<http://www.operas.com.ar/6/Historia-de-la-opera-en-Argentina.htm>

Inicio

1887-1919

1920-1959

1960-

1.Inicio.

El auge de la ópera en Buenos Aires, que no tardó en proyectarse hacia varias direcciones del país, fue un fenómeno único en el Continente americano. El primitivo Teatro Colón, inaugurado en 1857, a poco más de treinta años de la primera representación de una ópera en esta ciudad ("El Barbero de Sevilla", de Rossini, 3 de setiembre de 1825), tenía una capacidad que no guardaba relación con el número de habitantes que Buenos Aires albergaba a la sazón; pero el público colmaba habitualmente sus instalaciones. A fines del siglo y en las dos primeras décadas del actual, llegaron a funcionar, simultáneamente, en esta ciudad siete salas de ópera que presentaban espectáculos de primer orden, todos ellos a cargo de compañías que venían de Europa y que rivalizaban en la captación del interés del público. Por otra parte, era tal la avidez de la sociedad por esos espectáculos y llegó a ser ese interés tan absorbente, que hoy podemos afirmar categóricamente que la ópera demoró en esta parte del mundo la necesaria difusión de la música sinfónica y la música de cámara. Hoy, cuando estas manifestaciones tienen en la vida musical de Buenos Aires un espacio y una magnitud condigna, y que, a la par de las artes representadas, han hecho de esta ciudad una de las grandes capitales de la música en América, el interés por la ópera, lejos de decrecer, parece aumentar no siendo quizás ajeno a ello el especial interés por el espectáculo que se aprecia actualmente en todos los niveles de la sociedad. Ya no existen siete teatros de ópera en Buenos Aires: sólo uno, el Teatro Colón, que mantiene viva la llama de esa pasión argentina.

En la segunda mitad del siglo pasado, en tanto músicos extranjeros que residían en nuestro país, temporariamente o de por vida, incursionaban con fortuna varia en el teatro lírico, nuestros jóvenes músicos emigraban a Europa para perfeccionar sus estudios. Los que permanecían en el país parecían más interesados en géneros líricos menos comprometidos, como la zarzuela y más tarde, la opereta. Entre los que optaron por el primer camino, el de completar su formación musical fuera del país, no faltaron los que se radicaron definitivamente en el extranjero. Entre estos, se encontraban Hermann Bemberg (1861-1931) y Justin Clérice (1863-1908). El primero, estrenó en Covent Garden de Londres, en 1892, la ópera "Elaine", y en la Opera de París, "Le Baiser de Suzanne".

Por su parte, Justino Clérice, que debutó como operista en el Teatro de la Trinidad de Lisboa con la ópera "Le Meunier d'Alcala", inspirada en un romance español, compuso otras óperas, como "Pavie", estrenada el 28 de enero de 1887 en el Teatro Bataclan de París, la comedia lírica "Les Oeufs de Pâques" (1896) y "Vercingetoreix" (1900), que también se vio en París; pero la mayor parte de su producción correspondió a las operetas de las que escribió no menos de doce, entre ellas, "Leda" (1896), "La Petite Venus" (1902), "Margarren" (1900), "L'Ordre de l'Empereur" (1902), etc., que, como casi todas ellas, fue estrenada en el Théâtre des Bouffes Parisiens", creado en París por Jacques Offenbach. El mismo año de 1902, el 9 de

julio, "L'Ordre de l'Empereur" fue representada en Buenos Aires en el Teatro Argentino. Alumno del célebre Leo Délibes, Clérice fue un compositor mimado por el público parisense. Mencionemos también a Antonio Restano (1860-1928), de la misma generación de Bemberg y Clérice, que estrenó en Italia tres óperas "Un milioncino" (1886), "Morovaldo" (1886) y "Marguerite d'Orléans" (1887).

Investigaciones del musicólogo Vicente Gesualdo, revelaron que Demetrio Rivero (1822-1889), un compositor argentino radicado en el Brasil, compuso y estrenó el 12 de abril de 1855 en el auditorio del Gimnasio Dramático de Río de Janeiro, la ópera cómica en un acto "O Primo de California".

Entre las óperas compuestas por músicos extranjeros residentes o de paso por el país, debemos mencionar, ante todo, la titulada "14 Juillet", del compositor francés Prosper Fleuriet, quien había llegado a Buenos Aires como director de una compañía lírica francesa. La obra fue estrenada, con la dirección del autor, el 14 de julio de 1854, en el Teatro de la Victoria. Contrariamente a lo que permite sugerir su título, el tema no tenía nada que ver con la Revolución Francesa y sí, en cambio, con un episodio de la historia argentina: la terminación del sitio de Buenos Aires por las fuerzas de Lagos y Urquiza. El libreto, había sido escrito por el mayor de artillería del Parque, Conde Ludovic d'Horbourg.

Otra de esas obras, fue "La Indígena", del director de orquesta y compositor italiano Wenceslao Fumi, con libreto de Heraclio C. Fajardo sobre "La Atala" de François de Chateaubriand. Fumi compuso su ópera mientras se encontraba en Buenos Aires como director de orquesta del Teatro Colón. El estreno se efectuó en el Teatro de la Victoria el 5 de diciembre de 1862.

Pero la lista no se detiene allí y, sin descartar la posibilidad de alguna omisión, trataremos de ampliarla con los siguientes músicos:

Inocente Bernardino Cárcano (1828-1904), italiano, vivió más de las dos terceras partes de su existencia en nuestro país. Radicado en la provincia de Córdoba, desarrolló una notable actividad cultural, no solamente en el campo de la docencia, pues creó instituciones que tuvieron gravitación en la vida cultural cordobesa. Entre sus composiciones, se cuenta una ópera cómica en un acto titulada "Aurelia", que el propio autor dirigió en 1854 en el Colegio de Montserrat, del que era Rector, en una versión en la que intervinieron sus alumnos.

José Amat. Cantante, director de orquesta. A partir de 1856 estuvo varias veces en Buenos Aires, ciudad que alternaba con la de Río de Janeiro. Luego, a su regreso en 1866, creó y dirigió en la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires una escuela de canto, a la que denominó Conservatorio de Buenos Aires. José Amat, se había dedicado a la composición de zarzuelas. "L'autre Waterloo" e "Il Gondoliero", cuya fecha de composición no se conoce exactamente. Se cree que pudieron ser óperas, pero no se conoce el fundamento de tal creencia.

Alfredo Donizetti, italiano, establecido en Buenos Aires a fines del siglo, se radicó en Rosario, donde se dedicó a la docencia. Compuso las óperas "Naná" (1889), "Doppo l'Ave Maria" (1896), "La Locandiera" (1910) y "Le nozze di Tindaridi", ignorándose la fecha de composición de esta última.

Luis Romaniello, también italiano, llegó en 1896 a Buenos Aires, donde falleció en 1917. Compuso la ópera "Alda".

José Strigelli, italiano, se radicó en Argentina en 1875. Compuso óperas y operetas. A este género pertenece "Una scena nell'Olimpo", que fue estrenada en 1877. Falleció en Buenos Aires en 1916.

Ricardo Bonicioli, italiano, compuso la ópera "Juan de Garay", estrenada el 11 de octubre de 1900 en el Teatro Politeama Argentino.

Eduardo Torrens Boqué, pianista y compositor español, natural de Cataluña. En gira de conciertos, estuvo varias veces en Buenos Aires, donde recaló en 1878. Estrenó en el Teatro de la Opera su obra "Gualterio", el 4 de agosto de 1883, e "Il segreto", en el Teatro Politeama Argentino, el 11 de octubre de 1900. Por entonces, componía la ópera "Marangoré", destinada al Teatro Liceo de Barcelona.

Félix Ortiz y San Pelayo (1857-1940), compositor quipúzcoano, se radicó definitivamente en Buenos Aires hasta el fin de sus días.

Aquí estrenó su ópera "Artzai Mutilla", que se cantó en lengua vascuence el 18 de febrero de 1900 en el Teatro de la Victoria. La obra se representó también en el Teatro Colón el 23 de abril de 1927 en una función destinada a honrar la memoria del autor

De 1877 a 1919.

volver

Si no el primero, seguramente uno de los primeros músicos argentinos que se expatriaron en procura de más amplios horizontes que los que le ofrecía su propio país en materia de formación musical, fue Francisco Hargreaves (1849-1900), pianista distinguido y compositor de relevancia entre los músicos argentinos de su generación. Si "La Gatta Bianca" es o no el punto de partida de la historia de la ópera argentina, es materia opinable. Los que no la aceptan como tal parten del hecho de que lo único argentino que existe en ella es la nacionalidad del autor, motivo por el cual no puede ser en modo alguno la piedra basal de un teatro lírico nacional. Los que sí la aceptan se basan ante todo en el hecho de que "La Gatta Bianca" ha sido la primera ópera de autor nativo que afrontó al público y la crítica local y que ese acontecimiento se constituyó de hecho en el nervio motor que impulsó a otros compositores a encarar la creación operística. Por otra parte, Hargreaves, personalidad musical polifacética, se ubica entre los primeros compositores nacionales en cuya obra están vivos los gérmenes del futuro nacionalismo musical argentino que, en la etapa intermedia, se enlazará con el riquísimo aporte que recibirá de Alberto Williams y Julián Aguirre. Entre sus obras pianísticas, vocales e instrumentales, en general, no son pocas aquellas en las que se encarna la sensibilidad nacional, a la que apelarán durante largo tiempo nuestros músicos creadores.

"La Gatta Bianca", fue compuesta durante la primera estadía del autor en Europa y estrenada en 1876 en Vilà, población cercana a la ciudad de Florencia donde aquel estudiaba. Para su primer trabajo lírico, Hargreaves se valió de un cuento francés. Si bien no existe certeza sobre el particular, parece muy probable que se trate del mismo cuento que Offenbach habría utilizado para una de sus obras menores: "La dame metamorphosée en chatte". Curiosamente, entre las obras juveniles de Hargreaves, se cuenta una fantasía pianística sobre "La Chanson de Fortunio", de Offenbach.

Cuando "La Gatta Bianca" fue dada a conocer en Buenos Aires, un año después del estreno absoluto, el 11 de enero de 1877 en el Teatro de las Victorias, con auspicioso éxito, Hargreaves ya se había concentrado en la composición de una segunda ópera, "Il Vampiro", de la que en Buenos Aires se escuchó tan solo un fragmento vocal. Sin embargo, "Il Vampiro", cuyo libreto era una adaptación de la novela de Alejandro Dumas, padre, "Mil y un Fantasmas", recibió en Milán, de un exigente jurado, una gratificante mención honorífica.

Entre "La Gatta Bianca" y "Los Estudiantes de Bolonia", también de Hargreaves, se ubican dos óperas de compositores extranjeros residentes en nuestro país: "Gualterio", de Eduardo Torrens Boqué, y "El León de Venecia", de Corradino d'Agnillo (1868-1948), con el cual colaboró el director de orquesta Enea Verardini. "Gualterio", fue estrenada en el Teatro de la

Opera el 4 de agosto de 1883, y "El León de Venecia", en el Teatro Politeama Argentino, el 8 de octubre de 1892.

En los anales de la temprana ópera nacional hay una fecha que divide las aguas en pasado y presente. Es el 20 de julio de 1895, en la cual el Teatro de la Opera presenta la primera ópera de Arturo Berutti ejecutada en Buenos Aires, y ello con prescindencia de los valores intrínsecos de la misma, que fue el drama lírico en cuatro actos "Taras Bulba", libreto de Guillermo Godio sobre la novela homónima de Gogol, a sólo cuatro meses de su estreno mundial, en Italia.

Arturo Berutti (1858-1938), había sido uno de los numerosos argentinos que se habían marchado a Europa para completar y profundizar su formación musical. Los conocimientos que se podían adquirir en esa época en nuestro medio eran ciertamente limitados. Seguramente por ello, la orquestación, por ejemplo, no era materia que dominaran los compositores nacionales que, para esa tarea, recurrían frecuentemente a un compositor con experiencia adquirida fuera del país o bien a directores de orquesta residentes. Este es el caso, por ejemplo, del compositor, violinista y director de orquesta italiano, Nicolás Bassi que ejerció la dirección orquestal en el primitivo Teatro Colón durante varios lustros e impulsó a la vez la actividad sinfónica nacional, al tiempo que realizaba una ponderable labor en el campo de la enseñanza musical. Fue profesor de armonía y dirigió la Escuela de Música de la provincia de Buenos Aires. Entre sus discípulos se contaron Arturo Berutti y Alberto Williams. No debe por lo tanto extrañar el hecho de que el "Gran Capricho de concierto para piano con acompañamiento de orquesta sobre un baile nacional", compuesto por Arturo Berutti y estrenado en el Jardín Florida el 12 de marzo de 1880, con el propio Berutti al piano y con la dirección de Nicolás Bassi, figurara el nombre de este maestro como responsable de la orquestación.

El regreso de Berutti, cuyos antecedentes europeos como compositor de óperas le otorgaban un amplio crédito de solvencia profesional (tres de sus óperas: "Vendetta", "Evangelina" y "Taras Bulba" se habían estrenado en Italia), puso en evidencia el enorme paso que había dado el incipiente arte lírico nacional y que se había abierto para el mismo un camino imposible de desandar: el de la profesionalidad.

Espléndidamente dotado en este aspecto, dueño de una innata y profunda sensibilidad musical, con la mente abierta al mundo por entonces moderno de la música (supo también él de la inevitable influencia wagneriana que pudo conjugar con sus propias metas estéticas), Arturo Berutti no sólo fue uno de los contados compositores americanos que mereció la estima del país en que nació la ópera, privilegio que compartió con el brasileño Carlos Gomes, sino que en su propio país, si se quiere inhóspito para la creación lírica local, dio a conocer en pocos años, la casi totalidad de sus óperas, cinco de ellas compuestas en el país: "Pampa", "Yupanki", "Khrysé", "Horrida Nox" y "Los Héroes".

Luego del estreno de "Taras Bulba" en el Teatro de la Opera y apenas a tres meses de distancia, Buenos Aires pudo conocer una nueva ópera de Berutti: "Evangelina", con libro de Alejandro Cortella, basado en la novela homónima de Henry Wadsworth Longfellow, en el Teatro San Martín, el 29 de octubre de 1895. La obra, cuya "première" mundial se había efectuado en el Teatro Alhambra de Milán el 19 de setiembre de 1893 y representada luego, con buena acogida, en Bolonia, tuvo en Buenos Aires un éxito moderado, menor que el que alcanzara "Taras Bulba", acaso por su fuerte dramatismo. La recepción triunfal que el autor esperaba para esta obra, se produjo luego en la ciudad de Mendoza donde fue representada. En 1897, se registra el estreno de cuatro óperas, tres, de compositores argentinos y la restante de un músico residente cuyo apellido hizo historia en los anales de la música de

nuestro país.

La serie de estrenos dio comienzo con "Los Estudiantes de Bolonia", de Francisco Hargreaves, con libro de Angel Menchaca, que subió a escena en el Teatro de la Victoria el 24 de abril, durante la temporada de una compañía española de zarzuelas, que la cantó en castellano. Inspirada en un episodio de la novela "Los mil y un fantasmas" de Alejandro Dumas, padre, al que Hargreaves recurrió con anterioridad, la obra había sido destinada en principio a una zarzuela que Hargreaves se había propuesto escribir. Luego, resolvió modificar su proyecto y componer con ese libro una ópera, a cuyo efecto encomendó la traducción al italiano del mismo libro, tarea de la que se ocupó Francisco Scotti. Sin embargo, al no poder conseguir los cantantes italianos que necesitaba, el compositor no vaciló en volver al libreto español para poder acceder a la compañía de zarzuelas antes aludida.

Menchaca, se preocupó por deslindar responsabilidades ante el tratamiento que se había dado a su libreto ("La Nación" del 6 de mayo de 1897). La columna de crítica de la misma publicación comentó amablemente luego del estreno algunos valores de la partitura que consideraba esenciales, pero no rehuyó severas objeciones. "La Prensa" del 25 de abril destacó "la delicadeza de factura e instrumentación de la música y muy principalmente de los dos preludios con los que se inician los actos", al tiempo que censuró los "convencionalismos y acumulación de escenas; abundancia que perjudica la unidad de la acción dramática, a la vez que disminuye su efecto".

Ese mismo día, 24 de abril, en el Teatro Colón, Juan Grazioso Panizza (1851-1898), padre del eminente director de orquesta y compositor Héctor Panizza, y músico que a su condición de violoncelista (lo fue durante varios años en la orquesta del primitivo Teatro Colón) sumaba su interés por las letras y la creación musical. Autor de obras de diverso género, dio a conocer el melodrama en tres actos "Clara", con libreto propio, basado en la novela "Le dernier des Abencerrages", de François de Chateaubriand. La primera representación mundial de este trabajo se había efectuado en el Teatro Manzoni de Milán, en 1893.

En la columna teatral de "La Prensa", del 25 de abril, decía el crítico musical: "La ópera Clara, estrenada anoche en el ()deón, ha encontrado favorable acogida en el público no demasiado numeroso que había concurrido atraído por el interés de conocer la obra del maestro Panizza. La buena impresión fue en aumento con cada acto y se manifestó en varias llamadas al terminar cada una de las partes del melodrama".

En el mismo año del estreno de la ópera "Clara", Panizza presentaba su opereta "Cecilia" en el salón Príncipe Jorge, el 14 de setiembre de 1897.

Eduardo García Lalanne (1863-1937), un creador infatigable como músico de teatro y también como director de orquesta, compuso numerosos sainetes y zarzuelas. La zarzuela "La gitanilla", que fue estrenada en el Teatro Onrubia el 7 de junio de 1890, fue uno de sus mayores éxitos. El drama lírico "Esmeralda", en tres actos, basado en "Nôtre Dame de París", de Victor Hugo, representó el punto culminante de sus aspiraciones artísticas. Logró estrenarla en el Teatro Onrubia el 30 de marzo de 1897, y la hizo luego objeto de varias revisiones esperanzado con la posibilidad de que la obra fuera aceptada por el nuevo Teatro Colón, pero no logró ver cumplido ese deseo.

El estreno de "Esmeralda", tuvo muy buena acogida por parte del público y la crítica.

El 27 de julio de 1897, con el estreno de "Pampa", de Arturo Be-rutti con libro de Guido Borra, nace en el Teatro de la Opera la que fue, sin duda, la expresión más clara del nacimiento de un teatro lírico nacional, más idealizado que logrado. Inspirado en el drama gauchesco "Juan Moreira" de Eduardo Gutiérrez (En su notable ensayo sobre el drama rural argentino

("Nosotros" Año 2 N°20), el escritor Roberto F. Giusti considera a la pantomima de Gutiérrez "piedra angular del teatro rioplatense"), "Pampa", con libreto italiano y cantada por italianos que difícilmente hubieran traicionado su condición de tales y con detalles de un pintoresco criollismo, cuesta hoy día imaginarla como una manifestación básica de la ópera nacional, si ello debía depender exclusivamente del ambiente evocado y del uso de aires y danzas nativas, en un contexto formal de clara filiación itálica. Sin embargo, debemos aceptarla por lo que históricamente representa una ópera de temática nacional y porque el músico se esforzó en hacerla vehículo de una sustancia musical (de la que el tema verdaderamente carece) que le diera globalmente una imagen de verosimilitud.

El 13 de agosto del mismo año, el Teatro de la Opera presentó el estreno absoluto de la novela lírica o boceto dramático en un acto "Il Fidanzato del Mare" de nuestro compatriota Héctor Panizza, sobre un libreto de Romeo Carugati. El propio maestro, en un ensayo autobiográfico lo califica como "un trabajo correspondiente al primer año de estudio de la composición (1897)". En realidad, en principio, fue escrita en forma de Cantata, y luego modificada para posibilitar su acceso al teatro. No existe una acción propiamente dicha. Es un gran dueto de soprano y tenor que tiene por escenario un pueblo de pescadores que se expresan coralmente. Desde un comienzo es previsible el trágico final.

"Yupanki", de Arturo Berutti, el último estreno operístico del siglo, sube a escena en el Teatro de la Opera el 25 de julio de 1899.

Luego de una obra de temática argentina, Berutti aborda un tema americano, basándose en una leyenda incaica extractada en su obra "Las razas arianas", por Vicente Fidel López, sobre la cual basó el libreto en castellano Enrique Rodríguez Larreta, que luego José Tornassi debió llevar al italiano para cumplir con los códigos de la época, aunque anotamos la reflexión de Juan María Veniard en su notable trabajo sobre Arturo Berutti: "Esta es la primera ópera de Berutti cuyo libreto original fue redactado en castellano.

No fue traducido al italiano para su estreno 'porque era la costumbre de la época' como suelen repetir aquellos que no han estudiado este período, sino que fue vertido a este idioma para la composición de la música. Por tratarse de ópera italiana, aún de tema incaico, era más auténtico cantarla en italiano que en castellano". En este punto, disentimos con el distinguido musicólogo. Los "códigos de la época" a los que nos referimos en líneas previas aluden a la imposibilidad propia de la época de que los elencos líricos italianos que nos visitaban cantasen en castellano. No se trataba, pues, de una mera "costumbre" el hecho de que no hubiesen a la sazón en Buenos Aires compañías líricas con cantantes nacionales. Estas condiciones tardarían en llegar.

Una vez más pudieron apreciarse, según la crítica de la época y otros testimonios, las dotes para el teatro lírico de Arturo Berutti, que se sentía igualmente cómodo abordando las temáticas más dispares. En su trabajo "La Música Argentina durante el período de la Organización Nacional" (1961), el musicólogo Mario García Acevedo, apunta el siguiente juicio: "Yupanki", de Arturo Berutti, corresponde a esa etapa del indigenismo literario y romántico, anterior al conocimiento de las características étnicas americanas, y, por ende, a su música; conocimiento que es una condición, aunque por cierto no lo determina necesariamente, del logro de una compenetración efectiva con aquella atmósfera".

Agreguemos que en el estreno de esta ópera, el rol protagónico estuvo a cargo del famoso tenor Enrico Caruso. Y anotemos también, que "Yupanki" anticipó otra obra del mismo tipo "Atahualpa", que sería el primer estreno argentino del Novecientos.

Ferruccio Cattelani, italiano de nacimiento (1867-1932), se radicó definitivamente en Buenos Aires en 1897. Antes, había actuado en el país como violinista, actividad que compartía con

la dirección orquestal. A partir de la fecha de su radicación, vivió más de 30 años en el país, al cual le prestó ingentes servicios artísticos. Fue un verdadero prohombre de nuestro quehacer musical. Impulsó las actividades sinfónicas y camarísticas. Al frente de la Sociedad Orquestal Bonaerense y de la Sociedad Argentina de Música de Cámara y Sinfónica, abrió al oyente de estas latitudes el camino para el conocimiento de un inmenso repertorio que aquí se ignoraba por completo. Entre los grandes méritos de este artista, se cuenta el de haber constituido en el país en el año 1900, precisamente el año del estreno de "Atahualpa", la Orquesta Estable de la Asociación Orquestal Bonaerense, la primera orquesta estable que se formó en el país.

"Atahualpa" tuvo su estreno, varios años demorado, el 10 de marzo de 1900 en el Teatro San Martín. Los términos de la crítica del diario "La Nación", el día 12 del mismo mes, fueron indudablemente severos, a pesar de haber enfatizado el responsable la relevancia del autor y todo cuanto la sociedad musical de la ciudad debía a su esfuerzo. En uno de los párrafos, se lee: "La obra carece de unidad, de ilación y de carácter. En nada se relaciona con el "Atahualpa" de Nicolás Granada. (...) la música tiene tal grado de generalidad que le permitiría ser aplicada a cualquier otro asunto, época o pueblo, y como el libreto no contiene verdadero drama, tampoco aparece el drama en la partitura (...) en cuanto al libreto, nada más anodino, insulso y deshilvanado". Cattalani, se preocupó más por la brillantez externa. Aspiró más a deslumbrar que a interesar y conmover". Luego, el crítico señala algunas cualidades del trabajo, como el lirismo de los dúos de Atahualpa y Quenti.

"Atahualpa", con "Il Segreto", del español Eduardo Torrens Bo-qué, y "Juan de Garay" de Ricardo Bonicioli, también residente, fueron las tres óperas estrenadas en el año inicial del siglo XX. "Il Segreto" y "Juan de Garay", compartieron la velada del 11 de octubre de 1900 en el Teatro Politeama Argentino.

Ricardo Bonicioli, italiano, residente durante largos años en nuestro país, fue un director de orquesta bien conocido en el Buenos Aires finisecular y apreciado compositor. Como director de orquesta se le atribuye el mérito de haber dado a conocer importantes obras del repertorio sinfónico-vocal, especialmente de origen italiano. Su ópera "Juan de Garay", a la que denominó "boceto melodramático" en dos partes, evoca un episodio histórico concerniente a la muerte de Juan de Garay, siendo éste Gobernador General de la Colonia del Río de la Plata. El libro es del propio compositor. La columna de crítica de "La Nación" (12 de octubre de 1900) trata en forma favorable este trabajo, mencionando como páginas elogiadas, el preludio orquestal, pese a no considerarlo muy original, y los festejos de la primera parte con sus himnos, vistosas danzas y marchas marciales.

Un nuevo estreno, el de "Medioevo Latino", de Héctor Panizza, obra que había tenido su estreno absoluto el 17 de noviembre de 1900 en el Teatro Politeama de Génova, fue presentada por el Teatro de la Opera pocos meses después, el 21 de julio de 1901.

Con libro de Luigi Illica, "Medioevo Latino" es una trilogía compuesta por "Las Cruzadas", "Las Cortes de Amor" y "En Cádiz". Cierta desmesura, es su aspecto negativo; un sincero lirismo, lo más grato de la obra. Fue sin duda un alto honor para el novel compositor argentino —Panizza contaba a la sazón 25 años de edad— que Arturo Toscanini, dirigiera el estreno de su ópera en Buenos Aires.

El 20 de junio de 1902, en el Teatro Politeama Argentino, estrena Arturo Berutti el drama lírico en cuatro actos "Khrysé", basado en "Afrodita" de Pierre Louys, y para la cual el propio compositor escribió el libreto, en castellano, que luego fue traducido al italiano por Giuseppe Paolo Pacchierotti. Esta obra, que habría constituido uno de los mayores éxitos en la carrera

de nuestro artista, se encuadra dentro del exotismo caro a muchos compositores argentinos, según habrá de verse, y responde también al orientalismo, que tanta gravitación tuvo durante un largo período en el pensamiento literario francés.

Tras casi cinco años en los que no hubo novedades en el campo de la creación operística argentina, el 29 de octubre de 1907, en el Teatro Politeama Argentino, se registra el estreno de "Shafras", de Constantino Gaito (1878-1945), ópera que puso en contacto al público argentino con uno de nuestros músicos más relevantes de la generación del Ochenta, en el ámbito del teatro lírico. Constantino Gaito compuso ocho óperas, seis de las cuales fueron estrenadas. Partiendo, como lo habían hecho y lo harían todavía otros colegas, de la tendencia italianizante, gradualmente pasó a formar parte del gran esfuerzo en pro del teatro lírico nacional. La producción de este músico abarca la ópera, la música sinfónica, la música de cámara y el ballet. Lleva su firma "La Flor del Irupé", el primer ballet argentino estrenado en el Teatro Colón. Fue un compositor prolífico y dueño de sobresalientes recursos técnicos. Fue, además, un gran maestro que gravitó profundamente en la formación de algunos de los más sobresalientes músicos argentinos. "Shafras", drama lírico en un acto, con libro de Ferruccio Scubla, trata de la pasión y de la muerte en una suerte de "verismo" acaso incompatible con la sensibilidad del autor.

Hagamos aquí un breve paréntesis, para señalar que el compositor Pablo María Berutti (1863-1914), hermano de Arturo Berutti y formado musicalmente como éste en Leipzig, compuso la ópera en tres actos "Cochabamba" (1890), cuyo estreno fue en su momento anunciado por el Teatro de la Opera pero nunca se produjo.

Ahora bien, el 3 de diciembre de 1907, el maestro español Juan Goula, radicado en esta ciudad, en la cual desarrolló una profusa actividad musical, dirigió en versión de concierto una serie de fragmentos de la inédita creación de Pablo Berutti.

Luego de varios años de silencio, el 7 de julio de 1908, Arturo Berutti, estrena en el Teatro Politeama Argentino, la ópera "Horrida Nox", con libreto propio. Una nueva incursión en el ambiente criollista, ubicado esta vez en la época de Rosas. La opinión general no acompañó a este esfuerzo, que no logró superar la noche del estreno.

"Aurora", de Héctor Panizza se estrena en la temporada inaugural del nuevo Teatro Colón; el 5 de setiembre de 1908. El libro, de Héctor Quesada y Luigi Illica, se inscribe en un episodio de la lucha por la independencia argentina. Un asunto de ambiente local, tratado con innegable pericia teatral y musical, pero moldeado según las pautas de la ópera italiana. Un inspirado fragmento, la Canción de la Bandera ha alcanzado amplia difusión nacional. La ópera se cantó en italiano y recién en la reposición del año 1945, se escuchó la versión en castellano.

Juan Bautista Massa (1885-1938) fue un distinguido compositor y pedagogo, en cuyo catálogo conviven obras de inspiración nacionalista con otras de carácter universal y en las que la música religiosa ocupa un espacio no desdeñable. Nacido en Buenos Aires, se estableció en la ciudad de Rosario en la que, al margen de su actividad creativa, desarrolló una notable labor en el campo de la docencia musical. Hizo a este respecto cosas tan importantes como fundar el Conservatorio Argentino, la Asociación Coral Argentina y la Sociedad Filarmónica de la ciudad, entidades estas que también dirigió. En el campo de la música sinfónica y en la camarística su aporte ha sido valioso. Varias de sus obras trascendieron los límites provinciales y fueron objeto de históricas ejecuciones en Buenos Aires, y algunas de ellas, como "La muerte del Inca", supo también del éxito en París. Frecuentó con eficacia el género lírico, componiendo no solamente óperas sino también operetas y zarzuelas. Dos de sus óperas fueron representadas en Buenos Aires: "Zoraida" y

"La Magdalena". De "L'Evaso", estrenada el 22 de junio de 1922, en el Teatro de la Opera de Rosario, el público porteño sólo pudo escuchar el Intermedio, en un concierto sinfónico dirigido por Bruno Bandini.

El estreno de "Zoraida", ópera en dos actos con libro de Ivo Cei, el 15 de mayo de 1909 en el Teatro Coliseo Argentino, no fue bien recibido.

"La Prensa", en su edición del día siguiente al del estreno, refiriéndose a la obra del joven compositor, consignaba: "El libreto es insulso y de ninguna eficacia teatral, y la música acusa en su autor poca experiencia".

Un acontecimiento fue el estreno de la ópera "Blanca de Beaulieu", del compositor César Alberto Stiattesi (1881-1934), libro de Humberto Romanelli, que se llevó a efecto en el Teatro Colón el 1° de octubre de 1910. Nacido en Niza de padres franceses, Stiattesi se radicó en la Argentina cuando era todavía un niño. Orientado desde joven hacia la dirección orquestal debutó en ese carácter en 1904. Contaron con él las temporadas líricas del Teatro Colón y el Teatro Coliseo. En el Colón, se desempeñó también como director de coros.

Al margen de los valores musicales y dramáticos que puedan asignarse a esta obra juvenil (Stiattesi tenía 24 años cuando puso término a la obra, comenzada tres años antes), se le asigna el mérito no pequeño de haber sido la primera ópera argentina cantada en castellano en el Teatro Colón. Su libreto, de Humberto Romanelli, basado en la novela de Alejandro Dumas (padre), fue traducido al castellano por el periodista y comediógrafo español, Xavier Santero. Sin duda ayudó al proyecto de que "Blanca de Beaulieu" fuera cantada en castellano, el hecho de que en 1910 desarrollaba en Buenos Aires una prolongada temporada la Compañía de Opera Española que dirigía Juan Goula y que la incluyó en su repertorio. Fue así como la que habría de ser una famosa cantante, Conchita Supervía, hizo su debut como la Mére Marceaux en la ópera de referencia.

"Sueño de Alma", compuesta por Carlos López Buchardo (1881-1948) sobre un libreto de Leopoldo Díaz, y que tuvo su estreno en el Teatro Colón el 4 de agosto de 1914, fue la única ópera del autor, quien compuso sin embargo otras obras para la escena, como las comedias musicales "Madama Lynch" (1932) y "La Perichona" (1933) y, entre otras, la música incidental para "Romeo y Julieta" (1934).

El propio autor se apresuró a manifestar que "Sueño de Alma" "no es una ópera sino una fantasía lírica (...) tampoco es una ópera nacional, pues no es con ese libro con lo que podría realizarse (...) tampoco en la orquesta he realizado lo que se llama folklore. He tratado, simplemente, de envolver la leyenda con una música que lleve al espectador la poesía de cada una de las escenas que representan el sueño de esa pastora Alma.

El libro de este cuento lírico en un acto que fue escrito por el propio músico, pone en escena una estampa rusa navideña.

Mayor trascendencia tuvo el estreno de "Huemac", de Pascual De Rogatis (1884-1980), el 22 de julio de 1916, en el Teatro Colón. El libreto de este breve drama lírico pertenece a Edmundo Montagne y está basado en una antigua leyenda tolteca. Uno de los más profundos conocedores de las tradiciones de los antiguos pueblos americanos, Pascual De Rogatis fue un músico cabal cuya producción, que en la ópera se limita a sólo dos obras, revela la solidez de sus medios y la inteligencia con que se vale de ellos, y al mismo tiempo sus convicciones estéticas. Se ha dicho con razón que "Huemac" representa un hito en la historia de la ópera argentina y también la profesión de fe del artista (Pola Suárez Urtubey, La Creación Musical).

Seis años antes de "Huemac" el poema sinfónico "Zupay" preanuncia la naturaleza de esas

convicciones que mantuvo con firmeza en su segunda ópera, que llegaría casi dos décadas más tarde, y en sus trabajos orquestales como la Suite Americana, Atipac, La Fiesta de Chiqui, las Estampas Argentinas y la Evocación Indígena, entre otros.

La partitura de esta ópera se considera perdida, quizás a raíz de su traslado a Europa a los efectos del estreno italiano. Sólo quedan de la misma unas Danzas de notable colorido orquestal que traducen el interés del compositor por las fuentes indoamericanas.

Figura prominente de nuestra música, dijo de él a este respecto el escritor Ricardo Rojas: "Por la vía que abrieron Williams, Berutti y Aguirre, una nueva generación de músicos está creando la música nacional que explota el encanto de los indios. Pascual De Rogatis fue el primero que descubrió este nuevo horizonte." En otro párrafo, el ilustre escritor se refiere a "la inspiración y el color americano" de la música de De Rogatis.

Carlos Pedrell (1878-1941), nacido en el Uruguay, sobrino del eminente compositor catalán Felipe Pedrell, que fue su maestro, estuvo estrechamente ligado a la actividad musical de nuestro país, donde estrenó dos trabajos líricos. El primero, "Ardid de Amor", es una comedia lírica en un acto, con libro de Tristán Klingsor, que fue estrenada en el Teatro Colón el 7 de junio de 1917. Ese mismo año, el 5 de agosto y en la misma sala, tuvo su estreno la segunda ópera de Eduardo García Manilla: "La Angelical Manuelita" ópera en un acto cuyo libreto pone en escena un episodio que resalta la sensibilidad de Manuelita R "Tucumán", ópera en un acto de Felipe Boero (1884-1958) y libro de Leopoldo Díaz, se estrena en el Teatro Colón el 29 de junio de 1918. Con esta obra inicia Boero su producción para el teatro lírico, que abarca varios títulos y que alcanzará su punto culminante con "El Matrero".

Felipe Boero muestra en "Tucumán" las cualidades que habrá de desarrollar en sus obras posteriores y también esa acuciante búsqueda de una expresión genuinamente argentina que perfuma sus melodías de cámara, aunque no logra disimular la colisión de ese sentimiento con la tradición operística italiana en la cual "Tucumán" se inserta. Boero fue un músico puro, sincero y tenaz que ocupó un lugar importante, necesario en la dramática musical argentina.

En su estreno, "Tucumán" fue cantada en castellano, punto del cual hizo Boero una cuestión fundamental, y en su estreno intervinieron tres cantantes argentinos, entre ellos, la soprano Hina Spani y el barítono Marcelo Urizar, a quienes les esperaba una brillante carrera.

Entre 1913 y 1925, año de su fallecimiento, vivió en Buenos Aires el violinista, director de orquesta y compositor belga Auguste Maurage (1875-1925), quien en su condición de violinista –había sido alumno de Eugène Isaye– logró en nuestro medio extendido crédito. El 8 de abril de 1919, Maurage dirigió en el Teatro San Martín el estreno de su obra lírica en un acto, libro de Edmundo Montagne, "Tu-pá", la acción de la cual transcurre en Cuyo. No era este su primer trabajo para el teatro lírico ni mucho menos. Maurage era un músico avezado en esta especialidad, pues había compuesto ya entre óperas y comedias musicales, cuatro obras. Era pues, todo un profesional en la materia. "La Prensa" del día siguiente al del estreno, decía que "El trabajo revela un músico serio, moderno que conoce bien los recursos orquestales y que, por momentos, trasunta clara inspiración..." y agrega "Quizás habría sido adecuado sostener con más carácter y decisión el color genuino y popular de nuestra música...".

También "La Nación", de la misma fecha, señaló que la ópera de Maurage "es digna de interés y así lo demostró el auditorio en cada uno de los trozos". El mismo medio menciona los momentos culminantes de la partitura y señala la contribución de la música vernácula en un trabajo que luego de un preludio orquestal rico en motivos que luego habrían de repetirse en los momentos adecuados, no olvida a la zamacueca, a la que brinda un papel destacado;

la canción de los vendimiadores construida con parte de una canción cuyana, y la serenata de Bruno, con el tema de un Triste mendocino.

"Tucumán", ópera en un acto de Felipe Boero (1884-1958) y libro de Leopoldo Díaz, se estrena en el Teatro Colón el 29 de junio de 1918. Con esta obra inicia Boero su producción para el teatro lírico, que abarca varios títulos y que alcanzará su punto culminante con "El Matrero".

Felipe Boero muestra en "Tucumán" las cualidades que habrá de desarrollar en sus obras posteriores y también esa acuciante búsqueda de una expresión genuinamente argentina que perfuma sus melodías de cámara, aunque no logra disimular la colisión de ese sentimiento con la tradición operística italiana en la cual "Tucumán" se inserta. Boero fue un músico puro, sincero y tenaz que ocupó un lugar importante, necesario en la dramática musical argentina.

En su estreno, "Tucumán" fue cantada en castellano, punto del cual hizo Boero una cuestión fundamental, y en su estreno intervinieron tres cantantes argentinos, entre ellos, la soprano Hina Spani y el barítono Marcelo Urizar, a quienes les esperaba una brillante carrera.

Entre 1913 y 1925, año de su fallecimiento, vivió en Buenos Aires el violinista, director de orquesta y compositor belga Auguste Maurage (1875-1925), quien en su condición de violinista –había sido alumno de Eugène Isaye– logró en nuestro medio extendido crédito. El 8 de abril de 1919, Maurage dirigió en el Teatro San Martín el estreno de su obra lírica en un acto, libro de Edmundo Montagne, "Tu-pá", la acción de la cual transcurre en Cuyo. No era este su primer trabajo para el teatro lírico ni mucho menos. Maurage era un músico avezado en esta especialidad, pues había compuesto ya entre óperas y comedias musicales, cuatro obras. Era pues, todo un profesional en la materia. "La Prensa" del día siguiente al del estreno, decía que "El trabajo revela un músico serio, moderno que conoce bien los recursos orquestales y que, por momentos, trasunta clara inspiración..." y agrega "Quizás habría sido adecuado sostener con más carácter y decisión el color genuino y popular de nuestra música...".

También "La Nación", de la misma fecha, señaló que la ópera de Maurage "es digna de interés y así lo demostró el auditorio en cada uno de los trozos". El mismo medio menciona los momentos culminantes de la partitura y señala la contribución de la música vernácula en un trabajo que luego de un preludio orquestal rico en motivos que luego habrían de repetirse en los momentos adecuados, no olvida a la zamacueca, a la que brinda un papel destacado; la canción de los vendimiadores construida con parte de una canción cuyana, y la serenata de Bruno, con el tema de un Triste mendocino.

El mismo año de 1919, se estrenan en el Teatro Colón dos óperas de compositores argentinos: "Los Héroes" (Gli Eroi) de Arturo Berutti, el 23 de agosto, y "Petronio", de Constantino Gaito, el 2 de setiembre.

Habían transcurrido once años entre el frustrado intento de "Horrida Nox" y la última ópera del prolífico músico sanjuanino. "Los Héroes", con libro de Herminio Campana basado en la gesta sanmartiniana, debió ser estrenada, según toda la información existente parece indicarlo, en la gran función de gala prevista para celebrar el Centenario. Por razones jamás suficientemente aclaradas, el proyecto no se cumplió. Tampoco nunca se aclaró por qué razón debieron pasar nueve años para el estreno de la ópera. El argumento elegido por Berutti, procede de la novela de Vicente Fidel López "La loca de la Guardia". Opera ambiciosa de carácter histórico, al que Berutti retornaba después de "Honda Nox", cerró una trayectoria que, pese a la irregularidad que pudiera apreciarse en sus distintas etapas,

contribuyó, como antes dijéramos, a la jerarquización del período fundacional de la ópera argentina.

Berutti compuso una tercera ópera de carácter histórico, un drama lírico en tres actos al que tituló "Facundo", que pone en escena la debatida figura de Juan Facundo Quiroga y las guerras civiles. Esta obra ha permanecido inédita. Buenos Aires tampoco conoció, pese al empeño que puso el autor para que su primera ópera, "Vendetta", estrenada en Italia en 1892, fuera estrenada en Buenos Aires.

Con "Petronio", obra para la cual Constantino Gaito contó con la colaboración del talentoso libretista Humberto Romanelli, el compositor incursiona en un complejo tema histórico que no le crea dificultades para definir musicalmente personajes y situaciones dramáticas. "Petronio" es considerada una de las más logradas experiencias de Gaito en el teatro lírico.

2. De 1920 a 1959.

[volver](#)

El año 1920 ve nacer otras tres óperas de nuestros compositores: "Amy Robsart", de Alfredo Luis Schiuma, estrenada el 23 de abril, en el Teatro Coliseo; "Saika", de Floro M. Ugarte (1884-1975), autor también del poema, el 22 de junio, en el Teatro Colón, y "Ariana y Dionysos", de Felipe Boero, libro de Leopoldo Díaz, en la misma sala, el 7 de agosto. De este grupo "Saika" surge como la obra más lograda; un cuento de hartas, poético y colorido que denuncia en el autor su sensibilidad afin con la delicadeza del arte francés. Esta ópera y el ballet "El Junco" (1955), son las únicas obras para la escena escritas por este compositor cuya producción, sin ser especialmente cuantiosa, revela un espíritu cultivado. El año 1920 como el poema sinfónico "Entre las Montañas" y las dos suites sinfónicas tituladas "De mi Tierra", que descubren en el autor un inquieto nacionalismo que había logrado compatibilizar con un entrañable europeísmo cultural. También en la música pianística y en las melodías vocales, ha logrado este músico altos niveles de calidad. Fue también Floro Ugarte una destacada personalidad de la docencia musical y ejerció durante muchos años la dirección del Teatro Colón.

"Amy Robsart", de Alfredo L. Schiuma, trata un asunto romántico grato a Walter Scott, en un libro de Agenor Magno al que la música de Schiuma le brinda adecuado marco, a estar de la crítica de la época.

Por último, en "Ariana y Dionysos", Felipe Boero pone una pausa a la temática nacionalista de "Tucumán", para evocar el estilo de la ópera-ballet".

A esta altura, observamos que la producción operística nacional se acrecienta y ello merced a disposiciones oficiales que obligan al Teatro Colón de Buenos Aires a realizar Concursos anuales de los que debían surgir una o más óperas nacionales destinadas a ser estrenadas en esa sala cada año. La disposición que respecto de la ópera evidenciaban nuestros compositores fue el mejor aliado de esa política proteccionista. Ciertamente, los jurados de esos Concursos pecaban, con alguna frecuencia, de excesiva generosidad, si hemos de juzgarlos a través de las obras seleccionadas que hemos tenido oportunidad de conocer. Por lo pronto, no existen noticias de que alguna vez el Concurso haya sido declarado desierto. Sobre este particular, las críticas no dejan espacio a las dudas. "Las reglamentaciones – comentaba un crítico –, exigen de nuestros compositores la misma regularidad con que el árbol produce sus frutos", mientras otro se preguntaba: "¿Puede la actividad nacional proveer anualmente dos o más óperas al repertorio de nuestro primer teatro lírico?"

En 1922, se registran otros tres estrenos nacionales. El 23 de abril, el activo compositor Alfredo Luis Schiuma, presenta en el Teatro Odeón la comedia lírica "La Sirocchia" (La Hermana), libro de Agenor Magno, cuyo argumento gira en torno de un cuento de Boccaccio. Esta obra fue luego traducida al castellano y representada con el título de "Litigio de Amor" en el Teatro Colón el 15 de setiembre de 1932. También llegó al escenario del Teatro Coliseo. El 3 de agosto, una nueva ópera de Constantino Gaito: "Flor de Nieve" ("Fior di neve"), con libro de Giuseppe Colelli, una fantasía en un acto que transcurre en el país de los Abruzzos, y que cierra un ciclo en la producción lírica del autor, dispuesto a ingresar en la corriente nacionalista en la que estaban ya embarcados buena parte de nuestros compositores. El tercer estreno de 1922, no se produce en Buenos Aires sino en el Teatro de la Opera de Rosario, el 22 de junio. Se trata de la ópera "L'Evaso" ("El Evadido"), de Juan Bautista Massa. Obra de inequívocos rasgos veristas, "L'Evaso" es, en opinión del crítico del diario "La Capital" (24 de junio de 1922) de Rosario, "sencilla desde el punto de vista de su construcción melódica que, desde luego, agrada (...). Se revela en su autor una sana inspiración, bellas concepciones, situaciones musicales de irreprochable factura, conocimiento de la técnica del contrapunto y de la polifonía y acertada orquestación". "L'Evaso es, pues –finaliza afirmando el crítico–, producto de un talento superior que ha exteriorizado con esta bella manifestación artística inspiraciones y conceptos musicales nobilísimos y cualidades técnicas apreciables". El Teatro Colón estrena en 1923 dos óperas de autores nacionales. La primera de ellas, el 26 de junio, es "Raquela", de Felipe Boero, con quien sigue colaborando el libretista Leopoldo Díaz. Obra de esencia nativista, cuya acción se sitúa en la Pampa, permite vislumbrar no solamente por el ambiente en el cual transcurre y por el uso oportuno de un par de danzas criollas, los ejes en torno de los cuales habrá de girar necesariamente toda obra que pretenda ser "nacional". También "Raquela" tuvo el privilegio de contar con varios cantantes argentinos en su elenco. La segunda novedad del año, es "Ilse, la ópera prima del destacado compositor y pedagogo Gilardo Gilardi (1889-1963). Son dos actos con libro de Cosme Giergi Contri que sitúa la acción en una ciudad de Alemania.

"Ilse", que obtuvo por concurso el derecho a ser representada en el Teatro Colón, subió a escena el 13 de julio de 1923, logrando los sufragios del público y la crítica, que apreció el lirismo de la música de Gilardi y la calidad formal de la misma.

Otro distinguido compositor y pedagogo argentino, Athos Palma (1891-1951), cuyo paso por el Teatro Colón merece ser especialmente recordado, es el autor del drama lírico "Nazdah", con libro de Gino di San Leo, basado en el relato "La Nodriza", de Eça de Queiroz, que ubica la acción en la India. El estreno de "Nazdah" tuvo lugar el 19 de junio de 1924. Se trata de una obra de apreciable calidad musical y dramática, que posee una diestra instrumentación y una expresiva declamación lírica. Con motivo de este estreno, José André, compositor y crítico del Diario "La Nación", expresó en su columna estos conceptos transcritos por Nicolás Lamuraglia en su libro "Athos Palma" (1954): "No es Nazdah, a pesar del lugar en que transcurre el asunto, una obra orientalista. El compositor no ha empleado el 'color local' con el que generalmente se revisten estas obras. Pero ha hecho algo mejor y más importante: ha echado mano de su más absoluta sinceridad de expresión. (...) es la obra de un músico que practica su oficio con conciencia...".

Ese mismo año de 1924, el 25 de julio, en el Teatro Odeón, tiene también su estreno el "idilio lírico" en tres cuadros "Les Noces d'Or", de ambiente francés y cantada en ese idioma, de Auguste Maurage y libro de Armand Crabbé, el célebre barítono belga, que fue uno de sus principales intérpretes. La representación estuvo a cargo del conjunto Opera de Cámara

Angeles Ottein - Armand Crabbé - Carlos del Pozo, completando el programa "El Maestro de Capilla" de Pâer.

"El libro –se lee en el Diario "La Prensa" del 26 de julio–, bien realizado por un artista que conoce a fondo el teatro, ofrece numerosas situaciones musicales que el compositor ha sabido aprovechar con acierto y buen gusto (...) La música de Augusto Maurage, es siempre distinguida: de un melismo agradable y fluido, algo massenetiano, y la instrumentación llega a efectos delicados y coloridos, a pesar de los pocos recursos que ofrece una orquesta de cámara. (...) Si algún defecto puede señalarse, es su falta de contrastes; suena bien, pero siempre con igual sonoridad..."

A las obras mencionadas se suma "La Guitarra", de Carlos Pedrell, libro de Xavier Courville, cuyo estreno se registró el 18 de setiembre en la misma sala.

Recordemos también que, a falta de orquesta, el autor debió conformarse con el quinteto de cuerdas y piano que utilizaba la compañía del Odeón.

El 6 de agosto de 1925, se da a conocer en el Teatro Colón la ópera en tres actos "Tabaré", quizás la obra más valiosa de Alfredo L. Schiuma, quien se valió de un libreto de Jorge Servetti Reeves, inspirado en el poema del poeta uruguayo Juan Zorrilla de San Martín. Drama de ambiente histórico y de clara filiación americanista, muestra a este compositor, que no ha cesado de depurar su calidad expresiva, en su madurez creativa.

Una novedad, digna también de destacar, se registró el 23 de julio de 1926, con el estreno en el Colón de "Ollantay", de Constantino Gaito y libro de Víctor Mercante, sin duda una de las obras más importantes del autor, que ha configurado definitivamente los rasgos de su personalidad. Si la instrumentación de esta ópera es uno de sus valores más destacados, no lo es menos la habilidad con que el músico ha logrado aplicarse al ambiente incaico y la flexibilidad que ha demostrado para conjugar el lenguaje europeo, que ha permanecido ínsito en toda su producción precedente, con la expresión americanista.

Pocos días antes del estreno en Buenos Aires de "Ollantay", el 9 de julio, Enrique Mario Casella (1891-1948), estrenaba en el Teatro Alberdi de San Miguel de Tucumán, su ópera "Corimayo", que el 20 de setiembre del mismo año de 1926, tendría su estreno porteño en el Teatro Avenida. Nacido en Montevideo, Uruguay, Casella se instaló, aún niño, en Tucumán donde transcurrieron toda su carrera artística y su propia existencia. Allí se interesó profundamente por el estudio de la música nortea de su tiempo y por las fuentes americanistas, a cuyo conocimiento se dio por entero.

Entre "Corimayo" (1926) y "Chasca" (1939), primera parte del Tríptico "Leyendas Líricas", cuyas partes complementarias no llegaron a estrenarse, toda la obra de Casella es recurrentemente americanista. En un libro sobre las "Leyendas Líricas", editado en 1926, expone sus ideas acerca de una más correcta ubicación de la orquesta, fuera de la vista del público, así como sobre la escenografía y la dirección escénica.

En opinión de quienes han tenido conocimiento directo de la obra y se han formado autorizado juicio sobre la misma, "Corimayo" constituye una etapa importante en el proceso de caracterización de un estilo de la música dramática nacional anterior a "El Matrero".

Carlos Suffern ubica a "Corimayo" en lugar similar a la ópera "Tabaré", de Alfredo Schiuma. El diario "La Prensa" en su edición del 22 de setiembre, alterna méritos y reparos acerca de esta obra "simpática y juvenil".

La temporada del año 1927 en el Teatro Colón comprende tres estrenos de óperas de autores argentinos. Los enumeramos por orden cronológico: el primero fue "Chrysantheme", un acto de Rafael Peacan del Sar (1884-1960) y libro de Giuseppe Colelli, inspirado en la difundida

novela de Pierre Loti, el 14 de junio. "Obra de pobre argumento, se dijo, escrita con sinceridad y con calor de entusiasmo, un poco marchitos, si se quiere". También se afirmó que la música de Peacan del Ser debía no poco a Puccini.

El segundo estreno fue el poema lírico en cuatro actos de Raúl H. Espoile (1888-1958)

"Frenos" (Parábola del genio), que subió a escena el 19 de junio. El libro, de Víctor Mercante, carece en absoluto de naturaleza lírica. Resulta un fatigoso enunciado de abstracciones filosóficas que sólo puede sugerir una música igualmente abstracta y por lo mismo carente de significado para el oyente común, que fue compensado visualmente con algunas danzas. La tercera novedad, el 5 de agosto, tuvo méritos muy superiores a las precedentes.

"Afrodita", de Arturo Luzzatti (1875-1959), músico italiano, radicado desde 1916 en la Argentina cuya nacionalidad asumió. Compositor, pianista, director de orquesta y pedagogo, desarrolló en nuestro país una labor por todo concepto ponderable. Su ópera "Afrodita", con libreto de Théophile Puget y Gabriel Bernard sobre la novela de Pierre Louys, es, a estar de los juicios a que dio lugar su estreno, la obra de un profesional avezado en la composición y dueño de una inspiración lírica no desdeñable, si bien su música refleja fuertes influencias. También en la temporada del Teatro Colón de 1929 se registraron tres novedades de óperas argentinas. Sin lugar a dudas, la primera de ellas, que subió a escena el 12 de julio, constituyó un acontecimiento para el teatro musical argentino. "El Matrero", de Felipe Boero y texto de Yamandú Rodríguez, no es una ópera argentina más. Marca una fecha de singular importancia que sólo el tiempo podía decidir si se proyectaría hacia el futuro o si había de quedar reducida a su condición de un honesto intento en el que el propio impulsor no había logrado desembarazarse por completo de los rasgos que denunciaban todavía estrecho parentesco con las tradiciones del género.

Digamos, ante todo, que el músico tuvo en el poema de Yamandú Rodríguez el asunto que mejor convenía a sus propósitos. Indudablemente, un dramaturgo de tal relieve, que sin duda estaba comprometido con las ideas del compositor, que aseguraba del principio al fin la coherencia del devenir dramático y que poseía como pocos en el Río de la Plata la virtud de delinear exactamente el perfil psicológico de cada uno de los personajes, permitió al músico ver con absoluta claridad sus propios caminos, que su música, de una espartana sencillez, reflejara nítidamente la sustancia de la propuesta dramática. No son pocos los logros alcanzados por Boero en esta obra que hasta el día de hoy se yergue solitaria en el panorama de la ópera argentina. La escritura vocal, el privilegio dado a la palabra, la definición musical de los personajes a tono con los trazos de quien los creara, personajes por otra parte creíbles que participan verdaderamente del drama y no son en relación con el mismo meras marionetas, y la intención con que ha manejado el carácter nativista de su obra mediante el inteligente uso de elementos folklóricos textuales certeramente elegidos, aunque todos estos aciertos no logren disimular los contrastes aludidos al principio de estas consideraciones, al cabo de las cuales nos parece justo destacar que a casi setenta años de su estreno, "El Matrero" sigue siendo, repetimos, una obra solitaria en el marco de la creación operística argentina, a la que el público actual escucha con respeto y simpatía.

Ese mismo año de 1929, el Teatro Colón estrena otras dos óperas: el 9 de noviembre, "La Magdalena", de Juan Bautista Massa, libro de Ernesto Trucchi, y diez días más tarde, "Lázaro", de Constantino Gai-to, nuevamente con la colaboración de Víctor Mercante.

"La Magdalena" –"trabajo serio, digno y honroso, de inspiración abundante" se dijo– obtuvo por concurso el derecho a ser estrenada en el Teatro Colón, a veinte años de la presentación de "Zoraida", del mismo autor. El carácter bíblico del asunto, pese al riesgo que significa poner en el escenario personajes como los alumnos de Jesucristo, fue llevado a la música por

Massa "con simpática sinceridad en la expresión y en los procedimientos, de acuerdo a los modelos preferidos por el músico", según un juicio atribuible a Ernesto de la Guardia, si bien el crítico afirma que "el libreto no contiene materia suficiente para cuatro actos, lo que perjudica también a la música".

"Lázaro", el protagonista de la nueva ópera de Constantino Gai-to, nada tiene que ver con el mendigo de la parábola evangélica de San Lucas. Por el contrario, se trata de un acaudalado y conflictuado estanciero bonaerense. En esta nueva obra el autor aborda una temática en la que se siente quizás menos cómodo que en las que han cimentado su prestigio, pero que le permite probar a sí mismo su versatilidad. Es un mero dato anecdótico el hecho de que en el curso de esta obra, se haya ejecutado un tango. Pero no fue esta inclusión de nuestra música ciudadana la única que desconcertó al público de la época, porque también una expresión danzante de la música norteamericana, el "shimmy", amenizó la fiesta de la que habla el libro de Mercante hasta el inminente y dramático final de la misma.

En cambio, con "La Sangre de las Guitarras", del mismo autor, que se dio a conocer el 17 de agosto de 1932, pues desde "Lázaro" hubo un interregno de tres años para la ópera argentina en el Colón, nos reencontramos con el Gaito auténtico y con la que es quizás su ópera más lograda. El músico trabajó en esta oportunidad con un difundido drama criollo de Vicente G. Reta y Carlos Max Viale, inspirados en un relato de Héctor Pedro Blomberg, que acontece en la época de Rosas (vivero al que acudieron cuatro compositores argentinos) y cuya acción se ubica en ambas márgenes del Plata. Se trata de una obra densa en la que Gaito apela a una orquesta no común entre nuestros compositores, con maderas por cuatro y fuerte dotación de metales, que está notablemente tratada por el autor y que con frecuencia asume protagonismo. También la escritura vocal, solística y coral se impone por criterioso trazo. La música, que tiene fuerte nervadura rítmica, y las danzas criollas como el Gato, la Zamba, el Pericón y la Refalosa, es melódicamente portadora de una refrescante corriente de inspiración nacional como la que surge del "Triste" y "El Estilo". Por momentos la dicotomía tradición itálica de nuestra ópera y teatro lírico nacional, parece ceder a una suerte de simbiosis; pero no, es sólo una ilusión pasajera, fugaz.

El 25 de octubre de ese año de 1932, tiene su estreno en el Teatro Colón otra destacada ópera argentina: "La Leyenda del Urutaú", de Gilardo Gilardi, fruto también del Concurso organizado por el teatro.

En un capítulo anterior hemos calificado de "inevitable" la influencia que el estilo wagneriano ejerció sobre todos los compositores de su tiempo y posteriores a él y no solamente del Viejo Mundo. También aquí llegó esa influencia, seguramente en menor grado, si se considera que, fuera de los compositores argentinos que viajaban a Europa, la difusión de la música de Wagner era aquí, a principios del siglo e incluso en las primeras décadas del actual, bastante limitada. Portador de esas nuevas y penetrantes tendencias, fue Arturo Berutti, del mismo modo que Alberto Williams, había traído consigo las del área gálica.

"La Leyenda del Urutaú", de Gilardi, vino a demostrar, por si hubiera sido necesario, que el autor estaba lejos de ser indiferente a esa influencia y además, que podía gobernarla y compatibilizarla con propósitos indigenistas y criollistas, digamos, americanistas, por supuesto haciendo de esas influencias un uso prudente y no condicionante. Mario García Acevedo, en su documentado trabajo "La Música Argentina Contemporánea" (pág. 116), nos informa que la música de "La Leyenda..." "contiene veinte temas conductores, derivados de

dos fundamentales, y organizados a lo largo de la obra de acuerdo con los principios de un sistema análogo, en cierta manera, al wagneriano". Ello destaca en parte el interés del tratamiento sinfónico; pero otros aspectos de la realización son también dignos de señalar con intención de elogio, como la escritura coral y la inteligente utilización de los grupos vocales. Naturalmente, como es de rigor en obras que se inscriben en la tendencia americanista, las danzas autóctonas tienen reservada una parte no desdeñable en esta obra de un músico como Gilardi, que tenía cosas que decir.

En los años 1933 y 1934, el Teatro Colón no presenta obras de nuestros compositores; pero estos no han enmudecido. Arturo De Angelis, director de orquesta de origen italiano, estrena el 25 de marzo de 1933 en el Teatro Politeama Argentino su ópera "Berenice", con libro de Folco Testena, en tanto Enrique Mario Casella da a conocer en el Teatro Cervantes, el 13 de noviembre de 1934, su ópera "La Tapera", en tres actos, en una función organizada por la institución "Teatro Lírico Argentino", creada para difundir la obra de los compositores nacionales y cuyo director artístico era el compositor Alfredo L. Schiuma.

El 13 de junio de 1935, el Teatro Colón estrena la segunda ópera de Pascual de Rogatis: "La Novia del Hereje", con libro de Tomás Allende Irigorri inspirado en la novela homónima de Vicente Fidel López, que transcurre en el ambiente de la Lima virreynal.

"Producto de diez años de trabajo, dice el autor refiriéndose a dicha obra de profundo sentir americanista, mi temperamento pasional está principalmente vertido en sus páginas de manera emocional y lírica". Hemos mencionado anteriormente, a propósito de "Huemac", la acendrada vocación americanista de De Rogatis que lo llevó a estudiar profundamente las tradiciones de los pueblos de nuestra América. Aquí, esa preocupación no se instala en una anécdota tradicional, con las consabidas luchas tribales y sacrificios humanos de caciques y sacerdotisas, sino en la sociedad de la dominación hispánica, en la que conviven los elementos indígenas y criollos. La escritura orquestal y coral revelan la maestría del autor que hace también un generoso despliegue de elementos característicos de indígenas, criollos e incásicos. La obra es de fuerte contenido dramático y riqueza expresiva. Que, pese a la personalidad del autor, se perciban influencias de escuelas extrañas, no disminuye los valores de "La Novia del Hereje", que pone la figura de Pascual De Rogatis en un lugar especialmente notable de la música argentina; un lugar de avanzada en la senda americanista que fertilizó con "Huemac" y "La Novia del Hereje", y que transitó firmemente en su música sinfónica y de cámara.

El año 1937 incorpora dos obras a la lista de las que componen la dramaturgia musical argentina, ambas estrenadas en el Teatro Colón.

La primera de ellas, el drama lírico "Siripo", de Felipe Boero y libro de Luis Bayon Herrera inspirado en la obra homónima de Manuel José de Lavarden (1754-1809) -La tragedia "Siripo", de Manuel José de Lavarden, "valioso eslabón en la historia de nuestra literatura dramática y de nuestra cultura" (Roberto F. Giusti, op. cit.), fue recitada, en calidad de estreno, en el Teatro de la Ranchería, el último Domingo del Carnaval de 1789- sobre un dramático episodio de la Conquista. Estrenada el 8 de junio, "Siripo", que fue casi íntegramente compuesta antes que "El Matrero", no desmerece pero tampoco agrega nada a la obra de Boero, que se mantiene aquí fiel a sus principios, pero sin duda menos convincente de lo que había de ser con "El Matrero".

La segunda de las óperas estrenadas en 1937 es "La Ciudad Roja", de Raúl H. Espoile, a cuya primera ópera, "Frenos", ya hemos hecho referencia. "La Ciudad Roja", ocupó el escenario del Teatro Colón el 17 de julio. El libreto de Carlos Schaeffer Gallo, que no carece de tintes

truculentos, instala la acción en la época de Rosas y Esposito introduce en ella sabrosos elementos criollistas, convencionales pero tratados.

En general, el autor ha escrito una música sencilla y colorida del principio al fin que sirve sin alardes las exigencias dramáticas del texto. "La Ciudad Roja" es la cuarta ópera de autor argentino que evoca el período de Rosas.

El Teatro Colón incluyó dos óperas de autor argentino en su temporada del año 1939: "Las Vírgenes del Sol" y "Bizancio".

"Las Vírgenes del Sol", ópera en 3 actos de Alfredo Luis Schiuma, con libreto del escritor cordobés Ataliva Herrera, tuvo su función de estreno el 9 de julio. La acción se sitúa en el mundo incásico y en su comentario musical se mueve cómodamente, ahora con la presencia de los conquistadores, dualidad frente a la cual, el compositor ha sabido oponer musicalmente los ritos y celebraciones incaicas y la dramática presencia de los conquistadores, preanunciando la estirpe nueva.

Tras "Tabaré" y una producción sinfónica que lo muestra fiel al ideal americanista, Alfredo Luis Schiuma certifica con "Las Vírgenes del Sol" la fe que guarda en sus convicciones estéticas.

El 25 de julio, la lírica argentina está nuevamente presente en el Teatro Colón con el estreno de una nueva ópera de Héctor Panizza: "Bizancio", con la cual suman cuatro las obras líricas de este músico, todas ellas representadas en Buenos Aires. Con libro de Gustavo Macchi, "Bizancio", de mayor aliento y mayor enjundia que "Aurora", debe ocupar, sin duda alguna, el primer lugar en la breve producción operística de Panizza, sobre todo si se considera que "Il Fidanzato del Mare" es una obra larval, y la trilogía "Medioevo Latino", una obra de un músico creador todavía inmaduro. "Sean cuales fueren los progresos o retrocesos futuros del arte musical –ha manifestado el autor–, Bizancio quedará como la obra de un hombre que, conociendo a fondo el teatro, lo ha sentido, lo ha vivido y palpitado con el más sincero ánimo de artista".

La obra, que el libro ubica en la época de la decadencia del Imperio Romano, presenta solidez constructiva y una ponderable coherencia discursiva. No es el menor de sus méritos la escritura vocal, fruto de la experiencia atesorada al respecto a través de varias décadas de actividad profesional en el teatro lírico. La orquesta suena en forma impecable, pero, como ocurre por lo general con las obras de directores de orquesta, es inevitable que aquí y allí recuerde el oyente un giro conocido.

No en el ámbito del Teatro Colón, sino en el Teatro Alberdi de la ciudad de San Miguel de Tucumán, el 29 de agosto de 1939, Enrique Mario Casella estrena su ópera "Chasca", primera parte de la trilogía "Leyendas Líricas", que se integra con "El Irupé" y "El Crespin", que permanecen inéditas.

El libro, del propio músico, trata un drama que se desarrolla en Catamarca en el seno de una tribu incaica.

Nacido y formado musicalmente en Italia, y radicado luego en nuestro país, el compositor y pianista Alfredo Pinto (1891-1968) dio a conocer en el Teatro Colón, en la temporada de Primavera, el 17 de noviembre de 1940, su ópera en un acto "Gualicho", compuesta sobre un libro de Rosario Beltrán Núñez, que trata de amores que aspiran a llegar a buen puerto y cuyos problemas serán resueltos a la postre merced a un oportuno "gualicho", versión rural argentina del tristanesco "filtro de amor". Como la acción transcurre en una estancia, el autor lo aprovecha para introducir algunas danzas criollas que se prestan para dar el "color local" del caso. La música, bien elaborada e intrascendente.

El 10 de agosto de 1941, en el Teatro Colón, el compositor Arnaldo D'Esposito (1907-1945), presentó su ópera "Lin Calel", que pronosticaba al autor un promisorio futuro en el teatro lírico, el cual pudo tal vez concretarse de no mediar una muerte prematura. "Lin Calel", con libreto de Víctor Mercante, realizado sobre el poema "Las razas" de Eduardo L. Holmberg, muestra a su autor, ubicado en la línea amerindia de Pascual De Rogatis, dueño de excelentes cualidades para el teatro lírico. D'Espósito manejaba un lenguaje musical que en la época pudo considerarse moderno, y evidenciaba la aspiración del autor de romper con el espíritu y formas imperantes por entonces en nuestro medio.

A partir de aquí, comienzan a espaciarse las representaciones de óperas argentinas en nuestro primer coliseo. Entre el estreno de "LinCalel" y el de "Pablo y Virginia", de la compositora María Isabel Curubeto Godoy (1898-1959), estrenada el 2 de agosto de 1946, han mediado cinco años!

Los antecedentes académicos de la autora registran títulos indiscutibles. Su producción, no demasiado numerosa, contiene algunas obras, como la tragedia griega "Fedra" de Euripides, que el Teatro Colón presentó en sus temporadas de 1925 y 1927. Su ópera "Pablo y Virginia", con libreto realizado en común por Giuseppe Adami y Renato Simoné (los libretistas de "Turandot", de Puccini), revela a un compositor sensible, dueño de una expresividad elegante y definitivamente ingenua, que no alcanzan para compensar los aspectos negativos. De ahí que no pueda ser considerada un aporte valioso para la operística argentina. Resulta difícil comprender las razones por las cuales a mediados del siglo XX se haya estrenado en el Teatro Colón una ópera de un compositor argentino, con libro italiano y cantada en ese idioma.

Otros cinco años transcurrirían desde esta frustrante experiencia hasta el estreno de "La Cuarterona", ópera única del compositor argentino Juan Agustín García Estrada (1895-1961), autor también del libreto. Subtitulada "Cuadros de Buenos Aires en tiempo de la Colonia...", no la incluiríamos entre las obras de inspiración americanista porque en los hechos no lo es, a pesar de la inclusión de danzas alusivas. La falta de experiencia del autor es manifiesta, pues hay una evidente desproporción entre la desmesura de la partitura y el contenido de la misma. Hay cierta vida y vigor en algunas escenas como la del exorcismo, el discurso es coherente y la orquesta suena indudablemente bien. Estos son, en nuestra opinión, sus valores positivos. La música, de todo punto impersonal, evoca diversas fuentes.

Con "El Oro del Inca", libreto y música de Héctor Iglesias Villoud (1913-1988), estrenada en el Teatro Colón el 25 de setiembre de 1953, estamos inmersos nuevamente en el mundo indoamericano, que el compositor ha investigado personalmente. En esta brevísima ópera, Iglesias Villoud ha demostrado un plausible poder de síntesis en su intento de revivir en diversos aspectos el ocaso de Atahualpa, héroe casi insustituible en obras de esta temática, y también una variedad de recursos compositivos no demasiado frecuentados en la época en que la obra fue compuesta.

En la temporada de 1954, se registran dos estrenos. El primero de ellos, el del monodrama "La otra voz", de José María Castro (1892-1964), con libro de relativo buen gusto de Jorge de Obieta, aunque el tema sea siempre de inquietante actualidad. Arriesgamos la hipótesis de que la índole del libro haya gravitado en forma decisiva en la calidad y oportunidad de la música de un compositor tan notable como José María Castro, cuya producción ha merecido unánime respeto.

El segundo estreno de 1954, el 12 de noviembre, fue "Zincali", ópera en tres actos de Felipe Boero con libro del escritor Arturo Capdevila. Obra de ambiente gitano, ubicada en una región de la Francia meridional, nuevamente prueba sus armas en una temática que no

guarda relación alguna con su definida posición sobre un teatro lírico nacional. "Zincalí" no es una obra de relevancia en la producción de Felipe Boero. Digamos que se trata, simplemente, de la eterna seducción que ejerce lo exótico entre los creadores.

El 9 de agosto de 1956, se estrena en el Teatro Colón la ópera "Bodas de Sangre", de Juan José Castro (1895-1968), una de las figuras más notables de nuestra música.

Juan José Castro fue un director sinfónico de primerísimo nivel y al mismo tiempo, un enjundioso, noble artista creador. En "Bodas de Sangre" (En 1937, Juan José Castro había compuesto la música para el film en el que se había llevado a la pantalla el drama de García Lorca), Castro ha trabajado sobre el texto de la obra homónima de Federico García Lorca, cuya letra el compositor ha seguido fielmente, no vacilando en confrontar el "tempo" teatral con el "tempo" musical, lo cual no podía sino generarle problemas. Dueño de su oficio, esa complicación no arredró al músico. "Bodas de Sangre" se constituye entonces en un bello tributo del compositor al poeta y dramaturgo hispano. Admirablemente construida y empleando un lenguaje moderno pero que no responde a una escuela determinada entre las que por entonces se hallaban en boga, la música de "Bodas de Sangre" posee excepcional calidad. Poética, de fuerte, intenso dramatismo, es una fuente inagotable de refinadas combinaciones tímbricas y armónicas. Otro tanto puede decirse de la escritura coral. Y, además, es música española genuina que no procede de un españolismo de receta; es sangre española que corre por las venas. Es una obra digna del caudaloso talento y la cultura musical del autor.

"Marianita Limeña", de Valdo Sciammarella (1924-) con libro de Francisco Javier, tuvo su estreno en el Teatro Presidente Alvear el 11 de noviembre de 1957, y llegó al Teatro Colón el 10 de julio de 1962. Grata estampa de la Colonia, muy bien construida por un músico que cuenta con el respaldo de una sólida formación e innegable destreza en el manejo de los materiales musicales. Si bien el ritmo de la obra sea, quizás, en ocasiones algo pausado, el discurso alcanza bellos momentos, como en los lozanos pregones. Es obra que se ha afirmado en el repertorio.

El 29 de noviembre, del mismo año de 1957, se efectúa en el Teatro Argentino de La Plata el estreno del poema lírico en tres cuadros "Flor de Durazno", del R. P. Francisco de Madina (1907-), español de origen y ciudadano argentino, fue alumno de Gilardo Gilardi. El libreto de esta obra, basado en la difundida novela homónima de Hugo Wast, fue escrito por Carlos Cucullo.

El estreno absoluto de "La Zapatera Prodigiosa", de Juan José Castro, es anterior en casi diez años a su primera representación en el Teatro Colón, y tuvo lugar en Montevideo, Uruguay, en el Teatro de la OSSODRE, el 27 de octubre de 1949.

La razón de esa demora habrá que encontrarla en las duras circunstancias que atravesaba nuestro país por esos tiempos.

"La Zapatera Prodigiosa" fue la primera de las cuatro óperas compuestas por Juan José Castro, de las cuales sólo una, "Cosecha Negra", completada por el músico argentino Eduardo Ogando, permanece inédita. En este primer contacto con el mundo lorquiano, Castro adoptó la misma actitud que luego tendría con "Bodas de Sangre": aceptó el texto de García Lorca para su "Zapatera..." incluyendo algunos temas musicales del propio dramaturgo, sin condicionamiento alguno, sin sacrificarlo a las exigencias del teatro cantado. Eligió, pues, el camino más difícil, pero el que era, a su parecer, el más honesto. Como quiera que sea, la correspondencia entre música y texto que presenta esta obra es admirable. De carácter genuinamente hispano, con una atmósfera sonora de impalpable refinamiento, "La

Zapatera Prodigiosa", es también un bello tributo al gran poeta. Como el propio Castro lo expresara, La Zapatera... "es una obra para Lorca".

El 2 de noviembre de 1959, en el Teatro de los Independientes, de Buenos Aires, se efectuó el estreno de "La Pendiente" "ópera prima" del compositor Pompeyo Camps (1924), también activo profesional de la crítica musical, en la prensa diaria. Como habrá de verse más adelante, tras la presentación en esta obra de peculiares características, con un lenguaje y un ambiente que estaban vedados hasta entonces, por una ley no escrita que tenía tácita y generalizada adhesión, ha producido una serie de obras cuyo contenido es, por lo común, materia de debate, pero cuya valía musical no se discute en lo esencial porque tiene un sólido y alpable basamento académico que ha sabido ensambalar con un sistema de composición que heredó de su maestro Jaime

Pahissa (el llamado sistema intertonal o de la "disonancia pura", opuesto al serialismo) y no sólo por ello, sino porque sirve a sus necesidades de expresión. Comparto plenamente la opinión de Mario García Acevedo en su libro "La música argentina contemporánea", en cuanto afirma que entre los elementos preponderantes de que se vale Pompeyo Campos para sus trabajos operísticos, el literario responde claramente al modelo que le brinda la obra de Roberto Arlt, que se compagina con la índole social de los libretos empleados hasta ahora por el músico e incluso por su estética cuasi expresionista. Que el músico ha encontrado en el estilo contestatario de Roberto Arlt un modelo si se requiere necesario, podría apoyarlo, si ello hiciera falta, el hecho tan oportunamente recordado por la fuente citada de que contemporáneamente con la composición de "La Pendiente", el músico trabajaba en una de sus obras orquestales, el "Homenaje a Roberto Arlt".

La música de "La Pendiente" requiere una orquesta reducida, formada por arcos, maderas, bronces y timbales, y, además, una orquestina de escena y un trío (violín, bandoneón y piano) que tiene a su cargo la ejecución de tres tangos

De 1960 hasta hoy. [volver](#)

El 3 de setiembre de 1960, se estrena en el Teatro Colón la tercera ópera de Juan José Castro, "Proserpina y el Extranjero", cuyo estreno mundial se había efectuado el 17 de marzo de 1952 en el Teatro Alla Scala de Milán. La obra, compuesta sobre un libreto de Omar Del Carlo, había obtenido por opinión unánime de un jurado constituido por Víctor De Sabata, Giorgio Federico Ghedini, Guido Cantelli, Arthur Honegger, Arrigo Pedrollo, Luigi Ronga e Igor Stravinsky, el Premio Internacional Giuseppe Verdi. La laureada ópera tardaría ocho años en llegar al Teatro Colón.

El libro de Omar Del Carlo trasvasa el mito homérico del rapto de Perséfone (Proserpina en el equivalente romano) a un episodio cotidiano del submundo porteño. El plano del mito y el del mundo real coexisten en el libro creando la fusión de los mismos el mayor escollo que el músico ha encontrado, presumiblemente, en su camino. Como quiera que sea, Castro ha escrito para el libro de Del Carlo, admirable páginas sinfónicas y algunos fragmentos vocales especialmente atractivos, pero es en los fragmentos sinfónico-corales donde se encuentran quizás los más altos valores de la partitura. Reducir a estos valiosos aspectos esos valores no haría justicia a los méritos del trabajo de Castro. Así, el talento y la mano maestra están presentes en el plano del mito y la orquesta, que ha sido objeto de un soberbio tratamiento. En su hora, señalamos que la cuerda dramática de nuestro músico se ha mostrado en esta obra más cautelosa o menos vehemente, si se prefiere, que en "Bodas de Sangre", "(...) como eludiendo permanentemente el riesgo de caer en una actitud extravertida (...) nada más ajeno a la sensibilidad y al lenguaje de Castro que el tipo de música propuesto por este

sórdido y vulgar drama del bajo fondo, empastado, pero no ennoblecido, de nebulosas implicaciones mitológicas". Todo dicho, con las reservas que puedan formularse, "Proserpina..." forma parte del grupo de obras más selecto de nuestro teatro lírico. El patrimonio operístico argentino se enriquece con el estreno en el Teatro Colón, el 24 de julio de 1964, de "Don Rodrigo", compuesto por Alberto Ginastera (1916-1983) sobre un libro del comediógrafo Alejandro Casona. Con las obras de Juan José Castro, ya mencionadas, "Don Rodrigo" constituye un valioso aporte a la moderna operística local. "Mi ideal, nos decía el autor de "Don Rodrigo", fue el de sustituir el lenguaje romántico o verista de las grandes óperas tradicionales, por un lenguaje actual, para dar a mi ópera el carácter de contemporaneidad; pero manteniendo al mismo tiempo los mismos antiguos arquetipos de la ópera, no sólo en lo que respecta al drama, sino también al canto.

Si alguien me preguntara cómo deseo que se cante "Don Rodrigo", yo respondería que como "Otello".

Musicalmente, Ginastera se maneja en esta ópera con técnicas que estaban por entonces en plena vigencia, como el serialismo y el total cromático; pero esas técnicas no han logrado compatibilizarse con los deseos de Ginastera en materia de canto lírico. Sin embargo, no ha de verse en ello una "capitis diminutio". Ginastera se mueve a sus anchas en el empleo de los grandes efectos sonoros y al mismo tiempo es capaz de lograr en muchos momentos atmósferas de bello lirismo.

El 4 de setiembre de 1965, el compositor y crítico Rodolfo Arizaga (1926-1985), da a conocer en el Teatro Argentino de La Plata su ópera "Prometeo 45", sobre libro propio. Obra de un excelente músico y refinado artista. "En Prometeo 45 —expresó uno de sus críticos— lo más importante es la palabra ya que la música sólo asume una discreta posición dentro del drama, tímidamente incidental, para desaparecer en repetidas ocasiones, absolutamente dominada por la acción escénica. Formalmente, el músico ha sido superado por el autor teatral..." "Prometeo 45", no es una ópera en el sentido tradicional, pero en cambio guarda evidente similitud con importantes creaciones de la lírica actual en el uso alternado de la palabra o de la acción teatral y la música, como ocurre en las últimas óperas de músicos contemporáneos".

Jacobo Ficher (1896-1978) nació en Odesa y vivió en Buenos Aires desde 1923 hasta su muerte. Desde su arribo fue parte activa del quehacer musical argentino. Fue figura por derecho propio en las principales instituciones musicales y representativas de los compositores argentinos a partir del Grupo Renovación (1929) y participó en sus actividades en igualdad de condiciones con sus colegas nacidos en el país. Fue un compositor prolífico que no enfeudó su personalidad musical por ninguna de las innumerables propuestas que surgieron en el curso del siglo y muchas de las cuales se agotaron oportunamente. Como bien dice su biógrafo Boris Zipman, "Jacobo Ficher está en la línea de Hugo Riemann: lo bello, dentro de las leyes de la música".

En el centenar de obras de Ficher, se cuentan dos óperas de cámara en un acto: "El Oso" (1952) y "Pedido de Mano" (1956), ambas sobre cuentos de Chejov. La última fue estrenada el 12 de setiembre de 1968 en el Teatro Presidente Alvear de Buenos Aires.

Un nuevo estreno se produce en el Teatro Colón el 25 de noviembre de 1969, a cuatro años de "Don Rodrigo".

. Se trata de la ópera en un acto "La Voz del Silencio", primer trabajo para la escena del compositor y director de orquesta Mario Perusso (1936). Trabajo esforzado de un joven músico que a causa de esa juventud, precisamente, pretende decir de una sola vez y para

siempre todo lo que sabe y todo lo que cree indispensable que se sepa, partiendo de la base de un libreto de Leonidas Barrera Oro, de un simbolismo bastante confuso en el que se alternan y se entremezclan la fantasía y la realidad, así como en la música también se alternan y mezclan las alusiones a músicas contemporáneas. De todos modos, de este conjunto de elementos manejados por un músico novel, queda algo positivo para el compositor que posee, evidentemente, cualidades que, como a esta altura sabemos, habrían de fructificar en sus óperas posteriores.

El 19 de mayo de 1967, en el auditorio Lisner de la George Washington University de la ciudad de Washington, se efectuó el estreno de una ópera de autor argentino que luego corrió mundo: "Bomarzo", de Alberto Ginastera, con libro de Manuel Mujica Láinez.

Transcurrieron cinco años desde el estreno en los Estados Unidos hasta la presentación de la obra en Buenos Aires una vez que, con otros criterios, las autoridades dejaron sin efecto el interdicto que le impusiera un régimen anterior. Para entonces, Ginastera ya se había consagrado como el compositor argentino viviente de mayor trascendencia internacional merced a una serie de obras, incluidas las del campo sinfónico y de la música de cámara, cuyos valores estrictamente musicales se encuentran más allá de toda duda.

La ópera "Bomarzo" sucedió a una Cantata o melodrama del mismo título y sobre el mismo asunto, inspirada en la novela de Mujica Láinez. La Cantata, para barítono-narrador con orquesta de cámara, le había sido comisionada a Ginastera por la Elisabeth Sprague Coolidge Foundation, con destino a un Festival de Música de cámara que luego se efectuó en la Biblioteca del Congreso de Washington. Cuatro años antes, de la Cantata Bomarzo, Ginastera había compuesto su notable "Cantata para América Mágica".

En la ópera homónima, la maestría de Ginastera en el manejo de los efectos orquestales es notable, en tanto la parte vocal no emerge con definición de un planteo comprometido con propuestas expresivas entre las más avanzadas de este siglo, que suelen oponerse entre sí. Tal como había de ocurrir más tarde con "Beatrix Cenci" –su última ópera– los valores de "Bomarzo" se encuentran principalmente en la orquesta y dentro de ellos se imponen los efectos instrumentales que el autor manejaba con tanta sabiduría como sentido de la oportunidad.

Otro de los aspectos sobresalientes de esta nueva ópera, es la perfecta conjunción entre el texto de Mujica Láinez y la música. Ambas se han penetrado profundamente hasta hacer de esa simbiosis artística algo realmente vivo y palpitante.

Se ha querido ver en "Bomarzo" el efecto al espejo de "Wozzeck", la obra maestra de Alban Berg. Consideramos que no es así, aunque no puede negarse un aire de familia intelectual entre ambas obras. Que Berg haya empleado formas clásicas cerradas en "Wozzeck" y Ginastera haya apelado en "Bomarzo" a preludios, villanellas, musetas, gagliardas y madrigales, no debe dar pábulo a conclusiones de ese tipo.

Un Concurso organizado por las autoridades del Teatro Colón, tuvo como resultado la ópera "Medea", estrenada en esa sala el 1° de julio de 1973. Esta vez, el clásico mito estuvo en manos de un compositor argentino, Claudio Guidi-Drei (1927), quien puso al servicio del mismo un lenguaje atonal y una creación vocal que reconoce la paternidad monteverdiana, en la que el canto se alterna con la palabra hablada y la palabra entonada. La escritura vocal es compacta y denota la profesionalidad del autor. Obra sin duda respetable.

En el Teatro Argentino de La Plata, el 6 de agosto de 1975, se dio a conocer la ópera en un acto de seis cuadros "El Timbre", del compositor y director de orquesta Juan Carlos Zorzi (1936), con libro de Javier Collazo que constituye un fuerte alegato social, una denuncia contra la indiferencia de la sociedad actual frente a los que sufren. "Con estos ingredientes,

afirmó un crítico musical, Zorzi ha obtenido óptimos resultados, destacándose un sólido lenguaje, decididamente tonal, de hábiles y diestros empastes vanguardistas, robustos diseños líricos, un acertado manejo vocal, y efectivas reacciones orquestales..." (Mayoría, D.G.). Por su parte, "La Opinión" expresó: "En realidad es la afirmación de un lenguaje músico-teatral diversificado, casi inexplorado en el país (...) El Timbre fue conquistando progresivamente al público y los aplausos finales testimonian el éxito".

"El Caso Maillard", del compositor Roberto García Morillo (1911), quien escribió también el libreto inspirándose en un cuento de Edgar Allan Poe, se estrenó en el Teatro Colón el 30 de setiembre de 1977. Indirectamente, la obra surgió de un encargo del Teatro Colón que había propuesto al músico una ópera de cámara, a cuyas dimensiones y duración no pudo en definitiva ajustarse "El Caso Maillard".

Roberto García Morillo es uno de los principales compositores argentinos de su generación.

De 1960 hasta hoy. A igual distancia del nacionalismo y de la música de avanzada ha sabido encontrar su propio moderno lenguaje. Dentro de esa línea de independencia, es autor de una producción considerable en la que se cuentan obras sumamente valiosas. Con "El Caso Maillard", su única ópera, ha sabido transitar con seguridad por el azaroso terreno de la música teatral, poniendo en evidencia una plausible flexibilidad en el tratamiento del asunto y también para resolver las situaciones escénicas, algunas sumamente complicadas; todo ello con un lenguaje y una técnica de composición que domina acabadamente.

Gerardo Gandini (1936), uno de los músicos argentinos más diversificados e interesantes de la actualidad, compuso la que es, seguramente, su primera experiencia operística a la que definió como "ópera-melodrama" y tituló "La Pasión de Buster Keaton", refiriéndose al famoso actor cómico norteamericano del cine de los años veinte, al que le estaba vedado sonreír y hablar en cámara. El tema había interesado en su momento a Federico García Lorca, autor de "El paseo de Buster Keaton".

El melodrama de Gandini tiene como texto principal el poema surrealista "Buster Keaton busca a su novia", que el poeta español Rafael Alberti escribió en la década del 20, y de otros textos pertenecientes a Lewis Carroll, Ranieri de Calzabigi, Paul Eluard y Benjamín Péret. Para la parte musical, Gandini se vale de un pequeño conjunto instrumental del que él mismo fue pianista en oportunidad del estreno, y un quinteto de jazz. También toman parte en la obra marionetas, filmes y cintas magnetofónicas. La voz del protagonista, ha sido confiada a un barítono.

El estreno de "La Pasión de Buster Keaton", se realizó en el Instituto Goethe, el 27 de junio de 1978.

En el Teatro del Libertador de la ciudad de Córdoba, el compositor Augusto Benjamín Rattenbach (1927) estrenó el 6 de julio de 1980 su ópera "Jettatore", que está basada en la obra homónima de Gregorio de Laferrère (Jettatore", obra consagradoria de Gregorio de Laferrère, fue estrenada en el Teatro de la Comedia en 1904. Pedro Orgambide y Roberto Yahni estiman que "Laferrère compone, juntamente con Florencio Sánchez y Roberto Payró, la vanguardia de la época de oro de la dramaturgia argentina").

El siguiente estreno de una ópera de autor argentino se registrará recién seis años más tarde, el 29 de setiembre de 1986, y será también un trabajo de Augusto Benjamín Rattenbach: la ópera de cámara en un acto "Edipo en San Telmo", con libro de Elena García de la Mata.

El lugar del estreno fue el Teatro del Viejo Palermo.

Estrenada en el Teatro Colón el 7 de mayo de 1987, "La Hacienda", segunda ópera de Pompeyo Camps, a la que el autor denomina "farsa trágica", responde a un libreto del propio

músico que aborda un ríspido tema social. El autor expresa al respecto: "Lo imaginé como una parábola sobre el feudalismo en nuestra América y su componente, el filicidio. A su vez, feudalismo y filicidio representan las típicas y paternalistas dictaduras de América Latina". Refiriéndose a la música, Camps afirma: "Despojado por propia evolución del inconducente afán de la modernidad, procuré crear una música expresiva, sincera, lógica". Luego de afirmar que no se propuso crear una anti-ópera, concluye: "No renuncié a la disonancia como epicentro de una armonía sin reposo, ni a la melodía como razón implícita del canto." Vacío el tema de un contenido lírico, los méritos de la obra parecen encontrarse, definitivamente, en su aspecto constructivo en el que Camps avanza siempre con absoluta seguridad.

"La Segunda Vida", compuesta por Horacio López de la Rosa (1933-1986), prematuramente desaparecido, fue estrenada el 7 de marzo de 1988 en el Anfiteatro Caminito del barrio porteño de La Boca. El autor escribió su propio libreto basado en un cuento de Charles Asselineau. "Es una sátira, una comedia romántica de celos..." afirma el crítico Héctor Coda, y agrega: "Todo sobrenada en un clima de banalidad, ingeniosamente mantenido... Un delicioso pasatiempo."

El 7 de abril de 1989, en el Instituto Goethe, la compositora Marta Lambertini (1937) dio a conocer su ópera de cámara "Alicia en el País de las Maravillas", cuya también es la adaptación libre del difundido relato homónimo de Lewis Carroll (Alice in Wonderland). En una nota periodística a la que se prestó días antes del estreno, la compositora reveló aspectos de su trabajo. Así, luego de identificarse con la estructura narrativa del libro, transformó a Carroll en un personaje de la ópera, que consta de un sólo acto, está escrita en tres idiomas, principalmente el inglés. "La idea –declaró– fue hacer una obra y una música con múltiples niveles de lectura, como sucede con el libro de "Alicia... ". "Aquí intento ofrecer, más que una ópera –expresó en otra ocasión Lambertini–, una reflexión alegre y desprejuiciada sobre el género, sobre los personajes y sus múltiples manifestaciones, sobre la subversión de la lógica como reacción ante la represiva sociedad victoriana, que anticipa – con Carroll y Kafka– la estética del absurdo".

La parte musical de la ópera está a cargo de un reducido conjunto instrumental formado por piano, clave, cuerdas, maderas y percusión. La escritura vocal comprende recitativos, arias, dúos y ligeros "parlatos", sin excluir un ocasional "sprechgesang".

Dos óperas breves tuvieron su estreno en el Teatro Colón el 19 de diciembre de 1989: "Escorial" y "Adonías".

"Escorial", es la segunda ópera de Mario Perusso. Concebida en un acto, el libro, adaptado por el propio compositor, es la obra teatral homónima del gran dramaturgo belga Michel de Ghelderode, a cuyo texto el músico agregó fragmentos de "Magia roja" y "Halewin", también de Ghelderode. Ha corrido mucha agua bajo los puentes desde el estreno de su "ópera prima" "La Voz del Silencio". El autor de "Escorial" es ahora un músico con metas más definidas, signadas por un indeciso atonalismo, y con las ideas claras respecto del compromiso de una creación dramática. Su elección de la tortuosa obra de horror de Ghelderode, ha sido un acierto y al mismo tiempo un desafío para el compositor que ha salido con bien de la difícil empresa porque no ha esquivado las dificultades y ha sabido inteligentemente aplicar esquemas diversificados para cada exigencia planteada por el libro, en un clima expresionista siempre disonante.

"Adonías", del compositor argentino nacido en Polonia, Alejandro Pinto (1922), en cuyo catálogo figuran la ópera de cámara "Los Raptos" (1951) y tres pequeñas óperas de cámara con libreto del escritor Marco Denevi, estrenadas en 1973, en el Teatro General San

Martín, discurre en nueve cuadros sobre una narrativa bíblica, el Libro 1 de los Reyes, con una óptica realista y cínica de la lucha por el poder entre Salomón y Adonías. De la tensión dramática de "Escorial", pasamos en "Adonías" a un clima para nada inquietante. El autor no ha desechado los grandes clímax orquestales para captar a un auditorio atento; pero quizás por encima de lo puramente instrumental y de sus hallazgos al respecto, es en la parte vocal (que incluye la palabra hablada) donde está lo más atractivo de la obra, para confirmar en este sentido la predilección que el autor tiene por la música vocal, según puede apreciarse a la sola lectura de su catálogo.

"Maratón" es la tercera ópera de Pompeyo Camps. El estreno se efectuó el 19 de diciembre de 1990, en el Teatro Colón. Curiosamente, en los últimos años, los estrenos de óperas de autores argentinos en el Teatro Colón se efectúan en los dos últimos meses del año.

"Maratón" tiene dos actos y su libreto, que pertenece al escritor Ricardo Monti, gira en torno de una maratón de baile. La acción transcurre en 22 escenas y se propone ser una "metáfora sobre la condición humana".

Pompeyo Camps, fiel a sí mismo, y con la habilidad necesaria para moverse musicalmente en intrincados panoramas ajenos al lirismo, que es a nuestro juicio una de las bases más sólidas sobre las cuales debe asentarse la Ópera, hace una nueva demostración de destreza compositiva.

También en 1990 se estrenan dos óperas de cámara: "La Venganza de Carmen", del pianista y compositor Osías Wilenski (1933) y "¡Oh, Eternidad...!", de Marta Lambertini, el 6 de octubre, en la Capilla de la Recoleta. El texto de esta ópera proviene de diversas fuentes, como el Libro de Ana Magdalena Bach, Edgar Allan Poe, Friedrich Wilderlin y la propia compositora. La parte vocal requiere un barítono, soprano y mezzosoprano. La orquesta está formada por cuerdas, piano, clave, flauta y percusión. Hay mucha imaginación y agudo sentido del humor en esta partitura. "O, Ewigkeit...! (N° 2) ossia "SMR Bach", es –dice la autora– una cosmovisión poética sobre aspectos de la personalidad de J. S. Bach. Pero también sobre la problemática del compositor. La soledad del artista, la indiferencia de sus contemporáneos hacia su obra y sus necesidades, tanto espirituales como materiales, son expresadas aquí en un contexto musical que hace referencia más o menos directa a la música de Bach, relacionándose en su discurso con los distintos personajes –Ana Magdalena, Maria Barbara, el rey Federico II de Prusia– y sus peculiares situaciones".

"La Venganza de Don Mendo", una farsa lírica en dos actos y cinco cuadros basada en la caricatura de tragedia homónima de Pedro Muñoz Seca, con libreto y música del compositor Ernesto Mastronardi (1927), fue estrenada el 7 de abril de 1991 en el Teatro Presidente Alvear, en la temporada que el Teatro Colón realizaba en esa sala. Al año siguiente, el 7 de marzo de 1992, "La Venganza de Don Mendo" llegó al escenario de nuestro primer coliseo. Una farsa interesante y divertida del famoso comediógrafo español merecía una adaptación para el teatro lírico, que ahora se ha concretado de la mano de Ernesto Mastronardi. Nada más difícil para iniciarse en el teatro cantado que una comedia. El compositor se ha mostrado a la altura del compromiso y ha compuesto para la famosa pieza de Muñoz Seca, una música inteligente e indiscutiblemente apropiada para el libro.

En el Auditorio del Instituto Goethe, el 29 de junio de 1991, se efectuó el estreno local de la ópera de cámara, en 1 acto y siete escenas, "El Milagro Secreto", del compositor Martín Matalón (1958-), formado musicalmente en los Estados Unidos y luego en Francia, país en el cual se ha radicado. Basada en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges y concebida para un reducido conjunto instrumental (clarinete bajo, saxos, trompeta, trombón, piano y clave,

violín, violoncelo, contrabajo y percusión), barítono, soprano, trío de voces masculinas y actores, "El Milagro Secreto" fue premiada en el Concurso "Opera Autrement" y estrenada en el Festival de Avignon (Francia) el 12 de julio de 1989.

El estreno de la tragedia lírica en tres actos y cuatro cuadros "Antígona Vélez", del compositor Juan Carlos Zorzi, con libro de Javier Collazo basado en la tragedia homónima de Leopoldo Marechal, que se llevó a cabo el 17 de diciembre de 1991 en el Teatro Colón, debe ser saludada con aplauso, no solamente por el interés y la calidad del material temático, que ubica en la Argentina rural el mito helénico de la Antígona de Sófocles, sino también por la importante contribución del músico ante una propuesta teatral de tanto compromiso.

Evidentemente, Zorzi se siente cómodo —y ello se transmite al oyente— en el camino que ha elegido y que a tal punto conviene a esta ópera, en el que logra armonizar dos componentes; por un lado, el poema con lejanas, en apariencia, evocaciones del ciclo cultural helénico del cual forma parte, por el otro, la inserción del mito en el ambiente rural criollo. Zorzi ha sabido manejar sus recursos técnicos y su pensamiento musical contemporáneo con un acierto que augura nuevas experiencias positivas de su talento en el ámbito sembrado de escollos, del teatro lírico. Dignas de especial mención son la escritura vocal, sea para el canto o la voz recitada, en la parte solística, y las serias e intensas intervenciones corales.

El 2 de junio de 1992, a once años del estreno mundial de la ópera en la ciudad de Washington, el Teatro Colón puso en escena la ópera "Beatrix Cenci", de Alberto Ginastera. La obra, con libro del gran poeta escocés William Shand, radicado en la Argentina desde hace sesenta años, y la colaboración del escritor Alberto Girri, había tenido su "première" en el Kennedy Center de la capital norteamericana. En la primera velada en el teatro de ópera del mencionado Centro, se había puesto en escena la "Missa" de Leonard Bernstein; al siguiente día, fue el turno de la ópera de Ginastera, que le había sido comisionada por la Sociedad de la Opera de Washington.

"Beatrix Cenci", junto con sus hermanas mayores "Don Rodrigo" y "Bomarzo", componen un aporte fundamental a la moderna literatura lírica argentina, sólo comparable a la importante contribución que para la misma significaron las óperas de Juan José Castro. Curiosamente, tanto Castro como Ginastera compusieron tres óperas y a su fallecimiento, ambos dejaron inconclusa una cuarta ópera: Juan José Castro, "Cosecha Negra", y Alberto Ginastera, "Barrabás".

De "Beatrix Cenci", pudo decir el notable crítico estadounidense Irving Lowens, que Ginastera "compuso una partitura que, a pesar de su idioma musical, tan contemporáneo, es realmente una gran ópera, conforme a la mejor de las tradiciones".

En los últimos años, los compositores argentinos han incursionado con cierta frecuencia en el campo de la ópera de cámara. Es bueno que ello haya ocurrido y sería plausible también que existiera una compañía de ópera de cámara permanente, como la que se constituyó en el Teatro Colón no hace muchos años, para que el público se familiarice con el repertorio camarístico y para que los compositores tuvieran mayores oportunidades de estrenar sus óperas, cosa que con la gran ópera no es fácil lograr.

Marta Lambertini, Gerardo Gandini, Augusto Benjamín Rattenbach y otros, aunque en menor grado que los mencionados, han sido hasta ahora los principales y exitosos sostenedores de esta tendencia.

"La Casa sin Sosiego", de Gerardo Gandini, que dispuso de un magnífico libreto de Griselda Gambaro, realizada por encargo del Instituto Di Tella y la Fundación San Telmo, fue estrenada en el Teatro General San Martín el 27 de junio de 1992, con la participación del conjunto instrumental Sinfonietta, dirigido por el autor.

En cuanto a la ópera de cámara "Minotauro", de Augusto Benjamin Rattenbach, con libreto de José María Gómez, se estrenó el 9 de abril de 1994 en la sala Alberdi del Teatro General San Martín.

Una nueva ópera de Mario Perusso, "Guayaquil", en siete cuadros, con libreto del escritor Agustín Pérez Pardellas, se dio por primera vez en el Teatro Colón, el 8 de junio de 1993. En su tercera ópera, el autor aborda un tema épico. Atento a las exigencias del libro, en lugar de la clásica sucesión ordenada de escenas, los autores han optado por una alternancia de situaciones que no se ciñe a factores de tiempo y lugar, el compositor ha introducido en el texto musical motivos o indicadores temáticos que hacen las veces de hilos conductores del devenir dramático.

En el carácter de esta ópera, Perusso parece encontrarse especialmente cómodo; ha caracterizado atinadamente a sus personajes y ha escrito páginas, como el diálogo del prócer con su hija sumamente emotivas. A Mercedes le ha dedicado también un cálido monólogo. Hacía mucho tiempo que no se estrenaban en casi rápida sucesión obras tan aptas para la polémica como las que en los últimos meses de los años 1995 y 1996 presentaron nuestros compositores. Cada una de ellas creó su propio campo de batalla de las ideas a la cual el público rehusó retirándose oportunamente de la sala en cuanto tuvo la evidencia de que allí se le hablaba en un lenguaje para él ininteligible. Clásica postura esta, que ha acompañado con impiadosa e impecable regularidad la producción operística argentina en el curso de toda su historia, salvo muy pocas ocasiones (tienen que ser muy pocas para ser excepciones). La batalla se libró en las páginas de la prensa que se abrieron con inusual generosidad para anunciar primero y luego del estreno para expresar la opinión. Fue, digámoslo enseguida, una batalla de títulos a veces enfrentados en una misma página. Está bien que esto haya sucedido. Sólo la indiferencia debe preocuparnos, no la participación que ha de ser siempre bienvenida.

Reunir en doce meses tres obras como "La Ciudad Ausente", "La Oscuridad de la Razón" y "Saverio el Cruel", constituyó un verdadero desafío. No sabemos si el reto figuraba en las intenciones del Teatro Colón o si las cosas se dieron así simplemente "por razones de programación" o bien "por razones técnicas". Lo cierto –y lo bueno– es que el desafío existió de hecho. Por una vez, el destinatario de esas opiniones periodísticas, el público, se rindió frente a semejante despliegue de juicios opuestos. El resultado pudimos apreciarlo el 14 de noviembre de 1995, en la última representación de "La Ciudad Ausente", cuando un público que rebasaba la nada desdeñable capacidad del Teatro Colón, aplaudió la obra en todo su curso y al finalizar el espectáculo, lejos de retirarse, permaneció en la sala ovacionando a los autores y a los intérpretes durante más de veinte minutos... Qué había ocurrido?

Simplemente, que un sector de ese público, joven a simple vista, incitado por la batalla de la que hablábamos, resolvió terciar en ella, resolvió que tenía que pensar por su cuenta. Sólo eso. Nada más que eso. Ojalá que esa participación no haya sido solamente una actitud pasajera.

Se dirá que el episodio no se repitió en la representación de las siguientes óperas. La respuesta a esa posibilidad es que cuando alguien se niega a concurrir a un espectáculo, nada, absolutamente nada, ni entradas regaladas o a bajísimo costo ni las batallas periodísticas, pueden doblegar esa decisión.

Tras esta prolongada digresión, recordemos que "La Ciudad Ausente", ópera en dos actos, de Gerardo Gandini y libreto de Ricardo Piglia basado en su propia novela homónima, tuvo su estreno en el Teatro Colón el 24 de octubre de 1995. Tal cual lo ha expresado el autor del

libro, el núcleo básico de la novela es la historia del escritor Macedonio Fernández, que no pudo soportar la muerte de Elena, su mujer, y como consecuencia de ello padeció un corte en su vida a partir de ese momento. "El Macedonio de la ópera –agrega– hace un pacto fáustico con un inventor que le promete construir una máquina en la que su mujer pueda perpetuarse". El mundo fantástico de "La Ciudad Ausente", ha encontrado en Gerardo Gandini el músico ideal. Gandini está dotado de una enorme capacidad y fantasía sonora para crear imágenes, para envolver la acción en una atmósfera de encantamiento. Incluso, creemos que en ocasiones abusa de esa facilidad, se regodea con ella. Esa cualidad nos parece indispensable para una obra de este tipo que la exige a cada momento. Pero la música de Gandini para esta ópera no requiere solamente exquisitez sonora, también pide potencia y teatralidad e incluso una escritura vocal –un tanto avara– que no debe desdeñar una expandida concreción melódica y una instrumentación variada que se ajuste a las necesidades expresivas del texto, con el cual tiene la música su obligación primera. Ante todas esas exigencias, Gandini ha respondido con una música que apela constantemente a los módulos de las vanguardias musicales de la segunda mitad del siglo, en las cuales él mismo se halla inserto. Todas las pautas previstas se han cumplido en "La Ciudad Ausente" que, además, contiene tres micro-óperas que reflejan distintas estéticas, como el estilo mozartiano, el romanticismo del siglo diecinueve y el expresionismo schónberguiano. En este último, se entremezcla una frase de "La Traviata" de Verdi, con "Finnegan's Wake". Todo comprendido, es "La Ciudad Ausente" una obra de verdadero interés que le ha hecho mucho bien a nuestra lírica. Si tuviera que expresar un juicio absolutamente personal, diría que lo mejor de la obra está en el segundo acto, rotundo, definitivo.

dos semanas escasas de "La Ciudad Ausente", la ópera de Pompeyo Camps "La oscuridad de la razón" se dio a conocer el 7 de noviembre, en la misma sala. También en este caso, la crítica diaria se mostró interesada y abundó en consideraciones francamente contradictorias, si bien en menor medida que en el caso precedente. También aquí los titulares, que fueron llamativos y a veces contradictorios en sí mismos, revelaron una crítica musical interesada en debatir las expresiones más avanzadas de nuestro teatro musical.

"La oscuridad de la razón", ópera encargada por el Teatro Colón, se divide en tres actos y doce escenas. El libro es del escritor Ricardo Monti, también colaborador de Camps en "Maratón", su ópera anterior.

La acción está ambientada en una provincia sudamericana hacia 1930 y se entremezcla con materiales que reconocen diversa procedencia, entre ellos, un misterio medieval; pero la referencia más clara es la "Orestíada". Sus personajes en la anécdota rural, se corresponden con los de "Electra" de Esquilo: Alma es Electra; Mariano, Orestes; María (La Madre), Clitemnestra, y Dalmacio, es Egisto.

Un texto sumamente confuso, preñado de oscuros simbolismos, que mucho se asemeja a un vano alarde de erudición, pero cuyo mayor pecado es el de ser de todo punto inadecuado para el teatro lírico. Y ello sin olvidar su carácter discursivo y sobre todo, su desmesura, que lleva la ópera a más de tres horas de duración.

Una vez más, pero ahora fatigosamente, Pompeyo Camps cumplió su compromiso musical sin parar mientes en la razón o sinrazón del irreprimible texto. Claro que la música había de resentirse ante las exigencias del libro. Pero sería justo no reconocer que, sin innovar en los moldes y tendencias que son clásicas en la obra de este músico, el compositor ha escrito algunas de las páginas que más le honran, de los que no pueden excluirse fragmentos vocales como los asignados a tenor y soprano.

La gran expectativa creada por el publicitado estreno de la ópera "Saverio el Cruel", de

Fernando González Casellas (1925) basada en la obra teatral de Roberto Arlt adaptada por el propio compositor, radicó en el hecho de que un escritor hijo dilecto del viejo Teatro del Pueblo, privilegio que entrañaba de hecho su exclusión de ciertos códigos culturales de la sociedad argentina, ingresaba en el Teatro Colón de la mano de Saverio, uno de sus personajes clave, un antihéroe, "físicamente derrotado" como el propio escritor lo describe.

El libro, una farsa trágica ideada por un grupo de elevado rango social que para divertirse necesita una víctima y la encuentra en Saverio, el humilde vendedor de manteca. El jugará su rol hasta el final y su delirante crueldad se desvanecerá con su vida en tanto que la de su grupo ejecutor será, esa solamente, la Crueldad. Fernando González Casellas, es un excelente músico, que estudió, al igual que su colega Camps, con Jaime Pahissa, y cuya producción, que registra obras de distintos géneros, incluye varias composiciones de carácter religioso. Su obra ha merecido diversas distinciones. Desde el punto de vista de las características de su música ella fue orientándose del intertonalismo en el que lo inició su maestro, hacia técnicas de la que hoy se llama, con bastante propiedad, "viejas vanguardias", en las cuales todavía se sienten cómodos, a fines del siglo, muchos compositores de aquí y de allá.

González Casellas ha salvado con honor su compromiso en una harto difícil prueba. Su identificación con el autor del libro ha jugado un papel muy importante en su tarea. Eligió el camino de que su música funcionara "como un comentario del texto, como si fuera un personaje más que se mete en la acción". Quizás haya sido un error, porque esa sujeción es demasiado evidente y le ha impedido dar vuelo a su propia imaginación, limitada a la creación de climas, por lo demás de excelente factura. La orquesta, por su parte, revela una mano hábil. Su idea de utilizar grupos instrumentales alternativos, para distintas escenas y usar la orquesta completa sólo en determinados tramos de la obra, como el final, nos parece muy acertada. En suma, el trabajo del compositor revela coherencia y solidez, una sociedad de reconocida eficacia, en el que sin embargo se echa de menos el canto.