



ANÁLISIS Y ANTOLOGÍA DE LA ÓPERA CHILENA  
Y DE LOS COMPOSITORES QUE LA INTENTARON

**GONZALO CUADRA**

} MÚSICA • PARTITURAS

**uah**/Ediciones  
Universidad Alberto Hurtado



No hay duda que nuestros nietos sentirán curiosidad por saber la razón que llevaba a sus antepasados a sentarse uno junto a otro, como un público de extranjeros en su propio país, para escuchar obras enteramente representadas en una lengua que no entendían.

*Joseph Addison,*  
*“The Spectator” (1710).*

Estoy convencido de que una obra romántica americana puede ser una obra bella y duradera, y que una página que se inspiró en fuentes simbolistas puede ser tan sublime como los más doctos contrapuntos neoclásicos contemporáneos.

*Andrés Sás,*  
*“La música culta de América, su estado actual”.*  
*Revista Musical Chilena N° 11, página 22, mayo de 1946.*

El “caso” ópera en Chile es, pues, algo digno de muy serio estudio. ¿Por qué un género en el que se lanzó todo el apoyo social y oficial, al que se le dio un reconocimiento supremo no arraigó en el país y los pocos chilenos que se aventuraron en él sólo cosecharon humillaciones y amarguras?

*Domingo Santa Cruz Wilson,*  
*“Revista Musical Chilena”, Vol. 12, No. 60 (1958):*  
*julio – agosto, página 163.*

“Los músicos nacionales no componen óperas para no morirse angustiados pensando en que su obra nunca fue estrenada”

*Fernando García,*  
*compositor y subdirector de la*  
*“Revista Musical Chilena”, 2004.*

**ÓPERA NACIONAL**

**Así la llamaron**

**1898-1950**

***Análisis y antología de la ópera chilena  
y de los compositores que la intentaron***

**Gonzalo Cuadra**

Ediciones Universidad Alberto Hurtado  
Alameda 1869 – Santiago de Chile  
mgarciam@uahurtado.cl – 56-228897726  
www.uahurtado.cl

Este libro fue sometido al sistema de referato ciego externo.

Impreso en Santiago de Chile en el mes de octubre de 2019 por  
C y C impresores

Registro de propiedad intelectual N° 309.403

ISBN libro impreso: 978-956-357-207-0

ISBN libro digital: 978-956-357-208-7

*Coordinadora colección Música*

Daniela Fugellie

*Dirección editorial*

Alejandra Stevenson Valdés

*Editora ejecutiva*

Beatriz García-Huidobro

*Diseño de la colección y diagramación interior*

Gabriel Valdés E.

Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

# Índice {

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>7</b>
<b>Prólogo personal en ocho puntos</b> .....	<b>9</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>15</b>
<b>Raoul Hügel y <i>Ghismonda y Velleda</i></b> .....	<b>45</b>
<b>Remijio Acevedo Gajardo y <i>Caupolicán</i></b> .....	<b>71</b>
Primera Parte, <i>En vida</i> .....	71
Segunda Parte, <i>En muerte</i> .....	100
<b>Intermezzo Primero, Alfonso Leng y <i>María</i></b> .....	<b>118</b>
<b>Eliodoro Ortiz de Zárate y <i>La Fioraia</i></b>	
<i>di Lugano y Lautaro</i> .....	<b>123</b>
Primera Parte, <i>Una partitura encuadernada</i> .....	123
Segunda Parte, <i>El inicio</i> .....	140
Tercera Parte, <i>Tácticas de guerra:</i>	
<i>Lautaro avanza hacia Santiago</i> .....	149
Cuarta Parte, <i>El estreno</i> .....	160
Quinta Parte, <i>Aprés le déluge</i> .....	184
<b>Próspero Bisquertt y <i>Sayeda</i></b> .....	<b>197</b>
<b>Intermezzo Segundo, Acario Cotapos y</b>	
<i>Voces de Gesta y Semiramis</i> .....	<b>212</b>
<b>Carlos Melo Cruz y <i>Mauricio</i></b> .....	<b>219</b>
<b>Intermezzo Tercero, Juan Casanova Vicuña y</b>	
<i>Érase un Rey</i> .....	<b>233</b>
<b>Intermezzo Cuarto, Pedro Humberto Allende y</b>	
<i>Cenicienta</i> .....	<b>238</b>
<b>Remigio Acevedo Raposo y</b>	
<i>El Corvo y Bernardo O'Higgins</i> .....	<b>241</b>

<b>Resumen de óperas .....</b>	<b>251</b>
<b>Óperas compuestas en Chile</b>	
<b>por extranjeros (1847-1950) .....</b>	<b>258</b>
<b>Compositores chilenos (hasta c.1950) de los que se tiene</b>	
<b>alguna referencia de ópera, pero no se conserva</b>	
<b>partitura y/o referencia de estreno .....</b>	<b>261</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>264</b>
<b>Partituras .....</b>	<b>273</b>

## Agradecimientos {

Este libro se nutre principalmente de dos fuentes, y es gracias a la gentileza y entusiasmo de esos caudales vigorosos que este tema de la ópera nacional pudo ser más que las habituales páginas que la han tratado hasta hoy. Me refiero principalmente al Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, representado hoy en la entusiasta persona de Cecilia Astudillo. Seguidamente, a la documentación preservada en el Teatro Municipal. Por favor no confundir con el teatro mismo —tumba de tanta ópera nacional— sino a aquella maravilla florecida a partir del olvido, el Centro de Documentación de Artes Escénicas (DAE) que le está asociado. Gracias, gracias, gracias.

A Juan Pablo González, quien supo casi antes que nadie de este proyecto, y creyó en él, comunicándolo a la Universidad Alberto Hurtado. A José Manuel Izquierdo, reivindicador del pasado, por su mucha gentileza, muchos conocimientos y compartida conversación, todo mezclado en porcentajes diversos. A Daniela Maltraín y especialmente Gabriel Rammsy, quienes me orientaron y ayudaron con aspectos formales de investigación y citación. A Víctor Rondón, que cobijó y dirigió académicamente mi proyecto de magíster en musicología sobre este tema.

Si bien la escritura de este libro fue un trabajo egoístamente solitario, durante esos años hubo gente invaluable socorriéndome en aspectos imposibles para mí: por ejemplo, las traducciones que aparecen en el libro son mías, sin embargo Raoul Hügel y sus óperas tienen un pie en Alemania, y el alemán es un idioma que ya no se me dio en esta vida, así que encendiéndome la luz castellana en su diario están Judith Blank y Paola Durán; el maestro y barítono Gonzalo Simonetti aportó la trama de *Ghismonda*; Elke Zeiner y el recordado y prematuramente ausente maestro pianista Mario Lobos me ayudaron en la claridad de los libretos. Silvia Colitti, del Instituto Italiano Chileno de Cultura, sobrevoló mis traducciones y pertinencias italianas. Los programas computacionales de escritura musical, tan necesarios para la transcripción de la antología, fueron manejados principalmente por mi hermano y músico Nicolás Cuadra y también por mi alumno y cantante Igor Hernández. El tenor y amigo Sebastián Ferrada —Lautaro en nuestro concierto de óperas chilenas realizado en 2015— hizo que su residencia en Milán aportara la alegría de corroborar los datos de estudiante en Italia de Ortiz de Zárate y la tristeza de darnos cuenta de que hasta el momento no existe ninguno sobre la estadía de don Remijio. Finalmente, la gentileza y diligencia del maestro argentino Lucio Bruno Videla me hizo posible hallar y recibir la ópera de Casanova Vicuña.

Son pocas personas en Chile que creen en la ópera chilena histórica; yo sí, y debo esta credulidad a todo lo compartido con el maestro Miguel Patrón Marchand, quien apoyó siempre al cantante y la creación local ya fuere en Chile o en su Uruguay natal. Si estuviera aún con nosotros hubiera apoyado y dirigido encantado alguno de estos títulos con su experiencia y convicción.

Escribir durante tantos años conlleva soluciones cotidianas y aportes domésticos imprescindibles, como los de la señora Lucía Muñoz guiando mi casa, o mi compañero Pablo, testigo del proceso

de escritura e insistiendo todos estos años en que debía cesar de nadar en la interminable información y concluir de una vez el libro. Finalmente a mi alumno y amigo, el tenor Rony Ancavil, cuyo entusiasmo y talento, su asistencia en la investigación de citas y su constante compañía canora en charlas y conciertos sobre el tema de la ópera nacional me hicieron sentir menos loco.

A todo y todos ellos, gracias.



## Prólogo personal en ocho puntos



1.

La memoria es aquello que permitimos ser. Tenía alrededor de trece años y una familia mitad italiana, mitad chilena, mitad libanesa (sí, tres amplias mitades para hacer un entero, no lo sabría explicar de otra manera) en la que todos, cual más cual menos, cantaban. Las reuniones en casa de una de mis hermanas incluían una mesa con suficiente comida, un piano vertical, una guitarra y muchas partituras editadas en Chile con canciones que alguna vez estuvieron de moda en el siglo XX. Y más valía dejar guardados el pudor o la vergüenza, incluso el veredicto acerca de la propia laringe si es que se deseaba compartir y, luego o entre medio, tomar onces o cenar. El cantar no era un recital en que se imitaba en privado la dualidad solista-público, ni el lucimiento de alguien más talentoso; era una prolongación lógica de un habla cotidiana llena de inflexiones, era comunicarse, era afecto, preparar una broma, pedir disculpas, recordar a los ausentes, integrar a los presentes, habitar la casa y, más de una vez, darse a conocer al vecindario. Quizá por ello es que, cuando el siguiente paso lógico en esta edificación de mi marco teórico personal incluyó a la ópera, nunca tuve que cuestionarme sobre la verosimilitud, ni justificar sus polémicas de ¿cómo creer que la gente dialoga cantando? ¿Acaso es correcto vocinglear pensamientos que debieran habitar en el ámbito privado y aún así creer que nadie los oye? ¿No es la ópera una exageración en sí, una amplificación de quienes no conocen la sutileza? ¿No es más que un pasatiempo de gente ansiosa de validación cultural y ganas de visibilidad social? ¿Vale la pena gastar tiempo en este género que es, simultáneamente, más y menos que música? ¿No es más provechoso, y elevado, dejarse llevar por el repertorio sinfónico o camerístico, reservorios de vera y proba sabiduría? ¿Creeremos que es emoción sincera la que se ve y oye a través de las pasiones ficticias de un personaje que, por lo demás, son mediatizadas por un artificio, como es el canto docto? ¿Alguien ve esto como una práctica digna de enjuiciarse bajo preceptos estéticos y técnicos? ¿En qué sección del diario usted la pondría, en Cultura o en Vida Social? ¿En verdad me dice usted que es un distintivo social? Pero si es algo absolutamente común, de sobremesa. ¿Quién pasa todos los fines de semana cantando en familia boleros, tangos, pasodobles, foxtrots y el segundo acto de *Tosca*, un dúo de *Les enfants et les sortilèges* o el final de *Salomé*? Familia. No un país ni una ciudad, sino la familia como patria sonora: un concertado de Donizetti o Bizet tan propio y espontáneo, como ajeno, transculturizado y colonizador podía parecerme componer un cuarteto de cuerdas o la aplicación del serialismo. No es menor, puesto que estas últimas reflexiones —homogeneizando la identidad de lo que debe sentirse y ser valioso para la nación— será una de las críticas más importantes sobre la idea de compositores chilenos escribiendo una ópera.

Desde este punto, desde este marco teórico empírico abro la puerta a la investigación, así como desde el marco teórico personal de don Domingo Santa Cruz se entenderá su opinión sobre la ópera y sus posteriores reformas.

2.

Como si a un médico le preguntaran si el haber escudriñado y aprendido sobre el cuerpo le restaba emoción al enamorarse o al olfatear y saborear una fruta a punto, así el aprender música y posteriormente dedicarme profesionalmente a cantar, e incluso a la puesta en escena de algunos títulos, no hizo sino aumentar mi disfrute, y también mi curiosidad. Se llenaban facetas y se completaban. De la invaluable mano del maestro Miguel Patrón Marchand y de nuestros muchos años compartidos tuve el privilegio de conocer el género lírico como un artesanado cotidiano, sublime y práctico, adictivo y tranquilizante, gratificante e ingrato. No hubiera podido escribir este libro si no hubiera no poco de él aquí.

3.

Fue por entonces cuando llegó a mis manos el libro *La ópera en Chile* de Cánepa Guzmán, publicado en 1976 y durante décadas el único libro escrito en nuestro país sobre el tema. El autor, proveniente del mundo de la literatura y dramaturgia, recorría con detalle el fenómeno de la ópera en nuestras tierras, desde la llegada de la primera compañía a comienzos del siglo XIX hasta mediados de siglo XX; cantantes, títulos, viajes, críticas, teatros, público, costumbres, sociedad y opiniones. Entre tantos títulos italianos y franceses, entre las enumeraciones de compañías itinerantes, fue la primera vez que supe que la composición de óperas también había sido una actividad practicada esporádica, testaruda y desgraciadamente por chilenos. Aunque Cánepa le dedicaba varias páginas de su libro a un par de ellos (Ortiz de Zárate, Acevedo Gajardo), parecía que las óperas compuestas por chilenos no era un tema que hubiera interesado a la musicografía nacional especializada. Vicente Salas Viù en *La Creación Musical en Chile 1900-1951* (Ed. de la Universidad de Chile, 1952), Roberto Escobar en *Músicos sin pasado* (Ed. Pomaire, 1971), Samuel Claro y Jorge Urrutia Blondel, en su *Historia de la Música en Chile* (Ed. Orbe, 1973), dan algunos datos: títulos, fechas (algunas con erratas, como en Escobar), cierta contextualización, algún párrafo biográfico escueto; una base informativa sobre la cual se podría iniciar una investigación, pero que quedaba corta como temática propiamente tal, específicamente en lo que refiere al análisis musical. La ópera creada por chilenos no era un tema en positivo, sino en negativo: en vez de analizar los títulos que sí teníamos, Viù y Escobar reflexionaban y planteaban preguntas de por qué no era un género visitado con más asiduidad (y éxito) por los compositores nacionales. Aquellos especialistas no la profundizaron y recayó en un escritor externo a la música, Cánepa (que describe y relata más que analiza) el recopilar y dar la mayor información de la que se tenía noticia hasta el momento.

Esto ocurrirá también con publicaciones oficiales iniciadas a partir del Teatro Municipal mismo, escenario que, paradójicamente, ha sido maternidad y morgue de la mayoría de las óperas chilenas estrenadas y representadas hasta hoy. Tampoco la *Revista Musical Chilena*, que a lo largo de sus décadas ha sido un erial en lo relacionado con la ópera creada por connacionales.

Me daré cuenta durante mi investigación de que, como una metáfora de la opinión pasajera por sobre el análisis metódico, de lo mudable por lo estable, de lo accesorio por sobre lo medular, la real fuente de información no se hallará en la “academia” ni en su biblioteca, sino en los periódicos y revistas de época, artículos, críticas, reportajes, insertos, en las secciones de actualidad, espectáculos y sociales; el juicio sobre el género mismo es emitido apartándolo de la “gran historia”. De hecho, el trabajo más exhaustivo que conozco luego de *La ópera en Chile* sobre aquellas compuestas por connacionales es *Ópera Chilena: las razones de su intrascendencia* (2004) sugestivo título para un reportaje con el que Jessica Ramos optó al título de periodista. Hago memoria y pienso que en esta cohabitación, el periodismo y la ópera nacional tendrán diversa interrelación: de mutuo aprovechamiento (véase *Caupolicán*), de juez público y acusado (véase *Lautaro, Mauricio*) o biógrafo y fuente (caso Raoul Hügel, cuya actividad pública de compositor solo se puede construir cabalmente a partir

de la prensa y anotaciones en bitácoras personales). Por ejemplo, Vicente Salas Viù, en su emblemática *Creación Musical en Chile 1900-1951* analiza con detenimiento muchas obras instrumentales; solo reserva contundentes párrafos para referirse a los procedimientos técnicos y estética de *Sayeda* de Bisquertt o *El retablo del rey pobre* de Juan Orrego Salas (obra de 1952), únicas óperas analizadas holgadamente en lo musical en su libro y en libro alguno de los citados, lo que confirma el criterio de finísima selección.

Otro trabajo musicográfico pertinente al respecto es el de Eugenio Pereira Salas, con su *Historia de la Música en Chile, 1850-1900* (Ed. del Pacífico, 1957). Pereira dedica un capítulo completo, el décimo cuarto, a “La ópera nacional”. Sin embargo, por las características cronológicas de su trabajo, acaba justo cuando cambia siglo, por lo que profundiza solo con *La Florista de Lugano* y el fenómeno Ried, además de aportar con datos biográficos de Ortiz de Zárate y Acevedo Gajardo.

Por otra parte, en los libros anteriores, la ópera internacional e importada —es decir, sin creadores nacionales— será hondamente analizada al momento de referirse a la vida musical del siglo XIX (teatros, intérpretes, conservatorios, sociedad y consumo), esto es, como una práctica no creadora, no generadora, sino consumida, monopolizadora y egoísta. Esta visión (independientemente de su parcialidad o imparcialidad) será base para describir y justificar reacciones del siglo XX de rechazo al género, como práctica nacional, y la cimentación de la nueva institucionalidad musical a partir de la música instrumental, sinfónica y de cámara.

Si alguien quería saber más sobre las óperas nacionales debía investigar y pesquisar fuentes primarias. Esto se me ocurre en 2010 y esbozo unos párrafos sobre la recepción de *La Salinara*. Así empiezo. Pienso que la ópera chilena tiene en su almanaque muchos puntos vacíos, por lo que quizá en algunos momentos privilegiaré la cacería de fechas y datos, y no podré disimular mi emoción al hallarlos, sabiendo que por primera vez son aclarados y anotados muchos de ellos. Que este trabajo sirva para que en el futuro haya profundizaciones ligadas a enfoques políticos, sociológicos, psicológicos y económicos, que den justa medida a la trascendencia de la ópera nacional como una causa y consecuencia.

4.

¿Qué entenderé por “ópera chilena”? Aquella compuesta por músicos nacidos y formados (ya fuere de manera institucional, particular o autodidacta) en Chile, como también aquella compuesta por extranjeros que, llegados a temprana edad, tuvieron igual aprendizaje musical, permaneciendo en nuestro país durante el desempeño de su profesión musical.

El Chile del siglo XIX es una nación en formación que necesita a todo aquel que a estos pagos llegue, por lo que comprendo el criterio de considerar connacionales a aquellos extranjeros que, ya adultos, con formación previa y avecindados definitivamente en estas tierras, realizaron aportes en sus áreas. *La Telésfora*, del alemán Aquinas Ried, de acuerdo con lo anterior, se cita siempre como la primera ópera chilena, y Zanzani o Brescia son llevados como parte del pabellón chileno a la Exposición Panamericana montada en Estados Unidos en 1901. Sin embargo, quiero insistir en mi primer párrafo: un compositor italiano, un alemán o un francés, tradicional o de vanguardia, no juzgaban el género lírico en su trascendencia, tampoco era cuestionada su base en sus principales conservatorios: siglos de convivencia habían dado como resultado el que se lo supiera vital para la cultura o el esparcimiento, con una variedad de ejemplos muy profundos o muy frívolos en dinámica convivencia; había formado una industria que lo sustentaba y propiciaba. La discusión sobre la apropiación de un estilo europeo por parte de un chileno, la decisión de practicar un género extravertido y oneroso dentro de una sociedad vigilante, el enfrentar cuestionamientos del género mismo en su base, el aprendizaje de un estilo de manera informal a partir de partituras o de presenciar las óperas traídas por una

compañía determinada, la ausencia de una industria específica —entre otros temas que trataré más adelante— apartan a los compositores tratados en este libro de aquellos connotados inmigrantes, como si diferenciáramos entre una actividad y una gesta.

5.

¿Por qué el período 1898-1950? La fecha inicial es más evidente: no se conservan partituras de óperas chilenas anteriores, llámense *La Florista de Lugano*, las primeras de Raoul Hügel o la supuesta de Orrego. Desde allí busco cubrir cerca de cincuenta años, coincidente con la visión académica de que es en ese período que se asienta, cimenta y florece la música docta en Chile, al igual que las instituciones e instancias modernas para su desarrollo. No negaré un abierto paralelismo con los cincuentenarios clásicos de la literatura musical chilena (Salas Viù y Pereira Salas). También considero un asunto de supuestos: hasta mediados de siglo XX (al menos en Chile) cuando hablábamos de ópera o se decía que un compositor chileno estaba escribiendo o pensaba estrenar una, había cierta concordancia en qué entenderíamos por ella, musical y socioeconómicamente: un texto teatral con finalidad y desplazamiento escénico, musicalizado y cantado en su mayor parte, que se hace oír a través de la voz de intérpretes con formación docta y con una orquesta de iguales características, con personajes distinguibles y nombrables, que utiliza una escenografía y vestuarios propicios y, lo que es muy importante, una locación específica en la que el público interviene frontalmente mediante su audición y visión, público que suele conocer las convenciones del género. Es decir, lo que desde hacía trescientos años era una ópera. A partir de la mitad del siglo XX vendrán experimentos y búsquedas, con criterios tanto de vanguardia estilística como de ahorro de gastos o viabilidad de estreno; se asociarán estilos musicales y teatrales populares y contemporáneos, se considerarán nuevas duraciones como en el caso de las micro óperas, se buscarán novedosas locaciones para la representación pública y distintos espectadores, dando inicio a una nueva discusión, ahora centrada en qué es una ópera: por ejemplo, de 1951 es *El retablo del rey pobre* de Orrego Salas, a medio camino entre ópera tradicional, oratorio y auto sacramental; de 1954 la micro ópera dodecafónica en tres actos para dos tenores, bombo y platillo llamada *El diario morir*, texto y música de Roberto Falabella; la designación tradicional de “ópera” o “drama lírico” de Hügel y Ortiz de Zárate a inicios del novecientos ha dado paso a una “epopeya lírica” de Acevedo Raposo en 1950 y las exploraciones inconclusas de Cotapos.

6.

Este no es un estudio biográfico. Sin embargo, el pesquisar óperas nacionales conllevará ineludiblemente el adentrarse, incluso extensamente, en la biografía de sus autores (pienso en Remijio Acevedo Gajardo, en Eliodoro Ortiz de Zárate, Raoul Hügel o Carlos Melo Cruz, averiguando quizá más de lo que alguna vez se había anotado sobre ellos). Primero por lo extraordinario de su cometido, segundo, por que la reacción pública a partir de la composición y/o estreno de la ópera generalmente invade lo privado; tercero, por esos perturbadores paralelismos que se producen cuando se escribe sobre compositores que han sido difuminados, tergiversados o lisa y llanamente perdidos de la musicografía chilena y, de manera paralela, al buscar sus tumbas en el Cementerio General, muchas de estas perdieron fecha y nombre, incluso algunas permanecen sin ubicación conocida.

7.

Dentro de las óperas chilenas que se saben fueron compuestas, ¿por qué centrarse solo en aquellas en las que hasta el momento ha sido posible hallar la partitura)? Porque nos permitirán la cita o selección musical que complementa o enfrente la opinión de época. De las restantes —hijas de un género complejo y artificioso como la ópera— solo existe la mediación a través de la palabra escrita,

una opinión sobre la batalla vencida, una jerarquización sobre lo anotado y omitido. Además, que la finalidad misma de este libro es la siguiente: Soy un músico práctico, hago sonar partituras. Primero las leo, en silencio, luego las represento, finalmente quedan sonando en medio de las historias personales de quienes las oyen. Si yo empezara a escribir sobre las óperas chilenas y luego usted lo leyera, estaríamos hablando de un género sonoro sin que suene siquiera la mediación literaria de la que me he valido (salvo que usted tenga la costumbre de leer en voz alta), lo que no desconozco como opción válida, ya que una obra de arte puede existir y analizarse en diversas formas. Pero, ¿cómo le hago creer mi opinión de que la ópera compuesta por chilenos, primero que nada exhibe cierta calidad compositiva y segundo, es un género válido en sí, yendo más allá de la escritura y el análisis? Una antología en versión canto-piano (original en algunos, adaptación de la partitura orquestal en otros) posibilita la difusión y abre la opinión a otros ámbitos.

Buscando la simpleza e inmediatez he seleccionado solo arias, piezas a un canto solista. Por sobre las filiaciones estéticas de nuestros compositores, incluso a pesar de su mayor o menos pericia, fueron compuestas considerando un criterio vocal que estaba al día con las corrientes vocales europeas: es cosa de que el cantante, así como sabe hacerle visitas de cortesía al repertorio europeo que le era contemporáneo a un Acevedo o un Hügel, ahora busque el guante y sombrero que le calce y haga los honores de visitar nuestra lírica del novecientos. Si alguien extraña piezas a dúo, desea cantar un terceto o probar la arquitectura sonora de los concertantes, es cosa de que se acerque a las partituras originales y busque; siempre han estado allí.

8.

En el último tiempo la ópera chilena histórica ha generado mayor interés. Como caso específico citaría dos conciertos con selección de *Lautaro*, *María*, *Velleda*, *Ghismonda*, *El Corvo*, *Sayeda* y *Ardid de amor* que dirigí en 2015 y 2017 respectivamente, bajo el alero de la temporada oficial de conciertos del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, que tuvieron entusiasta recepción de público y prensa. Luego mencionaré la microfilmación y digitalización por parte de la Biblioteca Nacional de varias partituras operísticas como cuidado y preservación, justamente luego de diversas conversaciones a lo largo de esta investigación y como despertar de consciencia de su valor. También hay un creciente interés por la lírica histórica nacional de parte de algunos compositores/musicólogos como Miguel Farías (compositor de *Talca París y liendres* y *El Cristo del Elqui*) que ha dado como resultado artículos en revistas musicales especializadas. Además se destaca la aventura de la composición y estreno en los últimos años de nuevos títulos músico-escénicos en cantidad como quizá nunca antes (Eduardo Cáceres, Guillermo Eisner, Gustavo Barrientos, Sebastián Errázuriz, Rafael Díaz, Andrés Alcalde, Sebastián de Larraechea y del mismo Miguel Farías, por mencionar a ocho). Finalmente, una obra teatral como “Opera” (2016), de la compañía Antimétodo, investigó y recreó conceptualmente lo que fue el suceso de *Lautaro* de Ortiz de Zárate.

Algo se está moviendo, nuevamente, luego de ciento tristes años.

Que el cantante intente, que el profesor de canto incluya, que la institución musical se profile, que los programas de conciertos se reflexionen, que el musicógrafo complemente, que los escritos sobre la historia musical nacional se enfrenten, que el musicólogo corrija, que el periodista sepa, que un auditor enjuicie, que la escena cultural se diversifique; que, vueltas a la vida aunque parcial y momentáneamente, nuestra genealogía lírica suene y se explique.

Santiago de Chile, octubre de 2019

# Scena 2<sup>a</sup> (Guitaro e Guacolda)

(Gran duo de Amor)  
1. (Inquietudes)

Guit.

5/4

Guac.

3/4

(Guacolda rimane come tormentata d' un ricordo) (con risentimento)

**Risoluto** (♩ = 120)

3/4

Guit.

Guac.

ve- ne un gel mi reo- re ... Ohi- me!!

3/4

**Sarghetto** (♩ = 96)

(con amore e di tenerezza)

Guit.

Sianzo- li, o mi — a Gua- col- da!

Guac.

## Introducción



El 20 de mayo de 1900, en la edición octava del primer año de circulación del semanario cultural “Instantáneas”, hay un artículo a página completa referente al compositor Domenico Brescia. Nacido en 1866 en Italia, alumno destacado de compositores como Mercadante, Martucci y Ponchielli, había llegado a nuestro país en 1892, radicándose primero en Concepción y finalmente Santiago en 1898, como prestigioso docente y subdirector del Conservatorio Nacional de Música. El artículo habla de su particular fisonomía, del flamante cargo en el Conservatorio, de su aclimatación a nuestro mundo cultural, sobre todo en aquella faceta de amistades y enemistades, zalamerías y envidias que caracterizaría nuestro mundo musical docto. Enfrentado a todo esto, Brescia, como uno de los grandes en verdad, parecería transitar aquella enrarecida atmósfera sin siquiera ensuciarse los zapatos. El encomioso artículo está firmado por las siglas D.D.U., en las que me atrevería a descubrir a nuestro célebre Diego Dublé Urrutia, colaborador literario de “Instantáneas” desde su primer número y a quien Brescia pusiera en música algunos poemas, como por ejemplo la canción “Cuánto tarda!” Op. 5, N° 2. Este artículo señala que el compositor es el autor de la ópera *La Salinara* (comenzada en Italia, con *libretto* de J. Gasparini, y terminada en Concepción) y va acompañado de una caricatura que lo muestra enjuto, en un gesto de exagerado pero buen humorado ademán de director, con varias partituras regadas por el suelo. Conjuntamente con el artículo, la caricatura vendría a complementar la visión de un Brescia humano, algo extravagante, pero diverso, quizá con algún toque de aquella genialidad bien atesorada por el romanticismo<sup>1</sup>.

El 24 de junio, en la edición N° 13 de “Instantáneas”, en un artículo de actualidad artística capitalina, se cuenta que el Teatro Municipal finalmente ha dado fecha para el estreno de *La Salinara*, noticia recibida “...con universal simpatía por todos los que conocen el talento del maestro Brescia y han oído hablar de las bellezas de su obra”<sup>2</sup>. Y sigue:

*La Salinara* es un poema lleno de sentimiento y ternura. La música es apasionada, poética, de una factura elegante y correcta á lo Puccini, no decae un instante en toda la obra, y tiene, por el contrario, partes arrebatadoras en que el arranque musical llega al más alto y conmovedor lirismo. Todos los que han oído partes de *La Salinara* ó han tenido ocasión de estudiar sus méritos, no dudan que la ópera de Brescia tendrá un éxito colosal<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Instantáneas*. Revista N° 8, Año 1, 20/5/1900: 7 y 8.

<sup>2</sup> *Instantáneas*. N° 13. 24/7/1900: 5.

<sup>3</sup> *Ibíd.*

Días antes del estreno será el mismo Diego Dublé Urrutia quien preparará la traducción al castellano de la ópera, trabajo que será publicado en un diario local con el fin de hacer comprensible los detalles del argumento.

El 14 de octubre, en el N° 30 de la misma revista (que ahora se llama “Instantáneas de Luz y Sombra”) una reseña firmada por Augusto G. Thomson sobre la actividad teatral de Santiago hace la crítica del esperado estreno de *La Salinara*. Allí dice:

El primer acto pasa y en buena hora, pesado y algo fúnebre, no obstante celebrarse una boda [...] el acto último, por fin, deja en el ánimo del público el convencimiento que la obra no es mala, aunque puede considerarse justicieramente buena. Una ópera escrita en nuestro tristísimo ambiente artístico; tiene bellezas, genialidades, rarezas de mérito ó de defectos que en una primera audición no puede estimarse. Pero en verdad su libreto es desgraciadamente pobrísimo, su argumento ingrato y hasta antipático, deficiencias que gravitan sobre el mérito mismo de la música<sup>4</sup>.

Ilusiones ópticas: el comentario crítico es nuevamente acompañado de aquella caricatura de Brescia que, ante el talante del texto, parece algo más ridícula, si antes extravagante, ahora definitivamente estrambótica.

Para terminar, en la edición N° 31 de “Instantáneas de Luz y Sombra” hay una página con seis caricaturas acerca de las óperas que se presentaron en la presente temporada. En cada una está dibujado el mismo espectador y su reacción frente a cada título: Se asombra con la aparición de Mefistófeles en *Fausto*, aguza el oído para disfrutar de una melodía de *Fedora*, se refocila con las piernas de las bailarinas en *Gioconda*, se aterroriza con el asesinato de Desdémona en *Otello* y, finalmente, se queda dormido con *La Salinara* sobre la siguiente frase: “Dicen que es sublime”<sup>5</sup>.

¿Dónde habrán quedado los convencidos augurios de “éxito colosal”, aquel argumento poético “lleno de sentimiento y ternura”? ¿Cómo es que ese entusiasta recibimiento del público se metamorfoseó en un cariz de subestimación y burla? La respuesta se puede intentar a la luz de otros ejemplos que dentro de poco le seguirán: el italiano Domenico Brescia, de una manera más rápida que un trámite burocrático en el registro civil, sin notificaciones gubernamentales, se había transformado en el lapso de cinco meses en un compositor chileno intentando su primera ópera. Luego de unos pocos años Domingo Brescia presentará la renuncia a sus cargos nacionales, y en 1904 se radicará en Ecuador, continuando con su labor docente<sup>6</sup>.

## América para los americanos

El ejemplo del Brasil con las óperas de Carlos Gomes era demasiado cercano: una nación americana podía tener no solo un operista de exportación a la mismísima Europa, sino que aquellos títulos tenían vida en las principales temporadas teatrales, incluso fuera del ámbito de influencias del Brasil. La emoción recaía especialmente en un título, *Il Guarany* (1870), que a una década de su estreno ya

<sup>4</sup> *Instantáneas de Luz y Sombra*. N° 30. 14/10/1900: 11.

<sup>5</sup> *Instantáneas de Luz y Sombra*. N° 31. 21/10/1900: 11.

<sup>6</sup> García. 1991: 42-56.



había sido representada en diez países<sup>7</sup>, probando ser un éxito incluso en nuestro escenario del Teatro Municipal de Santiago en 1881 en donde, a gritos de “¡Viva Brasil, viva Chile!”<sup>8</sup>, supo hacer nacer un fervor americanista y nacionalista que fue fundamental para detonar la idea de que si existía un compositor de ópera brasileño bien podía haber uno chileno. Sumado a esto, aunque siempre en italiano, *Il Guarany* traía la novedad de la temática indigenista planteada con un protagonista héroe-tenor simbolizando aspectos positivos, y que permitía el antagonismo colonos-colonizados con una inclinación en la balanza (al menos en lo emotivo) hacia los segundos. Carlos Gomes, además, era el primer compositor de nuestro continente que lograba hacer propia una temática americana, paisaje que no era en absoluto nuevo para los operistas europeos desde hacía más de cien años y plantarla con éxito en el mismísimo Milán. Pero *Il Guarany* de Gomes era una punta de iceberg ilusoria; detrás de ella existía un apoyo intencionado, amplio e imperial del Brasil, único incluso en su país y la lírica de las naciones americanas pronto se darían cuenta de su desalentadora diferencia.

Pero en resumen, toda esta novedad era posible y poco a poco se fue demostrando, si consideramos las fechas de la primeras óperas y las temáticas nacionalistas abordadas, siempre en idioma italiano, que tuvieron estreno en nuestro continente de repúblicas: Argentina con *La Gatta Bianca* (1877) de Francisco Hargreaves y *Pampa* (1895) de Arturo Berutti como la primera de temática nacionalista; Perú inmediatamente basándose en la temática nacional con *Atahualpa* (1877) del italiano Carlos Enrique Pasta (o Pesta) y *Ollanta* (1900), primera ópera de un compositor nacional, José María Valle Riestra; Venezuela en estilo europeo con su primera ópera *Virginia* (1873) de José Ángel Montero; México con la figura basal de Melesio Morales (*Romeo* (1863), *Ildegonda* (1866)) y su primera ópera de temática nacionalista *Guatemotzin* (1871) de Aniceto Ortega de Vilar; Uruguay con la europeizante *Parisina* (1878) de Tomás Giribaldi y una primera de temática nacionalista en *Liropeya* (compuesta en 1881 y estrenada en 1912) de León Ribeiro. Caso especial el del compositor Pablo Claudio, de República Dominicana, quien luego de tomar contacto con Gomes en Brasil comenzó la composición de *María del Cuellar*, la primera ópera en ese país, además de temática americana, pero que nunca terminó<sup>9</sup>. Caso especial es un pionero José María Ponce de León en Colombia, que en 1874 estrena su ópera bíblica *Ester*, con *libretto* tanto en italiano como en castellano (como será posteriormente nuestro *Caupolicán*). Ecuador también es un caso especial pero por su exigua producción: *Cumandá* de Sixto María Durán será la primera ópera compuesta recién en 1916; tendrá temática indígena y nunca se estrenará. No será sino hasta 2006 que Ecuador oirá una ópera completa propia: *Manuela y Bolívar* de Diego Luzuriaga.

La creación de obras líricas en nuestro país, comparando las fechas anteriormente citadas de países americanos, tuvo un inicio más temprano y radical debido a la presencia del músico, poeta y doctor Aquinas Ried, alemán vecindado en Chile. En 1847 había completado y buscaba estrenar su ópera *La Telesfora*, cuya música y texto eran de su autoría<sup>10</sup>. Esta “ópera heroica en tres actos”, es fascinante en su concepción misma pues no solo versaba sobre una temática chilena, incluso con personajes protagónicos de etnia mapuche, sino que estaba escrita (y Ried así la pensaba estrenar) en castellano, sin traducción al italiano, lo que era —a luces del panorama hispano en general— una

<sup>7</sup> Loewenberg, 1955: 1013.

<sup>8</sup> Pereira Salas, 1957: 215-216. Este estreno no fue la primera vez que en nuestro Teatro Municipal aparecían personajes protagónicos americanos: fuera de lo tangencial que puedan ser don Álvaro de *La Forza del Destino* o Ulrica de *Un ballo in Maschera*, en 1877 se había presentado aquí la ópera *Atahualpa* de Carlo Enrico Pasta, que mencionaremos más adelante.

<sup>9</sup> Echevarría, 1979: 115; Salgado, 1980: 17, 82.

<sup>10</sup> Respecto a la figura de Aquinas Ried, su *Telésfora* y la discusión sobre el considerarla o no como una ópera chilena, véase el esclarecedor artículo “Totaliendruck o impresión total: La *Telésfora* de Aquinas Ried como proyecto político, creación literario-musical, reflejo personal y encuentro con el otro” (Izquierdo, 2011: 5-22).

idea revolucionaria. El proyecto, luego de meses de esperanzas y frustraciones, no logró concretarse<sup>11</sup>. De una siguiente ópera, *Diana* (1868), también fueron infructuosas las gestiones para su estreno; y así quedaron dormidas varias otras partituras del autor, hoy perdidas. Consideremos que aún no existía en Chile un contingente de cantantes líricos locales con los que se hubiera podido afrontar una ópera completa<sup>12</sup>; además, de manera abrumadoramente mayoritaria, eran las compañías italianas las responsables de los títulos líricos e indefectiblemente ofrecían el repertorio (italiano, francés o alemán) en aquel propio idioma, por lo que es de imaginar lo difícil que debe haber sido convencer a un elenco de afrontar el trabajo extra que significaba no solo un título nuevo, sino que en un idioma ajeno<sup>13</sup>. De hecho, nuestra primera ópera en castellano, *Caupolicán*, fue estrenada en 1902 por cantantes nacionales o hispano parlantes, recurriendo al ámbito de las relaciones musicales de amistad y cercano al favor personal, fuera de una compañía y temporada oficial. Al pasar de los años la situación no cambiaría sustancialmente: revisando la “Reseña histórica 1849-1911” del Conservatorio Nacional, podremos darnos cuenta que en la descripción año a año de la carrera de cantante no habrá ningún ramo de expresión actoral o corporal, mas sí se hará hincapié en el estudio del italiano, el trabajo coral y en el aprendizaje de vocalizos y métodos de enseñanza por sobre un repertorio solístico; con esto se deja entrever el futuro laboral de los egresados: profesoras y coreutas de teatro en las damas (y un porcentaje muy amplio de egresadas que no ejercerán nunca el canto), profesores, coreutas y cantantes de iglesia los varones. Excepciones notables e internacionales serán los solistas Pedro Navia, Sofía del Campo y Manuel (Emmanuel) Núñez.

Edith Warton describe en su novela “La edad de la inocencia” una función del *Fausto* de Gounod a comienzos de la década de 1870 en la Academy of Music de Nueva York cantada en italiano por la soprano Christine Nilsson como una norma social esperada; y anota con cierta ironía pero no menos convicción que “una inalterable e incuestionable ley del mundo musical exige que el texto alemán de las óperas francesas cantadas por artistas suecos debieran ser traducidas al italiano para el más claro entendimiento de las audiencias anglo parlantes”<sup>14</sup>.

Y es que en los Estados Unidos el tono irónico aunque resignado del texto citado era posible ya que la ópera italiana y en italiano tuvo que luchar allí contra una rica tradición local de óperas ballada y semi óperas en inglés, batalla que tuvo un punto de victoria decisiva a partir de la llegada de la compañía operística de Manuel García a Nueva York en 1825; lo que llevó a exclamar, de manera bastante profética que “si la ópera en inglés debiera arrancarse de nuestras costas [cisatlantic shores], una cosa es cierta: su recuperación no podrá ser racionalmente revivida antes de 1930, es decir, dentro de un siglo”<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Como se dijo en párrafos anteriores, compositores extranjeros vecindados en nuestro continente afrontando temática americana aún antes que los mismos criollos, si bien escaso, no es algo imposible. Además del citado Aquinas Ried, pensemos en Perú con la mencionada *Atahualpa* de Pasta o en una ópera estrenada en Milwaukee en 1859 y ambientada en el “Sitio de Savannah” de 1779 durante la llamada “Revolución Norteamericana”: *Mochega* de Sobolewsky, alemán vecindado en Norteamérica. Recordemos también que una ambientación americana, ya era tema viejo para los compositores europeos de mediados del siglo XIX, con primeros ejemplos en la segunda mitad del siglo XVII y una fuerte escalada de popularidad a fines del XVIII. Extranjeros vecindados en Chile que tomaron temáticas nacionales, aparte de Aquinas Ried, serán Claudio Carlini y Elvio Piatelli. Ver Cuadra, Gonzalo. 2005. “Todo un inmenso jardín... -Operas de ambientación americana a manos de compositores europeos”. Artículo inédito.

<sup>12</sup> Esta opinión atañe más a los cantantes varones que a las cantantes, específicamente sopranos, ya que con la llegada de Isidora Zegers se había iniciado la enseñanza de canto lírico a las jóvenes chilenas. Incluso nuestro país había dado algunos nombres interesantes para la escena americana como Isabel Martínez de Escalante o Josefina Correa.

<sup>13</sup> Para complementar este párrafo ver Cánepa, 1976: 32-33.

<sup>14</sup> “... an unalterable and unquestioned law of the musical world required that the German text of French operas sung by Swedish artists should be translated into Italian for the clearer understanding of English-speaking audiences”. Warthon, Edith. *The age of innocence*. New York, 1920, D. Appleton and Company Ed.:1.

<sup>15</sup> “Should the English opera now be forced from the cisatlantic shores, one thing is certain –the attempt could not be

Por otra parte, y debido a no haber sido una tradición colonial española, en Latinoamérica no había una costumbre local de óperas o semi óperas a las cuales destronar idiomáticamente. Es así que para mediados de siglo XIX ya el criterio en todo el “nuevo mundo” se había aunado. El asunto del idioma, este italiano como *lingua franca* que permitía el acceso a la oficialidad y solvencia de las compañías italianas, era oído sin ser oído tal como el condimento que durante siglos da sabor a un plato pero que solo se percibe cuando se ausenta. Me explico: para un asistente a las temporadas líricas de gran parte del mundo occidental, cebado en décadas de compañías italianas itinerantes, el estrellato y solicitud de cantantes italianos, diligentes y efectivos compositores italianos en la cresta de las modas y estilos, además por la creencia de que aquellos títulos eran el grado de mayor evolución posible del género y habían sido compuestos en el idioma más apto para ello<sup>16</sup>, el italiano era tan internacional, necesario y consustancial al género que incluso no generaba mayor debate ni se incluía dentro de las grandes ofensas nacionalistas, así en España o Argentina, así en Uruguay (cuyas óperas de Giribaldi desataron fervores localistas y americanistas sin que esto fuera lastrado por el idioma)<sup>17</sup>, y así también en Chile.

Ried y Acevedo Gajardo, incluso Leng en su inconclusa *María*, tuvieron una visión de avanzada sorpresiva que no tuvo inmediato eco, más aún si se dependía de cantantes extranjeros. Entrado el siglo XX los tiempos sí se pondrán más críticos respecto a la pertinencia del idioma, pero no aún como tema unánime. Compárese: a comienzos de la década de los 40 el compositor y director orquestal argentino Héctor Panizza nos decía: “Hablé con Guido Valcarengi, presidente de Ricordi Americana, de mi intención de rehacer *Aurora* y juntos pensamos inmediatamente en la traducción al español del libreto italiano, porque si en 1908 se podía presenciar una ópera de argumento argentino cantada en italiano, no hubiera sido posible hacerlo en la época actual”<sup>18</sup>; pero, por otra parte, en un Brasil de connotada tradición operística propia, en 1941 la ópera *Malazarte* de Oscar Lorenzo Fernández tuvo que traducir su libreto del original portugués al italiano —*ad portas* de su estreno— para contar con los cantantes de la compañía oficial y así poder ser parte de la temporada en Río de Janeiro<sup>19</sup>.

Entrado el siglo XX los tiempos serían más críticos respecto del idioma, pero décadas antes, la necesidad de una ópera era saciada tal como debíamos consumirla, tal como naciones modernas que nos sentíamos.

---

rationality revived before 1930 [...] *a century hence*”. Citado en “American Opera and its composers”. Hipsher, Edward Ellsworth. Theodore Presser, Philadelphia, 1927: 34.

<sup>16</sup> En 1773 tenemos a Charles Burney sentenciando: “[*The italian*] language is more musical than in any other country of Europe [...] which certainly has an effect upon their vocal music” [El idioma italiano es más musical que el de cualquier otro país de Europa [...] lo que ciertamente ha tenido efecto sobre su música vocal.]. Burney, Charles. 1773. *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces*. London: Becket, Robson & Robinson Ed. pp 223-224. Un siglo después Cotarelo y Mori reflexiona: “Así como en el siglo XVI los mejores humanistas creían que el romance castellano era demasiado humilde y pobre para expresar las ideas más altas del pensamiento humano, así los profesionales e inteligentes en música creían que la música dramática solo podía expresarse en italiano”. Cotarelo y Mori, Emilio. 2000. *Historia de la Zarzuela, o sea el Drama Lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, colección Retornos: 170.

<sup>17</sup> Manzino, Leonardo. 2010. *La ópera uruguaya del siglo XIX - Estrenos de Tomás Giribaldi en el Teatro Solís*. Montevideo: Serie los Románticos Uruguayos - Música: 54-59.

<sup>18</sup> Panizza. Ettore. 1952. *Medio siglo de vida musical / Ensayo autobiográfico*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Ricordi Americana: 168 y 169.

<sup>19</sup> Slonimsky, Nicolás. 1947. *La música de América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Librería y editorial “El Ateneo”: 40.

## Ópera nacional, que así la llamaron

Para fines del siglo XIX ya hemos visto que corrían nuevos impulsos en América. Chile comenzaba a sentir su joven adultez: la economía se mostraba optimista, se ejercía soberanía y sus fronteras se fijaban (hacia el sur con la Araucanía, al oriente con Argentina —si bien de manera irregular—, pero sobre todo el nuevo norte tras el triunfo de la Guerra del Pacífico), el sentido nacional se nutría del conocimiento geográfico y del natural, de la descripción de paisajes, flora y fauna. Lo más trascendente para nuestro estudio: la República recuperaba un definitivo escenario cívico, el remozado Teatro Municipal, reconstruido a partir del incendio de 1870, ahora en pleno estilo francés, un paso fundamental para acercar nuestra ciudad al imaginario europeo y a las necesarias actividades cívico políticas que lo habitarían.

En 1884 un concurso realizado en nuestro país, a la manera de aquellos célebres de la casa Sanzogno que había dado a conocer *Cavalleria Rusticana*, premiaba a Adolfo Jentzen, un alemán natural de Hamburgo avecindado en Chile, por su ópera *Arturo di Norton* y a Manuel Antonio Orrego, un chileno discípulo de Deichert del que se conservan algunas piezas de salón, por su ópera *Belisario*. Esta última la habría comenzado a bosquejar en 1869 a partir del *libretto* tomado de la partitura canto y piano homónima de Donizetti y habría pedido en ese entonces, infructuosamente, una ayuda gubernamental para poderla terminar. De ambas piezas no se tiene mayor noticia, aunque por los títulos, de impronta italiana y corte histórico de capa y espada, quizá semejarían a las creaciones de un temprano Verdi, Mercadante o del mencionado Donizetti. Sería la primera ópera compuesta por compositor nacional de la que se tiene noticia<sup>20</sup>.

Luego, quizá anteriormente o de forma paralela se citan otros intentos que no dejan de ser meros bosquejos y que sirven para llenar el anecdotario nacional<sup>21</sup>.

Pero para que estas óperas dejaran de ser papel pautado y conocieran la puesta en escena faltaba algo de tiempo: recién el 2 de noviembre de 1895 se estrena en el Teatro Municipal de Santiago *La Florista de Lugano* (o *La Fioraia di Lugano*, como a veces también fue mencionada debido a su *Libretto* en italiano), primera ópera compuesta en nuestro país a manos de un connacional en ver la luz pública. Su autor era Eliodoro Ortiz de Zárate, quien también había creado la idea de su argumento, luego versificado en italiano por Tito Mammoli (ver capítulo dedicado al *Lautaro*).

En 1885, a los veinte años y previo ganar un concurso del Consejo Universitario, Ortiz de Zárate había viajado a perfeccionarse en el Conservatorio de Milán, institución que lo acogerá entre 1887 y 1889. Terminados sus estudios recorrió Suiza, en donde tomó la inspiración para componer aquella *Florista*. De regreso a nuestro país, luego de muchas gestiones, logrará el mencionado estreno. Cáncara nos cuenta que “los ensayos fueron breves, mal dirigidos [...] el elenco no hizo ningún esfuerzo

<sup>20</sup> Quiroga, 1947: 10; Pereira Salas, 1957: 243.

<sup>21</sup> El crítico musical Pedro Antonio Pérez, bajo el seudónimo de Kefas, es de los pocos que mantuvo un inmarcesible, aunque ecuaníme entusiasmo de opinión frente a la creación lírica nacional, incluso escribiendo parte del *libretto* de *Caupolicán*. Kefas, entusiasmado por el estreno de *La Florista de Lugano*, hacía un recuento, recordaba y escribía: “No faltan tampoco algunos bosquejos de algo que quien sabe cuándo llegaría a ser una ópera. Me consta que Julio Aravena, ciego de Angol que, sentado al piano, vé más que muchas personas de buena vista, guarda entre sus borradores el de una ópera por demás romántica; -i hasta recuerdo que una noche me fué dado oír en casa de mi inteligente i entusiasta amigo don Sandalio Latelier, mas músico, fabulista, poeta y filólogo que doctor en medicina, algunos trozos de algo como ópera compuesta por Eduardo Alzamora, trozos que me hicieron lamentar que aquello no fuera un trabajo terminado”. Pérez, Pedro Antonio (“Kefas”), *La Libertad Electoral*. 5/11/1895: 1.

por estudiarse bien la obra”. Sin embargo, *La Florista de Lugano* tuvo un promisorio éxito de público y comentarios auspiciosos de algunos críticos, “lo que —sigue Cánepa— dio pábulo al autor para desatar una campaña de chilenización de las temporadas, o sea, que cada año debería estrenarse una ópera de autor chileno para que estos tomaran confianza en su labor. Pero fue un grito en el desierto; las altas esferas y las empresas rechazaron de plano sus sueños”<sup>22</sup>. Hoy la partitura de esta primera ópera está perdida.

Pero era un inicio. Llegado el cambio de siglo los músicos nacionales, incluido el pionero Ortiz de Zárate, empezarán a componer nuevos títulos, estrenándose algunos, aunque distando enormemente de una corriente musical nacional o un plan político-cultural que propendiera a aquella “chilenización de temporadas” con las que alguna vez se soñó. Un paréntesis auspicioso serán, décadas más adelante, los años 1939 a 1942, empapados de un fervor nacionalista producto de la Segunda Guerra Mundial, lo que sumado a la dificultad de contar con compañías europeas que arriesgaran viajes interoceánicos —específicamente a través del Atlántico— propendió a la utilización de solistas nacionales, fomentando además el estreno, reestreno o repetición de algunos títulos chilenos<sup>23</sup>.

Aun considerando esos años mencionados, al compararlos con el éxito de la nacionalización lírica sucedida en el Brasil, habrá tres puntos que distanciarían aquel resultado del nuestro: Carlos Gomes recibe, al igual que Ortiz de Zárate y Acevedo, una beca de estudio y perfeccionamiento en Italia, pero a diferencia de ellos, optará por un domicilio definitivo en Milán sustentado por una evidente política cultural brasileña. Segundo, el fenómeno lírico en Italia era tanto de arte como de parte, es decir una industria propiamente tal y había que saber entrar en ella en lo que refiere a las determinantes casas editoriales, empresarios, contratos y cantantes que se aventuraran en la novedad, y no solo dejar la representación de una ópera a la solitaria y desesperada gestión del compositor. Gomes —como ningún otro compositor de América en el siglo XIX— logra entrar en la industria lírica: sus óperas tendrán estreno inmediatamente en los grandes teatros italianos de Milán y Génova, accediendo a la difusión de la célebre casa editora Ricordi —de las más importantes de Europa—, serán interpretadas por importantes figuras del canto, tanto en los escenarios como, consecuentemente, en la incipiente industria fonográfica<sup>24</sup>. Lo esencial es que el Brasil, o mejor dicho, el entonces Imperio del Brasil (no hacía mucho independizado de Portugal) más que decretar un fomento a la creación nacional veía con muy buenos ojos e interés el formar y fundar específicamente una lírica nacional (quizá a través de un único compositor nacional en la figura de Gomes) que, mediante el acercamiento al público de élite que presenciaba ópera, acrecentara su valía cultural y política; una suerte de “avanzada” brasileña en el mundo. De hecho, la primera ópera de Gomes *A Noite do Castello* (1861), al igual que el citado *Guarany*, serán dedicadas al Emperador Pedro II, y la segunda ópera más destacada de Gomes, *Lo Schiavo* (1889), a la princesa Isabel. La relación de Carlos Gomes con el trono brasileño será siempre fluida y de apoyo<sup>25</sup>. Gomes tuvo, además, la fortuna de que su talento lírico diera frutos en un pleno siglo XIX que aún veía la ópera como un género sumo, indiscutido, a un par de décadas nada más en diferenciación con Chile u otros países de América Latina con un ambiente de revisión de políticas musicales o, al menos, de cuestionamiento de la ópera como el principal género para la visibilidad

<sup>22</sup> Cánepa, 1976: 110-111.

<sup>23</sup> Consultar estos años y compararlos con otros en la cronología del Teatro Municipal, sus óperas representadas, sus respectivos elencos, en Álvarez, 2014.

<sup>24</sup> Por ejemplo, Francesco Tamagno, Enrico Caruso y Beniamino Gigli —como quien dice la mejor genealogía tenoril italiana en el paso del siglo XIX al XX— tuvieron óperas de Gomes en su repertorio. Tanto Caruso como Gigli, además, lo incluyeron en su listado fonográfico. Cabe citar que la última versión discográfica completa de *Il Guarany* (Sony, 1994), tuvo en su protagonista a Plácido Domingo y la chilena Verónica Villarroel.

<sup>25</sup> Fernandes, 1978.

de un compositor y su aporte al desarrollo de una nación. En resumen, Gomes es un caso único en su tiempo en toda América, inclusive en Argentina, Chile y Estados Unidos, tres naciones en las que el género operístico suscitaba interés y era parte fundamental de la vida social pero que estaban lejos de establecer una industria de creación, recepción y difusión lírica nacional al par de Italia, Francia o Alemania<sup>26</sup>.

La historia de la lírica compuesta por chilenos, desde aquella *Florista*, es distinta a Gomes y a Europa, pero consecuente en sus propias características. Aquí los sucesos se repiten como si hubiésemos entrado en un día que se cita insistente a sí mismo y del que es difícil salir.

Primero, muchas veces la composición de la primera o única ópera se produce *ad portas* de un viaje de perfeccionamiento a Europa, ya sea a través de instancias personales (Hügel) o debida al apoyo estatal (Ortiz, Acevedo Gajardo, Bisquertt), en donde se continúa con la labor de compositor. Es sintomático que este viaje de perfeccionamiento se destine a Milán o Italia, no solo para los compositores chilenos como Ortiz de Zárate y Acevedo, sino en general para los latinoamericanos: piénsese en Gomes (Brasil), Giribaldi (Uruguay), Héctor Panizza (Argentina) o Melesio Morales (México), por ejemplo, situación que se explica puesto que dentro del ámbito docto la ópera era el género musical más institucionalizado y, por lo mismo, más ligado a la autoridad civil —moderno mecenas— y porque Milán tenía el fantasioso, mas no del todo inexacto título de “capital mundial de la ópera”<sup>27</sup>, al poseer más que cualquier otra urbe italiana toda la maquinaria industrial necesaria al género (partiendo por las casas editoriales musicales, que podían manejar y decidir sobre el destino del resto: compositores, empresarios, libretistas, cantantes, escenógrafos y vestuaristas hasta *claque* y público). Posteriormente, al regreso, podrá haber un estreno de alguna ópera (Hügel, Ortiz) pero la vida pública de aquellas creaciones cesa y, aunque el autor siga componiendo otras óperas, no habrá nuevos estrenos; como si la inversión estatal se hubiera dado por pagada con el viaje mismo y el solo hecho de haber compuesto. También hay quien no logrará o no querrá estrenar sus creaciones escénicas (Acevedo Raposo, Rengifo) y aquellos que compondrán una y no intentarán repetir el hecho (Bisquertt, Melo Cruz, Casanova Vicuña, incluso Leng). Herederos del ejemplo wagneriano, tal vez por reales inclinaciones literarias, quizá debido a lo oneroso de la gestión o a que en Chile no existía el oficio de libretista, casi todos los compositores tratados aquí concentrarán en una mano el texto y la música, es decir serán tanto compositores como sus propios literatos (Hügel, Bisquertt, Melo Cruz, Acevedo Raposo, Cotapos); y aunque otros no serán sus propios libretistas, sí son los autores de la idea literaria y buscan a quien las pueda transformar en *libretto* (Ortiz de Zárate, Casanova Vicuña).

<sup>26</sup> Estados Unidos tuvo un fin de siglo XVIII abundante de semi óperas en inglés, además de un temprano estreno de una ópera local en 1845 con *Leonora* de William H. Fry, recién tuvo una verdadera política cultural de creación lírica local a partir del siglo XX con la llegada de Giulio Gatti Casazza al Metropolitan de Nueva York.

“*Giulio Gatti Casazza in his second season he gave the Metropolitan its first opera by an American, The Pipe of Desire, de Frederick S. Converse. Undaunted by its triumphant failure he announced a competition with a prize of \$10.000 for the next native work. In all he produced fourteen American operas [...]. None of them holds the stage today. The record is pretty grim but it is hardly the fault of the Metropolitan. Nobody can say the Met didn't try.*” [“Giulio Gatti Casazza, en su segunda temporada [1910], dio al Metropolitan su primera ópera compuesta por un norteamericano, *The Pipe of Desire*, de Frederick S. Converse. Sin amilanarse por este rotundo fracaso, anunció un concurso con un premio de \$10.000 para la siguiente ópera nacional. En total estrenó catorce óperas estadounidenses [...]. Ninguna de ellas ha permanecido en los escenarios al día de hoy. La estadística es bastante desoladora, pero difícilmente sería por culpa del Metropolitan. Nadie puede decir que el Met no lo intentó.] Francis Robinson, “In the great tradition”, Notas para el libretto de la versión discográfica de Vanessa de Samuel Barber. Radio Corporation of America – RCA, LM/LSC 6138, 1958, Estados Unidos. También es muy esclarecedor leer las memorias de Gatti Casazza, “Memoirs of the Opera” (1941. New York: Charles Scribner's Sons Inc.), especialmente su capítulo séptimo.

<sup>27</sup> Giacomo Puccini es en 1877 un joven músico de diecisiete años, organista de su localidad natal. Sueña con dedicarse a componer óperas, pero “para escribir óperas era necesario estudiar, para estudiar era necesario el Conservatorio y era necesario que el Conservatorio fuera el de Milán ¿Por qué precisamente el de Milán? Porque Verdi dominaba desde Milán, porque en Milán estaba el teatro Alla Scala, estaban los editores, los maestros, los cantantes... ¡Milán!” (Fraccaroli, 1958: 32).

Esto dará interesantes luces sobre su “plan” compositivo, responsables del devenir dramático y teatral-musical de sus óperas.

Luego, en cuanto a la representación, se busca el Teatro Municipal como (quizá único) escenario ideal para ópera en Chile y así acceder a las compañías líricas (extranjeras, prácticamente todas italianas) que año a año se hacían responsables de la temporada correspondiente y, por lo tanto, no solo solistas de cierto nivel sino además a un presupuesto que incluía decorados, vestuario, coro, orquesta, cuerpo de baile, un director de escena y, en el caso de que el compositor no lo hiciera, un maestro conocedor del género que dirigiera musicalmente la producción<sup>28</sup>. En general, los elencos de nuestros estrenos contaron con algunos solistas de gran renombre que ya tenían o estaban por iniciar una interesante carrera escénica y discográfica: Boninsegna, Magini-Coletti, Pacini, Pacetti, Damiani, Merli, Spani; sin embargo ninguno incluirá algún solo de aquella ópera para registrar fonográficamente. Es más, hasta donde he podido pesquisar, no existe registro fonográfico de ninguna de las óperas nacionales fundacionales.

Para arriesgar un estreno nacional hay que convencer, con varios meses de anticipación, a todos estos responsables de la temporada: desconfiados nacionales, además de extranjeros que no tenían ni ligazón afectiva o beneficio económico o publicitario por el repertorio de un novel compositor americano. La correspondencia oficial entre artistas y la Municipalidad de Santiago preservada en los archivos del Teatro Municipal es elocuente<sup>29</sup>:

En mayo de 1894, macerando lo que será el estreno de *La Fioraria di Lugano*, Eliodoro Ortiz de Zárate escribe a la Municipalidad expresando que en Chile “el artista carece por completo de elementos artísticos y cuadros comerciales con los que dar vida a sus obras” (la industria lírica, en suma), y pide:

La representación de una ópera nueva exige gastos de trajes, decoraciones y copias musicales que yo no podría costear [y por lo tanto suplico] que entre las cláusulas impuestas al nuevo empresario [...] lo obligue a representar mi trabajo. [...] Que se me autorice para contratar o buscar un pintor escenógrafo [...] Que se me acuerde la suma de dos mil pesos que estimo costarán las copias necesarias para cantantes, coro y orquesta...<sup>30</sup>.

Días después don Eliodoro —con el telón de fondo ya encargado a Europa— volverá con sus cuitas *ad portas* de la llegada a Santiago de la Compañía Lírica, ya que le han expresado claramente que la obligación de esta “es la de dar la Ópera y no contribuir a la preparación de ella fabricando trajes ni pintar decoraciones”<sup>31</sup>. Y termina con un punto no menor: aclarar el número de veces que deberán dar su *Fioraria* pues tampoco había claridad en esta cláusula. La ópera de Ortiz de Zárate deberá esperar un año más.

Don Remijio Acevedo Gajardo no tendrá mayor tranquilidad epistolar. El 28 de marzo de 1910, con su *Caupolicán* terminado, a vistas del centenario patrio y tratando de resolver el impase con Claudio Carlini, pide la representación de su ópera, incluso obviando la enojosa presencia de Padovani que era visto por el compositor como una figura muy poco propensa a lo chileno. La respuesta de Arturo Alessandri —el responsable de la Compañía Lírica— es clara:

<sup>28</sup> El Teatro Municipal comenzará a tener grupos más o menos estables bien entrado el siglo XX: desde mediados de los años 20 con orquesta, desde los años 30 con ballet, aunque estos se consolidarán recién en 1949 para el ballet, 1955 para la orquesta (Orquesta Filarmónica de Santiago) y 1962 para el coro (Coro Filarmónico). Ver Corporación Cultural de Santiago, 2007: 155-231.

<sup>29</sup> Libros de Petición de Sala y contratos, 1880-1920, sin número de página, pero sí orden cronológico, Centro DAE, Teatro Municipal.

<sup>30</sup> *Ibíd.*

<sup>31</sup> *Ibíd.*

Poner en escena la obra *Caupolicán* del Maestro Acevedo importaría quince a veinte mil pesos, suma que la Empresa no está en Estado de gastar i, si ese gasto fuera hecho por la Ilustre Municipalidad o por el autor, la Empresa procuraría poner en escena la obra si, después de estudiada por las personas competentes que sean de la confianza de la Ilustre Municipalidad, juzgase esta Ilustre Corporación que la obra es de un mérito artístico bastante que la haga digna de nuestro Teatro Municipal<sup>32</sup>.

*Caupolicán* no se representará sino treinta años después.

Y así Raoul Hügel en 1899, escribiéndoles que su *Velleda* no consideraba gastos para el Teatro pues podía ocupar trajes y decorados de óperas “que ya han caído en el olvido”; o Gregorio Cuadra y su *Arturo Prat*, pidiendo a la Comisión de Teatros la subvención de 490 pesos para copias y gastos pero ofreciendo una de las tres representaciones a beneficio. Ambas óperas nunca pisarán el Teatro Municipal.

Una vez iniciados los ensayos, viene la reticencia, pero también campañas de exaltación nacionalista, un estreno que cuenta con la presencia del Presidente de la República, un desempeño correcto de los solistas y director musical, finalizando con una recepción cálida o incluso entusiasta (nunca reprobatoria en todo caso) de parte del público, pero más reticente en la crítica especializada de diarios y revistas, con un espectro desde lo alentador hasta lo demoleador. Esto no es menor, pues la opinión de público es algo pasajero y tiende a no quedar anotada. Quiero detenerme en esto: en todas las óperas estrenadas entre 1902 y 1942, de *Velleda* al *Caupolicán* completo, la reacción del público fue descrita como positiva por parte de la prensa, e incluso este veredicto a jurado abierto fue esgrimido como pasaporte de calidad de la obra por parte de algunos compositores como Ortiz de Zárate y Melo Cruz; sin embargo, poco a poco la opinión o recibimiento público de la creación docta (desapareciendo tal como se desvanece la opinión oral), va a ir adquiriendo valor meramente anecdótico, especialmente en la visión de las vanguardias, independizando el fenómeno musical, el valor musical, de su recepción. Me permito destacar este fenómeno porque da indicios claros de la llegada del siglo XX a la música de nuestro país y sus búsquedas creadoras independientes<sup>33</sup>.

Esta recepción positiva del público deviene estéril sin el respaldo de crítica y la asiduidad de las repeticiones en temporadas sucesivas, o permitiendo repeticiones que no tienen el esmero de una afectuosa preparación, sumado al poco interés de los intérpretes, que no invierten tiempo y energía en una música que no volverán a cantar o que no les reditúa beneficios económicos o de prestigio, además de la falencia de un financiamiento o política cultural más clara y supervisada. Como se dijo, en Chile (y en América en general) no existía la industria de creación lírica, mas sí de consumo; específicamente no había editoriales y editores musicales como Sonzogno y Ricordi en Italia, que fueron los responsables del nacimiento y mantenimiento de la “Giovane Scuola” (Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Cilèa, Giordano), que servían de nexo contractual con teatros y cantantes, las cuales podían permitirse un razonable número de fracasos en búsqueda del éxito que los resarciera económicamente y que muchas veces sustentaban con sueldos a los compositores para una tranquila composición siguiente.

El resultado: no hay una producción que cree escuela, que habitúe al público y que logre arraigar emocionalmente, no acceden ni permanecen a largo plazo en el “repertorio” de los teatros, que, en

<sup>32</sup> Libros de Petición de Sala y contratos, 1880-1920, sin número de página, pero sí orden cronológico, Centro DAE, Teatro Municipal.

<sup>33</sup> Arnold Schönberg escribió a la “League of Composers” de Estados Unidos un comunicado que planteaba: “Is it aesthetically and morally admissible to accommodate to the listener’s mentality and preference? [...] Does such accommodation promote the artistic culture of a nation?” [¿Es estética y moralmente admisible acomodarse a la mentalidad y preferencias del auditor? [...] ¿Tal acomodo promueve la cultura artística de una nación?]. Crawford, Dorothy Lamb. 2002. *Arnold Schoenberg in Los Angeles*. The Musical Quarterly. Vol. 86, N° 1 (Spring, 2002). Oxford University Press: 29.



sus directivas a lo largo del siglo XX y en este consecuente círculo vicioso, no muestran interés por crear un repertorio nacional lírico<sup>34</sup>.

Luigi Stefano Giarda es un destacado compositor italiano avecindado en Chile desde 1905. Su labor como compositor, pedagogo, intérprete y conferencista es aplaudida con entusiasmo en nuestro país. En 1910, en la temporada del centenario patrio de nuestro Teatro Municipal, estrena *Lord Byron*, compuesta en Italia en 1901. No es chileno, tiene méritos musicales y sociales reconocidos, sin embargo sus palabras al momento de aquel estreno resumen y complementan este capítulo de manera radical:

¡Un éxito que no tiene precedentes en el máximo teatro de Chile! Infinitos aplausos sobre todo a mí y a los intérpretes compensan las fatigas que tuve que sufrir para la preparación de esta obra, ya que ni el empresario ni el Director de Orquesta, amigos míos, me ayudaron en nada. Tuve que enseñar las partes respectivas a los artistas, a los integrantes del coro, incluso al cuerpo de baile. Además, tuve que dirigir yo mismo la ópera<sup>35</sup>.

Si bien la temporada de 1910, de celebración patria, no tuvo un chileno entre sus compositores escénicos, todo indicaba (como finalmente ocurrirá) que estaba adoptando a Giarda como un connacional. Hay catalogadas poco más de mil obras compuestas por él, de diversos géneros y pretensiones, sin embargo no escribirá nunca una ópera en nuestro país.

Alrededor de 1915 la Ilustre Municipalidad de Santiago y su Consejo Superior de Letras y Música establecerá una suerte de concurso para cualquier drama, comedia u ópera nacional que deseara ser presentada en el Teatro y con los cuerpos artísticos de la compañía oficial. Era un paso entre adquirir conciencia de la modernidad como nación y la consiguiente necesidad de producir y suplir la ausencia de casas editoriales de música, que eran las que en Europa promovían tales estrenos. Las cláusulas específicas de postulación en ópera pedían que fuera obra de un autor chileno titulado en un Conservatorio europeo y cuya música hubiere obtenido éxito en Europa, lo que motivó más de un descontento en quienes veían, no sin motivo, que ello “cierra el camino a más de alguna obra de mérito [...] Ha estrechado tanto su camino la Ilustre Municipalidad al parecer con el objeto de dejar pasar a un solo autor nacional. [...] Más valen obras sin título [galardones profesionales] que títulos sin obras”. Quien escribía era don Remigio Acevedo Raposo, pero al autor a quien se refería no queda claro. ¿Quizá Ortiz de Zárate? Este último también se aferrará al respiro de esta cláusula para defender y proponer nuevamente su *Lautaro*, pero vanamente<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> En 2007 la Corporación Cultural de Santiago “Teatro Municipal” editó un suntuoso libro conmemorativo y analítico titulado *Teatro Municipal de Santiago – 150 años*. En relación a los títulos nacionales en las temporadas líricas el libro le dedica el capítulo “Valoración de los músicos nacionales”, que consta de ocho párrafos. Aquí se mencionan las dificultades de los compositores para que sus óperas ganaran la confianza de empresarios, teatro y público. En comparación, la edición especial de la revista cultural argentina *Lyra* dedicada “Al cincuentenario del Teatro Colón” aborda similar tema en un capítulo titulado “Panorama de la ópera argentina en el Teatro Colón”, pero dedicándole 16 páginas. Ver Corporación Cultural de Santiago, 2007: 123-125; *Lyra*. 1958. “Lyra - Dedicado al cincuentenario del Teatro Colón 1908-1958”.

<sup>35</sup> Barrientos, 2006: 78.

<sup>36</sup> Libros de Petición de Sala y contratos, 1880-1920, sin número de página, pero sí orden cronológico, Centro DAE, Teatro Municipal.