

Roberto García Morillo

LAS manifestaciones iniciales del teatro lírico en la Argentina coinciden con los primeros años de la organización nacional, cuando el país acababa de salir de las luchas por su independencia. Ya anteriormente, durante la época de la colonia, habían existido manifestaciones musicales, que por otra parte no alcanzaron mucha importancia, pero es en 1813 cuando se puede hablar por primera vez de un «conjunto orquestal», bien reducido por cierto, que actuó a las órdenes de Juan Antonio Piccazzarri. En 1825, y con la ópera *El Barbero de Sevilla*, se inician las actividades líricas en Buenos Aires. La obra de Rossini fué representada, con enorme éxito, en el viejo teatro del Coliseo, el 3 de Octubre, bajo la dirección del violinista Massoni y con la participación de los cantantes Angelita Tanni, Pablo Rosquellas, Miguel Vaccani, María Tanni, Cayetano Ricciolini y Juan A. Viera. Al año siguiente subieron a escena otras tres óperas de Rossini: *La Cenerentola*, *L'Inganno felice* y *La italiana en Argel*, amén de obras de Vaccani, Dalayrac, y *El califa de Bagdad*, del propio Rosquellas. En años posteriores se dieron muchas otras, alternando los nombres de Rossini, Bellini, Donizetti y Dalayrac, y representándose incluso el *Don Juan* de Mozart.

En el teatro Coliseo se ofrecieron temporadas hasta 1831; se abre luego un compás de espera, que se prolonga hasta 1848, fecha en que la empresa Antonio Pestalardo inicia su labor en el teatro de la Victoria; en 1852 actuó en esa sala la Compañía Lírica Francesa, encabezada por Próspero Fleuriet. Al año siguiente se realizaron simultáneamente dos temporadas líricas, una en el Argentino, con Varela, Pestalardo y Ascasubi, y otra en el teatro de la Victoria, con el mencionado conjunto francés. La emulación artística entre ambas compañías fué tal, que durante 1854 se estrenaron en Buenos Aires nada menos que 30 óperas, 15 de ellas de autores italianos (Rossini, Donizetti, Ricci, Mercadante, Verdi—cuyo nombre había aparecido por primera vez en la cartelera cuatro años antes, con *Ernani*—etc.) y otras tantas de músicos franceses (Auber, Halevy, Herold, Meyerbeer, Thomas y otros); fué una hazaña nunca superada en esta capital. Como se puede apreciar por los datos hasta aquí consignados, el repertorio se hacía casi exclusivamente a base de óperas italianas y francesas, sosteniéndose una intensa rivalidad artística. Con el tiempo las preferencias fueron inclinándose hacia las primeras, por más que algunas de las segundas conservaron su popularidad entre el público melómano; las óperas alemanas eran prácticamente desconocidas, y hubo que esperar hasta 1864 para ver aparecer el nombre de Weber (*Freischütz*, en el antiguo Colón).

Pocos años antes, y luego de muchas alternativas, fué terminado el antiguo teatro Colón, sala con capacidad para 2.500 espectadores, que fué construído en el deseo de dar a la capital un teatro digno de la importancia y difusión que había alcanzado ya el género

lírico. Fué inaugurado el 25 de abril de 1857, con *La Traviata*, en una velada memorable que coincidió con la presentación del famoso tenor Tamberlick, interviniendo también en los principales papeles la Lorini y Cassaloni. Desde entonces se efectuaron allí las principales manifestaciones operísticas. A mediados de 1883—año en que por primera vez figura el nombre de Wagner, con *Lohengrin*—y vencido el contrato firmado por la empresa particular que lo había explotado, pasó a poder de la Municipalidad, que lo administró todavía por espacio de un lustro. El 13 de septiembre de 1888 se realizó la última representación, pues el Banco de la Nación había adquirido el edificio para otros menesteres.

Mientras tanto, habían comenzado a ofrecerse temporadas líricas, más o menos regulares, en otras salas, las cuales, a causa del hecho antes señalado, tomaron a su cargo durante un lapso bastante prolongado, la actividad lírica de la metrópoli. Desde 1872 hasta 1888 funcionó la antigua Opera, en la que se estrenaron obras como *Alessandro Stradella*, de Flotow, y *Dinorah*. En 1879 se inauguró el Politeama, con las representaciones que del *Otello* de Shakespeare brindó el famoso actor Rossi; tuvo temporadas líricas de notable importancia, dándose a conocer en 1887 *El buque fantasma*. En 1888 (al año siguiente de su estreno en Milán) el público de Buenos Aires escuchó por primera vez el *Otello*, de Verdi, en dos oportunidades diferentes: en el Politeama durante el mes de junio, y en el antiguo Colón, el mes siguiente, con repartos extraordinarios (los protagonistas fueron Roberto Stagno y Francisco Tamagno, respectivamente). La nueva Opera, reconstruída por Roberto Cano, se inauguró el 16 de Mayo de 1889, con *Mefistófeles*, de Boito, interviniendo en el reparto la soprano Theodorini, el tenor Massini y el bajo Wulmann, bajo la dirección de Mancinelli. Con motivo de la intensa crisis del año 90, las compañías del Politeama y de la Opera se fusionaron en esta última sala, formando un conjunto como rara vez se ha podido presentar en un teatro lírico. En la Opera es donde por primera vez se realizaron espectáculos wagnerianos de jerarquía, dirigidos por Arturo Toscanini, dándose a conocer también *Falstaff* (1893) y *Tannhauser* (1894). Otros teatros consagrados al arte lírico fueron el Coliseo Argentino y el Nacional de la calle Florida, hoy demolido, que fué abierto en 1880; en este último se estrenó en 1891 *Cavalleria Rusticana*, en febrero, y en agosto subió a escena en la Opera, bajo la dirección de Marino Mancinelli y a cargo de otra compañía lírica.

Considerable auge tuvo a fines del siglo pasado y principios del actual un género menor: el sainete criollo, derivado de la zarzuela española, que pronto tomó carta de ciudadanía, dando origen a una producción febrilmente realizada, pero en la que, a pesar de la escasa preparación técnica de los autores, se advierten cualidades de gracejo, sabor típico y espiritualidad, así como muy exacta pintura del ambiente de la época, con sus usos y costumbres característicos. El tango cobró gran impulso merced a su frecuente inclusión en esas producciones. Abundaron las compañías de género chico, encabezadas en un principio por Rogelio Juárez o Enrique Gil, entre

otros, los que desarrollaban sus temporadas en salas como el Rivadavia (hoy Liceo), Olimpo (hoy cine Paramount), Apolo, Comedia, Argentino, Onrubia, y más tarde el Nacional. Sus principales representantes—casi todos ellos de origen español—fueron: Antonio Reynoso (*Libertad de sufragio*, 1894; *Justicia criolla*; *Los criollos*, 1897; *El chiripá rojo*, 1900; *Los disfrazados*, 1906; *Anastasio el Pollo*, 1909), Eduardo García Lalanne, poseedor de una notable vena cómica (*Ensalada criolla*, una de las primeras obras de este género, estrenada en 1890 en el circo General Lavalle; *Gabino el mayoral*, 1898; *La trilla*, 1901), José Carrilero (*La serenata*, 1911; *La Cabaña*, 1915, *La seca*, 1917), y Francisco Payá, de fecundidad extraordinaria, hasta el punto de haber dejado, en unos 25 años de labor, cerca de 200 obras entre sainetes, comedias, operetas, zarzuelas, bocaballos dramáticos, comedias líricas, revistas, «vaudevilles», «pochades», cuadros sueltos, juguetes, disparates cómicos, etc. (*Música criolla*, 1906; *Piel de Volcao*, 1910; *Palomas y gaviñanes*, 1917). Este género se prolongó, languideciendo paulatinamente, hasta el final de la primera guerra mundial, y fué reemplazado por manifestaciones teatrales de mucha menor originalidad e interés.

Con *Aída* fué inaugurado el 25 de mayo de 1908 la nueva y actual sala del teatro Colón, con capacidad para 3.500 espectadores; es considerado como uno de los teatros más grandes e importantes del mundo, no sólo por sus dimensiones, sino por la jerarquía de los espectáculos en él ofrecidos y la fama de los cantantes que han integrado sus elencos. *Aída* fué cantada por Lucía Crestani, Amadeo Bassi, María Verges, José Bellantoni, Victoria Arismondi y Berardo Berardi, bajo la dirección de Luigi Mancinelli. Desde entonces prácticamente ha quedado circunscrita a esta sala la actividad lírica de importancia en el país, y la historia de la ópera se resuelve aquí en la reseña de las temporadas ofrecidas en el teatro Colón. En algunas ciudades de provincias, principalmente en Rosario, Córdoba, Tucumán y Mar del Plata, se han desarrollado además temporadas de ópera, de bastante categoría, y el teatro Argentino, de La Plata, se ha consagrado desde hace algún tiempo al género que reseñamos

* * *

Poco a poco fueron apareciendo en las carteleras obras de autores argentinos, o por lo menos de asunto local, pero al principio esto se realizó de una manera modesta, casi se podría decir «a hurtadillas», al margen de las lujosas temporadas de ópera, a base del repertorio italo-francés, en las que participaban célebres cantantes. Si bien en 1860 se estrenó una gran cantata patriótica en el antiguo Colón, original de Clemente Castagneri: *Los hijos del sol*, y en 1862 fué representada en el Teatro de la Victoria una ópera de Wenceslao Fumi, denominada *La Indígena*, de lenguaje muy italianizante, se considera generalmente a *La Gatta Bianca*, de Francisco Hargreaves (Teatro de la Victoria, 1877), como la primera ópera compuesta por un músico argentino, aunque asunto y lenguaje sean ajenos a nuestra sensibilidad e idiosincrasia; el mismo autor dió a conocer

en 1897 y en el mismo teatro otra producción, de análogo carácter: *Los estudiantes de Bolonia*, sobre libreto de Angel Menchaca.

Mayor importancia presenta la obra de los hermanos Berutti, siendo la ópera *Cochabamba*, de Pablo—que ha quedado inédita—la primera que encara un tema patriótico. La labor de Arturo es más amplia y presenta un innegable interés histórico, sobresaliendo sus óperas *Pampa* (Opera, 1897), donde es evocada la popular figura del gaucho Juan Moreira; *Yupanky* (Opera, 1899), sobre tema incaico, libreto del Dr. Rodríguez Larreta, cuyo papel principal fué interpretado por Enrique Caruso; *Horrida Nox* (Politeama, 1908)—cuya acción transcurre en la época de Rosas, y *Los Héroes*, obra de circunstancias, escrita por encargo para las fiestas del Centenario; está inspirada en la novela de Vicente Fidel López, *La loca de la guardia*, refiriéndose a un episodio de las guerras de la revolución; inédita ha quedado su *Facundo*. En cambio en otras obras, de tendencia más universalista, recurre a poemas de Longfellow, Pierre Louys, etc.; así, desde el primer momento, se marca en el proceso de la música dramática argentina esa característica dualidad de orientación, que se irá acentuando con el tiempo. Otras óperas estrenadas durante el siglo pasado fueron *La gitanilla* (1890) y *Esmeralda* (1893), de García Lalanne, de escasa significación, y ya en 1900 el boceto lírico de Ricardo Boniccioli, *Don Juan de Garay* (Politeama) episodio basado en la fundación de Buenos Aires, y *Atahualpa*, de Ferruccio Cattelani (Teatro San Martín).

Ínútil y fatigoso para el lector sería dar una lista completa de las óperas argentinas dadas a conocer durante el presente siglo, y más aun las inéditas, que son de valores muy dispares; baste decir que si bien es inexacto hablar de una escuela operística argentina, pues aquéllas no presentan en conjunto caracteres definidos, existe en este país un núcleo de compositores que ha bregado empeñosamente por la formación de un movimiento musical de proporciones, aunque ha sido realizado hasta la fecha con elementos excesivamente heterogéneos. El conocido director de orquesta Héctor Panizza, que hizo sus primeras armas con *Il fidanzato del mare* (Opera, 1897), ha escrito además *Medioevo latino* (Opera, 1901), estrenada por Toscanini; *Aurora* (1908), que fué la primera ópera argentina representada en el actual teatro Colón, interviniendo en el reparto Tita Ruffo, y que describe un pasaje de las Guerras de la Independencia, y *Bizancio* (1939). Entre los principales compositores de tendencias dramáticas se debe citar a Constantino Gaito, quien oscila entre la tendencia italiana y la nacionalista, inclinándose hacia ésta con *Ollantay* (1926), de asunto incaico; *Lázaro* (1929), evocación de la campaña bonaerense, y *La sangre de las guitarras* (1932), donde se rememora la época de la tiranía rosista. En cambio Juan Bautista Massa descuellan por su ópera bíblica *La Magdalena* (1929). Carlos López Buchardo, que se inció con la fantasía lírica *Il sogno di alma* (1914), interpretado por Lucrezia Bori y José De Luca, ha firmado después varias comedias musicales: *Madama Lynch*, *La perichona* y *La bella Otero*. También la música de Alfredo Schiuma presenta la dualidad que ofrece la de Gaito, pero se ha destacado, entre otras

obras, por *Tabaré* (1925), inspirada en el poema homónimo del poeta uruguayo Zorrilla de San Martín, y *Las Virgenes del Sol* (1939), de atmósfera incaica. Pascual De Rogatis es el compositor de la leyenda tolteca *Huemac* (1916), y *La novia del hereje* (1936), basada en la novela de Vicente Fidel López. Felipe Boero, bastante fecundo, fué quien en 1918 terminó—con el episodio lírico *Tucumán*, sobre libreto de Leopoldo Díaz—con la costumbre de escribir el texto en italiano; es autor además de *El matrero* (1929), sobre poema del dramaturgo uruguayo Yamandú Rodríguez—tal vez la ópera argentina más difundida—y *Siripo* (1937). Podemos mencionar también a Floro M. Ugarte, que compuso el cuento de hadas *Saika* (1920); Gilardo Gilardi, autor de *La leyenda del Urutaú* (1934); Athos Palma, creador del drama lírico *Nazdah* (1924), inspirado en el cuento de Eça de Queiroz; Enrique M. Casella, que ha escrito numerosas óperas, entre ellas el drama lírico incaico *Corimayo*, estrenado en 1926 en el tatro Alberdi, de Tucumán; Raúl H. Espoile, quien pasó del abstracto poema lírico *Frenos* (1928) a la representación de la época rosista con *La ciudad roja* (1936); Alfredo Pinto, representado por *El gualicho* (1940); Arnaldo D'Esposito, autor de *Lin-Calel* (1941), y por último Juan José Castro, cuya ópera *La zapatera prodigiosa*, basada en la obra homónima de Federico García Lorca, no se conoce todavía más que fragmentariamente.

En 1925, en los espectáculos organizados por la Universidad Nacional de La Plata, se representaron varias tragedias griegas traducidas por el Dr. Leopoldo Longhi, con música de autores argentinos; fueron ellas *Las Bacantes*, de Eurípides (Felipe Boero), y *Fedra* (con música de Isabel Curubeto Godoy, quien ha escrito también la ópera *Pablo y Virginia*); cinco años más tarde se representó asimismo *Antígona*, con música de Constantino Gaito.

La actividad coreográfica es naturalmente posterior a la lírica, y sólo se inicia a fines del siglo pasado, habiendo alcanzado en los últimos años un desarrollo tal que le permite rivalizar en popularidad con los espectáculos líricos propiamente dichos. En 1883 fué representado en el antiguo teatro Colón el primer ballet, de procedencia italiana: *Excelsior*, de Romualdo Marengo, que tuvo por intérpretes principales a los bailarines Raffaello Grassi y Emma Bessone. Menudearon las visitas de intérpretes coreográficos italianos, quienes venían a realizar el repertorio habitual de danzas incluidas en las óperas. Pero es en el nuevo teatro Colón donde esta manifestación artística se desarrolló fundamentalmente y adquirió su importancia actual. En 1913 nos visitó el famoso Ballet Russe de Sergio de Diaghileff, que contaba en sus filas con figuras de la categoría de Anna Pavlova, Tamara Karsavina y Vaslaw Nijinsky. En años más recientes han llegado a Buenos Aires casi todos los conjuntos de ballet más importantes, habiendo sido recibidos siempre con idéntico interés y cordialidad.

No es difícil que en un clima tan propicio la producción coreográfica argentina haya florecido rápidamente, habiendo alcanzado en conjunto un nivel superior a la operística, tanto por la calidad de las partituras como por la orientación estética, más definida. Se

puede considerar que, en la actualidad, por cada ópera argentina se componen y representan aproximadamente tres ballets originales de músicos de esta nacionalidad. Es curioso comprobar que compositores de tendencia nacionalista durante buena parte de su trayectoria artística (Gaito, Schiuma), han encarado en los últimos tiempos asuntos de corte universalista. Georges Kyasht fué el primer coreógrafo que presentó en forma de ballet una partitura argentina: las *Escenas infantiles*, de Cayetano Troiani, interpretadas en 1925 por alumnos del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico; al año siguiente Bronislava Nijinska montó, ya con elementos profesionales, pertenecientes al cuerpo estable del teatro Colón, *Cuadro campestre*, de Constantino Gaito. Han colaborado con músicos argentinos los coreógrafos Boris Romanoff, Ian Cieplinsky, Paul Petroff, Osvaldo Lemanis, Vania Psota, Alberto Barceló, Luis Le Bercher, y sobre todo Margarita Wallmann, quien hasta la fecha ha realizado la mayor parte de los ballets argentinos. Dentro de la tendencia nacionalista podemos citar, entre los más logrados, *La flor del Irupé* (1929), de Gaito, una de sus producciones más poéticas e inspiradas; *El cometa*, de Juan Bautista Massa (1932), donde trata de combinar elementos criollos y gitanos; *Panambí*, de Alberto E. Ginastera (1940), y *El Malón*, drama coreográfico de Héctor Iglesias Villoud. Pertenecen a una orientación universalista las evocaciones bíblicas *Judith* (1938) y *Salomón* (1942) de Arturo Luzzatti; *Mekhano* (1937) y *Offenbachiana* (1940), de Juan José Castro; *Georgia* (1939), de José María Castro, según poema de Eduardo Mallea; *Cuento de abril* (1940), de Arnaldo D'Espósito, basado en la obra homónima de Ramón del Valle Inclán; *La Infanta* (1941), de Alfredo Schiuma, según Oscar Wilde; *Harrild* (1945), del autor de estas líneas, inspirado en un cuento fantástico de Henry Jacques, y *La ciudad de las puertas de oro* (1947), de Constantino Gaito, evocación de la *Atlántida* de Platón.

* * *

Tal es, a grandes rasgos, la síntesis histórica y estado actual del teatro musical en la Argentina, país que desde los primeros momentos ha evidenciado una gran inclinación por esa forma de arte, bajo sus más diversas manifestaciones, inclinación que no ha hecho más que aumentar constantemente, hasta el punto de constituir Buenos Aires, hoy en día, uno de los centros líricos más cotizados del mundo. Si la producción nacional no ha alcanzado todavía un nivel extraordinario, a pesar de la calidad y éxito particular de algunas partituras, todo hace prever que, en un futuro no muy lejano, ese sostenido esfuerzo dé superación de sus frutos en obras plenamente logradas. En las que nuestros compositores, con exacto sentido de lo que debe ser una escuela musical, sin perder la fisonomía característica inherente a nuestro espíritu, que no consiste precisamente en la copia directa del folklore, sepan alcanzar valores trascendentales, y universales por lo tanto, como lo han sabido realizar en toda época los grandes maestros.