

# Primer acercamiento al Teatro de la Ópera de Buenos Aires

CAMERATA, Pedro Augusto / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo – pedroacamerata@gmail.com

Eje: Artes Musicales - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: teatro de la ópera – repertorio – industria – identidad – historia de la música

## » Resumen

El Teatro de la Ópera de la ciudad de Buenos Aires (1872-1935) ocupó un lugar de central importancia en el mercado de espectáculos porteño durante el entresiglos XIX-XX. Ante la ausencia del principal coliseo operístico de la ciudad, el Teatro Colón, que no funcionó entre 1889 y 1907 debido a un cambio de edificio, el de la Ópera se convirtió en el escenario de referencia tanto para las compañías artísticas como para el público aficionado al arte lírico. Algunos de los eventos desarrollados allí durante sus años de apogeo respaldan esta afirmación, como los estrenos argentinos de *Falstaff* (Verdi) y *La bohème* (Puccini), a pocos meses de sus *premières* mundiales. También, la visita de artistas consagrados, como la del mismo Giacomo Puccini como espectador, o las de unos jóvenes Enrico Caruso y Arturo Toscanini, en sus respectivos roles de cantante y director de orquesta, constituyen momentos memorables en la historia de la sala. Si bien el teatro cumplió un rol de relevancia en el acontecer musical de la ciudad, es poco lo que se ha escrito acerca de su historia desde un punto de vista académico. Es entonces el objetivo de esta primera comunicación de mi investigación doctoral, ofrecer un acercamiento al estado del conocimiento actual sobre el Teatro de la Ópera. Para ello propongo una descripción panorámica de la historia artística del teatro junto con el contexto sociocultural en el cual se desarrolló la existencia de la institución.

## » Introducción

Esta ponencia tiene como objetivo ofrecer un primer acercamiento a la historia del Teatro de la Ópera (1872-1935) y a su rol en los procesos socioculturales de la música de y en Buenos Aires. Las presentes reflexiones se enmarcan en mi investigación doctoral financiada con una beca UBACyT, la cual se encuentra en una etapa inicial.

Si bien el teatro tuvo varias etapas, haré énfasis en su período de mayor relevancia artística y sociocultural: entre 1889 y 1907 la Ópera fue considerada la principal casa lírica del país, ante la ausencia del Teatro

Colón (cuya primera sede cerró sus puertas en 1888 para ser reinaugurado en el actual edificio en 1908). A lo largo de casi veinte años de protagonismo, grandes figuras internacionales pasaron por el escenario de la Ópera, convirtiendo a Buenos Aires en un centro lírico a nivel mundial.

El prestigio fue también imperante en el escenario social del teatro. Durante estas décadas, la Ópera fue uno de los lugares predilectos de reunión y reconocimiento de las elites argentinas. Familias de apellido ilustre ocupaban plateas y palcos, confiriendo un aura de distinción a los eventos, mientras enhebraban entre sí redes de poder e influencia.

En un contexto de construcción de la identidad nacional, el Teatro de la Ópera fue un espacio de lucha por símbolos asociados a la civilización y al progreso, conceptos de suma importancia para la dirigencia sociopolítica del país. Se dio así una interacción cultural entre dos grupos: por un lado, el público aristocrático, que financiaba las temporadas; por el otro, las compañías líricas italianas, productoras de los espectáculos. Un punto de partida para comenzar a explorar este diálogo es el repertorio programado en esos años.

### › **Breve historia artística del Teatro de la Ópera**

Es posible dividir la historia del teatro en tres períodos, basándose en los cambios de dirección y en la programación privilegiada. El primero comienza con la inauguración en 1872 y termina con la reinauguración de 1889, acompañada por importantes refacciones edilicias. El segundo período, de apogeo, se da entre los años 1889 y 1915, en el que el teatro alcanza una posición dominante en el mercado de espectáculos porteño. Por último, la veintena de años que van de 1915 a 1935 reflejan cierto decaimiento que concluye con la demolición del edificio.

En 1871 comenzó a regir un contrato de arrendamiento a quince años entre el empresario italiano Antonio Pestalardo (1800-1877) y la familia Lanús, propietaria del terreno donde se edificaría el Teatro de la Ópera. La construcción estuvo a cargo del arquitecto francés Emile Landois, quien readaptó para el caso planos que había diseñado para el primer Colón y que no fueron aceptados. Tras algunas demoras por el impacto de la epidemia de fiebre amarilla, el teatro se inauguró el 25 de mayo de 1872 con *Il trovatore* de Verdi, bajo la batuta de Oreste Bimboni y con Giulio Perotti y Giulia Marziali-Passerini como protagonistas. El aforo era de 1268 espectadores y fue el primer teatro del país con antepalcos. Si bien el foco de la programación estaba puesto en la ópera, también actuaron frecuentemente durante esta primera etapa compañías de opereta y de teatro de prosa, predominantemente italianas y francesas. Algunas figuras destacadas que pasaron por el teatro en esos años fueron los cantantes Antonio Aramburo (1840-1912) y Roberto Stagno (1840-1897), así como el compositor y contrabajista Giovanni Bottesini (1821-1889). Hubo también visitas de presidentes de la república, como Sarmiento (1874) y Avellaneda (1881), y de dignatarios

extranjeros, como los duques Alberto y Jorge, sobrinos de la reina Victoria (1881). Durante este período la Ópera se posicionó como un teatro de primera línea, digno competidor del Colón (Manso, 2012).

En 1882, el terreno fue vendido a Roberto Cano por su suegra Benigna Mármol de Lanús, quien lo administraba en ese momento. Pocos años después, en 1886, al término del contrato firmado con Pestalardo (muerto en 1877), Cano se convirtió también en propietario del edificio. Motivado por el anuncio del inminente cierre del Colón, contrató al arquitecto Jules Dormal (1846-1924) para llevar adelante una gran refacción, con la intención de convertirlo en “el mejor teatro de Sudamérica” (Manso, 2012: 71). En una señal de prestigio, Cano convocó como organizador de las temporadas a Angelo Ferrari (1831-1897), quien había sido el principal empresario del antiguo Colón hasta su cierre. Con una nueva fachada y luz eléctrica, la Ópera fue reinaugurada el 16 de mayo de 1889 con *Mefistofele* de Boito: Marino Mancinelli fue el director, Helena Theodorini y Angelo Masini, los principales cantantes.

A partir de entonces el teatro adquirió una indiscutible centralidad, que se vio reflejada en los nombres convocados y en la importancia dada a la ópera como género principal. Un ejemplo notable es el de la compañía de 1890, calificada por un contemporáneo como “la compañía monstruo, la más grande, la más notable, la más completa, la más cara, que haya tenido jamás teatro alguno del mundo [...]” (Bosch, 1905: 248). Una premonitoria sociedad formada por Ferrari y su rival Cesare Ciacchi (1843-1913), empresario del teatro Politeama, fusionó sus elencos, compuestos por artistas de la talla de Marino Mancinelli, Víctor Maurel, Fernando de Lucía, Francesco Tamagno, Adalgisa Gabbi y Elvira Colonnese, por mencionar unos pocos. Por otro lado, durante la gestión de Ferrari comenzó a darse una actualización del repertorio. En 1893 se estrenaron *Falstaff* de Verdi, *Manon Lescaut* de Puccini e *I Pagliacci* de Leoncavallo. *Tannhäuser*, la tercera ópera de Wagner conocida en Buenos Aires, fue estrenada en 1894 y *La bohème* de Puccini hizo su aparición en 1896, pocos meses después de su estreno mundial. Además, empezaron a hacerse más frecuentes las óperas de compositores argentinos: se estrenaron *Taras Bulba* (1895) y *Pampa* (1897), de Arturo Berutti, junto con *Il fidanzato del mare* (1897), de Héctor Panizza (Sala, 1969).

Tras la muerte del empresario en 1897, unas pocas temporadas estuvieron a cargo de su viuda, Amelia Pasi de Ferrari, y luego quedaron en manos de los empresarios Nardi y Bonetti. Durante estos años se aceleró la renovación en el repertorio, particularmente durante las temporadas dirigidas por Arturo Toscanini (1867-1957). Al aluvión de óperas de compositores asociados al *verismo* (Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Cilea y Giordano) se sumó también la incorporación de repertorio francés (Massenet y Berlioz) y el estreno de varias obras wagnerianas, como *Los maestros cantores* (1898), *La Walkiria* (1899) y *Tristán e Isolda* (1901). *Yupanky* (1898) y *Medioevo latino* (1901) fueron las novedades de Berutti y Panizza, respectivamente. Algunas de las figuras estelares que arribaron a Buenos Aires durante estos años fueron Enrico Caruso, Hariclea Darclée, Rosina Storchio, Remo Ercolani e incluso el mismo Giacomo Puccini, como espectador, invitado por Nardi y Bonetti en 1905 (Sala, 1969).

Luego de la inauguración del nuevo Colón en 1908, la Ópera perdió su liderazgo como sala lírica, pero mantuvo un nivel competitivo por algunos años más. Ejemplos de esto son el estreno de una ópera de Wagner, *El ocaso de los dioses* (1908) junto con la visita de intérpretes como Salome Kruscenisky y Nazzareno de Angelis. Algunos autores (Manso, 2012; Sala, 1969) consideran la temporada lírica de 1911 como la última relevante, en la cual se estrenó *Pelléas et Mélisande* de Debussy, junto con otras óperas francesas. En 1915, debido a problemas económicos, Roberto Cano se vio obligado a subastar el teatro, que pasó a manos de Vicente Cucullu.

Es poco lo que se sabe sobre la última etapa del teatro. Por lo visto, se recurrió a una nueva diversificación de los espectáculos en la que ganaron terreno otros géneros por sobre la ópera, como el sainete o las variedades. Se dio lugar a figuras relacionadas con el teatro nacional y con los hermanos Podestá, como Florencio Parravicini y Angelina Pagano (Manso, 2012: 117). También siguió habiendo conciertos de relevancia, como el de la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal dirigida por Heitor Villalobos en junio de 1935. Adquirido por el empresario Clemente Lococo, el edificio fue finalmente demolido ese mismo año. En su lugar fue emplazado el cine teatro Ópera, el cual sigue en funcionamiento hasta el día de hoy con el nombre de Ópera Orbis.

### › **Identidad e industria**

A lo largo de sus sesenta y tres años de funcionamiento, el Teatro de la Ópera fue testigo privilegiado de una serie de procesos y transformaciones socioculturales marcada por un denominador común, determinante en la historia argentina: la inmigración masiva. De todos estos procesos, aquí me interesa destacar dos que pueden ser útiles para comprender el derrotero de la Ópera durante sus años de mayor reconocimiento. Por un lado, la construcción simbólica de la identidad argentina por parte de las elites locales, y por el otro, la gran expansión internacional de la industria operística italiana, que encontró en Sudamérica un mercado altamente demandante.

Hacia mediados del siglo XIX, en un contexto dominado por el pensamiento positivista y socialmente evolucionista, en el que Europa representaba el ideal moderno a ser imitado, la ópera era vista como un símbolo de civilización y progreso por las elites liberales locales. Para poder insertarse en el “concierto de las naciones” y dejar atrás el pasado colonial, Argentina debía contar con un teatro de ópera de jerarquía, en el que se pusiera de manifiesto a los ojos del mundo el nivel de cultura alcanzado por la sociedad. Debido a esta creencia, la sociedad y cultura italianas fueron fuertemente idealizadas por estos sectores: los habitantes del país mediterráneo eran vistos como moradores de una arcadia utópica, en la que florecían el arte y el buen gusto (Cetrangolo, 2015).

Luego de 1870, la masiva llegada al país de italianos, mayoritariamente proletarios, comenzó a cambiar estas percepciones acerca de la cultura peninsular. En la conciencia de las clases altas una *otredad* amenazante entraba en tensión con la imagen previa. Al comprobar el fuerte vínculo de identificación que existía entre las clases populares inmigrantes y la ópera, las élites argentinas se encontraron con un problema complejo: ¿de qué manera se justificaba su distinción (Bourdieu, 1997) si veneraban el mismo objeto que los carboneros y verduleros? La ópera como símbolo de civilización y prestigio entraba en conflicto con su origen italiano. Frente a esta encrucijada se abrían dos caminos posibles: emprender la construcción de un repertorio de ópera argentina y/o dar mayor prestigio a las expresiones líricas de otras naciones europeas. Las ascendentes carreras de Héctor Panizza y Arturo Berutti durante el entresiglos surgen, en parte, de esta valorización de lo local. Por otro lado, para un sector de la *intelligentsia* argentina (Pasolini, 1999) cobró particular relevancia la figura de Richard Wagner (1813-1883), cuyo cerebral manejo de la armonía suponía, para estos intelectuales, un avance evolutivo respecto del enfoque sentimental y melódico de los compositores italianos. Entre 1883 y 1913, cada estreno de una obra wagneriana fue recibido como un verdadero acontecimiento cultural por los críticos musicales de publicaciones como *La Gaceta Musical* (1874-1887), *El Mundo del Arte* (1891-1895) o *La Revista Teatral* (1896-1908) (Dillon, 2019; Weber, 2016).

Es interesante resaltar, sin embargo, que todos estos estrenos fueron cantados en italiano y dirigidos, escenificados y programados por artistas y trabajadores de la cultura italianos, quienes, a lo largo del período de entresiglos, construyeron un importante circuito transatlántico de circulación de espectáculos, entre los cuales se incluían no solamente óperas, sino también otros géneros como la opereta (Rosselli, 1990). Hacia fines de siglo, debido a la pérdida de rentabilidad de la ópera en Italia, muchos empresarios de esa nacionalidad se vieron obligados a buscar ganancias en otras latitudes. Sudamérica y, en particular, las ciudades con una fuerte inmigración italiana como Buenos Aires, aparecieron entonces como un jugoso mercado a explotar (Paoletti, 2020b). La ópera funcionaba como un símbolo de prestigio para las clases altas y como uno identitario para las bajas, lo cual aseguraba un público numeroso y dispuesto a gastar. Las ya mencionadas figuras de Ferrari y Ciacchi fueron pioneras en la creación de redes de circulación para las compañías líricas que, además de cantantes y directores de orquesta, contaban entre sus filas instrumentistas, bailarines, vestuaristas, apuntadores y maquinistas, entre otros oficios asociados a la industria operística (Paoletti, 2020a). Un punto cúlmine del nivel de organización alcanzado fue la creación de la Sociedad Teatral Ítalo Argentina (STIA) en 1907, un *trust* empresarial que controló por algunos años varios de los principales teatros de Italia y Sudamérica (Paoletti, 2020b).

Considerando en retrospectiva lo expuesto en la primera parte, la renovación del repertorio durante los años de esplendor de la Ópera adquiere una nueva dimensión. Si bien la hegemonía italiana, representada por el repertorio *verista* y la omnipresencia lingüística, se mantuvo firme, comenzó a vislumbrarse cierto

resquebrajamiento con la aparición de óperas de compositores alemanes, franceses y argentinos. Este proceso alcanzaría su fin en la década de 1920, en la cual al éxito de óperas argentinas cantadas en castellano (como *El matrero*, de Boero, en 1929) se sumarían representaciones de óperas de Wagner por primera vez en alemán (*Parsifal* y *El anillo de los nibelungos*, en 1922) (Caamaño, 1969). Como señala Cetrangolo:

La variable consideración de lo italiano, encarnado tanto en aquellas multitudes de migrantes como en el género melodramático, encuentra un mecanismo de control posible en las temporadas líricas. Las cronologías de los teatros de ópera rioplatenses resultan fuentes de información incomparables para confirmar la acogida y rechazo de repertorios líricos específicos (2015: 281).

### › **A modo de cierre**

A manera de síntesis, señalo los principales argumentos expuestos en esta presentación. En principio, es posible dividir la historia del Teatro de la Ópera en tres períodos. Esta categorización se ve justificada por el tipo de programación privilegiado en cada etapa y por los cambios de propietarios y empresarios asociados a la institución. Si se hace foco en el segundo período, rápidamente salta a la vista la acelerada renovación en el repertorio operístico, sumada a la frecuente aparición de intérpretes internacionalmente reconocidos del género. Propongo entonces que el repertorio puede entenderse como un tema central en la interacción cultural entre las elites locales, principalmente asociadas a la recepción y al financiamiento de los espectáculos, y las compañías líricas inmigrantes, encargadas de la organización y producción. En este diálogo sociocultural entran en juego símbolos de identidad y estatus, así como intereses comerciales de una industria del espectáculo en expansión.

Más allá de este primer acercamiento, cabe plantear algunas otras preguntas que podrían guiar la investigación. En principio habría que profundizar en los mecanismos de diálogo entre estos grupos ¿Cómo funcionaba exactamente esta interacción sociocultural entre público y compañías? Aquí toma relevancia no solo el estudio de las publicaciones de la época, sino también el de la sociabilidad dentro del teatro, generada entre sectores del público, pero también con quienes estaban sobre el escenario. Otra pregunta sería por el resto de la programación por fuera de las temporadas líricas, que incluía conciertos y otras manifestaciones artísticas. ¿Hasta dónde habrán influido en la construcción de símbolos identitarios y marcas de clase? A través de estas indagaciones, esperamos ofrecer una imagen más completa del Teatro de la Ópera y del rol que desempeñó en la historia sociocultural de la música de y en Argentina.

## Bibliografía

- Bosch, M. G. (1905). *Historia de la Ópera en Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta El Comercio.
- (1910). *Historia del Teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Establecimiento Tipográfico El Comercio.
- Bourdieu, P. (1997 [1979]). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Caamaño, R. (1969). *La historia del Teatro Colón (1908-1968)*. Buenos Aires: Cinetea.
- Cetrangolo, A. E. (2015). *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Dillon, C. A. (2019). *El teatro de la gran aldea. Antiguo Teatro Colón. Historia y cronología*. Buenos Aires: Sinopsis, 2 tomos.
- Manso, C. (2012). *Del Teatro de la Ópera a Carmen Piazzini*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos.
- Paoletti, M. (2020a). La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares, *Revista Argentina de Musicología*, 21(1), 51–76.
- (2020b). *A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*. Cambridge University Press.
- Pasolini, R. (1999). La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales. En Devoto, F. y Madero, M. (dir.). *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II*, pp. 221-268. Buenos Aires: Taurus.
- Rosselli, J. (1990). The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires, *Past and Present* 127/1. Oxford University Press.
- Sala, J. A. (1969). Actividad musical en Buenos Aires antes de la inauguración del actual Teatro Colón. En Caamaño, R. *La historia del Teatro Colón (1908-1968)*. Buenos Aires: Cinetea.
- Weber, J. I. (2016). *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Buenos Aires: tesis doctoral FFyL (UBA). Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar>