

José Manuel Izquierdo König

Kickstarting Italian Opera in the Andes. The 1840s and the First Opera Companies

Cambridge: Cambridge University Press, 2023. 66 páginas. DOI:

<https://doi.org/10.1017/9781009223027>

Yanet Hebe Gericó

Universidad Nacional de San Juan

CONICET

yanetgerico@gmail.com

José Manuel Izquierdo König es musicólogo y profesor de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde también se desempeña como director de investigación y estudios de posgrado. Sus búsquedas, centradas principalmente en la ópera y la música latinoamericana del siglo XIX, son respaldadas por un amplio trabajo realizado en archivos de la región andina que posibilitó la recuperación de manuscritos antiguos y músicas olvidadas. Con el propósito de profundizar en el género lírico, el autor se dedicó a estudiar su circulación por Ecuador, Perú, Bolivia y Chile en la década de 1840. Como resultado publicó su nuevo libro en un entorno digital con el formato *Cambridge Elements*.

Izquierdo focaliza su atención en los factores que posibilitaron la consolidación de un circuito operístico entre 1840 y 1850 en los países de la región andina, territorio poco explorado por otros investigadores enfocados en estudiar las relaciones entre



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Europa y el Caribe o los países de la costa atlántica de América del Sur —Argentina, Brasil y Uruguay—. Como uno de los mayores aportes de esta publicación, el autor propone desterrar las visiones que consideraron al afianzamiento de la ópera en Latinoamérica como un proceso que se llevó a cabo sin tensiones y mediante una apropiación pasiva y acrítica por parte de los agentes locales. En su lugar, promueve un estudio de la historia de su recepción que visibilice las complejidades que se debieron afrontar y las acciones humanas que, sumadas a las adaptaciones que sufrió el género, posibilitaron su asentamiento en estas ciudades. De esta manera, el investigador evade la tendencia de pensar este proceso como una imposición europea en la cual no tenían injerencia las decisiones locales, sino que lo considera como un intercambio.

Para llevar su pesquisa a cabo, el musicólogo chileno empleó fuentes inéditas e inexploradas que recopiló a través de una ardua tarea realizada en archivos, bibliotecas, conservatorios y museos ubicados en Chile, Perú, Bolivia, Ecuador e Italia. Entre ellas se pueden mencionar: relatos de viajeros europeos, cartas enviadas por los operadores de las compañías, memorias de músicos de la orquesta, contratos, reglamentos de teatros, carteles y folletines que difundían los abonos, libretos con anotaciones, partituras manuscritas y artículos publicados en la prensa periódica de la época.

Escrito en inglés, el libro emplea un tipo de redacción que permite una lectura ágil y fluida y posibilita el acercamiento de una amplia gama de lectores. En el pie de página de la primera hoja de la Introducción se ofrece un link que dirige a un sitio web donde se publicó un recurso complementario interactivo que permite acompañar la lectura de un modo muy ilustrativo.

En cuanto a su distribución, el libro contiene una introducción, seis capítulos y un epílogo. En la sección introductoria el autor nos ubica en la temática a tratar y especifica cuáles serán las aristas desde la cuales la va a abordar. Su estudio recorta temporalmente la década de 1840 y se ubica espacialmente en los países de los Andes: Ecuador, Perú, Bolivia y Chile. Su recorrido comienza con la llegada a Lima en 1840 de la compañía de los Pantanelli, posibilitada por los cambios tecnológicos y las nuevas conexiones entre países facilitadas por el barco a vapor. Este suceso es entendido —por Izquierdo— como el puntapié que permitió asentar las bases para el comercio operístico en la región.

En este apartado, el musicólogo expone cuáles serán los alcances de un análisis centrado en el proceso de recepción de la ópera italiana en los ya mencionados países de la costa pacífica. Sus esfuerzos se enfocan en evidenciar cuáles fueron las accio-

nes humanas que permitieron que el género se canonizara por fuera de su contexto de creación, cómo impactaron los avances tecnológicos en la conformación de una red comercial en la región de los Andes y qué características tuvo este circuito. A su vez, indaga en el efecto que este proceso tuvo en cada una de las sociedades receptoras, profundiza en la interacción de la ópera con las formas de entretenimiento existentes y analiza cuáles fueron las adaptaciones que sufrió el género lírico para atender a los requerimientos de cada público, así como las adecuaciones que se realizaron en los teatros para responder a las exigencias del nuevo modelo comercial.

Asimismo, Izquierdo plasma desde estas líneas iniciales cuál es su particular mirada del proceso, constituyendo este —desde mi opinión—uno de los aportes más sustanciales de su propuesta para trabajos venideros. El autor expresa que, si bien suele considerarse a la ópera como un género que en Latinoamérica fue aceptado sin resistencias, desde su visión el proceso de recepción debería estudiarse como un intercambio en el cual las sociedades receptoras no actuaron de manera pasiva, sino que dio lugar a negociaciones. Esta postura atraviesa todo su estudio y constituye un elemento medular al analizar la agencia de cada uno de los actores que participaron —cantantes, instrumentistas, empresarios, críticos, audiencia—, los conflictos que surgieron ligados a los distintos intereses de las audiencias locales y las tensiones que se generaron con otras formas de entretenimiento vigentes en cada ciudad.

En el capítulo número uno, “Music and Theatre in the Andes Around 1840” [Música y Teatro en los Andes hacia 1840], el autor revisa los eventos a través de los cuales la sociedad limeña tuvo los primeros contactos con el género operístico y con cantantes profesionales. Hasta la llegada de la compañía de Pantanelli en la década de 1840, la ópera circuló gracias a la visita esporádica y aislada de algunos cantantes italianos —los primeros llegaron en 1812 y luego hay registros de representaciones en 1830—. Otros canales que permitieron su difusión fueron las partituras vocales y los arreglos instrumentales que ejecutaban las bandas militares, así como la interpretación de algunas arias de Rossini por actores y actrices locales entre los actos o para sus beneficios. Izquierdo subraya en este apartado que, si bien la ópera representaba un emblema de modernidad, civilización y progreso, su aceptación fue ardua y paulatina para la élite local. El género tuvo que enfrentarse a costumbres locales arraigadas y a la infraestructura que sostenía esas prácticas, reconfigurando modos de hacer y gustos que se encontraban ligados a un pasado colonial.

El segundo capítulo titulado “The Frameworks for Italian Opera” [Los marcos de la ópera italiana] se centra en el marco que posibilitó la creación y consolidación de una escena teatral andina interconectada. Por un lado, focaliza en la llegada a la re-

gión de los barcos a vapor como el factor que permitió la concreción de temporadas viables. Por otro, remarca la estabilidad del contexto económico y político del momento que conllevó a grandes cambios sociales, donde las innovaciones tecnológicas y la ópera eran considerados símbolos de progreso que conectaban a los países andinos con el resto del mundo. Estos aspectos favorecieron la conformación de una red que posibilitaba a las compañías emprender un circuito rentable al ofrecer el mismo repertorio y elenco a distintos públicos en varias ciudades.

A su vez, el autor resalta que la conexión entre localidades impactó al interior de cada una las ciudades. Esto se vio reflejado, por ejemplo, en la remodelación de una gran cantidad de teatros —muchos de ellos construidos en la época colonial— y en la edificación de muchos otros. Izquierdo enlista cuáles fueron estas salas y qué compañías participaron en sus inauguraciones. Finalmente, explicita el surgimiento de plazas secundarias en otras ciudades lo que motivó la actuación de varias compañías a la vez.

El aspecto logístico de este proceso se plantea en el apartado número tres, “A Disruptive Form of Business” [Una forma de negocio disruptiva]. Izquierdo describe cómo funcionaban estas compañías, quiénes eran los empresarios a cargo y cómo conducían el negocio de la ópera en la región. El autor diferencia dos tipos de modelos empresariales en este circuito: uno que consistió en conformar pequeños elencos con cantantes que ya estaban actuando en la Habana y otro que implicaba viajar a Italia para contratar a los intérpretes. En ambos casos los contratos tenían una duración de dos años.

El musicólogo identifica seis momentos en la década en estudio en base a los seis elencos que se conformaron durante este período y enumera a los operadores que los integraron. En cuanto a su conformación señala que, al ajustarse a las características de este incipiente circuito, no superaban la cantidad de ocho cantantes —dos sopranos, una contralto, dos tenores, un barítono y un bajo profundo, más el empresario—. A su vez, hace referencia al tiempo que solían estar en cada ciudad y al promedio de óperas que llevaban a escena.

Izquierdo posiciona a los propietarios y gestores de los teatros como agentes importantes en el negocio de la ópera. Dedicar algunas páginas a nombrar y describir a los más representativos de cada país y da cuenta del diálogo que tenían entre ellos como un aspecto que dio bases sólidas a esta red comercial, y a otras, ya que esta organización permitía a las compañías operar en teatros de varias ciudades de manera coordinada, en un circuito circular.

En lo que refiere al capítulo número cuatro “Repertoires of Italian Opera” [Repertorios de la ópera italiana], el musicólogo se detiene en el repertorio musical que se

interpretaba en las *tournée*, cuáles eran las preferencias del público y cómo eran las representaciones. Sostiene que la elección de las óperas se realizaba por la disponibilidad del material y por el talento de los músicos disponibles para cada temporada. A través de los trabajos de otros investigadores, sabemos que estos factores fueron condicionantes que se repitieron en otros países de Latinoamérica.

Si bien pueden establecerse diferencias sutiles entre las preferencias de las audiencias de cada ciudad —ligadas al consumo de diversos géneros y a costumbres arraigadas—, el repertorio central estaba integrado por óperas de Bellini, Donizetti y Rossini. Al igual que en Brasil, Uruguay y Argentina, la llegada de las óperas de Verdi se dio unos años después. En este sentido, el autor analiza el exhaustivo trabajo de mediación realizado por la prensa periódica para acompañar la recepción de óperas nuevas. Focaliza en el caso de la revista *El Mensajero del Teatro Victoria*, una publicación que desplegó una amplia labor educativa al difundir nuevos títulos, analizar sus libretos y técnicas compositivas.

En cuanto a las características de las representaciones el investigador chileno concluye, luego del estudio de una colección de partituras orquestales que halló en la Biblioteca Nacional del Perú, que generalmente las obras originales se sometían a una gran cantidad de cambios para poder ser interpretadas en estos nuevos contextos. Estas modificaciones, según su análisis, estaban relacionadas con diferencias estructurales, cortes de secciones y cambios en la instrumentación. Izquierdo asume que esto pudo haber sucedido por motivos económicos, por la falta de partituras y músicos y por la incapacidad de ciertos intérpretes para ejecutar las partes originales. Otra fuente que utilizó para estudiar los cortes y cambios fueron las anotaciones que encontró en los libretos.

Para finalizar esta sección hace un breve recorrido por las óperas escritas por autores locales. Si bien ninguno de estos proyectos se puso en escena, describe los intentos realizados durante la década de 1840.

En el capítulo número cinco “The Limits of Italian Opera” [Los límites de la ópera italiana], aborda algunos aspectos que el género tuvo que afrontar: la puja con otras formas de entretenimiento ya arraigadas —como la tonadilla y las corridas de toros— y la resistencia de las compañías de teatro locales que consideraban que peligraba su actividad a partir del asentamiento del género lírico. A su vez, se detiene en la llegada de la zarzuela y la ópera francesa en las décadas posteriores como géneros que cuestionaron el protagonismo de la ópera en la escena teatral andina, situación similar a la estudiada por distintos investigadores en otros países latinoamericanos. En esta parte también analiza la conformación del público que asistía al espectáculo

lirico, integrado por la elite en algunas ciudades como Valparaíso y por las clases medias en Santiago y Lima.

En el último apartado de esta publicación “A Very Personal Journey” [Un viaje muy personal], los cantantes pasan al centro de la escena. Izquierdo los posiciona como agentes que no solo resultaron centrales para el éxito de la ópera en la década de 1840 en los Andes, sino que también su acción en este proceso —encuadrado en el tránsito de sociedades coloniales a independientes— tuvo un impacto cultural a largo plazo. El autor describe el recorrido realizado por diversos intérpretes vocales para quienes la llegada a estos países representó, por un lado, una buena oportunidad económica y artística que les brindó reconocimiento y fama que no podrían haber obtenido en Italia y, por otro lado, les significó enfrentar peligrosos viajes, robos, enfermedades y asumir riesgos económicos. Con estos factores presentes muchos de ellos decidieron asentarse en estos nuevos destinos, convirtiéndose en emigrantes que realizaron grandes aportes a las escenas culturales locales al desempeñarse como intérpretes, profesores y empresarios.

El apartado final “The Long Impact of Opera” [El largo impacto de la ópera], presentado a modo de epílogo, revalida a la ópera como un espectáculo teatral ya consolidado en las grandes ciudades andinas para la década de 1850. Menciona el impacto que tuvo en la vida teatral y en otros ámbitos —iglesia católica, bandas militares y hasta en la celebración de eventos patrióticos—, su influencia en los demás lenguajes artísticos y su participación, cada vez más frondosa, en críticas publicadas en periódicos locales.

Para finalizar, refuerza la idea central que enhebra todo el escrito. El estudio de la ópera en Latinoamérica debe realizarse desde una visión que comprenda el papel de las agencias de los actores que participan y que contemple las apropiaciones y transformaciones del género en función de las necesidades locales específicas para lograr una exitosa recepción, abandonando la concepción de la ópera como “un artefacto europeo para ser consumido acriticamente por una otredad global abstracta”.

En suma, el autor estudia, a través de una gran cantidad de fuentes inexploradas, un circuito operístico poco abordado hasta el momento por otros investigadores. A su vez, su trabajo establece relaciones no vistas antes y plantea una particular visión para analizar la historia del género en nuestro continente que sin dudas será de gran utilidad para los próximos estudios sobre la temática.