



a mitología clásica en la ópera argentina

Beatriz Cotello

Corresponsal Ópera de Viena
Austria

Resumen: En este trabajo se ofrece un panorama general de la evolución de la producción lírica argentina, que se inicia en el último cuarto del s. XIX y recorre todo el s. XX. Se intenta caracterizar al género sobre la base de estudios musicológicos importantes, y se presentan las óperas de contenido mitológico. En el análisis se trata de destacar características de estas últimas y muy especialmente de encuadrarlas, al igual que a sus compositores, en el contexto de las corrientes musicales en las que están inscriptas.

Palabras clave: ópera argentina | ópera-tango | Teatro Colón | *Proserpina y el extranjero* | *Antígona Vélez*

Greek mythology in operas by Argentine musicians

Abstract: This paper presents an overview of the lyric drama production of Argentine musicians from the last quarter of the XIXth Century through the XXth Century. Based on musicological studies, the concept of *national opera* previous to the introduction of the operas with mythological content is addressed. Operas' words and music are analyzed, and especial consideration is given to the musical trend their authors belong to.

Keywords: Argentine opera | opera-tango | Colón Theatre | *Proserpina and the foreigner* | *Antígona Vélez*

La ópera argentina, esa entidad desconocida

El musicólogo argentino Enzo Valenti Ferro relata que, mientras estaba escribiendo su *Historia de la Ópera argentina*, una persona no ajena al medio musical le preguntó, extrañada, cómo podía consagrar todo un libro a esas “seis o siete obras que hay de autores argentinos” (*El Arca*, 1998). Para gran sorpresa de su interlocutora, Valenti Ferro le informó que su investigación lo había llevado a identificar no menos de cien óperas argentinas, sobre las que aporta en su obra la ficha técnica (músico, autor del libreto, fecha y lugar de su estreno) y un resumen del argumento.

En el presente trabajo se tratará de utilizar el valioso material recopilado por el mencionado autor (y otras fuentes) a fin de mostrar, en sus aspectos generales, la evolución histórica del género ópera en la variante que se desarrolló en nuestro país y profundizar, dentro de ese repertorio, en el análisis de las piezas inspiradas en la antigüedad y la literatura clásicas.

Una aproximación a la historia de la ópera argentina

No todos saben que la primera ópera de autor argentino se llamaba *La Gatta Bianca* (1877). Su autor era Francisco Hargreaves y el texto estaba escrito en italiano tanto como su título. También estaba en italiano el texto de la ópera *Aurora* de Héctor Panizza (1908) cuyo tema es a tal punto patriótico que una de sus arias – convenientemente traducida – fue elegida para honrar a la bandera y aprendimos todos a cantarla en el patio de la escuela: ¹

Alta en el cielo un águila guerrera... ²

El texto de otros dramas cantados, como por ejemplo, la criollísima ópera *Pampa* de Arturo Berutti, sobre el gaucho Juan Moreira, también estaba escrito en italiano, por variadas razones que se explicarán más adelante.

Algunos espectadores habituales tendrán en la memoria un estreno más o menos actual como *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini sobre la novela homónima de Ricardo Piglia, de 1995; con motivo de alguna reposición de *Bomarzo* de Ginastera, como la de este año, ³ se recordará que su estreno en Buenos Aires, en 1967, fue cancelado por orden del gobierno militar y los de más edad se acordarán de que Juan José Castro ganó el premio Verdi en 1951 con su *Proserpina y el extranjero*. Pero será difícil que alguien haya registrado la existencia de una

versión musical de *Pablo y Virginia* debida a María Isabel Curubeto Godoy⁴ o una ópera denominada *El Gualicho* del músico Alfredo Pinto.⁵

No se le podrá reprochar al oyente promedio de ópera tal ignorancia, puesto que, salvo algunos títulos que constituyen ‘clásicos nacionales’ (por llamarlos de alguna manera) como la mencionada *Aurora*, *El Matrero*, de Felipe Boero o *La Sangre de las Guitarras* de Constantino Gaito, la mayor parte de las óperas de autor argentino no fueron representadas más que en la temporada de su estreno.⁶ Algunas “ya tenían firmado el certificado de defunción en el acto de nacer”, dice Valenti Ferro en su entrevista con “El Arca”.

En Buenos Aires existe interés por la ópera desde su época de “Gran Aldea”: la primera que se escuchó fue *Barbero de Sevilla* en 1825.⁷ En 1857 fue inaugurado el primitivo teatro Colón, en el solar donde hoy se encuentra la casa central del Banco de la Nación.⁸ Según Valenti Ferro (1997: 2) “tenía una capacidad –unas 2500 localidades– que no guardaba relación con el número de habitantes de Buenos Aires a la sazón, pero el público colmaba habitualmente sus instalaciones”.⁹

A fines del s. XIX y principios del s. XX había en la ciudad no menos de siete salas de ópera, en las que se presentaban compañías europeas de excelente calidad. El fervor por la ópera –que Valenti Ferro afirma que hasta demoró la aparición del interés por la música sinfónica– se explica en parte por el afán de la alta burguesía local de copiar a la aristocracia europea, y también, en gran medida, por el genuino interés y amor por el género que traía consigo el alto número de inmigrantes italianos que arribó a nuestras tierras por aquella época. Un similar alto número de inmigrantes españoles aportó el gusto por la zarzuela que también tuvo amplia difusión.

El teatro de ópera era un lugar de encuentro social y un símbolo de status y lo sigue siendo en parte, a pesar de la democratización de las costumbres, de su apertura a espectáculos de folklore y tango y a que se suelen hacer esfuerzos por ofrecer funciones a precios módicos.

Con respecto al papel que cumple la ópera en la búsqueda de prestigio social, el musicólogo Juan María Veniard (2000: 167) apunta un dato pintoresco: parece que el glorioso Teatro Colón que conocemos al principio no fue considerado una sala tan aristocrática y tan apta para lucir las galas como lo había sido el Teatro de la Opera, que funcionó como sala para funciones oficiales desde que se cerró el viejo Colón en 1888 hasta que se abrió el actual, veinte años después. Este último, majestuoso e inmenso, era “tan enorme que no permitía ver ni mostrarse, ni las

miradas de inteligencia, ni los *flirts* ni las señas desde la platea a la cazuela” y, para mayor escándalo, “había posibilitado que adinerados industriales, muchos de ellos italianos, accedieran a los palcos y pusieran a sus hijas de belleza *gringa* en primera fila para que la sala las admirara”.

El interés y el gusto por la ópera está cobrando gran ímpetu en los últimos años: el teatro Argentino de La Plata ofrece programas interesantes desde que renació de sus cenizas y otros teatros de ópera provinciales también. En Buenos Aires se han formado nuevas compañías de cantantes y músicos que actúan en diferentes salas e incrementan la gama de opciones posibles para el público aficionado.¹⁰

La reactivación de la actividad operística, si perdura, podría motivar a nuevos compositores para incursionar en el género. Por el momento, uno de los grupos – *Buenos Aires Lírica*– acaba de estrenar una ópera en tiempo de tango, para la cual se ha acuñado la denominación “ópera-tango”. La pieza forma parte de las que serán objeto de análisis en este artículo, por cuanto está basada en el drama de Electra, en la reelaboración que hace de Cecco para la obra *El reñidero*. Lleva por título el nombre de *Orestes*.

¿A qué llamamos ‘ópera argentina’?

No se puede hablar de ópera argentina en el sentido de una corriente diferenciada dentro de la estética del género. Valenti Ferro opta por considerar ‘ópera argentina’ a toda ópera creada por autores argentinos, sin dejar de incluir en esa categoría a músicos extranjeros como Alfredo Schiuma o Pascual de Rogatis, que hicieron su carrera en el país y aportaron su grano de arena en la búsqueda de una expresión autóctona en la música académica. (No en vano el primero le puso música al poema *Tabaré* y el segundo compuso la ópera *Huémac*, de carácter indigenista).

La temática de la producción lírica argentina constituye un abanico muy amplio: clásico italiano, histórico, patriótico, indigenista, americanista, criollista, campero, costumbrista, bíblico, hay óperas ambientadas en la Edad Media o en la lejana India o en el Imperio Romano. En ese conjunto no faltan las óperas de temática mitológica, objeto de estudio en este artículo, que se detallarán más adelante.

Valenti Ferro hace notar que, dentro de ese eclecticismo en materia de libretos, se puede encontrar una pauta común en la estructura y el estilo musical de las óperas: “El elemento que permanece uniforme, sea cual fuere la opción temática, es el formal, de filiación inequívocamente italiana. No sólo las formas responden al modelo peninsular sino el estilo de la música” (Valenti Ferro 1997: 1).

Estructura y estilo perdurarán hasta mediados del s. XX, cuando Juan José Castro abre una nueva brecha en la búsqueda de una forma propia y original, con su ópera *Proserpina y el extranjero*. La influencia del modelo italiano tiene sin duda relación con el hecho de que hasta bien entrado el s. XX la interpretación de las óperas estaba a cargo de compañías italianas y en menor medida, francesas —de ahí que los textos debieran ser escritos en italiano— y las compañías de ópera traían consigo o eran campo propicio para que se instalaran en el país compositores italianos.¹¹

Los músicos se formaban en las grandes escuelas musicales de Europa: en París, Leipzig, Milán o algunos en España de modo que no puede afirmarse que la influencia italiana proviniera necesariamente del conservatorio. No hay que olvidar que la ópera fue ‘inventada’ en Italia, y que la ópera italiana tuvo un papel preponderante en la escena operística en el s. XIX, a pesar del desarrollo en ese siglo —sobre todo en la segunda mitad— de la *grande opéra* francesa y de la ópera alemana. (Sobre la influencia de la música italiana en el desarrollo de las escuelas de música en latinoamérica, cabe mencionar, a nivel anecdótico, que Kurt Pahlen¹² decía que uno escucha esas óperas, de Panizza o de Carlos Gomes y “al final toma la pluma y escribe: Giuseppe ...Verdi...”.)

El requisito del idioma italiano se va perdiendo a medida que se van formando cantantes argentinos y se establecen los cuerpos estables de artistas en el Teatro Colón, al tiempo que avanza el proceso de tanteos en el camino a la creación de una escuela nacional de música. Se entiende como tal aquélla en cuya base está presente el folklore del país, pero no en estado virgen sino según el principio que Alberto Williams enseñaba a sus alumnos: “No hagáis transcripciones de esos cantos y danzas, *aspirad su perfume*”¹³ (Veinard 2000: 147).

En este proceso participa sin duda la ópera, al principio con una modificación en los temas literarios y la introducción de aires populares: un ejemplo es la pieza *Tucumán* (1918) llamada *episodio lírico* por su autor, Felipe Boero.

Veinard llega a definir un género de ópera que denomina ‘nacionalista’, que debe reunir las siguientes características: “temática nacional, desarrollada sobre libreto en castellano, representada en este idioma, con letra y música de autor argentino” (Veinard 2000: 199).

La primera obra que satisface estas condiciones es *La angelical Manuelita* (1917) con letra y música de Eduardo García Mansilla cuya protagonista debía ser bien conocida del compositor por cuanto era nieta de la hermana de Rosas casada

con Mansilla. La ópera 'nacional' por antonomasia será *El matrero* de Felipe Boero, sobre la obra homónima de Yamandú Rodríguez, estrenada en 1929. Se puede decir que en esta ópera el autor atiende la recomendación del maestro Alberto Williams de

servirse de los preciosos documentos del genio de nuestros payadores, no para pegarlos como obleas en las composiciones ni agregarlos de remiendo en un traje arlequinesco¹⁴ (Veinard 2000: 173).

porque en efecto, Boero incorpora música de la tradición pampeana de manera reelaborada, como en la serenata del matrero-payador del primer acto y en la *media caña* del segundo, si bien en esta última la elaboración es superficial y se puede reconocer fácilmente el original.

A ese impulso nacionalista, que coexiste con la búsqueda de una expresión americanista o indigenista, le suceden los intentos de 'universalizar' el lenguaje musical y en tal tendencia se inscriben los dos grandes nombres cuyas obras adquirieron renombre internacional: Juan José Castro con su ya mencionada *Proserpina* y Alberto Ginastera con *Bomarzo* y *Don Rodrigo*.

Valenti Ferro (1997: 5) ilustra la oposición entre ambas tendencias con citas tomadas del periódico *Buenos Aires Musical* (1952). Por un lado la opinión del maestro Felipe Boero, quien manifiesta que "con nuestro acervo musical de fuente popular podemos dar nuevo interés a muchas leyendas y episodios de la tierra" y, en la vereda opuesta, la protesta de Juan José Castro:

No surgirá una obra argentina de pies a cabeza, esencialmente argentina en todos sus elementos, penosamente buscados con un profundo sentir argentino como meta, mientras el compositor no se decida a dar descanso a esos personajes que cantan sus vicisitudes con los documentos argentinos en la mano (libreta de enrolamiento o zamba, tanto da...).

Merece aquí destacarse que la obra de Juan José Castro revela otra de las características de nuestro ser nacional (o a lo mejor podríamos llamarlo ser cultural, en este contexto), debida a nuestro origen mixto: Castro, cuyo padre, homónimo, también músico (violoncelista), era nacido en Galicia, compone, por ejemplo, la cantata argentina *Martín Fierro* (1944) y la obra sinfónico coral *De tierra gallega* (1946). También le puso música a *La zapatera prodigiosa* (1949) y a *Bodas de Sangre* de García Lorca. Su elección de temas ibéricos despertó siempre la curiosidad de la prensa especializada. Al respecto respondía el maestro:

Me parece oportuno señalar que, a mi juicio, es un disparate creer que el compositor rioplatense está más cerca de los Incas que de España. O que debe hallar más eco en un argentino el Machu Pichu que el Quijote (Valenti Ferro 1997: 6).

En la segunda mitad del s. XX se advierte un cambio de rumbo en la producción lírica. La tendencia universalista adquiere predominio y se adopta decididamente el léxico musical contemporáneo. Casi todos los (numerosísimos) *ismos* que se practican en el siglo están representados en los 34 títulos de ópera estrenados entre *Proserpina* y la actualidad: neoclasicismo, expresionismo, atonalismo, dodecafonismo, serialismo, diatonismo, microtonalismo, politonalismo, intertonalismo o combinaciones entre los mismos como podría ser politonalismo neoclasista o expresionismo atonalista, etc.¹⁵

Algunas de las tendencias seguidas por los músicos

tienen ya una venerable ancianidad y otras más recientes que llegaron a dominar el panorama de los años sesenta y setenta han dejado de ser tendencias 'actuales' aun cuando no pocos compositores les siguen siendo fieles (Valenti Ferro 1997: 10).

La temática mitológica en la ópera argentina

Dentro de la variedad temática que ofrece la ópera argentina, se encuentran, como se ha indicado más arriba, once óperas basadas en la antigüedad clásica. No alcanzan a representar un subgrupo ni una tendencia dentro del total de la producción lírica pero se pueden destacar en ellas algunas particularidades.

Como se ha dicho más arriba, Juan José Castro, con su *Proserpina y el extranjero* (1951), rompe con el molde de factura italiana que era característico de la producción operística anterior en pro de la búsqueda de un modelo más afín con las tendencias internacionales del momento, con lo que se puede establecer un 'antes' y un 'después' de esa ópera.

Las anteriores son cuatro: la más temprana (1902) *Khrysé* de Arturo Berutti, con libreto del autor sobre la novela *Aphrodite* de Pierre Louys, traducido al italiano, como correspondía en ese momento. *Khrysé*, la más elegante, voluptuosa, bella y rica de "entre las quince mil mujeres impuras de Alejandría" (Valenti Ferro 1997) le exige a Demetrio —el artista que esculpió la estatua de Afrodita— como prenda de amor, que robe una serie de objetos y se los regale. Uno de ellos, el espejo de plata de la cortesana Bakkis. Selené, esclava de Bakkis, es acusada de haber hurtado el

espejo, y se la condena a ser crucificada. Demetrio, lleno de culpa por el sacrificio de la esclava, desafía a Khrysé para que se presente al pueblo disfrazada de Afrodita y ataviada con los adornos que él le ha regalado. Cuando aparece Khrysé así ataviada, el pueblo reconoce los objetos robados y clama porque se haga justicia (Valenti Ferro 1997: 201). Khrysé es condenada a beber la cicuta.¹⁶

El argumento habría hecho las delicias de algún compositor de la era barroca y es notable que una pieza literaria de esas características estuviera en circulación al inicio del s. XX; pero lo más trascendente es que debía tratarse de una novela de cierto éxito porque existe otra versión que utiliza el mismo argumento (con ciertas variantes que no vale la pena analizar) compuesta por Arturo Luzzatti y estrenada en 1927.

En 1920 se estrena el poema en un acto *Ariana y Dioniso* con música de Felipe Boero y libreto de Leopoldo Díaz. El argumento es simple y sigue los lineamientos de la leyenda original: Ariana, abandonada en la isla, lamenta su desgracia y clama venganza a los dioses. En su desesperación, va a arrojarse al mar desde lo alto de una montaña, pero Zeus interviene a tiempo y le ofrece un premio por sus nobles virtudes: se unirá en sagrado himeneo con el sin par Dioniso. El fausto acontecimiento es motivo (o la excusa) para introducir un ballet en el que participan ninfas, pastores, faunos, bacantes y 'egipanes' (Herrera y de la Guardia 1933: 69).

Recordemos que los autores de *Khrysé* y *Ariana y Dioniso*, Arturo Berutti y Felipe Boero, respectivamente, han sido citados más arriba como compositores de ópera de contenido eminentemente nacional. Son característicos del período de la primera mitad del s. XX, en la que, como se ha visto, predomina la ópera de factura 'a la italiana', si bien, en la obra de Boero se entrevé la influencia francesa, debida seguramente a que siguió estudios de perfeccionamiento en el conservatorio de París.

Afrodita y *Ariana* son óperas tempranas en la carrera de ambos músicos, y la elección del tema puede interpretarse como si ellos hubieran querido retomar desde el inicio el camino emprendido por los pioneros del género. Al respecto, cabe mencionar que el drama de Ariana fue tratado por el gran Monteverdi en una ópera de la cual solamente se conserva su *Lamento*.

Arturo Berutti,¹⁷ nacido en 1862, hizo su formación musical en Leipzig, París y Milán. Contribuyó, en la línea nacionalista, con la obra *Pampa*, ya mencionada, la ópera *Los Héroes* (*Gli Eroï*) que le fuera encomendada para los festejos del

Centenario y algunas otras obras sinfónicas. Su discípulo, Felipe Boero (1884-1958), aporta, como se ha dicho, la ópera *El Matrero*, considerado el paradigma de la ópera nacional y otras del mismo tipo como *Tucumán* (1918) y *Raquela* (1923). La primera tuvo su estreno en 1923 en el teatro Nacional y en 1929 en el Colón y tuvo un eco y una difusión como no ha tenido ninguna otra ópera argentina.¹⁸

Una obra curiosísima de ese período es la denominada *Frenos* del músico Raúlespoile, sobre libreto de Víctor Mercante, estrenada en 1928. En los cuatro actos, que incluyen doce escenas, de la misma, aparecen los personajes legendarios de Orfeo y Elena, la poetisa Sapho y otros creados por el autor cual Emuneida, la personificación de La Idea del protagonista, y Ainigmos, cuyo papel no queda bien determinado. El argumento ocupa dos buenas carillas de *El Arte lírico...* y resulta bastante complicado de sintetizar debido a que carece de hilo conductor.

Frenos es un hombre en busca de “¡La verdad! ¿Cómo afirmar: ésta es?”. Emuneida, que es espíritu “sin perder el concepto de realidad y belleza que Platón tenía de La Idea, [...] surge de la noche de su inquieto espíritu animada por una intensa pasión”, Frenos siente que su inexperiencia lo limita para tener una vida fecunda pero “reacciona y merced a un esfuerzo viril de su juventud comienza su educación”. El proceso educativo lo lleva a la Antigua Grecia, donde se encuentra con Orfeo y presencia los deslumbrantes prodigios que el músico opera con su lira. La escena segunda del segundo acto “es una síntesis de las doctrinas griegas acerca de los problemas fundamentales del conocimiento” —los especialistas en filosofía advertirán cuán apropiada es para la expresión lírica— y luego viene el “Epitalamio de Elena”. Frenos huye de Elena, y “somete a su yo a la experiencia histórica de lo perfecto” hasta que puede fusionarse con Emuneida, La Idea. Brusco cambio de ambiente en el cuarto acto, situado en un laboratorio de Biología, porque “no podríamos concebir en nuestro siglo otro procedimiento para alcanzar la verdad que no fuera la experiencia”. Final: Emuneida se desmaterializa y alcanza la inmortalidad en cuanto Teoría (de la Guardia 1933: 145-147).

Sobre la obra se manifiesta de la Guardia (1933: 147) en los siguientes términos: “La índole poco lírica del libreto de Frenos, basado meramente en abstracciones filosóficas no favorece la expansión musical del compositor”, sobre el cual agrega que con la ópera hace su primer ensayo en materia de drama musical. Al experimento se le podría aplicar el comentario del maestro Boero (Valenti Ferro 1997: 8) “uno de los errores, imputable hasta cierto punto a los autores argentinos es el de haber querido comenzar por el final: escribir obras

grandes...". De más está decir que esta ópera no tuvo la acogida del popular *Matrero*.

El segundo grupo de óperas de tema mitológico comprende, por orden de aparición, *Proserpina y el Extranjero*, de Juan José Castro, estrenada en 1952 en el Teatro alla Scala de Milán y en 1960 en el Colón; *Prometeo 45*, de Rodolfo Arizaga (estrenada en 1965); *Medea*, de Claudio Guidi-Drei; *Edipo en San Telmo y Minotauro*, de Augusto B. Rattenbach (estrenadas en 1986 y 1994); *Antígona Vélez*, de Carlos Zorzi (estrenada en 1991) y la ya mencionada *Orestes de Gambartes y Vila*, bien contemporánea.

Ya se ha dicho, en esta segunda parte del s. XX los autores emplean una expresión musical dentro de las corrientes de la música internacional del momento, en una búsqueda que se ha considerado universalista. Dicho universalismo estaría en consonancia con la universalidad de los arquetipos que han elegido para componer sus obras. Interesa también poner de relieve que, en la mayoría de los casos, el universalismo se expresa a través de la transposición del mito original al medio local: *Proserpina* transcurre en el arrabal, Edipo vive su drama en San Telmo, Minotauro 'sale de la boca del subte' (¿imagen del laberinto?), *Antígona* está ambientada en los fortines y *Orestes* narra el drama de Electra en el medio del malevaje porteño. El único argumento que se ciñe al original –en alguna de sus versiones– es *Medea*. Por último, *Prometeo 45* es una parábola sobre la ingratitud con que el ser humano suele tratar a sus benefactores, en el que coexisten los personajes míticos con personas mortales.

De este grupo de óperas se han destacado *Proserpina*, *Orestes* y *Antígona* para realizar un análisis más detallado: la primera por constituir un hito en la evolución de la ópera argentina, la segunda por ser la más actual y la restante por tratarse de una pieza basada en la admirable transposición que hizo Leopoldo Marechal de la obra de Sófocles.

Proserpina y el extranjero: El libreto recrea la obra homónima de Omar del Carlo, que a su vez está basada en el mito de Proserpina o Perséfone. Proserpina es una sencilla muchacha del campo, que vive en la pensión de Marfa, sometida a la explotación del infame Porfirio. Este último es apresado por la policía –por uno cualquiera de sus numerosos delitos– pero no por ello se alivian los tormentos de la joven puesto que cae bajo la férula de Marcial, otro proxeneta, cuya protegida, Cora, está celosa de ella. Llega un Extranjero a la pensión de Marfa y le ofrece a Proserpina su protección, Marcial intenta impedirlo amenazándola con un arma

pero el Extranjero logra quitársela. Ante esa humillación, Marcial promete vengarse. Demetria, la madre de Proserpina, viene a buscarla y se la lleva de vuelta al campo, a pesar de que el trío de Marcial, Cora y Marfa tratan de impedirlo. Allí en su lugar natal, Pablo Marcelo, un trabajador rural de nobles sentimientos, desea casarse con ella, pero Proserpina sigue pensando en el Extranjero y vuelve a la ciudad.

De nuevo en la pensión le ruega que la lleve lejos de ahí, pero el Extranjero le confiesa que podrá ayudarla a salvarse mas no podrá amarla. Inmediatamente se revela la causa, con la aparición del espíritu de Flavia, la mujer del Extranjero cuya muerte es motivo de tanta tristeza para él.

Desenlace: Porfirio enfrenta al extranjero y cuando éste intenta defenderse, Marcial lo ataca por la espalda. Arrestan a Marcial y Proserpina se va para nunca más volver.

La simbología es bastante clara: un conventillo infame del arrabal porteño y la vida de opresión y violencia que llevan los personajes es una imagen adecuada de las oscuras profundidades del Averno.

El autor no se vale de los nombres míticos, salvo en el caso de Proserpina y de su madre, derivado del de Démeter. Altamira (1960: 14) le asigna a Pablo, el honrado agricultor, el papel de Triptólemos y ve en Cora, Marcial y Marfa las tres cabezas de Cancerbero.

La música

Narciso Pousa, en sus notas a la edición de la pieza de teatro de del Carlo (del Carlo 1956: 4) menciona los motivos que llevaron a Castro componer la partitura: desde el momento en que leyó el texto, le pareció una obra esencialmente musical: “las vastas extensiones de remoto horizonte, las mieses maduras y las tormentas inclementes” de las que habla la protagonista cuando recuerda con nostalgia su pago natal, “el bajo fondo ciudadano con sus miserias cotidianas” y la “misteriosa y profunda humanidad del extranjero estaban esperando una voz musical que las expresara”. Esta voz se materializa en

giros y ritmos, nunca derivados del puro arte vernáculo criollo sino inventados conscientemente de acuerdo con la atmósfera que flota en esta abandonada zona suburbana de la ciudad de Buenos Aires (Altamira 1960: 14),

coherentemente con el principio, muchas veces reiterado por el compositor, de nunca usar giros del folklore sino servirse de invenciones propias “nacidas en el ambiente y climas especiales”, tanto del pueblo de sus ancestros como del argentino.

Altamira (1960: 16) juzga que Juan José Castro encuentra en su música el lazo apto para complementar y equilibrar los polos aparentemente disociados entre la esfera mitológica de la obra con la realidad cotidiana descrita en ella y entre el ambiente sórdido de la pensión de Marfa y la idílica paz de la pampa, como cuando aparece Pablo, que viene precedido por “un suave soplo de música serena e ingenua: aire sano del campo argentino”.

Cada personaje está representado por un tema musical: Porfirio por compases que recuerdan a un tango, Cora por un vals arrabalero, el Extranjero por un solo de flauta y Flavia por timbres “espectrales y alucinados” emitidos por flautas y contrabajos. Cuando interviene Proserpina se escuchan símbolos sonoros

que configuran algo concreto y eterno para la humanidad, parece que aflora la vegetación y llega la primavera soleada que después del crudo invierno adorna la tierra cubriéndola con los brotes de una vida nueva (Altamira 1960: 18),

tal cual lo quería el mito primitivo.

El final consiste en un grandioso coro fúnebre, de forma polifónica con efectos de ecos y de órgano y de gran intensidad expresiva, que acompaña al lamento final de Proserpina y su transfiguración.

La ópera le valió a Castro el Premio Verdi que otorgó el Teatro alla Scala de Milán con motivo del cincuentenario del fallecimiento del maestro. Un jurado compuesto, entre otros, por los músicos Arthur Honegger e Igor Stravinsky¹⁹ concedió la distinción a la ópera “por sus valores conspicuos”, y por ser obra de un músico “completamente al día, dotado de una viva inteligencia, capaz de poner en relieve situaciones escénicas con riqueza de experiencia e infalible acento psicológico”.

El dictamen describe la música como

un lenguaje seco y nervioso reavivado por zonas líricas de emocionada y poética melodía... con colores instrumentales ricos en luces ya límpidas, ya tocadas de misterioso *pathos* (*Programa de Proserpina...*: 3).

y reconoce en todo el trabajo un profundo sentido de fatalidad.

La opinión de la crítica al estreno de *Proserpina* no podía ser unánime, naturalmente: “Por fin un drama lírico sin conquistadores, indios o gauchos!” celebra Enrique Larroque (*El Hogar*, 10-1960): un indicio de que la corriente nacionalista practicada hasta el momento estaba agotando sus posibilidades. Larroque objeta que la acción sea poco dinámica, pero considera que la obra cae en la categoría de lo que él considera válido, a saber: “la ópera que, partiendo de un asunto como pretexto a la acción escénica, va elevándose hacia las grandes ideas y configura un argumento simbólico y hasta metafísico”. Opina que la partitura, en la que destaca pasajes sinfónicos de alto vuelo e intenso voltaje sonoro, es “muy personal, tensa por momentos, colorida en otros rica en musicalidad y exenta de lirismo barato”.

El crítico hasta se manifiesta tolerante con el lenguaje, que hoy nos parecería inofensivo pero para los sesenta debía ser bastante atrevido: “No chocan ciertas expresiones vulgares porque toda la obra se presente como una ascensión a la luz, una liberación de los más crudos materialismos”.

Su colega Alberto Emilio Ginménez, de la revista *Criterio* (octubre de 1960) que representa precisamente la opinión opuesta, no está para nada de acuerdo con el criterio de Larroque: su crítica es acerba y violenta porque en esta ópera se sigue

esa tendencia ya decididamente trasnochada de llevar al teatro temas sórdidos, sucios, sin grandeza ni belleza ni posibilidades de salir del fango moral y material. Todo es feo, malsano y oscuro.²⁰

En cuanto a la música, al crítico no lo arredra que haya sido distinguida por un jurado formado por los más distinguidos músicos del momento. Si bien admite que Castro es un profesional “serio y responsable y dueño de impecable técnica”, al contrario de Larroque, él piensa que la música del maestro es impersonal porque se pueden advertir en ella pasajes ‘a la Stravinsky’, ‘a la Berg’, ‘a la Strauss’ y hasta... ‘a la Canaro’.²¹

Parecería que lo que más encendió la indignación moral de este crítico, además de la sordidez y el fango moral y material, fueron esas reminiscencias tangueras en la partitura, que otros críticos consideraron totalmente legítimas y que forman parte del intento de integración de música “nacida en el ambiente y clima especial” del país, en el lenguaje musical del momento.

En cuanto a los parecidos con los grandes músicos, es indudable que Castro, si bien manifestó siempre que se servía de invenciones propias y defendió con ahínco

su independencia con respecto a doctrinas y teorías, no pudo haberse sustraído a la influencia de los maestros cuyas obras había estudiado y conducido al frente de las orquestas que le tocó dirigir en su fecunda labor como director orquestal.

La ópera-tango: *Orestes*

A principios de esta centuria y ya en el tercer milenio, ningún crítico se escandaliza por oír aires de tango en una ópera, antes bien, el estreno de *Orestes* fue positivamente considerado por *La Nación* y *Clarín* de Buenos Aires, por no hablar de la crítica holandesa, en cuyo suelo tuvo lugar el estreno de la obra. Es que entre *Proserpina* y *Orestes* ha pasado medio siglo, y ha pasado Astor Piazzolla, quien revoluciona el género tango y le otorga una nueva definición: 'música contemporánea de Buenos Aires', al tiempo que lo coloca al nivel de la música 'académica' (como categoría contrapuesta a la música popular).

A un genio creador muy especial, Piazzolla unió la seriedad de su formación con grandes maestros: consiguió así establecer una síntesis feliz entre el sentimiento del tango y un lenguaje apropiado dentro de las corrientes del s. XX, de manera de obtener una respuesta de público como tienen pocos compositores a los que habitualmente se llama 'modernos'.

La música de *Orestes*, compuesta por Diego Vila, pianista, compositor y arreglador, se inscribe en la corriente iniciada por Piazzolla. Los autores reclaman para su obra el título de 'primera ópera-tango' con el argumento de que *María de Buenos Aires*, la pieza lírica de autoría de Piazzolla y Horacio Ferrer —cuyos autores denominaban 'tango operita' en un alarde de modestia— tiene estructura más bien de oratorio —aunque escenificable— y está más enfocada hacia lo lírico que hacia lo dramático.

El argumento de *Orestes* se basa, como ya se ha dicho, en la reelaboración que hace de Cecco del drama de Electra para escribir su pieza *El Reñidero*. La acción imaginada por de Cecco se desarrolla a principios del s. XX: Pancho Morales, caudillo del barrio de Palermo, dueño de un reñidero de gallos, es asesinado a traición. Su hija, Elena, clama venganza contra Soriano, quien fuera el ladero del difunto y es amante de Nélide, mujer de Morales y madre de Elena. En desgarrados tonos, Elena llora la muerte y ensalza su figura del malevo indiscutido, su padre. Por su parte, Nélide, no comparte la idealizada imagen de Elena y destaca la sordidez y ruindad del ambiente del reñidero. Llega Orestes, el hermano, luego de cumplir una condena por haber acuchillado a un enemigo de Morales. Elena lo

insta a matar al amante de Nélide; ésta, a su vez, le revela que su padre mismo lo había entregado a la policía.

Orestes se debate entre cumplir con el deber de venganza o dejarse llevar por el resentimiento y decide por fin seguir el código de honor del malevaje y asestar la puñalada fatal contra Soriano.

La libretista Betty Gambartes trabajó sobre la pieza de de Cecco y el original de Sófocles a fin de crear un texto apto para el teatro cantado, con sus arias, dúos, tríos y cuartetos.

El compositor, Diego Vila, le adapta una partitura por la cual “la conflictiva por la que atraviesan los personajes sucede a través de la música, que no es *incidental* sino *portadora* de los conflictos”²² (Ratier 2003: 20).

En algunas momentos la descripción musical incluye discerniblemente fragmentos de tangos clásicos como *El Choclo* o *La Cumparsita*.

Como una ópera-tango sería inconcebible sin un aspecto coreográfico, diversas escenas de *Orestes* tienen su complemento bailado. Cabe hacer notar que las danzas entre “los taitas y las grelas” –magistralmente creadas por Oscar Araiz– no son meramente decorativas: poseen un importante contenido dramático. De acuerdo con las intenciones de los autores, el cuerpo de baile cumple en esta obra la función del coro griego o del coro operístico de comentar o subrayar las acciones de los personajes, en intervenciones de carácter pantomímico, y también tiene a su cargo parlamentos hablados.

Merece mencionarse en esta parte que la versión musical más acabada y memorable de las desventuras de Electra se debe al músico alemán Richard Strauss, según libreto de Hugo von Hoffmannsthal, que sigue de cerca la obra de Sófocles. La ópera fue estrenada en Dresden en 1909 y en el Colón en 1923 bajo la batuta del propio compositor. En esta obra, Strauss crea magistralmente un clima trágico lleno de fuerza primitiva, por medio de poderosos recursos de la orquesta y extremas posibilidades de la voz humana, “Electra es severa, fiera y terrible, hasta desbordarse en un espantoso clamor de victoria con todo el terror de una furia vengativa en las escenas finales” (de la Guardia 1933: 118).

Una Antígona criolla

Antígona Vélez, la obra de Leopoldo Marechal que da origen a la ópera homónima, es una transposición admirable de la obra de Sófocles a algún lugar de la provincia de Buenos Aires por el año 1880, en la frontera con el indígena. En el casco de la

estancia “La Postrera”, de don Facundo Galván, tutor de Antígona y sus hermanos, se vela a Martín, uno de ellos, que ha muerto en combate contra los indios. El cuerpo sin vida del otro hermano –Ignacio– que se había unido a estos últimos y había formado parte del malón, yace en el barro, expuesto a ser profanado y devorado por perros y caranchos. En abierta rebelión contra la inhumana ley impuesta por Galván, Antígona da cristiana sepultura a los restos de su hermano, por lo que es condenada a salir de la estancia montada a caballo hacia una muerte segura en manos de los indígenas al acecho. Lisandro, hijo de Galván, que le ha declarado su amor, se une a su sacrificio y al amanecer los peones del estanciero encuentran los cuerpos de ambos amantes atravesados por una misma lanza.

En la escena final los hombres le dicen a don Facundo que esos novios no le darán nietos y el caudillo responde “¡Me los darán!... [serán] Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre”.

La pieza, de gran belleza y contenido emotivo, en la que Marechal traduce y adapta en detalle el drama original, conserva su sentido primitivo de la prevalencia de los deberes sagrados fundamentales por encima de las leyes humanas y del sacrificio que importa acatar los primeros frente a un soberano injusto que los prohíbe, y al mismo tiempo constituye una admirable metáfora de la antinomia ‘civilización y barbarie’ que se estaba representando en esa época en el inmenso escenario de la historia argentina.

En su comentario sobre la música el musicólogo Juan Pablo Franze (1991) indica que Zorzi muestra en esta obra (como en otras)

su identificación con el deseo de varias pléyades de músicos argentinos de bucear en el acento telúrico y ambiental una postura que distancie al verbo sonoro del país de modelos fácilmente imitables

y que “en su técnica interviene un multifacético espejismo de tendencias contemporáneas, sabiamente asumidas”, sin que falten

recursos que lingüísticamente se acercan a determinados modelos de la música telúrica de resonancia pampeana, aunque de ningún modo tratados con actitud de facilismo folklorizante.

Para el recitativo o parlamentos cantados, Zorzi opta por un recitado rítmico de entonación similar a la de la voz hablada, y en las partes corales utiliza acentos orquestales de gran riqueza tímbrica. Se mencionan pasajes de gran intensidad

lírica como el dúo de Lisandro y Antígona cuando él trata –sin éxito– de huir en cambio de cumplir con su destino.

Un personaje como Antígona no podía estar ausente en la historia de la ópera: se registran algunas versiones en el s. XVIII, la gran época de la mitología en ópera y dos muy importantes en el s. XX: la de Arthur Honegger con texto de Jean Cocteau, estrenada en Bruselas en 1927 y la de Carl Orff sobre la traducción de Hölderlin del drama original, que se estrenó en el Festival de Salzburgo de 1949.

Palabras finales

Así como la ópera argentina no constituye una corriente diferenciada dentro del género, las óperas de contenido mitológico que se han presentado tampoco responden a una escuela o tendencia: son producto de la elección individual de sus compositores. Por la manera en que se va dando su aparición en el espacio del s. XX, podemos tomarlas como una muestra de lo que ha sido la evolución de la ópera argentina, dentro del marco del desarrollo de la música académica y de la sociedad y la cultura en general.

Los primeros autores adoptan la temática mitológica como ‘ensayo general’ antes de embarcarse en el intento de crear una escuela musical de carácter nacional a la manera de las grandes escuelas nacionales europeas y bajo el principio de ‘aspirar el perfume’ de la expresión folklórica y no de insertarla sin elaborar. Los de la segunda mitad del siglo, de Castro en adelante, representan el intento de universalizar el estilo de música, incorporando formas que tienen vigencia en la escena internacional y en la temática se valen de dramas de alto contenido simbólico y referidas al ambiente argentino: Zorzi ubica su ópera en el ambiente rural, Castro consigue expresar musicalmente a la ciudad y el campo, otros hacen evolucionar sus personajes en el arrabal.

El último ejemplo analizado (*Orestes*) es un paso más hacia la definición de un estilo nacional que eleve al tango hacia la idealizada categoría de ópera y que al mismo tiempo obtenga resonancia en el gran público.

Por último vuelve a comprobarse a través de estos ejemplos que los dramas encarnados por Edipo, Antígona o Electra pueden haber sucedido en el confín de la pampa, en un reñidero o en un barrio porteño, así como transcurrieron en los palacios de antiguos reyes o en el proscenio de los anfiteatros. Son reiteradamente motivo de inspiración para creadores, literarios y musicales, quienes a su vez los reactualizan y les infunden nueva vida.

Notas

¹ Por cierto que la entonación de esos coros no era tan buena como la del tenor Darío Volonté que ha hecho de esa aria su tarjeta de presentación o la de José Cura cuando la cantó en una velada de gala de la ópera de Viena.

² En italiano: "Alta pel cielo un'aquila guerriera /ardita s'erger a volo triunfale..."

³ En conmemoración del vigésimo aniversario del fallecimiento del autor, Alberto Ginastera.

⁴ Estrenada en el Colón en 1946. Es raro encontrar comentarios negativos en *Cincuenta años de gloria... Pablo y Virginia* constituye una excepción: la ópera no está bien conceptuada.

⁵ Estreno: 1940.

⁶ *El Matrero* se ofreció en no menos de siete temporadas y fue repuesta mayor número de veces que toda otra ópera argentina. Le siguen *La sangre de las guitarras* de Constantino Gaito, ubicada en la época de Rosas y *Lin Calel* de Arnaldo D'Espósito, presentes en no menos de seis temporadas.

⁷ El Barbero distaba mucho de constituir el clásico que es ahora: era toda una novedad por cuanto fue estrenado en 1816.

⁸ En este sitio se levantaba también el Teatro de la Ranchería en la época de la Colonia. El teatro Colón cerró en 1888 y en su lugar se instaló el Banco Nacional.

⁹ Un enamorado de la ópera, especialmente de Verdi –el "Coro de los esclavos" de la ópera *Nabucco* debía gustarle particularmente– era Domingo Faustino Sarmiento. Dice Gesualdo (1998: 245) que cuando Sarmiento estaba detenido debido a sus diferencias con el gobierno de Rosas "sus alumnas concurrían a la prisión, donde entonaban arias de Verdi que tanto agradaban al maestro".

¹⁰ Teatro Avenida, Sala Margarita Xirgu, salas no convencionales como el cine Premier o la Manufactura Papelera y ámbitos de cámara como La Scala de San Telmo o la Casa de la Opera en Barracas.

¹¹ Parece que hasta tuvimos un Donizetti, pero no Gaetano sino Alfredo.

¹² Kurt Pahlen (1907-2003) Eminent músico austriaco, refugiado en la Argentina en 1939, fue director y asesor musical del teatro Colón. El presente comentario es de una conferencia dictada por él en Viena en 1991.

¹³ La itálica es nuestra. El concepto de nacionalismo en música aparece en el último cuarto del s. XIX, tiene como cultores principales al grupo de músicos rusos encabezado por Rimsky Korsakov, al bohemio Dvorak, al finlandés Sibelius, al noruego Grieg, entre otros. Tiene gran importancia en España con compositores como Albéniz, Granados y el gran Manuel de Falla.

¹⁴ La itálica es nuestra. Cabe agregar que en un llamado a los músicos con motivo del Centenario (1910) el autor de nuestra entrañable *Vidalita* les dice "¡Tended los pentagramas, tomad la pluma y prestad oído a la musa que desciende de las andinas cumbres y cruza deslumbrando por la Pampa, en un cendal azul y blanco!" (Veinard 2002: 172).

¹⁵ Veinard menciona un extraño *ismo* que no tuvo una vida muy larga y que no influyó en la composición lírica pero se apunta acá como dato curioso: se trata del maquinismo, del cual menciona las obras *Pacific 2/3/1* y *La Fundición de acero*. No creemos que Les Luthiers, al idear su 'dactilófono' o 'máquina de tocar' lo hayan pensado en términos de maquinismo musical.

¹⁶ ¡Cuánto honor para una cortesana!

¹⁷ Descendiente del creador de la escarapela, se dice que era tal su vocación italianista que le añadió una "t" a su apellido para que sonara más italiano.

¹⁸ Alcanzó más de cien representaciones (Veinard 2002: 238).

¹⁹ Strawinsky también compuso una *Perséfone* (1934).

²⁰ Es obvio que a este crítico no le complacía para nada la estética del s. XX, porque hay pocos ejemplos de sordidez que pueden competir con *Lulú* o *Wozzek* de Alban Berg que son consideradas obras maestras.

²¹ Al leer la crítica hasta 'se oyen' las invectivas del indignado crítico.

²² La *itálica* es nuestra. La música incidental es aquélla que no tiene otro cometido que acompañar la acción.

Bibliografía

- CATENA, Alfredo (2001). "Entrevista con Enzo Valenti Ferro". *El Arca* N° 40.
- DE CECCO, Sergio (2002). *El Reñidero y Sófocles. Electra*. Buenos Aires: Cántaro.
- DEL CARLO, Omar (1956). *Proserpina y el extranjero*. Buenos Aires: Nova.
- GAMBARTES, Beatriz y Diego VILA (2002). *Orestes, último tango*. Buenos Aires: Opera tango productions.
- GESUALDO, Vicente (1998). *Breve historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad.
- HERRERA, Roberto A. y Ernesto DE LA GUARDIA (1933). *El arte lírico en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Zea y Tejero.
- MARECHAL, Leopoldo (2002). *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue.
- MATERA, J. Héctor (1958). *El Teatro Colón, cincuenta años de gloria*. Buenos Aires: J. Héctor Matera.
- VALENTI FERRO, Enzo (1997). *Historia de la Ópera argentina*. Buenos Aires: Ediciones de arte Guaglianone.
- VENIARD, Juan María (2000). *Aproximación a la música académica argentina*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

Programas teatrales

DE ALTAMIRA, Ramón (1960). *Proserpina y el extranjero*. Programa de mano de la función del 18/9/1960. Buenos Aires: Teatro Colón.

FRANZE, Juan Pedro (1991). *Comentario: Antígona Vélez*. Programa de mano de la función del 17/12/1991. Buenos Aires: Teatro Colón.

RATIER, Claudio (2003). *Orestes, ópera-tango: Comentario*. Programa de mano de la función del 27/9/2003. Buenos Aires: Buenos Aires Lírica.

Otros

Carpeta de Recortes Periodísticos. Teatro Colón, 1960. (Críticas al estreno de *Proserpina y el Extranjero*).

Recibido: 22 de mayo de 2003 Evaluado: 21 de junio de 2003
