

EUGENIO PEREIRA SALAS

Centenario del Teatro Municipal 1857-1957

















El estreno del Teatro Municipal y la época romántica.

La catástrofe de 1870 y el nuevo Teatro Municipal.

El apogeo de la ópera y el Centenario Nacional.

El Teatro Municipal y los géneros dramáticos europeos.

El Teatro Municipal y la vida contemporánea.

Música - Ballet y Teatros Experimentales.

Las mil facetas del Teatro Municipal.

ILUSTRACIONES POR DANIEL MARSHALL



Gran Fiesta Patriótica en el Teatro Municipal de Santiago, en la noche del 18 de Septiembre de 1863.



# El estreno del Teatro Municipal y la época romántica

CIEN AÑOS han contemplado las generaciones santiaguinas la homogénea arquitectura del Teatro Municipal, en el íntimo marco de esa simpática plazuela que realza en perspectiva el equilibrio de su fachada neoclásica. La palabra centenario tiene aún más trascendencia en esta América apresurada y novelera, presta a olvidar sus tradiciones y a derribar sus símbolos en aras de la moda persuasiva. Refleja, pues, el Teatro en la marcha del tiempo las etapas que ha recorrido la historia artística nacional. La época romántica vio alzarse sus muros que albergarían a esa brillante sociedad que ha inmortalizado el pincel de Raimundo Monvoisin, en sus telas evocadoras.

Corría el año 1857, pródigo para la ciudad de Santiago. Hacía pocos meses, el benemérito Joaquín Oyarzún había tendido en la polvorienta Cañada, los rieles de los «carritos de sangre», que conducían a los pasajeros, desde la estación del Sur (Central) hasta las puertas de la Iglesia de San Diego (Universidad de Chile). Y la concurrencia inaugural, vestida a la moda de transición, con reminiscentes toques de la democrática indumentaria de California y recién llegados figurines del fastuoso segundo imperio napoleónico, era la misma que había colmado los vagones del ferrocarril a vapor a San Bernardo y que acudiera presurosa y sobrexcitada al histórico estreno del Teatro, en el día cívico del 17 de Septiembre de 1857.

Orgullosos estaban a justo título los regidores por haber dado cima a esta obra de progreso. De la idea a su realización, del dicho al hecho, mediaban más de cinco años de ardua empresa. Fue el 23 de Julio de 1852, el día en que apareció en la minuta de sesiones del Cabildo el memorándum de los hermanos Javier y Nicolás Zañartu, en que se ofrecían para levantar a su cuenta y riesgo un local apropiado, en el vetusto edificio de la Universidad de San Felipe, llamado Teatro de la Universidad. La comisión nombrada para examinar las condiciones entregó de inmediato un informe suscrito por los regidores señores Ovalle, Tagle y Marcoleta, en que se recomendaba que la propia Municipalidad tomara la responsabilidad de una construcción digna de la culta ciudadanía. El entusiasmo del Intendente don Francisco Angel Ramírez, permitió que el 22 de Diciembre, el Presidente de la República don Manuel Montt y su esclarecido Ministro don Antonio Varas pusieran la firma al Decreto que autorizaba a la Corporación para contratar con dicho objeto un empréstito de cincuenta mil pesos. Sin tardanza, en el mes de Enero, el arquitecto de Gobierno, el distinguido profesional francés Francisco Brunet Debaines y el ingeniero civil Augusto Charme, comenzaron la preparación de los planos y presupuestos.

No faltaron, sin embargo, las voces de oposición al hermoso proyecto de Brunet Debaines. Se le criticaba el excesivo costo de los adornos y la exigua capacidad de sólo 1.100 localidades. Se exhibieron en la sala Municipal como más convenientes: el perfil presentado por Alejandro Cicarelli, director de la Academia de Pintura; el que había remitido de Francia el Ministro don Francisco Javier Rosales, y uno primitivo, obra de unos aficionados ingleses. Supeditadas las críticas se dio comienzo a la obra gruesa, el 10 de Septiembre de 1853, de acuerdo con los planos del arquitecto francés, que iban a ser modificados, después de su fallecimiento, por su colega Luciano Hénault y el profesional chileno Manuel Aldunate, quien se hizo cargo de la obra de iluminación a gas hidrógeno, otra de las novedades fundamentales en el Santiago de mediados de siglo.

La Ilustre Municipalidad, con excelente criterio, vio la necesidad de contratar artistas especializados que se hicieran cargo de la decoración interior de la sala y de las escenografías indispensables para dar calidad a los espectáculos. Las tareas recayeron en un maestro de reputación europea, Henri Philastre, natural de Burdeos, egresado de la Academia de Bellas Artes de París, que había alcanzado nombradía por sus decoraciones en los Teatros de Bélgica y de España, las que le valieron las más altas condecoraciones.

En Febrero de 1856 iniciaba sus labores, en compañía de Félix Barbier, dando pronto remate al famoso telón de boca y a los salones interiores. En Julio de 1857 se subastó el contrato de arriendo. Obtuvo la concesión la firma Luis Pradel y Cía. Para financiar en parte los crecidos gastos, se vendieron a perpetuidad los derechos de palco, lo que iba a producir engorrosos litigios a la Municipalidad. A partir de este mes el Teatro empezó a ser visitado por los curiosos, y los cronistas se hacían eco de los comentarios públicos sobre la belleza interior de la sala.

Llegó por fin la ansiada noche del estreno. Con íntima satisfacción traspasaron los miembros de la comitiva oficial, encabezada por el Presidente Montt, sus Ministros, Intendente y Regidores, el largo vestíbulo, en uno de cuyos extremos lucía el apetitoso «ambigú», preparado por M. Alexander, el simpático animador del Café del Teatro. En el foyer, de grandes proporciones, pintado de blanco, resaltaban los curiosos adornos de cobre embutido que había ideado M. Philastre.

Al penetrar en la sala la vista se derramaba por el parterre, de tres filas de lunetas de felpa roja. Los palcos de primer orden servían de sostén a una columnata de estilo corintio que se elevaba en airoso movimiento y era recortada por un arco de medio punto. La idea estética noble e imponente, comprometía, sin embargo, la visibilidad de los espectadores.

En el cuerpo superior se repetía el motivo de columna, en forma de hemiciclo, sobre el cual el hábil decorador pintara un plafond de alargadas figuras, de clara intención romántica. En el centro pendía una enorme lámpara de cristal de bacarat que había costado \$ 20.000.— Los mecheros de gas reposaban en caprichosos búcaros, colocados entre los ángulos dorados de los palcos.

Una elegante concurrencia circulaba nerviosa por las aposentadurías. Se destacaban los vaporosos vestidos femeninos, de tenues colores, hormados en la rígida crinolina, impuesta por la Emperatriz Eugenia de Montijo, y que ya podían comprar los santiaguinos en los lujosos almacenes de M. Lataste. Tres o cuatro cortes horizontales de flexibles vuelos daban movilidad a las figuras. Pálidas en su apostura

soñadora, al tono de esa época, las niñas de sociedad movían la «jardinera» multicolor sobre el peinado liso y brillante, que diera fama a M. Dumurail, el fígaro de la capital. Las escoltaban solícitos jóvenes de largas chaquetas oscuras y avivados chalecos, que balanceaban indolentes el sombrero de copa.

La atmósfera era brillante. El gas de alumbrado realizaba el milagro de «reemplazar la noche por el día, tanta era la pureza y claridad argentina de la luz que formaba con sus destellos un soberbio manto de plata que envolvía a los espectadores».

De pronto se abrió el proscenio, y tras unas «sencillas y solemnes palabras republicanas» de Jerónimo Urmeneta, doce señoritas entonaron emocionadas el Himno Nacional ante los dos mil quinientos asistentes, dominados por el frenesí de la novedad.

Poco después se inició la representación de Hernani, de Verdi, a cargo de las veteranas huestes líricas del Teatro de la República y el hechizo de Ida Edelvira, ídolo de los escenarios del Brasil. Las voces corrían nítidas por la amplitud de la sala gracias a la perfecta acústica.

El 22 de Septiembre un baile de gala, que marcara época, transformaba el Teatro Municipal en el obligado rendez-vous de las familias patricias, marcando el torno social que iban a tener las funciones líricas a lo largo del siglo XIX.

La vida artística del primer coliseo giró durante esos años alrededor de la ópera. La fascinación por el género italiano iba en aumento. Los torpes ensayos de 1830; las legendarias temporadas de la Pantanelli y de la Rossi, habían embargado la sensibilidad de las primeras generaciones independientes. Al brillante ciclo de Rossini sucedió el tierno embeleso de Donizetti y de Bellini. Ahora Verdi era la divinidad estética. A veces los empresarios estimulaban la curiosidad ambiente con algunas «novedades nuevas». Pero ¿quién se acuerda en la actualidad de Safo o Bondelmonte, Conrado de Altamura o Don Bucéfalo, Pipelé o Crispín y La Comadre? Pasado el precario estreno volvían Rigoletto, La Traviata y El Trovador a monopolizar el espectáculo.

Siempre hubo tropiezos económicos, en el transcurso de las tres temporadas de abono que prolongaban el año lírico de Julio a Noviembre. La gran compañía inicial contratada en París en 1858, por el pianista Ricardo Mulder, en la que formaban homogéneos artistas, terminó con la espectacular fuga del fogoso empresario con la hermosa soprano Agnes Fabri. Y vino el cortejo de facturas y deudas que mantuvieron cerrado el teatro entre 1860 y 1861. Sólo la pericia de José Zegers y Ruperto Solar permitió su reapertura con un género novedoso, la zarzuela grande española, que gracias al buen éxito de *Marina* y de *Jugar con Fuego*, rehabilitó la nueva sala.

Más que por las obras mismas, la cronología puede computarse por la intensidad emocional que dejaron en el corazón del público ciertas estrellas y divos del pasado. 1862 fue el año de la chispeante Olivia Sconcia, de padres italianos, nacida en New York, que Vicuña Mackenna bautizara como la mejor Traviata oída y sentida en el país. Aquiles Rossi-Gheli, el barítono absoluto que estremeciera con sus interpretaciones la artística juventud de nuestro gran erudito José Toribio Medina, marca los años siguientes. Con Isabel Martin de Escalante surge la primera soprano chilena que haya obtenido fama internacional con sus creaciones. 1865 fue el año del regreso de la bizarra Elisa Biscaccianti, artista norteamericana, que sembrara el amor, el escándalo y el odio doquiera actuaba. Todos acudían religiosamente a sus estrenos por ver si estaba en su «noche», en que se hacía perdonar sus intemperancias por el caudal argentino de su voz melodiosa y po-

tente y su cabal dominio de escena. En 1866 la dulce y trabajadora Ana Bazzurri estrenó *Marta*, de Flotow. Emilio Ballerini, sastre, decorador, empresario, tenor y tenorio, fue el Romeo de muchas temporadas, pese a sus picadas de viruelas, que sus admiradoras consideraban adorables. Elena Varese, encantadora florentina, soprano ligero, grácil y espigada, apodada ala Flauta Mágica, deleitó a los habitués, no tan sólo por sus triunfos en la escena sino por el caudal de sus sólidos conocimientos musicales. En 1866 Marietta Mollo, se impuso por el señuelo de su voz y su atrayente físico, conquistando el aprecio de los intelectuales y el ardor de la juventud. Y 1868, señala el cuasi inadvertido estreno del *Fausto*, de Gounod, interpretado por la Petzolli y Bereta, obra que provocara más de un regocijado y campechano comentario sobre... «El Diablo en el Teatro Municipal».

Y la difícil tramoya la movían los directores de orquesta, siempre agobiados por el tiempo y por el difícil carácter temperamental de los divos y divas. Tulio Eduardo Hempel, noble e incansable figura, subió largos años, con puntualidad y pericia, al palco escénico, para concertar los espectáculos. John White, violinista británico, vino en algunas temporadas a secundarlo, granjeándose el aprecio general por el rigor con que batía la experta batuta.

El coro y la orquesta estaban integrados, en su mayoría, por elementos del Conservatorio Nacional de Música.

El individualismo de los divos italianos encontraba su réplica en las ejecuciones de los virtuosos. El Municipal fue sacudido en 1866 por el torbellino que provocara la visita de Louis Moreau Gottschalk, el romántico pianista de Nueva Orleans, quien supo despertar frente a su piano Chickering, las recónditas fibras de la emoción artística. El 12 de Agosto —anticipación sinfónica— dirigía una orquesta de 350 músicos, quienes interpretaron la *Marcha Triunfal*, compuesta por el más notable de los autores chilenos de la época, Federico Guzmán, el introductor de Chopin en el país.

Para el año 1870, la empresa Prieto, Curti y Cía. había preparado una temporada sensacional, con elenco bien escogido, un cuerpo de baile contratado en Italia y nuevas decoraciones de los escenógrafos Alejandro Boulet y Carlos Besteti, sucesor de Philastre. El éxito había acompañado estos esfuerzos y algunos estrenos, entre otros, Roberto el Diablo, de Meyerbeer y el Don Juan, de Mozart señalaban la calidad del espectáculo. Pero el destino preparaba su trágica jugada. Terminado ya el año lírico, la sala del Municipal estaba plena el día 8 de Diciembre, escuchando el maravilloso arco de Pablo Sarasate, en los prodigiosos arpegios de su obra Los Pájaros de Chile. Se había deleitado con el pianista Teodoro Ritter, el primero en ejecutar entre nosotros la música de Bach. Pero era la Patti, con esa canción de moda, intitulada La Risa la que había calado más hondo en el fervor lírico de los asistentes. Media hora más tarde, cuando aún no habían terminado los comentarios sobre la función, la sombría y alta voz de fuego... fuego... estremecía la ciudad, renovando en el mismo día, la terrible angustia de la catástrofe de la Iglesia de la Compañía. Pocos minutos más tarde, el Municipal ardía en una inmensa hoguera donde encontraron heroica muerte, el voluntario de la benemérita Compañía de Bomberos, Germán Tenderini, y el empleado del Teatro, Santos Quintanilla. Se desplomaba la silueta del querido edificio que fuera la tertulia, el tablado político y la bolsa de valores artísticos de esas generaciones patricias que penosamente se habían elevado a las comodidades y refinamientos de la sociabilidad, por el arduo camino del esfuerzo.

# La catástrofe de 1870 y el nuevo Teatro Municipal

Fueron horas de suspenso las que vivió la I. Municipalidad en su sesión extraordinaria del 10 de Diciembre. La nerviosidad había hecho presa de los ánimos, y una vez que el Intendente Tadeo Reyes hubo rendido homenaje al bombero mártir Tenderini, cuyo nombre iba a perpetuarse en la calleja contigua del edificio, las discusiones demostraron el derrotismo imperante. Angustiados por la catástrofe algunos regidores pensaron desprenderse del Teatro y subastar el sitio, llegándose aún a estudiar las bases de un posible remate. Pero pronto se restableció la calma en los espíritus. Largas polémicas ocupan los meses primeros de 1871, hasta que la Corporación puso fin al debate el día 9 de Agosto, ordenando la reconstrucción del edificio a base de los planos de Luciano Hénault, que en el fondo eran los mismos trazados por Brunet Debaines, salvo modificaciones técnicas interiores. Se sustituían por armadura de fierro las columnas de madera que sostenían los palcos y la techumbre del edificio. También se acordó aceptar las ideas del profesional chileno Ricardo Brown sobre el frontis de la calle de San Antonio y sus dibujos decorativos de la sala del segundo piso, para las reuniones de la Sociedad Filarmónica.

El día 21 la presencia del Ministro del Interior, don Belisario Prats, hizo posible la solución económica, en la forma de un préstamo de quinientos mil pesos. La concertación final de la obra estuvo a cargo de los arquitectos Paul Lathoud y Eusebio Chelli, entregándose a los constructores Richaud y Lafourcade el problema de afrontar la faena práctica.

Los trabajos marcharon a ritmo lento hasta que se hizo cargo de la Intendencia don Benjamín Vicuña Mackenna, el dinámico transformador de la capital. A partir del 20 de Abril, asesorado por una comisión de regidores, intervino personalmente en los trabajos, poniendo su voluntad de fierro al servicio de la comunidad. Los cabildantes rivalizaron en su tarea fiscalizadora, de acuerdo con la espartana sobriedad de la época. Se llegó aún al extremo de proponer la venta de los muebles adquiridos para el palco presidencial «por ser en extremo costosos». Se ordenó la publicación en los periódicos de la cuenta detallada de los gastos hechos, a fin de que el público se impusiera de todos los pormenores de la reconstrucción.

Gracias al inteligente empeño de Vicuña Mackenna, la mole imponente del Teatro Municipal volvió a erguirse en la plazuela que se le había asignado, teniendo ahora como perspectiva lejana el verde del cerro Santa Lucía, que el preclaro Intendente había hecho brotar del áspero Huelén. Sobre la sencilla y elegante fachada de la calle de Agustinas, se tendió una cornisa volada de cristal y fierro traída directamente de Francia por intermedio del Cónsul Francisco Fernández Rodella, otra voluntaria cooperación de importancia.



El frontis principal, que conserva, se abría en siete arcos correspondientes a las puertas de acceso. El elegante foyer de piso de mosaico de Valencia, daba la sensación de espacio abierto. De su centro partían las majestuosas escaleras de mármol de Regolamo que llegaban en hermoso movimiento al piso superior, formando una loggia de amplio mirador. El escultor Chelli, hermano del arquitecto, labró dos estatuas en función de candelero que iluminaban el ambiente. La sala, circundada por dos órdenes de palco, fue decorada por el artista francés M. Michel. El plafond diseñado por Ernesto Kirbach, Director de la Escuela de Bellas Artes, realizando el trabajo Emmanuel, Talaud, y Boulet; lucía cuatro grandes cuadros, traídos de Roma: una alegoría de la música, con el nombre de Weber; la danza, patrocinada por Schubert; la tragedia, con los nombres de Alfieri y Byron; la comedia, con Calderón de la Barca y Lope de Vega. En los óvalos, sostenidos por ángeles portadores de coronas, estaban inscritos los nombres de los genios artísticos.

Terminados los trabajos, fue necesario entrar en los detalles para la firma del contrato de arrendamiento. En Agosto de 1872 se publicaron las bases de la subasta: Un mínimum de quince mil pesos anuales y un tanto por ciento del remate de palco. Los empresarios debían fijar los precios en diez pesos los palcos, dos pesos sillón, uno setenta y cinco la platea, un peso la entrada general, y 0,50 la galería. El concesionario podía utilizar el utillaje del Teatro, lo mismo que las decoraciones pintadas por Boulet, Besteti y sus discípulos Soza y Dupre. A pesar de los largos plazos concedidos, sólo en Noviembre vino a recibirse la primera oferta hecha por una Sociedad Teatral, organizada «más a influjos de un noble espíritu social que por miras de especulación», por Melchor de Santiago Concha y un grupo de mecenas. El día 30 partía a Europa el Gerente de la mencionada empresa, Agustín 2.º Prieto.

La apertura del Teatro Municipal fue fijada para el día 16 de Julio de 1873. Desde temprano se produjo en las inmediaciones una batahola indescriptible, y los pitos de los «pacos» antañones sonaban penetrantes pidiendo refuerzos policiales para contener la avalancha de curiosos.

A las siete y media empezó la memorable función de gala. Para el público todo era novedad: la ópera, estreno de La Fuerza del Destino, de Verdi; los artistas, venidos de Europa; el cuerpo de baile de esculturales formas; las decoraciones y esa luz misteriosa que arrojaba la planta experimental eléctrica instalada en el escenario. No se cansaban de admirar el telón de boca, una copia de la Aurora, de Guido Reni, al que se había interpolado un fondo de cordillera.

El cuadro lírico dejó una gratísima impresión, y la medalla que acuñara en su homenaje el Intendente Vicuña Mackenna, reflejaba la opinión general de los aficionados. Linda Corsi fue la heroína inicial, pero a los cortos días la aparición de Elena Varesi en La Traviata desató la inspiración de los poetas. Las placenteras cincuenta y cuatro funciones arrojaron tan sólo un nuevo estreno, Ruy Blas, de Filipo Marchetti, autor conocido de los chilenos por haber compuesto por encargo el Himno a la Industria, con que se abriera la Exposición de 1872.

El entusiasmo por la música se había generalizado en las altas clases del país, debido a la organización del Orfeón (1868), y sobre todo el Club Musical (1871), fundado por Enrique Tagle Jordán. Las damas aristocráticas, herederas del gusto por el bel canto introducido por doña Isidora Zegers de Huneeus, rivalizaban en los conciertos.

La temporada de 1874 resultó novedosa, pues tuvo su base en la música de Meyerbeer. El historicismo espectacular, con despliegue de coros y de masas dinámicas, formaban un marco coreográfico que hizo olvidar momentáneamente al público su pasión por Verdi, al escuchar Dinorah, Roberto el Diablo y sobre todo los Hugonotes, donde luciera el tenor Villa en la Romanza Piu Bianca, la viola concertante de Morelli, y las decoraciones de Besteti para la lúgubre escena de la bendición de las espadas.

El tono vital que bajara vertiginosamente en 1875 por la quiebra de la Empresa Prieto, tuvo su compensación en 1876, en que Santiago pudo disfrutar de dos temporadas: la una en el Alcázar Lírico, la otra organizada por F. Guerra en el Municipal. Vinieron a concertar y a dirigir las óperas Angel Zochi y Fabio de Petris y en el elenco figuraron estrellas internacionales: Marieta Buli-Paoli e Ida Kotas y el tenor Ugolini. Dieciséis ensayos permitieron una presentación adecuada de La Africana. Los periódicos comentaron el hecho «que por primera vez se había visto un buque cruzando el tablado escénico del Municipal».

La fisonomía del país comenzaba a alterarse. Una lenta transición; conducida con campechana habilidad por el Presidente José Joaquín Pérez, abría un período de reformas bajo el signo de la aristocracia liberal. La crisis económica de 1878 planteaba interrogantes, pero el país pese a sus desajustes financieros pudo emprender y terminar con gloria las épicas campañas de la Guerra de 1879. El silencio del Teatro entre 1879 y 1880 era una ofrenda a la ciudadanía empeñada patrióticamente.

El 31 de Mayo de 1881, el distinguido empresario Luis Ducci, anunciaba al impaciente auditorio santiaguino la grata nueva que a bordo del vapor *Galicia* zarpaba desde Génova una numerosa caravana lírica. Se idearon ingeniosos procedimientos para financiar la empresa. Llegaron así al país Matilde Ricci, Tobías Bertini y el incomparable barítono Lorenzo Lalloni, gran señor de la escena y el buen amigo de toda una generación. El «clou» de la temporada fue el estreno de *II Guarany*, del maestro brasileño Carlos Gómez. Esa noche del 8 de Septiembre marca no sólo una emoción vernácula por sus ritmos de danza llenos de novedad, sino también una etapa de vinculación, expresada en los gritos de ¡viva Brasil! ¡viva Chile!

El 26 de Octubre Verdi, que había construido con sapiencia un «monumento» de la voz humana, mostraba las nuevas facetas de su ingenio con el estreno de Aída, ópera que en adelante sería la clave de la saison, el examen lírico de los cantantes.

Tocó al empresario Savelli enviar a Europa a Lalloni, conocedor de la psicología nacional, para contratar el elenco 1882. La orquesta quedó en manos de otro de los favoritos de antaño, el profesor Daniel Antonietti. La gran soprano austríaca Ema Wizjak estrenó La Judía de Halévy, cuyo argumento estaba muy a tono con las polémicas doctrinarias de esa época. El mismo Savelli trajo en 1883 al famoso divo español Antonio Aramburo, quien a pesar de una diagnosticada «postración cardíaca», supo deleitar al público con sus creaciones. En 1884 hizo su triunfal aparición entre nosotros Adalgissa Gabbi, heroína de noches incontables. Dirigió la orquesta uno de los representantes de la gran dinastía de la familia Padovani, el maestro director Arturo Padovani. A la responsabilidad de Ducci estuvo entregada la concertación de 1885 en que Aramburo, con el salario fabuloso de dieciocho mil francos, demostró sus verdaderas calidades. Un paréntesis encontramos en el año 1886, en que el barítono Castelmary presentó un conjunto francés que estrenara Romeo y Julieta, de Gounod;

Mignon, de Thomas y los clásicos del repertorio de la ópera cómica. Otra novedad fue la inauguración de las funciones de matinée exigidas por aquellos que querían escuchar el espectáculo lírico y no ser también actores en el espectáculo social.

Digna de recuerdo es la actuación en 1887 del maestro Conti, pues tiene el mérito precursor de haber introducido tempranamente en Chile la música de Puccini, con su casi inadvertida ópera juvenil Le Villi.

La querella de las generaciones entre los entusiastas de la revolución introducida en el género por el drama lírico de Ricardo Wagner y los fieles partidarios del dolce modo verdiano, tuvo su fecha de triunfo, el 17 de Octubre de 1889. La victoria se debía a la noble personalidad del inteligente crítico Luis Arrieta Cañas, quien en su señero libro Cartas sobre Música, había instruido magistralmente a los chilenos sobre el trascendente significado artístico del genio alemán. Aunque la representación de Lohengrin, entregada a Matilde Rodríguez y al tenor Eugenio del Salto, no logró satisfacer a los entendidos, al menos el auditorio podía estar satisfecho por el esfuerzo realizado. La intranquilidad política de 1890 y la Revolución de 1891 interrumpieron la continuidad del espectáculo. El fervor lírico renace con mayores bríos en 1892, prosternándose ante Edmea Borelli; rindiendo pleitesía a Pacini, que estrenara I. Pagliacci, saludando cariñosamente a Arturo Padovani, que había cedido la batuta al maestro chileno Moisés Alcalde, director del Conservatorio Nacional de Música.

Al director de orquesta Niccolo Guerrera debió el público la concertación de los diversos estrenos que distinguen la temporada de 1895. Fueron ellos *Manon Lescaut*, de Puccini; *Otelo*, de Verdi; *Mefistófeles*, de Arrigo Boito; *II Re di Lahore*, de Massenet y El Pescador de Perlas, de Bizet.

Un acontecimiento digno de subrayarse puso fin al año lírico, el estreno de una ópera nacional. Se conocían intentos anteriores como La Telésfora, de Aquinas Ried; Arturo, de Adolfo Jenssen; y El Sitio de Malta, de Octavio Benedetti, pero recae en la interesante personalidad de Eleodoro Ortiz de Zárate el mérito de haber simbolizado este aspecto musicológico con su ópera La Florista de Lugano. Un crítico escribió: el 2 de Noviembre, es una fecha cierta en nuestro progreso musical y en verdad el noble esfuerzo del maestro chileno merecía los aplausos que coronaron la noche del estreno.

El estrellato fue compartido en 1897 por la Gabbi, heroína de la *Gioconda*, de Ponchielli, el iniciador de la escuela «verista»; la simpática Adelina Padovani y la Kruceniska.

De nuevo apareció entre nosotros en 1899 Cleofonte Campanini, quien dirigió el 10 de Junio el estreno de La Boheme, de Puccini que arrebató el entusiasmo del auditorio. Los aplausos subían y bajaban en cadencia interminable y a la manera de una corrida de toros los asistentes lanzaban los sombreros sobre el proscenio, en gesto de delirio. El célebre barítono Scotti, el tenor Giraud y Eva Tetrazini fueron los intérpretes de la obra.

Andrea Chenier y Tanhäuser marcan los otros estrenos del año. La ópera parecía llegar a su apogeo en Chile. Y el año de 1900 marca su esplendor. Al estreno de Fedora, de Giordano, hay que agregar el debut en Chile de Tita Ruffo, entonces joven delicado de facciones y fino de cuerpo, de cuya robusta garganta brotaron en el papel de Nelusco, de La Africana, raudales que electrizaron el Teatro Municipal.



## El apogeo de la ópera y el Centenario Nacional

Qué fácil pareció la existencia en los años que precedieron y siguieron al Centenario de 1910! «La ópera—apunta Mariano Latorre— personifica esta época. Es nuevo romanticismo pero asentado en la realidad material».

Perseveran las viejas costumbres tradicionales, pero la vida contemporánea se insinúa en el tintineo de los carros eléctricos que inician el 2 de Septiembre del 1900 la marcha triunfal de su primera línea Puente — Alameda — Padura; se insinúa en los ritmos de «cake walk; en los ensayos del democrático biógrafo y del fonógrafo de trompeta acústica.

El Teatro Municipal era, sin duda, el corazón de la sociabilidad. Todo sucedía allí, desde el crimen pasional al suicidio romántico; de la aventura galante a la ordenación de la vida sentimental; del pingüe negocio bursátil a la organización del breve Ministerio político del vertiginoso período parlamentario. Las horas dedicadas a estos espectáculos casi ceremoniales tuvieron un atractivo y un encanto extraordinarios para la sociedad. La música servía para subrayar el misterio indescifrable de estos ritos de iniciación. Para disfrutarlos había que conocer el mecanismo complicado de la hermenéutica genealógica, los imponderables matices del trato. Había que saber ver, más que escuchar en la plena luz de la sala.

Si la vida del Teatro en los parterres de mullida alfombra estaba regida por la más estricta etiqueta, y era casi imposible penetrar en el templo del bel canto sin el impecable smoking o las colas alargadas del frac, hacia lo alto existían zonas no reguladas por los convencionalismos y los duros precios del remate de llaves.

El balcón era el sólido asiento de la clase media naciente, entreverado en sus alas extremas por algunos palcos de luto donde semiocultas, a la manera oriental, disfrutaban la ópera los dolientes del interminable duelo de antaño.

Así como en la platea era de buen tono llegar con atraso a las funciones, reclamando la atención hacia un último modelo de París, por oposición la puntualidad era laica y obligatoria en las aposentadurías encumbradas.

La juventud velaba sus primeras armas líricas en el anfiteatro, por donde circulaban también las «niñas de velo», ocultando sus fisonomías patricias. A la galería, el clásico «gallinero», había que ascender a las seis de la tarde y esperar pacientemente la función, aún a riesgo de asfixiarse cuando comenzaba la fétida prueba de las lámparas de gas. Allí acudían los estudiantes universitarios, los paupérrimos profesores enlevitados, los burócratas, y la rumorosa claque.

Los entreactos marcaban el momento de la cátedra, del juicio supremo, pues estos verdaderos entendidos, sopesaban en el fiel de la más estricta balanza los méritos de los cantantes, cuya suerte a veces pendía del estrépito favorable o desfavorable de la galería. A la salida del Teatro la discusión se prolongaba en el Bar Lírico, de Marmentini, y en las mesas de mármol de la confitería Palet. El país — pese a su eterna crisis financiera — disponía del dinero suficiente para costear esta vital entretención. La comisión de Teatro de la I. Municipalidad velaba con parsimonia y sabía custodiar los intereses del público y su veredicto de ... buena, regular o mala, hacía variar el porcentaje que se entregaba en subvención a las Compañías, sobre el total del producto del remate de palcos.

Año a año zarpaban de Génova las alegres caravanas líricas que traían no sólo a los cantantes, sino la orquesta, los coros y a veces el vestuario y decoración. Año a año términos parecidos anunciaban su advenimiento: «ya ha llegado para ti el hermoso tiempo de la ópera lírica, las noches deliciosas de las dulces y misteriosas ensoñaciones, al compás capitoso de la orquesta». Algunas artistas se enraizaban en el cariño nacional y su presencia era exigida anualmente por sus mecenas donjuanescos o sus tímidos adoradores secretos.

Epoca de la juventud de nuestros padres ¿quién no ha oído alguna vez recordar a esos ídolos de antaño?

En 1901, Celestina Bonisegna dio lecciones de perfecta escuela de canto, y Eugenia Mantelli ganó el título de «astro de la escena», por esa generosidad, al parecer inagotable, de sus recursos vocales. El equilibrio de los sexos se mantuvo gracias al suave tenor Giraud y sobre todo a la presentación del barítono boloñés Ricardo Stracciardi, creador de un inolvidable Scarpia, en el reestreno sensacional de la *Tosca*, de Puccini.

Los críticos señalaron como el esfuerzo más cabal de la popular empresa Padovani la mise en scene de Sansón y Dalila, la difícil partitura de Saint-Säens, entregada a la potencia varonil de Ghilardini, que venía a colmar el vacío que dejara la súbita muerte del tenor Peirano.

Una completa revisión de la orquesta llevó a cabo en 1902 el Cav. Giacomo Armani, hombre de mundo, artista de mérito, batuta delicada y ágil que sabía hacer resaltar el dibujo melódico de las óperas. Se presentó con Aída, esa obligatoria «lozana flor de loto, injerta en savia latina», empleando el florido lenguaje de fin de siglo. Arturo Franceschini se adueñó del campo, atacando en forma asombrosa el esperado do de pecho, hazaña que rindiera siempre las plazas fuertes líricas. Pero así como la moda de esa temporada estuvo marcada por los «sombreros chicos», que quisieron desplazar la altivez del aigrette, la tónica la dio en el bel canto, Amedea Santarelli, que paseó como reina por el Club Hípico y los salones, después de su encantadora interpretación de Manón, de Massenet. Su estampa estaba en los diarios y revistas. Su fisonomía era popular. Baja de estatura, aunque no desproporcionada, su personalidad se acusaba en su boca grande y voluptuosa y en sus ojos negros, vivos, inquietos e inteligentes.

Luis Inocenti lució en *Chopin*, de Orefice y en la cuerda de bajo el «eterno» Wulman, fue reemplazado por otro artista inolvidable, Luigi Nicolleti Kormann, incomparable *Mefistófeles*. Los niños tuvieron su aguinaldo en la función de matinée, patrocinada por la colonia alemana, en que se estrenara la delicada ópera de Humperdinck *Hänsel y Gretel*.

En 1903 resonó en el Teatro Municipal la potente voz del tenor florentino Amadeo Bassi, fácil catarata que subía sin transiciones a las más altas tesituras. Hubo un continuo duelo lírico con su compañero Stracciari, rivalidad que conquistaba los más estrepitosos aplausos. Una función de gala dedicada a los intelectuales y verdaderos entendidos de Santiago permitió realizar la proeza, tal vez prematura, del estreno de las Walkirias, de Ricardo Wagner.

Otra mujer avasalladora por su charme y simpatía, apareció en el país en 1905, Emma Carelli, impecable en su indumentaria tocada por su boa de pluma blanca de avestruz y su coqueto manchón. Su auténtica encarnación de la Zazá, de Leoncavallo le valió el diploma de honor en la galería de los favoritos, lo mismo que al apuesto tenor, el malogrado Francesco Bravi, que sabía atraer por su límpida emisión y su talento interpretativo. Tocó al maestro Oscar Anselmi dirigir el estreno de la Condenación de Fausto, de Berlioz en que el rol estelar recayera en la figura extraordinaria del barítono Giuseppe di Luca.

En 1906 volvió a Chile el favorito Cav. Armani, trayendo consigo un valor internacional, de origen portorriqueño, el tenor Antonio Paoli. En el repertorio se colocaron diversas óperas de Mascagni, autor que gozaba del favor del público, pero el tenor Bassi, impuso para su lucimiento, que fue extremo, una ópera olvidada Germania. En el Otelo y el Trovador obtuvo Paoli sus triunfos supremos.

La trágica noche del 16 de Agosto de 1906 Armani había programado la representación de Tosca. Los primeros sacudones del terrible desastre del terremoto hicieron huir a los artistas y en medio de la confusión imperante, relata Alfonso Cahan «sacerdotes, sacristanes y monaguillos, preparados para la actuación escénica, huyeron despavoridos rumbo al templo de San Francisco. La gente —escribe— caía de rodillas ante ellos, rogándoles escucharlos en confesión». Pasadas las horas de la desgracia y del duelo nacional, volvió a reanudarse la temporada, pero la advertencia del siniestro apresuró a los regidores en la reparación de la sala. Bajo la esmerada dirección del arquitecto francés Emilio Doyére, se levantó la cúpula del Teatro; se repararon las puertas de acceso y se rectificó la línea interna de los palcos, según indica el Boletín Municipal consultado. Se conserva todavía el plano de la reconstrucción intentada por Doyére.

Estrecheces económicas principiaban a inquietar a las autoridades. Esta vez no se trataba de la endémica bancarrota de los Empresarios, solucionada siempre por la generosa ayuda de los mecenas. La cláusula en oro de los contratos hacía frecuentes los reajustes y el alza en los precios de los abonos, que llegó a tres mil pesos los palcos cuevas, además del derecho de llave, provocando conflictos. El medio millón de pesos que promediaba la subasta, concedido a veces hasta el setenta por ciento, daba margen a larguísimas discusiones en el seno de la I. Municipalidad, asesorada por la rigurosa comisión de teatro. Por fortuna no faltaban los recursos y así en 1907 pudo venir, entre otros conocidos, la estrella Livia Berlendi. Incontables miradas masculinas se clavaron con insistencia en la encantadora prima donna. Su toilette, de la más estricta moda parisiense, lucía falda de encaje de Guypur, orlada de cintas Liberty y la nota inédita de unos zapatos «semi-cuadrados» que dieron mucho que hablar a los entendidos. La Berlendi encendió pasiones desde el escenario, sobre todo después de su inteligente personificación de Madame Buterfly, donde supo lucir los matices de su voz melodiosa, tierna y aterciopelada. Estuvo unida en el elenco a Nazareno de Angelis, quien hechizó por su soberbia escuela de canto en Fausto y Mefistófeles; al tenor Cristali, protagonista de Lohengrin, ópera que el maestro Armani gustaba repetir en homenaje a sus amigos intelectuales.

En 1909 regresó en triunfo Emma Carelli. Subieron al tablado varias figuras desconocidas, la rumana H. Darclée, pronto favorita; el tenor dramático Augusto Scampini, que tenía que luchar con el recuerdo de Paoli y Bassi; la simpática Virginia Guerini. Las óperas más repetidas fueron Zazá, Aída, Mefistófeles y Sansón y Dalila.

Lujo, distinción y legítimo orgullo nacional por el progreso cívico alcanzado, destacan las imponentes ceremonias del Centenario Nacional de 1910. En los palcos lucen figuras representativas del Presidente de la Argentina, Figueroa Alcorta y los diplomáticos de los países amigos que vienen a compartir las horas del regocijo. Bajo la dirección de Arturo Padovani cantan en las noches de gala, el tenor Florencio Constantino, a quien los habitués no se cansaban de escuchar. Vuelve la Santarelli y se repiten las cascadas de flores arrojadas a su paso. Debuta el barítono Galeffi quien integra también la plana mayor de los favoritos.

Rossini Storchio, exhibe su voz de oro en el suspenso de un riquísimo material. Se estrena La Wally, del maestro Catalani, que adquiere popularidad. Los periódicos publican anuncios llamativos con la reventa a precios siderales de abonos y reservas. La nota nacional la da el estreno, a fin de temporada, de la ópera Lord Byron, del violoncelista italiano avecindado en Chile, Luis Esteban Giarda. Es la tercera ópera nacional presentada en el Municipal. Gracias al empeño nacionalista del regidor y artista Alfredo Melossi, se había puesto en escena, Lautaro, del incansable maestro Ortiz de Zárate.

El espaldarazo lírico del apogeo lo recibe el Teatro Municipal de manos del renombrado compositor Pietro Mascagni, quien al frente de un numeroso y selecto elenco, dirige sus propias creaciones. El Amigo Fritz e Isabeau, donde las miradas de los asistentes se concentran en la escultural semidesnudez de la soprano María Ferreti.

Nos parece descortesía olvidar en esta apretada reseña los nombres egregios de tantos artistas que endulzaron la existencia de una generación, pero al escribir en panorama estamos obligados a concentrar la luz en los primeros planos. Sirvan a manera de estímulos evocadores, el recuerdo de la *Carmen y Lucía*, que interpretaron en 1913, la Berlendi y el tenor Aureliano Pertile. La curiosidad sociológica del estreno de *La Fanciulla del West*, de Puccini, que elevaba a la escena episodios románticos de la historia de los Estados Unidos, potencia en acelerado progreso. El regreso del Cav. Armani en 1916, en que aparece entre nosotros la simpática figura de Gilda Dalla Rizza, que capta el favor general por sus legítimas caracterizaciones. Canta el tenor Palet; se distinguen la Cassaza y Dolci, en *Aída*.

La sala del Municipal se expande de orgullo con las actuaciones del tenor nacional Pedro Navia, cuya cálida dulzura de voz se escucha en Fedora, Pagliacci, Fausto y La Bohême.

Recordamos, por último, como años singulares, el de 1918, estreno de Thaïs, de Massenet, el libreto de Anatole France, es llevado con justeza dramática por Carmen Melis y Taurino Parvis. Es 1919 de tipo «pucciniano» se montan las recientes creaciones del autor de La Bohême: II Tabarro, Sour Angelica y Gianni Schichi. Novedad absoluta es Luisa, de Charpentier. Y así llegamos al año crucial de 1920, que agita la opinión pública, con el ansiado estreno de Parsifal, de Ricardo Wagner, dirigido por el maestro Julio Falconi. La nueva generación artística está de plácemes, y aplaude aún en los concurridos ensavos de la genial producción.

## El Teatro Municipal y los géneros dramáticos europeos

Las sucesivas formas dramáticas y estilos teatrales del siglo XIX, que ya se pueden estudiar en perspectiva histórica adecuada, tuvieron amplio escenario en el Teatro Municipal, y algunas de esas compañías ganaron merecidamente el mismo prestigio social que nimbaba las funciones de ópera.

Remontándonos en el tiempo, la primera en penetrar en la sensibilidad ambiente fue la escuela italiana que representó con maestría en Chile, en 1874, la célebre artista trágica Adelaida Ristori. Arribó a nuestras costas en el vapor *Britania*, en Junio y permaneció dos intensos meses en el país. Alta, bien proporcionada, de ademán imperativo, era —escribe un testigo presencial— Blanco Cuartin— igual que todas las mujeres, pero tenía el poder de hacer concebir en una sola mirada, con el más imperceptible movimiento, toda la grandeza o toda la miseria del alma humana. Sus interpretaciones de *Medea*, de Legouvé; *María Antonieta*, y sobre todo su personificación de Lady Macbeth, de Shakespeare, merecieron el caluroso aplauso de los escritores chilenos de ese período, y su huella es perceptible en la dramaturgia nacional. Posteriormente el prestigio del Teatro italiano fue mantenido por Ermetti Novelli, el introductor del arte dramático de Ibsen, y por los conjuntos que dirigieron Clara Della Guardia y Mimí Aguglia, de melodramática resonancia.

Por obvios motivos de identidad lingüística y característicos rasgos psicológicos equivalentes, la escena española caló muy hondo en el ambiente. Puede decirse que el concepto de teatro en el siglo XIX estuvo basado en el modelo hispánico. En 1884, se recibió, desde el tablado del Teatro Municipal, el primer impacto debido a la presencia de Rafael Calvo, genuino representante de las tradiciones histriónicas del exaltado post romanticismo. Dotado de una voz admirable en su justa impostación, perdía, sin embargo, este don natural al subrayar en demasía las situaciones dramáticas, que marcaba Calvo con estridencia retórica en las obras de moda, en especial *El Gran Galeoto*, de José Ecnegaray.

En 1908 comienzan las jiras rituales que realiza por América la ilustre actriz María Guerrero y su esposo, el distinguido actor Fernando Díaz de Mendoza. Desde el punto de vista social estas representaciones prolongaban la misma elegancia predominante en las noches de ópera. Pasaron a ser los ídolos de la alta sociedad. Gracias a su prestigio revive María Guerrero el olvidado repertorio clásico, las obras de Lope de Vega, Moreto y Calderón; divulga los valores representativos del drama de tesis de Jacinto Benavente; el gracioso andalucismo de los hermanos Quintero; las evocaciones históricas de Tamayo y Baus y de Marquina. Como una cantinela resuena en el público la tirada del capitán de la torcida espada de En Flandes se ha puesto el sol y la frescura de Amores y Amoríos.

Otra de las facetas está representada por José Tallaví, animador de *El Místico*, y por Rosario Pino, que en compañía de Thiller, ensanchan el repertorio español con los dramas sociales de Joaquín Dicenta.

Hacia 1913 la vibrante sensibilidad y la inteligencia refinada de Margarita Xirgu, encamina al público por legítimos caminos de arte, y a esta mujer extraordinaria en muchos aspectos le debe el país la renovación del repertorio habitual y rutinario. Ella representa los



dramas de Bernard Shaw y el límpido verso y la escena dramática renovadora de Bodas de Sangre y otras del Teatro moderno español, simbolizado en el gran poeta Federico García Lorca.

La lujosa representación de las frívolas comedias de Oscar Wilde, chispeantes de ingenio que introduce Ernesto Vilches y su Compañía, ponen también una nota novedosa que preludia el cambio de la acción dramática por derroteros novedosos.

El Teatro Municipal fue así, la caja de resonancia que hiciera llegar la sugestión de la escena española, a los asistentes, a los escritores y a los actores. Las Compañías dieron a conocer la gama de la dramaturgia en boga. Primaron el costumbrismo objetivo y social de las comedias de salón de Jacinto Benavente, maliciosas e intencionadas críticas de la realidad imperante; la sorda tragedia de La Malquerida; la comedia de arte de Los Intereses Creados. Al igual, alcanzaron éxito los dramas de tesis de Manuel Linares Rivas, entre otros La Garra: la impronta rural de Angel Guimerá en Tierra Baja; la poesía, un tanto oleográfica, de Gregorio Martínez Sierra, y el sainete, de Carlos Arniches; la intimidad de patio asoleado del simpático sevillanismo de los Alvarez Quintero.

Este repertorio podía cotejarse con el que disfrutaron las élites que concurrían a escuchar los conjuntos venidos de Francia. Desde 1887 el Municipal comenzó a recibir este aporte de cultura, que abriera Sarah Bernhard años antes, en el viejo circo Trait, de la calle Dieciocho, transformado en su honor por los hermanos Augusto y Eduardo Matte y el escenógrafo Besteti. La maravillosa voz de la «divina Sara» llenaba noche a noche el Teatro Santiago, con su interpretación de La Dama de las Camelias.

Señeros nombres femeninos, Susane Despres, Germaine Dermoz, Vera Sergine, encabezaron homogéneos conjuntos, de severa conciencia artística, los que unidos a los actores Lucien Guitry, Henry Burguet, André Brulé, Víctor Francen, Lebargi, etc. traen a Chile la gama de la comedia y del drama francés del siglo XIX. Divulgaron ellos, la comedia naturalista de Becque; las piezas psicológicas de François Curel; los dramas de amor de Portoriche; las tragedias modernas, de P. Hervieu; los casos sociales de Brieux; los éxitos resonantes de Bataille y Bernstein y el neo-romanticismo de Ed. Rostand, para no enumerar sino los más cotizados por los asistentes chilenos.

Más restringida, aunque de similar categoría artística, fue la actuación en el Teatro Municipal de las Compañías alemanas, la de Paul Wegener y Werner Krauss, grandes actores, quienes representaron sucesivamente en nuestro primer coliseo, obras del repertorio romántico germánico, en especial Schiller; las novedosas obras de Wedekin y el drama nórdico de Ibsen y Strindberg.

Otras formas regocijadas tuvieron cabida en el proteico escenario del Municipal. La zarzuela grande española, por ejemplo, desde los gloriosos tiempos de la temporada de Jarques, que marca el apogeo del género en Chile —según su historiador, Manuel Abascal Brunet—alegró los corazones del público, con la sana sonrisa de su trama musical.

La risa picaresca de la opereta tuvo también sus clásicos en el siglo XIX. La Poupée, El Vendedor de Pájaros, La Bèlle Helene y Orfeo en los Infiernos, del chispeante Offenbach. Luego se fue bifurcando por caminos nacionales. La opereta inglesa de Gilbert and Sullivan, hizo reír con el Mikado y Pinafore, en los últimos decenios del siglo. Hacia 1890 vino por primera vez a Chile, el famoso conjunto romano de Rafael Tomba, alternando las obras italianas y francesas.

La opereta vienesa, resumen sentimental del fin de siglo, alcanzó predominio en Chile en 1910, con la interpretación que hicieran en el Teatro Municipal las huestes de la Compañía Papke-Tusher, de las melodías de La Viuda Alegre, cantadas por Helena Merviola y la Mia Werber. Franz Lehar cautivó al igual con su Princesa del Dollar. En 1912, la Compañía Marchetti, incorporó entre las favoritas, Eva.

Una criolla mexicana —escribe Armando de María— Esperanza Iris, tocada por el dedo de Dios de la gracia, pasó durante más de veinte años la música de Franz Lehar por toda América. Aún hay mu chos entre nosotros que sienten volver la juventud a sus venas recordando los decenios del imperio de la opereta vienesa y su corte de amor de valses y canciones.



### El Teatro Municipal y la vida contemporánea

La guerra de 1914 puede servir de cómoda cronología para marcar el fenómeno sociológico, de lo que podría llamarse en Chile, la modernización de las costumbres. El año 1920, con sus transformaciones político-sociales, señala el punto de ebullición de este proceso.

El espíritu del 1900, contenido en el art noveaux, que revistiera con pretenciosa máscara de yeso las austeras fachadas tradicionales, deja paso a la arquitectura funcional, que expresa los adelantos de la técnica y la estética colectiva. La democratización del bienestar está representada, en materia de entretenciones, por el triunfo del cinematógrafo que reemplaza los espectáculos de círculos cerrados.

El Teatro Municipal va recibiendo estas sugestiones del medio. En la noche de ópera aparecen con escándalo los osados que concurren en tenida de calle al templo del bel canto. Cambian los horarios; se acortan las temporadas. El mes de Septiembre representa ahora toda la saison.

El remate de llaves, que al estimular el amor propio, llevaba a veces hasta veinte mil pesos el derecho a determinada y apetecida localidad, termina su cometido. Los empresarios tienen ahora que luchar denodadamente para surtir la importante plaza de Santiago. Las fluctuaciones del cambio, el flagelo inflacionario y la estrechez de los presupuestos municipales, dificultan la llegada al país de los artistas consagrados. Arturo Padovani, Alfonso Farren y Renato Salvati, unidos en una simpática dinastía familiar, son los nombres representativos de la empresa teatral.

Pronto la estructura arquitectónica del Teatro va a sufrir el impacto funcional. Entre 1922 y 1924 se emprenden los primeros trabajos, acelerados por el incendio acaecido el 27 de Mayo de 1924. Nuevas administraciones llevan a cabo el arreglo interior.

La intimidad del recogido foyer, tan en armonía con las elegantes costumbres del siglo XIX; las hermosas escalas a lo «garnier», por donde desfilaron las damas de antaño, se pierden en las nuevas proporciones inarmónicos que persiguen el fin práctico de atender al mayor número de asistentes.

El parpadeo de las lámparas de gas que desde los palcos iban dejando en penumbra la atractiva sala, con suave ritmo característico, fue vencido por el cómodo sistema eléctrico de la A.E.G.

El escenario ganó en capacidad, en utillaje, en amplitud y comodidad pero — ¿será queja romántica?— esta transformación se lleva a cabo sin la intencionalidad artística que debe presidir siempre estas transformaciones estilísticas que imponen los tiempos históricos.

Un Teatro Municipal abierto y democrático permite, en adelante, servir la diferenciada sensibilidad contemporánea. La ópera continúa siendo el epicentro de atracción. Alrededor de 1926 se hacen tentativas para revivir los dorados períodos anteriores, y a la subvención municipal se agregan oportunas ayudas financieras del Ministerio de Hacienda, que concentran de nuevo en Santiago a los astros internacionales. Si leemos, por ejemplo, el anuncio de la temporada de 1930, concertada por Alfredo Padovani, nos encontramos con sorpresas que demuestran intención renovadora. Ese año, se estrena Pelleas et Melisande, la joya lírica de Claude Debussy; Boris Goudonoff, el intenso drama de Moussorsky, interpretado genialmente por el bajo Chaliapine, Salomé; de Ricardo Strauss, que marca un estilo original; y el Nerón, de Arrigo Boito, de gran espectáculo.

Los esfuerzos anuales de la I. Municipalidad, de la comisión de teatro y de la administración, permitieron, pese a las dificultades inherentes a este género complejo, que los aficionados líricos hayan podido escuchar en el país a múltiples artistas consagrados por la crítica mundial.

El desfile de figuras desborda los propósitos de este folleto. Señalaremos con ánimo de probanza, a Amelia Galli-Curci, a María Barrientos y Lily Pons, a Yarmila Novotma, a María Caniglia y Fedora Barbieri, en la variada gama de la voz de soprano. A Miguel Fleta, Volpi Lauritz Melchior, Tito Schipa y Benamino Gigli, en la cuerda de tenor. A Mariano Stabile, G. Danisse y Franci entre los barítonos. A Mansueto y Gordon, entre los bajos.

En el Teatro Municipal se han escuchado Las Walkirias en el rol estelar de Normand Gordon; a René Maison, en Lohengrin. A Renato Zanelli y La Cristoforeanu, en Tristán e Isolda; a Tita Ruffo, en Hamlet; a Chaliapine, en Boris Goudonoff; al tenor Gaviria

y a Fidela Campiña, en La Dolores, del maestro Breton; a Ramón Vinay, en Otelo, Carmen y Sansón y Dalila.

Esto significa la llegada a Chile de las distintas escuelas dramáticas, y junto a la tradicional ópera italiana, el país pudo apreciar la corriente impresionista de Claude Debussy; el drama lírico romántico y post romántico de Wagner y Strauss; la ópera nacionalista española, en funciones tal vez esporádicas pero significativas. La escuela que tuvo un vehículo expresivo más completo y homogéneo fue, sin duda, la eslava. El conjunto intitulado «ópera privé», que dirigiera, en 1929, el maestro Gregorio Fitelberg, maravilló al público con la música, escenografía y coreografía de las óperas rusas, el nervioso *Príncipe Igor*, de Borodin; la gracia de Zar Zaltan y el asombroso escenario de Kitiew y La Niña de Nieve.

Por fortuna en adelante la concertación de estas temporadas de ópera —siempre difícil por sus complejos problemas y la exacerbada susceptibilidad psicológica de los cantantes— no van a requerir la contratación integral de los conjuntos. Las naves líricas que desde Génova venían a depositar su cargamento en nuestras lejanas playas, pasaron a ser un pintoresco recuerdo. El tono nacional había subido. Poseíamos elementos fundamentales que autorizaban la simple contratación de los cuadros. La orquesta, el cuerpo de baile, los papeles partiquinos y aún los roles estelares podían confiarse a elementos nacionales, a quienes por otra parte se debía proteger dentro de un bien entendido nacionalismo educativo.

Gradualmente van subiendo al escenario del Teatro Municipal los cantantes chilenos, sea en las funciones de la temporada oficial, en las señeras iniciativas de aficionados, en los espectáculos que monta la Escuela de Opera del Conservatorio. Es un desfile que atrae la atención de los críticos por su calidad y empuje. Aunque sería largo enumerar los valores líricos nacionales, recordaremos, a la manera de símbolos taquigráficos de lo visto y sentido, a Lila Cerda en el Chopin, de Orefice, junto al tenor Dino Borgioli; a Blanca Hauser, en Aída; a Matilde Broders, en El Maestro de Música; a Laura Didier, en Sansón y Dalila, con el astro Ramón Vinay; Angélica Montes, en Suor Angélica, dirigido por Clara Oyuela; a Clara Stock, en Rigoletto; a Marta Rose, en El Trovador; a Marcela de la Cerda, en Madame Buterfly; a Olinfa Parada, en Las Bodas de Fígaro y a tantas otras figuras simpáticas, Susana Bouquet, Gloria Alcázar, Delia Durán. Entre los hombres han compartido los honores, los barítonos Genaro Godoy, Manuel Núñez, Francisco Fuentes, Mario Plazaola; los bajos Oscar Dahm, Lautaro García, Danilo Rudy; los tenores Jorge Infanta, Onofre Vidal, Raúl Fabres, David Aguayo, Miguel Norero y muchos otros que sería largo enumerar.

Chile, pese a su escasa densidad de población, ocupa posición de excelencia en el arte lírico. Muchos de los artistas nombrados han trabajado eficazmente en Italia. Pedro Navia fue elegido para estrenar Il Batista, de Giocondo Fino. Renato Zanelli descolló entre los tenores dramáticos de su época. Carlos Santelices cantó La Boheme, en el Fénix de Venecia. Carlos Morelli es barítono de mercado continental. Y en nuestros días, Ramón Vinay que abandonara joven su patria chillaneja, ha electrizado los públicos del mundo con su extraordinaria creación del Otelo, en el Metropolitan Opera House, en la Scala de Milán y todas las plazas importantes del mundo lírico, causando sensación en Bayreuth con sus encarnaciones de las óperas de Wagner.

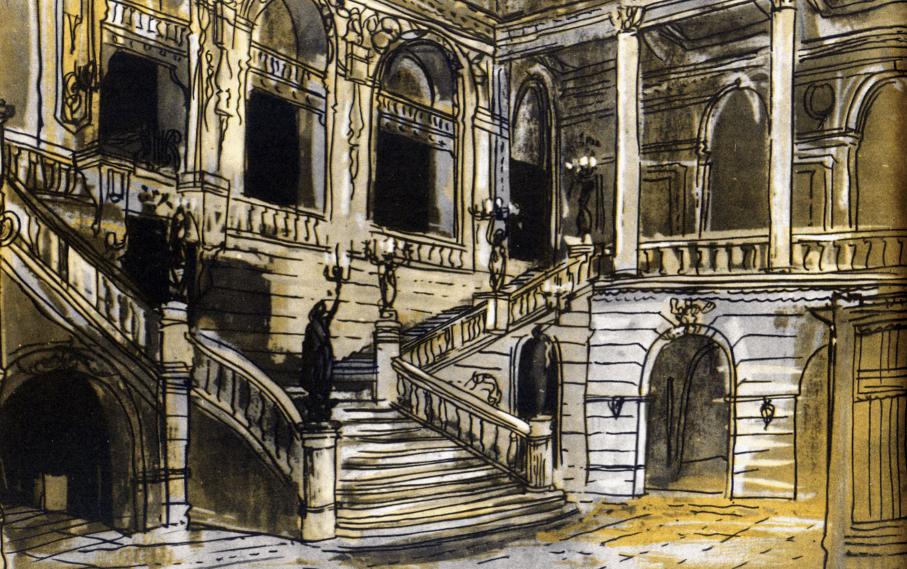
# Música - Ballet y Teatros Experimentales.

La gran ópera había monopolizado la atención del siglo XIX y había formado a su alrededor una importante clientela. Pero un nuevo público se estaba gestando, el de los aficionados a la música clásica, instruídos en las maravillas del arte puro, en las tertulias de las admirables figuras precursoras de Luis Arrieta Cañas, José Miguel Besoaín; los grupos de 1905, unidos entre otros nombres señeros al Doctor Daniel Amenábar Ossa; a las campañas renovadoras de la Sociedad Bach que dirigía Domingo Santa Cruz Wilson y a los egresados del Conservatorio Nacional de Música. Para ellos el Teatro Municipal va ofreciendo con mayor frecuencia conciertos artísticos, a cargo de figuras que han hecho época por la técnica y la interpretación de los diversos instrumentos solistas. A la entrada del siglo se alza, por su influencia, la figura de Friedenthal, que abre con su personalidad este ciclo contemporáneo. Sus veladas dedicadas a Beethoven producen sensación. En adelante podría decirse que han llegado al país las figuras más valiosas del arte contemporáneo. Las visitas de los genios del arco, Kubelik, Mischa Elman, Fritz Kreisler, Menuhin, Thibaud, Francescatti, provocan extraordinarios suspensos de emoción, equivalentes a los que en el piano producen hombres de la talla de Backhaus, Moisewitsch, Rubinstein, Gieseking, Brailowsky y sobre todo la presencia de nuestro compatriota Claudio Arrau, que adquiere idéntico prestigio internacional. Oímos también el arpa de Zabaleta, la guitarra de Manjon y Segovia y miles de otros consagrados virtuosos en el campo de su especialidad.

A las individualidades señaladas hay que agregar la labor educativa de los grandes conjuntos de cámara, los Cuartetos Londres, Lerner, Budapest, etc., que señalan el mundo íntimo de la música instrumental.

Apenas desaparecida del firmamento la brillante cauda de los virtuosos la ciudad quedaba huérfana de espectáculos musicales, permanentes, salvo las honrosas iniciativas sinfónicas de Moisés Alcalde, Celerino Pereira, Nino Marcelli, Américo Tritini y Luis Stefano Giarda.

El panorama se iba, sin embargo, modificando. Hacia 1926 la señera batuta de Armando Carvajal fue acostumbrando al público a los conciertos sinfónicos que prenden en el predispuesto ánimo de las nuevas generaciones, más melómanas que líricas. Una activa campaña perseguida sin desmayos por Domingo Santa Cruz y un grupo de personalidades, condujo a la creación por ley de la República de la Orquesta Sinfónica de Chile, incorporada para su correcto funcionamiento técnico e independencia a la Universidad de Chile.



A partir de 1941 los Viernes de la Sinfónica pasaron a ser una efemérides en el calendario artístico del Teatro Municipal. El conjunto de ochenta y seis músicos dirigidos hasta 1947 por su animador, y luego por el dinámico y estudioso Director Víctor Tevah, actualmente en el apogeo de su ejercicio, ha ofrecido hasta el presente en esta sala, más de cuatrocientos un conciertos de abono y doscientos catorce educacionales, en esas significativas temporadas oficiales. Una junta directiva, encabezada por las voluntades artísticas de Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, Vicente Salas Viu, selecciona los variados programas que han dado a conocer las obras maestras del género, desde los músicos del Renacimiento, el Barroco, pasando por el Romanticismo hasta nuestros inquietos días.

En los conciertos se ejecutan con frecuencia autores nacionales: Enrique Soro, Pedro H. Allende, Próspero Bisquert, Alfonso Leng, Acario Cotapos, Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia Blondel, Juan Orrego Salas, Carlos Riesco, etc.

Son numerosísimos los maestros extranjeros que han montado al podium para dirigir las obras de su preferencia. Recordamos al desaparecido Erich Kleiber, en que se unían las maravillosas condiciones de intérprete con una fundamental pedagogía; el temperamento apasionado y vibrante de Fritz Busch, inigualable en la música romántica y germánica; las refinadas interpretaciones modernas que nos diera Eugenio Ormandy. A Sir Malcolm Sargent, impecable y distinguido; al malogrado Hans Kindler, preocupado como pocos del arte nacional; a Sergio Celibidache, que pone alma y cuerpo en la música; al nostalgioso Markewitch; la precisión poética de von Karajan; a Scherchen, a los franceses Jean Martinon y Paul Paray; a Antal Dorati, que han compartido la batuta con los distinguidos maestros chilenos, en quienes ha recaído la preparación de la orquesta. Estos conciertos han significado a la vez una enseñanza de extraordinaria calidad y un renovado placer para el público que se agolpa, pleno de entusiasmo, en estas horas de íntimo recogimiento que el Instituto de Extensión Musical, con la cooperación de la I. Municipalidad de Santiago, entrega a través de sus conjuntos. Son ellos además de la Orquesta Sinfónica, el Cuarteto y los conjuntos de música de cámara y el Coro de la Universidad de Chile que se conectan en la ejecución de los grandes oratorios de Bach y de Haendel.

En el ambiente del Teatro Municipal, surgió hacia 1955, la Orquesta Filarmónica de Chile, que bajo la dirección de Juan Mateuci y otras batutas prominentes, han dado vida a una interesante serie de conciertos.

Además de estos organismos han combinado sus esfuerzos en el Teatro Municipal, el admirable Coro Polifónico de Concepción que dirige con maestría Arturo Medina y otras entidades artísticas que sería largo enumerar.

#### EL BALLET

Se remonta a la primera mitad del siglo XIX, la introducción del ballet romántico en Chile, aunque las tentativas de la Dimier y de las hermanas Rousset, que estrenaron *Giselle* y *Las Silfides*, quedaron en el olvido. El cuerpo de baile fue un aditamento que ponía su nota de belleza plástica en las funciones de ópera. Podemos decir que la llegada al estrado del Teatro Municipal, en 1918, de Ana Pavlova y su conjunto de baile ruso abre el camino del necesario aprecio del arte coreográfico que gozaba de celebridad en Europa.

Un discípulo de la admirable artista Jean Kawesky divulga con sus clases los rudimentos de la técnica de este arte en los medios sociales. Otras formas llegan a conocimiento del público, principalmente el ballet moderno que tiene en Andrée Haas su introductora. Los bailes populares españoles obtienen también divulgación en círculos amplios, los que encuentran cabida en esas funciones matinales del Teatro Municipal.

Esta inquietud artística aislada requirió para su desarrollo de conjunto la organización y el financiamiento del Instituto de Extensión Musical, que crea en 1941 una Escuela de Baile, destinada a dotar al país de un Ballet nacional. Desde esa época trabaja con gran entusiasmo y conciencia artística un animador de alta calidad y conocimientos fundamentales, Ernesto Uthoff y su esposa Lola Botka, quienes gracias a su inteligente perseverancia lograron formar los cuadros de un conjunto nacional, homogéneo y flexible, capaz de expresar el contenido estético del ballet moderno. En 1945, se abre la primera temporada en el Teatro Municipal, con el estreno de la popular «Copelia», de Leo Delibes, coreografía de Uthoff. El éxito es inmediato y el espectáculo prende con rapidez en el ambiente. En 1948 la contratación de Kurt Joos permitió montar las obras que han hecho célebre a este Director: Gran Ciudad y La Mesa Verde.

El repertorio se fue ampliando y el último año, el Ballet pudo demostrar tanto en el Teatro Municipal como en su jira a Montevideo y Buenos Aires el alto nivel artístico alcanzado. El cuerpo nacional cuenta hoy día con figuras descollantes como: Malucha Solari, Virginia Roncal, María E. Aránguiz, Patricio Bunster, Alfonso Unanue, Oscar Escauriaza, etc. A las obras del repertorio internacional: La Leyenda de José, de Strauss; Petrouschka, de Strawinsky; Carmina Burana, de Carl Orff, se agregaron las primeras producciones nacionales del género: Umbral del Sueño, realizado por Malucha Solari, con música de Juan Orrego; Redes, de Octavio Cintolesi; Bastian y Bastiana, coreografía de Patricio Bunster.

### LOS TEATROS EXPERIMENTALES

El prestigio del Teatro hispánico se prolongó en Chile hasta mediados de nuestro siglo con la actuación en el Teatro Municipal de Catalina Bárcena, Irene López Heredia, Pepita Díaz, María Guerrero López, Carlos Díaz de Mendoza, etc., quienes dentro de sus respectivos temperamentos singulares siguen la línea estilística mencionada en su repertorio y actuaciones.

Las ramas hispanoamericanas que de esta escuela se derivan producen artistas equivalentes: Camila Quiroga en Argentina, Lola Membrives, en México. Entre los dramaturgos, únicamente el uruguayo Florencio Sánchez pone su nota neo-realista en el plácido ambiente teatral.

Por otra parte, los conjuntos franceses contemporáneos de Louis Jouvet, Madelaine Ozeray y Jean Louis Barreault amplían el horizonte y en sus fecundas temporadas, animan una especie de retrospectiva que va desde los clásicos, principalmente Moliere, al lirismo trascendente de Paul Claudel.

Tanto los actores citados como los que integran las Compañías italianas de Emma Gramática, Ruggiero Ruggieri, etc., presentan a la vez obras de Giraudoux, Gabriel D'Annunzio y señalan la perspectiva que abre en la literatura dramática, el estreno de Seis Personajes en busca de Autor, de Pirandello.

El teatro chileno, organizado por la Sociedad de Autores Teatrales, en 1914 se presenta en notables ocasiones en el Teatro Municipal, pero su campo de acción estuvo en otros escenarios donde Enrique Báguena, Arturo Bührle, Nicanor de la Sotta y Elena Puelma prestigian el género criollista.

A partir de 1934, un grupo de alumnos del Instituto Pedagógico, comienzan una activa campaña de renovación escénica, partiendo del siglo de oro, las huestes universitarias llevaron por doquiera en una labor honorable, de plena conciencia artística, una demostración de la posibilidad de un teatro de arte continuado y serio.

En 1942, nacía en el seno de la Universidad de Chile, el Teatro Experimental. Sus años heroicos se desenvolvieron en el Teatro Municipal. El Caballero de Olmedo, de Lope de Vega, fue su primer triunfo resonante. Siguió un repertorio de piezas sustantivas en que se equilibraban los valores clásicos con la actualidad contemporánea: El Sueño de Una Noche de Verano, de Shakespeare; Nuestro Pueblo, de Thornton Wilder; La Muerte del Vendedor, de Miller; el sensacional esfuerzo de Fuente Ovejuna.

Una nueva rama se desprende de esta actitud universitaria, con el llamado Teatro de Ensayo, que se funda en la Universidad Católica. Los inspira el mismo sentimiento de renovación de la escena; de divulgación de valores estéticos. Sus estrenos, La Loca de Chaillot, de Jean Giraudoux; La Anunciación a María, de Claudel; Enrique IV, de Pirandello, demuestran pericia escenográfica y el esfuerzo constante de sus actores.



## Las mil facetas del Teatro Municipal

La historia y el presente y la proyección hacia el futuro se hermanan en el trabajo cotidiano del Teatro Municipal. El rumor del pasado llena sus ámbitos con las múltiples tradiciones que allí surgieron; la actualidad abre constantemente sus puertas a los que trabajan por satisfacer las aspiraciones colectivas.

Casi aislado entre las innumerables salas de cine que pueblan la ciudad, el Teatro Municipal se ve estrecho para contener la demanda de la agitada vida contemporánea, en que la entretención no es ya el lujo social de unos pocos sino un servicio indispensable que tiene que organizar, entre sus múltiples afanes, la I. Municipalidad en beneficio del justo recreo de las clases ciudadanas.

Son infinitas las fases de su acción. Todos los asistentes recuerdan un acto cultural, una ceremonia, un espectáculo asociado íntimamente a su vida espiritual. Difícil sería hacer el recuento total de estas emociones singulares. En su escenario se desarrollaron esas encantadoras veladas bufas, con que la Federación de Estudiantes, al conjuro de la primavera, distendía el rostro cejijunto del trabajo invernal. Allí Onofroff, el mago, hipnotizó a una generación. Ha sido el sitio de recogimiento en las veladas de los liceos y colegios, sociedades benéficas, científicas y altruistas, al celebrar las efemérides de sus esfuerzos. Filósofos han explicado allí sus doctrinas, moralistas han vertido sus sentencias éticas; célebres oradores han hecho correr su voz elocuente por la sala.

Conjuntos de aficionados y amateurs han demostrado el adelanto estético de la sociedad. El folklore ha dejado oír las guitarras líricas de la Patria. Los Festivales de Música Chilena han premiado obras señeras de nuestro desenvolvimiento artístico.

Los clásicos y lo moderno; lo pasajero y lo trascendente; música, drama y comedia en sus múltiples géneros pasan, a la manera de las combinaciones de un kaleidoscopio por la vista de aquel que fija sus ojos en la historia de este Teatro que nació hace cien años como templo del bel canto en los plateados años de la juventud romántica.

Lo chileno y lo extranjero se han dado cita en esta sala. Espectáculos cosmopolitas auténticos y refinados: el ballet hindú, las versiones clásicas del ballet de Alicia Alonso y del Marqués de Cuevas; las tardes folklóricas de Katherine Dunham.

Han sonado las voces melodiosas de los Niños Cantores de Viena, los de la Cruz de Madera, de la familia Trapp y se ha montado el conmovedor espectáculo de la ópera *Porgy and Bess*, de Gerswhin.

Y por todo ello son muchas las miradas que se vuelcan hacia este edificio centenario, prendido a la sensibilidad chilena por los lazos indisolubles del arte.

