



REVISTA
DE INVESTIGACIÓN
Y PEDAGOGÍA
DEL ARTE,
FACULTAD DE ARTES,
UNIVERSIDAD
DE CUENCA;
NÚMERO 1,
ENERO-JUNIO DE 2017.
ISSN 2602-8158.
COPYRIGHT © 2017.
ARTÍCULO DE ACCESO
ABIERTO CON LICENCIA
CREATIVE COMMONS
ATTRIBUTION

PROBLEMÁTICA DE LA ÓPERA EN EL ECUADOR Y EN LATINOAMÉRICA / THE OPERA IN ECUADOR AND LATIN AMERICA: ITS PROBLEMS

GLADYS IVONNE SCHIAFFINO ALVARADO

Conservatorio Superior de Música / y_schiaffino@hotmail.com

RESUMEN: La ópera, género musical nacido en Europa, será adoptada y cultivada en cada uno de los países de Latinoamérica, pero agregando músicas originales con características líricas propias de cada lugar. Este género plantea preguntas tales como las siguientes: ¿Cómo llegó la ópera al Ecuador y al resto de Latinoamérica? ¿Cuáles son las características de la ópera nacional en Ecuador y en Latinoamérica? ¿Quiénes hicieron la ópera en el Ecuador? ¿Hay teatros en el Ecuador? ¿La ópera es un género en extinción en Latinoamérica o se encuentra en sus inicios? El propósito de este artículo es hacer un estudio sobre problemas musicológicos que aparece en la ópera, por lo que es necesario fomentar una conciencia en las producciones operísticas que constituyen patrimonios líricos en cada uno de los países que integran Latinoamérica y especialmente en el Ecuador, ya que existen pocas publicaciones sobre este tema, junto con la falta de interés que se manifiesta por el estudio de las óperas con temas nacionales; tarea difícil y necesaria que los musicólogos deben resolver.

PALABRAS CLAVE: ópera en Ecuador; ópera en Latinoamérica; ópera y musicología

ABSTRACT: The opera, musical genre born in Europe, will be adopted and cultivated in each Latin American country but adding own, original musical and lyrical characteristics of each place. This genre raises questions such as: How did the opera come to the Ecuador and to the rest of Latin America? What are the characteristics of the national opera in Ecuador and Latin America? Who made the opera at the Ecuador? Are there theaters in the Ecuador? Is the opera a genre in extinction in Latin America or is it in its beginnings? The purpose of this article is to make a study about musicological problems that it appears in the opera for what is necessary to encourage a conscience on the operatic productions which constitute lyric patrimonies in each one of the countries that integrate Latin America and especially in the Ecuador, since there are few publications on this topic, coupled with lack of interest manifested in the study of operas with national topics, difficult and necessary task that the musicologists should resolve.

KEY WORDS: opera in Ecuador; opera in Latin American; opera and musicology

RECIBIDO: 17 de octubre de 2016 / **APROBADO:** 28 de noviembre de 2016

1. INTRODUCCIÓN

El musicólogo norteamericano Joseph Kerman (1924-2014) relata que una antología publicada por la Universidad de Cambridge con el título de *Reading Opera*,¹ refleja una tendencia orientada hacia el estudio de los libretos, a diferencia de las anteriores, que estuvieron más dirigidas a las partituras (Kerman, 1991, pág. 135). De acuerdo con los musicólogos Roger Parker y Arthur Groos, editores de la antología, la ópera ha sido analizada desde el punto de vista estrictamente musical; estos argumentan que deben existir múltiples interpretaciones; tanto es así, que algunos colaboradores tratan a la ópera como una práctica social.

Se espera que este cambio sirva para mantener el interés sobre este género nacido en Europa, que luego será adoptado y cultivado en cada uno de los países latinoamericanos, pero agregando características musicales y líricas propias, originales de cada lugar.

La primera interrogante que se presenta en el presente texto, ¿cómo llegó la ópera al Ecuador y al resto de Latinoamérica?, ya da una referencia de que la ópera no es un género nacido en países latinoamericanos, por lo que plantea un problema sobre el origen y procedencia de este género.

Al plantearse la segunda interrogante, ¿cuáles son las características de la ópera nacional en Ecuador y en Latinoamérica?, se refiere algo más específico, ya que la ópera nacionalista, para llamarse tal, contiene una serie de características relacionadas con el tipo de lenguaje musical que se emplea en cada país latinoamericano y con los recursos literarios que utiliza el texto de la ópera, ya sea extraído de una fuente literaria propia del lugar o de otras fuentes ajenas al mismo. Los argentinos María Claudia Albini y Edgardo Cianciaroso refieren al respecto: “la rica poesía gauchesca, fusionada con la inspirada y sencilla belleza de sus melodías, telúricas y universales al mismo tiempo, y reforzada con espléndidas estilizaciones de danzas nativas, como la media caña, hacen de esta ópera una de las obras más exquisitas del acervo cultural musical argentino” (Albini & Cianciaroso, 2010).

Pero ya en la tercera interrogante, ¿quiénes hicieron la ópera en el Ecuador?, se aborda directamente el tema de la ópera en el país y se plantea la existencia de compositores que tomaron este género, donde predominan características nacionalistas, pero generalmente combinadas con elementos de tradición occidental; en esta línea destaca Luis Humberto Salgado, compositor ecuatoriano ecléctico. Este compositor, manifestaba lo siguiente: “con la

¹ Lectura sobre la ópera (traducción de la autora).

materia vernácula habría que aspirar a hacer música de características universales” (Meneses Pallares, 1989, pág. 23).

En la cuarta interrogante, ¿hay teatros dedicados a la ópera en el Ecuador?, se abordará la problemática de los teatros que en el Ecuador pueden llevar a cabo la presentación de un espectáculo de elevados costos como es la ópera, lo cual no hubiera sido realidad sin el apoyo de algunos gobiernos y empresarios. A medida que transcurre el tiempo, debido a cambios políticos, culturales y sociales, el interés de la edificación de teatros pensados específicamente para óperas ha ido decayendo, pero surgen nuevas inquietudes que esperan ser resueltas.

El problema musicológico relacionado con la ópera se reconoce sobre todo en la última interrogante: ¿la ópera es un género en extinción en Latinoamérica o se encuentra en sus inicios? La ópera, considerada como una gran manifestación artística, debería constituir un estudio especializado por los musicólogos, ya que se requiere de conocimientos específicos sobre música escénica, aparte de las diferentes disciplinas artísticas que necesitan aplicarse, como la literatura, la historia de la música y de las artes, la danza, el teatro, la arquitectura, la dirección escénica, la dirección orquestal, la proyección artística, las cuestiones del sonido y la iluminación; así como otras disciplinas relacionadas con lo histórico, social y cultural. Se afirma que Béhague (1999) señaló que “la verdadera historia de la llamada música erudita en América Latina todavía debe ser reconstruida” (González, 2009, págs. 43-72).

Existen muy pocas publicaciones sobre el tema de la ópera en Latinoamérica, y en especial en el Ecuador, que difundan este género, a lo que se suma el poco interés por estudiar las óperas que contengan temas nacionales, ya que se siguen prefiriendo las composiciones que llegan de Europa. Esto hace difícil realizar trabajos musicológicos en la mayoría de los países latinoamericanos sobre este tema. Argentina, seguida de Brasil, México y Chile, probablemente sean los que poseen mayor interés sobre el estudio de la ópera.

En el presente trabajo se hace un estudio del género lírico en el Ecuador y en Latinoamérica con la finalidad de profundizar en la problemática musicológica que concierne a esta expresión; es necesario fomentar una conciencia sobre las producciones operísticas que constituyen patrimonios líricos en cada uno de los países que integran América Latina. Como afirma Annibale Cetrangolo: “La ópera es apta para el estudio de la dinámica social que se da en un encuentro de culturas que en un inicio se hizo entre cultura europea y latinoamericana, y que posteriormente desarrolló este género con temáticas propias en algunos países latinoamericanos” (Cetrangolo, 2010).

1.1 Antecedentes

La ópera se desarrolló en la mayoría de los países de América Latina, influenciados tanto por las corrientes externas europeas, a través de compañías italianas, como por corrientes nacionalistas, propias de cada país, dando como resultado un género operístico diferente, auténtico, que fue cultivado por compositores e intérpretes.

El 19 de octubre de 1701 se estrenó en el Virreinato del Perú la primera ópera que se compuso en América: *La púrpura de la rosa*, del compositor español Tomás de Torrejón y Velasco, y en 1711 se estrenó en la ciudad de México la ópera *La Parténope*, con texto en italiano, por el mexicano Manuel de Sumaya, primer compositor americano (Claro, 1970, págs. 22-25).

Según el musicólogo peruano Aurelio Tello, algunos compositores latinoamericanos de óperas desde el siglo XIX fueron los que se relacionan a continuación.

El compositor brasileño Antonio Carlos Gomes (1836-1896), compone la ópera-ballet *Il Guarany*. El compositor mexicano Aniceto Ortega de Villar (1825-1875), compone una de las primeras óperas mexicanas con sentido nacional, con el título de *Guatimotzin*, que se estrenó en 1871 y se basaba en una novela histórica de la conquista de México. Este compositor incorpora motivos aztecas e italianos en su ópera. En 1877, el compositor italiano residente en Lima, Carlo Enrico Pasta (1817-1898), estrena su ópera *Atahualpa*, en cuatro actos, basada en la historia del último inca. Francisco Hargreaves (1849-1900), compositor argentino, estrena el 11 de enero de 1877 su ópera *La Gatta Bianca*, considerada la obra que funda el género lírico argentino por ser la primera ópera de autor nacional. En 1874, el compositor colombiano José María Ponce de León, músico pionero de la composición operística en Colombia (1872-1945), estrena su ópera *Ester* (el 2 de julio de 1874); más tarde, su ópera *Florinda* (el 22 de noviembre de 1880). En 1897, José Castro (1872-1945) da a conocer en el Cuzco su trabajo sobre el sistema pentafónico en la música indígena y precolonial, importante aporte musicológico que aplicaron muchos compositores en las obras líricas, y emplearon, en general, para dar a conocer la música prehispánica. Por otro lado, es importante destacar al compositor peruano Daniel Alomías Robles, autor de la zarzuela *El cóndor pasa* (1913), quien compartió con José Castro el descubrimiento del pentafonismo en la música de Los Andes, cuya característica fundamental es la carencia de semitonos. En 1902, el compositor chileno Remigio Acevedo Gajardo (1863-1911) compone su ópera *Caupolicán*, basada en motivos tomados del folclor chileno. En 1918, el compositor cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) estrena su ópera *Doreya*,

basada en la música caribeña de estilo verista e inspirada en leyendas indígenas. En 1929, el compositor brasileño Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) compone su ópera *Malazarte*, que fue representada en 1941; en ella, cada uno de los personajes principales se asocian con un género folclórico o popular de Brasil. En ese mismo año, el compositor argentino Felipe Boero (1884-1958) estrena en el Teatro Colón de Buenos Aires su ópera *El matrero*, donde combina efectos sonoros propios del folclor argentino con elementos italianos y algunas frases veristas y gauchescas. Hay que destacar que Boero fue el pionero en utilizar libretos en castellano, cosa que posteriormente también hizo el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado. En 1940, Salgado estrenó su ópera *Cumandá*, basada en la novela de Juan León Mera. La acción tiene lugar en las provincias del oriente del Ecuador. Más adelante, compuso su ópera *Eunice* (1956-57) en tres actos y cuatro cuadros; es la primera ópera que pertenece a una trilogía basada en la historia de Roma durante el siglo I d. C. Las otras dos óperas de la trilogía son *El centurión* y *El tribuno*. Los libretos pertenecen al compositor (Tello Malpartida, 2004).

2. DESARROLLO

2.1 Llegada de la ópera al Ecuador y al resto de Latinoamérica

Las óperas creadas por compositores ecuatorianos fueron: *Cumandá*, de Sixto María Durán Cárdenas; *Rodrigo*, de Gustavo Salgado (hermano de Luis H. Salgado); las cuatro óperas de Luis H. Salgado: *Cumandá*, *Eunice*, *El centurión* y *El tribuno*, la opereta *Ensueños de amor*, la ópera-ballet *Escenas de corpus*. También, la ópera *La casa del qué dirán* (obra inconclusa) de Gerardo Guevara; asimismo, se tiene conocimiento de otra ópera *Cumandá*, esta de Pedro Pablo Traversari Salazar. A continuación, se hace una descripción histórica sobre la ópera en el Ecuador, tomando como referencia el libro *Memorias de la lírica en Quito*, de la investigadora ecuatoriana Nancy Yáñez.

El auge de la ópera en el Ecuador, según esta autora (Yáñez, 2005), se inició ya desde fines del siglo XIX y especialmente entre las décadas de 1920 y 1930, debido a la llegada de compañías extranjeras, sobre todo italianas, a las ciudades de Guayaquil, Quito y Cuenca, donde se destacaron numerosos cantantes extranjeros y ecuatorianos.

Con la llegada del italiano Domingo Brescia, en 1904, designado como director del Conservatorio Nacional de Música en Quito, se incrementó la actividad lírica en la capital, y llegaron compañías como Lambardi y otras.

En 1908 la Compañía Marcelli presentó las siguientes óperas: *La bohème*, *Rigoletto*, *El trovador*, *Aída*, *La traviata*, *Don Pascuale*, *Carmen*, entre otras. Luego se presentaron problemas en la organización de esta Compañía.

El 24 de septiembre de 1921 llegó a Quito la Compañía de Óperas Bracale, con la que participaron artistas nacionales y extranjeros. El éxito fue rotundo; tanto es así que el Sr. Bracale, en una entrevista realizada por el diario *La República* de Bogotá, se expresó de este modo: “Voy con fe ciega y un gran entusiasmo que me inspira el recuerdo inolvidable que tanto mis artistas como yo trajimos de Quito y Guayaquil el año pasado”.

Cabe destacar la gran afición que tenía el público durante los años 1921-22, cuando se llegó a presentar una ópera por cada noche, lo que motivó para que se formaran posteriormente compañías líricas nacionales.

En 1924, durante un concierto sinfónico organizado por el compositor Francisco Salgado, se presentaron extractos de obras de Wagner, Beethoven y Bizet, y al piano Luis Humberto Salgado.

El 6 de abril de 1929, la Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas debutó con algunas partes de los dos primeros actos de la ópera *El trovador* de Verdi, teniendo como maestro director concertador a Luis Humberto Salgado. Debido al éxito obtenido, Nancy Yáñez escribe: “El domingo 19 de mayo a las 3 p.m., en honor a las damas quiteñas, y por pedido general del público, se vuelven a presentar los dos actos de *El trovador*, especificando que el maestro director sería José Ignacio Canelos, y que la orquesta era completa”.

La investigadora Nancy Yáñez también comenta que es necesario tomar en cuenta en palabras del musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno que, debido al bajo rendimiento económico de las presentaciones, muchas actividades y proyectos operísticos tuvieron que ser suspendidos. Se podría deducir que esta fuera una de las causas principales por las que no estrenaran las óperas de Salgado, aparte de no poder contar con una orquesta suficientemente preparada. A pesar de todo, Salgado pudo escuchar su opereta *Ensueños de amor* el 2 de abril de 1932, con la Compañía Sánchez. El libreto, escrito también por Salgado, fue fuertemente criticado; sin embargo, alcanzó éxito.

En Guayaquil también era intensa la actividad operística y de zarzuelas, bajo la dirección del maestro italiano Angelo Negri. Con gran éxito tuvo lugar el 17 de junio de 1953 un concierto en el Teatro Sucre; dentro del programa se incluyó el coro inicial del segundo acto de *Cumandá* de Salgado. El concierto estuvo dirigido por el mismo Salgado (Yáñez, 2005, pág. 228 y 223).

La actividad operística continuó en el Ecuador. Cabe mencionar el estreno de *La serva padrona*, en Quito, el año 1969; y el estreno de la ópera *Amalh and the night visitors* de Menotti, en 1972, con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Gerardo Guevara.

En los primeros discos de pizarra grabados en el Ecuador durante las primeras décadas del siglo XX, se nota el esfuerzo de cantantes ecuatorianos por tratar de imitar los estilos líricos europeos, incluso cuando cantan pasillos, yaravíes u otras canciones locales. Todo esto conllevó a que se conformaran compañías nacionales, las cuales, enfrentadas a la dificultad de mantener empresas de esta magnitud, no llegaban a consolidarse sino en forma asistemática.

Los compositores latinoamericanos durante gran parte del siglo XX utilizaron una variedad de lenguajes musicales europeos y nacionalistas que introdujeron también en la ópera. Las compañías, en su mayoría italianas, influenciaron en la formación de un movimiento operístico en Latinoamérica, principalmente en la Argentina, donde, debido a una intensa migración italiana entre 1880 y 1920, había llegado la ópera. El Dr. Cetrangolo dice al respecto: “la ópera fue elegida como parte fundamental del catálogo constitutivo de la simbología nacional” (Cetrangolo, 2010, pág. 15).

2.2 Características de la ópera nacional en Ecuador y en Latinoamérica

Escribir sobre ópera nacional en el Ecuador es referirse al compositor Luis Humberto Salgado, quien, el 6 de diciembre de 1966, en una carta titulada “Síntesis de las actividades operísticas” escribe lo siguiente:

Quien escribe estas líneas con pleno conocimiento de causa, ya que en su catálogo de composiciones del IV Volumen de “Compositores de América” (publicación de la Unión Panamericana), figuran una opereta en tres actos (“Ensueños de Amor”); un melodrama sobre texto del distinguido literato colombiano Antonio Alvarez Lleras en cuatro actos (“Alenjadría la Pagana”); tres óperas: *Cumandá*, *Eunice* y *El centurión*, en tres actos, de los cuales se han ejecutado fragmentos bajo la dirección del autor, con no poco éxito. (Salgado, 1966).²

El compositor italiano Domingo Brescia constituye uno de los primeros extranjeros que abordaron académicamente temas de música tradicional ecuatoriana, influyendo de esta manera en el nacionalismo musical del país. Gracias a sus consejos, el musicólogo ecuatoriano Segundo

² Estas últimas óperas a las que se refiere Salgado, son de su autoría.

Luis Moreno se propuso recoger ejemplares de música indígena, que usó en sus conocidos estudios y publicaciones musicológicas, así como en algunas de sus composiciones.

Los primeros estudios orgánicos sobre música ecuatoriana son de Segundo Luis Moreno: *La música en la provincia de Imbabura* (1923) y *La música en el Ecuador* (1930). Juan Pablo Muñoz publica *La música ecuatoriana* (1938) y G. Alzamora *Síntesis histórica de la música ecuatoriana* (Guerrero Gutiérrez, 2012).

Las características esenciales de la música nacional ecuatoriana se podrían concretar en los siguientes aspectos: música autóctona diferenciada por regiones, que dan características propias de territorios que pertenecen por separado a la costa, la sierra y por otro lado la zona selvática. Cada región con sus géneros populares propios, donde no predomina la notación de música occidental: predomina solo la fuente oral y se aprende solo ‘al oído’. En el lado académico, existe la mezcla de música autóctona ecuatoriana y la música tradicional proveniente de la cultura europea; en ella, la mayoría de los compositores ecuatorianos emplean el sistema de notación occidental escrita.

El etnomusicólogo ecuatoriano Juan Mullo considera que las manifestaciones actuales se van alejando de un concepto etnocrático de cultura musical y que la noción de música nacional ecuatoriana ha traído conflictos debido a que los sujetos históricos ahora ya no se definen por ese tipo de pertenencias, sino por el conjunto de manifestaciones artísticas y sociales, sean estas tradicionales o modernas, regionales o globales, populares o académicas (Mullo Sandoval, 2009).

El nacionalismo se desarrolló en países de Latinoamérica donde se buscó una identidad desde finales del siglo XIX, desde México hasta el Cono Sur. Surgieron confrontaciones a partir de la llegada a América de compañías de ópera, lo que dio lugar a puestas en escena en diferentes países de América Latina donde se presentaron espectáculos de óperas nacionales que combinaron lenguajes europeos y propios de cada lugar. En general, la música nacional latinoamericana ha pasado por diferentes estilos, buscando referentes en centros de mayor hegemonía cultural.

“Desde 1941, con el ingreso de Estados Unidos al debate, el concepto de americanismo será sustituido por el de panamericanismo primero y por el de interamericanismo después, tanto en la esfera política y cultural como en el campo musical y musicológico”. Con estas palabras, escritas por el musicólogo Juan Pablo Gonzáles, se amplía el acercamiento musicológico de Estados Unidos a América Latina. (González, 2009).

2.3 Autores de óperas en el Ecuador

Al Ecuador llegaron numerosas compañías, sobre todo italianas, llevando y estrenando óperas como *La traviata*, *Il trovatore*, *Aída*, *La bohème*, *Tosca*, *Rigoletto* y otras; y gracias a una fuerte actividad artística en este género, que tuvo notable éxito a fines del siglo XIX y principio del siglo XX, se suscitó el interés de compositores ecuatorianos por crear obras operísticas a lo largo del siglo XX. Algunos de estos compositores crearon óperas dentro de una línea “nacionalista” y otros prefirieron seguir la línea netamente europeizante; por otro lado, compositores eclécticos prefirieron mezclar ambas líneas, dando forma a un género con múltiples lenguajes musicales que ha sido también preferido por muchos compositores latinoamericanos.

Dentro de los más destacados compositores de óperas se encuentran: Sixto María Durán Cárdenas (1875-1947), autor de la ópera *Cumandá*, en cuatro actos, basada en la novela homónima de Juan León Mera. Esta ópera fue compuesta en 1900, lo que la sitúa como la primera ópera escrita en el Ecuador y es de carácter indianista. En el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador hay dos partituras de esta obra. Según Pablo Guerrero, investigador ecuatoriano, no existe un ejemplar completo de esta ópera (Guerrero Gutierrez, 2014).

Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956), autor de la ópera *Los funerales del sol* o *Los hijos del sol*. Otras óperas suyas: *La profecía de Huiracocha* y *Cumandá o la virgen de las selvas*. Las tres óperas que compone Traversari tratan temas nacionales ecuatorianos y forman parte de óperas compuestas con temas nativos escritos por compositores del movimiento latinoamericano de la primera mitad del siglo XX.

Luis Humberto Salgado (1903-1977), compositor ecléctico, compuso cuatro óperas, una opereta y una ópera-ballet. Su estética nacionalista se manifiesta en su ópera *Cumandá* (1940-1954), basada en la ya mencionada novela de Juan León Mera. Su trilogía operística: *Eunice* (1956-57), *El centurión* (1959-1961) y *El tribuno* (1964-1971), con libreto del mismo compositor, aborda una temática de línea europeizante. Estas óperas están basadas en argumentos de la historia romana de los dos primeros siglos. En su opereta *Ensueños de amor*, Salgado crea el argumento y el libreto tomando escenas cotidianas de la capital quiteña por los años de 1930. En la ópera-ballet *Escena de corpus* (1948-49), también elige temas ecuatorianos. Según la musicóloga ecuatoriana Ketty Wong, “ninguna de sus obras escénicas ha sido estrenada en su totalidad hasta el momento”.

Mesías Maiguashca (24 de diciembre de 1938), compositor ecuatoriano naturalizado alemán, compuso la música y el libreto de una miniópera titulada *Los enemigos*, obra que fue encargada y estrenada por el ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe (Alemania) en 1997. Basada en el cuento de Jorge Luis Borges “El milagro secreto”, esta ópera, a pesar de pertenecer a un compositor ecuatoriano, es totalmente europea. Maiguashca procede por medio de un montaje escénico con proyección de video y música electroacústica a ocho canales. Está dividida en doce escenas cortas (Wong Cruz, 2003-2004, pág. 74).

Arturo Rodas (3 de marzo de 1954), compositor ecuatoriano naturalizado francés. Compuso la ópera *El árbol de los pájaros* (2002-2003), para voz, treinta instrumentos y electroacústica en cuatro ambientes. La trama es arquitectónica; hay relación entre la música y la casa en que se toca; el público camina en los diferentes espacios de la casa. Se estrenó en febrero de 2008 en el Museo de Arte Moderno de Cuenca.

Diego Luzuriaga (Loja, 1955; vive en Estados Unidos), compuso la música y el libreto de la ópera *Manuela y Bolívar*, una obra que trata sobre la épica de la época revolucionaria latinoamericana del siglo XIX. Se estrenó el 13 de noviembre de 2006 en el Teatro Nacional Sucre en la ciudad de Quito.

Se aprecia que los dos primeros compositores de óperas siguieron una línea nacionalista, con temas propios del país en que nacieron, muy usual en la época en que vivieron. Con Luis Humberto Salgado, el compositor encontró una estética propia, pero a través de una identidad nacional académica, mediante la adaptación de armonías y técnicas modernas europeas combinadas con elementos autóctonos del país. Los compositores Mesías Maiguashca y Arturo Rodas prefieren utilizar elementos electroacústicos en sus óperas y un lenguaje más contemporáneo de la música. Por último, el compositor Diego Luzuriaga prefiere la línea latinoamericana, ya que introduce los géneros latinoamericanos en su ópera con un pensamiento más abierto al lenguaje musical común de los países de habla española.

Es necesario tomar en cuenta, por otro lado, las publicaciones que se hacían y se siguen haciendo todavía en muchos lugares, en lo relativo a las críticas de música, las cuales, lamentablemente, están a cargo de personas generalmente no entendidas en la materia. Viene al caso el ensayo *Musicógrafos y musicólogos*, escrito por la Dra. Yael Bitrán, en la que define al musicógrafo como cualquier persona que escribe acerca de la música, y lo diferencia del

crítico, que conoce de historia de la música, de técnica y de estética, pero que no llega a ser un musicólogo, el cual necesita mayores conocimientos (Bitrán Goren, 2003).³

Un ejemplo se dio en la ciudad de Quito, donde un crítico publicó un artículo en 1932 sobre el trabajo ineficaz del libreto hecho por Salgado de su opereta *Ensueños de amor*, a lo que Salgado respondió: “El músico, para que se llame compositor dramático, debe saber de técnica teatral y literaria... si esto no lo ha sabido el crítico lo calificaremos de un verdadero ignorante” (Yáñez, 2005, pág. 100). Hay que considerar que los conocimientos sobre música de Luis Humberto Salgado eran muy amplios como pianista, compositor, pedagogo, escritor de tratados de armonía y teoría musical, y sobre todo como investigador musical.

Es importante que exista una crítica constructiva y no destructiva de la música y que esta función esté a cargo de entidades o personas que poseen un conocimiento vasto en este arte sin caer en cánones que limiten la libertad del artista.

2.4 Teatros en el Ecuador

Según datos publicados en el diario *El Telégrafo* del 1 de abril de 2013, Ecuador tiene 61 teatros (Telégrafo, 2013). Pero habría que observar detenidamente las intenciones o tipos de programaciones que se realicen en los teatros.

En Quito hay 25 escenarios, Guayaquil tiene 6 destinados a la dramaturgia, en Riobamba hay 4, en Loja hay 2, al igual que en Ambato y Latacunga, los 3 restantes en Cuenca. La mayor concentración de teatros la tiene la capital, Quito, porque es donde más se centra la gestión administrativa. Entre los teatros más importantes que serían adecuados para representaciones operísticas, se encuentran los que a continuación se relacionan.

En la ciudad de Quito: el Teatro Nacional Sucre, administrado por la Municipalidad de Quito; el Teatro Bolívar, administrado por la Fundación Teatro Bolívar, el cual fue clausurado por tres años a causa de un incendio sufrido en el año 2011. Anteriormente, en 1999, había sufrido otro incendio.

En la ciudad de Guayaquil: El Teatro Centro Cívico Eloy Alfaro, administrado por el Estado; el Teatro Centro de Arte, centro privado administrado por la Sociedad Femenina de Cultura, y el Teatro Sánchez Aguilera, también privado.

³ Ensayo sobre el Coloquio de Investigación Musical que se realizó en la Feria Internacional del Libro Universitario, en junio de 2003 en la ciudad de México.

En la ciudad de Cuenca: El Teatro Sucre, administrado por la Alcaldía; además, el Teatro Pumapungo y el Teatro Carlos Cueva Tamariz.

El teatro con más presentaciones de óperas es el Teatro Nacional Sucre en la ciudad de Quito: uno de los más antiguos teatros de ópera en Sudamérica, que fue construido entre 1879 y 1886, tomando un modelo de teatro italiano. Este teatro fue construido sobre una plaza donde se realizaban corrida de toros, peleas de gallos y existió una casa de carnicería. Ahí se presentaron las primeras compañías de zarzuela y de óperas que llegaron desde Europa. A pesar de que compositores ecuatorianos crearon obras operísticas, no se estrenó ninguna de ellas en el teatro. La única ópera completa ecuatoriana que se presentó, en el año 2006 y por encargo del Teatro Nacional Sucre, fue *Manuela y Bolívar* del compositor ecuatoriano Diego Luzuriaga.

2.5. La ópera: ¿un género en extinción en Latinoamérica o un género en sus inicios?

Lawrence Kramer ha afirmado:

La gran cantidad de grabaciones en el mundo y los entretenimientos de masas de música amateur, el crecimiento de musicólogos, análisis musical, y teoría musical, han hecho que la música clásica de mediados del siglo XX esté fuera del público. Los nuevos musicólogos, así como otros movimientos intelectuales, tratan de revertir esto, es en parte un renacimiento, pero no como una réplica sino con el propósito es recapturar el rol de esos discursos en sociedad y cultura. Si eso sucede, puede ayudar a revivir la música clásica.⁴ (Kramer, 1995, pág. 5)

En Latinoamérica, la ópera aún se encuentra en sus inicios a pesar de existir ya más de un siglo. El público asiste a este tipo de género, sobre todo en países como Argentina, Brasil, México, Chile, donde hay mayor difusión. Incluso se han edificado nuevos teatros como el Teatro Nacional de Lima (Perú), donde se representan constantemente obras líricas de óperas, operetas y zarzuelas. Sin embargo, es preocupante ver cómo la crisis que afecta a Europa, repercute también en Latinoamérica en el ámbito cultural; tanto es así, que algunas instituciones culturales manifiestan que, si se extinguiera la ópera en Europa, en América Latina la ópera llegaría a su fin.

Por otro lado, las inquietudes que despierta la tecnología, está llevando a los estudiantes de música a elegir en algunas universidades la carrera de Producción de Sonido, realizando la

⁴ La traducción es de la autora del artículo.

mayoría de sus trabajos mediante computadoras, videos y otros aparatos electrónicos, y no asisten a los espectáculos en vivo que se presentan en los teatros. Factores económicos también inciden a la poca asistencia, sobre todo en ciertos países latinoamericanos; a esto se suma que la gente no conoce el género, no lo entiende porque está en otro idioma. A lo que se plantea nuevamente parte de la interrogante: ¿La ópera es un género en extinción? No. Existe un cambio en el mundo de la ópera y justamente viene acompañado por la tecnología. En el Teatro Real de Madrid tuvo lugar la Conferencia Internacional de Ópera Europa, y se realizó un debate sobre el uso de las nuevas tecnologías en la ópera y la producción audiovisual como instrumento para la difusión y promoción de este género. En el debate se discutieron modelos de financiación para las nuevas formas de retransmisión de ópera *online*, así como se discutió la creación de nuevos públicos y la educación musical a través de herramientas tecnológicas, con que los estudiantes podrían ver y escuchar desde las aulas.

El 6 de mayo se realizó el Primer Encuentro de Teatros Iberoamericanos, en el que participaron los directores de las instituciones siguientes: Teatro Municipal de Río de Janeiro, Teatro Municipal de Santiago de Chile, Teatro Bellas Artes de Bogotá, Teatro Teresa Carreño de Caracas, Palacio de Bellas Artes de México y Teatro Nacional de Costa Rica (Real, 2015).

Los nuevos musicólogos, como indica Kramer, tienen amplio trabajo de investigación en el renacimiento y no en la extinción de la música clásica en Latinoamérica.

Es importante para Latinoamérica no perder la conexión con sus raíces culturales y mostrar al mundo globalizado a través de estos avances tecnológicos, su identidad por medio de uno de los géneros más importante del arte: la Ópera.

3. CONCLUSIONES

El conjunto de las interrogantes atendidas en este trabajo demuestra la necesidad de que exista mayor interés y preparación por parte de los musicólogos al investigar el género operístico en Latinoamérica, así como la de tener en cuenta aspectos sociales y de encuentro entre las diferentes culturas en cada país latinoamericano, ya que cada uno posee características propias, y resulta complejo el encuentro de esta diversidad para tratar temas tan específicos como es el caso de la ópera de origen netamente europeo, lo que es causa de rechazo en muchos pueblos del Ecuador y de Latinoamérica en general.

Por otro lado, las escasas publicaciones sobre la ópera muchas veces no están a cargo de especialistas; a esto se suman factores económicos que inciden en la poca respuesta positiva

por parte del público, especialmente en países donde hay mayor diversidad de etnias e índice de pobreza, lo que origina un desnivel cultural ya que el promedio de ese grupo constituye la mayoría y no tiene mayores posibilidades de asistir y comprender este género. Este desnivel cultural también se da por la falta de investigación por parte de los musicólogos, que deberían realizar un trabajo *in situ*, ya sea en archivos o bibliotecas para el rescate de obras operísticas que crearon los compositores latinoamericanos. Es necesario llevar a cabo proyectos sobre el montaje de óperas que llegue a todos los estratos sociales, así sea por medio de videos escénicos montados en diferentes espacios urbanos y rurales.

El proyecto “Ópera en Castellano”, llevado a cargo por el cantante y empresario peruano Joel Huanca en Lima (Perú), tiene la finalidad de apoyar a jóvenes cantantes de América Latina que interpretan óperas en castellano para que el público pueda comprender la obra. Llama la atención que en el repertorio incluye voces líricas, no académicas, que poseen extensos registros que emiten en forma natural, como es el caso de la soprano andina de ‘coloratura’ Hatun Killa, nombre artístico de la joven peruana Lilian Cornelio, quien canta en castellano y en quichua llevando su canto a los pueblos del interior. Otro proyecto interesante y que no requiere de una gran inversión económica podría ser el de llevar la ópera fuera de los teatros, a lugares públicos como centros comerciales, plazas o sitios donde los cantantes se mezclen con los transeúntes, y canten los temas más populares del repertorio lírico.

En fin, existe diversidad de recursos posibles para que la ópera sea una de las principales armas artísticas latinoamericanas.

4. BIBLIOGRAFÍA

Albini, M. C., & Cianciaroso, E. (20-22 de octubre de 2010). *Albini, María Claudia, El Matrero de Felipe Boero, una ópera*. Recuperado el 1 de mayo de 2015, de [matrero-proyección-universal.pdf](http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/matrero-proyeccion-universal.pdf): <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/matrero-proyeccion-universal.pdf>

Bitrán Goren, Y. (2003). *Musicógrafos y musicólogos*. México.

Cetrangolo, A. E. (2010). *Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano e Argentina entre 1880 y 1920*. Valladolid, Valladolid, España: Universidad de Valladolid.

Claro, S. (1970). *La música virreinal en el nuevo mundo*. Recuperado el 2015, de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/11242/11575>

- González, J. P. (2009). "Musicología y América Latina: una relación posible". *Revista Argentina de Musicología Argentina*. <http://www.aamusicologia.com.ar/revistas/10/rev10.pdf>
- Guerrero Gutiérrez, P. (1 de mayo de 2012). *Memoria musical del Ecuador: mayo 2012*. Recuperado el 5 de mayo de 2015, de Músicos italianos en Ecuador: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012/05/>
- Guerrero Gutiérrez, P. (9 de abril de 2014). *Memoria musical del Ecuador*. Recuperado el 16 de mayo de 2015, de <http://sonymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la-1705.html>
- Kerman, J. (1991). American in the 1990s. *Journal of Musicology*, Vol. 9 (Nº 2).
- Kramer, L. (1995). *Prospects, Postmodernism and Musicology*. Los Angeles: University of California.
- Meneses Pallares, A. (enero de 1989). "Venerable figura de un maestro". *Opus 31*.
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo editorial Ministerio de Cultura.
- Real, T. (6 de mayo de 2015). *El teatro tiende puentes entre Europa e Iberoamérica*. Obtenido de <http://www.teatro-real.com/es/noticias/detalle/el-teatro-real-tiende-puentes-entre-europa-e-iberoamerica>
- Salgado, L. H. (6 de diciembre de 1966). Síntesis de las actividades operísticas. *Cartas*. Quito, Pichincha, Ecuador.
- Telégrafo, E. (1 de abril de 2013). De los 61 teatros del Ecuador, 25 se encuentran en Quito. *Cultura*. Obtenido de <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/de-los-61-teatros-del-ecuador-25-se-encuentran-en-quito>
- Tello Malpartida, A. (2004). "Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad". *Hueso Húmero* (44).
- Wong Cruz, K. (2003-2004). *Luis Humberto Salgado: un Quijote de la música*. Coedición Banco Central del Ecuador-Casa de la Cultura Benjamín Carrión.
- Yáñez, N. (2005). *Memorias de la lírica en Quito*. Quito, Pichincha, Ecuador: Ediciones Banco Central del Ecuador.