

EL GÉNERO ÓPERA EN URUGUAY: UNA MIRADA MÚLTIPLE

Marita Fornaro
Marta Salom

Ópera e identidades locales: el enfoque, el proyecto

Cuando se habla de identidad musical se tiende a pensar en los procesos locales de creación, en la “música nuestra”. Sin embargo, la conformación de esa identidad transita caminos mucho más complejos. Por un lado, una visión actual del concepto incluye no sólo las figuras individuales de los compositores y sus obras, sino también la música que se interpreta, se escucha, se pone en escena. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que las categorías de “lo local”, “lo nacional”, lo “internacional” no se construyen como compartimentos estancos. Las redes internacionales del consumo musical no son novedad; se han intensificado, sí, los flujos culturales mundiales, y los “paisajes” de esta “modernidad desbordada”, en expresión de Arjun Appadurai (2001) son expresión de esa globalidad y esa multiculturalidad que refleja el género que hoy nos ocupa, de cuyos encuentros y juegos de espejos nos habla Enrique Badaró en el texto que guía la mirada artística de esta exposición. A nosotras nos toca reflexionar sobre cómo ese encuentro de artes y de culturas se expresa en el nivel de lo local. No es tarea fácil; si bien se dispone de trabajos de nivel descriptivo para algunos períodos, falta una mirada sintetizadora sobre el fenómeno ópera en Uruguay, que permita dar cuenta de los diferentes imaginarios que sobre este género detectamos desde distintos lugares de la investigación.

Nos interesa, pues, reflexionar en estas páginas sobre cómo la ópera, la creada aquí, la interpretada aquí, es uno de los elementos constructores y constituyentes de algunas de las expresiones de nuestra identidad. Será una primera aproximación desde este enfoque más holístico, pues apenas hemos comenzado una investigación que tiene como centro lo que ha acontecido y lo que está sucediendo en el Teatro Solís, pero ubicando esta institución en “el entramado sociocultural uruguayo”. Es tarea ambiciosa; que llevará años, pero es una oportunidad magnífica de socializar los documentos guardados no sólo en el Archivo del Solís, sino en otros muchos, conservados en la esfera pública y en la privada. Para esta primera aproximación al trabajo propuesto nos hemos basado en el *Fondo de Programas de Espectáculos* y el *Fondo de Fotografías* del Teatro - integrantes de lo que hoy denominamos Archivo General del Teatro Solís, custodiado en el CIDDAE-; hemos atendido a la prensa, hemos realizado una intensa búsqueda iconográfica y hemos iniciado la realización de entrevistas con diferentes tipos de protagonistas de la historia del género en el país. Hablamos de protagonistas en el sentido amplio del término: un director, una cantante, un *régisseur*, una modista, un melómano... Por otra parte, estamos comenzando a relacionar información obtenida en este Proyecto, a partir de la cual los diferentes teatros montevideanos comienzan a mostrar su vida entrelazada, con la generada en otra investigación que se ocupa del Teatro “Larrañaga” de Salto¹, y hemos iniciado la búsqueda de materiales de otros teatros uruguayos, en un primer intento de superar la visión de “la ópera fue en Montevideo”. Esta búsqueda está enmarcada en el concepto de que las instituciones artísticas estudiadas han estado

¹ Proyecto “El Teatro Larrañaga de la ciudad de Salto: un referente de la vida cultural de la región”. Responsable académica: Graciela Carreño (Escuela Universitaria de Música, Universidad de la República).

insertas en redes de relacionamiento, concepto que la actual gestión del Teatro Solís ha retomado en su actividad con los teatros de la región.

La ópera en el Uruguay: entre la interpretación y la creación

Los comienzos de la ópera en Uruguay y su desarrollo en la colonial Casa de Comedias han sido estudiados por Lauro Ayestarán (1953); por su parte, Alfredo Castellanos (1987) y Susana Salgado (2003) han relevado parte de la actividad operística en el Teatro Solís. Aportaremos aquí otra perspectiva, enmarcada en el enfoque que guía nuestra investigación, más preocupada por la inserción social de las artes escénicas.

La presencia del teatro musical nos interesa especialmente como tema que permite estudiar la tensión entre “lo nacional” y “lo extranjero”. Esto requiere, actualmente, una mirada histórica que ya no es la de una historia “universal”, sino más bien la de una historia transnacional que atienda a los flujos de los que hablábamos en el comienzo. Las colonias, y luego los países nacientes en América, muestran en sus artes del espectáculo el interés en sentirse cosmopolitas, en participar, desde la periferia, de las artes que ofrecen los centros generadores de novedades. En este sentido, Uruguay se muestra decididamente romántico e Italiano, insertándose con fluidez, durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, en el mercado internacional y en las redes de consumo operático que vinculan las presencias estelares de solistas y compañías con ese mercado. Así, las notas de prensa dan cuenta de los barcos en que las “estrellas” de la ópera llegan y parten, con Buenos Aires y Santiago de Chile como principales destinos, y también permiten apreciar la relación con Brasil, donde a menudo se formaron compañías de artistas europeos para actuar en el Río de la Plata. Las figuras se suceden: Sofía Vera-Lorini, Amelia Galli-Curci, Enrico Caruso, Titta Rufo, Tito Schipa, María Barrientos, Adelina Patti, Luisa Tetrazzini... A su vez, el país ve nacer una red interna de circulación de repertorios e intérpretes. Para poner un ejemplo, la ciudad de Salto recibe en su Teatro, en 1898, óperas como *Aída* puestas en escena por la compañía dirigida por Pablo Pezonni, en un movimiento que también se encuentra en el Teatro “Progreso” de Paysandú, con compañías que visitan Montevideo, pero también con otras que hacen sus giras vinculando las dos márgenes del Río Uruguay.

Es posible diferenciar momentos en relación a la vida teatral y la elaboración de una identidad local. Luego del período colonial, la construcción de teatros se corresponde con la construcción de un país. En la segunda mitad del siglo XIX, además del Solís (1856), sobre cuya historia se dispone hoy de seria bibliografía (Castellanos, 1987; Bouret, 2004), en pocos años surgen las salas en Montevideo: Alcázar Lírico, 1869; Cibils, 1871; San Felipe y Santiago, en el solar de la antigua Casa de Comedias, 1880; Politeama, 1887 y luego de quemado, 1901; Stella d'Italia, 1895...) y también en las capitales del litoral del Río Uruguay: Teatro Progreso en Paysandú, 1876; Teatro Larrañaga en Salto, 1882. Paralelamente se crean los conservatorios, y comienza la producción musical nacional. La ópera italiana triunfa en la antigua Casa de Comedias y luego en el Solís, en este último, desde su inauguración. Rossini es el compositor más interpretado hasta la apoteosis de Verdi. Respecto a este compositor, su recepción en el país es por demás interesante. Así, por ejemplo, es su *Ernani* la obra elegida para la inauguración del Teatro Mayor en 1856; el Instituto creado por los Sambucetti lleva su nombre, puesto en relieve en el tímpano de la fachada neoclásica, con un lienzo de Antonio Martín Perlasca, “La glorificación de Verdi”, de ocho por cinco metros, en su interior (Montero Zorrilla, 1998:70 – 72). El periódico *Montevideo Musical*, fundado por Francisco Sambucetti, festeja el triunfo de sus óperas en forma reiterada, incluso con poesías; organiza fiestas con tal fin, y publica correspondencia con el compositor.

En el último cuarto del siglo XIX la actividad musical uruguaya muestra la tensión entre la mirada hacia lo europeo, la preocupación cosmopolita, y la intención de construir una

música uruguaya. Es el “Uruguay de la modernización” (Méndez Vives, 1975, entre otros), que se afirma como país ganadero, que llega casi al millón de habitantes, que asiste al nacimiento de su clase media, cuya elite intelectual produce las bases de la creación nacional en sus diversas expresiones: la novela histórica de Eduardo Acevedo, la literatura de inspiración gauchesca, el romanticismo tardío de la poesía de Zorrilla de San Martín, la pintura de Juan Manuel Blanes, la fundación de una historiografía nacional. Es la hora de la primera ópera uruguaya, *Parisina* (1878) de Tomás Giribaldi. La obra refleja el momento: además de un lenguaje musical plenamente italiano, utiliza el libreto de Felice Romani (escrito a partir de un poema de Byron, de 1816), ya empleado por Donizetti en 1833. Lo mismo ocurre con el resto de las óperas compuestas por Giribaldi. Ya León Ribeiro, en la segunda década del siglo XX, propone su *Liropeya*, cuyo argumento, basado en *El Charrúa* de Pedro Bermúdez (1855, drama histórico en verso), idealiza a una pareja indígena en su oposición al conquistador español, opción muy tardía de la visión romántica de lo indígena que tiene en el poema *Tabaré* (1888) de Juan Zorrilla de San Martín la máxima expresión en Uruguay. Sin embargo, la ópera de Ribeiro es concebida también en un lenguaje musical totalmente europeo. Fue estrenada con cortes por la Compañía Lírica Italiana dirigida por Gino Marinuzzi, en medio de la temporada de ópera de 1912, en desastrosa versión, según la crítica. El camino de búsqueda de un lenguaje propio es azaroso; incluye, en las décadas que rodean al cambio de siglo, *Ofelia* (1880) de Carmelo Calvo; *Alda* (1906) de Ramón Rodríguez Socas, *Fata Morgana* de Rafael de Miero (1911, dirigida por Mascagni); *La última gavota* de César Cortinas (1915).

Al comenzar el siglo XX, nuevos teatros diversifican la escena uruguaya; el Urquiza con su estética *Art Nouveau*, en 1905, y los de San José y Fray Bentos en 1912. La ópera continúa triunfando, sobre todo la italiana, más algunas representaciones de Wagner y de Bizet. Por otra parte, se afirma la actividad de los artistas nacionales. En 1930 la programación del Solís muestra a un país que, aunque mira todavía hacia los modelos europeos, ya ha generado una abundante producción de intérpretes y compositores. Y es, además, un país confiado, enriquecido por la venta de sus productos ganaderos durante la Primera Guerra Mundial. Los programas anuncian las “Grandes Veladas de Gala conmemorando el Centenario”, por ejemplo, las que incluyen a “Víctor Damiani, afamado barítono uruguayo del Teatro Colón de Buenos Aires”. José Oxilia, Damiani, Juan Carlos Gebelin y José Soler pueden citarse como ejemplos de las múltiples carreras internacionales de intérpretes uruguayos, de una historia que está por escribirse, con excepción del trabajo de Lagatta Mazzeo para el caso de Damiani. Las carreras de éstas y otras figuras, su producción discográfica internacional, muestran, en el dominio de la interpretación, un movimiento inverso al característico de los inicios del país independiente: la ópera no sólo recibe elencos internacionales, sino que “exporta” intérpretes de primera línea.

En la segunda mitad del siglo se desarrollan las profesiones que convergen en la ópera como espectáculo de artes integradas. Las primeras figuras del canto, ya nacionales, llegan a la madurez. La programación operística del SODRE y del Solís ofrecen elencos uruguayos de peso de las décadas de 1950 y 1960. El Centro Cultural de Música pone en escena varias óperas en la década de 1950, marcando su presencia como gestor artístico privado. En los años 70 tienen lugar los Festivales Populares de Ópera; en 1986 se funda Pro-Opera, otra respuesta privada a las necesidades del medio. Se desarrolla la docencia oficial de canto, en el Conservatorio Nacional de Música, creado en 1953, continuado hasta hoy en la actual Escuela Universitaria de Música, y en la Escuela Nacional de Arte Lírico (1986), cuyo antecedente directo es la Escuela de Comprimarios del SODRE (1932). Paralelamente, otros compositores intentan el camino de una ópera uruguaya, como Ricardo Storm con *El regreso* (1972). Y al comenzar el último cuarto de siglo se estrena la ópera que constituye, finalmente, el hallazgo de un lenguaje propio: *Marta Gruni* (1967), “ópera montevideana” de Jaurès Lamarque Pons.

Lo operático en otros repertorios de interpretación y creación local

Más allá del género ópera en el repertorio occidental, esta exposición incluye lo que hemos denominado “presencia de lo operático”. Este concepto supone utilización de elementos estéticos de la ópera, en muchos casos, la búsqueda de integración de artes. Esta integración se da, con vinculación directa, en la zarzuela y sus géneros relacionados, como la revista; en la opereta, el vaudeville, el music-hall. Nuestro trabajo en los archivos del Teatro Solís nos ha llevado también a atender al teatro musical español, a su importante presencia en el medio local y a su influencia en los géneros rioplatenses (Fornaro *et al.*, 2007). Y, finalmente, queremos mencionar algunas presencias locales. La murga es el caso paradigmático, no sólo por la integración de las artes – la murga uruguaya ha elaborado intensamente este aspecto con respecto a su origen español – sino también por su fuerte vinculación con la zarzuela. También las parodias realizadas en la década de 1920 por las *troupes* estudiantiles universitarias, luego en su vida como *troupes* de Carnaval, muestran elementos operáticos. Aquí las influencias se entrelazan, y el concepto de rizoma, tan aplicado hoy para entender las manifestaciones culturales, resulta de especial utilidad: un conjunto de carnaval uruguayo de comienzos del siglo XX puede inspirarse en la *Commedia del’Arte* de manera directa – de hecho sus personajes aparecen con extrema frecuencia -, pero puede recibir de manera muy remota estas influencias a través de carnavales europeos o de la influencia de esta manifestación en el surgimiento de la ópera. Y una “ópera montevideana” como *Marta Gruni*, en la que se integran elementos de la cultura popular montevideana, incluidos los de origen africano, se basa en un sainete de Florencio Sánchez - que no hubiera existido sin la presencia del teatro y el teatro musical español en el Río de la Plata, dando lugar al sainete criollo. Como decíamos al comienzo, una mirada histórica de corte transnacional puede ayudar a la comprensión de los flujos culturales de la modernidad.

La ópera fuera del escenario: una mirada desde la recepción

La recepción local del género es un camino de especial riqueza para reflexionar sobre su presencia en distintos estratos socioculturales. La ópera es consumida, como a nivel internacional, por las elites locales. Es ocasión de afirmar prestigios y ofrecer productos de lujo en los programas, como puede apreciarse desde comienzos del siglo XX a inicios del siglo XXI. Pero también está presente - muchas veces fragmentariamente, como anota Badaró - a nivel popular, alternando con fragmentos de zarzuela; en este sentido, puede hablarse de un proceso de “tradicionalización” o “folklorización” de estas melodías. En el trabajo de investigación hemos ubicado, además de testimonios orales muy significativos, documentos que hablan del primor con que se atesoraban programas, de la importancia social de asistir al teatro a ver ópera, del momento especial que significaba, para muchas familias, acudir a una tienda a elegir discos. Incluimos aquí un ejemplo que ilustra la importancia de los programas como objetos que prolongaban la memoria de los eventos operísticos²: un álbum encuadernado en cuero, en el que se recogieron los argumentos tomados de los programas de veintidós óperas ofrecidas en el Teatro Solís durante las temporadas de 1913 y 1914; son 475 páginas con un índice manuscrito adornado con una guarda en tinta china. Los materiales conservados en los archivos públicos, los guardados por aficionados de muy diversa ubicación socioeconómica, permiten una aproximación a la vivencia de la ópera desde la platea al “paraíso”, a lo que sucedía fuera del escenario y sostenía esas sorprendentes temporadas; la pasión de las notas de prensa defendiendo al género, su intensa presencia en los diferentes teatros, en especial el Solís y el Politeama.

² Agradecemos a Antonio Lagarta Mazzeo el habernos acercado estos documentos de su archivo personal.

La ópera en los programas del Teatro Solís

La investigación que estamos desarrollando nos ha permitido analizar los programas del primer período de la historia del Teatro Solís, desde su fundación hasta la adquisición por el gobierno municipal de Montevideo. Este análisis – presentado con mayor detalle en Fornaro *et al.*, 2006- ha incluido la reflexión sobre los programas como objetos, cuya vida pudo ser efímera, papel abandonado luego de una función, pero también prolongada hasta hoy, constituyéndose entonces en vehículo mediador de la memoria, en testigo que nos interpela como investigadores. Los programas muestran, en su arte gráfico, el esplendor de la presencia del *Art Nouveau* y el *Art Déco*; también permiten apreciar el movimiento comercial y el papel de auspiciantes y mecenas. La publicidad ofrece la imagen de un país que está a la búsqueda del progreso, y evidencia la importancia de ciertas conquistas tecnológicas en la constitución del Uruguay moderno. A su vez, los programas constituyen también un ámbito de legitimación de prestigios, con sus listas de abonados a las temporadas de una determinada compañía, con la publicidad de marcas de automóviles apoyada en la nómina de usuarios de una aristocracia local. Y muestran, en el período estudiado, los “entre actos” en los que se incluyen argumentos de las obras, comentarios sobre la actividad musical internacional, comentarios sobre moda y salud, consejos para intérpretes, partituras para voz y piano – rubro que abarca desde arias famosas a tangos y otros géneros musicales del momento.

La experiencia de *Opus-Ópera*: la multiplicidad de miradas

Cuando cerrábamos nuestro primer trabajo sobre los programas de espectáculos del Archivo del Teatro Solís, dedicábamos una última reflexión a “los programas y el futuro”, concibiendo la posibilidad de que este trabajo pudiera aportar a una historia de las artes escénicas en Uruguay producida con criterios actuales de análisis; una historia que, además, pudiera ser insumo para las actividades de gestión de las artes. Anhelábamos las miradas múltiples, y ese deseo de futuro parece comenzar a concretarse en este audaz emprendimiento de *Opus-Ópera*, donde el trabajo exigió ajustar los tiempos académicos a las necesidades de gestión del Teatro, pero también incluyó cientos de horas de búsqueda, de relacionamiento con magníficas personas que cedieron materiales únicos, de intercambio de enfoques con la concepción artística de la curadoría, la calidez del día a día en el CIDDAE y, sobre todo, la pasión compartida.

Bibliografía

- APPADURAI, Arjun, 2001 – *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires. Trilce/Fondo de Cultura Económica.
- ARANA, Mariano, 2000 – “El teatro de la ciudad y la ciudad como teatro de la colectividad”. En: Farina, Á. y C. Pascual – *Proyecto Solís*. Padova: Il Poligrafo.
- AYESTARÁN, Lauro, 1953 – *La música en el Uruguay*. Montevideo. SODRE.
- AYESTARÁN, Lauro, 1956 – *El centenario del Teatro Solís*. Montevideo: Comisión de Teatros Municipales.
- BAROFFIO, Eugenio, 1958 – “El Teatro Solís”. *Revista Histórica*, tomo XXVIII, Año LII, 2ª época, Nº 82-84.
- BAROFFIO, Rosa Carmen, 2002 – *Centro Cultural de Música. 60 años ininterrumpidos de música en Uruguay*. Montevideo: Centro Cultural de Música.
- BARRÁN, José Pedro, 1989/1990 - *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* (2 vols.). Ed. de la Banda Oriental, Montevideo.

- BOURET, Daniela, 2004 – *Teatro Solís: historias y documentos*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo.
- CASARES RODICIO, Emilio y Álvaro TORRENTE (eds.), 2002 – *La ópera en España e Hispanoamérica* (2 vols.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CASTELLANOS, Alfredo, 1987 – *La historia del Teatro Solís*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo.
- FARINA, Álvaro y Carlos PASCUAL, 2000 – *Proyecto Solís*. Padova: Il Poligrafo.
- FORNARO, Marita, Marta SALOM, Graciela CARREÑO y Jimena BUXEDAS, 2006 -: “Qué dan hoy en el Solís? Los programas de espectáculos como testigos de las actividades del Teatro y de su inserción en el entramado sociocultural uruguayo”, en: *Teatro Solís. 150 años de historias desde el escenario*. D. Bouret, comp. Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo/Linardi y Risso.
- FORNARO, Marita, Marta SALOM, Graciela CARREÑO y Jimena BUXEDAS, 2007 - “El Archivo del Teatro Solís de Montevideo: análisis de la inserción del Teatro en la sociedad uruguaya a través de los programas de espectáculos, 1856 – 1930”, *Boletín Música Casa de las Américas* Nº 17, La Habana.
- FORNARO, Marita, Marta SALOM, Graciela Carreño, Jimena Buxedas y Cecilia Mauttoni, 2007 - “Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856 – 1930): zarzuelas, sainetes, cupleteras y tangos... *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Volumen 13, Segunda Época. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- FORNARO, Marita y Samuel SZTERN, 1997. *Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920 - 1940*. Montevideo: Universidad de la República.
- HUERTAS, Julio César, 2003 – *Raíces italianas en la música del Uruguay*. Montevideo: MEC/Embajada de Italia.
- KUSS, Malena, 1998 – “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 6. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- LAGATTA MAZZEO, Antonio V., s/d – *Víctor Damián. Una vida para el canto*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- LAGATTA MAZZEO, Antonio V., s/d – “La Ópera en Montevideo, 1830 – 1950”. Mecanoscrito.
- MANZINO, Leonardo, 2004 – *León Ribeiro. Sesquicentenario del compositor romántico uruguayo*. Montevideo: edición del autor.
- MIRZA, Roger, 2006 - “Nacimiento del Teatro Solís y polifonía de un sistema teatral en formación”, en: *Teatro Solís. 150 años de historias desde el escenario*. D. Bouret, comp. Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo/Linardi y Risso.
- MONTERO ZORRILLA, Pablo, 1988 – *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Linardi y Risso/Monte Sexto.
- SALGADO, Susana, 1970 – *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Monte Verde y Cía.
- SALGADO, Susana, 2003 - *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert and ballet in Montevideo*. Middleton: Wesleyan University Press.