



Dirección de Investigación y Postgrado

Facultad de Artes

Pontificia Universidad Católica de Chile

La recepción discursiva de la figura y obra de Richard Wagner en América Latina durante el siglo XIX: El estreno de su ópera Lohengrin en el Teatro Municipal de Santiago en 1889.

Por Hugo Hernán Muñoz Vergara,

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Música, vía Investigación (Musicología),

Proyecto Fondecyt Iniciación 11170265 Período 2019.

Bajo la tutoría del Dr. José Manuel Izquierdo König.

Santiago de Chile.

2022.

Abstract.

Richard Wagner fue un personaje clave en la música del siglo XIX, cuya influencia se siente no sólo en las artes de Occidente, sino que su prestigio se proyectó progresivamente a otras partes del mundo, fuera del marco germanoparlante. Tomando como estudio de caso para esta tesis al estreno de la ópera *Lohengrin* de Wagner, en el Teatro Municipal de Santiago de Chile en 1889, esta tesis esboza un relato histórico que nos permita trazar el interés por Wagner en la América Latina decimonónica. El escaso número de estudios destinados a englobar la recepción de Wagner en América Latina -tanto en el siglo XIX como en el XX y XXI-, así como también los aún más exiguos trabajos sobre la recepción de este autor en Chile, han sido la principal motivación de esta investigación, la cual pretende insertarse en los estudios de recepción sobre Wagner en el continente americano.

Nuestra hipótesis, es que la recepción de la primera ópera de Wagner escenificada en Chile debe entenderse en el contexto de la recepción discursiva previa sobre el compositor en América Latina, especialmente a través de la prensa. Justamente, por medio de la prensa, y en particular considerando la inauguración del Festival de Bayreuth, el estreno de *Parsifal* y su muerte en 1883, podemos ver que hay una recepción transversal de Wagner como figura, y de sus ideas, en buena parte de la prensa latinoamericana. Esta tesis busca demostrar que esa construcción discursiva influyó en cómo se recibe y escucha su obra al momento de ser definitivamente montada, en el contexto de las compañías de ópera que circulaban en el último cuarto del siglo XIX.

Palabras clave: Richard Wagner, recepción discursiva, América Latina, siglo XIX, prensa, *Lohengrin*.

Contenido

<i>Abstract</i>	2
1. Introducción.	4
2. Sobre las fuentes y metodologías.	8
2.1 <i>Lohengrin</i> y su transportabilidad: El pasaporte de Wagner hacia la internacionalización.	12
2.2. Estado del arte en estudios sobre <i>Lohengrin</i> de Wagner.	21
2.3 Estudios sobre la recepción de Wagner hasta la actualidad (2021).	23
3. El <i>Anillo</i> , el <i>Bühnenweihfestspiel</i> y la muerte en Venecia: su impacto en América Latina.	30
Precisiones metodológicas.	30
3.1. Bayreuth.	35
3.2. <i>Parsifal</i>	41
3.3. La Muerte en Venecia.	48
4. <i>Lohengrin</i> y su introducción a la audiencia chilena del siglo XIX.	52
4.1. El contexto económico, político, social y cultural en el Chile de 1889.	52
4.2. La empresa Savelli-Antoniotti y su compañía durante la Temporada Lírica 1889 del Teatro Municipal de Santiago.	55
4.3. Una Noche en la Ópera: El encuentro entre el público santiaguino y el Caballero del Grial. ...	64
Conclusiones.	79
Apéndice I.	82
Apéndice II.	99
Bibliografía.	103
Notas de prensa y otros documentos revisados.	107

1. Introducción.

La presente investigación, toma como caso el estreno en Chile de la ópera *Lohengrin* del compositor alemán Richard Wagner, en la ciudad de Santiago de Chile, en octubre del año 1889. objetivo principal de esta tesis es entender cómo fue la recepción temprana de la figura y obra de Wagner en Chile y América Latina, considerando dicho caso de estudio. Para este propósito, se consideran tres aspectos fundamentales que permiten trabajar dicho objetivo: en primer lugar, qué aspectos hacen de *Lohengrin* una ópera “transportable”, esto es, que permite traer la creación wagneriana a públicos ubicados en otros lugares fuera de Alemania, como Chile, los que no estaban acostumbrados a su obra o a la ópera alemana en general.

En segundo lugar, el cómo la recepción discursiva -ya pasaremos a precisar qué significa este término dentro de la tesis- de Wagner se construyó en Chile y América Latina en el periodo inmediatamente anterior a dicho estreno (esto es, hasta 1889), y cómo pudo haber influido en las percepciones de la audiencia. Y en tercer lugar, analizamos cómo el marco específico de la cultura en el Chile decimonónico y los aspectos específicos de la representación de esta obra en 1889 pudieron haber influido en su recepción por parte de la audiencia local.

Al referirnos a la figura y obra de Richard Wagner, hacemos alusión a que dentro de su recepción discursiva se considera como objeto de análisis y valoración tanto a su producción dramático-musical, como al personaje que se construyó -y que el mismo Wagner también forjó- en Alemania y el resto de Europa durante y después de su muerte. Es decir, el proceso de recepción, un poco antes y durante toda la segunda mitad del siglo XIX, por medio de las opiniones de otros, pero también de sus abundantes ensayos sobre música, teatro y estética, así como los escritos de su tumultuosa vida artística y personal, como numerosas epístolas, ensayos, artículos periodísticos, e incluso su propia autobiografía.

Por otro lado, cuando empleamos el calificativo ‘discursivo’ en torno a la recepción decimonónica del músico y dramaturgo sajón en esta región del continente americano, apuntamos a que este proceso de valoración y entendimiento se articuló principalmente en base a una apreciación teórica e intelectual hacia las obras y, sobre todo, hacia el personaje

de Wagner, y no tanto a partir de las cualidades estéticas que poseían sus óperas / dramas musicales. En otras palabras, la recepción de la figura y obra de Richard Wagner en América Latina durante buena parte del siglo XIX fue más bien discursiva e intelectual, que artística. Esto último consiste en la hipótesis que ha estructurado a esta investigación, la cual pretende ser ratificada dentro de esta tesis.

Justamente, otra de las motivaciones que ha estimulado la realización de esta investigación ha sido la escasa atención que se le ha otorgado en los estudios musicológicos latinoamericanos a la recepción de Wagner en el continente. En el caso de Chile, solamente contados trabajos han tocado tangencialmente a la figura y obra de Wagner en este país - tanto en el siglo XIX, como en el XX y XXI-, así como también al estreno de sus óperas, incluyendo *Lohengrin* en el Teatro Municipal de Santiago en 1889, quedándose muchos de ellos en la mera mención, sin profundizar en demasía respecto a este apartado, como ya lo desglosaremos en el capítulo consecutivo.

En cuanto a la estructura de esta tesis, se ha ideado de la siguiente manera: primero, el actual capítulo sirve de introducción a este trabajo, con el fin de inmiscuirse dentro de la investigación. Segundo, un apartado dedicado por completo a las fuentes consultadas para realizar esta investigación, así como también una precisión de cuál fue la metodología para analizar, principalmente, a las fuentes periodísticas -tanto en línea como aquellas disponibles en la Biblioteca Nacional de Chile-, que fueron elementos cruciales para elaborar los últimos dos capítulos de este trabajo. Tercero, una sección que trata la recepción discursiva de Wagner en la América Latina decimonónica -exceptuando Chile-, con el fin de preparar al/la lector/a en lo que respecta al talante analítico que se tratará en el capítulo final. Y cuarto, un capítulo dedicado al estreno de *Lohengrin* en Chile en 1889, conectando el evento y su recepción con las implicancias discursivas previamente comentadas, junto con una sucinta contextualización tanto de la situación política y cultural del país en aquel entonces, como de la compañía operística encargada de llevar a cabo el aludido estreno.

Para terminar, quiero expresar mis más sinceros agradecimientos a las siguientes personas presentes en mi vida personal, quienes me han acompañado en todo este intenso proceso: a mi querida Carolina Vergara Arriagada, mi madre, principalmente por su amor maternal

infinito, que se ha traducido de tantas maneras, como apoyarme desde el inicio con mi decisión de dedicarme a la musicología, y por estar siempre presente en cada uno de mis procesos -duros y felices-, además de entregarme siempre una alegría y una buena razón para seguir adelante con lo que uno cree; a Gonzalo Linazasoro Campos, mi *aitaxo*, por quererme como si fuera su propio hijo, y por estar siempre dispuesto a sacarme una carcajada en el cotidiano vivir, característica por la que siempre lo he adorado; a Matilde Méndez Zenteno, mi novia, por amarme infinitamente desde el primer día, por su incesante apoyo en cada una de mis decisiones, por ser mi fiel compañera de viajes, música, comidas, reuniones sociales y tantas otras instancias, y por hacerme tan feliz todos los días; a Hugo Muñoz Basáez, mi querido padre, quien me vio nacer y me ha cuidado y apoyado desde siempre, me ha enseñado tantas cosas y reafirmado tantas otras, por lo que lo quiero y siempre querré mucho; y a Gabriela Basáez Madriaza, mi abuelita, quien me ha acompañado desde mi tierna infancia, y a quien le tengo un cariño inmenso por su interminable afecto, su amor de abuela que siempre está presente, y por las bonitas conversaciones que tenemos al final de cada vía por medio del teléfono.

En el ámbito profesional, quisiera hacer llegar mis más profundos agradecimientos a las siguientes personas: al Dr. José Manuel Izquierdo König, mi tutor de tesis, quien me ha guiado desde que empecé en este apasionante proceso académico, y cuya capacidad crítica y muy bien informada respecto a los estudios musicológicos -y a la música en general-, su inagotable buena disposición, e incesante humildad me han dado grandes incentivos para continuar en este camino que he elegido, así como la reafirmación de mi decisión en dedicarme a esta profesión; al Prof. Dr. Luis Merino Montero, académico de la Universidad de Chile, con quien he trabajado como asistente en su asignatura *Historia de la Música I* desde 2019 en esa misma casa de estudios, que además es un hombre extraordinario, a quien le debo mucho en términos académicos y profesionales en general, además de haber sido uno de mis primeros docentes cuando ingresé a estudiar Teoría de la Música a la Universidad de Chile, despertando él mi pasión por la historia de la música y por la musicología en general; al Prof. Manuel Calonge Torrealba, también académico de la Universidad de Chile, con quien he trabajado como docente en diversas cátedras desde el año 2015 hasta la fecha (2021), y que ha estado presente en mi formación musical desde el inicio de mi vida universitaria, y a quien le debo sobre todo el haber despertado en mí el

amor por la música clásica -tendencia que yo desconocía antes de siquiera haber oído su nombre-, y sobre todo por haberme introducido en el mundo de Richard Wagner, razón por la cual creo que merece un agradecimiento especial.

De igual manera, quiero dar mis más profundos agradecimientos a todos/as los profesores/as que me acompañaron durante mi formación musical en la Universidad de Chile, y que sus enseñanzas y pasión por la música significan mucho para mí: Prof. Paloma Martín Vidal, mi profesora de *Lectura Musical y Análisis Musical*; Prof. Rodrigo Díaz Riquelme, mi profesor de *Práctica y Dirección Coral*; Prof. Graciela Yazigi Morales, mi profesora de *Piano*; y Prof. Silvia Contreras Andrews, mi profesora de *Educación Ritmo-Auditiva*. De igual manera, quiero expresar mi gratitud con los/as docentes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, quienes fueron sumamente valiosos durante mi formación en el Magíster, y cuyas enseñanzas me acompañan hasta el día de hoy: Dr. Patricio de la Cuadra Banderas, mi profesor de *Música y Ciencia y Seminario de Investigación Musical*; Dr. Patricio Rodríguez Plaza, mi profesor de *Públicos y Experiencias de la Teatralidad*; Dr. Diego Castro Magas, mi profesor de *Técnicas Analíticas Contemporáneas*; y Prof. José Miguel Ortega Ascencio, mi profesor de *Historia del Cine*.

Desde luego que hay muchos otros nombres presentes en esta lista, pero necesitaría muchas planas para extender individualmente mis agradecimientos: basta con decir que aquellas personas que no han sido aludidas dentro de estas páginas sí saben de todo corazón que las valoro y que las estimo mucho, y que no se necesitan menciones en la extensión de una tesis de magíster para demostrar el aprecio que se siente por ellas. Por el contrario, muchas de ellas prefieren permanecer en el anonimato, porque saben que el cariño real es aquel que no demanda de una retribución a cambio.

2. Sobre las fuentes y metodologías.

En términos generales, nuestra hipótesis es que justamente la creciente recepción discursiva de Wagner a través de la prensa, siendo considerado como una figura político-cultural relevante, fue lo que construyó las bases de lo que sería su recepción posterior, generando en el público algunas concepciones concretas de lo que podían esperar de la experiencia de una de sus obras. Al mismo tiempo, consideramos que, dentro de las obras de Wagner, *Lohengrin*, como ópera, se prestaba particularmente bien a ser “transportada” -dentro de este capítulo precisaremos a qué nos referimos con este término- a otras audiencias, como ya se había probado en otras partes del globo, y que la selección de esta para su estreno en Chile -que además se encontraba traducida al idioma italiano, aspecto que también explicaremos en la presente sección-, permitió al público chileno decimonónico una mayor conexión con un autor de otra forma desconocido.

La construcción de esta historia sobre la recepción de Wagner en América Latina, a partir de un caso chileno, busca trazar un relato que, por un lado, sea un aporte significativo a la abundante literatura wagneriana de talante musicológico escrita hasta la actualidad (2021), y por el otro que dé cuenta de la gran cantidad de fuentes periodísticas que se han recopilado para poder solventar este trabajo académico. Sobre aquellas con las que se ha elaborado esta investigación, un gran número de éstas se encuentran disponibles en línea dentro de la plataforma electrónica *Latin American Newspaper Series*, perteneciente a la base de datos web *Readex*, a la cual pude acceder gracias a un convenio entre esta plataforma y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Con lo anterior, revelo que todas ellas se encuentran en formato digital¹, a su vez que su obtención se ha logrado mediante la descarga de estos archivos digitalizados.

También es preciso indicar que esta tesis fue elaborada dentro de un contexto mundial adverso, como lo fue la rápida diseminación del virus COVID 19 desde su origen en China durante los primeros meses de 2020, su violento paso por Europa y su posterior llegada a Chile en marzo del mismo año. La inminente alza de contagios dentro de este lapso

¹ Aunque resulte una aclaración evidente, todos los artículos periodísticos extraídos de *Latin American Newspaper Series* fueron emitidos originalmente a través del medio divulgador masivo de información más utilizado en el mundo occidental hasta bien entrada la década del 2000: el papel.

temporal hizo que prácticamente todos los gobiernos del mundo decretaran cuarentena total en sus territorios nacionales, obligando a prácticamente todos/as sus habitantes a llevar a cabo sus vidas -profesionales y personales- desde y al interior de sus hogares. Con todo, el confinamiento me forzó a trabajar durante la mayor parte de 2020 desde mi hogar en Santiago de Chile, obligándome a repensar la tesis que quería hacer, con fuentes que me fuera posible acceder. Esto implicó recolectar tantas fuentes digitalizadas como fuera posible -no solamente glosas periodísticas, sino también artículos de revistas y libros en formato PDF-. Esto puso como centro de la tesis el aspecto de la discursividad, rasgo que ya hemos precisado en el capítulo anterior, y que estará presente a lo largo de todo este trabajo.

Afortunadamente, desde fines de agosto de 2020, comenzaron a implementarse las medidas para el desconfinamiento a lo largo del territorio chileno, que más adelante desembocó en la apertura parcial -con muchas restricciones- de diversos lugares destinados a la investigación académica. Para los efectos de esta tesis, acudí -con muchas restricciones de horario y uso- a la Sala de Microformatos en la Biblioteca Nacional de Chile, ubicada en el centro de Santiago. Mi tarea, en unas pocas sesiones autorizadas durante el verano, consistió en recopilar material periodístico disponible en los diarios que se encontraran en el formato de microfilme, y a los cuales no había podido obtener en modo digital. Dado que el sistema de fotocopias no estaba operativo, las autoridades de la Biblioteca permitieron tomar fotografías a cuantos materiales quisiéramos, lo que propició que mi búsqueda fuera más efectiva, rápida y eficiente. Tomé un total de 310 fotografías pertenecientes a artículos publicados en los diarios *El Ferrocarril*, *La Época* y *La Libertad Electoral*, todos impresos el segundo semestre de 1889 y a inicios de 1890 en Santiago de Chile, fechas coincidentes con el estreno de *Lohengrin* en el Teatro Municipal de Santiago.

Lamentablemente, otras fuentes que deseaba examinar para este trabajo (especialmente en el Centro de Documentación del citado Teatro Municipal), no pudieron ser revisadas presencialmente, pues las restricciones en este y otros espacios destinados a la investigación no fueron levantadas en ningún momento. Sin embargo, sí pude consultar contados materiales disponibles en este centro, aunque en formato fotografiado, con el fin de elaborar el capítulo final. Esto se pudo llevar a cabo gracias a la gestión del Dr. José

Manuel Izquierdo König, quien me facilitó las fotografías de los referidos documentos contenidos en el Centro DAE, tales como el contrato emitido por el Teatro Municipal de Santiago para la Empresa Antonietti y Compañía -aquella que montó *Lohengrin* en el estreno aludido- y el libreto de la citada ópera durante su montaje en el mismo teatro en 1893.

Respecto a la recolección de fuentes digitalizadas disponibles en Internet, y con el fin de poder hacer viable la búsqueda dentro de la plataforma *Latin American Newspapers Series*, se siguió una metodología específica para llevar a cabo esta tarea: buscar los materiales por medio de un sistema basado en palabras claves, es decir, utilizando dos términos que englobaran, dentro de lo posible, a la totalidad del objeto investigado, apuntando a una “masa crítica” de fuentes históricas que permitiera generar un panorama lo más comprehensivo posible. Fue entonces que empleé las palabras ‘wagner’ y ‘opera’ dentro del buscador del sitio web, escribiéndolos de la siguiente manera: ‘wagner opera.’ La cantidad de resultados arrojados por la base de datos fue de 9.863 artículos². Sin embargo, luego de una exhaustiva revisión, solo 133 artículos fueron elegidos para este trabajo, siguiendo un criterio de selección basado en aquellos artículos que abarcan las temáticas pertinentes.

Por lo anterior se aplicó, en primer lugar, un filtro general a artículos publicados entre el 20 de octubre de 1849 y el 31 de diciembre de 1883. El fundamento es el siguiente: dentro de la base de datos *Latin American Newspaper Series*, la primera columna encontrada que aparece publicada en algún diario perteneciente a un país hispanoparlante de América Latina, y que además guarde relación directa con Wagner y/o su obra, es precisamente del 20 de octubre de 1849, más específicamente un artículo sobre la ópera *Tannhäuser y el Concurso de Canto en el Wartburg*, que fue publicado en *El Mercurio* de Valparaíso, en Chile, una fecha mucho más temprana que lo que esperábamos encontrar, especialmente

² Búsqueda según las palabras clave ‘wagner’ y ‘opera’ en *Latin American Newspapers Series*, ingreso en abril 29, 2020.

https://infoweb-newsbank-com.pucdechile.idm.oclc.org/apps/readex/results/?p=WHNPX&t=product%3AWHNPLAN1%7CWHNPLAN2%21Multiple%2520Databases%2520%282%29&sort=YMD_date%3AA&fld-base-0=alltext&val-base-0=wagner%20opera&val-database-0=&fld-database-0=database&fld-nav-0=YMD_date&val-nav-0=

dada la extensión de dicho artículo.³ Acto seguido, se definieron tres momentos claves en el impacto a nivel de prensa en torno a la figura de Wagner: la inauguración del Festival de Bayreuth (1876), el estreno de *Parsifal* (1882), y la muerte de Wagner (1883). Esto será desarrollado, con mayor detenimiento, en el siguiente capítulo de la tesis, pero es lo que otorgó el marco temporal a la búsqueda. Llegar al 31 de diciembre de 1883 se debe a que el 13 de febrero de dicho año fue la muerte de Richard Wagner, por lo que era importante revisar, ya en la era del telégrafo y las rápidas comunicaciones entre Europa y América, qué se pudo haber publicado durante todo 1883 acerca de este acontecimiento en particular.

Cabe mencionar que el número de artículos disponibles en *Latin American Newspapers Series* es de proporciones elevadas pero limitadas, por lo que admito la parcialidad de esta búsqueda debido a la presencia en esta base de solamente una fracción de los diarios publicados en América Latina durante el siglo XIX. Debido a esto último, me vi en la obligación de seguir reduciendo al *corpus* de fuentes, con el objetivo de que esta investigación y, en consecuencia, la escritura de la tesis, fueran viables. Sobre la parcialidad y sus peligros -de los cuales me encuentro al tanto-, me permito citar al musicólogo inglés Benjamin Walton, quien afirma que “sin importar los tesoros que revelen, las colecciones digitales [...] dan una impresión de completitud que pone en riesgo a grandes masas de materiales no digitalizados, que aún se mantiene intactos.”⁴

En lo que resta del presente capítulo, me referiré a todas aquellas referencias no periodísticas que he revisado con el fin de elaborar el marco teórico de esta tesis. Para ello, se ha estructurado esta sección en tres subcapítulos: primero, uno que trate las propiedades “transportables” del *Lohengrin* de Wagner hacia otros contextos y espacios nacionales, así como también una sucinta contextualización de la creación de esta ópera, de la vida de Wagner en dicha época, así como también un breve análisis de otras propiedades músico-dramáticas -y otras- que puedan considerarse como pertinentes para su estreno en Chile en 1889. Los últimos dos subcapítulos consisten en discusiones bibliográficas respecto al

³ Como dato anexo, el estreno de esta ópera en Chile tuvo que esperar 48 años desde la publicación de esta glosa periodística, siendo su primera ejecución pública en Santiago de Chile llevada a cabo en 1897 (Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*, 187). Sobre esta glosa me referiré más adelante.

⁴ Walton, “Quirk Shame,” 126.

estado del arte de dos temáticas fundamentales para la elaboración de esta tesis: por un lado, en qué se encuentran los estudios sobre *Lohengrin* en la actualidad (2021), y por el otro, cuál es el estado del arte de los trabajos sobre recepción de la figura y obra de Wagner, con un especial énfasis en América Latina y otros países que puedan tener relación directa con esta región, a saber, España y Estados Unidos de Norteamérica.

2.1 *Lohengrin* y su transportabilidad: El pasaporte de Wagner hacia la internacionalización.

Lohengrin es una de las primeras óperas wagnerianas que alcanzó verdadero prestigio y éxito para el compositor y dramaturgo sajón, tanto en lo que respecta a la audiencia europea como a la crítica de este continente. Escrita en un momento clave de su vida y su carrera, para entender su impacto es necesario primero hablar del momento histórico en que dicha ópera se produce, debido a que las obras artísticas rara vez se encuentran disociadas de las circunstancias en las cuales fueron creadas. Además, estamos en presencia de uno de los autores cuyos rasgos autobiográficos han sido precisados por más de algún/a analista de su producción, rasgos que contribuyen con creces a tomar en cuenta el acontecer que rodeaba al autor durante la génesis, desarrollo y posterior estreno de esta *Romantische Oper* - término que pasaremos a precisar dentro de este capítulo-.

Richard Wagner fue, durante su madura juventud, un hombre comprometido políticamente con los ideales liberales que se comenzaban a diseminar por Alemania y el resto de Europa a partir de 1840. Colaborador del anarquista ruso Mijail Bakunin (1814 – 1876), participó Wagner como baluarte en la Revuelta de Dresde, en mayo de 1849, que fue producto de rumores esparcidos entre la población germana que afirmaban que -luego de que Federico Augusto II rescindiera la Constitución- el gobierno alemán convocaría a las tropas prusianas con el fin de que restablecieran el orden dentro de las ciudades pertenecientes a Prusia. Preocupado por el lío político en el cual se había metido, Wagner escapa de Dresde el 8 de mayo de 1849 junto a Bakunin y el otro líder de la rebelión, Otto Heubner (1812 – 1893), aunque separándose de ellos al llegar a la ciudad de Friburgo, en el sur de Alemania. El 17 de mayo, retorna a Weimar, recibiendo estupefacto la noticia de que se ha emitido

una orden de arresto en su contra, siendo el compositor buscado furtivamente por la policía, quienes tenían órdenes superiores de arrestarlo, para luego ser condenado como miembro insurrecto de la contestataria revolución aludida.

Como era de esperarse, Wagner no tenía intención alguna de ir a la cárcel. Por ello, con la ayuda de su amigo y protector Franz Liszt (1811 – 1886), que gozaba de importantes influencias en Weimar, a Wagner se le concedió un pasaporte caduco, con el cual logra escapar a Suiza. El sajón llegó a Zúrich el 28 de mayo de 1849, y no volvería a Alemania hasta 1860, cuando se le confirió una amnistía parcial que le permitía desplazarse y estar a lo largo de todo el país, salvo en su Sajonia natal.⁵ Este retorno a territorios germanos fue propiciado gracias a la ayuda de su ferviente admirador y -posteriormente- principal benefactor, el rey Luis II de Baviera (1845 – 1886). Dentro del capítulo central, abordaremos la profunda admiración que este monarca profesaba hacia el oriundo de Leipzig.

A pesar de esta incómoda situación de exilio, fue en esta época cuando Wagner escribió los que quizás son sus escritos en prosa más significativos en términos de la influencia que tuvieron tanto en su creación posterior -sobre todo en su tetralogía *El Anillo del Nibelungo*, sobre la cual ahondaremos en el capítulo central-, como en la generación de los que hemos denominado la ‘recepción discursiva’. Entre los ensayos más influyentes, se cuentan *La Obra de Arte del Futuro* (1849), *Ópera y Drama* (1850-51), además de su célebre y abyecto *El Judaísmo en la Música* (1850, revisado en 1869).⁶

Pero Wagner no abandonó Alemania con su portafolio creativo vacío: el compositor ya tenía terminada la que se convertiría en la tercera ópera que constituiría el Canon de Bayreuth⁷: *Lohengrin*, WWV⁸. 75. Esta *Romantische Oper* (del alemán, ‘ópera romántica’)

⁵ Spencer, *El Mundo de Wagner*, 55, 92 y 142.

⁶ Bailey, Dahlhaus, Deathridge y Millington, “Wagner, (Wilhelm) Richard,” Grove Music Online, modificado por última vez en mayo 15, 2009, <https://doi.org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278269>.

⁷ Sobre este concepto ahondaremos dentro del capítulo central.

⁸ Estas son las siglas de *Wagner Werk-Verzeichnis: Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, que es el catálogo de obras de Richard Wagner editado por los musicólogos inglés John Deathridge (1944 -) y alemanes Martin Geck (1936 – 2019) e Egon Voss (1938 -), en la ciudad de Mainz,

en tres actos, ya se encontraba terminada por el autor para una fecha tan temprana como el 28 de abril de 1848, además de ya haber completado un primer borrador el 30 de julio de 1846. Pero, a pesar de lo ya señalado, el estreno se vio tristemente dilatado por diversas razones, a tal punto que se concretó cuando el exilio de Wagner llevaba poco más de un año. Bajo la dirección de Franz Liszt, *Lohengrin* fue introducido a las masas el 28 de agosto de 1850 en el Grossherzogliches Hoftheater de Weimar, con una recepción favorable dentro del territorio germánico. Por razones que aluden a su condición de exiliado, Wagner no pudo asistir al estreno de su ‘ópera romántica.’ De hecho, no vio ninguna representación de ella hasta 1861, dentro de una puesta en escena llevada a cabo en Viena.

Según las fuentes estudiadas, Wagner era un artista que se preocupaba de imbuirse muy detalladamente en sus fuentes de inspiración antes de lanzarse sobre las palabras y, más adelante, sobre el pentagrama. La relación que el músico-poeta sajón adquirió con la leyenda que inspiró su tercera ópera canónica se remonta a 1841-42, cuando leyó un resumen de este relato dentro de los procedimientos anuales de la Sociedad Germánica de Königsberg⁹, aunque no fue hasta que llevó a cabo su penetrante estudio de los poemas medievales *Parzival* y *Titarel* de Wolfram von Eschenbach¹⁰ -en ediciones de Simrock y San-Marte-, y del poema épico *Lohengrin* de autor/a anónimo/a -editado por J. Görres¹¹- que Wagner decidió aventurarse en ponerle música a su propio libreto basado en el Caballero del Grial.

En términos musico-textuales,¹² y si establecemos parangones entre esta ópera y las dos obras del Canon de Bayreuth que la precedieron -*El Holandés Errante*, estrenada el 2 de enero de 1843 en el Königliches Sächsisches Hoftheater,¹³ y *Tannhäuser y el Concurso de*

Alemania, en 1986. Esta y más información en Bailey, Dahlhaus, Deathridge y Millington, “Wagner, (Wilhelm) Richard.”

⁹ Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 65-66.

¹⁰ Estos poemas ejercerán una notoria influencia en su última obra, *Parsifal*, sobre la cual ahondaremos en el siguiente capítulo.

¹¹ Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 65-66.

¹² Esto es, la interrelación que se genera entre el texto y la música dentro de las óperas y dramas musicales de Wagner.

¹³ Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 50.

Canto en el Wartburg, WWV. 70,¹⁴ estrenada en el Hoftheater de Dresde, Alemania, el 19 de octubre de 1845¹⁵- *Lohengrin* constituye un avance dentro de la producción wagneriana hacia lo que el mismo Wagner planteaba dentro de sus teorías sobre la ópera, y que fueran plasmadas en algunos de los ya citados ensayos escritos durante el exilio.

Si bien esta ópera no es catalogada por el compositor como un drama musical, creo preciso explicar este último término por dos razones: primero, *Lohengrin* posee una gran cantidad de rasgos que anticipan y, a su vez, se contraponen al drama musical wagneriano, rasgos que puntualizaremos dentro de este capítulo con el fin de explicar el qué hace a esta *Romantische Oper* una obra transportable; y segundo, este concepto del drama musical va a ser clave en lo que hemos llamado la ‘recepción discursiva’ de este compositor durante el siglo XIX, tanto en América Latina como en Europa, y que trataremos en el siguiente capítulo contenido dentro de esta tesis.

El drama musical, la ‘obra de arte del futuro’ (*Das Kunstwerk der Zukunft*), o lo que Wagner llamó la *Gesamtkunstwerk* (‘obra de arte total’) fue un proyecto músico-dramático que planteaba una revelación en el arte que, en concepto del propio Wagner, solamente podía ser equiparable a la tragedia griega. El filósofo inglés -y experto wagneriano- Bryan Magee (1930 – 2019) describe en sus propias palabras – ya que “el estilo de Wagner es tan poco propicio a la cita”- los rasgos distintivos de esta *Gesamtkunstwerk*, en función de su relación directa con los componentes intrínsecos de la tragedia griega.

Parafraseando lo que Magee plantea respecto a las características intrínsecas del drama musical wagneriano, lo primero que destaca es la vital importancia creativa que tuvo para la humanidad la existencia de la tragedia griega, importancia que se traduce en cinco puntos fundamentales: primero, esta “representaba una combinación lograda de las artes -poesía, teatro, vestuario, mimo, música instrumental, baile, canto,” combinación que, resalta Magee, implicaba una capacidad de expresión más potente que si eran consideradas de manera individual. Como un segundo aspecto relevante, Magee afirma que la tragedia

¹⁴ Bailey, Dahlhaus, Deathridge y Millington, “Wagner, (Wilhelm) Richard,” Grove Music Online, modificado por última vez en mayo 15, 2009, <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278269>.

¹⁵ Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 57.

griega, para elaborar sus argumentos, “extrajo su tema del mito, que ilumina en lo más hondo la experiencia humana y lo hace en términos universales.” Con esto último se refiere a que el mito es transportable -término predilecto en esta tesis- a cualquier época y lugar en función del drama.

Como tercer punto, señala el filósofo inglés que “tanto el contenido como la ocasión de la interpretación tenían un significado religioso.” Como veremos en el capítulo subsecuente, Wagner se tornó al cristianismo durante las postrimerías de su vida, conversión que dio vida a *Parsifal*, el último vástago dramático-musical del compositor alemán. Sin embargo, y si nos atenemos a las declaraciones del sajón, antes de esta obra el significado religioso era otro para Wagner en sus dramas musicales, y Magee -en el cuarto aspecto dentro de su descripción- emparenta este significado con aquel que le atribuye a la tragedia griega, debido a que “se trataba de una religión de lo ‘puramente humano,’ una celebración de la vida.”^{16 17}

Analizando sus escritos sobre música y drama, esta forma de arte conjunta y su sentido religioso -traducido en la *catarsis*, que se puede entender como la purificación del alma por medio de la exposición al horror de la tragedia- fueron materialidades que fascinaron a Wagner, aspecto que parece haberse vertido en su *Gesamtkunstwerk* la cual, además, y en palabras de Magee, no se trataba de un *revival* de la obra artística griega señalada, sino que sería un producto novedoso en, por ejemplo, los materiales con los cuales se construía. Tal como indica el filósofo inglés, Wagner trabajó en el drama musical basándose “en recursos con los que los griegos no contaban.” Parafraseando al propio Wagner, Magee señala que estos recursos eran los textos del dramaturgo inglés William Shakespeare (1564 – 1616), quien “había desarrollado el drama poético más allá de cualquier cosa que los griegos hubieran podido conseguir,” y la música del compositor alemán Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), músico que, según concebía Wagner y sus contemporáneos alemanes,

¹⁶ Magee, *Aspectos de Wagner*, 14.

¹⁷ Como quinto punto, Magee señala que toda la comunidad tomaba parte en la tragedia griega. Considero a este último aspecto un tanto confuso en su explicación -y en por qué Magee lo enuncia de esa manera-, por lo que no haremos más que indicarlo dentro de esta tesis.

“había desarrollado los poderes expresivos de la música más allá de los límites del lenguaje, incluso del lenguaje de un Shakespeare.”

Analizando el contexto histórico-artístico en el cual Wagner planteó sus teorías -esto es, Europa Occidental hacia mediados del siglo XIX-, nos encontramos con que el género que más se acercaba a la tragedia griega -sobre todo a partir del rasgo distintivo de reunir más de una manifestación artística en un producto- era la ópera, apartado que había experimentado un sinnúmero de mutaciones a lo largo de los siglos desde su invención documentada, mutaciones que Wagner -en similitud con el compositor alemán Christoph Willibald von Gluck (1714 – 1787) un siglo antes que él-, consideraba como aberraciones al arte dramático-musical. Wagner creía que su trabajo era buscar la belleza dada en el cruce entre palabras y música, y al revisar sus diversas declaraciones respecto a cómo se desarrollaba la ópera como un espectáculo dramático-musical, vemos que el autor de *Tristán* llegó a aborrecer varias prácticas operáticas contemporáneas a él.

Principalmente, la forma de ópera que más se representaba en Europa durante el siglo XIX -tanto en Alemania como el resto de Europa- eran aquellas pertenecientes al *Bel Canto* italiano, tendencia repudiada artística y políticamente por el sajón dado que, según él, simbolizaban la total ausencia de sentido orgánico que él concebía como ideal en la ópera, sentido que el dramaturgo musical defendía como la acción de “poner la música al servicio del drama, de hacer que la música fuese el medio y el drama el fin.” En opinión de Wagner, nada tenía que ver con los principios de la tragedia griega la manifestación músico-dramática que él presenciaba en abundancia durante su época. Adicionalmente, este género era una circunstancia que, en palabras de Bryan Magee -seguramente aludiendo a las declaraciones de Wagner- “sólo servía para proporcionar un marco al espectáculo teatral, a las melodías pegadizas, a las exhibiciones vocales de las estrellas canoras.”¹⁸ La aparente polémica que se soltaba entre los admiradores del sajón y el *Bel Canto* italiano decayó, en palabras de José Ignacio Suárez García, en 1883, tras la muerte de Wagner.¹⁹

El compositor traslada el rol de la orquesta a un lugar mucho más central en comparación a la tradición del *Bel Canto*. En este sentido, Wagner más bien se ve influido por la *Grand*

¹⁸ Magee, *Aspectos de Wagner*, 14, 16 y 22.

¹⁹ Suárez García, “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1891,” 74.

Opera francesa, la tradición asociada a la Ópera de París que tiene como autor central el compositor judeo-alemán Giacomo Meyerbeer (1791 – 1864), el “compositor de ópera interpretado con mayor frecuencia durante el siglo XIX.”²⁰ La *Grand Opera*, utiliza narrativas históricas como su centro, con grandes escenas y secuencias colectivas, algo que Wagner buscó con *Rienzi*, una de sus primeras óperas. Wagner, también, recibiría uno de sus mayores fracasos al tratar de montar su *Tannhäuser* como gran ópera en París en 1861, y sin duda Lohengrin retiene aún muchos elementos de aquella tradición, aunque con el añadido de una trama mitológica y simbólica anclada en la tradición de la ópera romántica alemana de Carl Maria von Weber o Heinrich Marschner

Totalmente conectado con el aspecto musical contenida en la obra wagneriana, así como también con la relación intrínseca entre el texto y la música, los estudiosos contemporáneos a Wagner plantearon un elemento que el compositor empleó en prácticamente todas sus óperas / dramas musicales, y que funciona como sustancia cohesionadora dentro de los dramas musicales: el denominado *leitmotiv*, técnica que, según estudiosos de Wagner como August Wilhelm Ambros -de quien hablaremos en breve- consiste en articular a la música y al texto, mediante el uso de temas musicales recurrentes -que pueden ser melódicos, armónicos, e incluso rítmicos- asociados a elementos del drama. Estos temas musicales son esencialmente asociaciones músico-textuales a componentes inherentes a la trama, asociaciones que se corresponden con diversos constituyentes del drama, como puede ser un personaje, un objeto, una emoción, una circunstancia, un lugar, entre otras innumerables piezas.

Sobre el *leitmotiv*, cabe precisar que fue un término que el propio Wagner jamás acuñó -a pesar de que luego lo emplearía dentro de su ensayo de 1879 *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*-: fue una denominación elaborada por los estudiosos de la obra del compositor, y que además eran contemporáneos a él, siendo el ya aludido historiador de la

²⁰ Matthias Brzoska, “Meyerbeer [Beer], Giacomo [Jakob Liebmann Meyer],” Grove Music Online, modificado por última vez en enero 13, 2015, <https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018554?rsk=y1LCdQ>.

música austríaco August Wilhelm Ambros (1816 – 1876) ²¹ el primero de estos eruditos de quien se tenga registro que haya realizado esta acción ²². El *leitmotiv* es un tema musical breve, recordable y que tiene identidad ²³, que se encuentra además asociado a algún -o algunos- elementos que pertenecen al *corpus* del drama. Estos *leitmotivs* experimentan un sinnúmero de transformaciones dentro de la obra -que a veces los vuelve casi irreconocibles en una primera apreciación, sobre todo en obras como *El Anillo del Nibelungo-*, producidas según las necesidades que se presentan a lo largo de la historia transcurrida dentro de la ópera / drama musical.

Considerando estos aspectos sobre la obra de Wagner, llama la atención entonces porqué *Lohengrin* se transforma en una ópera, la única originalmente de Wagner que logra tener éxito fuera del ámbito alemán, siendo embajadora sonora del compositor. Desde allí, vamos a ahondar en las propiedades que pueden hacer de *Lohengrin* una ópera que tenga bastante éxito en lugares que no tengan que ver ni cultural ni idiomáticamente con Alemania, y que pueden haber sido factores relevantes en su posterior traslado a una región tan lejana de este país como lo fue Chile. Como ya señalamos, Collen L. Meier elabora un estudio bastante acabado sobre los rasgos que caracterizan a esta ópera, sobre todo en sus cualidades híbridas, asunto aparentemente atípico dentro de la producción wagneriana.

Por un lado, y en concordancia con lo que precisa Stephen C. Meyer sobre *Lohengrin*, al decir que “es quizás la más heterogénea estilísticamente de las composiciones maduras de Wagner,” ²⁴ Meier asegura que esta ópera “combina características de Grand Opera francesa, estilo de Bel Canto italiano, Ópera Romántica alemana, así como también a las tramas del drama histórico para crear un estilo único que se aleja del resto de los trabajos

²¹ Philipp Naegele, “Ambros, August Wilhelm,” Grove Music Online, modificado por última vez en 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000748?rskey=WJJBvp&result=1>.

²² Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 153.

²³ Esto último significa que por sí solo ya es capaz de entregar información concreta: la sola esencia del tema es suficiente para catalogarlo como tal.

²⁴ Meyer, “Sound Recording and the End of Italian “Lohengrin”,” 6.

wagnerianos.”²⁵ Estas propiedades híbridas pueden tener cierto impacto en la recepción de esta ópera -como lo señala Meyer-, debido a que, posiblemente, presenta más elementos de los cuales el público puede aferrarse a la música de la obra, así como también a aspectos como la gran cantidad de personajes -propio de la Grand Opera francesa- y del uso coral más frecuente que el que Wagner da más comúnmente en sus óperas / dramas musicales.

Por otra parte, como señala el musicólogo inglés Arnold Whittall -parafraseando a Simon Williams-, “mientras que la ópera [*Lohengrin*] termina abruptamente con la irreparable separación de los amantes, las ramificaciones simbólicas son alcanzadas con optimismo, por lo que el final no es tan cerrado como pareciera serlo al aparecer por primera vez.”²⁶ Esto último pareciera ser un análisis un poco más acabado, y que probablemente no toda la audiencia logre percibir. Pareciera ser que lo que se nos quiere comunicar es que estas ‘ramificaciones simbólicas’ tienen que ver más que cualquier cosa con la música, la cual pareciera tener una hondura metafísica mucho más insondable que lo aparente.

Sobre esto último, el musicólogo estadounidense Lawrence Kramer parafrasea al propio Franz Liszt -de quien hablaremos un poco más detalladamente en el siguiente capítulo-, quien emite la siguiente opinión respecto al *Lohengrin* de Wagner: “Toda la ópera, dice Liszt, es gobernada por un secreto místico, algo tan irrepresentable que el Preludio [al Acto Primero de esta obra] de Wagner evita darle una expresión directa para, en lugar de eso, concentrarse en el santuario que lo alberga.”²⁷ Más que tratar de entender lo que Liszt quiere comunicar, creemos que lo importante es percatarse de que esta es una obra que, por un lado, posee elementos híbridos extraídos de otros tipos de ópera y, por el otro, es poseedora de cierto misticismo que lleva al/a espectador/a por caminos misteriosos.

Esta combinación de elementos pareciera llevarnos a pensar que, a diferencia de obras wagnerianas posteriores, esta es poseedora de diversas características que la vinculan con las demás tendencias músico-dramáticas de la época -eso podría explicar su éxito en diversas metrópolis del mundo-, así como también es dueña de un carácter magnético que pareciera llevar a un estado superior a quien la percibe. Esto puede ser un elemento que la

²⁵ Meier, “Elsa’s Dream,” 1.

²⁶ Whittall, “‘Lohengrin’ and the constraints of romantic opera,” 2.

²⁷ Kramer, “Contesting Wagner,” 191-2.

vincula con lo que el propio Wagner afirmaba acerca de su teoría de la ópera: llevar a quienes presenciar esta manifestación artística a un estado prístino, catártico y trascendental. Puede que este efecto no sea logrado por todos/as, pero al parecer el espíritu de querer transmitir esto ya era comentado por los contemporáneos al sajón.

2.2. Estado del arte en estudios sobre *Lohengrin* de Wagner.

El caso de esta *Romantische Oper* es uno curioso en lo que respecta al impacto que han tenido las obras de Richard Wagner dentro del mundo académico y cultural: pasó de ser la ópera más representada del compositor durante el siglo XIX, a “sufrir un rechazo académico en el período de postguerra.”²⁸ Pero este rechazo ha disminuido desde inicios del siglo XXI, y los estudios sobre esta ópera romántica escritos en esta época se caracterizan, principalmente, por la variedad existente dentro de su tratamiento.

Desde las últimas dos décadas del siglo XX hasta la actualidad (2021), los trabajos musicológicos que han abordado a *Lohengrin* como objeto de estudio académico han sido de diversa especie en cuanto al enfoque con el que se ha trabajado a esta obra, siendo el encauzamiento uno que podemos agrupar en dos vertientes: uno que se caracteriza por englobar variados análisis hermenéuticos respecto al tratamiento literario-musical que Wagner da a esta obra, y el otro que consiste en una mirada historiográfica que atañe a los estudios de recepción desde diferentes perspectivas, como puede ser la recepción de la obra en una localidad y tiempo determinado, así como también su influencia dentro de otras artes dentro de un lugar y tiempo específico.

De las fuentes revisadas, el mayor número de ellas sigue la primera línea de investigación señalada: el análisis hermenéutico de *Lohengrin* según sus características literario-musicales. Se trata básicamente de un conjunto de miradas analíticas que engloban a ciertas significaciones que tienen señalados aspectos de la ópera. Como primer acercamiento, se encuentra el artículo escrito por el musicólogo estadounidense Lawrence Kramer, quien formula diversos pensamientos hechos a partir del examen exhaustivo de apropiaciones que

²⁸ Chrissochoidis y Huck, “Elsa’s reason,” 65.

se han hecho del Preludio al Acto Primero de *Lohengrin*. Estas apropiaciones corresponden a, primero, los programas escritos por Franz Liszt y el propio Wagner para esta pieza musical, y que están elaborados a partir de un complejo tejido literario, y segundo, a la apropiación que el polifacético cineasta inglés Charles Chaplin (1889 – 1977) hizo de este preludio en su filme *El Gran Dictador* (1940), donde el aludido director interpreta a una clara referencia a Adolf Hitler que tiene una especie de sueño mientras suena de fondo la citada obra. Gracias a un completo análisis de estas adjudicaciones artísticas -no sin antes haber planteado una hipótesis al inicio que pasamos a detallar a continuación-, Kramer plantea que el preludio del Acto Primero de *Lohengrin* está articulado a partir de cierto misticismo y de un afán de llevar al/a oyente a un estado de trance, siendo esta hipótesis ligada por Kramer al antisemitismo de Wagner, aludiendo a cómo este fue un elemento al parecer decisivo en la redacción del programa ya citado y escrito por el sajón.

Otro caso en esta misma línea es el sintético artículo de Madalin Onu, donde plantea que, contrariamente a los estudios que descartan al personaje de Elsa como dentro del “eterno femenino,”²⁹ -aquella que salva al héroe por medio del amor, en referencia al *Fausto* de Goethe- este es un caso que sí cabe en la categoría de las heroínas wagnerianas de carácter fáustico, como ocurre con Brünnhilde del *Anillo del Nibelungo* o Senta de *El Holandés Errante*. Sin embargo -y esto es el aporte importante de este artículo-, el autor concluye que el personaje de Elsa no ha logrado por medio del amor la salvación del protagonista (Lohengrin), sino que su consecución estribó en salvar el curso de la historia. En otro trabajo reciente, el musicólogo inglés Arnold Whittall (1935 -), elabora un exhaustivo escrito en el que, por un lado, revisita todo lo que se ha dicho recientemente en términos hermenéuticos sobre *Lohengrin* -teniendo como eje central la relación texto y música presente en la ópera-, para elaborar un análisis propio que desarrolla a lo largo de su publicación, concentrándose como objeto de estudio en los extractos más analizados de esta ópera -*El Sueño de Elsa*, por ejemplo-, a partir de los/as autores/as que él mismo cita.

Collen B. Meier, en otro estudio reciente, plantea una hipótesis importante para nuestra tesis, que *Lohengrin* es un caso excepcional dentro de la producción del Canon de Bayreuth. En efecto, es una suerte de punto medio entre la ópera romántica no-alemana y el

²⁹ Onu, “Cultural Heritage, Art and Politics in Wagner’s *Lohengrin*: A Dialectical Reinterpretation,” 65.

drama musical wagneriano, estableciendo relaciones con la Grand Opera francesa -sobre todo, parafraseando a Meier, en lo que se refiere a la constitución coral del reparto, y al uso de grandes multitudes dentro del escenario-, con el *Bel Canto* italiano -esto, según la autora, relacionado con la importancia que Wagner le da en gran parte de la ópera a la voz humana como conductor de la melodía y del discurso músico-textual, así como también a que la orquesta es más un acompañamiento para los/as cantantes que un tejido sinfónico-, así como la particularidad de que es posible extraer muchos fragmentos de esta ópera para integrarlas como piezas de concierto independientes -sobre todo *El Sueño de Elsa*-.

Por todo lo anterior, Meier afirma que *Lohengrin* consiste en una ópera que escapa a muchos de los lineamientos que Wagner planteó en su teoría sobre la ópera, además de incluir ciertos aspectos presentes en las óperas que él mismo repudiaba y que proclamaba como contrarios a su ideología. Sin embargo, una explicación posible a la inclusión de estos elementos puede hallarse en que *Lohengrin* fue creada en un lapso histórico dentro del cual Wagner aún se encontraba desarrollando sus teorías -habiendo también compuesto su ópera *Rienzi*, que fue una suerte de ajuste de cuentas con los compositores de la *Grand Opera* francesa, que lo rechazaron en París-, y sin olvidar que esta ópera también posee rasgos que vaticinan al drama musical, como ya hemos precisado. Con todo, este estudio de Meier se basa en una línea investigativa con un enfoque principalmente hermenéutico, pero que presta especial atención a los rasgos musico-literarios inherentes a la ópera.

2.3 Estudios sobre la recepción de Wagner hasta la actualidad (2021).

Sin embargo, el campo clave de estudios donde se inserta esta tesis, es en la recepción de Wagner -tanto de su figura como de su creación musical-. Sin embargo, es evidente que esta es un área emergente, donde aún hay pocos trabajos que apunten a la recepción de Wagner fuera de Alemania. Karen Dieleman estudia la recepción que las obras de Wagner tuvieron en la Inglaterra victoriana (mediados del siglo XIX), y más específicamente en cómo la ópera *Lohengrin* repercutió en la poesía inglesa de esta época -la que en su mayoría fue creada a partir de los aspectos morales de la ópera, y casi nada en sus implicancias musicales-, propone un estudio mediante el cual analiza dos ejemplos poéticos

ingleses que tomaron como eje central de su composición al *Preludio* al Acto Primero de la citada ópera.

Como veremos más adelante, la versión de *Lohengrin* que se estrenó en el Teatro Municipal de Santiago fue una traducida al italiano. En tal carácter, podemos citar el artículo escrito por el musicólogo estadounidense Stephen Conrad Meyer quien, siguiendo la premisa de que la recepción -comercial y artística- de la música clásica en Estados Unidos a partir de la década de 1940, comenzó a enfocarse más en representar los deseos del compositor -plasmados en la partitura-, plantea que se empezó a gestar un declive de las grabaciones operísticas que se encontraban cantadas en un idioma diferente al original, durante la citada época. Por esto, el autor elabora un análisis de grabaciones cantadas en italiano y alemán del *Sueño de Elsa* y de la *Narración del Grial*, todas grabadas a principios del siglo XX.

Consideramos en específico, por cierto, aquellos estudios de recepción que se centran solamente en el caso de *Lohengrin*. Katherine Ellis, por ejemplo, estudió la recepción de Wagner en Francia solamente a partir de su figura en París -sobre todo a partir del desastre ocurrido en una representación de *Tannhäuser* en 1861-, plantea un estudio en el cual analiza la presentación de *Lohengrin* en siete pueblos regionales en Francia durante 1891 - las cuales tuvieron un notable éxito, gracias al estudio de fuentes que la autora evidencia-. Este estudio es articulado en base a fuentes primarias que, curiosamente, salieron a la luz antes de que se realizaran estas presentaciones, una metodología que nos es relevante.

El capítulo del libro *Verdi in Victorian London* (2016), escrito por el musicólogo italiano Massimo Zicari, establece una suerte de comparación entre el estreno de la *Misa de Réquiem* del compositor italiano Giuseppe Verdi (1813 – 1901) en Londres en 1875, y el simultáneo estreno de *Lohengrin* en esta misma ciudad dentro de los dos teatros operísticos más importantes en la capital inglesa. Este estudio se articula, principalmente, bajo una consideración más inclinada hacia *Lohengrin* que hacia el *Réquiem*: el análisis que el autor hace de la prensa que criticó a la ópera wagneriana tiene un fundamento especial en las características musicales que esta ópera tiene. Todo lo anterior funciona como respaldo para comprobar el gran impacto que tuvo esta obra de Wagner dentro de la prensa, y que

esta última sirvió como motor fundamental para que la figura y obra de este compositor se esparciera por todo el mundo, llegando incluso a América Latina.

Como un trabajo que en cierta forma reúne tanto a los estudios hermenéuticos como los de recepción en torno a *Lohengrin*, se cuenta el artículo de la musicóloga italiana Francesca Vella, publicado en 2018, y que analiza históricamente al estreno de la citada ópera en la ciudad de Bolonia, en 1871. En su trabajo, Vella escribe sobre diversos elementos que, en sus palabras, hacen de *Lohengrin* una ópera transportable a otros lugares geográficos y culturales que no sean alemanes. Por un lado, comenta sobre las facilidades tecnológicas que permiten un traslado más cómodo: el hecho de usar menos escenografía y extras que en *El Holandés Erante*, así como también debido al surgimiento del ferrocarril en esta década, algo que agilizó los viajes terrestres. Por el otro lado, también hace referencia a las traducciones al italiano que *Lohengrin* tuvo durante la década de 1870, siendo quizás la ópera de Wagner que más mantenía el espíritu músico-dramático en relación con su versión original en alemán.

Por otro lado, es necesario destacar que no solamente *Lohengrin* ha sido el objeto para los estudios de recepción sobre Wagner: se han realizado diversos análisis musicológicos que han trabajado tanto con la figura como con la obra de este compositor alemán -aspecto que nutre a los propósitos de esta tesis-, exámenes que han observado las maneras en las que se ha recibido tanto las obras de Wagner como sus postulados estéticos y teóricos, y que han situado sus investigaciones en variados lugares del mundo. Para esta tesis, nos hemos concentrado en aquellos estudios que detallan la recepción del músico sajón en algunos países de América del Norte y del Sur, y en España.

Respecto a los análisis musicológicos que han tratado la figura y obra de Wagner en España, se cuentan los trabajos escritos por el musicólogo español José Ignacio Suárez García, académico de la Universidad de Oviedo, quien ha estudiado la recepción de la figura y obra del compositor sajón en Madrid entre 1861 y 1876 (Suárez García 2005), y entre 1877 y 1893 (Suárez García 2008). El autor ha estudiado la iconografía satírica que toma como inspiración al *Lohengrin* de Wagner, y que surgió y se desarrolló en España durante el siglo XIX, pasando a formar parte de la cultura popular en España durante fines del siglo XIX y principios del XX, lo que es un rasgo que guarda relación con nuestra

‘recepción discursiva’, dado que una parcela de la figura de Wagner se está propagando no musicalmente, sino mediante ilustraciones difundidas mediante circulación masiva.³⁰

En lo que concierne a América Latina, contamos con el artículo del compositor brasileño Harry Crowl -publicado en 2017- el cual estudia la influencia de Wagner en la composición musical clásica en Brasil durante el siglo XIX y parte del XX. Respecto al caso de Wagner en Argentina, se encuentran los trabajos de la musicóloga argentina Josefina Irurzun, quien en su tesis para optar al grado de Licenciada en Historia ha estudiado la relación que tuvo la figura de Wagner con los/as inmigrantes catalanes en Buenos Aires entre 1908 y 1920 - elemento que guarda vínculo con nuestra ‘recepción discursiva’, dado que enlaza la figura del músico y poeta con sentimientos nacionalistas, esto es, elementos extra musicales-. También ha escrito dos artículos, uno publicado en 2018, donde analiza históricamente a las intenciones de generar un Teatro de Ópera en Buenos Aires a comienzos del siglo XX por parte de fanáticos/as wagnerianos/as, quienes -en concordancia con esta ‘recepción discursiva’- al parecer deseaban emular lo que era el proyecto del *Bayreuther Festpielhaus*³¹, no solo en lo arquitectónico, sino que también en relación con las representaciones que se llevaban a cabo en este teatro durante esta época.

Irurzun también escribió en 2019 sobre la influencia que tuvo la figura de Wagner en los escritores Ricardo Rojas y Jerónimo Zanné, ambos íconos clave en la elaboración de identidades nacionales en Argentina y Cataluña, respectivamente, durante la primera mitad del siglo XX. Ligado con la recepción de Wagner en Argentina, se cuenta el artículo escrito por la musicóloga argentina Silvina Luz Mancilla que trata sobre el rol de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires entre 1912 y 1921 en la formación del quehacer musical en la capital argentina durante dicho período, así como también su influencia en las corrientes creativas musicales que se generaban y desarrollaban durante dicho lapso en Buenos Aires. Si bien no es un artículo que trate sobre la recepción de Wagner en particular, sí está elaborado en base a una agrupación que idolatraba al músico y poeta, tanto en su faceta

³⁰ Suárez García, “Imagen gráfica y musicología,” 69.

³¹ Este es el nombre en alemán para el teatro que Wagner mandó a construir en la segunda mitad del siglo XX en la localidad de Bayreuth, al sur de Alemania. Enfatizaremos sobre este punto en el capítulo siguiente de esta tesis.

compositiva como literaria y dramática. Esto último llega a esta investigación, dado que se está analizando en el artículo el rol influyente que tuvo una sociedad que se generó por la influencia de Wagner, es decir, mediante la recepción de las obras y seguramente de sus postulados estéticos también.

Sobre los estudios de este talante insertados en Estados Unidos, se cuentan tres artículos: el primero, escrito por la musicóloga estadounidense Lieselotte Z. Overvold en 1976 - seguramente con motivo del centenario del Festival de Bayreuth, instancia de la cual hablaremos en el siguiente capítulo-, y que trata sobre la creación y posterior recepción de la *American Centennial March*, obra que le encargaron a Wagner para conmemorar los 100 años de la independencia estadounidense. En 1989 el historiador estadounidense Burton W. Peretti plantea un estudio en el que se analiza la recepción de las obras de Wagner en Estados Unidos desde una perspectiva política centrada en las ideas demócratas, teniendo muy presente para el análisis a la época en que había gran desorden político-civil en este país -década de 1890-. Mark McKnight, publicado en 1989, y que estriba en cómo se vio a la figura de Wagner en la prensa de la Ciudad de Nueva York entre 1855 y 1876, tomando como referencia a los diarios *New York Times* y *New York Tribune*, quizás los con mayor circulación no solo en esta metrópolis, sino en todo el país. Este artículo ha sido particularmente relevante para esta tesis, como modelo y en lo que concierne a los puntos comunes entre la recepción periodística de Wagner en Estados Unidos y en América Latina durante la segunda mitad del siglo XIX.

Como referencia final en términos de estudios musicológicos de recepción, se cuenta el artículo de Leon Botstein, que sostiene que “la historia de la recepción no debe limitarse a glosas publicadas sobre ejecuciones públicas:” por el contrario, afirma que “hay un vasto *corpus* de material no examinado que rodea a la vida musical, que puede alterar, una vez integrado con el texto musical y la historia de su interpretación, nuestras nociones del pasado.”³² Este ‘material no examinado’ que está alrededor de la música, lo hemos tomado como el análisis de la prensa latinoamericana decimonónica, que ha sido la principal fuente de estudio para el capítulo central de esta tesis.

³² Botstein, “Music in History,” 5.

Dado que esta investigación toma como estudio de caso el estreno de *Lohengrin* en Chile, creo necesario precisar cuáles son las fuentes que tratan sobre ópera en Chile, y que además incluyan dentro de su estudio al estreno aludido. Si seguimos un orden cronológico, se encuentra primero el libro escrito por el estudioso chileno Mario Cánepa Guzmán en 1976, titulado *La Ópera en Chile*, y después tenemos el libro del abogado y operático chileno Orlando Álvarez Hernández, titulado *Ópera en Chile: Ciento Treinta y Seis Años de Historia (1827 – 2013)*, publicado en 2014. En ambos casos, en lo que respecta al siglo XIX se elabora un texto que da cuenta de la predominancia que tuvo la ópera italiana decimonónica en las programaciones del Teatro Municipal de Santiago y del Teatro Victoria en Valparaíso -los dos centros de ópera principales de Chile en dicha época-, y que toman al estreno de *Lohengrin* de Wagner como un evento especial, en el sentido de que consistió en una suerte de extravagancia dentro de la cartelera, a pesar de que fue traída en traducción del alemán al italiano, así como que la compañía que la trajo -que ya se había presentado en Chile en 1888, y de la cual hablaremos más adelante- programó más óperas atípicas para el Teatro Municipal de Santiago.

Ligado al último párrafo, hay otro trabajo que hemos utilizado para elaborar un pequeño subcapítulo que antecede a aquel sobre *Lohengrin* en Chile, que trata sobre la compañía que trajo esta ópera al Teatro Municipal de Santiago. El trabajo en cuestión es el artículo del musicólogo colombiano Rondy Torres, en el cual traza un relato histórico sobre la compañía lírica *Rossi-D'Achiardi*, una de las más reconocidas en visitar Bogotá durante la década de 1870. Se ha tomado este trabajo principalmente porque el mismo Torres López señala que las compañías líricas que recorrían América Latina en el siglo XIX eran importantes núcleos de propagación de la ópera. Por lo demás, señala que “el *modus operandi* de esta compañía es compartida por muchas, ya sea en Bogotá, ya sea en otras capitales americanas, a lo largo del siglo XIX.”³³ Esto último es una fuerte relación con la compañía Savelli-Antonietti -la que nos compete en este estudio- dado que, como veremos más adelante, posee muchos puntos en común con la citada compañía que visitó Bogotá, por lo que el trabajo de Torres López resulta aún más de ayuda.

³³ Torres López, “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica,” 163.

Y como punto final en las referencias para trabajar sobre el estreno de *Lohengrin* en Chile, se cuenta el artículo del compositor chileno Miguel Farías Vásquez, quien elabora un análisis sobre la apropiación del concepto de ópera en Chile por parte de la oligarquía a lo largo del siglo XIX, con una mirada hacia la modernidad detrás de todo esto. El trabajo de Farías Vásquez es de utilidad en el sentido de que plantea las propuestas de modernidad y progreso por parte de la élite chilena decimonónica, aspecto que tiene mucho que ver con esta tesis, debido a que este afán por querer parecerse al viejo continente es, al parecer, una tónica tanto en Chile como en el resto de América Latina durante el siglo XIX.

Por último, esta tesis se ha desarrollado a partir de las nuevas tendencias que han articulado a los estudios de ópera, en palabras de Nicholas Till, quien señala que en este campo los investigadores ya “no solamente nos comprometemos con textos dramáticos, sino que también con la materialidad de [...] eventos [en este caso, prensa y documentos afines], y con las instituciones y discursos culturales que los sostiene.” Sobre esto último, la frase final de esta idea es clave para entender este trabajo y un sinnúmero de otros similares: “Para estudiar ópera, debemos estudiar más que las óperas.”³⁴

³⁴ Till, *The Cambridge Companion to Opera Studies*, 2.

3. El *Anillo*, el *Bühnenweihfestspiel* y la muerte en Venecia: su impacto en América Latina.

Precisiones metodológicas.

Lo que hemos llamado la ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Richard Wagner no se limitó solamente al Viejo Continente: su expansión atravesó el Atlántico hasta llegar al Nuevo Mundo, y América Latina -en su condición de región emergente dentro del supuesto progreso del mundo occidental- no pretendió mantenerse al margen de esta suerte de bienvenida hacia la prosperidad. Por ello, este capítulo se ha centrado en cómo la recepción de la figura y obra de Wagner se diseminó a través de la fracción latina del continente americano y, como ya hemos precisado, tomando como eje referencial a tres hechos históricamente importantes dentro de la existencia de este autor: la primera edición del Festival de Bayreuth (1876) -con el estreno de *El Anillo del Nibelungo*-, el estreno de su última obra, *Parsifal* (1882) -dentro del marco de la segunda versión del citado festival-, y el fallecimiento de Wagner en la ciudad de Venecia (1883).

Como queda explicitado al inicio de esta tesis, para llevar a cabo esta investigación se ha trabajado con un grupo específico de periódicos o diarios publicados entre el 20 de octubre de 1849 y el 31 de diciembre de 1883. Esto con el fin de demostrar que, a pesar de estar elaborando esta investigación a partir de un universo un tanto exiguo de material historiográfico, la tesis sobre la llamada ‘recepción discursiva’ de Wagner en América Latina logra solventar gran parte de su argumentación mediante el estudio crítico de estas fuentes periodísticas.

Con el fin de esbozar una reconstrucción de los diferentes focos de diseminación de esta ‘recepción discursiva’ de Wagner en América Latina durante el siglo XIX, paso a continuación a pormenorizar los diarios o periódicos que han servido de fuente para esta parte de la investigación, además de detallar los lugares de edición y publicación: En Argentina, se encuentran *El Libre Pensador*, *La Nación* y *La Prensa*. Todos registran como lugar de impresión y publicación a la ciudad de Buenos Aires; en Chile, contamos con *El Mercurio*. Su sede de impresión y publicación apunta a la ciudad de Valparaíso; en Cuba, figuran el *Diario de la Marina* y *El Siglo*. Ambos con lugar de impresión y publicación en La Habana; en el caso de México, *El Diario del Hogar*, *El Monitor Republicano* y *El Siglo*

Diez y Nueve. Los tres diarios establecen como ubicación de impresión y publicación a la Ciudad de México; en Panamá, se cuentan *La Estrella de Panamá* y *Star and Herald*. Ambos tienen como lugar de impresión y publicación a la Ciudad de Panamá; y, por último, en Perú se halla *El Comercio*. Con sede de impresión y publicación en Callao (Lima).

A modo de ilustración de todo lo anterior, presento una tabla que enumera la cantidad de artículos rescatados dentro de la base de datos ya mencionada. En la primera columna horizontal superior se especifican los decenios dentro de los cuales figuran publicaciones en los diarios ya señalados, mientras que en la primera columna vertical izquierda se precisan los países involucrados en esta cuenta. Las restantes columnas y casillas precisan la cantidad de glosas periodísticas publicadas en cada década, siguiendo un orden horizontal de izquierda a derecha respecto al país de emisión, y un orden vertical de arriba hacia abajo en función del decenio detallado. Esta tabla da cuenta de las fuentes recopiladas según el criterio discriminatorio indicado en el capítulo *Sobre fuentes y metodología*:

Tabla N°1 ³⁵

País / Década	1840	1850	1860	1870	1880
Argentina	0	0	0	13	2
Belice	0	0	0	0	1
Chile	1	0	1	2	5
Cuba	0	0	4	33	30
México	0	0	2	12	21
Panamá	0	0	0	2	2
Perú	0	0	0	0	2

³⁵ La **Tabla N°1** consiste en una ilustración de la cantidad de artículos obtenidos según el motor de búsqueda ya especificado -así como aquellos que se encuentren dentro del lapso temporal señalado-, y que se encuentran contenidos en la base de datos *Latin American Newspapers Series*.

La primera fila horizontal precisa las décadas en las que se emplazan los artículos enumerados justo debajo de ella, mientras que la primera columna precisa los países en los cuales se ha publicado la cantidad de artículos especificada.

Como puede divisarse, si sumamos todas las glosas publicadas en cada país dentro del período detallado, la mayor parte de los artículos se concentran en Cuba (67 artículos publicados) y México (35 artículos publicados), mientras que la menor cantidad se concentra en Belice (1 artículo publicado) y Perú (2 artículos publicados). Como dato útil para este capítulo, las décadas de 1870 y 1880 -aquellas en las que se desarrollan los acontecimientos con los que trabajamos en esta investigación- son las que presentan una mayor proliferación de publicaciones. Si sumamos por país a los artículos publicados en ambos decenios, tenemos 15 en Argentina, 1 en Belice, 7 en Chile, 63 en Cuba, 33 en México, 4 en Panamá y 2 en Perú. Por otra parte, la década de 1880 es la única que presenta publicaciones en todos los países, además de ser la que tiene el mayor número de artículos divulgados (63 en total). Todos estos antecedentes serán clave en el estudio de la ‘recepción discursiva’ de Wagner en América Latina durante el siglo XIX, antecedentes sobre los que nos referiremos más hacia el interior de este capítulo.

Como última precisión, creo necesario señalar que en prácticamente todo el capítulo he trabajado con artículos de prensa publicados en México y Cuba. A pesar de que esta decisión fue tomada porque eran los países que presentaban el mayor *corpus* de materiales, tiene su explicación en que, como señala el musicólogo colombiano Rondy Torres, “la Habana y México eran puertas de entrada al continente desde Europa.”³⁶ Esto último se ilustra en que ambas naciones eran centros de gran conexión entre ambos continentes, por lo que no resulta extraño el que la mayor parte de prensa sobre Wagner -compositor de ópera renombrado en dicha época- tenga su mayor afluencia de publicaciones en estos lugares durante la segunda mitad del siglo XIX. Con esto ya precisado, adentrémonos en esta ‘recepción discursiva.’

A lo largo del siglo XIX, mucha gente admiró profundamente a Richard Wagner, adulación que llevaron a cabo por medio de epístolas o documentos afines, o también cediéndole el honor de ser el destinatario de alguna creación artística. Lo cierto es que, analizando el

³⁶ Torres López, “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica,” 164.

contenido de diversas fuentes primarias surgidas durante la vida de Wagner -tanto privadas como públicas-, quizás no nos parezca extraño el que la figura y obra de este compositor no quedara indiferente para muchas personalidades intelectuales de la Europa decimonónica, sobre todo si examinamos el talante de los escritos realizados por Wagner, el que se caracteriza en variadas ocasiones como controvertido y directo. Gracias a esto último, de proporciones similares a la ficción han resultado muchas de las reacciones documentadas durante los años en los que Wagner vivió, muchas de las cuales fluctúan entre la adulación incondicional y el odio lapidario.

Respecto a la adoración, esta encuentra sus bases principalmente en la cálida recepción hacia los planteamientos que Wagner tenía acerca de la ópera, además de la adopción -por parte de quienes lo admiraban- de su concepto referido a la *Gesamtkunstwerk*, que era adalid de la denominada ‘música del porvenir’, la cual poseía diversos adeptos en toda Europa. Y en relación al desprecio hacia este compositor, principalmente se generaba como reacción al personaje wagneriano presente en las cartas, ensayos, artículos y demás escritos que elaboró -en una copiosa cantidad- para expresar sus opiniones acerca de temas contingentes dentro de la sociedad europea decimonónica, que podían tener relación la ideología política, con sus reflexiones sobre el judaísmo en la sociedad occidental de su época -sobre todo en la música, con el caso por antonomasia de su ensayo ya aludido-, con el rol del arte en el progreso y bienestar de la humanidad, entre muchos otros.

Sobre lo últimamente detallado, cabe aclarar que si bien sus declaraciones están escritas con un lenguaje complejo y con un nivel de frontalidad explícito -aspecto que le causó más de un enfrentamiento ideológico-, gracias a recientes investigaciones musicológicas, tenemos conciencia de que no fue tajantemente así -como ya veremos más adelante-. Sin embargo, no podemos negar que sí había personas que adulaban y/o criticaban a la figura y obra de Wagner ³⁷, todos aspectos que podemos corroborar al revisar la documentación disponible. Cuando el sajón ya se encontraba nuevamente asentado en su Alemania natal -después de

³⁷ Teniendo en cuenta ambas conductas hacia el compositor, hay coyunturas particulares en los que ciertas personalidades pasaron de un estadio al otro dentro de su vida. Ejemplo de esto es el caso del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, de cuyo incidente con -o contra- Wagner profundizaremos dentro del siguiente subcapítulo.

su extenso exilio-, su fama no hizo más que continuar creciendo a lo largo de las décadas venideras, en su gran mayoría gracias a dos procesos que marcaron férreamente a su carrera como creador músico-dramático: en primer lugar, el estreno sumamente dilatado de su *Tristán e Isolda*, llevado a cabo el 10 de junio de 1865 en el Königliches Hof- und Nationaltheater, y que también contó con los auspicios del ya aludido rey Luis II. Fue este un acontecimiento que desató, por un lado, “hostilidad sin entendimiento en algunos sectores,” mientras que, por el otro, una porción de la audiencia demostraba un “entusiasmo desatado.”³⁸

En palabras de Wagner, *Tristán* es la obra fundacional de los denominados ‘dramas musicales’, y en tal carácter es la que nos conduce al otro proceso decisivo en la vida creativa del compositor, y que tendrá una importante huella en la ‘recepción discursiva’ que hemos planteado: la creación y posterior estreno de su tetralogía *El Anillo del Nibelungo*, trabajo que el músico-poeta tardó más de 20 años en completar, y para el cual ideó un festival consagrado a su exclusiva representación, además de un teatro afín para este propósito -sobre estos temas detallaremos en el siguiente subcapítulo-. La inmensa expectación hacia el estreno de esta tetralogía -término que pasaremos a explicar- fue un factor decisivo en la posterior posición de Wagner como una de las personalidades artísticas e intelectuales más reconocidas en Europa y el mundo: una vez que el *Anillo* tuvo su primera representación pública, “fue que Wagner se convirtió en el rey por antonomasia de la música alemana, quizás también blanco de abusos, pero en posesión de una relevancia que nadie pudo negar.”³⁹

Las opiniones -fueran adulaciones o ataques- emitidas hacia la obra y figura de Wagner se fueron diseminando por todo el mundo occidental decimonónico, en gran parte gracias al rápido avance en las tecnologías de la comunicación durante la segunda mitad del siglo XIX -en especial la invención del telégrafo de Baudot, artefacto patentado en 1871, tan solo cinco años antes de que se estrenara el *Anillo*-. Este esparcimiento de la recepción discursiva en torno a Wagner sucedió en un sinnúmero de regiones dentro de Occidente, incluso América Latina. Justamente, dentro de este capítulo hemos trazado una suerte de

³⁸ Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 73 y 75.

³⁹ Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, 4.

historia de la ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en esta región del continente americano, entre 1876 y 1883, intervalo de años en los cuales coinciden un *corpus* considerable de material periodístico para llevar a cabo esta investigación, con tres acontecimientos decisivos en la vida creativa y, por ende, en la recepción discursiva de Wagner.

Como ya señalamos, esta tarea se ha articulado principalmente mediante el estudio de prensa latinoamericana publicada dentro del citado lapso temporal, y por lo cual hemos dividido al capítulo en tres secciones, que a su vez aluden a estos acontecimientos relevantes en la vida y recepción de Wagner: 1) El estreno de la tetralogía *El Anillo del Nibelungo* en 1876, dentro del marco del primer Festival de Bayreuth; 2) La primera representación de *Parsifal* en 1882, la obra principal en la segunda edición del mencionado festival; y 3) La muerte de Wagner en 1883, ocurrida en la ciudad de Venecia.

Además del análisis de prensa, también ha sido consultada bibliografía actualizada sobre Wagner, sus obras y el contexto histórico al cual perteneció su figura y producción. Este capítulo busca contar una historia sobre cómo fue que esta ‘recepción discursiva’ del compositor se desarrolló en América Latina a lo largo y poco después de estos tres hitos que hemos señalado. Esta historia es una construcción a partir de evidencia palpable en lo que respecta al texto (fuentes periodísticas), evidencia que -mediante el análisis del discurso que las constituye- creemos dice bastante sobre cómo era que los círculos que veneraban a la ópera y a la música como un arte fundamental idolatraban a Wagner y a sus obras, además de verlo como una vía hacia el progreso de la civilización latinoamericana.

3.1. Bayreuth.

La condesa Marie d’Agoult y la novelista George Sand -seudónimo de Amantine-Lucile-Aurore Deudevant-, dos mujeres íntimamente relacionadas con dos reconocidas figuras musicales decimonónicas fallecieron en 1876. El compositor alemán Johannes Brahms (1833 – 1897) estrenó su *Sinfonía N°1 en Do Mayor* ese mismo año, siendo bautizada por

el pianista y director de orquesta alemán Hans von Bülow (1830 – 1894) como la ‘décima sinfonía de Beethoven’. Dentro del ámbito tecnológico, el científico escocés-estadounidense Alexander Graham Bell (1847 – 1922) patentó el teléfono, y el inventor estadounidense Thomas Alva Edison (1847 – 1931) creó el fonógrafo.⁴⁰ Pero también fue el año en que Wagner cumplió una de sus más codiciadas metas, que lo consagraría como uno de los músicos más famosos del mundo decimonónico: la inauguración del Festival de Bayreuth.

Esa tarde del 13 de agosto de 1876 fue la jornada inaugural de la tetralogía *El Anillo del Nibelungo*, proyecto de enormes dimensiones que Wagner había empezado a gestar en una época tan pretérita como finales de la década de 1840, justo antes de exiliarse, como ya hemos precisado. Esta obra fue bautizada por el autor como una tetralogía, es decir, un ciclo conformado por cuatro dramas musicales que llevan los siguientes títulos: *El Oro del Rin*, *La Valquiria*, *Sigfrido* y *El Crepúsculo de los Dioses*. Los cuatro dramas musicales fueron representados integralmente dentro del citado festival, durante un lapso temporal que abarcó los días 13, 14, 15 y 16 de agosto de 1876⁴¹, siendo cada día la exposición respectiva de cada una de estas extensas obras⁴².

Las veladas se caracterizaron también por ser de connotación internacional, albergando a una muchedumbre de wagnerianos/as venidos de todas partes del globo, incluidas renombradas personalidades del Occidente decimonónico como Pedro II (1825 – 1891), el Emperador de Brasil, el numerosas veces aludido Luis II de Baviera, además de los compositores Pyotr Ilyich Tchaikovski (1840 – 1893), Vincent D’Indy (1851 – 1931), Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), Edvard Grieg (1843 – 1907) y el citado ferviente admirador de Wagner, Anton Bruckner, entre muchas otras figuras reconocidas por la sociedad europea decimonónica.

⁴⁰ Como ya indicamos, el desarrollo tecnológico va a ser un elemento clave en la escritura de esta historia.

⁴¹ Spencer, *El Mundo de Wagner*, 271.

⁴² Sumando las cuatro jornadas, la tetralogía tiene una duración aproximada de 16 horas. *El Oro del Rin* es la más corta -alrededor de dos horas y media-, mientras que *La Valquiria* y *Sigfrido* bordean las cuatro horas, siendo la más larga *El Crepúsculo de los Dioses*, en la que algunas ejecuciones alcanzan las cinco horas de duración.

La idea que Wagner tenía sobre un festival destinado a la representación exclusiva de sus dramas musicales, que además contara con un teatro construido en base a características especiales para este propósito ⁴³ fue concebida por Wagner ya en la década de 1850. Sin embargo, recién el 26 de noviembre de 1864, Luis II de Baviera -por muchos años su principal benefactor- aprobó la construcción de este teatro, aunque no fue hasta el día en que el compositor cumplió 59 años -22 de mayo de 1872- cuando se colocó la piedra fundacional de este recinto, evento que estuvo enmarcado por una ejecución de la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, bajo la dirección del propio Wagner. ⁴⁴

La gran prestancia mediática que tuvo este evento para la prensa mundial nos lleva a pensar que Bayreuth fue un suceso cuya relevancia y repercusión cultural, social y política llegó hasta América Latina, precisamente gracias a la prensa. Fue por este medio donde se conocieron gran cantidad de los pormenores relacionados y ocurridos en esta extensa ceremonia, las personas que concurrieron a la ceremonia, el ambiente social y elitista en términos intelectuales que se generaba en torno a esta producción, además de las declaraciones y acciones más llamativas que Wagner realizó durante esta jornada. Todas estas primicias fueron publicadas dentro de diarios y periódicos importantes en cada ciudad latinoamericana que hemos revisado para este trabajo.

En términos generales, la cobertura periodística latinoamericana fue una que ensalzó las virtudes de la tetralogía, del Festival, y del propio Wagner como compositor e intelectual. Esto último tiene sentido toda vez que nos enfrentamos ante la posible construcción de una sociedad latinoamericana decimonónica que cada vez quiere parecerse más a Europa -cuna de la tan ansiada modernidad- donde la cultura es considerada un elemento crucial para alcanzar al progreso. Por esto último, creemos que la prensa latinoamericana evita dejar al

⁴³ Entre esas características especiales se contaban un gigantesco escenario, un enorme foso para albergar a la orquesta que debía encontrarse cubierto -esto con un fin doble: propiciar la proyección vocal de los/as cantantes, y evitar que la audiencia se distrajera con la exposición de la orquesta-, además de un diseño arquitectónico y estructural determinado que favoreciera una acústica idónea para las dimensiones sonoras de estas obras. Esto se lograría con una distribución espacial homogénea de las butacas -a la manera de un anfiteatro griego-, además de sustraerle a estas las terminaciones acolchadas, con el fin de que el sonido no fuera absorbido por el algodón.

⁴⁴ Spencer, *El Mundo de Wagner*, 218.

descubierto algún desperfecto acontecido en Europa: lo contrario podría significar una pérdida de credibilidad en el modelo que América Latina desea emular.

“*Baireuth*. – Quinientas personas asistieron al banquete dado anoche en honor a Herr. Wagner. Después de pronunciar un elocuente discurso que fué estrepitosamente aplaudido, Herr. Wagner recibió una lujosa corona de laurel con cintas de plata.”⁴⁵ La base de datos *Latin American Newspapers Series* arroja esta glosa como una de las primeras que fuera publicada en América Latina, y que alude específicamente a Wagner y la relación con su festival, siendo editada en uno de los diarios con mayor circulación en La Habana durante el siglo XIX, el *Diario de la Marina*.⁴⁶ Como queda expresado en la cita, esta glosa pareciera sugerir un tono laudatorio cuando se refiere a Wagner, rasgo que inferimos por diversas razones, tales como calificar de “elocuente” al discurso que emitió, asegurar que su glosa verbal fue “estrepitosamente aplaudida”, además de asegurar que el compositor “recibió una lujosa corona de laurel con cintas de plata”.

El banquete descrito parece ser la cena efectuada luego de una de las jornadas pertenecientes a la tercera -y última- ronda de ejecuciones destinadas a representar el *Anillo* en su edición inaugural, más específicamente a la actuación final de *La Valquiria*.

Lo anteriormente expuesto puede inferirse a partir de los siguientes elementos presentes en la glosa: primero, se utiliza el término “anoche” para referirse a la situación temporal del banquete, aspecto que contribuye a pensar que se trata de una cena; y segundo, la publicación es del 29 de agosto de 1876, es decir, el día en que se llevó a cabo la última ejecución de *Sigfrido* dentro de esta primera edición. Por lo demás, si sostenemos la hipótesis de que esta noticia llegó a los medios periodísticos cubanos gracias a los prodigios del telégrafo -esto es, la rapidez de propagación de la información-, todo

⁴⁵ “Correo Extranjero. Del 20.” *Diario de la Marina*, agosto 29, 1876. *Latin American Newspapers Series*.

⁴⁶ Dentro de los resultados arrojados por la misma base de datos, el primer comentario periodístico que menciona a la inauguración del Festival de Bayreuth salió en el mismo diario el 19 de agosto de 1876, pero su centro de atención es la comparecencia del emperador Guillermo a la representación inaugural de la tetralogía, y no las virtudes del festival o de su creador.

pareciera indicar que seguramente está refiriéndose a una cena llevada a cabo después de una representación de la obra precedente a *Sigfrido*.⁴⁷

Relacionando esto con la recepción discursiva de las obras de Wagner, cabe mencionar que de todos los dramas musicales que integran el *Anillo*, es *La Valquiria* el que ha gozado de mayor popularidad desde que se estrenó de manera adelantada el 26 de junio de 1870 en el Königliches Hof- und Nationaltheater en Múnich,⁴⁸ debido a los impostergables deseos del rey Luis II, aunque con la total desaprobación de Wagner. El recelo del compositor hacia la presentación pública de sus obras era una materia compleja si no era según sus propios deseos, llegando Wagner incluso a dilatar el término de la partitura de *Sigfrido* -que ya estaba casi lista a principios de octubre de 1869-, para así evitar que el rey se precipitara a su estreno.

Pero a pesar de esto último, la primera ejecución pública de *La Valquiria* fue un éxito,⁴⁹ suceso que quizás se puede explicar en palabras del musicólogo inglés Barry Millington, quien ha señalado que *La Valquiria* “encarna de manera más satisfactoria a los principios teóricos que Wagner presentó en su ensayo *Ópera y Drama*,” lo que queda ilustrado en que “muchos de los pasajes más sólidos dentro de la obra logran su efecto precisamente por medio de la relación orgánica entre música y texto.”⁵⁰

Es posible que la resonancia que tuvo *La Valquiria* desde su estreno en Alemania y en el resto del mundo sea una de las razones por las que a Wagner lo hayan condecorado con una “lujosa corona de laureles” luego del mencionado “banquete”, según lo indica la aludida publicación del *Diario de la Marina*. Esta resonancia, por lo demás, encuentra cabida también en América Latina, debido a que hemos hallado publicaciones periodísticas donde se emiten apreciaciones de obras wagnerianas sin siquiera haberse representado dentro del continente en esta época: en una reseña publicada el 3 de septiembre de 1870, también en el

⁴⁷ A partir del cronograma presentado por Stewart Spencer en su libro *El Mundo de Wagner*, donde especifica los días en los que se representó por primera vez cada drama musical de la tetralogía, *La Valquiria* fue representada el 28 de agosto, *Sigfrido* el 29, y *El Crepúsculo de los Dioses* el 30.

⁴⁸ Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 106.

⁴⁹ Spencer, *El Mundo de Wagner*, 216, 217 y 271.

⁵⁰ Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 114.

Diario de la Marina, se alude a *La Valquiria*, obra dentro de la cual el/la autor/a del artículo señala un aspecto clave de esta imaginación que requiere leer sin escuchar: “si nos permiten hacernos la ilusión de que estamos oyendo las melodías de esa obra, proporcionan al menos ocasión de hacer acerca de ella las conjeturas que á cada uno le parezca.”⁵¹

Además de que la fecha de publicación corresponde a tan solo unos meses después de que el referido drama musical tuviera su adelantado estreno -lo que nuevamente nos conduce a los prodigios del telégrafo-, cabe mencionar que la palabra “conjetura” es clave en esta glosa periodística, dado que quien escribe esta reseña está solicitando que les permitan elaborar sus propias interpretaciones acerca de cómo puede haber sonado la representación aludida de *La Valquiria*, que como ya indicamos corresponde a un acontecimiento musical reciente. Este llamado a elaborar un imaginario sonoro respecto a esta obra nutre a la recepción discursiva de la figura y obra de Wagner en América Latina: por lo que podemos inferir, seguramente el/la autor/a de este artículo da por sentado que quizás los/as lectores/as del diario han oído hablar de las obras y personalidad de Wagner.

Para la prensa latinoamericana, el prólogo del *Anillo* revistió también gran importancia, y su pertinencia para la publicación no se hizo esperar, como ya se evidencia en una glosa publicada el 21 de octubre de 1869, también en *El Diario de la Marina*, y cuya temática es la primera representación pública de *El Oro del Rin*, donde se asegura vehementemente que “la ejecución fué excelente y el éxito mediano.”⁵² Analizando esto último a partir de nuestra ‘recepción discursiva’ en torno a Wagner en América Latina, vemos que hay un patrón presente dentro de este breve fragmento, y que está presente en cierta forma dentro de la anterior glosa sobre *La Valquiria*: se invita a valorar una obra específica de la producción wagneriana desde el plano netamente teórico -o discursivo-, y no estético o artístico. En efecto, se afirma a los/as lectores/as que la “ejecución fué excelente”, y que eso es lo relevante, menos que el “éxito mediano” que parece contraponerse. Así, siendo que fue una representación que se llevó a cabo en otro continente, muy lejos de Cuba, en

⁵¹ “Crónica.” *Diario de la Marina*, septiembre 3, 1870. Latin American Newspapers Series.

⁵² “Crónica.” *Diario de la Marina*, octubre 21, 1869. Latin American Newspapers Series.

una época en que los registros fonográficos aún no existían -y menos aún los audiovisuales-, quienes leen parecieran no tener más opción que aceptar esta incitación a figurar cómo pueden ser estos mundos sonoros y dramáticos y pensar en las sutilezas de esa percepción.

Pero regresando a la inauguración del Festival de Bayreuth, llama la atención el contraste entre lo señalado por la prensa en América Latina, más bien laudatorio, en contraste con los resultados del festival mismo, que estuvo lleno de traspies. Un ejemplo paradigmático de uno de los desastres acaecidos en esta gran apertura llena de expectativas fue la representación de la Escena Primera de *El Oro del Rin*, para la cual Wagner encomendó la construcción de tres extraños aparatos sobre los cuales reposarían las tres cantantes que interpretarían a las ondinas, y que constituían un gran riesgo para las intérpretes, y de poca efectividad. Igual fracaso técnico tuvo la Escena Primera del Acto Segundo de *Sigfrido*. Fafner, el dragón, era una figura de cartón, pintada de manera deficiente, que además provocaba risas dentro de la audiencia, ya que los mecanismos para desplazarlo y su estructura se averiaron durante el traslado del objeto a Bayreuth desde el taller de Richard Keene en Inglaterra.⁵³ Finalmente, las ganancias en términos monetarios fueron mínimas, produciéndose un déficit de 148.000 marcos -que no fue completamente pagado sino hasta 1906 por los herederos del compositor-, lo que opacó por completo los deseos que Wagner tenía para una nueva versión a realizarse el año siguiente.

3.2. *Parsifal*

Si bien podemos ver una primera recepción discursiva de Wagner con el Festival de Bayreuth, esta sólo sirvió para alimentar el interés del público lecto, detonando aún mayor despliegue de prensa para los siguientes eventos en su carrera. *Parsifal*, la última obra dramático-musical escrita por Wagner, a la cual añadió el subtítulo *Eine Bühnenweifestspiel* (*Festival Escénico para la Consagración de la Escena*), fue estrenada el 22 de julio de

⁵³ Spencer, *El Mundo de Wagner*, 318.

1882 en el Festival de Bayreuth, ⁵⁴ y cuya concepción se remonta época tan lejana a su estreno como el verano de 1845, luego de haber leído los poemas titulados *Parzivâl* y *Titurel*, del *minnesinger* -término empleado para denominar a los trovadores alemanes de entre los siglos XII y XIV ⁵⁵ - Wolfram von Eschenbach. ⁵⁶ Sin embargo, el desarrollo compositivo definitivo de *Parsifal* tuvo que esperar hasta que el *Anillo* se hubiera estrenado, cuando Wagner elaboró el libreto entre el 14 de marzo y el 19 de abril de 1877, habiéndolo declamado él mismo frente a una audiencia de élite en Londres el 17 de mayo de este último año. ⁵⁷ Por su parte la música -como era habitual en él- tardó mucho más tiempo en ser acabada, comenzándola en agosto de 1877, y finalizando en abril de 1879, aunque la partitura orquestal no fue terminada sino hasta enero de 1882. ⁵⁸

Entrando en la recepción discursiva en torno a *Parsifal*, y a semejanza de lo que ocurrió con la tetralogía, preciso es señalar que los meses preliminares al estreno estuvieron repletos de expectación por parte de los/as seguidores/as del compositor, ya que parecía concretarse como la obra maestra de Wagner. Este último término ha sido aplicado dentro de este trabajo -y para esta obra en particular- no según la usanza tradicional para este calificativo: más que por su valor estético, el término ‘obra maestra’ se emplea a raíz de que todos los acontecimientos que rodearon a *Parsifal* se desarrollaron cuando Wagner ya era reconocido como una auténtica estrella en Occidente.

Lo anterior se traducía en diversos aspectos que lo destacaban, tales como su relación estrecha con personalidades de renombre político como el rey Luis II o Pedro II, el ya mencionado emperador de Brasil, además de su carismática personalidad, que Hanslick comparaba con la de una suerte de hipnotizador. Con todo, Wagner era un personaje que estaba en boca de todo el mundo, situación que no lo excluía de tener detractores, como ya hemos señalado, quienes cuestionaban su personalidad y sus creaciones músico-dramáticas, muchas veces con un cargado sesgo moralista.

⁵⁴ Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 133-134.

⁵⁵ Michels, *Atlas de Música*, 1, 194.

⁵⁶ Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 134.

⁵⁷ Spencer, *El Mundo de Wagner*, 331-332.

⁵⁸ Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 134.

Sobre lo último, incluso la prensa latinoamericana se hacía eco de las controversias morales que se generaban alrededor del *Bühnenweihfestspiel*, como ya se percibe en una glosa publicada el 2 de agosto de 1882, en *El Monitor Republicano*, uno de los diarios más difundidos en Ciudad de México, y de perfil conservador y católico, donde se asegura que “el argumento [de *Parsifal*] adolece de algo resbaladizo, bajo el punto de vista de la moral.”

⁵⁹ Los tintes eróticos que encarnaban al personaje de Kundry, la extrañamente dicotómica mujer que se encontraba tanto al favor de los Caballeros del Grial como del malvado hechicero Klingsor -antiguo miembro de esta congregación, y ahora enemigo de ella-, y su atracción sexual por Parsifal, pueden ser elementos que explican este juicio moral que se emite contra la última obra de Wagner.

Siguiendo con la recepción discursiva, señalemos que en esta admiración profunda que muchas personas sentían por Wagner al momento del estreno de la citada obra, se encuentra una suerte de mitificación hacia el creador, que se desarrolla no solamente a través de quienes lo veneraban, sino también dentro de las propias convicciones del compositor y dramaturgo, quien pareciera se sentía un auténtico ser superior al resto de los mortales. Ejemplo de esto es su aparente intención de auto canonizarse como unos de los más grandes genios culturales de la historia de Occidente. Como indicamos al inicio de esta tesis, antes de fallecer elaboró lo que él mismo denominó el *Canon de Bayreuth*, que consiste en un conjunto de óperas y dramas musicales- todas de su autoría-, y que constituyen el programa inamovible del Festival de Bayreuth.

Lo anterior fue una exclusividad de la que *Parsifal* también formó parte. Wagner prohibió ejecutar este ‘festival escénico para la consagración de la escena’ fuera de Bayreuth durante el poco tiempo que le quedó de vida después del estreno. Tan fuera de lo común era la decisión de Wagner sobre esta exclusividad representacional que la noticia recorrió el mundo, haciéndose la prensa latinoamericana partícipe en la divulgación de esta novedad, incluido el ya citado *Monitor Republicano*, dentro del cual se anunciaba que “el *Parsifal* ha sido escrito solamente para Bayreuth, y solo aquí va a ponerse en escena.” Además, se

⁵⁹ “Crónica de Alemania. Berlín, 18 de junio.” *El Monitor Republicano*, agosto 2, 1882. Latin American Newspapers Series.

precisan las motivaciones que llevaron al músico sajón a determinar este veredicto, asegurándose en el mismo diario que “el carácter de esta obra y su significacion religiosa, la imposibilitan de alternar con el repertorio profano y variable de los demas teatros.” Quizás con el fin de darle más peso a las justificaciones del autor respecto a la exclusividad representacional de *Parsifal*, la prensa mexicana pareciera persuadirnos de que la figura del artista total -la de Wagner- debe mantenerse a toda costa como tal, dado que este compositor “pretende ofrecernos con su arte, menos una diversion que una edificacion, menos un vano pasatiempo, que una expresion artística pura sería y elevada.”⁶⁰

El caso de *Parsifal* guarda grandes similitudes con el del *Anillo*, sobre todo al percatarnos de que su estreno se convirtió en un acontecimiento de implicancia mundial para los medios de comunicación masiva, gozando también de una cobertura mediática quizás inusitada para un/a compositor/a que viviera durante el siglo XIX, en términos de la cantidad de espacio que se le dedica dentro de ciertos diarios a este suceso dramático musical. Si parangonamos a esta cobertura con aquella que tuvo el estreno de la tetralogía vemos que, tal como ocurrió con este ciclo ya aludido, las noticias sobre la primera ejecución pública del *Bühnenweifestspiel* llegaron rápidamente a América Latina, donde es del todo abundante la cantidad de artículos que discuten acerca de este acontecimiento, sobre todo en los diarios publicados en Cuba y México que han sido analizados para este trabajo.

A partir de lo últimamente señalado, prácticamente todas las glosas revisadas ensalzan, por un lado, las cualidades de la obra en cuestión y del suceso relevante que implica el estreno de *Parsifal*, y por el otro, se refieren a Wagner -como podría esperarse- en términos bastante elogiosos, muchas veces vinculándolo con una suerte de rol profético que está cumpliendo este autor en el arte músico-dramático, por ejemplo al asegurar que “el gran maestro ha de ver el porvenir convertido en presente.”⁶¹ Quienes catalogaban al oriundo de Leipzig como una suerte de sabio indiscutible, que tenía en sus manos el futuro del arte que fundía a la música con el drama, quizás justificaban sus declaraciones parafraseando al

⁶⁰ “Concierto Popular: Ricardo Wagner.” *El Monitor Republicano*, junio 3, 1882. Latin American Newspapers Series.

⁶¹ “Correspondencia del Diario de la Marina. Nueva York, 29 de julio de 1882.” *Diario de la Marina*, agosto 5, 1882.

mismo Wagner: no olvidar su ensayo titulado *La Obra de Arte del Futuro*, escrito en 1849 y que, junto con *Ópera y Drama* (1850-51), son los trabajos en los que el compositor elaboró este concepto –‘obra de arte del futuro’- y el de “una reunificación de las artes dentro de una *Gesamtkunstwerk* (‘obra de arte total’) según el modelo griego antiguo.”⁶²

Podríamos considerar como una validación de esta ‘recepción discursiva’ el tomar las declaraciones del artista venerado como un argumento que justifique la adoración practicada en torno su persona, generándose así una suerte de retroalimentación entre el autor y sus seguidores/as, en similitud con un culto o una orden. Esto último se explica en probablemente resultaría complicado crear una congregación donde no haya un/a líder y, al mismo tiempo, un conjunto de personas que sigan sus postulados y que lo/a alaben, razón por la cual deben coincidir estas palabras de adoración con las características que se le atribuyen al/la referente -de ahí que sus fanáticos/as abracen los conceptos wagnerianos como propios-.⁶³

Volviendo a la cita textual que relaciona a Wagner con el provenir, cabe precisar que esta corresponde a una noticia contenida en el ya aludido *Diario de la Marina*, y cuya novedad con respecto a la cobertura del *Anillo* es que el contenido de esta glosa ha sido extraído de una serie de telegramas enviados al *Herald* de la Ciudad de Nueva York, EEUU, directamente desde Bayreuth, en concordancia con el desarrollo del estreno mundial de *Parsifal*.⁶⁴ Esto último guarda directa relación con nuestra ‘recepción discursiva’ ya mencionada: por lo que se puede inferir, el referido diario cubano podría estar priorizando las novedades respecto a la segunda edición de Bayreuth por sobre otras noticias que estén llegando a La Habana por medio de los beneficios del telégrafo, noticias que además provienen de un diario que disfrutó de gran circulación en EEUU durante prácticamente todo el siglo XIX. Por ello, creemos que la figura de Wagner revestía una importancia considerable para este medio cubano, importancia que pudo haber tenido una implicancia

⁶² Barry Millington, John Deathridge, Carl Dahlhaus y Robert Bailey, “4. Zürich essays,” en “Wagner, Richard (Wilhelm),” Grove Music Online, modificado por última vez en mayo 15, 2009, <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278269>.

⁶³ Magee, *Aspectos de Wagner*, 42.

⁶⁴ “Correspondencia del Diario de la Marina. Nueva York, 29 de julio de 1882.” *Diario de la Marina*, agosto 5, 1882.

artística, cultural, política, social, entre otras, pero que de cualquier manera creemos guarda estrecha relación con el paso a la ansiada modernidad que la figura y obra del sajón conllevaba en aquella época.

Ligado a lo recientemente expuesto, creemos que la figura de Wagner y su relación con la modernidad podría haber significado una importante aspiración para los países latinoamericanos, los cuales pareciera deseaban parecerse a Europa en diversos aspectos, siendo el cultural uno que despertaba gran interés. Una posible ilustración de esto último es que, una vez fallecido Wagner, comenzaron a representarse sus óperas y dramas musicales en América Latina, región en la que, como hemos visto, el autor era considerado un importante baluarte cultural de Occidente, por un lado, y por el otro, una figura que encarnaba el progreso artístico con sus creaciones dramático-musicales, como ya hemos revisado en las citas anteriores.

Enlazado con lo anterior, no hay que olvidar la inherente noción de genio musical que Wagner despertaba en algunos círculos culturales europeos y latinoamericanos, muchos de los cuales seguramente guardaban relación con las ideas y materializaciones del ansiado progreso. Lo último puede hallarse, posiblemente, en las influencias que estas agrupaciones seguramente manejaban, influencias que podían tener relación con, entre otras manifestaciones, la prensa. Tomándonos de lo finalmente señalado, en una glosa contenida en el ya aludido *Monitor Republicano*, se asegura que “[Wagner] desempeña en la música moderna un papel muy importante, si bien muy distinto del del autor de *Romeo y Julieta* [Berlioz].”⁶⁵

En América Latina, la prensa también jugó un rol importante en la divulgación de aquella adoración por el compositor, convertido cada vez más en un símbolo de modernidad y nueva música. Precisamente, se argumenta en un periódico mexicano que “la atracción que [Wagner] ejerce sobre las masas parece irresistible. Si se anuncia una ejecución de sus obras, la muchedumbre acude, no siempre benévola (sobre todo en París); pero siempre

⁶⁵ “Concierto Popular: Ricardo Wagner.” *El Monitor Republicano*, junio 3, 1882. Latin American Newspapers Series.

curiosa.”⁶⁶ Esta cita, y que es una reseña de un concierto popular dedicado a la obra de Wagner,⁶⁷ indica, por un lado, que la presencia del nombre de este autor dentro de una programación de conciertos es sinónimo de concurrencia itinerante a ese lugar. Y por el otro, afirma que Wagner es una figura que despierta un magnetismo incontrolable dentro de la mayor parte del público asiduo a los conciertos y/o a la ópera: “Ayer todavía, en el concierto popular, la sala estaba completamente llena, y la asamblea que la ocupaba estalló á menudo en transportes de entusiasmo.”

Y también, como ya hemos indicado, esta ‘recepción discursiva’ pretende darle a la figura y obra del compositor una connotación que aluda a sus propiedades intelectuales, propiedades que se reflejan en la audiencia. Esto se traduce en que pareciera ser que su obra era solamente privilegio de ciertas personas, y cuya personalidad presente en su creación musical era solamente tangible para quienes tuvieran la inteligencia necesaria para sintonizar con esta sensibilidad, aún en lugares tan alejados de Bayreuth como lo era América Latina. Justamente, en el ya referido diario mexicano se asevera que “es preciso ser muy músico para no extraviarse en medio de las complicaciones en que se complace el genio del maestro, y aun una educación técnica completa no basta siempre para que se sorprenda á la primera audición el conjunto de estas concepciones fecundas en sorpresa para el espíritu y para el oído.”⁶⁸

Con esta última cita, nos percatamos que esta suerte de ‘recepción discursiva’ en América Latina puede estar aludiendo también a la preparación que se debe tener a la hora de apreciar la obra de Wagner: es necesario formarse musicalmente⁶⁹ para poder concatenarse

⁶⁷ No sabemos bien dónde se dio con exactitud el concierto, pero suponemos que se trata de algún lugar en Ciudad de México. Esto porque el diario ha sido publicado ahí, y dado que no especifica el lugar de ejecución, creemos que es porque da por sentado que los/as lectores/as saben que se dio en la capital mexicana.

⁶⁸ “Concierto Popular: Ricardo Wagner.” *El Monitor Republicano*, junio 3, 1882. Latin American Newspapers Series.

⁶⁹ Es muy probable que la educación musical a la que se refieren en este artículo sea aquella que solamente tiene por objeto de estudio a la música de tradición escrita creada en Europa Occidental, y que además sea de carácter canónico.

con el arte de estas óperas y dramas musicales.⁷⁰ Esto último también guarda relación con esta ansia de progreso presente en América Latina, ya que la educación musical a la cual nos referimos pareciera estar emparentada con aquella cultivada en Europa, la que es, como ya vimos, la cuna de la modernidad.

Con todo lo anterior, pareciera ser que el estreno de *Parsifal* en América Latina era visto como una mirada paradigmática hacia este deseo de progresar como región continental, tomando como referente a la cultura europea, que tenía como uno de sus agentes a la figura y obra de Wagner. Sobre esto último, y tomando en cuenta el material periodístico que hemos analizado, pareciera ser que a la prensa latinoamericana poco le importaban las características músico-dramáticas del *Bühnenweihfestspiel*, y mucho más la trascendencia cultural que significaba la segunda edición del Festival de Bayreuth, que además simbolizaba la consagración de Wagner como quizás la personalidad cultural más famosa del mundo, y que a su vez simbolizaba un estandarte de en lo que la sociedad latinoamericana deseaba convertirse dentro de poco tiempo.

3.3. La Muerte en Venecia.

Según la base de datos *Latin American Newspapers Series*, el primer artículo publicado en América Latina que dio a conocer el fallecimiento de Wagner salió a la luz el 16 de febrero de 1883 en Brasil, en la *Gazeta da Tarde* de Río de Janeiro, escrito en idioma portugués,⁷¹

⁷⁰ Al ser esta una reseña sobre un concierto es muy probable que se hayan tocado fragmentos instrumentales de Wagner. De cualquier manera, la complejidad y relaciones intrínsecas que tienen estos trozos con el texto dramático de las obras es tan estrecha, que otorgaremos a estos fragmentos la misma valoración que a las obras dramático-musicales de Wagner, en concepto de las declaraciones que se han emitido en este artículo periodístico.

⁷¹ Latin American Newspapers Series, ingreso en octubre 15, 2020, https://infoweb-newsbank-com.pucdechile.idm.oclc.org/apps/readex/doc?p=WHNPX&sort=YMD_date%3AA&page=114&fld-base-0=alltext&val-base-0=wagner%20opera&val-database-0=&fld-database-0=database&fld-nav-

mientras que la primera columna publicada en español ⁷² fue una escrita en *El Mercurio de Valparaíso*, en Chile, el miércoles 21 de marzo de 1883, ⁷³ y cuyo exordio señala que “entre los cablegramas de la semana tenemos la siguiente triste noticia el gran compositor Wagner murió el 13 de febrero en Venecia,” agregando además que “Wagner, no há mucho, decía que *Parsifal* ‘era su última obra, pues sentía que la muerte se le acercaba.” Quien escribió esta glosa cita también a algunos de los diarios más renombrados del resto del mundo, que siguen ensalzando las virtudes del extinto, aludiendo que “el TIMES de Londres dice que ‘el mundo ha quedado más pobre por la muerte de otro gran hombre. El STANDARD dice que ‘es una pérdida grande e irreparable’. El NEWS dice que Wagner era un verdadero poeta y artista.” ⁷⁴

Tomando referencias periodísticas, tampoco hay que olvidar que, así como Wagner tenía un inmenso séquito de fieles, existían también detractores/as del compositor, sobre todo en regiones francófonas, quienes llegaban incluso a repudiarlo públicamente. Respecto a esto, el diario *The Colonial Guardian*, uno de los distribuidos en la Ciudad de Belice, afirma que “Francia permanece extraña à los grandes debates de la estética alemana sobre la pretendida era nueva que comenzaba para el arte musical.” Siguiendo con este repudio francés contra el autor, la ya citada glosa fúnebre recalca que “los diarios de París tratan duramente la memoria de Wagner y al decir del corresponsal del NEWS de Londres ‘la muerte de Bismarck casi no les hubiera producido más deleite.” ⁷⁵

[0=YMD_date&val-nav-0=&docref=image/v2%3A14BE3BC490110505%40WHNPX-14C3DA069FDA76F8%402408858-14C3CB5C07F93E98%400-14C3CB5C07F93E98%40&firsthit=yes.](https://infoweb-newsbank-com.pucdechile.idm.oclc.org/apps/readex/doc?p=WHNPX&sort=YMD_date%3AA&page=115&fld-base-0=alltext&val-base-0=wagner%20opera&val-database-0=&fld-database-0=database&fld-nav-0=YMD_date&val-nav-0=&docref=image/v2%3A14BE3BC490110505%40WHNPX-14C3DA069FDA76F8%402408858-14C3CB5C07F93E98%400-14C3CB5C07F93E98%40&firsthit=yes)

⁷² Latin American Newspapers Series, ingreso en octubre 15, 2020, [https://infoweb-newsbank-com.pucdechile.idm.oclc.org/apps/readex/doc?p=WHNPX&sort=YMD_date%3AA&page=115&fld-base-0=alltext&val-base-0=wagner%20opera&val-database-0=&fld-database-0=database&fld-nav-0=YMD_date&val-nav-0=&docref=image/v2%3A14162DB8586F8CA3%40WHNPX-14A7E02CC3A4E838%402408891-14A033A54A390120%401-14A033A54A390120%40&firsthit=yes.](https://infoweb-newsbank-com.pucdechile.idm.oclc.org/apps/readex/doc?p=WHNPX&sort=YMD_date%3AA&page=115&fld-base-0=alltext&val-base-0=wagner%20opera&val-database-0=&fld-database-0=database&fld-nav-0=YMD_date&val-nav-0=&docref=image/v2%3A14162DB8586F8CA3%40WHNPX-14A7E02CC3A4E838%402408891-14A033A54A390120%401-14A033A54A390120%40&firsthit=yes)

⁷³ Nuevamente, recalcamos que estas aseveraciones nacen de los resultados arrojados por el motor de búsqueda de la plataforma *Latin American Newspapers Series*. Nada quita la posibilidad de que haya artículos sobre la muerte de Wagner publicados con anterioridad en esta región del continente americano.

⁷⁴ “Esterior.” *El Mercurio de Valparaíso*, marzo 21, 1883. Latin American Newspapers Series.

⁷⁵ “Miscelánea. Wagner.” *The Colonial Guardian*, octubre 20, 1883. Latin American Newspapers Series.

Se podría hacer un estudio académico concentrado solamente en las reacciones que despertó la muerte de Wagner -tanto en la prensa como en la literatura de ficción y no ficción-, pero esto sería objeto de una investigación separada de esta, debido a la cantidad de fuentes que se cuentan al respecto: como ya vimos, Wagner fue un personaje muy reconocido en su tiempo y, como veremos en este subcapítulo, después de su muerte fue canonizado a la semejanza de un santo. Es por lo señalado respecto a las fuentes es que solamente estudiaremos aquellas glosas periodísticas que consideramos pertinentes para esta investigación: principalmente, aquellas publicadas en América Latina casi inmediatamente después de su fallecimiento. Y justamente, si recordamos la tabla expuesta en el capítulo inaugural de esta tesis, podemos extrapolar una cantidad considerable de información con respecto a los artículos publicados en América Latina justo después del deceso del compositor.

En efecto, si tenemos en cuenta que Wagner falleció en 1883 -prácticamente al inicio del decenio-, es esta época se han publicado seis columnas publicadas de manera posterior a la muerte del compositor, con un tono laudatorio la mayor parte de ellas.⁷⁶ Esto se advierte, por ejemplo, en el ya aludido diario circulante en Ciudad de Belice, donde se asegura que “la música de Ricardo Wagner ‘musica del porvenir,’ hacía mucho tiempo que tanto por él como por todos los críticos alemanes se presentaba como esencialmente revolucionaria.”⁷⁷ En esta glosa, se encuentran muchos de los elementos que hemos discutido a lo largo de la elaboración de esta ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en América Latina durante el siglo XIX. Para la prensa, ya con la muerte de Wagner, los conceptos en torno a él (maestro, obra de arte total, revolución, alemán) se encuentran instalados y circulando, generando un marco discursivo que permite entender su posterior recepción como música y como ópera, en todos estos países.

⁷⁶ 2 artículos en Argentina, 1 en Belice, 5 en Chile, 30 en Cuba, 21 en México, 2 en Panamá y 2 en Perú.

⁷⁷ “Miscelánea. Wagner.” *The Colonial Guardian*, octubre 20, 1883. Latin American Newspapers Series.

Precisamente, se menciona a la ‘música del porvenir’, es decir, a la relación que tienen las creaciones wagnerianas con la anhelada modernidad. Se hace hincapié en lo favorable que era la crítica musical alemana con el oriundo de Leipzig, lo que nos rememora a la afinidad entre el sajón y sus admiradores/as. Por último, tenemos la calificación de la música de Wagner como ‘revolucionaria’, por lo que nos encontramos, insistentemente, con la idea del progreso para América Latina, latente en estas páginas periodísticas.

Ligado con esto último, el afán aspiracional que se infiere en estas glosas pareciera descansar en un deseo por emular o ser parte de una gran cantidad de aspectos que atañen al Viejo Continente. Una de estas es la construcción de teatros de ópera, desarrollada en América Latina desde la década de 1850 en adelante. Ligado con esto, se encuentra la prolífera llegada de compañías operísticas -en su mayoría, de origen y tradición italianas-, a partir de la década de 1870. Lo último fue de vital importancia, ya que fueron estas compañías las que se encargaron no solo de traer la tradicional ópera italiana decimonónica durante las primeras décadas de este *boom* operático, sino que también se atrevieron a traer repertorios dramático-musicales nuevos a América Latina, durante los últimos decenios del siglo XIX. Esto último lo veremos en el caso de Chile y su primera incursión en una ópera de Wagner.

4. *Lohengrin* y su introducción a la audiencia chilena del siglo XIX.

4.1. El contexto económico, político, social y cultural en el Chile de 1889.

El 18 de septiembre de 1886 asumiría frente al Congreso el que sería el último presidente de Chile perteneciente a la llamada ‘República Liberal’ -término que los/as historiadores/as chilenos/as han empleado tradicionalmente para referirse académicamente al lapso transcurrido entre 1861 y 1891-: el abogado José Manuel Balmaceda Fernández (1840 – 1891), quien se adjudicó el puesto de mandatario “aprovechando la bonanza fiscal derivada del triunfo de la Guerra del Pacífico.” Su proyecto de gobierno contemplaba una serie de cambios en la administración estatal, entre los que se contaban “un ambicioso plan de obras públicas,”⁷⁸ además de un significativo plan de inversión en, por ejemplo, la educación. Modelo paradigmático de proyectos como este último fue la fundación del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile el 29 de abril de 1889, institución fundada con el fin de “entregar formación profesional universitaria al profesorado de la educación secundaria.”⁷⁹

El gobierno de Balmaceda Fernández fue uno particularmente alborotado en términos de las relaciones entre la oposición y los/as adherentes al gobierno, habiéndose desarrollado una enardecida pugna entre los/as balmacedistas -quienes defendían al Poder Ejecutivo como la entidad estatal más importante-, y parlamentaristas, que exigían una mayor supremacía del Poder Legislativo por sobre aquel que revestía al presidente de la República. Fueron estos/as últimos/as quienes buscaron implacablemente vías de restarle poder al Ejecutivo, principalmente porque “durante la segunda mitad de 1889, en el Congreso se propició un proyecto antiestatal, cuyo estandarte fue el proyecto de reforma de las municipalidades, el cual buscaba anular la existencia de un Estado fuerte en su nivel central.”⁸⁰ Estas enardecidas pugnas condujeron a una guerra civil en 1891, donde estos dos bandos pertenecientes a la misma nación llevaron a cabo incesantes luchas entre ellos.

⁷⁸ Barría Traverso, “La Reforma Constitucional,” 575.

⁷⁹ “Historia de la UMCE,” UMCE, ingreso en diciembre 28, 2020, <http://www.umce.cl/index.php/universidad/institucionalidad/historia>.

⁸⁰ Barría Traverso, “La Reforma Constitucional,” 572.

Este enfrentamiento encontró su desafortunado ápice el 21 de agosto del mismo año, cuando se liberó la batalla de Concón y Placilla, donde la inmensa cantidad de muertos y heridos llegó a miles, desembocando esta trágica historia en el suicidio de José Manuel Balmaceda tan solo semanas después de esta sangrienta batalla -el 19 de septiembre de 1891-, mientras se encontraba refugiado en la legación argentina ubicada en Santiago de Chile. Este complejo enfrentamiento conllevó al derrocamiento de un presidente, hoy enfrenta un periodo de nuevas lecturas, como es el caso de Guillermo Parvex, que plantea más bien el proceso de 1891 que llevó al derrocamiento de Balmaceda con términos como ‘contra revolución’, puesto que “la verdadera revolución social y económica es la que hizo el presidente José Manuel Balmaceda Fernández entre 1886 y 1891.”⁸¹

En efecto, fue en 1889 cuando “se ha planteado que la situación política cambió.”⁸² Diversas especulaciones apuntan a que Balmaceda, “haciendo uso de las prerrogativas *de facto* en manos de gran parte de los presidentes del siglo XIX,” definió a Enrique Salvador Sanfuentes (1848 – 1939) -el entonces ministro de Industrias y Obras Públicas- como el próximo presidente de Chile. La reacción no se hizo esperar, creando un conflicto de intereses dentro del mismo organismo gubernamental -con una marcada incidencia en la conformación del gabinete ministerial de Balmaceda Fernández-, a tal punto que se ocasionó “un cambio parcial de gabinete en marzo, y tres modificaciones completas en junio, octubre y noviembre.” Esta inestabilidad en la continuidad del gabinete ministerial no hizo otra cosa que tensar aún más a la crisis política, incitando a que los bandos se fueran tornando cada vez más pronunciados.

Además, la década de 1880 en Chile se caracterizó, por un lado, en que se modificó el funcionamiento de diversos organismos estatales ocasionando, principalmente, un crecimiento en las oportunidades de empleo dentro de estas entidades. Y por el otro, fue una década que despertó gran repudio hacia el Estado por parte de un tramo de la población -generalmente el más acomodado-. Sobre esto, ya en el año 1889 “Valentín Letelier planteó que lo que dividía a los conservadores y liberales [...] era su actitud hacia el Estado. Los

⁸¹ Parvex, *El Rey del Salitre que derrotó a Balmaceda*, 11.

⁸² Barría Traverso, “La Reforma Constitucional,” 576.

primeros querían que este no tuviera capacidad para intervenir en la sociedad, mientras los segundos buscaban utilizarlo para asegurar el desarrollo social.”

Sin embargo, y pese a que este fue un gobierno donde el Poder Ejecutivo se mantuvo lo más impertérrito posible ante la presión del sector parlamentarista, no se debe pasar por alto el hecho de que desde 1861 se había instaurado políticamente en Chile una suerte de ‘parlamentarismo’ -que se veía aún más enfatizado después de 1891-, el cual proponía revertir la preponderante hegemonía de la que el Poder Ejecutivo -encabezado por el presidente de la República- gozaba ante el resto de los estamentos que conformaban administrativamente al país. José Manuel Balmaceda Fernández no aprobaba esta sustracción de potestad atribuida a su escalafón -pareciera ser que más por sentimientos patrióticos que por conveniencia personal-, por lo que “diseñó un proyecto de reforma constitucional que liberaba al Ejecutivo de las trabas que el Congreso le colocaba.”

Su medida tuvo como uno de sus propósitos una fiscalización dentro del mercado salitrero, la principal fuente del ingreso estatal, pero que se encontraba administrada por particulares, quienes no aprobaban en lo absoluto esta intromisión del Estado dentro de sus quehaceres. Esto provocó que las clases más dominantes de la población chilena -principalmente banqueros y agricultores poderosos, quienes se veían derechamente afectados por la intervención de Balmaceda-, avanzaran “hacia el derrocamiento del mandatario.”⁸³

Entonces, la verdadera causa de la revolución -o contra revolución, como la denomina Parvex- de 1891 radicó menos en las inclinaciones políticas del parlamento y de quienes defendían la potestad hegemónica de este organismo, y más en intereses económicos por parte de estos individuos. Esos intereses económicos tenían su origen en el norte de Chile, donde el mercado salitrero percibía la mayor parte de las ganancias derivadas de recursos naturales nacionales, ganancias que llegaban en su gran mayoría a los ricos empresarios que gozaban del monopolio de esta empresa mineral. Balmaceda sabía que este poderío por sobre el recurso natural no beneficiaba de manera justa al país, lo que le parecía inconcebible dado que para él este era un bien destinado al beneficio directo de todos/as los/as chilenos/as.

⁸³ Barría Traverso, “La Reforma Constitucional,” 572, 574, 575 y 576.

Las tensiones políticas llevarían al fin de la República Liberal en 1891, pese a que la gestación de estos roces se dio en 1889, cuando Balmaceda llevaba tres años como mandatario. Pero el año 1889 fue también un ciclo que presentaba a Chile dentro de “un período de bonanza económica, en el cual los ejercicios presupuestarios dejaban sobrantes,”⁸⁴ y como un país que se acercaba cada vez más al ideal de una nación progresista, que era la aspiración que casi todos los gobiernos occidentales esperaban alcanzar durante las últimas décadas del siglo XIX. Y como ya hemos reiterado, una de las circunstancias que más ha alimentado esta ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Richard Wagner en América Latina ha sido esta aspiración de convertirse en una sociedad de grandes similitudes con Europa, todo esto reflejándose en los asuntos que trataremos dentro de este capítulo.

4.2. La empresa Savelli-Antonietti y su compañía durante la Temporada Lírica 1889 del Teatro Municipal de Santiago.

Teniendo en consideración dicho contexto, entonces, creemos necesario ahondar en este momento en aquella compañía que se encargó de traer y representar *Lohengrin* en el Teatro Municipal de Santiago. Esto por diversas razones, aunque una de las más potentes guarda directa relación con que fueron los/as encargados/as de adentrar a la audiencia chilena no solamente en esta ópera wagneriana, sino también en otras atípicas producciones a las que el público chileno decimonónico no se había expuesto dentro del ya aludido teatro.

Como plantea el musicólogo colombiano Rondy Torres López, las compañías líricas fueron “personajes *sine qua non* para la difusión de la ópera” en América Latina durante el siglo XIX, afirmando que “sus huellas se encuentran en diferentes países, diferentes épocas y diferentes elencos.”⁸⁵ En efecto, dentro de este subcapítulo realizaremos un sucinto acercamiento a quiénes fueron los/as responsables de materializar la primera instancia en la

⁸⁴ Barría Traverso, “La Reforma Constitucional,” 571.

⁸⁵ Torres López, “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica,” 161.

que se representó una obra dramático musical wagneriana en Santiago de Chile: la empresa Savelli-Antonietti y la compañía que contrataron para llevar a cabo esta tarea. Mediante una contextualización histórica y un breve análisis de la Temporada 1889 del Teatro Municipal de Santiago -aquella en la que participaron estos personajes-, daremos cuenta de pormenores generales que nos permitan por lo menos saber quiénes estuvieron a cargo de esta primera introducción de la obra de Wagner en la audiencia santiaguina, para así seguir adelante con el último capítulo de esta tesis: el estreno de *Lohengrin* en Chile en 1889.

Creemos relevante realizar este pequeño apartado en esta tesis debido a que, como indica Torres López, las compañías líricas que recorrían América Latina en el siglo XIX fueron clave para que esta manifestación artística se propagara por el continente -y así, entre otros aspectos, lograr la ansiada modernidad, como ya vimos en el capítulo preliminar-. Además, como precisa el musicólogo argentino Mateo Paoletti, a partir de la década de 1880 -que es en la que sitúa a nuestro estudio-, esta fracción del continente americano era vista por Europa continental como “una plaza muy interesante y en rápida evolución, capaz de contrarrestar la crisis que el teatro dramático y operístico había empezado a sufrir en relación con los nuevos géneros en competencia.”⁸⁶ Por ello, América Latina no solamente consistía en una vía de escapatoria a los problemas que debían enfrentar los/as trabajadores/es teatrales en Europa, sino que también veían a este territorio como un nuevo asentamiento -de ahí que Paoletti hable de ‘rápida evolución’ del continente sudamericano-.

En lo que respecta a Chile en 1888, el país pasaba por una terrible situación económica y política -como ya pormenorizaremos en el subcapítulo anterior-, que ya se había atisbado en 1881 -durante el gobierno del presidente Domingo Santa María González-, donde una terrible “depresión económica provocaba penosos reajustes, que afectaban el nivel de los cambios internacionales,”⁸⁷ situación agravada por una peste de cólera que azotó a la ciudad de Valparaíso -otro centro económico y cultural importante de Chile en esta época- en 1888. Por ello, y en palabras del estudioso chileno Mario Cánepa Guzmán, en Santiago de Chile se preparó, “para paliar las penas [...] una temporada [lírica] que contó con aporte

⁸⁶ Paoletti, “La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880 - 1925),” 57.

⁸⁷ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile (1850 – 1900)*, 213.

municipal [...],” aprovechando el auge del que gozaban la ópera italiana en una metrópolis cultural latinoamericana como lo era Santiago de Chile en el siglo XIX.

Para estos efectos, se contrató al empresario italiano Luis Savelli, quien ya había estado a cargo en la Temporada Lírica del Teatro Municipal de Santiago en 1884, quien se asoció con el maestro musical Daniel Antonietti, con quien desarrollará el designio dramático musical que nos concierne en este trabajo. Lamentablemente para Savelli, pese a su contacto en 1884, tuvo luego que desvincularse momentáneamente del Teatro Municipal debido a la crisis por la que pasó el mercado del cobre y del salitre en Chile entre 1885 y 1886, que sumió a Chile en aún más penurias económicas.

Sin embargo, Savelli volvió a ser contratado con su compañero Antonietti para hacerse cargo de la Temporada 1889 del Teatro Municipal de Santiago,⁸⁸ y junto con ellos, una compañía que participara en todo este período, y que fue la responsable de estrenar *Lohengrin* en Chile. Por esto último, antes de continuar creemos preciso explicar en qué consistía una compañía lírica que se emplazaba en las capitales latinoamericanas decimonónicas, tal como lo pormenoriza Rondy Torres López:

Las compañías líricas de esta envergadura estaban integradas por un empresario, quien “organizaba la temporada en cada ciudad, (alquiler del teatro, contratos, precios...) y asumía el riesgo financiero de una empresa pocas veces fructífera;” un *maestro*, quien “adaptaba la partitura para las orquestas locales, dirigía los ensayos desde su violín, enseñaba la música a los nuevos cantantes, repetía con los coros [...],” y el elenco de cantantes.⁸⁹ A simple vista, este modelo tripartito calza a la perfección con la empresa en cuestión: Savelli es el empresario, Antonietti el *maestro*, para terminar con el reparto cantor, que en este caso fue conformado por Matilde Rodríguez, “soprano española, que venía arrastrando laureles desde el Real de Madrid y teatros de La Habana y México,” que fuera quien encarnó a Elsa de Brabante, además del tenor Eugenio Salto como Lohengrin, y la contralto Pía Rolutti como Ortrud. Esta compañía llegó a Chile en 1889, más exactamente al puerto de Valparaíso, y que, en palabras de Mario Cánepa Guzmán, “gozó de rebajas gubernamentales en los ferrocarriles para trasladar a Santiago los bártulos,” no

⁸⁸ Cánepa Guzmán, *La Ópera en Chile*, 95, 97, 102 y 103.

⁸⁹ Torres López, “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica,” 164.

sin antes incluir en esta mudanza a “veintidós profesores de orquesta, 19 coristas, 6 bailarines, 18 primeras partes y 8 partiquinos.”⁹⁰

Puede que para una persona del siglo XXI este masivo traslado de un continente a otro, primero, y luego de una ciudad a otra, parezca totalmente dentro de lo común. Pero a finales del siglo XIX fue cuando los asuntos tecnológicos tuvieron tal avance, que los traslados comenzaron a agrandar sus dimensiones y sus trayectos, como ya lo precisa Francesca Vella, quien asegura que “mientras que llevarse de gira una ópera [...], tradicionalmente solamente consistía en el viaje de la compañía (con el vestuario), y unos cuantos miembros de la orquesta, la reubicación de un cuerpo musical y de la dimensión visual de una producción requería [a finales del siglo XIX] de la movilización de una infraestructura institucional y tecnológica mucho más voluminosa.”⁹¹ Este último punto pareciera también apuntar al deseo expansivo de la modernidad, así como también en la ansiedad por alcanzar el progreso en la civilización valiéndose de los nuevos prodigios tecnológicos.

Como ya se ha mencionado, la versión de *Lohengrin* que esta compañía montó en el Teatro Municipal de Santiago fue íntegramente cantada en italiano, algo que puede explicarse con que, “muchos/as de los/as cantantes en estas compañías [aquellas que viajaban por América durante el siglo XIX] eran italianos/as o entrenados/as en la tradición italiana, por lo que tiene sentido el que quisieran interpretar las óperas en el idioma que más les acomodara.”⁹² Lamentablemente, no hemos podido hallar fuentes que nos señalen la procedencia o formación del elenco cantor de la compañía en cuestión, aunque nuestro análisis histórico apunta a que lo más probable es que haya sucedido tal cual lo precisa el musicólogo estadounidense Stephen C. Meyer en la cita anterior.

Ligado a lo anterior, en su estudio Meyer -quien analiza grabaciones comerciales de fines del siglo XIX y principios del XX con interpretaciones de fragmentos específicos extraídos de *Lohengrin*, tanto traducidas al italiano como en alemán- hace referencia a las traducciones empleadas en estas grabaciones, asunto que trataremos más a fondo en el

⁹⁰ Cánepa Guzmán, *La Ópera en Chile*, 103.

⁹¹ Vella, “(De) railing Mobility,” 9.

⁹² Meyer, “Sound Recording and the End of the Italian “Lohengrin”,” 2.

siguiente capítulo. Sin embargo, adelantamos con decir que, en relación con su estudio, Meyer plantea que “grabaciones en italiano de pasajes de *Lohengrin* parecen haber compartido la misma traducción [...] Por supuesto que la traducción impresa [aquella que figura en los librillos que vienen adosados a los fonogramas que Meyer examinó] no tiene por qué haber sido precisamente lo que los/as cantantes decimonónicos/as cantaban en realidad.”⁹³ Esto tiene sentido: había muchas versiones traducidas de esta ópera circulando a finales del siglo XIX, por lo que aquella que se utilizó en el estreno de *Lohengrin* en Chile pudo haber sido tanto una de alta como de baja circulación por Europa, o bien por el continente americano.

Como ya hemos señalado sobre este apartado, y debido a la restricción de visitas a lugares públicos producto de la emergencia sanitaria derivada del COVID 19, lamentamos el no haber revisado el libreto traducido que fuera empleado en esta versión de *Lohengrin*, encontrándose disponible un ejemplar de este texto en la Sala Chilena de la Biblioteca Nacional de Chile. Esperamos que otros/as investigadores/as se entusiasmen con esta línea de trabajo -o alguna afín-, y que puedan revisar dicho material.

Sin embargo, y gracias a la gentileza del Centro DAE del Teatro Municipal de Santiago, y a la del tutor de esta tesis, Dr. José Manuel Izquierdo König -quien pudo acudir al Centro para facilitar el siguiente material-, sí tenemos a nuestra disposición el libreto de *Lohengrin* traducido al español y que, si bien no tenemos la certeza de que fuera el usado como referencia en el montaje de esta ópera en el Teatro Municipal de Santiago en 1889, sí fue el empleado en la reposición de 1893 -tan solo cuatro años después del estreno en Chile-, aspecto que parece indicar que la audiencia -aquellos/as para quien se montaban las óperas- tenía cierto interés en presenciar una nueva representación de esta ópera wagneriana.

Al analizar los datos entregados en la portada del documento, pareciera ser que esta traducción -albergada en el Centro DAE- fue ideada y desarrollada por la Galería Lírico-Dramática “La Escena”, cuyo director y propietario era Julio César Constant, además de haber sido impresa por la Imprenta y Encuadernación Barcelona, con sede en Santiago de Chile.⁹⁴ Al comparar el libreto original en alemán⁹⁵ diversos rasgos de él se diferencian

⁹³ Meyer, “Sound Recording and the End of Italian “Lohengrin”,” 3.

⁹⁴ Todos estos datos se encuentran en la portada del libreto traducido.

con la traducción al español de 1893.⁹⁶ Para efectos de esta tesis, no entraremos en detalles exhaustivo sobre estas diferencias, dado que escapan al objetivo principal de este trabajo, aunque sí elaboraremos ciertas conjeturas que nutran a nuestra ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en, este caso, el Chile decimonónico.

Siguiendo el orden establecido por Wagner en su libreto original, lo primero que llama la atención en la traducción es que el diálogo inicial entre el Rey Enrique, su Heraldo y los brabanzones ha sido notoriamente sintetizado, así como también el parlamento enunciado por Friedrich von Telramund, a quien invitan a participar del diálogo justo después de esta situación. Esto es un elemento que estará presente en prácticamente toda la traducción, aspecto que nos lleva a la primera presunción: seguramente, este libreto no era para quienes iban a interpretar *Lohengrin*, sino para quienes deseaban adentrarse en el argumento de la ópera, para luego ir a presenciar su representación pública. Nuevamente tenemos presente la apreciación del producto wagneriano por medio de las ideas y de lo ‘discursivo’, aunque en este caso ese talante teórico se vería posteriormente complementado por la contemplación de la ópera representada públicamente.

Justamente, en todo el Acto Primero pareciera ser que no se eliminó ninguna sección durante la reposición de 1893, aspecto que también pudo haber sido así en 1889. Creemos que la razón de ello radica en que es un acto lleno de movimiento en términos teatrales, donde existe mucho intercambio de diálogos entre personajes, la acción dramática transcurre de manera dinámica, además de que el coro tiene una participación muy activa - así como en toda la obra-, herencia de la *Grand Opera* francesa de Meyerbeer y Halévy, así como también de la *Romantische Oper* -género con el cual Wagner bautizó a esta obra- de Weber, seguramente. Todos estos elementos se asemejan a las óperas que de seguro se encontraban en el inconsciente colectivo de quienes asistían frecuentemente al Teatro

⁹⁵ Disponible en el sitio web www.kareol.es, que además cuenta con traducción simultánea al español -realizada por Jaime Goyena en 1999, quien además escaneó el archivo-. Esto último ha favorecido a esta investigación, dado que quien escribe no habla ni lee en alemán.

⁹⁶ Como nota metodológica, precisamos que no hemos podido encontrar las páginas 8-9 y 22-23 del libreto traducido, por lo que declaramos este grado de parcialidad en nuestro análisis. En ambos pares de páginas debieran emplazarse el inicio de la Escena Tercera del Acto Primero (8-9), así como el final de la Escena Quinta del Acto Segundo, y toda la Escena Primera del Acto Tercero (22-23).

Municipal de Santiago en esta época, por lo que no resulta extraño el que probablemente hayan decidido dejar intactos estos aspectos de la unidad teatral en cuestión.

El caso del Acto Segundo es bastante similar, dado que no hay indicios de que se hayan cortado partes dentro de esta unidad, lo que también puede explicarse en que tanto la música como la acción dramática tienen un movimiento bastante fluido, además de que es en este acto donde se desata el conflicto central de la ópera: la presión de Ortrud para que Elsa pregunte a Lohengrin su nombre y origen. Esto último es también un fuerte indicio de que probablemente este acto no haya experimentado cortes: a pesar de ser el más extenso, su tensión dramática, así como su relevancia nuclear dentro del argumento, parecieran convertir a este acto en el corazón de la ópera, razón por la cual pensamos que quienes la montaron en 1893 seguramente decidieron dejarlo intacto.

En cuanto al Acto Tercero, en cuya Escena Primera se presenta la tan reconocida *Marcha Nupcial*, y como ya señalamos, no contamos con las páginas donde debiera emplazarse este fragmento. Sin embargo, consideramos que es probable que no se haya eliminado esta fracción de la obra, no solamente por la presencia de tan famosa melodía, sino porque este acto cuenta con un preludio que también fue muy tocado durante y después de la vida de Wagner, sobre todo como pieza de concierto -tradicción que se mantiene hasta el siglo XXI, inclusive-. A pesar de que no tenemos evidencia de que se haya tocado este preludio como pieza de concierto en Chile antes de esta reposición, sí sabemos que se ejecutó en el estreno de la ópera en 1889,⁹⁷ lo que abre la posibilidad de que se haya montado posteriormente a este año como obra independiente en alguna presentación sinfónica, o en formatos afines, sobre todo debido a la gran popularidad que tuvo esta pieza en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX, región del mundo a la que, como ya hemos señalado, Chile aspiraba a parecerse en demasía.

A pesar de todo lo anterior, existe una diferencia entre el libreto original y la traducción que creemos merece una especial mención: salvo en la página 20 del documento traducido, las intervenciones corales de las mujeres solamente se detallan como ‘CORO’ y términos

⁹⁷ “En el Santiago.- Beneficio de los señores Antonietti i Savelli.- “Lohengrin.” *La Libertad Electoral*, octubre 19, 1889.

afines, mientras que en el libreto original siempre se especifica cuándo intervienen las coristas femeninas. Con el fin de incentivar a otras investigaciones, creemos que tiene que haber alguna/s razón/es por las que no se pormenoriza que deben intervenir las mujeres en el coro. Las explicaciones pueden ser muchas: quizás pudo haber habido una huelga de las coristas en 1893, quizás se pretendía que solamente el coro masculino interviniera por que se buscaba una sonoridad particular; también puede tratarse de un simple error por omisión.

Sin embargo, y a pesar de que existe esta posible sustracción de un elemento constitutivo de esta *Romantische Oper*, pareciera ser que no se eliminaron los que quizás son los trozos vocales más famosos de esta ópera -sin considerar a la ya citada *Marcha Nupcial*-, que son el llamado *Sueño de Elsa* -Acto Primero, Escena Segunda- y el soliloquio que enuncia Lohengrin luego de que le preguntan su linaje -Acto Tercero, Escena Tercera-. El hecho de que quizás no se haya llevado a cabo esta disminución puede deberse a que *Lohengrin*, tal como lo precisa Collen L. Meier, es uno de los trabajos más eclécticos de Wagner, en donde convergen rasgos distintivos tanto de la ópera italiana ligada al *Bel Canto* como a la *Grand Opera* francesa que, como ya hemos señalado, eran aquellas a las que la audiencia chilena pareciera que estaba acostumbrada en el Chile del siglo XIX.

Con el fin de que ya en 1889 el Teatro Municipal de Santiago estuviera al día en lo que respecta a la producción músico-dramática europea decimonónica -pero sin salirse demasiado de los marcos establecidos por la incipiente tradición operática que se estaba gestando en las audiencias chilenas-, es probable que Luis Savelli y Daniel Antonietti hayan tenido plena noción de esta suerte de sincretismo presente en *Lohengrin*, sobre todo si tenemos en cuenta que esta compañía se encargó de presentar un conjunto de óperas que se escapaban al repertorio estándar de la programación ofrecida en el Teatro Municipal de Santiago a finales de la década de 1880.

Además del referente wagneriano, se presentaron ejemplares de *Grand Opera* francesa de Giacomo Meyerbeer -*La Africana* (1864) y *Los Hugonotes* (1836)- y de Jacques Hálévy -*La Judía* (1835)-, aspecto que pareciera contraponerse con el ideal operático wagneriano del cual discutimos en el capítulo inicial. Además, se ejecutaron *Carmen* (1875) de Georges Bizet, y el *Fausto* (1856) de Charles Gounod, como para realizar más contraste con la primicia wagneriana -que ni siquiera estaba en su idioma original-. A todos estos títulos se

suma *El Guaraní* (1870), del compositor brasileño Carlos Gomes (1836 – 1896),⁹⁸ aparentemente aprovechando el auge que estaba teniendo la ópera de origen latinoamericano en las capitales sudamericanas durante la segunda mitad del siglo XIX.

Precisamente, en una solicitud enviada en 1889 -al término de la temporada de dicho año- al Alcalde la Ilustre Municipalidad de Santiago, en la cual Luis Savelli y Daniel Antonietti suplican que le sea devuelta la partitura de la ópera *Carmen* de Bizet -la cual se encontraba alquilada desde Europa-, explicitan lo siguiente respecto a sus intenciones en esta temporada: “En nuestro propósito de hacer saber a la escena el mayor número de óperas, principalmente aquellas que fueran del agrado del público adquirimos los trajes, música i decoraciones de las siete óperas nuevas que se han dado por primera vez en Chile i completamos el repertorio antiguo a fin de dar nuevas óperas antiguas que no se habían dado en los últimos años por faltar para ellos los elementos necesarios.”⁹⁹ Esta cita pareciera darnos la certeza de que la empresa Savelli Antonietti tenía plena conciencia de que estaban montando repertorio actualizado en el Teatro Municipal de Santiago -aunque sin alejarse demasiado de las preferencias del público-, y que uno de sus principales objetivos en esta iniciativa era, en cierta forma, renovar el repertorio operático que se daba en este recinto durante sus poco más de 30 años de existencia hasta esa fecha.

Todo lo anteriormente expuesto lo hemos presentado nada más que para cuestionarnos sobre lo que creemos era una vetusta tradición de la élite chilena durante esta época, tradición que pareciera nunca haberse transgredido: si era una costumbre tan irrevocable, ¿por qué se han programado estas óperas tan atípicas? ¿no puede ser esto el atisbo -aunque parcial- de nuevos aires en el espectáculo operístico chileno decimonónico? Quizás estas interrogantes tengan una respuesta en el siguiente capítulo, donde ahondaremos más en el estreno de *Lohengrin* en Chile.

⁹⁸ Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*, 174-5.

⁹⁹ “Sr. Ier Alcalde de la Ilustre Municipalidad.” Teatro Municipal, Solicitudes Diversas (1882 – 1923);” Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Folio N°2169.

4.3. Una Noche en la Ópera: El encuentro entre el público santiaguino y el Caballero del Grial.

“Concurridísimo estuvo el Teatro Municipal la noche del juéves, en que por primera vez ante este público, se representaba la partitura de Ricardo Wagner, a quien, hasta ese momento, no se conocía aquí en Santiago sino de oídas.” Estas eran las palabras inaugurales publicadas el 19 de octubre de 1889 dentro de una glosa periodística en *La Libertad Electoral*, uno de los diarios con mayor circulación dentro de Santiago de Chile. Wagner, como hemos visto previamente y este periódico refuerza, hasta entonces se conocía “de oídas”, esto es, sólo de nombre y referencia. La “partitura de Ricardo Wagner”¹⁰⁰ no es otra que su ópera romántica *Lohengrin*, estrenada en Chile luego de 39 años desde que tuvo su primera exhibición pública en Weimar para la audiencia alemana -bajo la dirección del colega y amigo personal de Wagner, Franz Liszt-, y que ahora veía la luz para los/as oyentes chilenos/as decimonónicos/as dentro de uno de los recintos operísticos más importantes del país, aposento que compartía esta relevancia nacional con el Teatro La Victoria, en Valparaíso, aunque este último vio su primacía en la escena operática nacional desplazada a partir de 1891, entre otras razones, “gracias a las riqueza proporcionada por el salitre”.¹⁰¹

La velada de ese jueves de 1889 en el Teatro Municipal de Santiago estuvo marcada por una gran cobertura periodística -como era también muy común en otros centros operísticos del mundo, como Italia, Inglaterra o Alemania, por citar algunos de los más renombrados-, la que se esmeró previamente al estreno en ilustrar a los/as lectores/as de los diarios acerca de las ideas desarrolladas y defendidas por Wagner -uno de los aspectos medulares de esto que hemos llamado la ‘recepción discursiva’ de la figura y obra del citado autor-, las cualidades músico-dramáticas de su ópera aludida -que, como veremos, es una que exalta las virtudes intelectuales por sobre las artísticas- y la significación que aportaba al mundo

¹⁰⁰ “En el Santiago.- Beneficio de los señores Antonietti i Savelli.- “Lohengrin.” *La Libertad Electoral*, octubre 19, 1889.

¹⁰¹ Álvarez Piracés, *Teatro Municipal de Santiago: 150 años*, 123.

cultural chileno la presencia en cartelera de una creación atribuida al que era quizás la personalidad musical intelectual más famosa del mundo occidental durante el siglo XIX.

Como era de esperarse -si tomamos en cuenta el análisis discursivo que realizamos de las glosas periodísticas latinoamericanas dentro del capítulo anterior -, la representación fundacional de esta ópera fue todo un hito dentro de la historia de montajes operísticos realizados en el Teatro Municipal de Santiago, un “elegante coliseo”¹⁰² que nunca había sido sede para montar una ópera / drama musical de Richard Wagner hasta ese momento, marcando a esta ejecución como la inauguración para futuras efigies de las creaciones de este poeta, dramaturgo y músico alemán, siendo la siguiente en 1897 -tan solo ocho años después-, cuando fue representada en el mismo teatro *Tannhäuser* y *el Concurso de Canto en el Wartburg*.¹⁰³ Lo cierto es que esta primera función de *Lohengrin* en Chile simbolizaba, por lo demás, un acto de gran impacto cultural, no solamente por la primicia que significaba como inclusión del repertorio wagneriano en esta casa de ópera, sino porque todos y cada uno de los espectáculos consagrados a esta ópera durante dicha temporada fueron cantados en italiano, y no en alemán, idioma con el que Wagner escribía sus obras en general.

Sobre este último asunto volveremos en detalle más adelante, pero basta con aclarar que el montaje de óperas cantadas completamente en italiano -y cuyo idioma original no era este lenguaje- fue una práctica común en las representaciones operísticas dentro del continente americano -tanto en Estados Unidos como en América Latina- durante la segunda mitad del siglo XIX, y que su aplicación -aunque parezca poco evidente- por parte de los directores no pretendía “hacer más entendible al libreto,” sino más bien “sacar provecho financiero del prestigio que tenía la tradición del lenguaje italiano”¹⁰⁴ dentro de la ópera.

Pero antes de continuar con el estreno de esta *Romantische Oper* en Chile, creemos necesario referirnos brevemente a una mención extendida que se le hace al personaje de Wagner en la que fuera una de las más importantes publicaciones artísticas que circulaba en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX, la *Revista de Bellas Artes*. Esta publicación

¹⁰² “El estreno de “Lohengrin”.” *La Libertad Electoral*, octubre 18, 1889.

¹⁰³ Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*, 186.

¹⁰⁴ Meyer, “Sound Recording,” 2.

aludida fue precisamente sacada a la luz en octubre de 1889 -coincidentalmente con el estreno de *Lohengrin* en Chile-, y consiste en un relato titulado *Glünch*, en donde el personaje que da título al cuento es un violinista muy arraigado a la tradición italiana de la composición musical, y que a lo largo de toda la narración no hace más que molestar a nada menos que el propio Richard Wagner, insistiéndole que desea escuchar su *Tannhäuser*. Cuando el sajón acepta tocar en el piano fragmentos de esta ópera, Glünch no hace más que amedrentar al compositor, alegando vehementemente que “eso no es música! [...] Es á lo más, un golpear insensato, ¡un poema de sordos!”¹⁰⁵ declaraciones a las que Wagner reacciona con total violencia -seguramente en concordancia con cómo era su personalidad en la vida real-.

Sin ánimos de arruinar las expectativas para quienes deseen leer el relato, este termina con un cambio repentino de escenario en el que se encuentran el gran admirador del sajón, el rey Luis II de Baviera, y su médico, en este cuento llamado Herderus. Gracias al diagnóstico emitido en la narración por este último, nos percatamos de que toda esta acalorada discusión entre Glünch y Wagner no fue más que un delirio de este último producto de un cuadro febril.

¿Por qué hemos decidido incluir una referencia a este relato en este capítulo? Primero que todo, y como ya hemos señalado, es una publicación realizada al mismo tiempo que *Lohengrin* se estrenaba en Chile, por lo que puede tratarse de una publicación sacada a la luz a propósito de esta primicia wagneriana en Santiago de Chile, lo que además nos lleva a pensar que la presencia de una obra wagneriana en la cartelera operática santiaguina no le era indiferente a quienes escribían en una de las publicaciones sobre arte de mayor circulación dentro de la capital chilena, como lo era la *Revista de Bellas Artes*.

Y segundo, notamos que el talante con que la narración está elaborada es uno que nutre a nuestra ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en la América Latina decimonónica, sobre todo si al analizar nos damos cuenta que quien ha esbozado el relato en cuestión -cuya identidad no hemos podido determinar- no duda en categorizar peyorativamente a un ejemplar de la producción wagneriana: cuando el sajón se dispone a tocar en el piano para Glünch un fragmento de su *Tannhäuser*, quien narra la historia

¹⁰⁵ “Glünch.” *Revista de Bellas Artes*, octubre 1889, 75.

afirma que Wagner “ejecutó varios trozos de su incomprensible y tenebrosa partitura; aquellas notas gigantes, inchadas como un hombre enfermo, empujadas unas tras otra en el encadenamiento más absurdo del mundo, arrancaron una carcajada á Glünch.”¹⁰⁶

Al parecer, el *anti-wagnerismo* que se había diseminado por Europa durante y después de la vida del sajón también encontró cabida en los círculos intelectuales del Chile decimonónico. Esto no nos parece extraño debido a que, como ya hemos señalado, si esta nación latinoamericana deseaba parecerse a Europa en todos los sentidos posibles -en este caso, el cultural-, los círculos intelectuales chilenos no dudarían en emular las conductas de otros grupos doctos que se desarrollaban en países europeos y, así como existían agrupaciones estudiosas que adoraban a la figura y obra de Wagner, también había muchas sociedades eruditas que practicaban el repudio hacia el sajón. Y como estas tenían su foco de tratamiento y diseminación en Europa, no nos parece para nada insólito que estos postulados se transmitieran a este tipo de círculos en el Chile del siglo XIX.

Teniendo en mente esta discusión que acabamos de precisar, podemos proseguir al indicar que *Lohengrin* en Chile causaría mucho revuelo dentro del mundo cultural santiaguino durante su primera función, revuelo que se intensificó gracias a la exorbitante expectación -también provocada en gran medida por la prensa, como ya vimos en el capítulo anterior- que generaba la primicia wagneriana en el público operístico chileno. La cantidad de comentarios periodísticos que hacían eco del estreno de *Lohengrin* era del todo abundante, comentarios que incluso osaron aprovecharse de anteriores fracasos en la taquilla que sucedieron con anterioridad a esta representación de *Lohengrin* dentro de la temporada de 1889. Por ejemplo, en una columna publicada el miércoles 16 de octubre de 1889 en *La Libertad Electoral*, se informa que se cantó la ópera *Fausto*, y que contó “con escasísima concurrencia.” En esta glosa no se especifica si se trata de la ópera compuesta por Charles Gounod en 1859, aunque es altamente probable que lo sea, debido a que esta obra figuró dentro de la temporada lírica del Teatro Municipal de Santiago en 1889.¹⁰⁷

Quizás con el fin de librarse -o de aprovecharse- de las consecuencias que este fiasco de asistencia pudo haber traído para futuras ganancias en la taquilla del Teatro Municipal de

¹⁰⁶ “Glünch.” *Revista de Bellas Artes*, octubre 1889, 75.

¹⁰⁷ Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*, 174.

Santiago, el/la autor/a de la columna informa que “Mañana se estrenará *Lohengrin*, a beneficio de los empresarios Savelli i Antonietti,” además de especular con que los *extras* que cantará la señora Matilde Rodríguez “de seguro contribuirán a aumentar la concurrencia.”¹⁰⁸ Esta última persona fue la soprano que encarnó a Elsa de Brabante durante esta representación inaugural de la ópera romántica ya citada. Sobre ella y el elenco que participó dentro de esta producción volveremos más adelante.

Habiéndose presentado esta *Romantische Oper*, la prensa se encargó de diseminar la idea - con cierto afán de persuasión- de que el público santiaguino acababa de conocer una de las “mejores obras de Wagner”: *La Libertad Electoral* aseguró que la “magnífica función de anoche” fue un “brillante estreno” así como también que “para ser una primera representación, puede decirse que el juego escénico estuvo perfecto,” además de que la concurrencia “llenaba todas las aposentaduras de elegante coliseo.”¹⁰⁹

Por otra parte, ese mismo 18 de octubre de 1889, *El Ferrocarril*, otro de los más influyentes diarios publicados en Santiago de Chile durante la década de 1880, afirma que “Una numerosa concurrencia asistió anoche al estreno de la bella partitura de Wagner, *Lohengrin*, que era esperado con tan justa impaciencia por los aficionados a la buena música.” Este y otros diarios, al parecer, pretenden convencer a los/as lectores/as que montar una ópera de Wagner es sinónimo de éxito aludiendo, de manera un tanto lisonjera, a las supuestamente nobles características que posee la música de Wagner. Este afán laudatorio hacia la creación wagneriana se expresa en frases como “Desde la obertura pudo ya presentarse el éxito que estaba reservado a la partitura,” o aquella que proclama que el preludeo al Acto Primero “al decir de los críticos, es como un conjunto de rosas en un frasco de perfumes.”¹¹⁰ Por lo demás, el talante con que el aludido sector de la prensa santiaguina describe a este *debut* es uno que distingue a Wagner por sobre las virtudes de la obra, encontrándonos nuevamente ante un aspecto relacionado con esta ‘recepción discursiva’ hacia el compositor.

¹⁰⁸ “En el Municipal se cantó *Fausto*.” *La Libertad Electoral*, octubre 16, 1889.

¹⁰⁹ “El estreno de “Lohengrin”.” *La Libertad Electoral*, octubre 18, 1889.

¹¹⁰ “Teatros. Lohengrin.” *El Ferrocarril*, octubre 18, 1889.

En efecto, se cataloga al músico oriundo de Leipzig como “el orijinal i estraño compositor aleman, cuyo nombre es desde hace mucho una verdadera celebridad en el mundo artistico,” aludiendo a la fama mundial de la que este autor goza para dicha fecha. Seguramente, esta apetencia de abogar por el reconocimiento exorbitante que Wagner posee tiene también que ver con cierta forma de validar el por qué se ha estrenado esta ópera en uno de los teatros operísticos de mayor prestigio en Chile, enlazando este renombre con la reputación de innovador que tiene el compositor dentro del campo operístico en Europa, aunque no sin aludir a su capacidad de atraer vituperadores/as - capacidad que, como hemos señalado, era una de las especialidades de Wagner-, explicitándose que “como todo reformador, Wagner ha tenido muchos enemigos i encarnizados contradictores.” Pero lo anterior no impide que el/la autor/a de esta glosa se empeñe en vociferar que el autor ya citado “ha triunfado en nuestra sociedad.”

Pero, aunque nos resulte contradictorio después de haber hecho este análisis, el renovador de la ópera alemana decimonónica no fue el único merecedor de los aplausos dentro de esta velada: la iniciación del público chileno dentro del drama wagneriano “ha sido tambien un triunfo para los artistas de la compañía lírica.”¹¹¹ Si echamos un vistazo a la glosa publicada en *El Ferrocarril* durante el día siguiente al estreno, se asegura que “La extraña y bellísima creación de Wagner [*Lohengrin*] ha tenido aventajados intérpretes en la escena y el acompañamiento de una orquesta organizada en la más favorable de las condiciones.”¹¹²; el desempeño de los/as cantantes dentro de esta producción es alabado por García Bemol - el autor de las citadas reseñas publicadas en *La Libertad Electoral*-, aspecto que vincula esta ‘recepción discursiva’ de Wagner con una suerte de ‘cultura del estrellato’ -como ya habíamos adelantado en el capítulo anterior-, mediante la cual los honores de una representación son acaparados en gran parte por quienes han interpretado la obra, siendo la aquiescencia de esta no exclusivamente reservada para el creador de la obra.

Si continuamos con las personas involucradas en este montaje de *Lohengrin*, se cuentan también a los dos empresarios musicales que trajeron a Chile el libreto, la compañía, y a toda la producción necesaria para realizar este estreno, siendo además los dos individuos

¹¹¹ “El estreno de “Lohengrin”.” *La Libertad Electoral*, octubre 18, 1889.

¹¹² “Teatros. Lohengrin.” *El Ferrocarril*, octubre 18, 1889.

beneficiados con esta primera representación: Savelli y Daniel Antonietti, siendo este último quien le proporcionaba su apellido la compañía en cuestión, además de haber sido el director de la orquesta en todas las funciones. Este último era un personaje muy renombrado en el ámbito operístico en Chile, destacándose su papel como “maestro director de orquesta y empresario,” contándose entre sus logros dentro de este país el haber dirigido “*Carmen* en su estreno para Chile, en 1884.”¹¹³

Estos empresarios beneficiados con la representación también gozaron del beneplácito entregado por la audiencia, empresarios a quienes “se les hizo también ruidosas ovaciones i obsequios de joyas i objetos artísticos en bastante número.”¹¹⁴ Ligado con esto, en una publicación hecha en el diario *La Época* -otro de los medios de comunicación masiva escrita más difundidos por Santiago de Chile- el día que se estrenó *Lohengrin*, se asegura que el beneficio de estos dos empresarios “ofrece a la sociedad de Santiago una bella oportunidad para manifestar que ha sabido apreciar debidamente los sacrificios de todo género que por complacerla han afrontado los laboriosos i entusiastas empresarios del Municipal,” donde además se insiste en la honradez de estos dos profesionales, quienes realizaron esta labor “guiados ántes que por propia conveniencia por el deseo de servir al público.”¹¹⁵ En otras palabras, un sector de la prensa escrita en Santiago de Chile pareciera que pretende convencer a los/as lectores/as de que esta función operística no solamente está cargada de gran belleza, sino que también es llevada a cabo bajo los estandartes de la rectitud y del esfuerzo, aspectos morales que de seguro fascinaban a ciertos sectores de la población chilena, por lo que pueden haber sido una buena forma de atraer más audiencia al teatro.

Pero, a pesar de lo anterior, también cabe mencionar que estos empresarios sufrieron también de cierta desaprobación, ya que gran reacción causó dentro de los/as asistentes a esta función de *Lohengrin* el que haya sido a beneficio de los dos empresarios Antonietti y Savelli, esto porque -según lo escrito por el autor- son quienes han gozado durante toda la

¹¹³ Álvarez Piracés, *Teatro Municipal de Santiago: 150 años*, p. 122.

¹¹⁴ “El estreno de “Lohengrin”.” *La Libertad Electoral*, octubre 18, 1889.

¹¹⁵ “Teatro Municipal.” *La Época*, octubre 17, 1889.

temporada de 1889 de las utilidades derivadas de las funciones extraordinarias del Teatro Municipal, ¹¹⁶ aunque García Bemol pareciera reconocerle sus exenciones como patrocinadores de las funciones, asegurando que “Nadie negará, me parece, que los empresarios tienen perfecto derecho para dar las funciones extraordinarias que les plazca dentro de los límites que le demarcan sus compromisos para con el público i con la municipalidad cedente del teatro, los cuales límites no han sido traspasados.”

A pesar de lo último en señalarse, García Bemol sí pone en tela de juicio el que a este espectáculo se le haya denominado *beneficio*, debido a que “los empresarios son una persona jurídica, i Savelli i Antonietti son dos personas sociales.” ¹¹⁷ Pareciera ser que lo que se critica aquí es que las utilidades de la función hayan ido a personas privadas, y no a entidades jurídicas, como pareciera haber sido la usanza. Al respecto, especula García Bemol sobre cómo pudo haber sido la negociación de este trato entre ambos empresarios y los administradores del Teatro Municipal: “-Mui justo es que *demos* ¹¹⁸ al maestro Antonietti un beneficio. Lo merece indudablemente: él *nos* ¹¹⁹ ha traído de Europa una buena compañía lírica que ha satisfecho en gran parte las exigencias del público.” ¹²⁰ Con esta aseveración, es de suponer que aquella persona que logra vincular a Chile con el Viejo Continente -la cuna del progreso, como ya hemos señalado- merece todas las prebendas que le son denegadas a otras personas, sobre todo si tenemos en consideración que “tuvo el caro maestro [Antonietti] la buena idea de adquirir el *Lohengrin* que va a entusiasmar al público, por todo lo que no la ha entusiasmado ni *L'Educcande* ni *L'Hebreo* ni *Edmea*, partituras ¹²¹ que también trajo.”

¹¹⁶ A juzgar por lo que se lee dentro de este artículo, *Lohengrin* perteneció a una función extraordinaria

¹¹⁷ “En el Santiago.- Beneficio de los señores Antonietti i Savelli.- “Lohengrin.” *La Libertad Electoral*, octubre 19, 1889.

¹¹⁸ ¿Por qué habrá puesto ese verbo en cursivas?

¹¹⁹ La misma duda surge con esta palabra.

¹²⁰ “En el Santiago.- Beneficio de los señores Antonietti i Savelli.- “Lohengrin.” *La Libertad Electoral*, octubre 19, 1889.

¹²¹ Con que se refiera a las obras como *partituras* puede llevar a pensar que quizás el empresario de verdad fue el encargado de traer la partitura completa, y quizás también las reducciones para canto y piano -utilizadas en los ensayos-.

Respecto a los beneficios llevados a cabo en el Teatro Municipal de Santiago, Orlando Álvarez Hernández explica que “para que una temporada [...] finalizara de gran forma, eran infaltables las funciones de beneficio a favor de los artistas [...]” Estas funciones “se realizaban fuera de abono y el producto iba directamente al bolsillo de la persona favorecida” ¹²² Esta aclaración hecha por este autor puede darnos cierta idea de cómo podían ser las situaciones que podían desencadenar este tipo de funciones, como ya lo vimos en la glosa periodística anteriormente citada.

Como dato anexo, hay una situación que García Bemol aclara sobre Antonietti, del cual ratifica que, debido a su fuerte compromiso con el montaje de las obras traídas por él, “ha tenido que abandonar un sinnúmero de discípulas que muy bien pagaban sus lecciones.” ¹²³ Antonietti era músico y, como hemos precisado, fue él quien dirigió la orquesta en el estreno chileno de *Lohengrin*, por lo que esta ‘recepción discursiva’ de Wagner en Chile cobra aún más vida: el que una personalidad de gran relevancia musical en Chile como Antonietti -esta cualidad se la damos a partir de lo que se ha leído sobre él-, que además de dirigir la orquesta, era uno de los empresarios que trajo la partitura de la ópera y a la compañía encargada de ejecutarla, tenga el renombre suficiente para ser arduamente descrito en un diario influyente de Santiago como un ‘maestro’, tiene que ver de seguro con un privilegiado lugar que ocupa la ópera en ciertos sectores de la sociedad chilena decimonónica.

En efecto, existe un crecimiento económico y cultural ascendente durante la segunda mitad del siglo XIX por parte de diversas fracciones sociales en Chile, teniendo ellos/as una repercusión considerable en ámbitos como el operístico, principalmente porque son ellos/as quienes pagan las entradas para repletar grandes sectores del Teatro Municipal de Santiago. Por lo demás, hemos sostenido en esta investigación que las obras e ideas de Wagner se propagaron en la mayor parte de América dentro de los círculos de élite, en los cuales de seguro ciertos/as músicos/as integraban una población considerable. Lo anterior tiene sentido en el hecho de que se necesita capital monetario para costear lecciones de música e

¹²² Álvarez Hernández, *Ópera en Chile*, 19.

¹²³ “En el Santiago.- Beneficio de los señores Antonietti i Savelli.- “Lohengrin.” *La Libertad Electoral*, octubre 19, 1889.

insumos para instruirse en las últimas tendencias musicales de Europa, y con eso lograr cierto capital cultural para apreciar aún más a este tipo de música. Sobre esto último, recordemos las palabras del compositor chileno Miguel Farías Vásquez, quien afirma que en el siglo XIX “el Teatro Municipal fue considerado algo así como [...] un *grupo de avanzada* de la élite en su misión de consolidar el pequeño París de Vicuña Mackenna, lo que para fin de siglo derivó en el surgimiento de una *belle époque* chilena, comandada por la oligarquía.”¹²⁴

Lo anterior también se relaciona con lo que Torres López afirma respecto al papel que tenía la ópera en la América Latina decimonónica, y que se relaciona también con el afán de modernidad que vimos en el capítulo anterior. En efecto, a juicio de quienes traían este género al continente, afirmaban que “la ópera trae “progreso”, va dejando atrás la *barbarie* frente a un futuro *civilizado*.” Con todo esto, “se aspira a una nación *moderna*.”¹²⁵ Justamente, pareciera ser que la ópera consistía en un alivio a cierto retraso en la civilización, aunque un retraso siempre mirando hacia Europa que, como ya hemos señalado, era el lugar del progreso y de los avances en todo sentido, por lo que era el lugar que se debía emular, al parecer.

Como nota al margen del estreno de *Lohengrin* en Chile, y siguiendo con la circulación de la obra wagneriana en América Latina, cabe mencionar que, si bien el estreno de esta *Romantische Oper* significó el bautismo de la audiencia chilena en alguna obra dramático-musical wagneriana, cabe precisar que no fue la primera incursión de los/as oyentes chilenos/a en el mundo sonoro de las óperas y dramas musicales de Wagner: *Tannhäuser* y *el Concurso de Canto en el Wartburg* ya era un nombre conocido en algunos círculos musicales de Chile en 1886, y que ya contaba con reproducciones sonoras registradas en palabras, aunque en este caso se tratara solamente de la obertura al Acto Primero -una de las piezas más conocidas del compositor-, y en formato de piano solo, que era uno de los formatos musicales más comunes en las casas editoras de partituras en América Latina durante el siglo XIX.

¹²⁴ Farías Vásquez, “Pretensiones culturales de la oligarquía chilena en el siglo XIX,” 114.

¹²⁵ Torres López, “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica,” 167-87.

Volviendo a la ópera en cuestión, García Bemol garantiza que el libreto “resalta un sí es no es de monótono i nebuloso,” pero agrega que “representado se hace mas comprensible e interesante como el de toda pieza bien calculada.” El que utilice esta última generalización respecto a las obras ‘buenas’ me lleva a pensar que el autor trataba de hablar en los mismos términos que los/as comentaristas/as musicales europeos/as hablaban sobre las ‘grandes obras’ y los ‘grandes compositores’ europeos durante todo el siglo XIX, lo que nuevamente conduce a este afán de las clases dominantes en términos administrativos en América Latina de querer parecerse a Europa, dadas las razones que ya hemos indicado. Como adición a estas razones, se evidencia también cierto grado de erudición con que se tilda a la obra wagneriana dentro de este artículo, declarando el autor que la representación inaugural de *Lohengrin* en el Teatro Municipal “satisfizo al intelijente espectador.” Sobre esto último volveremos más adelante.

Respecto al libreto de esta ópera, hay un aspecto que puede llamar la atención de algunos/as lectores/as contemporáneos: García Bemol comenta dentro de la glosa que “Es inoficioso que en este artículo haga una reseña del argumento de *Lohengrin*, pues el público ha tenido oportunidad de leerlo *in extenso* en las columnas de este u otros diarios que antes del estreno lo dieron a luz.”¹²⁶ Para una persona del siglo XXI es poco menos que curioso encontrarse con la publicación de argumentos de ópera en un diario -debido a los avances tecnológicos y al cambio de intereses de los/as lectores/as periodísticos/as con el paso de las décadas, entre otras circunstancias-, pero si nos remontamos al Chile de 1889, esta era una forma práctica de que este producto cultural -el argumento de una ópera- llegara a todo/a aquel/la que pudiera comprar un diario. Lo señalado por García Bemol se corrobora cuando revisamos el diario *La Época* y su publicación del 17 de octubre de 1889, el día del estreno de *Lohengrin* en Chile.

Con esto último, nuevamente nos encontramos ante un agente que nutre esta ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en América Latina: no se ha estrenado ninguna ópera de este compositor en Chile todavía, y ya se encuentra en circulación la trama que estructura a la que será la obra inaugural del arte wagneriano en este país. Por lo demás, el

¹²⁶ “En el Santiago.- Beneficio de los señores Antonietti i Savelli.- “Lohengrin.” *La Libertad Electoral*, octubre 19, 1889.

interés por que la creación de este autor alemán se propague en el medio cultural chileno de una manera claramente conceptual es palpable al leer estas glosas periodísticas, siendo el aspecto conceptual evidenciado en que no es la música ni la relación que esta tiene con las palabras dentro de *Lohengrin* lo importante para la prensa en este momento, sino más bien la escritura poética y en prosa que Wagner escribió, por lo que podríamos sostener que la prensa considera a estas creaciones como demostración suficiente para que la gente se ilustre con el genio que compone a este músico, poeta y dramaturgo alemán.

Respecto a la manera en que se narra el argumento de esta *Romantische Oper*, esta se caracteriza por comenzar indicando que está basado “en una antigua leyenda de un minnesinger alemán que también lo había tomado de otro cantor popular.”¹²⁷ Este exordio ya pareciera indicar que esta glosa periodística está dirigida a un público que debiera estar al tanto de la literatura germánica medieval, ya que el término *minnesinger* no es una palabra en español, para empezar, y además no guarda relación alguna con la cultura latinoamericana o española¹²⁸: si la tuviera, podría ser más familiar para personas que no necesariamente se han instruido en la literatura alemana, o en la literatura no española ni latinoamericana. Nuevamente, pareciera ser que es una noticia reservada a ciertos espacios de élite cultural chilenos, que pueden haber sido la gran masa crítica que apreciaba a la figura y obra de Wagner en Chile durante el siglo XIX.

Ligado con lo último, sigue el artículo con una afirmación respecto al texto de la ópera en cuestión: asegura que “Wagner ha hecho una obra maestra rehaciendo la antigua leyenda.”¹²⁹ Como ya hemos visto en reiteradas ocasiones a lo largo de esta tesis, son numerosas las oportunidades en las que se alaba a la producción wagneriana por sobre otras manifestaciones artísticas dentro de la prensa escrita decimonónica en América Latina, acción que no solamente se contenta con laudarlo, sino que llega a catalogar a estas creaciones como ‘obras maestras.’

¹²⁷ “Teatro Municipal.” *La Época*, octubre 17, 1889.

¹²⁸ Como indicamos en el capítulo central, los *minnesänger* eran los denominados trovadores de las regiones germanoparlantes durante la Edad Media.

¹²⁹ “Teatro Municipal.” *La Época*, octubre 17, 1889.

Esta ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en América Latina no está exenta de todas estas características del discurso musicológico, características que, por lo demás, tienen su origen en el siglo XIX. En efecto, se le atribuyen rasgos intelectuales y elitistas a la creación wagneriana, aludiendo casi siempre en que *Lohengrin* es una obra compleja tanto en su construcción como en su apreciación -otro atributo que pareciera fascinarle al discurso musical canónico-, además de que se destaca el que Wagner es un reformador de la ópera, y que la presencia de una de sus creaciones dramático-musicales en el Teatro Municipal de Santiago pareciera representar una de las maneras en que la civilización chilena se adentra en la cultura europea.

Complementando lo anterior, y como ya hemos indicado en los capítulos anteriores, existen también otros elementos esenciales para llevar a cabo esta ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en Chile y América Latina, y tiene que ver con el proceso de validación del autor y de su creación por medio de la aprobación de personas con cierto nivel de autoridad artística y académica que se eleva por sobre el resto de quienes opinan sobre temas culturales. Ilustración de esto último se encuentra para quienes se encuentren leyendo el artículo periodístico publicado el sábado 19 de octubre de 1889 en *La Libertad Electoral*, y que deseen saber comentarios sobre la partitura¹³⁰ de *Lohengrin*, el autor los/as remite “a los juicios críticos que estos días se han publicado”, garantizando que estos comentarios “llevan al pié las mui autorizadas firmas de varios maestros europeos.”¹³¹

Recurriendo insistentemente a esta suerte de validación por medio de una autoridad, García Bemol adjunta la entrada “sobre la música i el sistema de Wagner,” que se encuentra disponible en “el gran *Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse.” Seguramente con el fin de otorgarle cierto talante pedagógico a su glosa periodística -y quizás también para no parecer tan segregador en términos intelectuales-, el autor agrega que esta entrada “Es la mas corta i comprensiva de cuantas he leído sobre la materia.” Esta cita del Diccionario de Larousse a su vez presenta muchos aspectos que se repiten incesantemente dentro de esta

¹³⁰ Dentro de esta glosa, supongo que cuando el autor usa el término ‘partitura’ se refiere a la parte musical del montaje de *Lohengrin*. Lo que queda poco claro es si se refiere a solamente la música -cantada e instrumental-, o bien si también contempla a la parte interpretativa.

¹³¹ “En el Santiago.- Beneficio de los señores Antoniotti i Savelli.- “Lohengrin.” *La Libertad Electoral*, octubre 19, 1889.

‘recepción discursiva’, tales como “la reforma que Wagner ha querido introducir en la música,” la cual “ha sido objeto de controversias.” Aquí los términos “reforma” y “controversia” son clave, debido a que fueron dos conceptos -y situaciones- que siempre estuvieron latentes en los escritos y vida de Wagner, respectivamente.

Por un lado, el compositor planteaba una relectura de la tragedia griega en la Alemania decimonónica, relectura que ya había sido formulada parcialmente durante la creación de la ópera en Florencia a fines del siglo XVI, hasta llegar a la tradición del *Bel Canto* italiano, tradición por la cual Wagner no poseía mayor aprecio, como ya hemos precisado. Todo esto también es señalado por Larousse, en palabras parafraseadas de García Bemol: “Los poetas dramáticos i los compositores de la época actual, segun la opinion de Wagner, dice Fétis, tienen por único objeto el arte sensual, es decir tratan de producir sensaciones agradables, de gustar, de acariciar las inclinaciones del vulgo ignorante, sin preocuparse del placer que podrán encontrar las personas de corte i la burguesía.”¹³²

El afán que tuvo Wagner por convertir a la ópera en una forma de arte estrechamente cohesionada en su conjunto de elementos esenciales -a saber, texto y música- no deja de fascinar a Larousse¹³³, quien insiste en que “Todos los esfuerzos de Wagner tienden a crear un drama poético i musical de una unidad perfecta, cuya forma i cuyos elementos están subordinados al fin supremo, la espresion de sentimientos i de los caractéres i la graduacion enérgica del efecto dramático.” Pese a esto, los términos encomiásticos no son la tónica de estos comentarios, dejando Larousse espacio para críticas hacia el producto wagneriano -en similar carácter con que García Bemol pareciera aparentar cierto nivel de imparcialidad ante esta manifestación artística-, advirtiendo que Wagner “abusa de una sonoridad poderosa hasta el exceso i sus obras, sobre todo las últimas de una gran pobreza melódica, dejan al auditor una impresion de fatiga i de fastidio invencibles.”

¹³² “En el Santiago.- Beneficio de los señores Antonietti i Savelli.- “Lohengrin.” *La Libertad Electoral*, octubre 19, 1889.

¹³³ Si bien la cita al Diccionario de Larousse pareciera que ocupa solamente un párrafo de la glosa periodística, las comillas de cita textual siguen apareciendo subsiguientemente en dos párrafos más. Por ello, pareciera ser que García Bemol continúa citando a esta referencia.

Insisto en que este ahínco en ilustrar ciertas insuficiencias dentro de las óperas y dramas musicales wagnerianos tienen que ver con un intento de emular cierto grado de neutralidad al momento de emitir estas opiniones: teniendo cierta lejanía respecto al objeto que se está reseñando debería conceder al emisor una especie de autoridad por sobre quienes están leyendo la glosa y, por ende, estipula validación tanto para quien escribe el comentario como para la entidad que lo publica. En este caso, tanto el diario *La Libertad Electoral* como el *Dictionnaire Universel* de Larousse se asemejan a esta práctica.

Pero a pesar de esta cesura, la apreciación crítica hacia la creación de Wagner es minúscula equiparada con la cantidad de loas que se cuentan dentro de la citada glosa -y también en la cita aludida dentro de esta-. Que se comente que “Wagner ha puesto al servicio de su sistema una gran ciencia musical,” o que “Ningun compositor sabe en el día, manejar como él la orquesta i las masas musicales”¹³⁴ son vestigios de cierta admiración hacia una figura que pareciera denotar genialidad y poder cultural.

Como hemos reiterado, Wagner era quizás el compositor más famoso del mundo occidental en aquella época -tanto en ámbitos académicos como no académicos-, o por lo menos sobre el que más se escribía en prosa. Con todo este aparataje que rodeaba a la figura y obra de este personaje, pareciera ser que la presencia de una ópera escrita por él dispensaría grandes beneficios para la compañía lírica, los empresarios Savelli y Antonietti, así como también al albergador de toda esta maquinaria operística: el Teatro Municipal de Santiago.

¹³⁴ “En el Santiago.- Beneficio de los señores Antonietti i Savelli.- “Lohengrin.” *La Libertad Electoral*, octubre 19, 1889.

Conclusiones.

La figura y obra de Richard Wagner, como se ha insistido dentro de esta tesis, fue un elemento clave en la aspiración de la América Latina decimonónica a parecerse cada vez más al continente europeo, albergador de la tan ansiada modernidad y del progreso que estaba llevando a la civilización occidental a una situación que, en particular las capitales latinoamericanas, parecían estar queriendo alcanzar a toda costa. Este anhelo tenía diversas capas que llevaban a su materialización: la llegada al continente de los avances tecnológicos -sobre todo el ferrocarril y el telégrafo, como ya hemos persistido en este trabajo- que beneficiaron a prácticamente todos los quehaceres que llenaban los itinerarios de las grandes capitales latinoamericanas, así como también la cantidad de capitales culturales que llegaron a esta fracción del continente gracias a estos prodigios tecnológicos desarrollados a lo largo del siglo XIX.

Justamente, gracias a esto último se ha basado la mayor parte de esta investigación, en donde la prolífera cantidad de información que llegó a América Latina desde Europa -sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX- propició el que se trataran de construir nuevas ciudades europeas dentro de las principales urbes latinoamericanas, en donde el rol de las agrupaciones intelectuales y de los espacios físicos e intangibles que las practicaran y diseminaran jugó un rol clave en este proceso.

Como vimos en el capítulo central, la prensa fue un espacio intangible para informar a la población latinoamericana sobre lo que estaba ocurriendo con quizás el compositor más reconocido de la civilización occidental en el siglo XIX, como lo fue Richard Wagner, tratando una variedad de temas y acontecimientos sobre su figura y obra como si fueran meramente propios de este rincón del mundo. Además, el conocimiento de todas estas ideas y sucesos parecieran simbolizar una suerte de vía para materializar esta anhelada imitación a la cultura europea, basándose para ello en un personaje clave dentro de la música europea occidental durante dicha centuria.

Este afán de querer emular a Europa en sus rasgos culturales, como vimos, también da para pensar que se traspasó al Chile decimonónico, como ya hemos señalado en el capítulo final, donde la aspiración a querer figurar como una variante de París -como lo señala Farías Vásquez en su alusión a las intenciones de Benjamín Vicuña Mackenna con esta urbe-,

pareciera que tuvo un respaldo considerable en el terreno de la ópera, aspecto que ya se había ilustrado en, por ejemplo, la construcción en la década de 1850 de un teatro destinado exclusivamente a este propósito. Pareciera ser que la ópera significaba para muchas personas la oportunidad de vivir una experiencia espectacular y social similar a las que se vivían en Europa, donde el repertorio máspreciado era el italiano decimonónico, como ya hemos insistido.

Pero como vimos en el capítulo central, pensamos que este afán por querer parecerse cada vez más al continente europeo por medio de la ópera era muy grande como para ceñirse solamente a un tipo de repertorio, por lo que, como vimos, a partir de la década de 1880 comenzaron a contratarse compañías líricas que se encargaban de traer repertorios nuevos al Teatro Municipal de Santiago, aunque sin alejarse demasiado de los intereses del público, asunto que se resolvía muchas veces en presentar las óperas en idioma italiano, aunque este no fuera el original.

Esto último fue lo que pasó con la compañía lírica liderada por el empresario Luis Savelli y el *maestro* Daniel Antonietti, quienes se atrevieron a traer y montar en 1889 la ópera *Lohengrin* de Wagner -y otras atípicas para el repertorio estándar del Teatro Municipal de Santiago-, en idioma italiano, en perfecta concordancia con las exigencias de la audiencia santiaguina decimonónica. La presencia de esta compañía lírica -si nos ceñimos al estudio de Torres López- también parecía ser un atisbo de progreso y modernidad en Santiago de Chile durante la década de 1880, dado que se estaba transportando a una ópera alemana desde su tierra de origen -Europa, para mantenernos a tono con el deseo latinoamericano de emulación- a esta fracción del continente americano, y al parecer en un intento por querer realizar los mismos eventos que se llevaban a cabo en capitales como Londres o París, donde la ópera tenía un papel de gran envergadura en la sociedad.

Después de haber revisado muchos estudios sobre *Lohengrin* de Wagner, pareciera ser que esta era la ópera ideal para traer a Chile durante la segunda mitad del siglo XIX: su eclecticismo a partir de diversos rasgos tomados de los tipos de ópera que gustaban al público santiaguino, mezclado con una acción dramática bastante fluida, además de que era quizás una de las que más veces se había traducido al italiano, parecen ser motivos

suficientes para que la compañía conducida por Savelli y Antonietti decidiera que esta era la ópera ideal para adentrar al público chileno en el mundo wagneriano.

Justamente, este adentramiento en el universo de Richard Wagner pareciera haber sido un proceso bastante complejo en esta parte del continente americano decimonónico, proceso en donde hemos discutido sobre la introducción de las creaciones dramático-musicales del sajón en esta fracción del continente, así como también a las ideas que circundaban no solo a su obra, sino también al personaje mismo, que parecía despertar un interés excepcional en algunas personas, así como también un desprecio lapidario, como ya hemos señalado.

Creemos que lo que hemos llamado ‘recepción discursiva’ en torno a Wagner tuvo muchas aristas de diversa índole en la fracción latina del continente americano decimonónico, en donde hemos tomado como eje fundamental el afán aspiracional de muchas capitales latinoamericanas en querer imitar los aspectos que, creemos nosotros, ellos consideraban los fundamentos del progreso y de la modernidad en las grandes urbes europeas, fundamentos que parecían ser el motivo principal para llevar a cabo tantos procedimientos en lo cultural como fuera posible, desde la construcción de teatros de ópera hasta la constante información sobre acontecimientos e ideas musicales llevadas a cabo en Europa.

Por supuesto que tienen que haber muchas otras capas de este proceso en América Latina concerniente a la figura y obra de Wagner -tanto en el siglo XIX como en el XX y XXI-, pero queremos alentar a otros/as investigadores/as a llevar a cabo este trabajo, el cual de seguro presentará resultados tanto o más novedosos como los que hemos demostrado en esta tesis de Magíster, donde nos hemos propuesto trazar un relato histórico que diera cuenta de cómo fue que Wagner, uno de los compositores más renombrados de la música clásica occidental, llegó a este rincón del continente americano antes y después de su muerte, por medio de una ‘recepción discursiva’ que tomó en cuenta tanto a sus óperas y dramas musicales, como a su personaje construido a partir de su rol como compositor, dramaturgo y pensador.

Apéndice I.

Como Apéndice I, se adjuntan transcripciones de algunas glosas periodísticas rescatadas durante esta investigación y que, a nuestro juicio, dan la posibilidad de extender nuevas líneas de investigación concernientes a la recepción discursiva de la figura y obra de Wagner en América Latina a lo largo del siglo XIX.

Primero, presentamos la ya aludida glosa periodística contenida en *El Mercurio de Valparaíso*, publicada en esta ciudad el 20 de octubre de 1849 -40 años antes del estreno de *Lohengrin* en Chile-, y que comenta la ópera *Tannhäuser* y *el Concurso de Canto en el Wartburg*. Se ha incluido a esta nota de prensa principalmente por ser la más antigua que hemos encontrado en idioma español dentro de la base de datos *Latin American Newspapers Series*, además de que es bastante extensa, considerando que fue publicada en una época donde las obras dramático-musicales de Wagner ni siquiera estaban cerca de ser representadas en Chile:

Crónica Extranjera

Revista Musical de Alemania

Tannhaeuser¹³⁵

Una pequeña capital, poco populosa, poco animada, pero que conserva con respeto las tradiciones que le han dejado los grandes jénios que tuvieron en ella su residencia y muchas generaciones de príncipes notables y distinguidos: Weymar, en fin, continuando su hospitalidad a las grandes y bellas obras, ha sido la primera en inaugurar el entusiasmo de la Alemania por la ópera que encabeza este artículo, dada por la primera vez el día del cumpleaños de S. A. I. la gran Duquesa, el cual se celebra todos los años con una sincera alegría, inspirada por los grandes beneficios que reparte a todo lo que la rodea, bajo todas formas, por su constante vigilancia de los intereses del país, por su caridad inextinguible, su benevolencia ilustrada y por el acogimiento que sabe hacer a toda grandeza de alma o de inteligencia.

¹³⁵ “Revista Musical de Alemania. Tannhaeuser.” *El Mercurio de Valparaíso*, octubre 20, 1849. Latin American Newspapers Series.

M. Richard Wagner, autor de la ópera dicha *Tannhaeuser*, ha sido al mismo tiempo el poeta, esto es, el autor del *libretto*, siendo en ambas cosas muy distinguido; de manera que su jénio le permite ser el poeta de su música y el músico de su poesía; preciosa ventaja para la unidad armoniosa de una gran concepción lírica. Este doble artista habitó en París mucho tiempo, llevando una existencia miserable y oscura, teniendo que escribir en francés artículos sobre crítica musical para subvenir a sus necesidades. Es autor también de otras dos óperas y de varias composiciones notables así por el estilo como por los pensamientos; pero cansado de luchar con los infinitos obstáculos que a cada paso se le presentaban, y renunciando a hacer conocer a los franceses de cuanto era capaz, se decidió al fin a volver a Sajonia, su patria, en donde afortunadamente el rey, que desde luego conoció las grandes facultades de este joven poeta-compositor, le proporcionó el medio de desarrollarlas colocándole al lado de Reissiger y partiendo con él las funciones de *maestro de capilla del rey*; y por esto que allí hizo representar su ópera *Tannhaeuser o la guerra de los poetas cantores en Wartbourg*.

El argumento de la ópera está sacado de las antiguas leyendas de estos países. La acción pasa en el castillo de Wartbourg, perteneciente a los estados del Gran Duque y restaurado ahora por el príncipe heredero. Este castillo ha sido ilustre en la edad media: los langraves de Turingia acordaron una brillante protección a los *minnesaenger*, esto es, poetas-cantores, y las virtudes milagrosas de Santa Isabel, que reinaba entonces, han sido preconizadas recientemente por la poética y piadosa erudición de M. Montalembert. El paganismo, mal extinguido todavía en el siglo XIII, había dejado huellas en las creencias supersticiosas, que se ligaban ya con el culto cristiano y ya también con los nombres de la mitología griega, que llegaban de los sabios de este país, al través de otras naciones confusas, hasta el pueblo. Por esto sucedió que una diosa llamada *Holda*, que fue en otro tiempo el tipo de la belleza, presidiendo a la primavera, a las flores y a las risas de la naturaleza, se confundió poco a poco en la imaginación popular con la Venus helénica, y concluyó por representar la seducción de la voluptuosidad y el atractivo de los placeres sensuales. Supúsose también que el personaje mitológico llamado Venus tenía sus moradas ocultas en el interior de las montañas, estando una de las principales situada en el Horselberg, cerca del castillo de Wartbourg, en cuyo palacio encantado tenía su corte, rodeada de sus ninfas, de sus náyades y de sus sirenas, cuyos cánticos eran oídos de lejos por los desgraciados que ardían en

deseos impuros, los cuales llegaban, conducidos por estas voces fatales y al traves de caminos misteriosos, a aquella gruta, donde el infierno se veia disfrazado bajo unos encantos tan engañosos que arrastraban a la eternidad de la perdicion a las almas que se entregaban a estas seducciones malditas.

Con estos antecedentes pues, y reuniendo los hechos esparcidos en diversas crónicas, ha formado el autor un episodio lleno de elementos poéticos, fantásticos y dramáticos.

Tannhaeuser, caballero y poeta, habia obtenido una brillante victoria en uno de aquellos combates en que se disputaba la palma del arte, y la princesa Elisabeth de Turinjinia no pudo menos de amar a aquel para quien la admiracion le parecia un homenaje demasiado frio. Pero poco tiempo despues desapareció el caballero sin que nadie pudiese dar noticia de su paradero. Una dia que el langrave volvia de casa acompañado de los *minne saenger*, que fueron sus rivales, y que formaba la luminosa pléyade de esta época, le hallaron, no lejos del castillo, arrodillado en el camino real, y orando con fervor al escuchar el cántico de los peregrinos que atravesaban el valle para ir a Roma. Reconocido Tannhaeuser y preguntado, solo responde con pena y reserva, viene de lejos y lleno de tristeza y abatimiento rehusa juntarse a ellos, queriendo proseguir su camino solitario; mas uno de los poetas de mas fama intenta retenerlo, hablándole de Elisabeth, que silenciosa, pálida y siempre cubierta con un velo, no escucha a los bardos, no va a las fiestas, y se consume en una pena lenta desde que él se ha alejado de su vista. El caballero repite este nombre con el acento de una alegría inesperada, y, vencido al fin, esclama: “vamos a verla.”

Con esta vuelta repentina la princesa recobra la vida, y el tierno afecto de langrave ácia ella le inspira la idea de un nuevo combate de los *minne saenger*, del cual la proclama reina; y persuadido de que Tannhaeuser será otra vez vencedor, promete no reusar el premio que desee el que triunfe este dia, y élige al *Amor* por tema de sus cantos.

Wolfran comienza; tambien está enamorado de Elisabeth con aquel amor profundo que se aniquila en el sacrificio, y solo aspira a la dicha de la que ama, aun a espensas del suyo: asi se esplica, sabiendo que no podia esperar otra cosa de ella que una amistad fraternal.

Sigue el caballero Toggunburg, que tambien ama a la princesa, aunque sabe que no es correspondido; y en su canto se revela esta abnegacion, que agobia su alma; canto lleno de

una muda adoracion por este sentimiento que aun lastimando su injenuidad se contenta con existir.

Tannhaeuser se levanta para decir que comprende y admira esta forma del sentimiento, pero que esta postracion de esperanza y de deseos no es otra cosa que un resultado penoso, doloroso y enfermizo de las luchas de nuestro ser; que el hombre en la plenitud de sus facultades quiere poseer lo que le gusta, y disfrutar de todos los goces de que se siente capaz: que a esta fuente de lo bello, ante la cual se prosterna Wolfram a una respetuosa distancia, puede acercársele con fervor, porque es tan inagotable como la sed inestinguible, y que el amor, para desplegar su entero poder, debe marchar en toda su fuerza y en toda su libertad.

Walter, encareciendo la delicadeza de la renuncia Wolfram, identifica al santo amor con la virtud, y mientras que este se abstenía de turbar por una culpable temeridad la límpida transparencia de la fuente mística declaraba que no podria jamas acercar sus lábios a la pureza inmaculada sin destruir la majia.

Tannhaeuser se indigna de estas vanas idolatrías, de estas finjidas convenciones desmentidas por cada palpitation del corazon. Reprocha a Walter tan lùjubre concepcion del amor, y le invita a que lleve sus ascéticas contemplaciones a las estrellas del ciclo que no las podemos alcanzar, y que no confunda con la necesidad que experimentamos de apropiarnos lo que vive con nuestra vidas lo que se anima con nuestro aliento y se conmueve con nuestro estremecimiento. Biterolf le interrumpe vivamente, y en medio de su rudeza caballeresca le provoca a otra especie de combate. Yo he roto lanzas siempre, dice, por el honor de las mujeres; pero si este extranjero bardo desconoce este honor, tampoco la apolajía de los placeres vulgarse le parecerá digna del combate que le propongo. Esta brusca sacudida fue aplaudida como lo fueron todos los adversarios de Tannhaeuser; pero este respondió con desprecio que en efecto la ternura que podria sentir la naturaleza de lobo feroz de Biterolf y su ilusion y su dicha no valian la pena de ser disputadas en el palenque. Con lo cual creció el tumulto, sucediendo el ruido de las armas a los acordes de la lira: Wolfram pretende restablecer la paz y ahuyentar de la sala toda imájen que turbe esta sagrada presencia, invocando las mas altas inspiraciones del amor para cantar dignamente esta divina esencia de los cielos, àcia los cuales ella sola nos hace remontar. Exasperado

Tannhaeuser por el sarcasmo, la cólera y la malevolencia de que es objeto, apenas escucha, y entona un canto en honor de la diosa pagana, exclamando al fin: “vosotros, desgraciados, que hablais de amor, que no sabeis nada de la voluptuosidad y de su violento delirio, id primero a gozarla al monte de Venus.”

Un grito de horror estalló de todos los pechos: las nobles damas huyeron espantadas por esta sola palabra, que ofendia su pudor, los hombres sacaron sus espadas, precipitándose sobre el atrevido criminal, cuya larga desaparición quedó esplicada claramente. Pero Elisabeth, que en primer momento de aquella revelacion se habia anonadado en su dolor, se levanta, se precipita delante de él y le cubre con su cuerpo virjinal como con un escudo resplandeciente, sin temer los aceros, teniendo su alma atravesada, por la espada del dolor. Rechaza la rabia de aquellos, reclama para él los derechos del arrepentimiento, los beneficios de la divina sangre, apela a la misericordia celeste que puede perdonar mucho mas que lo que el hombre puede pecar; les conjura que respeten al augusto desgraciado que aprecia su corazon, y para el cual no saben si la gracia divina tiene reservados algunos maravillosos secretos. En fin, tanto hace la valiente jóven que consigue la vida de su amante. ¿Qué colera del cielo y de los hombres hubiera podido resistir a la fuerza impetuosa de estas súplicas de amor? Así es que, mudos y conmovidos, todos se detienen, y Tannhaeuser, confundido por aquel amor, cuyo ardor hace surjir la esperanza en el mismo abismo de la desesperacion se lanza fuera para reunirse a los peregrinos que iban a Roma, a fin de buscar alli la absolucion de su terrible extravío. La princesa entretanto pasaba los dias y las noches aguardando el momento de su vuelta entre la oracion y el llanto.

Una noche en que ella estaba arrodillada a los pies de una virjen, en el valle en que el Langrave encontró al caballero, vió volver a los peregrinos con quienes habia partido su amante para Roma, y palpitando de alegría se levanta para ver si venia entre ellos; pero no le encuentra y cae prosternada delante de la santa patrona, consoladora de los aflijidos, y en sus oraciones pide al cielo la muerte, y la salud del caballero; despues de lo cual sube a la colina del castillo sin permitir que nadie la acompañe, porque, inconsolable, y considerándose sola en la tierra, nada le es querido sino la soledad.

Vuelve al fin el caballero poeta, el ilustre culpable, el vencedor de tantos rivales, pero desconocido, rasgados los vestidos, las facciones descompuestas y pálidas, y vacilante el

paso; apenas lo reconocen sus amigos. Wolfram le interroga, pero Tannhaeuser únicamente le pregunta con ironía por el camino de la gruta maldita. El amigo se horroriza, pero se repone e insiste en sus preguntas, y entonces le hace relación en su viaje, durante el cual, arrebatado de un solo sufrimiento, hubiera querido reunir todos los sufrimientos posibles para mitigar el dolor de su santa señora amada; que las asperezas y espinas del camino le parecían suaves plumas para sus magullados pies; que no preservaba sus miembros ni de la nieve, ni del agua, ni de los rayos del sol: que cerraba sus ojos a todas las bellezas de este mundo para no ver las maravillas de la Italia, por no dejarse sorprender por un solo goce; y que llegando a Roma mas macerado que los mas austeros, y mas arrepentido que los mas humildes, confesó su crimen... pero aquel que tenia el poder de absolverle le fulminó una sentencia de maldicion. Mas fácil seria, dijo, que reverdeciese la madera de esta cruz por efecto de una sávia milagrosa que el volver a la luz de los justos el alma que se ha olvidado de Dios, entregándose a la corrupción.

Las crónicas que citan el oráculo del obispo añaden que rechazado el caballero con esta inexorable severidad volvía a su patria para entregarse a los desórdenes de los cuales no querían salvarle, pero que el sacerdote sin caridad vió una mañana florecer su cruz de almendro, como prueba de que la madera muerta reviviría si fuera necesario, y que un corazón no debía ser rechazado. Tannhaeuser, desesperado por el implacable decreto, busca la gruta de Venus para precipitarse en ella: ya oye el canto de las sirenas que lo arrastran, pero Wolfram le detiene, se abraza con él, y únicamente logra romper el encanto pronunciando el nombre de Elisabeth. Entonces desaparece la visión impura, y el caballero repite aquel nombre con el mismo amor y la misma esperanza: pero en este momento ven aproximarse el cortejo fúnebre que acompaña a su última morada a aquella que solo vivió y murió por él; a cuya vista Tannhaeuser cae delante del feretro, donde reposa una víctima que había padecido una pasión a fin de que las suyas fueran rescatadas; cae, muere, y está salvado.

En cuanto a la música, es una admirable distribución de efectos, con gran abundancia de ideas y de estilo. Ha sido acogida con el mayor entusiasmo, y así la gran duquesa como también las princesas sus hijas, han colmado de honores a Mr. Wagner, porque saben apreciar el genio y favorecer su vuelo.

Respecto al estreno de *Lohengrin* en Chile, llevado a cabo el jueves 17 de octubre de 1889, se cuentan ciertas glosas periodísticas publicadas el día después de dicho acontecimiento, las cuales se preocupan, al parecer, de ilustrar a los/as lectores/as de cada diario sobre los prodigios de esta representación llevada a cabo en el Teatro Municipal de Santiago. Primero, veamos una nota de prensa editada en *La Libertad Electoral*, el viernes 18 de octubre de 1889:

El estreno de “Lohengrin”.-----¹³⁶

Fue un brillante estreno el de anoche.

Una concurrencia de primer orden, por su número i calidad, llenaba todas las aposentadurías del elegante coliseo.

En nuestro público habia verdadera ansiedad por conocer una de las mejores obras de Wagner, el orijinal y estraño compositor aleman, cuyo nombre es desde hace mucho una verdadera celebridad en el mundo artístico, que ha discutido sus méritos i desmenuzado en minucioso análisis sus obras.

Como todo reformador, Wagner ha tenido muchos enemigos i encarnizados contradictores.

Por esto los aficionados, los maestros, los amantes de la buena música, en jeneral todos, esperaban escuchar su *Lohengrin* para juzgar a aquel talento.

La verdad sea dicha: Wagner ha triunfado en nuestra sociedad.

Desde los primeros compases, desde las primeras frases musicales, se impuso a los espectadores, quienes aplaudieron estrepitosamente, a medida que se iban desarrollando las hermosas escenas del drama, i se iban escuchando los deliciosos númenes de la música.

Si la representacion de anoche fué una victoria para el maestro aleman, ha sido tambien un triunfo para los artistas de la compañía lírica.

¹³⁶ “El estreno de “Lohengrin”.” *La Libertad Electoral*, octubre 18, 1889.

La distinguida señora Rodríguez, el excelente i aplaudido tenor señor Salto i la inteligente señorita Rolutti, desempeñaron sus roles de una manera irreprochable, satisfaciendo aun a los mas exigentes.

Pocas veces habian cantado con mas talento, con mas conciencia, con verdadero *amore*, como anoche.

Los señores Blassi i Rosato, jóvenes i beneméritos artistas, obtuvieron tambien muchos aplausos.

A los empresarios beneficiados se les hizo tambien ruidosas ovaciones i obsequios de joyas i objetos artísticos en bastante número.

Para ser una primera representacion, puede decirse que el juego escénico estuvo perfecto.

Las nuevas decoraciones i elegantes trajes, que especialmente se han traído de Europa para esta ópera, llamaron mucho la atención.

Anoche notamos pequeñas irregularidades, naturales, como hemos dicho, en una primera representacion, pero que esperamos desaparezcan en lo sucesivo.

Así a la lijera, damos cuenta de lo que fué el estreno de *Lohengrin*, reservando para la mejor cortada pluma de nuestro inteligente e ilustrado colaborador, Serafin García Bemol, la revista completa de la magnífica funcion de anoche.

Como suplemento para esta ‘recepción discursiva’ que hemos estado trabajando, se cuenta también una columna escrita por el crítico Serafín García Bemol, y que fuera impresa también en *La Libertad Electoral*, el sábado 19 de octubre de 1889. En esta glosa, se abarcan *in extenso* tres temas fundamentales: primero, los empresarios Daniel Antonietti y Eugenio Savelli quienes, como ya hemos señalado, trajeron *Lohengrin* a Chile; segundo, sobre las cualidades que posee la figura de Richard Wagner como artista; y tercero, sobre la obra *Lohengrin* en términos dramático-musicales:

Revista teatral ¹³⁷

En el Santiago.---- BENEFICIO DE LOS SEÑORES ANTONIETTI Y SAVELLI.----

---“LOHENGRIN”.---- IMPRESION DEL PÚBLICO.---- INTERPRETACION.

Concurridísimo estuvo el Teatro Municipal la noche del jueves, en que por primera vez ante este público, se representaba la partitura de Ricardo Wagner, a quien, hasta ese momento, no se conocía aquí en Santiago sino de oídas, mas que por haber tenido en pocas ocasiones oportunidad de escuchar su música en algun señalado concierto, por la fama universal que al nombre del maestro rinde justo homenaje.

La funcion del jueves fué a beneficio de los señores Savelli i Antonietti. No poca sorpresa causó en algunos concurrentes a aquel teatro el anuncio de tal beneficio a favor de tales señores. ¿Qué significa, se preguntaban, i a qué necesidad obedece, ni qué objeto tiene un beneficio en pró de los mismos empresarios? Se comprende, decían, que se dé una funcion cuyo producido sea a favor de un artista o de cualquiera otra persona o entidad que nada tenga que ver con los ingresos, por lo ménos directamente, de la empresa del Municipal; pero nó el beneficio a favor de a quienes corresponden las entradas de las funciones ordinarias, es decir, de aquellos durante toda la temporada han sido beneficiados: cada una de esas funciones es un beneficio a favor de los empresarios.

¹³⁷ “En el Santiago.- Beneficio de los señores Antonietti i Savelli.- “Lohengrin.” *La Libertad Electoral*, octubre 19, 1889.

A pesar de todos esos díceres, de los cuales dejo aquí constancia a [...] solamente de cronista fiel i minucioso, me permito creer que el beneficio, hablando en lójica, ha tenido su objeto.

Van Uds. a verlo: el que a los empresarios corresponda el producido de muchas funciones, no es una razon para que se les quiera privar de que ellos procuren aumentar sus entradas con lo que otra funcion pueda reportar, sin perjuicio de terceros ni de la moral, como en el caso de que se trata. Nadie negará, me parece, que los empresarios tienen perfecto derecho para dar las funciones extraordinarias que les plazca dentro de los límites que le demarcan sus compromisos para con el público i con la municipalidad cedente del teatro, los cuales límites no han sido traspasados. 7

Luego, los empresarios han podido, sin faltar en nada ni a nadie, dar la funcion extraordinaria de su beneficio, i ha tenido ésta un objeto, cual es el mui laudable, para los beneficiados sobre todo, de aumentar las entradas del año.

Pero lo que en el asunto choca, se me objetará, es el nombre de *beneficio* que a aquella funcion se le ha dado, pues esa palabra parece indicar en el sentido que en el caso propuesto le corresponde, la funcion que se da por los empresarios en provecho i honor de distinta persona o personas. Ello es efectivo; pero la objeccion pierde todo su vigor si uno se toma el trabajo, mui poco costoso, de hacer el siguiente distingüo: los empresarios son una persona jurídica, i Savelli i Antonietti son dos personas sociales.

Me figuró que la distincion que apunto la han tenido presente los que dieron el beneficio i los que lo recibieron, al ponerse de acuerdo sobre el particular. Me imagino que reunidos en su oficina i en sesion privada los dos empresarios del Municipal, uno de ellos diria al otro:

-Mui justo es que *demos* al maestro Antonietti un beneficio. Lo merece indudablemente: él *nos* ha traído de Europa una buena compañía lírica que ha satisfecho en gran parte las exigencias del público. Algunas deficiencias hai en la compañía, como ser: la falta de un barítono para ciertos grandes papeles, la de un cuerpo de baile que merezca aproximadamente, el nombre de tal etc. Pero en cambio tuvo el caro maestro la buena idea de adquirir el *Lohengrin* que va a entusiasmar al público, por todo lo que no la ha entusiasmado ni *L'Educcande* ni *L'Hebreo* ni *Edmea*, partituras que tambien trajo. Qué,

diablos, no se puede hacer todo a pedir de boca. Además el maestro Antonietti por atender al mayor esmero de las obras que han subido a escena, ha tenido que abandonar un sinnúmero de discípulas que mui bien pagaban sus lecciones. Vuelvo a repetir que merece un beneficio i hago formal indicacion en ese sentido.

-Doi mi voto a la indicacion, responderia el otro empresario, mas con la espresa condicion que a Savelli tambien le *demos* un beneficio. Se lo ha ganado con el laudable celo que despliega en la correcta administracion del negocio, procurando que los compromisos de la empresa para con el municipio, el público i los artistas, se cumplan con toda seriedad i honradez.

-Corriente. Acordado: tendrán Savelli i Antonietti su beneficio. La misma noche, si a Ud. colega empresario, le parece.

-Convenido, i con la primera representacion de *Lohengrin*, si Ud. no se opone, empresario colega.

Aquí ambos socios deben haberse dado un efusivo apretón de manos en señal de sentimiento i satisfechos de haber hecho en pro de Savelli i Antonietti una obra tan buena como meritoria.

El beneficio tuvo lugar i el público mui numeroso, con sus aplausos i obsequios a los agradados, demostró que la idea del beneficio contaba con el beneplácito de la mayoría.

*

Es inoficioso que en este artículo haga una reseña del argumento de *Lohengrin*, pues el público ha tenido oportunidad de leerlo *in extenso* en las columnas de este i otros diarios que ántes del estreno lo dieron a luz. Basta decir que el libreto de la ópera que leído resalta un sí es no de monótono i nebuloso, representado se hace mas comprensible e interesante como el de toda pieza bien calculada para producir todo su efecto en el escenario. Contribuye en gran parte a realzarla la *mise en scène* con sus decoraciones i trajes variados i pintorescos i de aparente riqueza que a la ópera deben acompañar i que en el Municipal, salvo pequeñas incorrecciones e impropiedades fáciles de subsanar, satisfizo al inteligente espectador.

Con respecto a la partitura remito al lector a los juicios críticos que estos días se han publicado, todos los cuales llevan al pie las mui autorizadas firmas de varios maestros europeos.

Copiaré, no obstante aquí, para aquellos de mis lectores que no hayan leído ni quieran tomarse el trabajo de leer esos juicios críticos, la siguiente apreciacion que sobre la música i el sistema de Wagner, de el gran *Dictionnaire Universel* de Piérre Larousse. Es la mas corta i comprensiva de cuantas he leído sobre la materia. Hela aquí:

“En cuanto a la reforma que Wagner ha querido introducir en la música, ha sido objeto de controversias tanto mas ardientas cuanto que no se desprende con perfecta claridad de los escritos del célebre compositor. Wagner se ha propuesto trasformar la ópera moderna.

“Los poetas dramáticos i los compositores de la época actual, segun la opinion de Wagner, dice Fétis, tiene por único objeto el arte sensual, es decir tratan de producir sensaciones agradables, de gustar, de acariciar las inclinaciones del vulgo ignorante, sin preocuparse del placer que podrán encontrar las personas de corte i la burguesía.”

Por un encadenamiento de ideas mui sencillo i mui lójico ha llegado a suprimir sistemáticamente o nó, de la ópera, la invencion melódica con sus atractivos i a sustituir en su tercera época, a la ópera tal como se comprende en el día “un drama musical, en que el texto, dice M. Weber, conserva siempre su importancia i en que la música sirve para darle toda la acentuacion i toda la espresion posible sin perjudicarlo, ni siquiera un segundo...

Todos los esfuerzos de Wagner tienden a crear un drama poético i musical de una unidad perfecta, cuya forma i cuyos elementos están subordinados al fin supremo, la espresion de los sentimientos i de los caracteres i la graduacion enérgica del efecto dramático.

Wagner ha puesto al servicio de su sistema una gran ciencia musical.

Ningun compositor sabe, en el día, manejar como él la orquesta i las masas musicales.

Pero abusa de una sonoridad poderosa hasta el exceso i sus obras, sobre todo las últimas, de una gran pobreza melódica, dejan al auditor una impresion de fatiga i de fastidio invencibles.”

Advertiré que *Lohengrin* pertenece a la segunda época de su autor, tiempo en que aun Wagner daba en sus obras no poca parte a las melodías, las cuales abundan en aquella partitura como al público le fué dado constatarlo el juéves. Hecha esta salvedad, me parece, que lo que acabo de copiar da una idea en resúmen, mas o ménos exacta de la música de *Lohengrin* i del sistema al cual obedece.

*

Mui pocos de los que al estreno de *Lohengrin* asistieron, no llevaban hecho el ánimo a quedarse dormidos en lo mejor de la representacion; tanto se habia ponderado la monotonía de la obra i la escasez de motivos musicales, cuya comprension durante una larga serie de audiciones no se impondría a los oyentes! Con tan *soñolienta* expectativa, la mayoría de los concurrentes asistió al teatro, llevas mas que por otra cosa por salir de la curiosidad.

Nadie se durmió afortunadamente, i al final del primer acto, despues de haber escuchado a la señora Rodriguez la plegaria i la *vision de su salvador*; al señor Salto el tierno adios al cisne, i a la orquesta la gran sinfonía i una multitud de frases melódicas, -todo el mundo convenia en que de mas de algo se podia gustar i mucho, desde la primera audicion, i que, por consiguiente, no era tan fiero el leon como lo pintaban.

El segundo acto, ménos abundante que el primero en melodías de fácil percepcion i, segun dicen, el mas rico de todos en combinaciones harmónicas de sobresaliente mérito, casi hizo creer a la jeneralidad del público que Wagner en el primero le habia dorado la píldora que despues le iba a hacer tragar. En este acto algunos deben haber experimentado tentaciones de cabecear. Pero el magnífico preludeo del acto tercero i el majestuoso duo del mismo, lleno de poderio dramático, como tambien la gran escena del tenor en el acto final, corroboraron la idea que la música del primer acto causó i que causa; á la del segundo cuando en repetidas audiciones nos hayamos familiarizado con aquella música que todavía no comprendemos i cuya grandiosidad, a pesar de eso, se nos impone.

Lohengrin será, i no en mucho tiempo mas, a juzgar por la impresion tan imprevista como favorable que ha producido su primera representacion, una de las obras favoritas de nuestro público. Oigámosle las tres o cuatro veces que subirá a escena en esta temporada, i en la

próxima con esos tres o cuatro ensayos jenerales de nuestros oídos, estaremos deseosos de que cuanto ántes suba a escena.

La interpretacion de los principales papeles de la obra, a cargo de la señora Rodriguez, del señor Salto, de la señorita Rolutti i de los señores Blassi, Rosatto i Aconci, fue, en jeneral, de primer órden, i en gran parte a su bondad se debe el éxito alcanzado por *Lohengrin*. Otro tanto agrego de la orquesta dirijida con bastante acierto por el maestro Antonietti. Los coros anduvieron bastante mal, por causa de su no mui recomendable calidad i por su cantidad exigua para esa gran partitura.

Envío un caluroso aplauso al maestro Savelli, como el que el público le obsequió al final de la obertura de *Nabuco* que dirijió con mucho acierto.

Serafín García Bemol.

19 de Octubre de 1889.

También contamos con una nota titulada como *Miscelánea* en el diario *The Colonial Guardian*, publicado en la Ciudad de Belice, capital de la nación homónima. Emitida el 20 de octubre de 1883 -seguramente a propósito del fallecimiento de Wagner acaecido en febrero de dicho año-, estriba en una suerte de artículo biográfico del compositor sajón, donde se pueden apreciar diversos aspectos de nuestra ‘recepción discursiva’:

*Miscelánea*¹³⁸

Wagner

Wagner (Ricardo), compositor alemán, nació en Leipzig, el 22 de Mayo de 1813, hizo sus estudios académicos en Dresde y en la Universidad de su ciudad natal, á la vez que daba á conocer desde edad temprana su gusto y sus disposiciones extraordinarias para el arte á que se consagró por completo. Durante cuatro años residió en diversas ciudades, en Königsberg, Dresde, Riga, entrando en las orquestas de teatro y continuando sus estudios de composición. En 1841 fué á París, pasando por Londres y sufrió durante la travesía una tempestad que según se dice, le suministró algunas inspiraciones musicales. En medio de dificultades y privaciones terminó en París su primera ópera, “Rienzi,” que comenzó en Riga, y escribió otra, “el holandés volante ó el navío fantasma.” Volvió á Dresde al año siguiente, y allí hizo representar en 1843, su “Rienzi.”

Wagner escribió entonces una ópera para el “Fausto” de Goethe; después un “homenaje á Federico bien amado. y el “Banquete de los apóstoles.” Al mismo tiempo hacía representar una nueva ópera, “Tanhäuser ó el Torneo político de Wartburgo,” que fué ejecutado en la mayor parte de los teatros de Alemania y que se considera como la expresión más completa de la revolución musical intentada por Wagner.

Como complemento escribió la ópera “Lohengrin” que se representó en Suiza en 1852. Se vio obligado á refugiarse en este país, á consecuencia de los acontecimientos que estallaron en Dresde en el mes de Mayo de 1849 y en los que se había mezclado de una manera activa. Acogido de gran solicitud en Zúrich, tomó la doble dirección del círculo musical y

¹³⁸ “Miscelánea. Wagner.” *The Colonial Guardian*, octubre 20, 1883. Latin American Newspapers Series.

de la orquesta del teatro. En esta ciudad escribió dos nuevas operas: “Tristan y Isculta y los Nibelungen.”

La música de Ricardo Wagner “música del porvenir,” hacía mucho tiempo que tanto por él como por todos los críticos alemanes se presentaba como esencialmente revolucionaria, y Francia permanecer extraña a los grandes debates de la estética alemana sobre la pretendida era nueva que comenzaba para el arte musical. No fue sino a consecuencia de la entrevista de los dos emperadores en Stuttgart, en donde se representó antes ellos *Tanhaeuser*, cuando los periodistas franceses, historiògrafos del viaje imperial, entretuvieron al público con cierto detalle, de la nueva reforma musical. Desde entonces ciertos fragmentos de Wagner circularon en los conciertos de Paris. En el invierno de 1860, el artista vino a hacer ejecutar él mismo, en el Teatro Italiano, varios trozos de su obra; y al fin del año, consiguió que su *Tanhaeuser* se pusiese en ensayos en la ópera. En esa ocasión publicó en el mismo Paris una colección de sus cuatro libretos, con una “Carta sobre la música” que le servía de introducción. Esta obra famosa fue por fin representada solemnemente en Paris el 18 de marzo de 1861, pero no tuvo éxito y fue retirada de la ópera después de tres representaciones tumultuosas. Desde entonces la música de Wagner no ha dejado de tener partidarios apasionados en Alemania y no pocos defensores en Francia. Uno de esos ardientes partidarios, M. Padeloup, procuró hacerla aceptar; los trozos que hizo ejecutar en conciertos populares, causaron tumultos y la ópera de *Rienzi*, que montó en el *Teatro Lirico*. acabó de arruinar su administración.

En Alemania, las antiguas operas de Wagner han sido representadas varias veces; en 1864. se dio con brillante éxito su “*Rienzi*” en Colonia y su “*Navío-Fantasma*” en Munich. A consecuencia de esta última representación, el joven rey de Baviera lo hizo entrar a su corte; le señaló una pensión de 4.000 florines y puso el teatro de su capital a su discreción. Ricardo Wagner fue nombrado en 1860, miembro extranjero de la Academia de Bellas Artes de Berlin. En esa época se casó con la Sra. Hans de Bulow, hija de Liszt, separada de su marido por divorcio. El célebre abate era uno de los fervientes admiradores de la música wagneriana.

Con motivo del matrimonio de un príncipe de Baviera, Wagner hizo representar una nueva ópera, “*Los Maestros cantantes*” (1868) y al año siguiente, el *Rheingold* (Oro del Rhin),

acogido en Munich, con acaloradas discusiones. En 1872, haciendo un llamamiento à una sociedad de accionistas, emprendio en Bayreuth la construccion de un teatro exclusivamente consagrado à interpretar sus obras; fue inaugurado en Abril de 1876 por una “tetralogia” intitulada: “El Anillo de los Nibelungen,” que comprendia cuatro series: “El Rheingold.” “La Walkyrie,” “Siegfried,” “El Crepùsculo de los dioses.” A pesar de los esfuerzos de la “rèclame” nacional, el èxito fuè muy dudoso. El mismo año, M. Padeloup intento hacer oir en conciertos populares una “Marcha fùnebre” sacada de la última de esas cuatro operas; tuvo que desistir, por el momento. ante las disposiciones hostiles del público. Wagner, que nunca fuè popular en Francia, acababa de insultar groseramente á este país, publicando una supuesta “comedia al estilo antiguo,” intitulada “Una Capitulacion.” en donde el antiguo huèsped de Paris cambiaba en el ridiculo los sufrimientos de los parisienses sitiados. Esta comedia, publicada en el tomo IX. de las “Obras” del autor, fuè traducida en un periodico el *Eclair* (1876). Para completar el cyclo de sus operas heroicas de la edad media alemana, publicò el texto y preparò la particion de un nuevo drama lírico, “Parcival.”

Poeta y crítico, Wagner no solamente ha escrito él mismo sus “librettos;” tambien ha expuesto y defendido en algunos escritos, sus teorías personales, en que se mezclan el arte, la metafísica y la política. Se citan en particular: “El Arte y la Revolucion;” “Opera y Drama;” “Arte aleman y Política alemana,” etc. El abate Liszt ha publicado con el título de: “Lohengrin y Tanhaeuser de Ricardo Wagner,” un estudio de las principales obras y mètodo de este compositor.

Ricardo Wagner murió en Venecia en Marzo del presente año. – *La Patria*.

Apéndice II.

Con el fin de extender la investigación a otra índole de estudios, como puede ser un análisis meramente historiográfico, adjuntamos en este Apéndice II una transcripción de la solicitud emitida por Daniel Antonietti y Luis Savelli a la Ilustre Municipalidad de Santiago, para que el alcalde retire sus fianzas estipuladas dentro del contrato firmado entre esta entidad y los empresarios en enero de 1888.

Sr Alcalde de la

(Ilustre Municipalidad) ¹³⁹

Daniel Antonietti y Louis Savelli a U. S. respetuosamente decimos que el 7 de Enero de 1888 celebramos un contrato con la Ilustre Municipalidad por el cual se nos concedió el [...] ¹⁴⁰ del Teatro Municipal de esta ciudad para que lo [...] con arreglo a las condiciones que se [...]

La duracion del contrato fue por dos años [...] para los empresarios, es decir hasta el 31 de Diciembre de 1889, y por tres años para la Ilustre Municipalidad. Se estipuló en la cláusula segunda del contrato citado que, si los empresarios desearan hacer uso del tercer año, deberian dar aviso a la Ilustre Municipalidad antes de concluirse el mes de Octubre de 1889.

Aun cuando el hecho de no dar aviso en el presente mes de nuestro propósito de continuar en el uso del Teatro Municipal importa poner término al arrendamiento, sin embargo, nos adelantamos a dar conocimiento a la Ilustre Municipalidad que solo hasta el 31 de Diciembre del corriente año continuaremos con el goce del Teatro i que ese dia procederemos a hacer entrega del Teatro i de los objetos con que nos fue arrendado.

Para garantizar las obligaciones que nos imponia el contrato ofrecimos la fianza de Don Pedro Carlucci que fué calificada de bastante por la Ilustre Municipalidad, fianza que

¹³⁹ “Sr Alcalde de la (Ilustre Municipalidad).” Teatro Municipal, Solicitudes Diversas (1882 – 1923), Folios N°2170 y 2171.

¹⁴⁰ Dentro de todo este apéndice, este último símbolo significa que la/as palabra/s presente/s en dicha parte del documento han resultado ilegibles para su transcripción.

solicitamos sea cancelada por haber cumplido estrictamente con todas i cada de las estipulaciones que contiene el contrato [...] el 7 de Enero de 1888.

Por tanto

a U. S. suplicamos se sirva declarar como lo dejamos pedido i ordenar se proceda a la cancelacion de la fianza de nuestra referencia.

FIRMAS DE SAVELLI Y ANTONIETTI.

Santiago, [...]

Finalmente, y siguiendo el propósito del documento anterior, agregamos una transcripción de la solicitud de 1889 en la cual Luis Savelli y Daniel Antonietti solicitan al Alcalde de la Ilustre Municipalidad que les sea devuelta la música (partitura) de la ópera *Carmen* de Bizet, que fuera montada ese mismo año, junto con *Lohengrin* de Wagner. Cabe precisar que Antonietti y Savelli explicitan haber dejado a disposición de la Municipalidad las partituras, trajes y decorados de todas las otras óperas montadas en dicha temporada, pero que la partitura de *Carmen* les debe ser devuelta, debido a que se encuentra alquilada desde Europa.

Sr. Ier Alcalde de la

Iustre Municipalidad ¹⁴¹

Luis Savelli i Daniel Antonietti [...] del Teatro Municipal de Santiago a US respetuosamente decimos que por la clausula [...] del contrato de arrendamiento celebrado con la Ilustre Municipalidad para uso del Teatro Municipal, debemos dejar a beneficio del Teatro todas las partituras, trajes, decoraciones i útiles de las óperas nuevas i toda la música que adquirimos para completar i renovar el repertorio antiguo.

En nuestro propósito de hacer saber a la escena el mayor número de óperas, principalmente aquellas que fueran del agrado del público adquirimos los trajes, música i decoraciones de las siete óperas nuevas que se han dado por primera vez en Chile i completamos el repertorio antiguo a fin de dar nuevas óperas antiguas que no se habían dado en los últimos años por faltar para ellos los elementos necesarios.

Entre las óperas antiguas que han sido de la particular predilección del público de esta capital figura “Carmen” cuya música no existe en el archivo del Teatro ni se vende en Europa, circunstancia que nos obligó a arrendar la música para satisfacer en cuanto de nosotros dependiera, los deseos de los asistentes al Teatro.

La música de Cármen no estamos obligada a dejarla a beneficio de la Ilustre Municipalidad por que solo nos comprometimos a entregar la música de las óperas nuevas o lo que hubiera sido adquirido para completar i renovar el repertorio antiguo.

¹⁴¹ “Sr. Ier Alcalde de la Ilustre Municipalidad.” Teatro Municipal, Solicitudes Diversas (1882 – 1923), Folios N°2169 y 2170.

La Ilustre Municipalidad en 1884 tuvo a bien devolvernos la música de Carmen que también arrendamos ese año, tomando en cuenta las mismas consideraciones que dejamos relacionadas; i muy principalmente en atención a la imposibilidad absoluta en que se encuentran los empresarios de copiar la música que como volvemos a repetirlo, solo se arrienda en Europa.

Por tanto

A US. suplicamos se sirva ordenar se nos devuelva la música de la ópera Carmen.

Luis Savelli Daniel Antonietti

Santiago, 22 de octubre del [...] – Pase a la Ilustre Municipalidad para informar de la H. la misión de [...].

A. Rodríguez.

Bibliografía.

- 1) Álvarez Hernández, Orlando. *Ópera en Chile: Ciento Ochenta y Seis Años de Historia (1827-2013)*. Santiago de Chile: Editorial El Mercurio Aguilar, 2014.
- 2) Álvarez Piracés, Rosario. *Teatro Municipal de Santiago: 150 años*. Santiago de Chile: Quebecor World Chile S. A., 2007.
- 3) Barría Traverso, Diego. “La reforma constitucional y financiera de Balmaceda durante la crisis política chilena, 1890-1891.” *Revista Chilena de Derecho* 45, n°3 (2018): 571-596.
- 4) Bartlet, M. Elizabeth C. “Méhul, Etienne-Nicolas.” Grove Music Online. Modificado por última vez en 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000018270?rskey=PGpem5&result=1>.
- 5) Botstein, Leon. “Music in History: The Perils of Method in Reception History: The Musical Quarterly; Notes from the Editor.” *The Musical Quarterly* 89, n°1 (Primavera 2006): 1-16.
- 6) Cánepa Guzmán, Mario. *La Ópera en Chile*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1976.
- 7) Borwn, Clive. “Spohr, Louis [Ludewig, Ludwig].” Grove Music Online. Modificado por última vez en 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000026446?rskey=bjqzej&result=1>.
- 8) Chrissochoidis, Ilias y Huck, Steffen. “Elsa’s reason : On beliefs and motives in Wagner’s *Lohengrin*.” *Cambridge Opera Journal* 22, N°1 (2011): 65-91.
- 9) Crowl, Harry. “The Music of Richard Wagner and its influence in Brazil.” Silo.Tips. Modificado por última vez en octubre 1, 2017. <https://silo.tips/download/the-music-of-richard-wagner-and-its-influence-in-brazil>.
- 10) Dahlhaus, Carl. *Richard Wagner’s Music Dramas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- 11) Deaville, James y Warrack, John. “Uhlig, Theodor.” Grove Music Online. Modificado por última vez en 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000018270?rskey=PGpem5&result=1>.

- [com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000028718?rskey=5sxLdO&result=1](https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000028718?rskey=5sxLdO&result=1).
- 12) Dielemann, Karen. "Transport and Anxiety over the Music of the Future: Swinburne and Pfeiffer on Wagner's *Lohengrin* Prelude." *Victorian Review* 44, n°2 (Otoño 2018): 269-280.
 - 13) Ellis, Katherine. "How to Make Wagner Normal: *Lohengrin*'s 'tour de France' of 1891-92." *Cambridge Opera Journal* 25, n°2 (Julio 2013): 121-137.
 - 14) Farías Vásquez, Miguel. "Pretensiones culturales de la oligarquía Chilena en el siglo XIX, el caso de la Ópera." *Revista NEUMA* 2 (Año 8 2015): 110-132.
 - 15) Fend, Michael. "Cherubini, Luigi (Carlo Zanobi Salvadore Maria)." *Grove Music Online*. Modificado por última vez en diciembre 23, 2020. <https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000053110?rskey=WmB8tn&result=1>.
 - 16) "Glünch," *Revista de Bellas Artes* Año I (1), Octubre 1889, 74-78.
 - 17) Grey, Thomas S. "Hanslick, Eduard." *Grove Music Online*. Modificado por última vez en 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000012341?rskey=WmGRAA>.
 - 18) Irurzun, Josefina. "¿Una 'revolución' estética transatlántica? El activismo wagneriano de los catalanes en Buenos Aires (1908-1920)." Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2016.
 - 19) Irurzun, Josefina. "Bayreuth en Buenos Aires: los wagnerianos y el Teatro de Ópera (Argentina, 1896-1914)." *Estudios del ISHiR* 22 (2018): 1:17.
 - 20) Irurzun, Josefina. "Ricardo Rojas y Jerónimo Zanné: pensar la nación con Wagner (Argentina y Cataluña -España- a inicios del siglo XX)." *Journal of Iberian and Latin American Research* 25, n°1 (2019): 22-35.
 - 21) Jackson, Timothy L. y Hawkshaw, Paul. "Bruckner, (Joseph) Anton." *Grove Music Online*. Modificado por última vez en febrero 23, 2011. [https://www-oxfordmusiconline-](https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000012341?rskey=WmGRAA)

[com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000040030?rskey=ikjNTG](https://www.oxfordmusiconline.com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000040030?rskey=ikjNTG).

- 22) Kramer, Lawrence. "Contesting Wagner: The *Lohengrin* Prelude and Anti-anti-Semitism." *19th Century Music* 25, n°2-3 (Otoño / Primavera 2001-02): 190-211.
- 23) Magee, Bryan. *Aspectos de Wagner*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A. U., 2013.
- 24) Mansilla, Silvina Luz. "La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921." *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'* 18, n°18 (2003): 19-38.
- 25) McKnight, Mark. "Wagner and the New York Press." *American Music* 5, n°2 (Verano 1987): 145-155.
- 26) Meier, Colleen L. "Elsa's Dream: Inspiration and Musical Development in Richard Wagner's *Lohengrin*." Proyecto Creativo para optar al grado de *Master of Music*, Balls State University, 2009.
- 27) Meyer, Stephen C. "Sound Recording and the End of the Italian *Lohengrin*." *Cambridge Opera Journal* 20, n°1 (Marzo 2008): 1-24.
- 28) Millington, Barry. *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- 29) Onu, Madalin. "Cultural Heritage, Art and Politics in Wagner's *Lohengrin*: A Dialectical Reinterpretation." *Hermeneia* 18 (2017): 65-79.
- 30) Overvold, Lieselotte Z. "Wagner's American Centennial March: Genesis and Reception." *Monatshefte* 68, n°2 (Verano 1976): 179-187.
- 31) Palmer, A. Dean. "Marschner, Heinrich August." Grove Music Online. Modificado por última vez en 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com.pucdechile.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000017858?rskey=P0DVYF&result=1>.
- 32) Paoletti, Matteo. "La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1810-1925). Algunas consideraciones preliminares." *Revista Argentina de Musicología* 21, n°1 (2020), 51-76.
- 33) Parvex, Guillermo. *El Rey del Salitre que derrotó a Balmaceda*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, 2020.

- 34) Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la Música en Chile (1850 – 1900)*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.
- 35) Peretti, Burton W. “Democratic Leitmotifs in the American Reception of Wagner.” *19th-Century Music* 13, n°1 (Verano 1989): 28-38.
- 36) Spencer, Stewart. *El Mundo de Wagner*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S. A., 2012.
- 37) Suárez García, José Ignacio. “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876.” *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10 (2005): 71-95.
- 38) Suárez García, José Ignacio. “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893.” *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14 (2008): 73-141.
- 39) Suárez García, José Ignacio. “Imagen gráfica y musicología: el motivo iconográfico del *Lohengrin* wagneriano como fuente para el estudio de la sociedad española de cambio de siglo (1892-1908).” *Journal of Music Criticism* 5 (2021): 67-88.
- 40) Till, Nicholas. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- 41) Torres López, Rondy. “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: La Rossi-D’Achiardi en Bogotá.” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* XXVI, N°26 (2012): 161-200.
- 42) Vella, Francesca. “(De)railing Mobility: Opera, Stasis, and Locomotion on Late-Nineteenth-Century Italian Tracks.” *The Opera Quarterly* 34, n°1 (Invierno 2018): 3-28.
- 43) Walton, Benjamin. “Quirk Shame.” *Representations* 132 (Otoño 2015): 121-129.
- 44) Whittall, Arnold. “*Lohengrin* and the constraints of romantic opera.” *The Musical Times* 154, n°1922 (Primavera 2013): 9-26.
- 45) Zicari, Massimo. “Verdi’s Requiem and Wagner’s *Lohengrin* (1875).” En *Verdi in Victorian London*, editado por Massimo Zicari, 247-255. Open Book Publishers, 2017.

Notas de prensa y otros documentos revisados.

- 1) “Miscelánea. Wagner.” *The Colonial Guardian*, octubre 20, 1883. Latin American Newspapers Series.
- 2) “Teatro Municipal.” *La Época*, octubre 17, 1889.
- 3) “Teatros. Lohengrin.” *El Ferrocarril*, octubre 18, 1889.
- 4) “Revista Musical de Alemania. Tannhaeuser.” *El Mercurio de Valparaíso*, octubre 20, 1849. Latin American Newspapers Series.
- 5) “Exterior.” *El Mercurio de Valparaíso*, marzo 21, 1883. Latin American Newspapers Series.
- 6) “En el Municipal se cantó *Fausto*.” *La Libertad Electoral*, octubre 16, 1889.
- 7) “El estreno de “Lohengrin”.” *La Libertad Electoral*, octubre 18, 1889.
- 8) “En el Santiago.- Beneficio de los señores Antonietti i Savelli.- “Lohengrin.” *La Libertad Electoral*, octubre 19, 1889.
- 9) “Crónica.” *Diario de la Marina*, octubre 21, 1869. Latin American Newspapers Series.
- 10) “Crónica.” *Diario de la Marina*, septiembre 3, 1870. Latin American Newspapers Series.
- 11) “Correo Extranjero. Del 20.” *Diario de la Marina*, agosto 29, 1876. Latin American Newspapers Series.
- 12) “Correspondencia del Diario de la Marina. Nueva York, 29 de julio de 1882.” *Diario de la Marina*, agosto 5, 1882. Latin American Newspapers Series.
- 13) “Concierto Popular: Ricardo Wagner.” *El Monitor Republicano*, junio 3, 1882. Latin American Newspapers Series.
- 14) “Crónica de Alemania. Berlín, 18 de junio.” *El Monitor Republicano*, agosto 2, 1882. Latin American Newspapers Series.
- 15) “Sr Alcalde de la (Ilustre Municipalidad).” Teatro Municipal, Solicitudes Diversas (1882 – 1923), Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Folios N°2170 y 2171.
- 16) “Sr. Ier Alcalde de la Ilustre Municipalidad.” Teatro Municipal, Solicitudes Diversas (1882 – 1923), Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Folios N°2169 y 2170.