

AMÉRICA EN LA ESCENA OPERÍSTICA

AMERICA IN THE OPERATIC SCENE

ANÍBAL ENRIQUE CETRANGOLO
 Conservatorio de Castelfranco Veneto;
 Univ. Venecia, Italia
 acetrangolo@alice.it

El argumento del primer encuentro cultural entre europeos y americanos fue terreno fértil para ejercitar dos representaciones diferentes del extranjero. Para los compositores europeos América fue parangón y pretexto tanto para sublimar al *otro* desde el iluminismo que escamoteaba su diversidad, como desde la visión exotizante que hacía del extraño ocasión de pintoresquismos. Ambas perspectivas resultaron ser muy afines a las que en el siglo XIX preocuparon a compositores sudamericanos. Cuando estos trataron de elaborar por fin un repertorio lírico propio, no hicieron otra cosa que recorrer otra vez más uno de aquellos dos senderos que la ópera de los italianos ya había trazado, es decir, o bien la entonación del mito, de la leyenda, de la proclamación de un regreso al campo en cuanto lugar arcádico y libre de la corrupción urbana o, en cambio, la exaltación de la historia.

The subject of the first cultural contacts between Europe and America was a pretext to demonstrate two different representations of the foreign. For those European composers influenced by Illuminist ideas, America was a way to exalt the other, overlooking his diversity, but to other musicians, America was an exotic and picturesque subject. Both perspectives were alike to those conceived by Latin-American composers in Nineteenth Century. When they tried to elaborate a national operatic repertoire, they also walked through those ways: the myth, the legend, the return to an archaic paradise free of urban corruption or, instead, glorifying the History.

ANÍBAL ENRIQUE CETRANGOLO es músico y musicólogo nacido en Buenos Aires y residente en Italia. Es Doctor en Musicología por la U. de Valladolid. Es docente del Conservatorio de Castelfranco Veneto y de la Universidad de Venecia. Dirige el *Istituto per lo studio della Musica Latinoamericana (IMLA)* que estudia la migración de músicas y músicos hacia las Américas. Ha organizado los primeros congresos europeos sobre el tema. Sus investigaciones sobre Giacomo Facco fueron publicadas en cuatro volúmenes y ha grabado óperas de ese compositor en primera mundial. Colabora con el *Grove's Dictionary*, la *Utet* y el *Diccionario de la Música Iberoamericana*. En 1999 le fue conferido el Diploma al Mérito de la Fundación Konex por su actividad investigativa. Es coordinador del *Study Group RIA* de la *International Musicological Society*.

Palabras clave:

- Ópera
- Migración
- América
- Mito
- Historia

Keywords:

- Opera
- Migration
- America
- Myth
- History

Envío: 17/09/2014

Aceptación: 27/11/2014

América, fue desde el momento de las grandes migraciones, una nueva ocasión para el mercado de la ópera, pero antes de aquellos éxodos, fue un tema lírico. El argumento del primer encuentro cultural entre europeos y americanos, había sido, desde tiempos de Metastasio, terreno fértil para ejercitar dos representaciones diferentes del extranjero. Para los compositores europeos América fue pretexto tanto para sublimar al Otro desde el Iluminismo que escamoteaba la diversidad, como, desde la visión exotizante, una ocasión de pintoresquismos. Ambas perspectivas resultaron ser muy afines a las que en el siglo XIX preocuparon compositores americanos: cuando éstos trataron de elaborar un repertorio lírico propio, no hicieron otra cosa que recorrer uno de aquellos dos senderos que la ópera ya había trazado, es decir, o bien la entonación del mito, de la leyenda, del regreso al campo o, en cambio, la exaltación de la historia.

Ya desde antes de interesar a los venezolanos o a los argentinos que pretendían crear una ópera propia, América era un objeto del que se había apropiado a manos llenas el mundo de la ópera europeo desde hacía mucho tiempo. El motivo de tal interés por un territorio lejano y poco conocido era, tanto desde Milán como desde París, la constante necesidad de novedad dentro del género lírico. La ópera se interesó siempre por lo que estaba allende de lo habitual y el prestigio de los teatros estaba condicionado en gran parte por la posibilidad de presentar primicias sorprendentes. Los argumentos, los recursos expresivos literarios, musicales y escénicos, debían ofrecer material que pudiese llamar la atención de un público voraz. Un buen libretista sabía de la absoluta necesidad de multiplicar las intrigas y pasar de manera desenvuelta, incluso arbitraria, de una situación a otra.¹ De esa forma se podría establecer un mecanismo, escribe Carl Dahlhaus, capaz de provocar muchas y muy diferentes arias. Bellini conocía perfectamente el peligro de la repetición y sabía que el éxito de una ópera dependía de la variedad, es decir, del tema interesante, del contraste de pasiones, de versos armoniosos y de los golpes de escena.² Tal multiplicidad musical y textual debía articularse con la posibilidad de sorprender con los argumentos. Un anónimo crítico insatisfecho, citado por Lorenzo Bianconi, protesta por la *routine* “*ove il tenore ama un soprano di cui il basso è geloso*”.³ Este tema preocupó tempranamente al más importante libretista del siglo XVIII: al sentir agotada la temática histórico-heroica, Pietro Metastasio escribe con desesperación a su hermano Leopoldo pidiendo ayuda en una carta que cita Bruno Brizzi:

Mi volete aiutare a cercare un soggetto per un'altra opera, sì o no? L'ho da cominciar subito terminata quella che sto scrivendo: e per far bene, dovrebbe essere un fatto romano. Farei volentieri il Coriolano, ma quella vecchia b.g. della madre non mi accomoda in teatro, farei gli Orazi, ma quel sorellicidio, mi storpia. Il Muzio Scevola è stato qui rifritto non ha gran tempo. Gli Scipioni e I Fabi ed i Papiirii hanno seccata l'umanità. Che domine faresnoi?⁴

LA SOLUCIÓN EXÓTICA. Metastasio encontrará en Oriente, un Oriente visto como sede de lo remoto, la solución que resolverá el problema de la novedad temática.⁵ Ese recurso era perfectamente acorde con el teatro cantado, ya que la

¹ C. Dahlhaus, ‘Drammaturgia dell’opera italiana’, en L. Bianconi y G. Pestelli (eds.), *Storia dell’opera italiana*, EDT, Turín, 1988, vol.VI, p. 80. El texto de Dahlhaus (pp. 77-162) fue publicado sucesivamente de manera separada: *Drammaturgia dell’opera italiana*, EDT, Turín, 2005.

² Luigi Baldacci cita una carta de Bellini en la que el compositor se expresa en esos términos. Baldacci sospecha que a propósito de ese texto que “probablemente è un falso, ma, in quanto tale è prima di tutto, un atto d’interpretazione critica”. L. Baldacci, *Libretti d’opera e altri saggi*, Valecchi, Florencia, 1974, p. 153.

³ Lorenzo Bianconi, *Il teatro d’opera in Italia*, Il Mulino, Bolonia, 1993, p. 80.

⁴ B. Brizzi, ‘Le componenti del linguaggio melodrammatico nelle “Cinesi” di P. Metastasio’, en M.T. Muraro (ed.), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Olschki, Florencia, 1978, p. 391.

⁵ Lo exótico para Metastasio resuelve también el del excesivo pudor de sus cantantes, ya que en las ambientaciones romanas o griegas las divas tenían que mostrar las piernas contra su voluntad: “Sono di nuovo a beccarmi il cervello per trovar qualche soggetto drammatico che non obblighi le nobili attrici a mostrare a’ profani le gambe loro. Onde

lirica tenía específicos motivos para abarcar lo extraordinario porque lo maravilloso, como señala Dahlhaus, es elemento cotidiano en lo musical. Según el gran esteta alemán,⁶ la ópera, y el teatro barroco, nacidos contemporáneamente, compartían la fusión de la música con la espectacularidad y la estética de lo mirífico. Esas características sobrevivirán en la ópera cuando el teatro en prosa las habrá abandonado. El melodrama permanecerá para siempre como un género amante de lo bizarro, fiel a su artificiosa génesis, a la retorcida pero no cerrada perla barroca, a esa esfera frustrada que hace siempre posible Otro mundo, sobre todo si ese Otro mundo es curioso.

Brizzi explica que el orientalismo de Metastasio enlaza con el interés específico por ese exotismo por parte del teatro francés. Una verdadera moda se había instalado en París con el *ballet géographique* y sobre todo con el triunfo del *opéra ballet*, que había sido inaugurado con la *Europe Galante* de De La Motte. Las fiestas venecianas de 1716 evocaban ya el ambiente chino, y así las *Cinesi* metastasianas presentan un escenario original que no sólo ofrece nuevas situaciones sino que además está *à la page*.

A su vez, esos productos culturales, anota siempre Brizzi, eran vestigio de la penetración comercial y religiosa europea en Asia y de: “*tutta una produzione fra aneddotica e fantástica dei racconti di viaggi, delle relazioni dei padri gesuiti*”.⁷ Será la misma vía que llevará a los europeos a interesarse por América, ya que también la literatura jesuita se habrá de interesar análogamente por el nuevo continente. El discutible rigor científico de algunos relatos no hará sino acentuar la curiosidad y la imaginación europeas; de esta manera un interesante caso entre “aneddótico y fantástico” abrirá el tema del exotismo americano.

He podido consultar en Bélgica un curioso documento de la Compañía de Jesús impreso en el siglo XVII que da cuenta de un muy especial hallazgo zoológico en las Indias Occidentales. Se cuenta que en América fue avistado un monstruo que mezclaba los rasgos del oso con los del pez; tenía caparazón de tortuga, un solo ojo y dos cuernos de ciervo. Una vez cazado y abierto se encontró que tenía dos corazones. Los cuernos y uno de los corazones tenían inscripciones en letras latinas.⁸



m'incammino verso l'Asia: a rivederci al ritorno”; B. Brizzi, ‘Le componenti del linguaggio melodrammatico nelle “Cinesi” di P. Metastasio’, op. cit., p. 391.

⁶ C. Dahlhaus, ‘Drammaturgia dell’opera italiana’, op. cit., p. 81.

⁷ B. Brizzi, ‘Le componenti del linguaggio melodrammatico nelle “Cinesi” di P. Metastasio’, op. cit., p. 394.

⁸ He consultado el citado documento en los fondos de los jesuitas belgas que son conservados actualmente en el *Archive General du Royaume* de Bruselas. Ese archivo ha recuperado los documentos de la Compañía de Jesús en tiempos de su supresión a fines del siglo XVIII. El documento muestra una imagen que explica en francés y en

Esta aparición americana y tantas otras noticias que llegaban del otro lado del Atlántico, estimularon especialmente la imaginación de los europeos vinculados al mundo del teatro y poco después del descubrimiento, América fue, además de tantas otras cosas, una flamante oportunidad escénica para la ópera. John Dryden, poeta puritano que después se convertirá al catolicismo y que tendría gran éxito en tiempos de Carlos II, escribió junto con su cuñado Sir Robert Howard *The Indian Queen*, un texto que muestra una improbable guerra entre los habitantes del nuevo mundo en tiempos precolombinos: la contienda enfrenta a los imperios azteca e inca, que Dryden y Howard imaginan vecinos: los americanos están constantemente atareados en satisfacer con sacrificios a sus doscientas deidades.

*Ye twice ten hundred deities
To whom we daily sacrifice*

La obra fue puesta en música por Henry Purcell y presentada en Dorset Garden en 1695.⁹ La ópera italiana no podía dejar de lado esa verdadera mina de novedades que representaba América. En Venecia, Vivaldi con su *Montezuma* de 1733 sobre libreto de Giusti, abre una serie riquísima de melodramas sobre la conquista de México que llegará al célebre *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique*, de Spontini.¹⁰ Aun en el siglo XIX la ópera de Spontini muestra a los americanos como representantes de la barbarie, y en el libreto de Jouy y Esmenard todo apunta al primitivismo de los aztecas. El retrato de Montezuma responde a una imagen correspondiente a las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, quien había escrito sobre el monarca americano que si bien “era muy limpio de sodomías...le solían guisar carnes de muchachos de poca edad”.¹¹ De todas maneras, el prefacio de los libretistas de Spontini muestra que los años desde Dryden y Howard no habían pasado en vano. Por lo menos se considera execrable confundir imperios americanos y conquistadores: no es lo mismo el noble Cortés que el pérfido Pizarro; mientras el conquistador de México y héroe de la ópera que se presenta, es cubierto por las más altas virtudes, se muestra a “Pizarro, au contraire, aventurier de la plus base extraction”, que vence cruelmente “sur un peuple doux, timide, et désarmé”. Pizarro es un tigre en un rebaño. Los libretistas franceses habían encontrado un buen tema. América era un argumento extraordinario y “*La conquête du Mexique est le plus beau sujet que l’histoire des siècles modernes offre au génie de l’épopée*”, y sin entrar en disquisiciones teóricas justifica la adopción de un tema épico dentro de las severas *conventionnes de la tragédie lyrique*, ya que “le grand opéra français a pour le moins autant du rappris avec l’épopée qu’avec la tragédie”. Más allá de las teorías, el público de París apreció sin duda el gran espectáculo de los

latín. Fue impreso en Madrid, Milán, Génova, Nápoles, Amberes en un momento que no puedo precisar del siglo XVII.

⁹ P. Holman y R. Thompson, ‘Purcell, Henry II’, en *The New Grove*, McMillan, Londres, 1980.

¹⁰ La ópera de Spontini subió a la escena por primera vez en noviembre de 1809 en el que napoleónicamente se llamaba *Théâtre de l’Académie Impériale de Musique*, en ocasión de la campaña francesa sobre territorio español. El libreto original era de Victor Joseph Etienne de Jouy y de Joseph-Alphonse Esmenard, y los ballets eran de M. Gardel.

¹¹ B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Historia 16, Madrid, 1984, pp. 322, 323.

grandes movimientos de masa: “Entrée des Espagnols. Danses guerrières, combats simulés. A la suite de ces jeux, l’élite des soldats de Cortez, couverts de leurs armes, défile sur la scène ; plusieurs sont à cheval. Après la marche, ceux-ci traversent le théâtre au galop. Les vaisseaux pavoisés font un mouvement et bordent le rivage”.

El amor francés por los efectos especiales encontró estupendo pretexto en la gran escena en que arden las naves españolas. “La flotte espagnole s’embrase tout à-coup, quelques vaisseaux font explosion, tous les autres sont engloutis”. Gran impresión causó la puesta sucesiva de la ópera de Spontini en Nápoles,¹² que se cantó esta vez con versos italianos del libretista Angelo Zanardini. En tal versión, que habría de circular en Italia, se escuchan en la primera escena ciertos versos de que presagian resonancias verdianas. Al alzarse el telón el sumo sacerdote y sus acólitos cantan un coro que comienza nada menos que así: “Strida la vampa sul rogo infame”, mientras que Álvaro y los prisioneros responden: “Nel dì della vittoria / Ingloriosa morte”, donde las analogías con los libretos de *Il Trovatore* y *Macbeth* son demasiado evidentes.

Este texto musical es importante. Músico y libretistas establecen algunos parámetros sobre la visión de la cultura lejana que tendrán relevancia en las sucesivas evoluciones del melodrama en América en general y en Argentina en particular. La orquesta, en su sinfonía de apertura, prepara un ambiente violento con acordes repetidos en los bajos y armonías duras en un *Allegro Vivace*:

Ejemplo 1:



Pero es en el siguiente *Allegro feroce* donde se desata el paroxismo. Se trata de las danzas bárbaras, cuya indicación escénica supone en la versión de Zanardini que. “Alvaro e i prigionieri spagnoli vengono trascinati nel tempio al suono di una musica guerresca e selvaggia. Il popolo che suppraggiunge si abbandona ai trasporti di una gioia feroce.”

La música continúa con *acciaccature* apoyadas sobre acordes que se repiten tenazmente, dando con eficacia la idea de una furiosa obsesión. Textos del tipo “*piantiamo agli inumani il coltello in mezzo al cor*” o “*ne lor crani il sangue fumi, vendichiam l’offeso altar*” se asocian con articulaciones en *staccato* y ritmos con puntillos que contribuyen a la idea de ruda ferocidad.

¹² Rossini aprovechó ciertas elecciones del colega Spontini, como la oposición de masas corales, en su *Maometto II*.

Ejemplo 2: Acto primero, introducción



Las disonancias y los bajos como estos:

Ejemplo 3: (idem acto I, “*Coro e danze barbare*”). Allegro feroce

Ejemplo 4:



Estos gestos musicales serán estereotipos de la representación de la barbarie de tipo americano y habrán de sobrevivir en los primeros *westerns* del cine.

Con relación al coro y las danzas bárbaras del acto primero es de notar la construcción melódica basada en una escala que ciertamente responde más a los caprichos de quien busca lo extraño que a la realidad musical mexicana.

Ejemplo 5:



Obsérvese la presencia de dos segundas aumentadas que acentúan lo anómalo.

No pocas veces la interválica vertical recuerda elementos arcaicos europeos, como la sucesión ininterrumpida de consonancias perfectas en las dos voces superiores del coro y la reunión en unísono o en octava en momento cadencial. Estas técnicas derivan por cierto del *organum* medieval, consideradas –en los días de Spontini– primitivismos que se aconsejaba evitar en la armonía: “suenan vacíos” se decía y se dice aún en las clases de armonía. En qué medida fuese consciente esta voluntad spontiniana de caracterizar con elementos arcaicos europeos el ambiente americano, resulta evidente en este otro momento de consonancias perfectas y melismas, que cantan no casualmente la palabra “antica”.

Ejemplo 6:



Idéntica preocupación se nota en la voluntad de caracterizar al mundo ibérico que, visto desde París, es también exótico. La técnica en este caso es la referencia melódica al tercer modo eclesiástico, el frigio, tan habitualmente asociado a la música de España. He aquí una típica cadencia que a través del característico giro melódico descendente llega por semitono al sonido final. Este último sonido es repetido después de una bordadura inferior. Para subrayar de esta manera las características del modo, es decir, el típico semitono entre los sonidos 1 y 2 y el tono entre 7 y 8.

Ejemplo 7: (Idem acto I, himno). Adagio



Otra típica cadencia frigia, emblemática, como se indicaba, de lo ibérico, es colocada con mucho tino sobre palabras referidas a la figura del monarca español:

Ejemplo 8a (ídem acto 1):



Y qué decir de... Ejemplo 8b (ídem acto 1):



Aunque hábil en utilizar estos esquemas, Spontini no es el primer europeo en musicalizar con armonías heterodoxas y ritmos nerviosos la visión de una América primitiva. Mucho antes, un músico español del siglo XVI, Hernando Franco, había recorrido un sendero similar.¹³ Resulta necesario aclarar que Franco es artista diestro en el lenguaje polifónico y muy consciente de las convenciones compositivas de su época, pero cuando pone música a un par de himnos a cuatro y cinco voces sobre textos náhuatl emplea disonancias no preparadas o no resueltas y gran número de quintas y octavas paralelas. Uno de esos himnos, el que inicia *“In ilhicacihapille”* incluye, a pesar de su brevedad, más de una docena de “trasgresiones” de este tipo. Aunque estas músicas fueron ciertamente compuestas a la europea, y se armonizan cuatro voces; es clara la intención al caracterizar lo americano.

Ejemplo 9:

Cierto esquema rítmico recurrente recuerda una anotación de Curt Sachs de un canto fúnebre de los indios pueblo.

¹³ Franco nació en Garrovillas, cerca de la frontera española con Portugal. Viajó a América alrededor de 1554. Estuvo en Guatemala y fue maestro de capilla de la Catedral azteca.

Ejemplo 10:



Análogos ejemplos se podrían citar con relación a otras músicas compuestas por europeos que tratan de caracterizar la música de América, como los casos de los “guineos” o los “negros” que imitan caricaturalmente las dificultades de los esclavos africanos en hablar el castellano. Ellos utilizan sobre estas palabras pintorescas músicas con esquemas rítmicos y armónicos poco convencionales. Evidentemente, estas “curiosidades”, sobre todo las armónicas, son solamente apreciables por un occidental capaz de evocar lo arcaico a través de la memoria de las consonancias perfectas medievales, de ardua difusión entre los aztecas.

LA ÓPERA DE LOS ILUMINISTAS Y LA HISTORIA. *ATABAVALIVA*. A través de los libretistas cercanos al mundo de las luces, y de aquellos gobernantes iluminados que tocaban Quantz o leían Voltaire, existió una ópera que consideró el tema de América a través del respeto racionalista. Se cantó al buen salvaje en versión americana como depositario de la sabiduría, y a su espacio como el lugar donde se podía materializar la sociedad de justicia.

Incluso fuera de la ficción del escenario, para algunos América fue el lugar donde las utopías podían realizarse. Los jesuitas materializaron en América el no lugar de las reducciones donde todos son iguales y las habilidades de los indígenas no son inferiores a las de los europeos, es decir son tan civilizados que “son europeos”.¹⁴ Es por eso que en el campo musical:

Les indigènes...ont fabriqué orgues épinettes, cornets à piston, clarinettes, flutes, bassons, hautbois, tambours, harpes, lyres, violons, guitares. La fanfare, 30 o 40 musiciens, a exécuté à vue sans ne fausse note, la musique européen ; les chorales chantent et les petits danseurs formés par les Pères peuvent exécuter en certains endroits plus de 70 danse allégoriques et pieuses.¹⁵

Aquellos bailes¹⁶ que mudaban a la selva sudamericana el *gout français*, no eran muy distintos de las danzas diafónicas del *Montezuma* de Carl Heinrich Graun (Berlín 1755), compuesto bajo la égida y sobre el libreto de Federico el Grande. Desde aquella corte prusiana que condenaba las intolerancias ibéricas, la visión musical de América era mucho más serena respecto de la versión exotizante del Nuevo Mundo. En Graun no hay huellas de aquellas bizarrías, ni de violentos contrastes; por el contrario, las danzas parecen más aptas para acompañar la digestión de los cortesanos berlineses que para ser bailadas por guerreros mejicanos:

¹⁴ A. E. Cetrangolo, ‘Louis Berger et Jean Vaisseau, premiers musiciens dans le Río de la Plata’, *Revue des Archéologues et Historiens d’art de Louvain*, 11 (1983), pp. 245-51.

¹⁵ J. Masson, *Missionnaires belges sous l’ancien régime (1500-1800)*, L’édition Universelle, Bruselas, 1947 p. 137.

¹⁶ A. E. Cetrangolo, ‘Nuestro primer maître de ballet. Su mundo antes de la partida’, *Signos Universitarios*, 6 (1984), pp. 75- 80.

Ejemplo 11^a: Graun, *Montezuma*, acto I, baile

La aparición en la ópera de una zarabanda y de una chacona recuerdan al auditorio culto el lugar que se escenifica, ya Curt Sachs indicaba que de antiguo se consideró que ambas danzas provenían de México,¹⁷ si bien es obvio que estos ejemplares prusianos han perdido completamente todos los caracteres somáticos americanos:

Ejemplo 11b: Graun ídem, Sarabande



Análogo comportamiento políticamente correcto es asumido por otras óperas del siglo XVIII, compuestas en torno al tema de la conquista de México. El *Montezuma* de Mysliwecek, por ejemplo, representado en el florentino Teatro della Pergola en el carnaval de 1771,¹⁸ muestra aquel tipo de fluidas melodías que en el repertorio contemporáneo se asociaban a la sensibilidad y nobleza de ánimo. Nótese en esta frase la fórmula melódica conclusiva, pariente de tantos finales ternarios mozartianos:

¹⁷ “Que la chacona ha venido de las colonias americanas, es verdad que conocemos por otras referencias”; C. Sachs, *Historia Universal de la danza*, Centurión, Buenos Aires, 1943, p. 372 [ed. or. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, D. Reimer A.G., Berlín, 1933]

¹⁸ Biblioteca Marucelliana, Florencia, ms D211.

Ejemplo 12: *Montezuma*, Mysliwecekacto I, aria de *Montezuma* “*Cara fiamma del mio senno*” (violín). Andante



El MS de *Montezuma* de Paisiello (Roma 1772), preservado en el Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles,¹⁹ no incluye bailes, que en estas óperas son tan útiles para verificar desde qué óptica se contempla América. El único momento instrumental, además de la sinfonía inicial, es la Marcha que precede al recitativo de Cortés del primer acto “*Coraggio, o miei compagni*”. También en esta versión de Paisiello, en sus partes cantadas, el monarca azteca es caracterizado con los estilemas melodramáticos asociados con el *spirto gentil*:

Ejemplo 13: *Montezuma*, Paisiello, acto I, aria de *Montezuma*



Parecidas características se encuentran también en la ópera del mismo nombre que inicia la carrera lírica de Niccolò Zingarelli, representada en el Teatro San Carlo de Nápoles en 1781, que pude consultar en dos copias manuscritas en el Conservatorio partenopeo.²⁰

Ejemplo 14: *Montezuma*, Zingarelli, acto I, aria de *Montezuma*.



En las óperas de Graun, Mysliwecek, Zingarelli y Paisiello, la diversidad del salvaje es anulada. *Montezuma*, no más brutal pero tampoco mejicano, se adapta a los ideales civiles de la Europa del iluminismo. La homogenización en la ópera es hermana de la sociedad que construyeron los jesuitas en el Paraguay

¹⁹ Conservatorio San Pietro a Majella, Nápoles, ms 16.6.14.15.

²⁰ Conservatorio San Pietro a Majella, Nápoles, ms. XXXII 4, 32-35.

donde todos los indios: “tienen el pelo cortado, usan un gorro de algodón, visten camisa, calzones y ponchos de la misma tela”.²¹

No todos aplauden esta aparente tolerancia. Adorno lee en ella la indiferencia de los positivistas, el dominio de lo homogéneo que el filósofo encuentra en la sociedad burguesa iluminista.²² Entre los exotismos que pintan la barbarie, y los respetos de los iluministas, el americano es antes y después de las carabelas, desconocido. Ha ganado, en la cultura iluminada más respetuosa, apenas las comillas de la prudencia.

Pero aquellas comillas permitieron que los liberales de América y los progresistas de Europa se imaginan en una comunidad: así como Mazzini consideraba necesario favorecer la construcción de una Joven Argentina junto a sus hermanos rioplatenses, los compatriotas músicos del revolucionario creyeron importante acompañar aquel proceso político desde el campo artístico y la fuga de la represión borbónica o austríaca ayudó en este proceso. América, en este momento deja de ser solamente un tema para el melodrama. La ópera comienza a componerse en el nuevo continente.

En esta operación cultural en la que se exaltaría la revolución a través de la historia, un tema fue favorito para los compositores: las peripecias del inca Atahualpa, un personaje ideal en cuanto podía oponerse un antihéroe puro, el conquistador Pizarro. El inca fue para los liberales del sur del continente un punto de referencia, claro portador de vigencia política en la emancipación de principios de siglo XIX, y su actualidad en cuanto emblema libertario pervivió en el tiempo.

La figura del inca Atahualpa tuvo en el sur revolucionario perfiles que nunca habría podido tener en México, donde Montezuma tiene connotaciones más ancestrales que históricas.²³ Baste recordar que un cantautor argentino de gran fama desde 1950, ha tomado de Atahualpa su nombre artístico, y sería muy improbable que un colega mexicano se presentase al público llamándose Montezuma.

Fueron compuestas por tal motivo diferentes óperas sobre la figura del inca. Como había sucedido con el universo de las leyendas americanas y con la glorificación lírica del gaucho, la operación Atahualpa fue también empresa italiana.

La primera ópera americana sobre Atahualpa fue compuesta por un italiano residente en Perú,²⁴ Carlos Enrico Pasta, un personaje afín al ambiente peninsular progresista que había llegado al país sudamericano en 1855. Pasta compuso un himno a Garibaldi en un ambiente que mostraba simpatía por el prócer. Cuando los españoles ocuparon las islas de Chíncha, que Garibaldi bien conocía porque fue allí donde años antes había cargado guano para transportar a China, el prócer alzó su voz de protesta.

²¹ O. Popescu, *Sistema económico de las misiones jesuíticas. Experimento de desarrollo indoamericano*, Ariel, Barcelona, 1967.

²² T. W. Adorno, *Dialektik dell'Illuminismo* [ed. or. *Die Dialektik der Aufklärung*, 1947], Einaudi, Turín, 1966

²³ Mientras la referencia a los ideales de la revolución francesa en las Provincias Unidas fueron claros y cercanos en el tiempo, México tuvo que pasar por un bizarro intento imperial habsbúrgico antes de llegar a ser una república.

²⁴ Estrenada en Lima, teatro Principal, 11 de noviembre de 1877; interpretado por Bianca Montesini (Cora), Giovanni Carbone (Atahualpa), Gaetano Ortisi (Soto), Juan Cuyás (Pizarro) y José Wagner (Padre Valverde). Director de orquesta: Francesco Rosa.

El libreto de *Atahualpa* lleva una firma del máximo prestigio: Antonio Ghislanzoni, el socio de Verdi en *Aida* y la ópera de Pasta se presentó en Lima en 1875. Malena Kuss²⁵ encuentra notable la obra por dos motivos:

Por un lado “*Ghislanzoni’s exultant verse is essentially a disquisition of the ideas that relegate human conflict to a level of dramatic insignificance, and in that sense comparable with Giuseppe Antonio Borgese’s text for Roger Sessions’s 1964 setting of Montezuma, based on that ‘other’ great tale of history, the Conquest of Mexico.*” Y por otro, “The other remarkable fact about the first *Atahualpa* for the lyric stage by Pasta and Ghislanzoni is that two Italians could dramatize a Peruvian view of the *Atahualpa* story.”²⁶

El mismo tema y el mismo título ocuparon los esfuerzos de otro italiano que vivía en Buenos Aires ya en tiempos más estables y del cual ya se ha tratado: el gran violinista, alumno de Lodovico Mantovani, y excelente director de orquesta, Ferruccio Cattelani, que había llegado a la ciudad en la *troupe* de ópera que presentaba como *star* nada menos que a Adelina Patti.

Su *Atahualpa* en cuatro actos se presentó en el Teatro San Martín el 10 de marzo de 1900 y tenía libreto de Carlo Felice Scotti, escritor y periodista de *L’operaio italiano* de Buenos Aires. Cattelani vivió muchos años en Argentina, pero permaneció siempre vinculado a su tierra natal y volvió a residir en Italia en 1927. La propuesta lírica de Cattelani era coherente con la ya evocada idea internacionalista que hermanaba a los liberalismos argentino e italiano. Cattelani, consecuentemente, compuso tanto himnos en honor de Garibaldi como conmemorativos del Centenario de la gesta revolucionaria de Mayo, y danzas sobre temas argentinos como una milonga, un gato y un pericón. Su libretista Scotti escribió loas al 20 de septiembre, fecha de la toma de Roma, pero también tradujo versos de Olegario V. Andrade.²⁷

La alternativa “iluminada” cantará también la gesta liberal de la emancipación de las monarquías ibéricas tanto es así que los acontecimientos tienen lugar precisamente el 25 de mayo de 1810, aquella fecha cuyo centenario la Argentina se estaba preparando para conmemorar. En tal sentido utilizó menos el auto exotismo y mostró menos los aspectos pintorescos. Ejemplo prominente de este tipo de ópera fue *Aurora* presentada en la temporada inaugural del nuevo Teatro Colón en 1908 con música de Héctor Panizza, un argentino nativo, hijo de un violoncelista italiano que había tocado en el estreno mundial de *Aida* en El Cairo.

Seguramente los contactos de Panizza con el nivel más alto de la composición internacional hizo posible que el socio literario de esta *Aurora* fuese nada menos que Luigi Illica el libretista de *Tosca*. Illica elaboró su libreto a partir de una historia de Héctor Cipriano Quesada Casal. La ópera fue

²⁵ M. Kuss, ‘The Contribution of Robert Stevenson to Latin American and Caribbean Music Research’, *IHMSG Newsletters*, <http://www.dartmouth.edu/~hispanic/kuss1.html> [consultado el 16/12/2014].

²⁶ M. Kuss, *Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colón (1908 – 1972)*, Tesis doctoral University of California, Los Angeles, 1976, p. 198.

²⁷ Scotti publicó *Roma Intangibile (20 settembre 1887): numero unico compilato dai signori Lorenzo Serafini, Carlo F. Scotti, Riccardo Furlotti e Luigi Spinelli a totale beneficio dell’asilo Margherita di Savoia, dell’Ospedale Italiano e della Cassa di Risparmio*, tip. Juan H. Kidd, Buenos Aires, 1887; *Dante, la patria e la famiglia, studio*, Tip. Biedma, Buenos Aires, 1880. Además tradujo al italiano poesías de Olegario V. Andrade en *Canti argentini*, Tip. Juan H. Kidd, Buenos Aires, 1887.

presentada con un reparto de altísimo nivel,²⁸ la dirección del mismo Panizza y las escenografías eran de Pío Collivadino, un artista central de aquellos años que fue director de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Afortunadamente, se conserva una grabación discográfica de buena calidad en la que Amedeo Bassi, el primer tenor que cantó en el Colón en la histórica *Aida* inaugural, eterniza su voz en la famosa «Canción de la Bandera» de *Aurora* por cierto en italiano.

Quesada, para su *vicenda*, tomó como base dos textos fundacionales de los estudios históricos argentinos: los trabajos de Vicente Fidel López y aquellos de Bartolomé Mitre que habían servido de base fáctica a tantas operaciones de tipo conmemorativo. Siguiendo los habituales esquemas líricos, Illica estableció en *Aurora* una polifonía entre la situación pública y la situación privada. A la oposición bélica de la revolución que hace de fondo, se contraponen la situación personal de una historia sentimental.

La ópera que exaltó la ficción mística, en cambio, se interesó poco por la epopeya de la Independencia, considerada demasiado urbana. Desde lo lírico se enfatizó lo rural, sede primera de la naturaleza cíclica, del tiempo que se frena. Sus músicos hablaron de intuición y desconfiaron del conservatorio. Ensalzaron la idea del ambiente, el *milieu* y se dijeron profetas de un alma indoamericana pura e incorrupta. Triunfó la nostalgia de una improbable arcadia que era a la vez india e ibérica.

Una ópera emblemática de esta corriente fue *Huemac*, compuesta por Pasquale de Rogatis. De Rogatis era un italiano que de pequeño había llegado a la Argentina y que, baluarte del nacionalismo musical argentino, profesaba su distancia con el país natal. Encontró colaboradores en la parte literaria de su obra en el poeta uruguayo Edmundo Montagne y en el polígrafo italiano Comunardo Braccialarghe. *Huemac*, presentada en el Teatro Colón en 1916 entonaba una leyenda tolteca. ¿Cuánto utilizaba de material americano esta ópera “nacional”? Ernest Renan²⁹ señala que estos grupos prefieren lo inventado al dato histórico; el francés habría encontrado una confirmación de su teoría en la actitud de De Rogatis quien, teniendo a su disposición materia pentatónica americana, decidió “usarla solo a ratos, si no es una lata...”³⁰.

El nacionalismo político del continente en este tipo de óperas son eficaces contribuciones a la formación de lo que se llamaba el «Ser Nacional». Lamentablemente, muchas de estas músicas se han perdido, lo que imposibilita el análisis. De otras, los datos disponibles son precarios, pero se puede suponer, con la indudable sonoridad americana de sus títulos, que a la exaltación legendaria de lo local pertenecen *La profecía de Huiracocha*, *Cumandá*, *Los Hijos del Sol* (Pedro Pablo Traversari, ¿?), *Guarionex* (Felipe Gutiérrez Espinosa, 1856), *Chaquira Lieu* (Miguel Rojas, 1878), *Atzimba* (Ricardo Castro Herrera, 1900), *Jupira* (Francisco Braga, 1900), *Illa-Cori* (Daniel Alomias Robles, 1900), *Ollanta* (José María Valle Riestra, 1901), *Tupá* (Augusto Maurage, 1919), *Xulitl* (Julián Carrillo-Trujillo, 1921), *Ollantay* (Constantino Gaito, 1926), *Paraná Guazú* (Vincenzo Ascone, 1930), *La leyenda del Urutaú*

²⁸ Fue este: Maria Farnetti (*Aurora*), Amedeo Bassi (Mariano), Giuseppe La Puma (Raimundo y Un Capitano), C. Spadoni (Bonifacio), Francisco Nicoletti (don Lucas), Titta Ruffo (don Ignacio), Mario Medosi (Lavin), Esperanza Clasenti (Chiquita).

²⁹ E. Renan, ‘Qu’est-ce qu’une nation? Conférence faite en Sorbonne, le 11 Mars 1882’, en Id., *Discours et Conférences*, Galmann Lévy Editeur, Paris, 1887, p. 285 y ss.

³⁰ Ibid., p. 198.

(Gilardi Gilardi, 1934), *Tabaré* (Alfredo Schiuma, 1934), *Las vírgenes del Sol* (Enrique Mario Casella, 1927), *Las hijas del Sol* (Schiuma, 1939), *Cumandá* (Salgado, 1940-1954), *Lin Caiel* (Arnaldo d'Esposito, 1941), *Malazarte* (Óscar Lourenço Fernández, 1941), *Mabaltayan* (Luis A. Delgadillo, 1942), *Zincali* (Felipe Boero, 1954), *Izath* (Heitor Villa-Lobos, 1958), *Churana* (José María Velasco-Maidana, 1964) o *A Lenda do Bucho Turuna* (Lindembergue Cardoso, 1979).

En el Río de la Plata un filón lírico específico ensalza la figura del gaucho, personaje que bien puede hospedar el mito rural puro. De este tipo resultan *Pampa* y *Yupanki* (Arturo Berutti, 1897 y 1899), *La cruz del Sur* (Alfonso Broqua, 1919-1922), *El matrero y Siripo* (Felipe Boero, 1929 y 1937), *El Gualicho* (Alfredo Pinto, 1940), *Marianita limeña* (Waldo Sciamarella, 1957) o *Amerindia* (Heitor Villa-Lobos, 1958).

A la hora de la composición, cuando los músicos americanos procuraron elaborar un repertorio lírico local, no hicieron otra cosa que recorrer uno de aquellos caminos que la ópera había experimentado ya desde el Siglo XVII. El trámite entre las primeras óperas escritas en el Nuevo Continente y aquella centenaria práctica que desde el escenario lírico exotizaba o idealizaba América, fueron los músicos italianos migrantes, como Cattelani, depositarios conscientes de aquella tradición.

Estos americanos por adopción consideraron un deber moral el contribuir a la constitución nacional de la nueva tierra que los hospedaba. En los jóvenes países las antiguas elecciones estéticas de los operistas adquirieron nuevo significado porque aquellas naciones estaban conformando el propio destino y cada uno de los dos bandos líricos resultó perfectamente funcional a las disyuntivas que en la política se combatían con violencia.