde la declamación de la palabra es absolutamente condicionante. La virtud que Hegel encuentra en Rossini está en la adhesión del compositor de Pésaro a la primera de las categorías, a lo puramente musical. Es esa, para Hegel, la música

¹⁶⁷⁶ Zanolini, Antonio, “Una passeggiata in compagnia di Rossini (1836)”, *Gioachino Rossini*, Einaudi, ed. L. Rognoni, Turín, 1981. Allí se lee que Zanolini escribe: “*Credo che pochi altri compositori di musica abbiano fatte investigazioni più profonde sulla metafisica dell’arte, sul fine di essa e sui mezzi per conseguirlo*” p. 381. Conozco la cita gracias a Mario Ruggenini, que la menciona en “La musica e le parole, smarrimenti filosofici in ascolto di Rossini”, *La recezione...cit.* p. 61.

¹⁶⁷⁷ Hegel, G.W.F. *Lettere*, cit.

¹⁶⁷⁸ Rognoni, Luigi, *Gioachino Rossini*, Einaudi, Turín, 1977, p. 84, que cita Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Briefe von und an Hegel*, Duncker & Humboldt, Leipzig, 1887, p. 154.

¹⁶⁷⁹ Lazzerini Belli, Alessandra, “Il Cantar che nell’anima si sente”, *Revue Belge de Musicologie*, vol. II, 1995, pp. 211-230.

¹⁶⁸⁰ Ruggenini, Mario, “La musica e le parole, smarrimenti filosofici in ascolto di Rossini”, *La recezione*, cit. pp. 55- 68.

“objetiva”, la que podrá penetrar en el alma, no aquella del compromiso intelectual con la palabra, esa declamación que tanto entusiasmaba a Wagner.

Es comprensible que la Lazzerini imagine una adhesión de Hegel al anatema que Rossini habría de lanzar contra la música de Wagner cuando el músico italiano, en perfecta coherencia con el bando elegido proclama: “*la melopea declamatoria è l'orazione funebre della melodia*”.¹⁶⁸¹ Hegel, muestra Lazzerini Belli, es lúcido en individuar en Rossini algunos perfiles muy nítidos. Es la infidelidad de Rossini a la palabra y a su sistema lo que, dice Hegel, lo hace llegar tan alto: “*Infatti anche troppo frequentemente Rossini è infedele al testo, e con le sue libere melodie si eleva così in alto che si ha allora la scelta se restare nell'argomento ed essere insoddisfatti della musica che non vi concorda più, oppure rinunciare al contenuto e privi di impedimenti ricrearsi alle libere ispirazioni del compositore e gioire con l'anima dell'anima che esse contengono*”.¹⁶⁸²

También Schopenhauer escribirá prefiriendo al “moderno” Rossini por sobre Mozart y el declarado discípulo de Schopenhauer –Nietzsche- llegará a encumbrar al compositor desde un razonamiento complejo. El filósofo parte de una premisa antiverbal: la pasión, en la naturaleza, es discreta: no habla, y si lo hace es de manera desconcertadamente antinatural. Esa antinaturalidad la entendieron tanto los griegos, que pusieron la pasión en una escena como los italianos que la hicieron cantar.¹⁶⁸³ De ahí una conclusión polémica y radical: Rossini tendría que haber osado más aun ya que tendría que haber compuesto toda un ópera de principio a fin - no solamente aquel quinario del *Barbiere* - con “la la la”. Eso habría sido más razonable.¹⁶⁸⁴

A menudo desde el universo literario se solicitan al mundo de los sonidos significados, “mensajes”, como si el sistema de la lengua pretendiese imponer a la música su propia gramática. Nietzsche, demostrando que tiene más posibilidades de entender las reglas del juego musical la filosofía que el ámbito de las letras, expone un concepto con claridad meridiana. Tales ideas del filósofo alemán deberían recordarse ante los habituales y persistentes malentendidos que reaparecen cuando se critica el valor de los *libretti* de ópera

¹⁶⁸¹ Michotte, Edmond, *Visite de R. Wagner à Rossini*, (Paris, 1860), publicado en París 1906, y contenido en Rognoni, *Giacomo Rossini*, cit., p. 414

¹⁶⁸² Lazzerini Belli, Alessandra, “Il Cantar...” cit. citando G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, a cura de F. Bassenge, II (Berlin - Weimar, Aufbau-Verlag, 1965), p. 317.

¹⁶⁸³ Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial. “La gaya scienza”*. (Selección), El texto fue publicado por Monte Avila Editores. Caracas, 1992.

¹⁶⁸⁴ Nietzsche, Friedrich, op. cit.

desde el punto de vista del “sentido”. Escribe lúcidamente Nietzsche: “¡Es que justamente a los personajes de la ópera no se les debe creer «por la palabra», sino por el sonido! ¡Esa es la diferencia, ésa es la hermosa antinaturalidad por la cual se va a la ópera!”¹⁶⁸⁵

En conclusión, la atribución de antiromántico en Rossini se debía a los colores claros que señalaba Bailbè pero más convincentemente a la autonomía de lo literario y por ende a la independencia de la música respecto al verbo de Goethe y de Novalis. Durante la hegemonía cultural del romanticismo la posición artística y también política de Rossini fue etiquetada de conservadora y retrograda, nostálgica de *ancien regime*, pero, agotadas las sugerencias de la época de Byron y Chopin, las nuevas vanguardias saturadas de evocaciones y melancolías que comenzaron a percibir como exangües y *démodés*, reconocieron la diferencia de Rossini, lo consideraron moderno en su solar ironía y descubrieron puntos de contacto con lo nuevo. Llegaron hasta considerarlo un modelo. La posición de Rossini, entonces, en las antípodas del romanticismo, hace que su valor representativo crezca en prestigio durante el crepúsculo de aquel movimiento.

Entre el final de la vida de Schopenhauer y los años de la actividad académica del joven Nietzsche en Basilea, la crítica musical italiana, siempre de formación literaria pero ya más competente en lo musical y lejana del fervor romántico, comenzaba a apreciar la música del compositor. Tal sensibilidad era expresada por uno de sus máximos exponentes, Filippo Filippi, crítico de *La Gazzetta Musicale di Milano* y de *La Perseveranza*. Filippi era un intelectual progresista, lo que entonces significaba vecindad a la música wagneriana y a la producción instrumental. Como resultado de tal militancia, Filippi fue decisivo precursor de las famosas Sociedades del Cuarteto y severo crítico de la tradición melodramática italiana. Sin embargo, Filippi admiraba algunas producciones rossinianas como *Barbiere*, *Guglielmo Tell* y el *Mosè*. Téngase en cuenta que Filippi era muy respetado en Buenos Aires y que sus ensayos eran traducidos para ser publicados en *La Gaceta Musical de Buenos Aires*.

Es notable que otro influyente colega de Filippi, el Marqués Francesco D’Arcais, que escribía para *L’Opinione* de Roma, si bien a menudo polémico con Filippi desde su óptica más conservadora, compartió con éste su interés por Rossini. D’Arcais, que pretendía ampliar el repertorio recuperando títulos importantes del pasado, apoyó la música de Rossini a través de diferentes medios. En esta campaña, presionó al industrial Marzi, propietario del Teatro Pagliano consiguiendo que en la sala se presentase *La Pietra di Paragone*. D’Arcais, además, propuso a Rossini como presidente de una comisión oficial dedicada al melodrama. Tal

¹⁶⁸⁵ Nietzsche, Friedrich, op. cit.

comisión, de la que el Marqués formaba parte, se proponía reformas progresistas destinadas a promover la formación de los músicos.¹⁶⁸⁶

Estos conceptos, que se abrían camino incluso en la crítica, deberán viajar aún largo trecho hasta llegar a convencer a los operadores musicales. Los perfiles de Rossini admirados por Schopenhauer y Nietzsche y por la crónica de progreso, fueron apreciados por los compositores italianos recién en tiempos de las vanguardias del siglo XX. Algunos personajes como Arrigo Boito y sus amigos de la *Scapigliatura* funcionaron como puente facilitando, con el tiempo, esos contactos.

Resultará así que Alfredo Casella, autoproclamado futurista, formuló en 1920 una importante declaración que publicó en la revista *The Chesterian*.¹⁶⁸⁷ Allí Casella expresa lo que Emilio Sala¹⁶⁸⁸ marca como la reivindicación rossiniana más explícita por parte de un músico del *Novecento*. Casella, según señala Sala brillantemente, indica que Rossini posee un “*musical taste*”, un “gusto” que se opone con fuerza de antídoto a la idea de “genio” proclamada por los románticos. El musicólogo italiano recupera de otro texto de Casella una importante nota: “*vent’anni fa nessuno avrebbe azzardato che vi sarebbe stata a Parigi nel 1928 una stagione di opere di Rossini, la quale avrebbe assunto un carattere di vera rivoluzione non solo presso il pubblico, ma anche presso i musicisti più moderni quali Honegger, Milhaud, Poulenc, ecc. che avrebbero espresso la loro meraviglia ed il loro entusiasmo in apposito referendum*”.¹⁶⁸⁹

Signo de la nueva sensibilidad de la vanguardia musical hacia Rossini son ciertos gestos como los de Ferruccio Busoni que envía a su amigo Edward J. Dent, el gran musicólogo, una *arietta* con piano del título “*Reminiscenza Rossiniana*” y además en su ópera *Die Brautwahl* (1912) se permite una explícita cita: la marcha del *Mosè*. Busoni, además admite que su *Arlecchino* del 1917 fue estimulado por una experiencia rossiniana: el haber presenciado la representación de *L’occasione fa il ladro* en la especial versión para marionetas de aquel

¹⁶⁸⁶ Esas novedades suponían adosar dos escuelas de canto a cada una de las compañías de ópera y además facilitaban el estudio de la música religiosa y del repertorio instrumental entre los jóvenes. Aquellos años de la Italia joven, los del inmediato post Risorgimento, amenazaron con dar un perfil marcadamente nacionalista al proyecto lo que fue combatido por el mismo Marqués.

¹⁶⁸⁷ Casella, Alfredo, “Some reasons why a «futurist» may admire Rossini”, *The Chesterian* 2, diciembre 1920, pp. 321-4. El artículo de Casella es reproducido parcialmente en Brauner, Charles S., “The Rossini Renaissance”, *The Cambridge companion to Rossini*, cit. p. 36, y en Sala, Emilio, op. cit. p. 82.

¹⁶⁸⁸ Sala, Emilio, op. cit., p. 82.

¹⁶⁸⁹ Casella, Alfredo, “Verdi, Rossini e il melodramma italiano nell’attualità”, *L’Italia letteraria*, 21 septiembre de 1930, cit. Sala, Emilio, op. cit. p. 83. n. 8.

famoso Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca que había visitado Buenos Aires durante la segunda guerra.¹⁶⁹⁰

También un gran artista de las vanguardias como Alberto Savinio es recordado por Adriana Guarnieri por su explícita admiración a Rossini. Savinio escribe una *Introduzione* para los *Dialoghi* de Luciano de Samosata, edición para la cual el polifacético artista realizó las ilustraciones.¹⁶⁹¹ El artista declara: “*Rossini [...] per noi è un modello- un modello da non seguire - e una ragione di nostalgia*”.

Explícitamente Savinio se apoyará, y esto no es casual en la admiración que por Rossini declaraba Schopenhauer:

*E se Schopenhauer amava tanto Rossini, e se n'era il suo musico prediletto, e lo anteponeva a tutti gli altri musici, Mozart e Beethoven compresi, e quante volte parlava di Rossini levava gli occhi al cielo quasi soltanto in cielo gli riapparisse l'immagine di lui, e diceva che rispetto a Rossini qualunque altro musico diventa pesante, e tutti i giorni, da mezzogiorno al tocco, regolarmente si ripassava qualche brano delle opere di Rossini trascritte per il flauto, è perché Schopenhauer nostalgico di perfezione trovava in Rossini il modello di quell'arte, “conclusa”, di quello stile pienamente raggiunto, di quel classicismo, di quella perfezione cui egli stesso sperava di arrivare “per volontà”.*¹⁶⁹²

Savinio explica la fácil popularidad de lo romántico en contraposición a lo “*mirabile*” del clasicismo, lo “*pienamente raggiunto*” de Rossini: “el romanticismo es más simpático, más vulgarmente simpático”.¹⁶⁹³

El artista poco después habría de colaborar eficazmente en una verdadera revolución rossiniana: la histórica *Armida* del *Maggio Musicale Fiorentino* en 1952 con Callas. Aquella reexhumación famosa por la contribución de la gran cantante a la historia de la interpretación musical fue también memorable por el nuevo curso que – precisamente con la ocasión rossiniana -, Alberto Savinio, dio a la idea que hasta entonces se tenía de una *regie* melodramática.

¹⁶⁹⁰ Sala, Emilio, op. cit., p. 82.

¹⁶⁹¹ Luciano di Samosata, *Dialoghi e Saggi*, traducción de Luigi Settembrini, notas e ilustraciones de Alberto Savinio, Bompiani, Milán, 1944.

¹⁶⁹² Savinio, Alberto, op. cit.

¹⁶⁹³ Savinio, Alberto, op. cit.

Desde aquella *Armida* florentina los teatros importantes del mundo han poblado sus temporadas con óperas serias del compositor de Pésaro que llevaban décadas sin ser escuchadas. Llegados a este punto, no se puede dejar de admirar nuevamente a Giuseppe Mazzini, quien las revoluciones las combatía no sólo con las palabras. El genovés, que se declaraba ignorante en música, había escrito antes que nadie, en un momento de persecución y peligro: “*O m’inganno, o tra’ presentimenti della musica futura che sono a trovarsi in Rossini, s’hanno a porre alcune ispirazioni storiche disseminate nelle sue opere, e specialmente nella Semiramide e nel Guglielmo Tell*”.¹⁶⁹⁴

Nada o muy poco de aquellas inquietudes que desde hace medio siglo han modificado las temporadas de la Scala, el Convent Garden, el Metropolitan de Nueva York y la Opéra de París se ha verificado en el Colón de Buenos Aires donde las óperas serias de Rossini son ignoradas. Tampoco se han percibido en Argentina curiosidades científicas análogas a las de Europa o Estados Unidos en esta área de las investigaciones musicológicas. Por el contrario, es aún triunfante entre los intelectuales argentinos la idea de que existe un arte comprometido y serio - rigurosamente francés en las letras, de área germánica en la música - diferente de otro liviano y secundario - inexorablemente italiano. Esto es expuesto con meridiana claridad por uno de los mejores representantes de la actual ciencia musical del país. El paradigma de lo no riguroso, lo aproximado, es aún Gioachino Rossini. Pedro Goyena, refiriéndose a la Buenos Aires de 1830, ilustra con inmejorables palabras estos conceptos que explican el atraso relativo de la Argentina:

En el viejo continente el movimiento romántico se encontraba en plena ebullición. Víctor Hugo exponía sus postulados en el prefacio de Cronwell, Lord Byron realizaba su poema dramático Caín, Alphonse Lamartine editaba sus Meditaciones poéticas y Eugen Delacroix y Joseph Turner reflejaban con sus pinceles las ideas y estéticas de la nueva corriente. Carl Maria von Weber daba a conocer Der Freischütz, ópera romántica por excelencia y Franz Schubert algunos de sus lieder más famosos como Suleika y Mignon. Era en resúmen el naciente siglo romántico en todo su esplendor. Pero paralelamente se hacía sentir una corriente musical más despreocupada y de

¹⁶⁹⁴ Mazzini, Giuseppe, *Filosofía della musica*, cit., p. 14.

*menor rigor, representada por Gioachino Rossini y que sería la que con mayor impulso llegaría primero a Buenos Aires.*¹⁶⁹⁵

La ópera italiana sigue siempre la suerte paralela de los italianos en cuanto comunidad. Si bien algunas manifestaciones esporádicas de estudio más ecuánime comienzan a vislumbrarse, el mundo de la cultura hegemónico en Argentina ha reaccionado con escasa fuerza a las concepciones esencialistas del pasado. El desinterés de la cúpula local por el mundo de aquellos proletarios y campesinos es, en efecto, persistente, y la cultura de aquellos humildes viajeros sigue siendo considerada indigna de estudio, incluso por parte de gran parte de los sectores que políticamente declaran su sensibilidad por las clases menos afortunadas. Muchos de éstos han visto con anacronismo en aquellos oscuros trabajadores que huían de la miseria, representantes de lo que mucho después se habría de llamar “primer mundo” y por eso, lo políticamente correcto fue concentrarse en el estudio de lo étnico o lo marginal.

A pesar de estas direcciones dominantes del poder cultural es tenaz la vigencia popular de la ópera. En Buenos Aires florecen decenas de iniciativas privadas de ópera que evidentemente responden a una febril demanda del público. Desde el sector oficial, empero, sucede que un gobierno que se autodefine popular y progresista ha entablado lo que muchos han denunciado como una verdadera batalla contra la ópera. Las populares temporadas líricas de teatros como el Avenida son realizadas sin la menor subvención oficial, los canales de difusión radiofónica oficial en Argentina han clausurado sus programas de difusión lírica de tradición decenal. Aunque los antiguos grupos de poder económico, completamente desinteresados por la cultura, hayan hace tiempo desertado los palcos del Colón, aquella *intelligenza* argentina más alejada de la cultura de los italianos y de los españoles considera a la ópera como objeto aristocrático y prescindible.¹⁶⁹⁶

¹⁶⁹⁵ Goyena, Héctor Luís, “Lírica a la luz de las velas: la ópera en Buenos Aires entre 1821 y 1830”, *Música e Investigación*, n. 12-13, 2003, p. 17.

¹⁶⁹⁶ Después que el Covent Garden ha concluido su ciclópea empresa de representar las veintiocho óperas de Verdi en ocasión del centenario de la muerte del compositor, el teatro Colón ha celebrado un siglo de vida en la peor de las maneras, cerrado

CAPITULO 6.

CONCLUSIONES.

1.

La ópera llegó a la Argentina con el acreditado sello de sus autores, quienes en algunas ocasiones las han dirigido en el país. Fue divulgada en los teatros de prestigio gracias a artistas internacionales obsequiosos de la voluntad de los compositores en cuanto no pocos de aquellos cantantes habían estudiado esas óperas bajo la directa guía de sus mismos creadores.

La ópera, empero, durante siglos había ejercitado más que cualquier otro género de música académica las estrategias de expansión fuera de su sede natural, el teatro. El melodrama de los italianos se insinuó en la sociedad argentina de manera discreta primero y de forma prepotente después, y tal avalancha social no esperó para manifestarse la aparición masiva de los italianos ni la difusión de aquellos medios que parecen hoy consustanciales con la difusión de la música como la radio o las grabaciones. Por el contrario, su presencia en los salones porteños anticipó casi medio siglo a los barcos de los inmigrantes. En el territorio rioplatense supo ejercitar todas sus destrezas para infiltrarse en los más variados resquicios de la sociedad: se internó en los círculos exclusivos de la clase alta sirviéndose del piano de los salones y también, beneficiándose de los organillos de los mendigos, recorrió las calles de los suburbios.

En situaciones poco formales, el melodrama no sólo aceptó desprejuiciadas transformaciones como las tímbricas, a través de las más bizarras transcripciones para banda o grupo de mandolinistas, sino que fue traducido a otras lenguas llegándose a cantar de la más promiscua de las maneras. Se dio el caso en que, en una misma representación, diferentes cantantes entonaron sus papeles en distintos idiomas y en algunas salas porteñas fueron presentadas primicias líricas a través de ardidés ilegítimos utilizando partituras orquestadas clandestinamente.

En esta investigación se han estudiado documentos que muestran cómo los melodramas fueron precozmente cantados por niños y representados por títeres; de qué manera sus músicas fueron ejecutadas, desafiando las prohibiciones de las autoridades, tanto en el ámbito sagrado de la iglesia, como en las escuelas. Las músicas de las óperas se insinuaron en la ceremonia patriótica de los argentinos, se ejecutaron en el severo ámbito castrense y acompañaron la fiesta campesina. Ni siquiera el tango -la canción ciudadana rioplatense- pudo

ignorar a los melodramas italianos. La publicidad de los productos de uso cotidiano -no sólo las mercancías lujosas- aprovechó las óperas para promoverse y no pocos argentinos fueron bautizados con nombres de protagonistas de melodramas. La ópera atravesó las barreras sociales de Buenos Aires: si un caballero distinguido había asistido a una velada lírica, a la mañana siguiente podía conversar sobre aquella ópera con el cochero que lo conducía al centro aunque el humilde trabajador jamás hubiera podido entrar a un teatro lírico. Se pudo verificar en el Plata una verdadera homogenización social e interclasista del gusto a través de la ópera.

2.

Antes de la presencia multitudinaria de los italianos en el Río de la Plata, Italia era para los románticos argentinos objeto de una idealización, un lugar de peregrinaje, un verso de Goethe, la herencia de la arcadia griega. Su imagen era la de una típica alegoría: la del jardín, representación de la naturaleza controlada en la más artificiosa de las maneras. Ante aquel lugar que era considerado como la sede natural del arte, del teatro y de la ópera, los viajeros que provenían de uno de los sitios más australes del globo, un paraje habitado escasamente por el hombre, probaron envidia y congoja: la pampa real nunca llegaría a parecerse a aquel jardín encantado.

Hacia finales de siglo XIX aquella desazón pareció ser reemplazada por una esperanza: las favorables coyunturas económicas, vinculadas con las exportaciones de materias primas, colocaron al país en posición de privilegio. El nuevo proyecto de nación era ambicioso: si un país sin historia no puede competir en el terreno del pasado -se pensaba- podrá en cambio prevalecer en el campo del futuro. Será necesario que toda novedad técnica o cualquier primicia cultural llegue a Buenos Aires, si es posible, antes que a otros lugares. La competencia con otros sitios basada en las prioridades temporales y en la apropiación de determinados objetos resultó ser pulsión característica de la nueva sociedad.

Los viajes de argentinos de la clase alta hacia Europa fueron legendariamente relatados por europeos como Anatole France, quienes observaron, atónitos, el derroche lujoso de aquellos estancieros que se paseaban por París. Esos millonarios que todo lo compraban, trataron de llevarse de regreso a casa los objetos que admiraban. Así como construyeron *petits hotels* de tipo francés en los barrios aristocráticos de Buenos Aires, también supusieron que podían trasladar a la Argentina aquel mítico jardín que habían descrito escritores como Sarmiento.

Elemento esencial de aquella arcadía que se habría de embalar para llevar a casa fue la ópera. Ésta, entonces, era considerada por la opinión preponderante el género primordial de la música, pero los argentinos, como sucedía también en gran parte de las naciones en vías de constitución, habían reconocido en el melodrama, además, una materia fecunda de ricas calidades con valía extra artística. La clase dirigente adjudicaba a ciertos objetos culturales representativos -y la ópera era uno de los principales- la posibilidad de alcanzar no sólo una constitución formal sino también una conformación material, ya que llevar el melodrama a Argentina podía contribuir -se pensaba- a forjar la cohesión de la joven comunidad y proyectarla hacia el futuro con confianza. La ópera, además, podía funcionar de forma excelente como embajadora del prestigio de la nación en el exterior.

Sólo escrutando las motivaciones que atribuían a la ópera una enorme carga de contenidos representativos es posible entender el intenso debate que se desarrolló en torno a la construcción del nuevo Teatro Colón. Como ha sido documentado en el segundo capítulo, la decisión de la ubicación de la sala y la discusión sobre sus características arquitectónicas concentraron la máxima atención de la prensa y de las instituciones del estado. No por casualidad la construcción de la gran sala de ópera de Buenos Aires se proyectaba cuando se forjaba el nuevo rumbo de la Argentina, el del país que se muestra agresivamente al exterior. El nuevo Teatro Colón se imagina en el mismo momento en que se concibe el puerto nuevo de la ciudad. Es notable que el viejo teatro, el que estaba siendo reemplazado, hubiera nacido contemporáneamente al desarrollo de aquella red ferroviaria que estaba destinada a abrazar el interior del país. Era como si aquel viejo país de Sarmiento, el que se había resignado a la pampa, pensara, gracias al giro favorable de la fortuna, que fuese posible tomar posesión del jardín. Sarmiento y el viejo teatro Colón mueren juntos en 1888.

No bastaba la erección de un teatro de ópera con valor de templo cívico. La elaboración de una liturgia específica (es decir, la constitución de un repertorio con perfiles propios) otorgaría a aquellos escasos habitantes de un territorio inmenso la legitimidad de sentirse una Europa fuera de Europa; el derecho a participar de las ventajas de aquella civilización moderna que se percibía como demasiado lejana. En efecto, cuando los argentinos decidieron que era factible construir una sala de ópera “igual pero mas grande” que las de París o Milán, confiaron en poblar el teatro nuevo con un repertorio propio que pudiese compartir las temporadas con las óperas de Wagner y Verdi. De esta manera aquella antigua actitud humilde con la que el *Boletín Musical* de 1837 consideraba la Argentina como país demasiado joven para el arte maduro, había sido reemplazada, conseguidos los éxitos económicos, por

una altivez que pretendió producir un repertorio lírico con potencialidad representativa de la nación.

Esa apropiación lírica formaba parte de una mimesis más general de Buenos Aires. A medida que el proyecto “europeo” tomaba forma, orgullosamente se mostró a los viajeros extranjeros que nada del viejo continente faltaba en la ciudad. Con un ansia comparable a la de la Reina Madrastra ante el espejo, se esperó el veredicto frente a la gran pregunta: ¿Buenos Aires es París? Tal cuestión ritualmente se proponía a las celebridades - France, Marconi, Puccini, Ferri - que desembarcaban en la ciudad para dar conferencias o simplemente para banquetear con los personajes de la *haute*. Muchos de aquellos visitantes fueron italianos y los peninsulares reforzaron su prestigio local a través de esas presencias que poblaban los periódicos. Los nuevos italianos podían mostrarse también como actores de los nuevos tiempos gobernando el aire con sus aviadores, manejando el éter y la electricidad. Por otro lado, en Argentina, quienes controlaban los nuevos objetos de lo moderno, como el cine y la fotografía, eran casi todos italianos residentes en el país y, sobre todo, los italianos eran asociados con el género cultural de prestigio. Fue evidente que se contaba con ellos para realizar el ambicioso proyecto lírico nacional. No pocos músicos que habían conocido a Verdi y a Ponchielli se habían establecido en el país. Ellos y sus alumnos auxiliarían en la elaboración de aquel material sonoro patrio. Además aquella “ópera nacional” podría ser ejecutada por los mejores artistas del momento, ya que los célebres divos que viajaban a Buenos Aires para cantar Verdi o Puccini, y que provenían del jardín arcádico, estrenarían las óperas escritas en Argentina. Tal disponibilidad estaba garantizada por las presiones contractuales que la fuerza económica del país hacía posible.

Esta centralidad de la cultura italiana en el proyecto nacional alimentó el prestigio del país europeo. Los argentinos fueron perfectamente sabedores de que la ópera, aquel objeto tan importante, había sido inventado por los italianos y que, a pesar de la difusión internacional del género, el lugar de la ópera seguía siendo Italia. Así, todavía en un momento avanzado de las cuatro décadas que aquí se estudian, el año 1908, los argentinos consideraron indisoluble aquella relación entre ópera e Italia. Los italianos eran los jueces de lo lírico y cuando en la Scala se presentó con poco éxito *Pelléas et Melisande* de Debussy, el diario *La Nación* declaraba: “El público milanés que goza y con justicia de la primacía intelectual y es juez supremo en esta materia, ha quedado desorientado y perplejo”.¹⁶⁹⁷

¹⁶⁹⁷ *La Nación*, 13 de junio de 1908.

Las constantes visitas de los italianos, cantantes y directores famosos, fueron motivo de peregrinaciones de multitudes que concurrieron al puerto a recibirlos y a despedirlos: ellos eran conocidos por toda la sociedad. Muchos italianos de gran nivel artístico decidieron residir en Argentina. Los italianos eran la mayor parte de los maestros de música, los compositores y los empresarios.

Algunos músicos argentinos de familia no italiana italianizaron sus apellidos, compusieron óperas con texto en italiano, trataron de asociarse con libretistas italianos y ambicionaron ardientemente que sus melodramas se estrenasen en Italia.

Más allá del gusto, más allá del placer, hacia fines del siglo XIX la clase dirigente del país tenía perfecta conciencia de que la ópera era un rito civil y esperaba ansiosamente inaugurar el nuevo templo. Esta recurrente analogía con lo sagrado no es mera retórica y la sociedad que ocupaba los palcos asistía a la velada lírica con ánimo similar al que usaba para concurrir al precepto dominical. Cuando en Buenos Aires se inauguró la temporada de 1895, aún en el teatro Ópera, el diario *La Nación* escribe, entre crudeza e ironía, que el melodrama (en aquel caso *Les Huguenots*) es un sacrificio de tedio, una cuenta del rosario que tiene que “quedar pasada”. Es precisamente aquel tedio lo que hace de la heroica presencia en el teatro de ópera algo “constitucional”, un esfuerzo cívico que se hace en pos de la cohesión social. Cuanto más aburrido resulte el espectáculo, mejor será. Es precisamente aquel tedio lo que excluye a los plebeyos que ocupan la galería de esta función ceremonial. Los de arriba, quienes no han aprendido las normas elementales de la discreción, pretenden insensatamente encontrar placer en un rito que arruinan con la pasión de sus gritos. Es el sacrificio lo que hace de la ópera un ceremonial “oficialmente incorporado a la vida civilizada elegante y culta”. Es precisamente el tedio lo que nos confirma en la alcurnia porque también nuestros padres se aburrían en el teatro. Nosotros somos herederos de nuestros mayores, somos “gente decente”, y hemos concurrido también a la ópera sabiendo que en teatro “se pasaba una cuenta más del rosario conteniendo el bostezo, como la pasaban nuestros padres de gloriosa memoria.”¹⁶⁹⁸

3.

La extraordinaria presencia masiva de italianos en Argentina, el dominio por parte de ellos de la mayor parte de los ámbitos culturales como los de la música, la llegada de la

¹⁶⁹⁸ *La Nación*, 12 mayo 1895.

derecha histórica al gobierno del Reino de Italia, explican que entre algunos inmigrantes residentes en Argentina y también entre relevantes personajes del mundo político italiano, se hayan verificado actitudes arrogantes respecto de la nación del Plata.

Los cambios radicales en la composición demográfica de la Argentina después de 1880, hicieron inevitable que las dinámicas sociales sufrieran una sustancial modificación. Nuevas costumbres, nuevos gustos y nuevos valores han hecho considerar que desde aquella fecha el país haya probado una verdadera refundación. La prepotente presencia italiana, la mayor entre los extranjeros de Buenos Aires, estimuló que en el gobierno romano, que alimentaba ambiciones imperialistas, se imaginase que Argentina era una colonia espontánea de Italia. Ya desde mucho antes de que los italianos hubiesen conseguido su unidad política, algunas tropas de *bersaglieri* habían establecido cuarteles en el sur argentino con la intención de consolidar desde el exterior la revolución del *Risorgimento* y esto demuestra bien la escasa consideración que desde Europa se tenía por naciones como Argentina.

A los italianos, pueblo histórico tan cargado de símbolos y ocupante de un espacio estrecho, la vasta pampa argentina apareció mera geografía. Resultó que a siglos de la conquista española los italianos, como sus antecesores ibéricos, consideraron aquellos territorios como mero pizarrón que esperaba ser escrito. Así como los europeos habían bautizado Nueva España o Nueva Ámsterdam territorios que imaginaban podrían acoger réplicas de las ciudades europeas, también los italianos habían fundado sitios denominados Nueva Roma que fueron hasta amurallados. La flamante constitución de una nación unitaria que los italianos que llegaron después de 1880 habían apenas experimentado, fue estímulo de repeticiones curiosas en el nuevo suelo. En América se reiteraron los ritos conmemorativos que invadieron el espacio simbólico argentino vacante aún físicamente: Buenos Aires, a la llegada de los italianos, hospedaba solamente dos estatuas conmemorativas de sus héroes. Las fiestas, los monumentos, la música, las bandas, fueron dominio de los italianos y tales objetos no sólo estuvieron al servicio de la celebración de la patria que ellos habían dejado, sino también la que estaban adoptando. Los italianos así redactaron la historia de los argentinos, describieron la geografía del país, conservaron su pasado a través de la fotografía y del cine. Pocas acciones resultan tan paradigmáticas de esta apropiación del territorio como el intento de trasladar a Buenos Aires las cenizas más queridas a los italianos, las de Dante Alighieri. Para tal efecto llegó a construirse un edificio -entonces el más alto de la ciudad - cuya simbología totalmente referida a la *Divina Commedia* permite aún hoy percibir claramente la voluntad de su comitente, el empresario Luigi Barolo.

Cuando los argentinos trataron de desarrollar proyectos nacionales al servicio de dos alternativas opuestas, una de tipo ilustrada y la otra de corte más esencialista, los italianos otorgaron símbolos a ambas aspiraciones es decir tanto la de tipo histórico liberal como la de enfoque místico populista. La ópera, invento italiano, no podía dejar de ser utilizada en estas funciones y estuvo al servicio de las dos facciones en pugna.

El melodrama cantó la historia de los argentinos reafirmando el símbolo de lo real pero también fue herramienta de la creación del mito legendario. Dentro de esta segunda tendencia se inscribe fundamentalmente la ópera *Huemac* de Pasquale De Rogatis que entonó una leyenda, es decir, sirvió a la arcadía mística. Esta operación aparecía contradictoria proviniendo de un italiano ya que suministraba emblemas a quienes culpaban a los inmigrantes de haber corrompido las costumbres de una supuesta pureza original de los pueblos de América. En este ámbito, hasta la figura más representativa de la argentinidad mítica, el gaucho, fue invento teatral de artistas de circo italianos. Aquella personificación fue llevada a la ópera también gracias a un italiano, Enrico Bernardi. Éste, para cantar al gaucho Juan Moreira, tomó como modelo nada menos que *Cavalleria Rusticana* de Mascagni. Moreira era el emblema máximo de la “autenticidad” pampeana y su cantor, Bernardi, delatando la simulación que habitualmente acompaña a las operaciones exotizantes, había sido, por otro lado, el responsable musical de la primera presentación de la ópera de Mascagni en Argentina y para ello había utilizado material musical espurio.

En pos de aquel ideal gauchesco, el argentino Arturo Berutti, que había italianizado su apellido, compuso otra ópera sobre el mismo personaje heredando el mismísimo modelo de Mascagni. Otra vez, por lo tanto, aquel emblema nacional sucumbía bajo la hegemonía cultural italiana: Berutti no sólo se sometió a las convenciones de lo lírico, sino que los espectadores argentinos habrían de enfrentarse con un gaucho que pretendía representar lo más puro de la nación cantando versos italianos que eran del poeta ligure Guido Borra.

Los creadores de estas obras, si bien ocasionalmente, hicieron explícitas declaraciones que resultan preciosas y han sido objeto de fructuoso análisis en este trabajo. La elección del campo mítico y el desprecio por el dato real, histórico, por parte de estos actores culturales que proclamaban autenticidad es del mayor interés. Borra llegó a escribir frases tan rotundas como que “Es la tradición y no la historia la fuente destinada a proporcionar los elementos vitales del drama nacional”. De Rogatis, por su cuenta, no manifestó interés alguno por la verdadera música andina cuando compuso *Huemac*. Consideraba ese material poco

interesante, era música que habría que “usarla sólo a ratos, si no es una lata...”.¹⁶⁹⁹ Tales conceptos son reveladores proviniendo de alguien que pretendía construir lo nacional a partir de la música y muestran con su irreverencia cómo los italianos manipularon lo más santo, el “alma” del nacionalismo. Las palabras de De Rogatis rememoran las opiniones de su compatriota, el hermano de Puccini cuando probó la chicha, bebida que le parecía “*una vera troiata*”.

Otros compositores recorrieron el sendero respetuoso de la diferencia evitando exotismos de efecto. Ellos también fueron italianos. La primera ópera dedicada al heroico Atahualpa nótese, figura histórica y no de leyenda - fue obra del garibaldino Carlo Enrico Pasta, residente en Perú. Notablemente, la tragedia de Atahualpa fue también entonada en Argentina por otro italiano, Ferruccio Cattelani, simpatizante del Héroe de dos mundos. El mayor compositor de una ópera histórica en Argentina resultó ser Héctor Panizza, hijo de un importantísimo violonchelista italiano. Panizza cantó en su *Aurora* epopeyas de la historia de la independencia argentina pero la operación también fue marcada por su italianidad. No sólo se cantaba en italiano sino que los colaboradores de Panizza fueron Luigi Illica, el principal libretista de su época, y el pintor Pio Collivadino, hijo de un inmigrante italiano que tenía una carpintería en el barrio de la Boca y que habría de participar en la decoración de obras públicas importantes como el Teatro Solís de Montevideo y el Palacio de Justicia de Roma.

Es importante indicar que tanto Cattelani como Panizza estuvieron estrechamente vinculados a Arturo Toscanini, un personaje que además de su indiscutida estatura musical representó la alternativa democrática a la mística autoritaria de Italia. Héctor Panizza alternó con éxito su carrera la composición con la dirección de orquesta y la desestima que recibió de parte de los sectores místico nacionalistas de su país confirma que el lugar que había elegido estaba situado en el universo del *logos*. En 1945, durante el régimen de Juan Domingo Perón, el franquista Josué Quesada sustituyó los versos originales que Luigi Illica había escrito para *Aurora* con textos castellanos y esto fue considerado “oportuno” por la crítica de la elite. La trayectoria de Panizza anticipaba la de Juan José Castro otro hijo de inmigrantes, esta vez gallegos, quien también fue compositor de óperas y director de orquesta. En ambas actividades Castro representó, junto al autor de *Aurora*, la cumbre de excelencia entre los músicos argentinos de la primera mitad del Siglo XX. También Castro, cuya estética nunca cedió a la invención de un ser nacional de leyenda, fue hostilizado por los populismos y a

¹⁶⁹⁹ Kuss, Malena, op. cit., p. Malena, op. cit., 198.

pesar de una carrera internacional brillantísima pudo trabajar en su país recién derrocado el peronismo.

Los dos intentos de identificación nacional en función de la ópera fueron recibidos con desaliento por el nacionalismo y sentidos como una frustración. Por un lado, los ensayos de los místicos fueron recibidos con frialdad por el público y la prensa. El paisaje, el “ambiente argentino” generaba hasta en los profetas del mito pampeano una sensación de angustioso vacío. La percepción de lo que la prensa llamaba “trivialidad” parecía ser sensación compartida hasta por los mismos creadores de estos melodramas. Es significativo que tanto desde las didascalias como desde las realizaciones escénicas se trataba de cubrir con árboles demasiado frondosos un paisaje que, por cierto, se sospechaba poco interesante.

La vía historicista seguida por músicos como Panizza, cercana a los melodramas de Giordano y de la *Nuova Scuola*, si bien admirada en sus aspectos artísticos, decepcionó a quienes esperaban pintoresquismo local y se decretó desde la prensa experiencias como *Aurora* no eran óperas argentinas.

El anhelo de fundar una ópera argentina parecía, ante cada nuevo fracaso, cada vez más irrealizable. El concepto de “ópera nacional” se mostraba cada vez más un oxímoro, es decir, una fuente de desilusión y encono.

Suponiendo que aquella derrota fuese debida a la lengua de los *libretti*, compositores como Felipe Boero se ejercitaron en la creación de melodramas en castellano. Los resultados fueron señalados por parte de la opinión internacional como intentos “no exportables”. Para el nacionalismo cultural esto significó aún otra frustración.

El melodrama como objeto artístico fue vehículo de diferentes representaciones de la sociedad; en su mayoría las óperas eran plasmadas por peninsulares y el melodrama como mercancía era maniobrado totalmente por italianos.

Buenos Aires resultó ser un mercado operístico floreciente al que no se permitió desarrollos autónomos de la Casa Madre, porque eso resultaba contrario a los intereses de quien controlaba los negocios desde Milán y Roma. Argentina y también otros países de gran migración italiana del continente fueron considerados, incluso en esto, como sucursales, es decir, como expresiones de aquella colonia espontánea. Era el momento de personajes decididos y peligrosamente pintorescos como Walter Mocchi, *il capitano*, y su admirado compatriota, *il duce*, que gobernaba Italia.

En el terreno de la empresa lírica, el control de los italianos fue prácticamente total y esto generó entre algunos porteños no pocos recelos. En ellos se anidaba la permanente

sospecha de ser considerados ingenuos provincianos por los personajes que procedían de allende el océano.

En consecuencia, una lucha cultural que reflejaba la tensión política de la sociedad se combatió, otra vez, en el escenario de un teatro de ópera.

4.

En 1910, cuando se celebraba un siglo del primer gobierno autónomo en el Río de la Plata, se manifestó con toda su fuerza un proceso que en realidad se estaba gestando desde hacía tiempo. Tales evoluciones consistieron en incomprendiones cada vez más radicales entre la elite local y los inmigrantes, sobre todo los españoles e italianos, es decir los más numerosos.

Para entender la especificidad de esas dinámicas que afectaron a la sociedad argentina, en el capítulo cuatro fue comparada provechosamente aquella realidad con la de otras naciones de América. Una circunstancia que acomunó aquellos estados en aquel momento dio pretexto al cotejo: el tipo de ceremonias que cada una de esas sociedades habían organizado en torno a 1910 para conmemorar los centenarios de las respectivas independencias. Estos festejos en su estilo, es decir en su forma y contenido, reflejaron peculiares visiones tanto respecto del propio pasado como también en cuanto a los proyectos de cada sociedad con relación al futuro. De manera más trabajosa, por lo implícito de las manifestaciones, fue posible establecer cuáles eran los factores que cada una de aquellas sociedades percibían como amenazas. Mientras en algunas naciones como Chile aparecía que el elemento indígena era considerado un escollo para la realización de los proyectos de la clase dirigente, en Argentina fue una vez más evidente que el temor de la elite era lo extranjero.

Dentro del ámbito de las familias tradicionales argentinas manaron actitudes agresivas hacia los foráneos, sobre todo contra la comunidad mayoritaria de inmigrantes en lo que Clemente Greppi califica de movimiento “italianóphobo”. Las acciones de la Liga Patriótica, apoyadas desde el diario *La Razón*, representaron el nacimiento de un tenaz y longevo movimiento nacionalista intolerante. Desde la ciencia y la cultura se actuaron formas de intimidación más larvadas pero no menos violentas.

Desde el terreno científico se propugnaron teorías racistas como las de Alejandro Bunge y en el campo educativo se fomentó la construcción de una liturgia de la Patria tendiente a

convertir en ciudadanos incluso a aquellos extranjeros que no deseaban ser argentinos. La escuela fue vehículo de una concepción de la sociedad imaginada que era representada por el aniquilante emblema del crisol de razas y que propugnaba la negación de la realidad histórica de los migrantes.

En el terreno de las letras, escritores como Cambacères no se preocuparon por disimular su rencor esencialista contra los italianos. En el horizonte del espectáculo, grupos nacionalistas patrocinaron desde el cine y desde el teatro de ópera la reunión de los dos grupos políticos que hasta entonces se habían combatido ásperamente. En esta investigación ha resultado útil verificar los casos de la película *Amalia* y de la ópera *La Angelical Manuelita*. En la gestación de ambos espectáculos se conformó en torno al hecho artístico una coalición defensiva y promiscuamente familiar de valores arcaicos y campestres basándose más en lo mítico que en lo real. En esos intentos habría de resultar central la figura emblemática del gaucho como depositario de imaginados valores ancestrales provenientes de una pura arcadia intemporal.

Ante las embestidas xenófobas, la actitud de los residentes italianos fue variada. Algunos de los inmigrantes, como José Ingenieros, ante aquella agresión anti-italiana, escondieron sus orígenes peninsulares que ya no funcionaban como viático para acceder a los círculos de la elite y adoptaron los valores de la nueva comunidad imaginada. Otros italianos, como De Rogatis, rencorosos respecto aquella madre-patria que había desatendido a sus hijos, colaboraron activamente en la construcción de los emblemas que pedía la madre sustituta. No faltaron empero acciones resistentes de solidaridad recíproca por parte de las asociaciones de extranjeros, pero entre los hijos de los inmigrantes el temor a la censura social pudo más. Estos adoptaron, en general, actitudes de asimilación negadoras de los orígenes, sobre todo si sus apellidos los delataban como miembros de las dos comunidades más numerosas de extranjeros: la italiana y la española.

Por otro lado, los rasgos de la cultura italiana, incluso los culinarios, estaban tan difundidos en Buenos Aires que la sociedad los consideraba propios y entre la clase alta los emblemas de los italianos habían perdido todo atractivo. Resultó imposible que los perfiles específicos de aquella multitud pudiesen tener algún valor de diferenciación entre el universo snob, siempre anhelante de un *trovar clus*, un catálogo de gestos exclusivos, con valor de sello distintivo. El que, además, aquellas características fuesen patrimonio de las clases más humildes, disminuía aún más su prestigio y solamente los aspectos menos difundidos entre las masas podían conservar algún interés para la elite; por eso los argentinos cultos continuaron a

leer y citar la literatura alta de Italia, como *La Divina Commedia*, si bien evitaban de contextualizar a su autor con el lugar de su origen. Con la ópera lírica, tal operación de asepsia fue más dificultosa. El modelo italiano en Buenos Aires estaba siendo reemplazado por otros paradigmas como el francés o el sajón. El cambio de ruta era claro y visible: si bien a fines del siglo XIX los Ocampo, una familia de elite, había decorado sus mansiones con mármoles importados desde Carrara, algunos de los parientes de las generaciones sucesivas elegían otros modelos. Así, Victoria Ocampo, ya en 1912, adquirió una casa prefabricada en Inglaterra que trasladó a Mar del Plata donde hospedó su célebre cenáculo literario.

El ambicioso proyecto de convertir a la Argentina en un enclave europeo, ya sea de tipo italiano como se pretendía en 1880, o inglés como se deseó después, de todas maneras mostró todos sus límites y los impulsos de apertura cosmopolita de la sociedad fueron paulatinamente reemplazados por pulsiones centrípetas que se tradujeron en el rechazo del extranjero que, según se consideraba desde los barrios altos, invadía las ciudades. Como gran parte de la fuerza de trabajo y el control de los sindicatos estaban en manos de los inmigrantes, sobre todo italianos, el conflicto entre ambos bandos asumió connotaciones de lucha de clases. El narcisismo de aquellos que tanto habían invertido por ser aceptados en Europa, había sido profundamente lacerado ante la sospecha de ser, por el contrario, objeto de colonización y lucro. La ofensa era insanable. Los porteños de la *haute* habían hecho todo lo posible para sorprender a los visitantes que llegaban a Buenos Aires mostrándoles barrios residenciales que eran fiel reflejo de los mejores *arrondissements* de París. La ciudad copiaba a Europa y había importado para su mejor arquitectura materiales y planos de *petit hotels*, pero Buenos Aires no se comportaba como París: Buenos Aires imitaba lo que París tenía pero no lo que París hacía. Ya lo había indicado crudamente Anatole France: los argentinos son nuevos ricos que compran arte pero no saben apreciarlo, las telas “*sont classées, non par écoles, mais par grandeur*”¹⁷⁰⁰. Esta naufragada emulación preparaba otras duras decepciones y esto provocó cadenas de rencores insatisfechos. Desilusiones similares se agazapaban en el terreno de la ópera.

El afán de las elites de construir una Europa fuera de Europa, fue imposible también con relación a lo lírico. En la ópera se repetía cuanto estaba sucediendo en la Buenos Aires de las calles. Así como la ciudad del Plata no ideó una Galería Vittorio Emanuele, tampoco pudo desarrollar un mercado lírico propio. Faltaron, al lado de los compositores argentinos, profesionales locales de las letras equivalentes a Cammarano o a Illica. Cuando el Río de la

¹⁷⁰⁰ Brousson, Jean-Jacques, op. cit. p. 223.

Plata reprodujo, a menudo de manera excelente, los mecanismos típicos del teatro de ópera, lo hizo siguiendo modelos, como los planos de aquellas mansiones que llegaban de fuera. El Colón y el Solís se enorgullecieron de que sus arquitecturas europeas hospedasen a Toscanini, Schipa y Caruso, pero la Scala había forjado producciones de éxito universal como *Norma*, *Otello* y *Turandot* y La Fenice *Rigoletto* y *La Traviata*.

También aquella ambición de conseguir una centralidad internacional a través de la composición de la ópera, el sueño de edificar aquella “ópera nacional”, fue frustrada. Si bien en Argentina se compusieron óperas, muchas, no fue posible elaborar aquel repertorio con valor identitario. Hubo intentos místicos y legendarios en la composición lírica como los de De Rogatis, gauchescos como los de Bernardi y Berutti e incluso históricos como los de Panizza, pero ninguno de estos había satisfecho a las expectativas de quienes esperaban de la ópera un emblema de lo argentino. Esos ensayos no pudieron desprenderse de la matriz italiana del género. La extrema promoción, por parte del nacionalismo, de productos poco profesionales como los de García Mansilla, condujo a otra cita frustrada entre el género lírico y lo imaginario que se quería representar. A la primigenia época que esperaba construir aquella ópera nacional, sucedió entonces el tiempo de la desilusión, porque la ópera de los italianos, resultando ajena, fue motivo de encono. Ambos momentos fueron paralelos al beneplácito y al repudio de los italianos. La derrota fue dolorosa ya que los rioplatenses se habían nutrido de la esperanza de diferenciar tanto sus ciudades como su repertorio lírico del entorno americano tropical. Esta decepción produjo el rechazo del género, en especial si estaba relacionado con lo italiano y es por eso que una ópera como *Amalia* de Capizzano no tendrá acogida oficial.

5.

Los compositores de melodramas, con sus virtudes y defectos, han dado materia a representaciones icónicas que han funcionado como paradigma de los inmigrante; en ese sentido Verdi, Puccini o Mascagni son, desde este punto de vista, formas de ser italiano.

En el momento inicial de su llegada masiva, los inmigrantes italianos fueron asociados con la honesta “operosidad”. Muchos de ellos, como trabajadores de la tierra o como artesanos, cubrieron áreas de actividad vacantes en Argentina, transmitiendo a los habitantes locales técnicas artesanales que habían sido experimentadas durante siglos. Su capacidad de

trabajo fue admirada: ellos en poco tiempo transformaron aquella humilde realidad que los había visto desembarcar “con una mano atrás y otra adelante” en una digna estabilidad. Llegaron velozmente a ser propietarios de sus moradas y muchos procuraron a sus hijos una educación muy superior a la propia, encauzándolos en posiciones profesionales reconocidas. Esto fue recogido a menudo por la literatura local en obras como la famosa *M’hijo el doctor* de Florencio Sánchez. Aquellos trabajadores pudieron conjugar el amor por la patria lejana con actividades solidarias de la lucha social a través de organizaciones sindicales que eran nuevas en Argentina.

El tango cantó al “tano sacrificado” del “dolor y tristeza” pero ninguna imagen pudo representar mejor a aquel inmigrante laborioso que la del campesino Verdi. El compositor, considerado un abuelo protector de todos, era una persona que, a pesar de su fama y del dinero que había acumulado con su carrera, continuaba trabajando ya anciano, mientras los inmigrantes comenzaban a poblar Argentina. Verdi, como ellos, era alguien sufrido y como ellos se había “hecho solo”. Era dato sabido por todos que aquel anciano ahora célebre, siendo un estudiante había sido rechazado por el conservatorio. Verdi era modelo del trabajador orgulloso de su obra y que, con amor por las cosas bien hechas, como buen artesano, no se conformaba con el resultado fácil ni siquiera ante el éxito de sus óperas.

Otro paradigma muy distante de aquel que representaba el laborioso personaje que trabajaba la tierra, se elaboró más tarde: el modelo del “tano canchero y sobrador”. Esta representación era la de personaje que había viajado en “*Ponte A*” y no en la estiba de los migrantes. Se trataba de un sujeto seguro de sí mismo, dominador de lo moderno, que controlaba el telégrafo y que se aventuraba en proezas aeronáuticas. Estas personas, de quienes se decía que “se comían los vientos”, eran otros italianos diferentes de aquellos inseguros campesinos que descendían de las naves; eran candís, conquistadores y seductores. Desprejuiciadamente avanzaban sobre el mundo con sus campañas arqueológicas cuando no con sus colonizaciones. Eran la revancha de aquel italiano que llegaba a nuestras playas “con aire humilde y suplicante” descrito por Alberdi. Estos nuevos sujetos eran súbditos de una monarquía arrogante que ambicionaba ser imperio.

En el mundo de la ópera, el deportivo Giacomo Puccini que manejaba su automóvil y participaba en cacerías junto a la aristocracia, fue símbolo, más allá de los datos históricos que se refieren al compositor toscano, de esa tipología. Fue natural asociar a Puccini con aquel sujeto sin demasiado prejuicios capaz de comportarse como Pinkerton ante las situaciones espinosas. Este tipo humano es cantado por un tango que alude a ese “tano” que “se hizo humo entre el montón”. El propio hermano de Puccini, aventurándose en Argentina y

confirmando este modelo, no sólo despreció las bebidas que le ofrecían sus huéspedes, sino que hasta cometió adulterio con la mujer de su benefactor jujeño.

Sucedió que aquellos “canberos” empezaban a resultar molestos y algún crítico musical generó la significativa expresión “pesado como una Tosca”. En Buenos Aires aquel rechazo a los italianos asociado con su emblema musical habría de empeorar aun. Si los franceses como Massenet cantaban refinadas leyendas orientales, el naturalismo realista italiano osó invadir con ramplonerías el templo lírico tapizado de terciopelo. Para los palcos esto resultó cada vez más intolerable. El público de verduleros y carreteros que apenas se toleraba en el “paraíso”, llegaba a ser ensalzado como protagonista del mismísimo escenario que proponían Mascagni y Leoncavallo. Eran sus vidas las que personificaban los divos Enrico Caruso y Tita Ruffo en dramones sórdidos del proletariado más *lumpen*.

Los gritos intolerables de aquellos maleducados de la parte alta del teatro eran legitimados ahora en vocalidades estentóreas y destempladas. Hasta los *libretti* como el de *Cavalleria Rusticana* abrían terreno a la vulgaridad, autorizándola con el sello de obra de arte: la última línea de aquel texto es un manifiesto del “tano verdulero”. Aquel libreto indica a los cantantes lo siguiente: “*tutti gettano un grido*”.

La variable consideración de lo italiano, encarnado tanto en aquellas multitudes de migrantes como en el género melodramático, encuentra un mecanismo de control posible en las temporadas líricas. Las cronologías de los teatros de ópera rioplatenses resultan fuentes de información incomparables para confirmar la acogida y rechazo de repertorios líricos específicos. Esas listas muestran que la aceptación de la música italiana en Buenos Aires fue, en un primer momento, muy generosa. En la época constituyente del país las figuras de Rossini y de Bellini fueron el paradigma de lo genial y se esgrimió para demostrarlo hasta la fisonómica esencialista. Se proclamó desde paginas autorizadas que el modelo musical afín a los argentinos debía ser el italiano. En los años de la maciza presencia migratoria seis o siete salas de diferentes niveles ofrecían ópera al público de Buenos Aires, de manera más o menos regular. Allí se representó antes de 1900 un repertorio fundamentalmente italiano. Las óperas alemanas o francesas que llegaban al escenario, según el uso de Italia se cantaron hasta bien entrado el siglo XX en italiano y un circuito empresarial muy eficaz hizo llegar a Buenos Aires a los artistas italianos mas famosos que habían estrenado óperas en *prime assolute*, pocos meses antes.

Cuando la aceptación de los italianos en la sociedad encontró obstáculos, aquel favor por el melodrama peninsular comenzó a mermar. La disminución de la cantidad de óperas italianas en el repertorio de los teatros argentinos resultó cada vez más evidente según

muestran las temporadas del Ópera y del Colón. La valoración de aquel repertorio y del género lírico en general, en las publicaciones periódicas locales, fue muy diferente. Las opiniones de esos cronistas culturales usaron, para referirse al melodrama italiano, calificativos como atrasado, liviano, superficial, aproximativo.

A partir del cambio de siglo disminuyeron los títulos de ópera italiana en las temporadas. Si bien este fenómeno fue universal en la recepción del melodrama peninsular, aquel cambio de preferencias fue particularmente significativo en el teatro de la elite porteña. Esto resulta especialmente nítido ante los detalles que emergen del teatro gemelo del Colón, el Solís. El dato es fundamental si se considera que esta última sala florecía en una sociedad que había acogido una inmigración muy similar a la de Buenos Aires.

El repertorio más tradicional de la lírica italiana se refugió entonces en los barrios de trabajadores, aquellos poblados por los inmigrantes y sus hijos. Esta dinámica no era exclusiva de la ópera sino que afectaba también a ámbitos estéticos generales. Cuando las vanguardias también en Argentina comenzaron a considerar el arte romántico como *demodé*, resultó que aquel conjunto heterogéneo que era el público porteño, se polarizó, después de 1900, siguiendo dos vectores extremos del gusto.

El grupo mayoritario - el de las clases más humildes - se cobijará en modelos que las elites han descartado, aferrándose a una sensibilidad *larmoyant*, descolorido resabio del romanticismo que ya había perdido toda vitalidad y olía a viejo. El barrio sentimental rioplatense acoge al desplumado pájaro azul de Novalis cuando éste empezaba a ser maltratado en Europa. El pobre volátil se refugiará en la jaula de canarios en un patio con malvones. La tragedia del valsecito criollo que cantaba a una pulpera que era rubia y de ojos celestes ¹⁷⁰¹ podía convivir perfectamente con las melancólicas desdichas de las heroínas de Bellini y Donizetti que en el suburbio todos conocían.

Mientras a principios de siglo XX la elite argentina proclamaba devoción a la Europa de las vanguardias que cantaban el ruido de la fábrica, la dinámica de la guerra y la electricidad de la ciudad, un sector del Barrio Norte porteño se pretendió *un retour a la campagne* que

¹⁷⁰¹ Un célebre y sentimental vals criollo con música de Enrique Maciel, “La pulpera de Santa Lucia” incia:

“Era rubia y sus ojos celestes
reflejaban la gloria del día
y cantaba como una calandria
la pulpera de Santa Lucía.

idealizó lo bucólico sin advertir la incompatibilidad de combinar la admiración por el urbanismo electrificado de la Ciudad Luz con algo tan dispar como la contemplación de la pampa. Otros miembros de la *haute*, más coherentes con el dictamen de lo moderno, habrán de considerar con ironía el sentimentalismo vetusto del barrio italiano y perseguirán durante el cambio de siglo una nueva racionalidad. Ellos depositarán una confianza en la industria y en los motores que habrá de encontrar afinidades estéticas tanto con el futurismo de matriz fascista como con el progresismo que proclamaba la revolución utópica colectivista. Derecha e izquierda, entonces, si bien explícitamente se proclamaron antagonistas, se encontraran muy a menudo, contemplando las mismas vidrieras del centro y justificando similares desdenes respecto de los inmigrantes de los conventillos.

Ellos fueron los verdaderos excluidos y la desvalorización de los compositores símbolo -de Rossini a Puccini- entre la elite de Buenos Aires corrió paralela a aquellas nuevas identificaciones peyorativas de los italianos incluso entre sus descendientes ya que la operación del crisol los había eficazmente asimilado al homogéneo modelo único. Ellos se avergonzaron de pronunciar correctamente sus propios apellidos¹⁷⁰², y lograron olvidar el nombre del pueblo de origen familiar. También ellos consideraron que la música de *La Traviata* era de segunda categoría, demasiado sentimental y pasada de moda.

Esos procesos resultaron persistentes en la cultura del país sudamericano. La crítica musical, la ciencia musicológica y amplios sectores de la *intelligentzia* en Argentina, han quedado encallados aún en aquellas prevenciones sobre el valor del repertorio lírico italiano. La cúpula cultural del país sudamericano, suponiendo actuar con fidelidad a antiguas concepciones que alguna vez imaginó progresistas, se ha autoexcluido de la posibilidad de aprovechar de uno de los procesos culturales que más han caracterizado nuestra época: la revalorización del repertorio belcantista italiano. El *revival* de Rossini y Verdi ha provocado, en efecto, una febril actividad científica y artística que ha encontrado paradójicamente en aquellas capitales envidiadas por los porteños, Londres o París, impensados puntos de fuerza. Después que el Covent Garden ha concluido su ciclópea empresa de representar las veintiocho óperas de Verdi en ocasión del centenario de la muerte del compositor, el teatro Colón, luego de décadas de decadencia, ha celebrado un siglo de vida en la peor de las maneras, cerrado.

¹⁷⁰² Si bien cuidadosamente se ejercitaron sobre los apellidos de origen sajón aunque pertenecientes a personas de dudosa moral como el caso de Suárez Mason.

6.

La difusión de la ópera en Buenos Aires ha permitido una verdadera homogenización social e interclasista del gusto.

El melodrama, durante el periodo de nueva constitución de la sociedad argentina, fue investido de funciones extramusicales. Más allá del placer estético, la clase dirigente del país tuvo perfecta conciencia de que la ópera era un rito civil imprescindible para la cohesión interna y una digna representación exterior del país. El género se asoció de todas maneras con el país del que provenía la mayoría de extranjeros que llegaban a la Argentina.

Las dificultades para apropiarse del género por parte de la elite de poder coincidieron con una nueva visión del extranjero. Éste, a quien antes se había considerado esencial para el progreso del país, fue considerado como un invasor y corruptor del ámbito urbano. Se acusó a los foráneos de ser poco agradecidos y se constató además que ellos seguían siendo los propietarios de los emblemas culturales envidiados como la ópera. El melodrama por ello fue otro campo de batalla ya que representaba lo inalcanzable del proyecto de europeización del país. Además la ópera era objeto propio de los italianos, aquella parte mayoritaria de la clase trabajadora que se consideraba desestabilizadora del orden social.

Se intentó, de todas maneras, utilizar a la misma ópera para alzar barreras defensivas de tipo místico populista.

En esta dinámica, a través del estudio sobre un caso específico, el de la migración de italianos en Buenos Aires, se constata entonces la necesidad de las representaciones culturales en las sociedades en pos de identidades. En Argentina se recurrió de manera decidida al melodrama para conseguir tales objetivos representativos y esto tanto en función del proyecto iluminado progresista como según las intenciones populístico - nacionalistas. La adopción de emblemas de los extranjeros, la pasión por la construcción de los propios y la denigración de los ajenos ha mostrado la importancia que adquirieron los objetos con valor representativo en las tensiones de encuentro y rechazo de culturas. En esas dinámicas tan diferentes se ha constatado la importancia central que desde el poder se ha adjudicado a la ópera, su capilar penetración en los estratos más profundos de la sociedad argentina y su extrema versatilidad, ya que ella en diferentes momentos fue, también en el Río de la Plata, progresista, aristocrática, vulgar, extranjera, nacional, subversiva y reaccionaria.

BIBLIOGRAFIA

“Aportes para el conocimiento de la actividad musical en Buenos Aires durante el siglo XIX: The British Packet and Argentine News, año 1933”, traducción de Juan Ortiz de Zarate, *Música e Investigación*, a. 8 (2008), n. 16, pp. 108-128.

AAVV, *Antología del tango rioplatense*, vol. 1 (*Desde sus comienzos hasta 1920*), Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires, 1980.

AAVV, *Mujeres haciendo historia. Migrantes italianas en Buenos Aires*, Icei, Buenos Aires, 2008.

Abse, Tobias, “The triumph of the Leopard”, *The New Left Review*, n. 199 (1973), pp. 3-28.

Adamo, Rosaria y Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Eri, Turín, 1982.

Adorno, Teodor Wiesengrund con Max Horkheimer, *Dialettica dell'Illuminismo [Dialektik der Aufklärung]*, Querido, Amsterdam 1947]. Einaudi, Turín, 1966.

Aguerre, Marina y Raúl Piccioni, “Eduardo Schiaffino y ‘el monito Tití’ del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña”, *Desde la otra vereda, Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880 - 1960)*, coordinado por Diana Beatriz Wechsler, Jilguero, Buenos Aires, 1999, pp. 83-117.

Aguerre, Marina, “Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires”, *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, Siglos XIX y XX*, coordinado por Diana Beatriz Wechsler, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000, pp. 59 – 88.

Alberdi, Juan B., *Recuerdos de viaje y otras páginas*, Eudeba, Buenos Aires, 1963.

Alliegro, Enzo Vinicio, “Processi di trasformazione di pratiche religiose popolari: il Santuario di Viggiano (1950-1984)”, *Bolletino storico della Basilicata*, 17, 2001, pp. 139-185.

Alliegro, Enzo Vinicio, *L'arpa perduta. Dinamiche dell'identità e dell'appartenenza in una tradizione di musicanti girovaghi*, Argo, Lecce, 2007.

Álvarez Martínez, Rosario, “L'opera italiana alle Canarie (1860 - 1914)”, *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, coordinado por Anna Laura Bellina, Diastema, Treviso, 2000, pp. 141 – 163.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo [Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism]*. Verso, Londres y Nueva York, 1983], Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Antolini, Bianca Maria, “Rappresentazioni rossiniane e dibattito critico in Italia nel decennio 1860 – 70”, *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, Convegno organizzato con la collaborazione dell’Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, 18-20 febbraio 1993, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 121-148.

Archivio di Stato di Potenza, *Elenco richiesta dei passaporti (dal 1860 al 1870 e 1900 1907)*.

Arenas Luque, Fermín V., *Cómo era Buenos Aires, Plus Ultra*, Buenos Aires, 1979.

Aretz, Isabel, “Il melodramma in Venezuela”, *Il teatro di due mondi*, coordinado por Aníbal E. Cetrangolo, Imla, Padua, 2000, pp. 69 – 88.

Argentina la otra patria de los italianos, coordinado por Manrique Zago, Zago, Buenos Aires, 1983.

Ariel, “El violín roto”, *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 23 de enero de 1887, p. 2.

Ariza, Julia, “Representaciones de la oligarquía argentina en una revista ilustrada: Plus Ultra (1916-1930).” *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*. Caia, Buenos Aires, p. 527.

Arizaga, Rodolfo, *Enciclopedia de la música argentina*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1972.

Armando, Adriana B. y Guillermo A. Fantoni, “Recorridos americanos: algunos temas en Xul Solar”, *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Auditorio de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 12 al 15 de septiembre de 1995*, Caia, Buenos Aires, 1995, pp. 200 – 212.

Armus, Diego, *Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*, Edhasa, Buenos Aires, 2007.

Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950, coordinado por Patricia M. Artundo, Beatriz Viterbo, Buenos Aires 2008.

Arte y recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Museo Nacional de Bellas Artes, 22-24 de Septiembre de 1997, Caia, Buenos Aires, 1997.

Atela, Valeria, “Música y religión en la comunidad de descendientes de alemanes del Volga”, *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega*, n. 18 (2004), pp. 127 - 140.

Auerbach, Erich, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale [Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946], vol II, Einaudi, Turin, 1956.

Avellaneda, Nicolás, “Participación en el Debate sobre la obligatoriedad del Idioma Nacional en la Escuelas. Congreso de la Nación (1896)”, *De la República posible a la República*

verdadera (1880 – 1910), coordinado por Natalio R. Botana y Ezequiel Gallo, Ariel, Buenos Aires, 1997, pp. 366 y ss.

Bailbé, Joseph-Marc, “Rossini et la sensibilité française”, *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, Convegno organizzato con la collaborazione dell’Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, 18-20 febbraio 1993, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 27 - 36.

Baily, Samuel L., “La cadena migratoria de los italianos en Argentina. Los casos de los agnoneses y siroleses”, *La inmigración italiana en la Argentina*, coordinado por Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli, Biblos, Buenos Aires, 2000, pp. 45 – 62.

Baldacci, Luigi, *Libretti d’opera e altri saggi*, Valecchi, Florencia, 1974.

Balilla Pratella, Francesco, “11 Octubre 1910”, <http://www.ccapitalia.net/macchina/manifiesto-musicos-futuristas.htm>, consultado en abril 2009.

Balzac, Honoré *Illusions Perdues*, edición de M. Bouteron, Gallimard, París, 1947.

Balzac, Honoré, *Commedie Humaine*, Gallimard, París, 1962.

Barbero, L[?]. B[?], “«Ho sbagliato, la testa va chinata dall’altra parte»’: Savinio regista dell’Armida all’origine delle Rossini-Renaissance”, *Rivista Italiana di Musicologia*, n. 26 (1991), pp. 79–94.

Barker, John W. “A forgotten early champion of Wagner: venetian bandmaster Jacopo Calascione”, *Journal of Band Research*, Octubre 2007.

Barrancos, Dora, *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores, (1890-1930)*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1996.

Barrientos Garrido, Iván. “Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música chilena”. *Revista musical chilena*, a.50 (1996), n.186, pp.40-72.

Bartoli, Jean – Pierre, “Orientalismo ed esotismo sino all’epoca di Debussy”, *La Globalizzazione Musicale, Enciclopedia della Musica*, Einaudi - Il sole 24 Ore, Milán, 2006, vol VII, pp. 259 – 283.

Basevi, Abramo, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Florencia, 1859.

Beghelli, Marco, “Voci e cantanti”, *L’Unità della musica, Enciclopedia della Musica*, Einaudi - Il sole 24 Ore, Milano 2006, vol. VIII, pp. 814 – 840.

Béhague, Gerard, *La música en América Latina*, Monte Ávila, Caracas, 1983.

Belloni, Alberto, *Del anarquismo al peronismo. Historia del movimiento obrero argentino*. Documentos, Buenos Aires, 1960.

Bellotto, Francesco, “Bibliografia”, *Pia de’ Tolomei*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2004, p. 124.

- Bellotto, Gisepe “Donizetti, Giuseppe”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2º edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.
- Benarós, León, “Villoldo rinde homenaje a Mascagni”, <http://www.todotango.com.ar> consultado el 15 de mayo de 2009.
- Benjamin, Walter, *Il dramma barocco tedesco [Ursprung des deutschen Trauerspiels]*, Rowohlt, Berlin 1928, Einaudi, Turín, 1971.
- Berlioz, Hector, “Bellini: notes nécrologiques”, *Journal des débats*, 16 de julio de 1836.
- Berlioz, Hector, *Journal des débats*, 16 de febrero de 1840.
- Bertagna, Federica, *La stampa italiana in Argentina*, Donzelli, Roma, 2009.
- Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- Bevione, Gennaro, *Argentina 1910. Balance y Memoria*, Leviatán, Buenos Aires, 1995.
- Bianchi, Bruna, “Percorsi dell’emigrazione minorile”, *Storia dell’emigrazione italiana. Arrivi*, coordinado por Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2002, pp. 355 – 375.
- Bianconi, Lorenzo, “Risposta a Giuliano Procacci”, *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale. Proceedings of the International Conference. Parma-Nueva York-New Haven. 24 gennaio - 1 febbraio 2001*, a cargo de Fabrizio della Seta. Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Olschki, Florencia 2003, vol 1, pp. 205 – 216.
- Bianconi, Lorenzo, *Il teatro d’opera in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- Biguzzi, Stefano, *L’orchestra del duce. Mussolini, la musica e il mito del capo*. Utet, Turín, 2003.
- Bilbao, Manuel, *Buenos Aires desde su fundación hasta nuestros días*, Imprenta Alsina, Buenos Aires 1902.
- Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, edición de Daniel Martino, Destino, Buenos Aires, 2006.
- Blengino Vanni, *La Babele nella pampa. Gli emigranti italiani nell’immaginario argentino*, Diabasis, Reggio Emilia, 2005.
- Blengino, Vanni, “Fra analogie e stereotipi: «rileggere» l’emigrazione italiana in Argentina”, *Il Patrimonio musicale europeo e le migrazioni. L’opera e lo spettacolo musicale nell’area del Rio de la Plata, Argentina e Uruguay, 1870 – 1920*. Università Ca’ Foscari, Venecia, 2003, pp. 73 – 78.

Blengino, Vanni, “Nella letteratura argentina”, *Storia dell’emigrazione italiana, Partenze*, coordinado por Piero Bevilacqua, Adreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2001.

Bohoslavsky, Ernesto, “Sobre la desconcertante maleabilidad de la memoria. Interpretaciones derechistas de la “Patagonia trágica” en Argentina, 1920-1974”, <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/bohoslavsky.pdf>, consultado el 2 de febrero de 2009.

Boletín Musical 1837. Estudio preliminar de Melanie Plesch, Asociación de Amigos del Archivo Histórico “Dr. Ricardo Levene”, La Plata 2006.

Bonomi, Emanuele, “Bibliografía”, *Maria Stuarda*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2009, p. 105.

Borrell, José, *Sesenta años de música*, Dossat, Madrid, 1945.

Borsella, Giovanni, *L’emigrante italiano in Argentina*, Zanetti, Venecia, 1948.

Bosch, Mariano G., *Historia de los orígenes del Teatro Nacional y la época de Pablo Podestà*, Talleres gráficos Argentinos, Buenos Aires, 1929.

Bosch, Mariano G., *Historia del teatro en Buenos Aires*, Establecimiento tipográfico El comercio, Buenos Aires, 1910.

Bossi, B., *Verità e giustizia: le scuole italiane in America*, Stabilimento tipografico del Commercio Genova, 1888.

Bossi, B. *Noblesse oblige*, Tip. Marittima, Genova, 1886

Botana, Natalio R., “Conservadores, radicales y socialistas”, *Historia de cuatro siglos*, coordinado por José Luis Romero y Luis Alberto Romero, vol. II, pp. 107 – 119.

Bourdieu, Pierre, *La distinction*, Les éditions de minuit, París, 1979.

Brackenridge, H[.]. M[.], *Voyage to Buenos Ayres, in the years 1817 and 1818 by order of the American Government, by H. M. Brackenridge, Esq., Secretary to the Mission*, Richard Phillips, Londres, 1820.

Branca, Emilia, *Felice Romani e i più reputati maestri di musica del suo tempo: cenni biografici ed aneddotici raccolti e pubblicati da sua moglie Emilia Branca*, Loescher, Turín, 1882.

Brauner, Charles S., “The Rossini Renaissance”, *The Cambridge Companion to Rossini*, a cura de Emanuele Senici *to Rossini*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 37 – 50.

Brion, Marcel, *La vita quotidiana a Vienna ai tempi di Mozart e di Schubert*, Rizzoli, Milán, 1991.

- Brizzi, Bruno, “Le componenti del linguaggio melodrammatico nelle Cinesi di P. Metastasio”, *Venezia e il melodramma nel Settecento*, coordinado por Maria Teresa Muraro, Olschki, Firenze, 1978.
- Brousson, Jean-Jacques, *Anatole France en bateau. Itinéraire de París à Buenos Ayres*, Les éditions G. Cres, París, 1928.
- Budden, Julian, “Verdi: un'immagine che cambia”, *Giuseppe Verdi, l'uomo, l'opera, il mito, Catalogo della mostra - Milano, Palazzo Reale - 17 novembre 2000 - 25 febbraio 2001*, coordinado por Francesco Degrada, Skira, Milán, 2000, pp. 149 ss.
- Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*, coordinado por José Luis Romero y Luis Alberto Romero, Abril, Buenos Aires, 1983, vol. I y II.
- Bulleid, H. A. V., “Musical box [music box]”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2º edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.
- Bunge, Alejandro E., *Una Nueva Argentina*, [Kraft, Buenos Aires, 1940], Hyspamérica, Buenos Aires, 1984.
- Caldcleugh, Alexander, *Travels in South America, during the years 1819-20.21; containing an account of the present state of Brazil, Buenos Ayres, and Chile by Alexander Caldcleugh, Esq.*, Murray, Londres, 1825.
- Cámara de Landa, Enrique, “Un morso di tarantola: l'arrivo del tango in Italia (1913-1914)”, *Il teatro di due mondi*, coordinado por Aníbal E. Cetrangolo, Imla, Padua, 2000, pp. 131 – 169.
- Cámara de Landa, Enrique, *Etnomusicología*, ICCMU, Madrid, 2005.
- Cambacérès, Eugenio, *En la sangre*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com/ consultado en diciembre de 2008.
- Camps, Pompeyo, “La música: el Colón y los conciertos”, *Historia de cuatro siglos*, coordinado por José Luis Romero y Luis Alberto Romero, vol. II, pp. 345 – 354.
- Camus, Raoul F., “Band”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2º edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.
- Capelli, G., *Manuale teorico – pratico del riduttore per banda*, Florencia, Lapini, [s. d.]
- Capra, Marco, “Aspetti dell'impiego del coro nell'opera italiana dell'Ottocento”, *Polifonie*, III/3, 2003, pp. 139-173.
- Capra, Marco, “Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi”, *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale. Proceedings of the International Conference. Parma-Nueva York-New Haven. 24 gennaio - 1 febbraio 2001*, a cargo de Fabrizio della Seta. Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Olschki, Florencia 2003, vol. 1, pp. 109 – 122.

Carcani, Luís, *Legiones italianas, breve noticia de sus servicios en el Ejército Argentino*, s.e., Buenos Aires, 1907.

Carlini, Antonio, “I filarmonici e la scuola musicale di Trento nella prima metà nell’Ottocento”, *Rivista Musicale Italiana*, a. 20 (1985), n. 1, pp. 98 – 123.

Carlini, Antonio, “Le bande musicali nell’Italia dell’Ottocento: il modello militare, i rapporti con il teatro e la cultura dell’orchestra negli organici strumentali”. *Rivista Italiana di Musicologia*, a.30 (1995), n. 1, pp. 85 – 133.

Caronti, Luís *Legiones Italianas, Breve noticia de sus servicios en el Ejército Argentino*, s.e. Buenos Aires, 1907.

Carpentier, Alejo, *El Recurso del Método*, Siglo XXI, México, 1974.

Carreira, Xoan M, “El teatro de ópera en la Península Ibérica (hacia 1750 – 1775). Nicola Setaro”, *De musica hispana et aliis. Miscelanea en honor del Profesor Doctor José López Calo*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990 II, pp. 27-117.

Carreira, Xoán M., “Il balletto nella penisola iberica e nei paesi latino-americani”, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, coordinado por Alberto Basso, vol. V, pp. 661 – 697.

Carreira, Xoan M., “L’impresario Setaro”, *Il teatro di due mondi*, coordinado por Aníbal E. Cetrangolo, Imla, Padua, 2000, pp.62 – 66.

Carteggi pucciniani, edición de Eugenio Gara, Ricordi, Milán, 1958.

Casares, Emilio, “L’opera in Spagna dal 1730 ai nostri giorni”, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, coordinado por Alberto Basso, vol. III, pp. 469 – 528.

Casella, Alfredo, “Some reasons why a «futurist» may admire Rossini”, *The Chesterian* 2, diciembre 1920, pp. 321-4.

Casella, Alfredo, “Verdi, Rossini e il melodramma italiano nell’attualità”, *L’Italia letteraria*, 21 septiembre de 1930.

Castronovo, Valerio, *Da Contadini a Operai*, Einaudi, Turín, Il Sole 24 Ore, 2005.

Caterina, Luis María, *La Liga Patriótica Argentina. Un grupo de presión frente a las convulsiones sociales de la década del '20.*, Corregidor, Buenos Aires 1995.

Cetrangolo, Aníbal E., “Migranti in Argentina e in Patagonia. Centri urbani e lande deserte”, *Paesaggio, territorio ambiente. Storie di uomini e di terre*, coordinado por Giovanna Motta, Francoangeli, Milán, 2004, pp. 119 – 130.

Cetrangolo, Anibal E., *La Serenata vocale tra vicereyno e metropoli. Giacomo Facco dalla Sicilia a Madrid*, en colaboración con Gioacchino de Padova, Liviana editrice, Padova, 1990.

Cetrangolo, Aníbal Enrique “Produzione e circolazione del teatro musicale nell'America latina”, *Il teatro di due mondi*, coordinado por Aníbal E. Cetrangolo, Imla, Padua, 2000, pp. 106 – 131.

Cetrangolo, Aníbal Enrique, “Louis Berger et Jean Vaisseau, premiers musiciens dans le Río de la Plata”, *Revue des Archéologues et Historiens d'art de Louvain*, XVI, 1983, pp. 245-51.

Cetrangolo, Aníbal Enrique, “Nuestro primer maître de ballet. Su mundo antes de la partida”, *Signos Universitarios*, VI, 12, pp. 75- 80.

Cetrangolo, Aníbal Enrique, “Opera y Puerto”, *A ópera e Vigo*, coordinado por Enrique Sacau, Instituto de Estudios Vigueses, 2004, pp. 9 – 22.

Cetrangolo, Anibal Enrique, *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*, Olschki, Florencia, 1992.

Cetrangolo, Annibale Enrico, “Voici milles ames dans une salle”, *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, coordinado por sus alumnos, Galluzzo, Florencia, 2007, vol I, . pp. 911 – 938.

Chávez, Carlos, “La Música”, *México y la Cultura*, Secretaria de Educación Pública, México, 1946.

Chiaromonte, José Carlos, *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de las independencias*, Sudamericana, Buenos Aires, 2004.

Chieffalo, Domenico, *Cilento oltre Oceano. L'emigrazione Cilentana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Centro di Promozione culturale per il Cilento, Acciaioli, 1994.

Cirio, Norberto Pablo, “Ejecución de la gaita gallega en la Capital y en la provincia de Buenos Aires. Una aproximación cuantitativa”, XII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 8 de agosto, de 1998. Revista digital *A Grileira 2*, www.agrileira.com, consultado en febrero de 2009.

Cirio, Norberto Pablo. “Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar: La "charanda" de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina)”. *Revista musical chilena*, a. 56 (2002) n.197, pp. 9-38.

Claro Valdés, Samuel “1830: il debutto della lirica in Cile”, *Il teatro di due mondi*, coordinado por Aníbal E. Cetrangolo, Imla, Padua, 2000, pp. 89 – 104

Clementi, Hebe, *De la Boca...un pueblo*, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000.

Clementi, Hebe, “La década del Veinte y los cruces ideológicos”, <http://juanfilloy.bib.unrc.edu.ar/completos/corredor/correddef/panel/CLEMENTI.HTM>, consultado el 14 de julio de 2008.

Clifford, James, *Ai margini dell’antropologia* [*On the edges of anthropology*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003], Meltemi, Roma, 2004.

Clifford, James, *Routes. Travel and translation in the late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.

Clifford, James, *The predicament of culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.

Cohen, H. Robert, “Rossini in Paris as depicted in the uncollected criticism of Hector Berlioz”, *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, Convegno organizzato con la collaborazione dell’Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, 18-20 febbraio 1993, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1994, pp. 37 – 54.

Collodi, Carlo, “Giornali e giornalisti”, *Occhi e Nasi*, s.e. Florencia, 1881.

Comment, Bernard, *Le XIX siècle des panoramas*. Adam Biro, París, 1993.

Conati, Marcello “...Una certa malattia, la quale può denominarsi «contagio fantastico»”, *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, Convegno organizzato con la collaborazione dell’Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, 18-20 febbraio 1993, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1994, pp. 101 – 120.

Consejo Nacional de Educación. *La educación común en la República Argentina. Años 1909 – 1910*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1913.

Constantin, Maria Teresa, “Italia en la nebbia. La Boca como residencia”, *Italia en el horizonte de las artes plásticas*. Argentina, Siglos XIX y XX, coordinado por Diana Beatriz Wechsler, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000, pp. 191-219.

Coppotelli Maria Rita, “The fondo of the Società Teatrale Internazionale at the Capitoline Historic Archives”, *Fonti Musicali Italiane*, 4, (1999).

Cordero, Héctor Adolfo, *Cómo era Buenos Aires, desde su fundación hasta fines del siglo XVIII*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1980.

Corradi, Hugo, *Guía antigua del oeste porteño*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1969.

Corrado, Omar, “Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945. Una aproximación”, <http://www.latinoamerica-musica.net>. consultado en abril 2008.

Córrer la sardana: balls, joves i conflictes, coordinado por Jaume Ayats, Dalmau, Barcelona, 2006.

- Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1917.
- Cragnolini, Monica B, “Música y filosofía en el pensamiento nietzscheano: sobre entrecruzamientos y tensiones”. *Jornadas Nietzsche 1998*, http://www.nietzscheana.com.ar/c_musica_filosofia.htm#_ftn4, consultado en julio 2008.
- Crispi, Francesco, *Scritti e discorsi politici 1849 – 1890*, Unione Cooperativa Editrice, Roma 1890.
- Cuerda, Cecilia Gabriela, “La Orquesta Sinfónica” en las Sociedades Musicales de Buenos Aires. Asociación del Profesorado Orquestal”, *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega*, n.16 (2000), pp. 91-112.
- Cymbron, Luisa, “L'egemonia dell'opera italiana nel Portogallo del XIX secolo”, *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, coordinado por Anna Laura Bellina, Diastema, Treviso, 2000, pp. 125 – 140.
- D'Alessi, Sac. Giovanni, *Il Motu proprio sulla Musica Sacra di SS. Papa Pio X*, Tipografía delle Società, Vedelago, 1920, consultado en <http://www.museosanpiox.it> el 22 de mayo de 2009.
- Dahlhaus, Carl, “Drammaturgia dell'opera italiana”, *Storia dell'Opera Italiana*, coordinada por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, EDT, Turín, 1988. vol.VI, pp.- 162. También publicado de manera separada: *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Turín, 2005.
- Daireaux, Emilio, *Vida y costumbres del Plata*, Félix Lajouane editor, Buenos Aires, 1888.
- Dalhaus, Carl, “Problems in Reception History”, *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- Dalhaus, Carl, *Analysis and Value Judgment*, Pendragon, Nueva York, 1983.
- Data base Imla Mig. En cd Rom, coordinado por Demetrio Pala, Dirección científica, Aníbal Cetrangolo, Imla, Padua, 2009.
- De Brito, Manuel Carlos, “Lisbona fino all'apertura del Teatro São Carlos (1793)”, *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, coordinado por Anna Laura Bellina, Diastema, Treviso, 2000, pp. 37 – 46.
- De Brito, Manuel Carlos, “L'opera in Portogallo dai primordi a oggi”, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, coordinado por Alberto Basso, vol. III, pp. 529 – 547.
- De Brito, Manuel Carlos, *Opera in Portugal in the Eighteen Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- De Diego, Jacobo A., “El teatro: el gauchesco y el sainete”, *Historia de cuatro siglos*, coordinado por José Luis Romero y Luis Alberto Romero, vol. II, pp. 143 – 153.

De Goldoni a Discepolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790 – 1990, Pellettieri, Osvaldo, coordinador, Galerna, Buenos Aires, 1994.

De la Fuente, Alfred, *El payador en la cultura nacional*, Corregidor, Buenos Aires, 1986.

De Musset, Alfred, *Mademoiselle Mimi Pinson. Profil de Grisette*, Les cent bibliophiles, París, 1899, pp. 71-72.

De Van, Gilles, *Gaetano Donizetti*, Bleu nuit, París, 2009.

De Van, Gilles, *L'opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*, [L'opéra italien, Presses Universitaires de France, París, 2000] Carocci, 2002.

De Van, Gilles, *Verdi, Un teatro in musica*, La nuova Italia, Florencia, 1994.

Del Campo, Estanislao, *Fausto y otros poemas criollos*, Plaza Dorrego Editores, Buenos Aires, 2004.

Del Greco, Orlando, *Carlos Gardel y los Autores de sus canciones*, Akian, Buenos Aires, 1990.

Del Pino, Amalia, *Alberto M. De Agostini SDB*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1976.

Devoto, Fernando J., “En torno a la historiografía reciente sobre las migraciones españolas e italianas a Latinoamérica”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, a. 8 (1993), n. 25, pp. 441-460.

Devoto, Fernando, “In Argentina”, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, coordinado por Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2002, pp. 25 – 54.

Devoto, Fernando, *Historia de los italianos en Argentina*, Biblos, Buenos Aires, 2006.

Devoto, Fernando. *Historia de la inmigración en la Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

Di Benedetto, Renato, “Poetiche e polemiche”, *Storia dell'Opera Italiana*, coordinada por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, EDT, Turín, 1988, VI, pp. 1-76.

Di Nobile Terre, Roberto: *La Lirica en Rosario (Argentina) 1854-1884*; Aldecoa; Burgos, 1997.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Portilla, Madrid, 1984.

Dillon, César A. y Juan Andrés Sala, *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria – Teatro Marconi*, Gaglianone, Buenos Aires, 1997.

Dillon, César A. y Juan Andrés Sala, *El teatro musical en Buenos Aires, II. Teatro Coliseo 1907 – 1937/ 1961-1998*. Gaglianone, Buenos Aires, 1999.

Dizionario biografico degli italiani al Plata, compilato per cura degli editori-proprietari, Barozzi, Baldissini & cia, Buenos Aires, 1899.

Dore, Grazia, “Un periódico italiano en Buenos Aires”, *La inmigración italiana en la Argentina*, coordinado por Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli, Biblos, Buenos Aires, 2000, pp. 127-140.

Durante, Sergio, “Una presenza iberica di Pier Francesco Tosi”, *Il teatro di due mondi*, coordinado por Aníbal E. Cetrangolo, Imla, Padua, 2000, pp. 15 – 35.

Ebelot, Alfred, *La Pampa*, Eudeba, Buenos Aires, 1961.

Echevaría, Néstor, *El arte lírico en la Argentina*, Imprima, Buenos Aires, 1979.

Echevaría, Néstor, *Historia de los cantantes líricos*, Claridad, Buenos Aires, 2000.

Echeverría Esteban, *Páginas autobiográficas*. Eudeba, Buenos Aires, 1962.

Echeverría, Esteban, *La Cautiva*, Eudeba. Buenos Aires, 1960.

Ellero, Roberto, “L’estro e l’azzardo: italiani del primo cinema in Arentina”, *Il Patrimonio musicale europeo e le migrazioni. L’opera e lo spettacolo musicale nell’area del Rio de la Plata, Argentina e Uruguay, 1870 – 1920*. Università Ca’ Foscari, Venecia, 2003, pp. 45 – 54.

Ellis, Katharine, “Fétis, François-Joseph”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2° edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.

Espinosa, Monseñor, Antonio, *La Conquista del desierto. Diario de la campaña de 1879*, Freeland, Buenos Aires, 1968.

Estrada, José Manuel, *Obras completas*, Miscelánea, cía. Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1904, vol. III.

Fabbri, Paolo, “Istituti metrici e formali”, *Storia dell’Opera Italiana*, coordinada por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, EDT, Turín, 1988, vol. VI, pp. 163-233.

Fabbri, Paolo, “Un compositore in cerca d’autore: Rossini come personaggio letterario dell’Ottocento”, *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, Convegno organizzato con la collaborazione dell’Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, 18-20 febbraio 1993, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 149 - 164.

Fabbri: Paolo, *Il melodramma tra metastasiani e romantici. Teatro a Reggio Emilia*, a cura di S. Romagnoli. E. Garbero, Sansoni, Florencia, 1980, vol. II.

Fabris, Dinko, “Le origini delle bande musicali in Terra di Bari”, *La Musica a Bari. dalle cantorie medievali al conservatorio Piccini*, coordinado por Dinko Fabris y Marco Renzi, Levante, Bari, 1993.

Fausto Torrefranca, l'uomo, il suo tempo, la sua opera., *Atti del Convegno Internazionale di Studi Vibo Valentia, 15 – 17 dicembre 1983*, coordinado por Giuseppe Ferraro e Annunziato Pugliese.

Fernández Fernández, Carlos M., “El rol de las instituciones asistenciales”, *Il teatro di due mondi*, coordinado por Aníbal E. Cetrangolo, Imla, Padua, 2000, pp. 37 – 61.

Fernández Moreno, Baldomero, *Guía caprichosa de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Fernández Retamar, Roberto. *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, La Pléyade, Buenos Aires, 1973.

Ferras, Graciela, *Extranjero, raza y simulación en el pensamiento de José Ingenieros*, <http://www.redalc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/> consultado el 2 de febrero 2009.

Ferreras, Norberto O., “El Estado de la ciudad. El Estado Argentino y las intervenciones urbanas a principios del Siglo XX”, www.economia.unam.mx/amhe/.../Norberto%20FERRERAS.pdf -consultado en diciembre de 2008.

Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Firmin-Didot, París, 1866-1868, 2 edición.

Fétis, Jean-Jacques, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'Art*, Maurice Schlesinger, París, 1844.

Fiorda Kelly, Alfredo, *Cronología de las óperas, dramas líricos, oratorios, himnos, etc. cantados en Buenos Aires*, Riera, Buenos Aires, 1934.

Florencio Sánchez. *Entre las dos orillas*, Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza, coordinadores, Galerna, Buenos Aires, 1998.

Forn, Juan, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-222-2002-06-Radar>, consultado en junio de 2008.

Fornaro, Marita, “«Los cantos inmigrantes se mezclaron». La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes”, *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review* n. 6, art. 6, <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/fornaro.htm>, consultado en octubre 2008.

Frajese, Vittorio, *Dal Costanzi all'Opera*, Capitolium, Roma, 1977.

Franze, Juan Pedro, “William Davis – Un maestro de danzas”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n. 9 (1988), pp. 35 – 63.

Frazer, James G., *Il Ramo d'oro, della magia e della religione* [*The golden bough; a study in comparative religion*, Macmillan and co., Londres, 1894] Boringhieri, Turín, 1973.

Freitas Branco, João, “A Invasão Italiana”, *Historia da música portuguesa*, Lisboa, Europa-América, 1959.

Freud, Sigmund, *Al di là del principio di piacere*, [*Jenseits des Lustprinzips*, Verlag, Leipzig – Viena, Zurich, 1920], Bollati Boringhieri, Turin, 1977.

Freud, Sigmund, *Psicología de las masas y análisis del yo*, [*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Viena, 1921, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.

Freundlich de Seefeld, Ruth, “La integración social de extranjeros en Buenos Aires según sus pautas matrimoniales: ¿Pluralismo cultural o crisol de razas? (1860-1923)”, *Estudios migratorios latinoamericanos*, I, 2 1986, pp. 203 – 230.

Galletti, Alfredo, *Vida e imagen de Roca*, Eudeba, Buenos Aires, 1965.

Gálvez, Lucía y Enrique Espina Rawson, *Romances de Tango*, Norma, 2002.

Gálvez, Lucía, *Historias de amor de la historia argentina*, Norma, Buenos Aires, 1998.

Gálvez, Lucía, *Historias de inmigración. Testimonios de pasión, amor y arraigo en tierra argentina (1850 – 1950)*, Norma, Buenos Aires, 2003.

Gandolfo, Romolo, “Las sociedades de socorros mutuos de Buenos Aires: cuestiones de etnicidad y de clase dentro de una comunidad de inmigrantes (1880.1920), *Asociacionismo, trabajo e identidad étnica. Los italianos en América Latina en una perspectiva comparada*, coordinado por Fernando Devoto y Eduardo J. Miguenz, Cempla, Buenos Aires, 1992, pp. 311-332.

Gandolfo, Romolo, “Un barrio de italianos meridionales en el Buenos Aires de fines del siglo XIX”, *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870 – 1930*, coordinado por Fernando Devoto y Marta Madero, Taurus, Buenos Aires, 1999, pp. 71 – 93.

García Muñoz, Carmen, “Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n. 10 (1989), pp. 351-364.

García Muñoz, Carmen, “Materiales para una historia de la música argentina. Las revistas musicales. Bibelot”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n. 9 (1988), pp. 131-136.

Gavazzeni, Gianandrea “Canto popolare e paesaggio in Lombardia”, *Le feste musicali*, Gentile, Milán, 1944, pp. 167-175 y 172-174.

Geertz, Clifford, *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, [*Local knowledge. Further essays in interpretation anthropology*, Basic books, Nueva York, 1983], Paidós, Barcelona, 1993.

- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas* [*The Interpretation of Cultures*, Basic books, Nueva York, 1973], Gedisa, Barcelona, 2003.
- Geertz, Clifford, *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*, [*Available light*, New Jersey, Princeton, 2000], Paidós, Barcelona- Buenos Aires, 2002.
- Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo* [*Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford, 1983], Alianza, Madrid, 1988.
- Gesualdo, Vicente, *Historia de la música en la Argentina*, Beta, Buenos Aires, 1961.
- Ghislanzoni, Antonio, “La casa di Verdi a Sant’Agata”, in *Gazzetta di Milano*, XXIII, 30, 26 luglio 1868.
- Girardi, Michele, “Leoncavallo, Ruggero”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2° edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.
- Girardi, Michele, “Puccini, Giacomo (Antonio Domenico Michele Secondo Maria)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2° edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.
- Giustiniani, Lorenzo, *Dizionario geografico-ragionato del regno di Napoli*. Napoli, 1797-1805.
- Goldar, Ernesto, *Los Argentinos y la Guerra civil española*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1962.
- Goldman, Gustavo, *Candombe ¡Salve Baltasar! La fiesta de Reyes en el Barrio Sur de Montevideo*, Perro Andaluz, Montevideo, 2003.
- Gossett, Philip, “Rossini, Gioachino (Antonio)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2° edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.
- Goyau, Georges, “L’emigration dans l’Italie méridionale”, *Revue des Deux-Mondes*, 1 de septiembre de 1898.
- Goyena, Héctor Luís, “Lírica a la luz de las velas: la ópera en Buenos Aires entre 1821 y 1830”, *Música e Investigación*, a. 6 (2000), n. 12-13, pp. 15 – 164.
- Gramsci, Antonio, *Il Risorgimento*, Progetto Manunzio, www.liberliber.it consultado en abril de 2008.
- Gramsci, Antonio, *Quaderni del carcere*, edición a cargo de Valentino Gerratana, Einaudi, Turín, 2001.
- Granelli, Omar Pedro, *Almagro en sus calles*, Edición del autor, Buenos Aires, 2001.
- Grosso, Alfredo B., *Nociones de historia nacional*, Establecimiento Grafico Rossi, Buenos Aires, 1928.

Guglielminetti, Enrico, *Walter Benjamin: Tempo, ripetizione, equivocità*, Mursia, Milán, 1990.

Guido, Walter, “Debali, Francisco José”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coordinado por Emilio Casares Rodicio, Sociedad Española de Autores y Editores, Madrid, 1999 – 2002.

Guinnard, August M., *Tres años de cautividad entre los Patagones*, Eudeba, Buenos Aires, 1960.

Halperin Donghi, Tulio, *José Hernández y sus dos mundos*, De Bolsillo, Buenos Aires, 1985.

Halperín Donghi, Tulio, *Vida y muerte de la República verdadera (1910-1930)*, Emecé, Buenos Aires, 2007.

Hebe, Clementi, *La década del veinte y los cruces*, <http://juanfilloy.bib.unrc.edu.ar/completos/corredor/corredef/panel/CLEMENTI.HTM>, consultado en diciembre de 2007.

Henrique Ureña, Pedro, *Historia de la cultura en la América Hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970 (1947).

Hernández, José, *El gaucho Martín Fierro* edición crítico-genética de Elida Loís, Colección Archivos, Madrid, 2001.

Historia de la vida privada en la Argentina II. La Argentina plural: 1870-1930, coordinada por Fernando Devoto y Marta Madero, Taurus, Buenos Aires, 1999.

Hobsbawm, Eric. J. *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programmi, mito realtà*. [*Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Canto-Cambridge University Press, Cambridge, 1990], Einaudi, Turín, 1991.

Holman, Peter y Robert Thompson, “Purcell, Henry II”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2º edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.

Horat, Juan J. *La fábrica de organitos de la familia Rinaldi* en www.la-floresta.com.ar/documentos/fabricaorganitos.doc consultado el 28 de noviembre de 2007.

Horowitz, Joseph, *Toscanini, Come diventò un dio della cultura americana e contribuì a creare un nuovo pubblico per la musica classica* [*Understanding Toscanini Understanding Toscanini. A social history of American concert life*, Knopf, Nueva York, 1987]. Mondadori, Milán, 1988.

Huertas, Julio César, *Raíces italianas en la Música del Uruguay*. Ministerio de Educación y Cultura, Embajada de Italia, Montevideo, 2003.

Il teatro di San Carlo. La cronologia coordinado por Carlo Marinelli-Roscioni, Guida Editori, Nápoles, 1988.

Incisa di Camerana, Ludovico, “La diplomazia”, *Storia dell’emigrazione italiana. Arrivi*, coordinado por Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2002, pp. 457 – 479.

Ingenieros, José, *Crónicas de viaje*, Elmer, Buenos Aires, 1957.

Ingenieros, José, *Los tiempos nuevos*, Elmer, Buenos Aires, 1956.

Inmigración italiana y teatro argentino, Pellettieri, Osvaldo, coordinador, Galerna, Buenos Aires, 1999.

Isotta, Paolo, “Il «vero» Bellini è migliore del mito”, *Corriere della Sera*, 11 octubre de 1982.

Jacovella, Bruno, “Prefacio”, Veniard, Juan Maria, *La música nacional Argentina*, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, 1986, pp. 9 - 13.

Johnson, Jennifer y Gordana Lazarevich, “Domenico Cimarosa”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2º edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.

Jung, Carl Gustav y Richard Wilhelm, *El secreto de la flor de oro [Das Geheimnis der Goldenen Blüte, Walter Verlag, Olten y Friburgo, 1971]*, Paidós, Barcelona, 2005.

Kant, Immanuel, *Che cos’è l’illuminismo [Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, 1784]*, Editori Riuniti, Roma, 1991.

Kantner, Leopold, “Rossini nello specchio della cultura musicale dell’impero asburgico”, *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, Convegno organizzato con la collaborazione dell’Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, 18-20 febbraio 1993, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 215 – 222.

Kohen, Héctor, “Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires”, *Il Patrimonio musicale europeo e le migrazioni. L’opera e lo spettacolo musicale nell’area del Rio de la Plata, Argentina e Uruguay, 1870 – 1920*. Università Ca’ Foscari, Venecia, 2003, pp. 101 – 114.

Korn, Francis, “La gente distinguida”, *Historia de cuatro siglos*, coordinado por José Luis Romero y Luis Alberto Romero, vol. II, pp. 45 – 56.

Korn, Francis, *Buenos Aires: los huéspedes del 20*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1989.

Kuss, Malena, “Il pensiero occidentale da un punto di vista transculturale (la decolonizzazione dell’America latina)”, *La Globalizzazione Musicale, Enciclopedia della Musica*, Einaudi - Il sole 24 Ore, Milano 2006, vol VII, pp. 32 – 61.

Kuss, Malena, "The Contribution of Robert Stevenson to Latin American and Caribbean Music Research". IHMSG Newsletters, <http://www.dartmouth.edu/~hispanic/kuss1.html>, consultado el 16 de julio de 2008.

Kuss, Malena, *Nativistic strains in Argentine Operas premiered at the Teatro Colón (1908 – 1972)*, PH Dissertation University of California Los Angeles, 1976.

L'invenzione della tradizione [The Invention of Tradition, Cambridge University Press, Cambridge, 1983], coordinado por Eric J. Hobsbawm y Terence Ranger, Einaudi, Turín, 1987.

La Drammaturgia musicale, coordinado por Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bolonia, 1986.

La inmigración italiana en la Argentina, coordinado por Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli, Biblos, Buenos Aires, 2000.

La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento, coordinado por Claudio Annibaldi, Il Mulino, Bolonia, 1993.

Lacan, Jacques, *El Seminario. Libro XVII El reverso del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1992.

Lamas, Pedro, *L'Italie et la Republique Argentine. Un rêve de presse de possession des rives de la Plata. Un article à sensation du «Giornale degli Economist »*, Tipografia Carnot, París, 1886.

Lang, Paul Henry, *La experiencia de la ópera, [The Experience of Opera*, Norton, Londres, 1971], Alianza Música, Madrid, 1983.

Lange, Francisco Curt, *Archivo de Música religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais (Brasil) (Siglo XVIII)*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1951.

Lange, Francisco, Curt, "Las bandas de música en el Brasil", *Revista Musical Chilena*, a. 51 (1997), n. 187, pp. 27-37.

Lange, Francisco, Curt, "Los conjuntos musicales ambulantes de Salzgitter y su propagación en Brasil y Chile durante el siglo XIX", *Revista Musical Chilena*, a. 52 (1998), n. 189, pp. 213-252.

Lazzerini Belli, Alessandra, "Il Cantar che nell'anima si sente", *Revue Belge de Musicologie*, vol. IL 1995, pp. 211 - 230.

Le città nell'economia globale [Cities in a World Economy, Thousands Oaks Pine Forge Press, Nueva Delhi, 1997] Il Mulino, Bolonia, 2003.

Ledezma Meneses, Gerson, *Chile en el primer centenario de la independencia en 1910: identidad y crisis moral* <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo:2362788>, consultado el 1 octubre de 2009.

Levi, Vito, Guido Botteri y Ireneo Bremini, *Il Comunale di Trieste*, Del Bianco, Udine, 1962.

Leydi, Roberto, “Diffusione e volgarizzazione”, *Storia dell’Opera Italiana*, coordinada por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, EDT, Turín, 1988, vol. VI, pp. 301 – 392.

Leza Cruz, José Máximo, “Ópera italiana y tradición teatral española en la primera mitad del siglo XVIII (1731 – 1749)”, *Il teatro di due mondi*, coordinado por Aníbal E. Cetrangolo, Imla, Padua, 2000, pp. 7 – 14.

Lindenberger, Herbert, *L’Opera lirica. Musa bizzarra e altera [The Extravagant Art, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1984.]*, Il Mulino, Bolonia, 1987.

Lindgren, Lowell, “Acciaiuoli, Filippo”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2º edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.

Littérature et Opéra, Colloque de Cerisy 1985, coordinado por Philippe Berthier y Kurt Ringger, Presse Universitaire de Grenoble, Grenoble, 1987.

Llanes, Ricardo M., *Teatros de Buenos Aires. Referencias historiales*. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1968.

López Calo, José, “L’America latina”, *Storia dell’Opera*, coordinada por Alberto Basso, Utet, Turín, 1977, pp. 447-471.

Lorenzini, Carlo, “Dopo mezzanotte! dialogo fra me e un flauto I”, *L’Italia musicale* VII, n. 63, 8 agosto 1855, p. 250.

Lorenzo Alcalá, May, *La esquivia huella del futurismo en el Río de la Plata. A cien años del primer manifiesto de Marinetti*. Patricia Rizzo Editora, Buenos Aires, 2009.

Love, George Thomas, *A five Years’ residence during the years 1820 to 1825 containing remarks on the country and inhabitants; and a Visit to colonia del Sacramento, by an Englishman with an Appendix, containing rules and Police of the Port of Buenos Ayres, Navigations of the River Plate, & c. & c.*, Herbert, Londres 1825.

Luciano di Samosata, *Dialoghi e Saggi*, traducción de Luigi Settembrini, notas e ilustraciones de Alberto Savinio, Bompiani, Milán, 1944.

Luna Félix, “Nacionalistas y autonomistas”, *Historia de cuatro siglos*, coordinado por José Luis Romero y Luis Alberto Romero, vol I, pp. 363- 377.

Malipiero, Gian Francesco “L’Italia e la musica”, *Il Messaggero della domenica*, 20 agosto 1918.

Mallea, Eduardo, *Historia de una pasión argentina*, Espasa, Madrid, 1940.

Malosetti Costa, Laura, “El artista del lo efímero”, *La Tecla* n 10, <http://www.icarodigital.com.ar/numero10/ojoplastico/ferrari/ferrari.htm>, consultado el 22 de junio de 2008.

- Malot Henri, *Sans famille*, Hetzel, París, 1880.
- Malot, Henri, *Sin familia y En familia*, Biblioteca de "La Nación", Buenos Aires, 1909.
- Malot, Henri, *Sin familia*, Montaner y Simón, Barcelona, 1895.
- Malpica, Cesare, "I Viggianesi", *Poliorama Pittoresco*, S. Pergola y F. Cirelli, Nápoles, editori proprietari, 1848..
- Mandarini, Francesco, *Statistica della provincia di Basilicata*. Santanello, 1839.
- Mansilla, Silvina, "Aromatari, Eduardo", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coordinado por Emilio Casares Rodicio, Sociedad Española de Autores y Editores, Madrid, 1999 – 2002.
- Manzino, Leonardo, "Debali, Francisco José", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2º edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.
- Maranzano, Eugenio, *Borrello tra i vicini comuni della Val di Sangro*, Mario Ianieri, Borrello, 1998.
- Martí i Pérez, Josep, "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review* n.1, art-6, <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm>, consultado en octubre 2008.
- Martí i Pérez, Josep, "Música y etnicidad: una introducción a la problemática." *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review* n. 2, art. 9, <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/marti.htm>, consultado en octubre 2008.
- Martí i Pérez, Josep, "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión", *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review* n. 6, art. 10, <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/marti.htm>, consultado en octubre 2008.
- Martí i Pérez, Josep, *Música y etnicidad, Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Deriva editorial, Sant Cugat, 2000.
- Martí, José, *La edad de oro*, n. 3, septiembre 1889.
- Martin de Moussy, Jean Antoine Victor, *Description géographique et statistique de la confédération Argentine*, Imp. Lemercier, París, 1860-'5, (10 vols.).
- Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la Pampa*, edición crítica de Leo Pollmann, Allca, Madrid, 1997.
- Martorella, Rosanne, *The sociology of opera*, Bergin, Nueva York, 1982.
- Mascagni, Pietro, "Il testamento del secolo. Evoluzione della musica", *Cronaca Musicale*, 15 marzo 1900.
- Masson, Joseph S.J., *Missionnaires belges sous l'ancienne régime (1500-1800)*, L'édition Universelle, Bruselas, 1947.

Masutto, G., “Una questione che pare di senza importanza ed invece non lo è”, *Gazzetta musicale di Milano*, XL, n. 19, 10 mayo de 1885.

Mazzetti, Antonio *Giornale dell'anno del Signore 1801 [...]. I giorni tramandati. Diari trentini dal '500 all'800*, a cura di Antonio Carlini, Clemente Lunelli, Trento, Edizioni U. C. T., 1988.

Mazzini, Giuseppe, *Filosofia della musica*, París, 1836, publicado integralmente en la página web de la Associazione Mazziniana Italiana, <http://associazionemazziniana.it/> consultada en mayo de 2009.

McGee, Sandra F. “The Visible and Invisible Liga Patriótica Argentina, 1919 – 20: Gender Roles and the Right Wing”, *Hispanic American Historical Review* 64, 2 (1984), p. 233.

Melloni, Remo, “Aida e Radames, appesi a un filo”, *Gazzetta del Museo teatrale alla scala*, I, 1985-1986, pp. 51-55.

Mengaldo, Pier Vincenzo, “Sullo Stile dell'epistolario di Verdi”, *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale. Proceedings of the International Conference. Parma-Nueva York-New Haven. 24 gennaio - 1 febbraio 2001*, a cargo de Fabrizio della Seta. Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Olschki, Florencia 2003, vol 1, pp. 25 – 45.

Merriam, Alan, *Antropologia della musica [Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, 1964], Sellerio, Palermo, 1990.

Michotte, Edmond, *Visite de R. Wagner à Rossini*, [s.e.], París, 1860.

Mila, Massimo, “Fétis e Verdi ovvero gli infortuni della critica”, *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdini, Milano, Piccola Scuola, 12 -17 giugno 1972*, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1974, pp. 320 – 344.

Mildonian, Paola, “Libretti italiani alle origini dell'opera argentina”, *Il Patrimonio musicale europeo e le migrazioni. L'opera e lo spettacolo musicale nell'area del Rio de la Plata, Argentina e Uruguay, 1870 – 1920*. Università Ca' Foscari, Venecia, 2003, pp. 7 – 22.

Miller, George, *The military band*, Londres, 1912.

Mohr Minniear, John, “Puppet opera, puppet theatre”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2° edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.

Morelli, Giovanni, “Il carattere migrante dell'opera italiana”, *Il Patrimonio musicale europeo e le migrazioni. L'opera e lo spettacolo musicale nell'area del Rio de la Plata, Argentina e Uruguay, 1870 – 1920*. Università Ca' Foscari, Venecia, 2003, pp. 131 – 138.

Morelli, Giovanni, “L'opera nella cultura nazionale italiana”, *Storia dell'Opera Italiana*, coordinada por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, EDT, Turín, 1988, vol. VI, pp. 393 – 453.

Morelli, Giovanni, “La scena di follia nella ‘Lucia di Lammermoor’”, *La Drammaturgia musicale*, coordinado por Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 411 – 432.

Moretti Andreina y Ermanno Comuzio, *Il Teatro Riccardi ora Teatro Donizetti : racconto illustrato 1786-1897*, Assessorato allo spettacolo, Bergamo, 2004.

Morici, Ottaviano, *I cento anni del teatro delle Muse di Ancona 1827 -1927*, Nicucci, Ancona, 1927.

Moroni, Gabriele, *Gioacchino Rossini, Sinfonie pero organo a quattro mani*, Giuliana Maccaroni, Federica Iannella, órgano, notas al cd Tactus TC 791805, Bologna 2009.

Moroni, Marco, *Emigranti, dollari e organetti*. Affinità ellettive, Ancona, 2004.

Moya, José C., *Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850 – 1930*, Emecé, Buenos Aires, 2004.

Munilla Lacasa, Maria Lía, “A los grandes hombres, la patria agradecida’: primeras representaciones del héroe en la plástica argentina”, *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 13 al 15 de octubre de 1999*, Caia, Buenos Aires, 1999”, pp. 253 – 264.

Munilla Lacasa, Maria Lía, “Carlo Zucchi, incógnitas de una ausencia”, *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Dante Alighieri, Buenos Aires, 2000, pp. 15 - 57.

Munilla Lacasa, Maria Luisa, “Celebrar en Buenos Aires. Fiestas patrias, arte y política entre 1810 y 1830”, *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Auditorio de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 12 al 15 de septiembre de 1995*, Caia, Buenos Aires, 1995, pp. 200 – 212, Buenos Aires 1995, pp. 109 - 115.

Muñoz, Miguel Ángel, “Aproximación al nacionalismo artístico de Ricardo Rojas”, Ponencia presentada en el Segundo Congreso Internacional *Literatura y Crítica Cultural*, Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A., Buenos Aires, 1994, inédito que poseo por cortesía del autor.

Muñoz, Miguel Ángel, “El pintor frente al poeta. La polémica Schiaffino-Obligado”, Ponencia presentada en las *Cuartas Jornadas Estudios e Investigaciones “Imágenes – Palabras – Sonidos – Prácticas y Reflexiones”*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), mayo de 2000.

Murger, Henry, *Scènes de la vie de bohème (Nouvelle édition entièrement revue et corrigé par Henry Murger)*, M. Lévy frères, París, 1880.

Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm, coordinado por Melania Bucciarelli y Berta Joncus, The Boydell Press, Woodbridge, 2007.

- Musri, Fátima Graciela, *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad de San Juan 1880 – 1910*, EFFHA, San Juan, 2004.
- Nattiez, Jean Jacques, *Musicologia generale e semiologia*, [*Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, París, 1987], EDT, Turín, 1989.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica Española*, Labor, Barcelona, 1986.
- Neuchâtel, AE, Fonds James Guillaume, cartón IV y traducido al francés en *La Première Internationale, Les conflicts au sein de l'international (1872 -1873)*, coordinado por Jacques Freymond, Ginevra, 1971, IV, p. 139.
- Newmann, Ernest, *Noches de ópera* [*Opera Nights*, Putnam, Londres, 1943], Eudeba, Buenos Aires, 1965.
- Nicolai, Michaela, “«Oh fior di thé, t’amo credi a me!»». Alcuni aspetti della ricezione del mito-Butterfly nella canzone nell’operetta degli anni Trenta”, *Est e Ovest: orientalmi musicali di fine secolo. Convegno internazionale di studi a cura di Arthur Groos, nel primo centenario di Madama Butterfly*; Lucca, 28-30 maggio 2004, coordinado por Arthur Groos y Virgilio Bernardoni, Leo Olschki, Florencia, 2008, pp. 375-391.
- Nicolai, Michaela, “Influenze pucciniane nella canzone d’inizio secolo”, *Philomusica on-line, 2003-2004*, http://philomusica.unipv.it/intro_04.html, consultado el 3 febrero 2009.
- Nicolodi, Fiamma, “Fausto Torrefranca tra vocazione didattica e consapevolezza storica”, *Fausto Torrefranca, l’uomo, il suo tempo, la sua opera*”, *Atti del Convegno Internazionale di Studi Vibo Valentia, 15-17 dicembre 1983*, coordinado por Giuseppe Ferraro y Annunziato Pugliese, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia, 1993, pp. 25 – 38.
- Nicolodi, Fiamma, “Il sistema produttivo dall’Unità a oggi”, *Storia dell’Opera Italiana*, coordinada por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, EDT, Turín, 1988, vol. IV, pp. 167 – 229.
- Nicolussi, Franco, “Reflexiones psicoanalíticas sobre el migrar”. *Revista de Psicoanálisis*, vol. 53 (1996), n.1, p. 323.
- Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial. “La gaya ciencia”*. (Selección), [*Die fröhliche Wissenschaft*, Ernest Schmitzer, Chemnitz, 1882], Monte Avila Editores. Caracas, 1992.
- Obligado, Rafael, *Santos Vega*, Eudeba, Buenos Aires, 1960.
- Ocampo, Victoria, *Autobiografía*. Selección y notas de Francisco Ayala, Alianza, Madrid, 1991.
- Ocampo, Victoria, *Testimonios, series primera a quinta*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

Osthoff, Wolfgang, “Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell’opera italiana.”, *La drammaturgia musicale*, coordinada por Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 125–143.

Osthoff, Wolfgang, “Risposta a Pier Vincenzo Mengaldo”, *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale. Proceedings of the International Conference. Parma - Nueva York- New Haven. 24 gennaio - 1 febbraio 2001*, a cargo de Fabrizio della Seta. Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Olschki, Florencia 2003, vol 1, pp.59 – 68.

Ostuni, Maria Rosaria, “Inmigración política italiana y movimiento obrero argentino”, *La inmigración italiana en la Argentina*, coordinado por Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli, Biblos, Buenos Aires, 2000, pp. 105 -126.

Ostuni, Maria Rosaria, “Leggi e Politiche di governo nell’Italia liberale e fascista”, *Storia dell’emigrazione italiana, Partenze*, coordinado por Piero Bevilacqua, Adreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2001, pp. 309 – 321.

Otero, Gustavo Gabriel y Daniel Varacalli Costas, *Puccini en la Argentina*, Instituto Italiano de Cultura, Buenos Aires, 2006.

Otero, Gustavo Gabriel, “Recital lírico de compositores argentinos”, www.mundoclasico.com, 4 de octubre de 2001.

Otero, Gustavo Gabriel, “Tres fechas para la ópera argentina: 125 aniversario del estreno de La gatta bianca de Francisco Hargreaves, centenario del estreno de Khrysé de Arturo Berutti, estreno mundial de El inglés de los güeso" de Felipe Boero”. Conferencia de cierre de las *III Jornadas nacionales de la ópera argentina: 16 de junio de 2002*, <http://www.operayre.com.ar/reportajes/charla/charla.htm>, consultado en junio de 2008.

Otto, Walter, *Las musas, el origen divino del canto y del mito [Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1956], Eudeba, Buenos Aires, 1981.

Page, Carlos A., “Los primeros monumentos conmemorativos de la ciudad de Córdoba”, *Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica, Terceras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Museo Nacional de Bellas Artes, 25 – 27 de septiembre de 1991*, Caia, Buenos Aires, 1991, pp. 237 – 246.

Pampa e cultura, de Fierro a Netto, coordinado por Ligia Chiappini, Maria Helena Martins y Sandra Jatahy Pesavento, Ufrgs, Puerto Alegre, 2004.

Panizza, Héctor, *Medio siglo de vida musical (Ensayo autobiográfico)*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

Paris, Robert, “L’Italia fuori d’Italia”, *Storia d’Italia. Dall’Unità a oggi. Un popolo di eroi, di emigranti, di artisti*, il Sole 24 ore - Einaudi, 1975 – 2005.

Parker, Roger “Arpa d’or de’fatidici vati”. *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840’s*. Istituto nazionale di Studi verdiani, Parma, 1997, pp. 32-34.

Parker, Roger, “Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2º edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.

Páscoa, Marcio, *Cronología lírica de Belém*, Asociación amigos de Teatro da Paz, Belém, 2006.

Pauls, Birgit, *Giuseppe Verdi un das Risorgimento, Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*, Akademie, Berlin, 1996.

Penhos, Marta N. “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 -1989)* coordinado por Marta Penhos y Diana Wechsler, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1999, pp. 111 – 151.

Penhos, Marta N., “La fotografía del siglo XIX y la construcción de la imagen pública de los indios”, *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Auditorio de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 12 al 15 de septiembre de 1995*, Caia, Buenos Aires, 1995, pp. 79 - 89.

Pérez Vejo, Tomás, Imágenes negadas. Memoria y olvido en la pintura de Historia: el caso español, *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*. Caia, Buenos Aires, pp. 213-224.

Pérez Vejo, Tomás, *La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico*, consultada en <http://historiamexicana.colmex.mx/> consultado el 2 de junio de 2009. El artículo fue publicado también en *Historia Mexicana*, vol. LIII núm. 2, pp. 275-311.

Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biográfico Italo- Argentino*, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976.

Petrobelli, Pierluigi, “Rossini nell’opera e nella vita di Verdi”, *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, Convegno organizzato con la collaborazione dell’Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, 18-20 febbraio 1993, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 15 – 26.

Pezza, Gian Luigi, *Storia della Radio*, Istituto di Pubblicità, Roma, http://www.istitutodipubblicita.it/storia_della_radio.htm, consultado el 23 de agosto de 2008.

Pieri, Marzio, “Opera e letteratura”, *Storia dell’Opera Italiana*, coordinada por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, EDT, Turín, 1988, vol VI, pp. 235 - 299.

Pinsón, Néstor, Ricardo García Blaya, Pablo Taboada, Emilio Zamboni, artículos varios, <http://www.todotango.com>.

Pizzetti, Ildebrando, “Giacomo Puccini”, *La Voce*, III (1911), n. 5, p. 499.

Pizzetti, Ildebrando, “Les italianismes” nella musica”, *La Nuova Musica*, XIV (1909) n. 158.

Plesch, Melanie, “Bandas”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coordinado por Emilio Casares Rodicio, Sociedad Española de Autores y Editores, Madrid, 1999 – 2002.

Plesch, Melanie, “La silenciosa guitarra de la barbarie: Aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX”, *Música e Investigación*, a. 3 (1999), n. 4, pp. 57 - 80.

Plesch, Melanie, “El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno de los comienzos de nacionalismo musical en la Argentina”, AAVV, *Las artes en el debate del V Centenario, IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 29 – 31 octubre de 1992*, Caia, Buenos Aires, 1992, pp. 196- 202.

Podestà, Maria Esther, *Desde ya y sin interrupciones*, Corregidor, Buenos Aires, 1985.

Poetiche e politiche in etnografia, coordinado James Clifford y George E: Marcus, Meltemi, Roma, 1997 [*Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, The University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1986].

Poggi, Fabio, *All'ombra dell' Alfieri : luoghi, spettacoli, personaggi della vita musicale astigiana dal Medioevo ai nostri giorni*, Provincia, Asti, 1998.

Popescu, Oreste, *Sistema económico de las misiones jesuíticas. Experimento de desarrollo indoamericano*. Ariel, Barcelona, 1967.

Pougein, Arthur, *Giuseppe Verdi. Vida aneddotica, con note ed aggiunte di Folchetto*, [Ricordi, Milán, 1881], nueva edición con prefacio de M. Conati, Passigli, Florencia, 1992.

Presencia italiana en la cultura uruguaya. Primeras Jornadas del Centro de Estudios Italianos, Montevideo, 26 al 28 de octubre de 1992, coordinado por Sara Álvarez de Lasowski, Centro de Estudios Italianos – Universidad de la República, Montevideo, 1994.

Presenza, cultura, lingua e tradizioni dei veneti nel mondo, coordinada por Giovanni Meo Zilio, Regione del Veneto, Venecia, 1987.

Prividali, Luigi, “Rossini a Milano”, *Il censore universale dei teatri*. 70, 2 settembre 1829, pp. 218 – 280.

Puliafito, César, *La legione italiana Bahía Blanca, 1856. El frente olvidado del Risorgimento*, Artes Gráficas Buschi, Bahía Blanca, 2007.

Quesada, Josué, *La mujer que se acordó de su sexo*, Colección La Novela Porteña, n. 1, 22 4 1922, Buenos Aires.

Racconti dal mondo: [narrazioni, saggi e memorie delle migrazioni], coordinado por Emilio Franzina, Cierre, Caselle di Sommacampagna, 2004.

Racioppi, Ab. Antonio, “Vincenzo Bellizia”, *Il Lucifero*, VIII, n. 4 Nápoles, 1845.

Ramos Mejía, José María, “Las multitudes argentinas (1899)”, *De la República posible a la República verdadera (1880 – 1910)*, coordinado por Natalio R. Botana y Ezequiel Gallo, Ariel, Buenos Aires, 1997.

Reflections on Opera, coordinado por Vlado Kotnik, Tropos, Lubiana, 2006.

Regaldi, Giuseppe, “I Viggianesi”, *Poliorama Pittoresco*, S. Pergola y F. Cirelli, Nápoles, editori proprietari, 1848.

Renan, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882*. http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/, consultado en abril 2008.

Reynoso, Carlos, “Interpretando a Clifford Geertz”, prólogo a Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 2003.

Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura [L'interprétation- essai sur Freud]*, Éditions du Seuil, 1965] Siglo XXI, México, 2007.

Ricordi, Giulio, “La Musicale Italiana”, *Gazzetta musicale di Milano*, XLIV, 30 giugno 1889, p. 411.

Ritorni, Carlo, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Pirola, Milán, 1841.

Rivero, Pedro Eduardo, *Enrico Caruso en Argentina*, Editorial Universitaria de Estudios Avanzados, Buenos Aires, 1994.

Rivero, Pedro Eduardo, *Enrico Caruso en Córdoba*, Dunken, Buenos Aires, 1999.

Roberto Caamaño, Roberto, *La historia del Teatro Colón, 1908-1968*, Cinetea, Buenos Aires, 1969.

Rodríguez Vega, Felipe, “Desempolvando el Centenario”, http://www.clubdelprogreso.com/index.php?sec=04_05&sid=44&id=3353, consultado el 10 de mayo de 2008.

Rojas, Ricardo, “Respuesta”, *Nosotros*, XXII, n. 225-226, 1928.

Rojas, Ricardo, *La restauración nacionalista*, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Buenos Aires, 1909.

Romero, José Luís, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, siglo XXI, Buenos Aires, 1976.

Roselli, John, “Il sistema produttivo”, 1789 – 1880, *Storia dell'Opera Italiana*, coordinada por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, EDT, Turín, 1988, vol. IV, pp. 77 -165.

- Roselli, John, *L'impresario d'opera, arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, [The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi, Cambridge University Press, Cambridge, 1984], Edt, Turín, 1985.
- Roselli, John, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Roselli, John, *The life of Bellini*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- Roselli, John, "L'apprendistato del cantante italiano: rapporti contrattuali fra allievi e insegnanti dal Cinquecento al Novecento", *Revista Italiana di Musicologia*, n. 23 (1988), pp. 157- 181.
- Roselli, John, "The opera business and the Italian immigrant community of Latin America (1820 – 1930. The example of Buenos Aires)", *Past and Present*, n. 127 (1990), pp.155 – 182.
- Rossi, Franco, "Dall'archivio storico del Teatro La Fenice", *Il Re di Lahore*, Fondazione Teatro La Fenice, Venecia, 2004.
- Rossi, Franco, "Dall'archivio storico del Teatro La Fenice"-*Luisa Miller*, Fondazione Teatro La Fenice, Venecia, 2005.
- Rostagno, Antonio, "Mancinelli, Marino", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2° edición, coordinado por Stanley Sadie, Macmillan, Londres, 2001.
- Rovani, Giuseppe, *Cent'anni*, Wilmant, Milán, 1859.
- Ruggenini, Mario, "La musica e le parole, smarrimenti filosofici in ascolto di Rossini", *La Recezione di Rossini ieri e Oggi*, Convegno organizzato con la collaborazione dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, 18-20 febbraio 1993, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 55- 68.
- Ruiz Guiñazú, Magdalena, "Ernesto Sabato a los 94 años", <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=2959>, consultado en noviembre de 2009.
- Sachs, Curt, *Historia Universal de la danza*, [Eine Weltgeschichte des Tanzes, D. Reimer A.G., Berlin, 1933], Centurión, Buenos Aires, 1943.
- Sáenz, José Luís, *Historias del Paraíso...y de la platea también. Personajes del público del Teatro Colón*. Fundación del Teatro Colón, Buenos Aires, 2006.
- Saldías, Alfonso, *La politique Italienne au Rio de la Plata. Les Etrangers Residents devant le Droit International*, Sauvatre Editeur, París, 1889.
- Salgado, Susana, *Teatro Solis, 150 years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Wesleyan University Press, Middletown, 2003.
- Salvetti, Guido, "Tra Ottocento e Novecento", *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, coordinado por Alberto Basso, vol. II, pp. 341 – 432.

Sánchez, Florencio, “El caudillaje criminal en Sudamérica (ensayo de psicología)” *Archivos de psiquiatría y criminología aplicadas a las ciencias afines*. Publicación bimestral dirigida por el doctor José Ingenieros, Buenos Aires, Talleres gráficos de la penitenciaría nacional, vol. II (1903), <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/miscelanea/caudillaje/ensayo.htm>, consultado en abril 2009.

Santana de Kiguel, Delia, “Aportes de las colectividades extranjeras a la cultura nacional. La música”, *Música e Investigación*, a. 2 (1998), n. 3, pp. 123-137.

Sarlo, Beatriz, *La excepción y la pasión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

Sarmiento, Domingo Faustino, “La ópera italiana en Santiago”, *El Progreso*, 4 de mayo de 1844.

Sarmiento, Domingo Faustino, “Lucia di Lamermoor (sic) de Donizetti. Nuevas consideraciones sobre la música y la ópera. Su representación”. *El Progreso*, 6 de junio de 1844.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo, civilización o barbarie*. Eudeba, Buenos Aires, 1960.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Recuerdos de Provincia*, Eudeba, Buenos Aires, 1960.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Viajes en Europa, África i América: 1845-1847* (selección). Eudeba, Buenos Aires, 1961

Sarmiento, Domingo Faustino, *Viajes Europa-África-América (Selección)*, Eudeba, Buenos Aires, 1961.

Sarmiento, Domingo, F., *Viajes en Europa, África i América: 1845-1847*, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1886.

Sarramone, Alberto, *Los abuelos inmigrantes. Historia y sociología de la inmigración argentina*, Biblos Azul, Azul, 1999.

Savinio, Alberto, “Introducción” a Luciano, *Dialoghi e saggi*, Bompiani, Milano, 1983, p 1 - 42.

Sawall, Michael, “Viva V.E.R.D.I”. Origine e ricezione di un símbolo nazionale nell’anno 1859”. *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale. Proceedings of the International Conference. Parma-Nueva York-New Haven. 24 gennaio - 1 febbraio 2001*, coordinado por Fabrizio della Seta. Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Olschki, Florencia 2003, vol. 1, pp. 123 – 134.

Scaldeferri, Nicola y Stefano Vaja, *Nel paese dei cupa cupa. Suoni e immagini della tradizione lucana*, Squi(libri), Roma, 2006 con cd.

Schalom, Myrtha, *La Polaca. Inmigración, rufianes y esclavas a comienzos del siglo XX*, Norma, Buenos Aires, 2003.

Schiaffino, Eduardo, *Pro-Patria. Contribución del ingenio argentino para la reconstrucción de la "Rosales"*, José Antonio Berra Impresor, Buenos Aires, 1893.

Schwartz, Steve, "The Puccini problem", consultado en <http://www.classical.net/music/books/reviews/0521856884a.php> el 2 octubre de 2008.

Schwartz-Kates, Deborah, *Transforming Rural Argentina: the Crisis of Immigration and Felipe Boero's El matrero (1929)*. IMS Louvain 2002. Inédito, que poseo por gentileza de la autora.

Scobie James R., *Buenos Aires del centro a los barrios 1870 – 1910* [*Buenos Aires. Plaza to Suburb, 1870-1910, Oxford University Press, 1974*], Solar, Buenos Aires, 1977.

Scobie, James R. y Aurora Ravina de Luzzi, "El puerto y los ferrocarriles", *Historia de cuatro siglos*, coordinado por José Luis Romero y Luis Alberto Romero, vol. II, pp. 19 – 31.

Sebreli, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

Sebreli, Juan José, *Martínez Estrada. Una rebelión inútil*, Catálogos, Buenos Aires, 1986.

Sebreli, Juan José, *Tercer mundo mito burgués*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1975.

Senici, Emanuele, "Introduction: Rossini's operatic operas", coordinado por Emanuele Senici, *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

Shumway, Nicolas, *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. [*The Invention of Argentina*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1991], Emecé, Buenos Aires, 2003.

Šip, Lodislav, "L'opera national bien-aimé de Dvořák", *Rosalka*, p. 21, booklet Supraphon de la grabación SU 3716-2 633, Praga, 1985.

Sobrino, Ramón, "Mancinelli, Luís", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coordinado por Emilio Casares Rodicio, Sociedad Española de Autores y Editores, Madrid, 1999 – 2002.

Sole, Nicola, *Canti*, Nobile, Napoli, 1858.

Soncini, Alfredo Luís, *El barrio de Boedo. Su historia y actualidad. Con la reseña histórica del Club San Lorenzo de Almagro*, Fundación del Libertador, Buenos Aires, 1997.

Sorce Keller, Marcello, “La rappresentazione e l’affermazione dell’identità nelle musiche tradizionali e le musiche occidentali”, *L’Unità della musica, Enciclopedia della Musica*, Einaudi - Il sole 24 Ore, Milano 2006, vol. VIII, pp. 1116 – 1138.

Spini, Sandro y Oreste Vaggi, *La Boca, notas por medio de imágenes de la inmigración italiana en Buenos Aires*, Istituto Italiano di Cultura, Buenos Aires, 1986.

Spohr, Louis, “Neapel, den 25sten März” *Allgemeine musikalische Zeitung*, XIX, n. 19, 7 de mayo de 1817.

Staël, Anne-Louise-Germaine Necker, Mme, “Dibattito sulla utilità delle traduzioni”, *Biblioteca italiana*, 1816.

Stamponi, Guillermo, “Deutsche Singakademie”, *Revista del Instituto de Investigación Musicología Carlos Vega*, n. 15 (1997), pp. 117 – 120.

Stamponi, Guillermo, “El Club de Canto Germania”, *Revista del Instituto de Investigación Musicología Carlos Vega*, n. 13 (1995), pp. 161 – 166.

Stella, Gian Antonio y Emilio Franzina, “Brutta gente. Il razzismo anti-italiano”, *Storia dell’emigrazione italiana. Arrivi*, coordinado por Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2002, pp. 283 – 311.

Stella, Gian Antonio, *Quando gli albanesi eravamo noi*, Rizzoli, Milán, 2002.

Stendhal [Henri-Marie Beyle], *Vie de Rossini, établissement du texte et préface par Henri Martineau*, Le livre du Divan, París, 1929.

Storia dell’emigrazione italiana, Arrivi, coordinado por Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2002.

Storia dell’emigrazione italiana, Partenze, coordinado por Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2001.

Strohm, Reinhardt, “L’«Alessandro nelle Indie» del Metastasio”, *La drammaturgia musicale*, coordinado por Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986.

Suárez Urtubey, Pola, “La musicografía argentina en la proscripción. Un documento en el Buenos Aires rosista”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n. 5 (1981), pp. 7 – 30.

Suite du Répertoire du Théâtre Français, avec un choix de Pièces de plusieurs autres théâtres, arrangées et mises en ordre par M. Lepeintre, Veuve Dabo, París, 1923.

Surian, Elvidio, “L’operista”, *Storia dell’Opera Italiana*, coordinada por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, EDT, Turín, 1987, vol. IV, 293 – 345.

Talamón, Gastón, *Nosotros*, 10, n. 89, septiembre de 1916, vol. XXIII, p. 294.

Taruskin, Richard, *Defining Russia, musically*, Princeton University Press, Princeton, 1997.

Testoni, Alfredo, *Gioachino Rossini, Quattro episodi della sua vita*, Zanichelli, Bologna 1909.

The British Packet. De Rivadavia a Rosas. 1826 – 1832, edición a cargo de Graciela Lapido y Beatriz Spota de Lapieza Elli, Solar – Hachette, Buenos Aires, 1976.

Tobal, Gastón Federico, “A 50 años de la creación del drama lírico nacional”, *La Nación*, 17 de julio de 1947.

Torre Franca, Fausto, *Contro l'andazzo anti-musicale*, “*La Riforma musicale*”, 24 mayo 1913.

Torre Franca, Fausto, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Bocca, Turín, 1912.

Toullard, A.[¿?], *Historia de nuestros viejos Teatros*, Imprenta López, Buenos Aires, 1932.

Tradición, modernidad y posmodernidad, Pellettieri, Osvaldo, coordinador, Galerna, Buenos Aires, 1999.

Treitler, Leo, “Mozart e l'idea di musica assoluta”, *Mozart* coordinada por Sergio Durante, Bolonia, Il Mulino, 1991, pp. 191-235.

Trenti Rocamora, José Luis, *El teatro en la América colonial*, Huarpes, Buenos Aires, 1950.

Trezzini, Lamberto, *Due Secoli di Vita Musicale: Storia del Teatro Comunale di Bologna*; Edizioni ALFA, Bolonia, 1966.

Tribó, Jaume, *Annals 1847-1897 del Gran Teatre del Liceu*, Amics del Liceu, Barcelona, 2004.

Turina Gomez, Joaquín, *Historia del Teatro Real*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

Turró, Ricardo, Enzo Valenti Ferro y Jorge Niño Vela, *El Teatro Colón: cincuenta años de gloria (1908-1958)*, Héctor Matera, Buenos Aires, 1958.

Valenti Ferro, Enzo, *100 Años de música en Buenos Aires, de 1890 a nuestros días*, Gaglianone, Buenos Aires, 1992.

Valle, A, *Cenni teorici-pratici sulle aziende teatrali*, [s.e.], Milán, 1823.

Vázquez, Hernán Gabriel, “Un mes de 1902 en el teatro Olimpo de Rosario. El cruce de lo musical y lo social a través de la visión de dos publicaciones.”, *Revista del Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral)*, n. 11, pp. 112- 137.

Vecchi, Rodrigo, “De Escuadras, compases y camisas negras: el monumento a Giuseppe Garibaldi o a representación formal de los conflictos en la colectividad italiana bahiense (1927 – 1928)”, *Discutir el Canon*, Caia, Buenos Aires, 2003, pp. 598 -9.

Vecoli, Rudolph J., “El significado de la inmigración en la formación de la identidad americana”. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*. a. 8 n. 25, pp. 315-337.

Vega, Carlos, “La obra del obispo Martínez Compañón”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n. 2 (1978), pp. 7 – 17.

Vega, Carlos, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, 1981.

Vega, Carlos, *El Himno Nacional argentino: creación, difusión, autores, texto, música*. Eudeba, Buenos Aires, 1962.

Veniard, Juan María, *Aproximación a la música académica argentina*, UCA, Buenos Aires, 2000.

Veniard, Juan María, *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, 1988.

Verdi 2001. *Atti del Convegno internazionale. Proceedings of the International Conference. Parma-Nueva York-New Haven. 24 gennaio - 1 febbraio 2001*, a cargo de Fabrizio della Seta. Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Olschki, Florencia 2003.

Verdi, Giuseppe, *Lettere*, Mondadori, Miláno, 2000.

Videla, Santiago, “Del juguete sonoro al teatro en casa: los inicios del fonografismo en la Ciudad de Buenos Aires”, *XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Facultad de Ciencia Política, Rosario, 2008, [http://www. redcomunicacion.org/memorias/pdf/2008Viponencia%20videla. /20santiago/20ok. pdf](http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2008Viponencia%20videla.%20santiago/20ok.pdf) consultado el 1 de julio de 2009.

Viggiano, *Storie di musica, musicanti, musicisti e liutai*, coordinado por Enzo Vinicio Alliegro, Comune di Viggiano, Viggiano, 2006.

Villanueva, Carlos, “Y el Sonido se hizo Palabra: escuchando fragmentos de Alejo Carpentier”, *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, n. 4, (2005), pp. 117-132

Viñas, David, *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a la bohemia anárquica*, Arcos, Buenos Aires, 1995.

Viñas, David, *Literatura argentina y política. II De Lugones a Walsh*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2005.

Wagner, Richard, “El arte del futuro. En torno al principio del comunismo” [*Das Kunstwerk der Zukunft*, Wigand, Leipzig, 1849], *Escritos y confesiones*. Labor, Barcelona, 1975.

Wagner, Richard, *Die Nibelungen. Weltgeschichte aus der Saga*, Verlag von Otto Wigand, Leipzig, 1850.

Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* [*Die Protestantische Ethik und der ‘Geist’ des Kapitalismus*, *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*, XX, 1904 y XXI, 1905], Prometeo, Buenos Aires, 2003.

- Wechsler, Diana Beatriz, “Pettorutti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa”, Wechsler, Diana Beatriz y otros *Italia en el Horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 143 – 189.
- Weinberg Gregorio, “La educación”, *Historia de cuatro siglos*, coordinado por José Luis Romero y Luis Alberto Romero, Abril, Buenos Aires, 1983, vol I, pp. 390 – 401.
- Whitwell, David, *The Nineteenth Century Wind Brass and Wind Ensemble in Western Europe*, [s.e], Northridge, 1984.
- Wilde, José Antonio, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Eudeba, Buenos Aires, 1960.
- Williams, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas [The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, Verso, Londres- Nueva York, 1989], Manantial, Buenos Aires, 1997.
- Wilson, Alexandra, *Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge - Nueva York, 2007.
- Woodbine Hinchliff, Thomas, *Viaje al Plata en 1861*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1955.
- Ximénes, Ettore, *Cartas a Ruggiero Leoncavallo* fechadas en Roma 26 de junio de 1911 y Roma, 21 de octubre de 1914, Fondo Leoncavallo, Locarno, B/Sc10/4/Xi1 y BSc10/4Xi2.
- Zamboni, Emilio, “El tenor Tito Schipa y el tango”, <http://www.todotango.com>, consultado en febrero de 2009.
- Zanolini, Antonio, “Una passeggiata in compagnia di Rossini (1836)”, *Gioachino Rossini*, coordinado por Luigi Rognoni, Einaudi, Turín, 1981.