



**EL COLEGIO
DE SONORA**

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES

**La Compañía Impulsora de Ópera en la ciudad de México, 1915-1917: sus
presentaciones de ópera romántica italiana.**

Tesis presentada por

Paulina Isabel Molina Díaz

Para obtener el grado de

Maestra en Ciencias Sociales

en la línea de investigación de Estudios Históricos de Región y Frontera

Director de tesis: Dr. Miguel Manríquez Durán

Hermosillo, Sonora

Julio de 2014

A Bodoque y Copito

Agradecimientos

La elaboración de esta tesis fue posible, gracias a varias personas e instituciones. Primeramente, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por los recursos otorgados durante el tiempo dedicado a la realización de los estudios para la obtención del grado de maestra.

Agradezco de igual manera, a las autoridades de El Colegio de Sonora, por darme la oportunidad de estudiar en una institución prestigiosa, con la confianza de salir preparada para nuevas metas. Al personal de todas las áreas, de quienes recibí un trato amable y cortés durante todo el tiempo que convivimos. Egreso de esta institución con la idea de que fue una experiencia muy grata y con el fin de poner en práctica lo aprendido.

Agradezco también, a las autoridades del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por recibirme en la estancia de investigación, la cual, fue parte indispensable en el proceso de este trabajo. Además de agradecerle, a la doctora Consuelo Carredano Fernández, por el apoyo brindado durante la estancia.

Por contar con su apoyo y confianza, quiero agradecer al doctor Miguel Manríquez Durán, quien fue guía durante la elaboración de esta tesis. A mis lectoras, la doctora Esther Padilla Calderón y la maestra Elizabeth Cejudo Ramos por dedicar parte de su valioso tiempo a las asesorías, consejos y recomendaciones para mejorar este trabajo, hasta llegar a su conclusión.

Por los debates, ánimos, sugerencias y apoyo, agradezco a mis compañeros; principalmente a Delia María, Lucía, Carlos Alberto, Juan Carlos, Hiram y José Manuel, con quienes compartí esta etapa de mi vida y que seguramente, compartiremos más experiencias. Además quiero mencionar a los compañeros de otras líneas, que si bien no convivimos la mayoría del tiempo, compartimos momentos muy gratos, algunos son: Ángela, Carolina, Dania, Iris, Francisco, Karen, Luz, Pedro, Tina, Yoselin.

De manera muy especial, quiero agradecer a Gabriel por su apoyo al momento de realizar esta tesis, por compartirme fuentes valiosas para este trabajo, y sobre todo, por motivarme en los momentos de mayor presión.

Agradezco a mi familia, por su paciencia y apoyo brindado, comenzado por mi madre y hermano, que por la distancia, son las personas a quienes les falté más tiempo durante el transcurso de este trabajo. A mis hermanas por sus ánimos, al pequeño Alexi por ayudarme a despejar mi mente en los momentos de bloqueo. A mis tías, tíos, primos y primas, de los cuales recibí su apoyo incondicional. Al abuelo Benjamín por su sabiduría y confianza, que siempre ha tenido en mí. A mi abuela Guillermina y mi abuela Mercedes, que aunque ya no está presente, recuerdo sus sabios consejos.

Con cariño, agradezco a Ana Lilia por estar siempre pendiente de mis avances y por motivarme a continuar trabajando. Quiero agradecer a mis amistades: Alan, Alfredo, Ámbar, Diana, Elizabeth, Ernesto, Jorge, Fernanda, Fernando, Ileana, Kevin, Pedro, Poly, Veronica, Yosabeth y todos aquellos que aunque no podía verlos como quisiera, me dieron ánimos para terminar. Son muchas las personas que me gustaría nombrar en este apartado, agradezco a todos los que de alguna manera contribuyeron a la realización de esta tesis.

Índice

Resumen.....	(1)
Epígrafe.....	(3)
Introducción.....	(4)
Capítulo 1. Marco teórico.....	(9)
1.1. Historia Cultural.....	(9)
1.2. Nueva Historia Cultural.....	(9)
1.3. Teoría de la práctica.....	(11)
1.3.1. Prácticas.....	(11)
1.3.2. <i>Habitus</i>	(15)
1.4. Cultura.....	(17)
1.5. Romanticismo.....	(19)
1.5.1. La doctrina romántica del arte.....	(21)
1.5.2. El romanticismo en la música.....	(23)
1.5.3. El romanticismo en México.....	(25)
Capítulo 2. Metodología.....	(29)
2.1. Análisis de las prácticas.....	(30)

2.2. Análisis crítico de los textos.....	(31)
2.3. Fuentes y técnicas de investigación.....	(34)
Capítulo 3. La ópera en México (contexto histórico).....	(36)
3.1. Herencias de la ópera del siglo XIX.....	(37)
3.2. La ópera en el México de principios del siglo XX.....	(43)
3.3. La ópera romántica italiana en el periodo revolucionario en la ciudad de México...	(45)
Capítulo 4. La Compañía Impulsora de Ópera.....	(52)
4.1. 1915, año de estreno de la Compañía Impulsora de Ópera	(52)
4.2. Temporadas de 1916.....	(65)
4.3. 1917, el declive.....	(87)
Capítulo 5. Conclusiones.....	(102)
Fuentes.....	(114)
Anexos.....	(118)

Resumen

En el presente estudio, intento explicar las razones del funcionamiento y éxito de La Compañía Impulsora de Ópera con presentaciones de ópera romántica italiana en la ciudad de México, durante el periodo de 1915 - 1917. Abordo los años de auge, cuando trabaja a teatro lleno, sin dejar de lado que se siguió presentando ante el público hasta 1919.

La investigación, está pensada desde la Historia Cultural, con el enfoque de los estudiosos de la Nueva Historia Cultural. Entre ellos, Carlo Ginzburg y Roger Chartier, donde la teoría de la cultura es desde la perspectiva de una antropología o sociología histórica. La Nueva Historia Cultural, me permite analizar las prácticas de una sociedad, en un tiempo determinado. En este caso, analizo la práctica de asistencia del grupo de la elite social en la ciudad de México, a las presentaciones que ofreció La Compañía Impulsora de Ópera desde 1915 hasta 1917.

Este análisis me permitió detectar los factores de su reproducción y que a su vez, influyeron en el funcionamiento y éxito de la compañía. Además, tomo en cuenta el contexto histórico en el que se desenvuelve la práctica, y la misma compañía, para rescatar otros elementos que me permitan dar una explicación más completa sobre el éxito de la impulsora.

Entre los hallazgos de la investigación, se encuentran algunos de los factores que influyeron en la reproducción de la práctica analizada, estos son: la aceptación de La Compañía Impulsora de Ópera por el público, la dirección artística de José Eduardo Pierson Lorta (1871 – 1957), y los periódicos en los que se anunciaba la impulsora. Además, para que la

compañía funcionara con éxito, fueron de gran importancia los aspectos contextuales de la época.

Las palabras claves de la presente investigación son: *Compañía Impulsora de Ópera, José Pierson, ópera romántica italiana, elite y siglo XX.*

*“El que tiene sentido estético, sabe separar lo bello de lo feo,
la buena de la mala calidad, y el que tiene sentido histórico,
sabe lo que es posible y lo que no lo es en un determinado
momento y tiene la sensibilidad para tomar lo que distingue
el pasado del presente”*

H.G. Gadamer

Introducción

En la Historia Cultural de México durante el inicio de principios del siglo XX se ha estudiado poco el teatro, la ópera, e incluso la música. Por tanto, el romanticismo en el arte escénico se encuentra entre los temas poco abordados por la disciplina histórica, ya que la mayoría de los estudios similares se dedican a la literatura o a la pintura. Varios estudios hacen falta para completar la historia de la elite de principios del siglo XX, comenzando por el rescate de la música y su historia, la importancia del género operístico, los gustos de la sociedad, el papel de la mujer en estos temas, entre otros aspectos que conforman un vacío historiográfico que no estoy cerca de llenar.

Con este trabajo, intento contribuir a las investigaciones sobre la reproducción de la ópera romántica italiana en México, las prácticas de la elite de la ciudad de México en el periodo de estudio, y, lo principal, aportar sobre La Compañía Impulsora de Ópera y su fundador. Queda esta tesis como una contribución muy general, en la cual presento una dimensión de las prácticas que la elite de la ciudad de México llevó a cabo, a través de La Compañía Impulsora de Ópera a partir de 1915 hasta 1917.

Considero que el éxito dicha compañía, está muy relacionado con la persistencia del interés por parte del público hacia sus repertorios de estilo romántico europeo. Si logro explicar el fenómeno que ocasionó el éxito de La Compañía Impulsora de Ópera en ese periodo, es probable que dando seguimiento a este trabajo, se pueda explicar en un futuro el porqué persistió el gusto por las obras operísticas de estilo romántico italiano en la ciudad de México en el periodo de 1915 - 1917.

Insisto en la importancia del periodo, debido a los cambios que se produjeron y los que se estaban presentando todavía en el mundo, gracias a los nacionalismos. Parecieran impredecibles las razones por las cuales se sostuvieron algunas compañías de ópera, pero es interesante conocer cómo fue posible el éxito de esas compañías, a pesar de la transición de los valores estéticos que se estaba generando, los cuales se alejaban poco a poco de lo europeo y daban un giro hacia lo nacional, esto sin mencionar aún que nuestro país se encontraba en plena revolución mexicana.

Con dichos vaivenes, se pensaría que la asistencia a las presentaciones de ópera cesaría. Además, esos eventos años atrás formaban parte de la diversión exclusiva de las clases superiores de la vida musical porfiriana. Sin embargo, la ópera continuó siendo de los eventos favoritos de la elite, y la práctica de la asistencia al teatro, continuó reproduciéndose aún en los momentos más intensos del movimiento revolucionario (Malmström, Dan. 1974, 40-41).

Para poder explicar las razones que mantuvieron la compañía vigente en esos años, es necesario dar respuesta a algunas interrogantes sobre este fenómeno histórico, como lo son: ¿Cuáles fueron las razones del funcionamiento y éxito de La Compañía Impulsora de Ópera a partir de 1915 hasta 1917 en la ciudad de México? Y ¿Cómo logró mantenerse La Compañía Impulsora de Ópera con presentaciones de ópera romántica europea en la ciudad de México durante el periodo de 1915 - 1917?

Considerando que, a finales del siglo XIX en México existió una aceptación por parte de la elite hacia las presentaciones de ópera romántica italiana, y que como consecuencia de ese

interés se mantuvieron prácticas de la época, hasta entrando el periodo revolucionario, pude plantear las siguientes hipótesis:

Si La Compañía Impulsora de Ópera estuvo funcionando exitosamente en la ciudad de México con repertorios de ópera romántica italiana durante 1915 - 1917, entonces, la práctica de la asistencia a las presentaciones de ópera romántica italiana se seguía reproduciendo por el grupo de la élite en ese momento histórico.

Si la práctica de la asistencia a las presentaciones de ópera romántica italiana se seguía reproduciendo por el grupo de la elite y era éste el que mantenía el éxito de la compañía, entonces, los factores que influían en la reproducción de la práctica, son los que mantenían el éxito de La Compañía Impulsora de Ópera.

Como he mencionado anteriormente, son pocos los estudios que se encuentran relacionados con el tema de La Compañía Impulsora de Ópera. Lo que más se acerca, son publicaciones sobre ópera en México del siglo XIX y las escasas fuentes sobre principios del siglo XX. Respecto a la empresa teatral, existen pocas fuentes de información primarias. Me basé principalmente en las hemerográficas que describen los eventos de la compañía, además de los libros *La Ópera 1901 – 1925* y *Dos siglos de ópera en México*. El primero de Edgar Ceballos, que contiene la descripción de varios eventos de la impulsora, así como fotografías de los programas y artistas. El otro libro que pertenece a Octavio Sosa, y me fue útil para relacionar las fechas de los eventos de la compañía con otras fuentes.

De los problemas que puedo detectar ante la falta de investigaciones relacionadas con la impulsora, o sencillamente ubicadas en ese periodo histórico, es la falta de fuentes. Es conocido que se han perdido muchos de los documentos del periodo revolucionario.

Además, en cuanto a la ópera, no existe un archivo donde se puedan localizar directamente, estos se encuentran trasapelados entre los documentos oficiales, dispersos en archivos privados o perdidos.

En la parte teórica, para introducirme al romanticismo europeo en nuestro país, me baso en la obra *Raíces del Romanticismo* de Isaiah Berlin e *Introducción del Romanticismo en México* de Montserrat Galí. Del primero retomo el concepto de romanticismo desde su origen europeo y del segundo el arraigo de este en México, además de sus ideas sobre la difusión del romanticismo a través de la mujer, quien contribuyó a mantenerlo vigente.

En cuanto a los conceptos de *habitus* y prácticas, los retomo de la teoría de la práctica de Pierre Bourdieu, siendo éste uno de los principales autores de la Nueva Historia Cultural que empata con la concepción simbólica de la cultura, y que también forma parte del marco teórico del trabajo. La teoría de Bourdieu, aunada a los conceptos de cultura y romanticismo, me ayudaron a obtener un panorama amplio de los sucesos culturales del país en el periodo contemplado, y me ofrece las posibilidades de focalizar nuevas investigaciones. Por ello, me pareció oportuna para realizar una primera aproximación hacia las prácticas que se desarrollan alrededor de La Compañía Impulsora de Ópera.

Este trabajo está conformado por cinco capítulos. Comienzo con el apartado teórico, en el cual desarrollo cada concepto a utilizar. Lo inicio dando un panorama sobre la Historia Cultural y el enfoque de la Nueva Historia Cultural, continúo con una explicación de la teoría de la práctica de Bourdieu, prosigo con la definición de cultura y el uso que doy a su concepción simbólica, finalizando con un recorrido del concepto de romanticismo.

En el segundo capítulo se encuentra desarrollada la metodología de la investigación y el tercer capítulo, lo conforma el contexto histórico que se compone de tres apartados: La Ópera en México, Herencias de la Ópera del siglo XIX y La Ópera en el México de principios del siglo XX. Dedico el cuarto capítulo a La Compañía Impulsora de Ópera, donde describo de manera cronológica el cómo se desarrolló en la ciudad de México, a partir de 1915 hasta 1917. El capítulo está dividido en tres secciones: 1915, año de estreno de La Compañía Impulsora de Ópera; Temporadas de 1916 y por último; 1917, el declive. Al final se encuentra el capítulo cinco, que se compone de las conclusiones, en el cual, doy cuenta de los principales hallazgos de la presente investigación.

Capítulo 1. Marco teórico

1.1. Historia Cultural

Historia y cultura son términos que han tenido una estrecha relación a través del tiempo. La historiografía reconoce las aportaciones de la cultura a partir de los años de 1920 con el surgimiento de la Historia Cultural. Durante esa década (1929), Johan Huizinga declaraba que el principal objetivo del historiador cultural consiste en retratar patrones de cultura, es decir, describir los pensamientos y los sentimientos característicos de una época y sus expresiones en obras literarias y artísticas. El historiador, descubre estos patrones culturales estudiando “temas”, “símbolos”, “sentimientos” y “formas” (Burke, Peter. 2006, 22).

Con el paso del tiempo, algunos estudiosos como Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Norbert Elías, Michel de Certeau, Clifford Geertz y Mijail Bajtin comienzan a centrarse en los símbolos;¹ su origen y usos mediante las prácticas. Estos autores forman parte de los orígenes de la Nueva Historia Cultural, enfoque que utilizaré en el presente estudio (Ibíd., 71).²

1.2. Nueva Historia Cultural

El trabajo que marca el paso de la Historia Cultural a la Nueva Historia Cultural fue una obra de Certeau, sobre la vida cotidiana en Francia, misma que se publicó en la década de

¹Se puede decir que a los historiadores culturales los une su preocupación por lo simbólico y su interpretación, ya que los símbolos se pueden encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana (Burke 2006, 15).

² Específicamente lo que se refiere a las prácticas.

1980. Éste autor hablaba de prácticas, concepto que es retomado por sus contemporáneos (Ibíd., 78).

Los teóricos de la Nueva Historia Cultural, haciendo uso de los conceptos de prácticas y representaciones en distintas modalidades, han alentado a los historiadores culturales a interesarse por estos, hasta convertirse en los rasgos distintivos de la Nueva Historia Cultural (Ibíd.).

Para que fueran definidos, tuvo que darse un giro cultural en la historia.³ Una de las obras que lo consolidó fue *Storia notturna* (1989) de Carlo Ginzburg (Ríos Saloma, Martín F. 2009, 117). Ginzburg ya había publicado una obra que se convirtió en un antecedente ejemplar de la Nueva Historia Cultural, este conocido libro es *El queso y los gusanos*, publicado en el año de 1976 (Ibíd., 121).

Otra obra que ayudó a consolidar el giro cultural es el artículo *El mundo como representación* de Chartier, publicado en 1989 (Ibíd., 117). Una de las consecuencias de la publicación del artículo hacia las prácticas historiográficas de ese tiempo fue, la ruptura de los paradigmas vigentes, por ejemplo: ya no se busca hacer una historia global (Ibíd., 124).

Para este autor, era necesario estudiar las prácticas específicas productoras de sentido en una sociedad determinada con respecto a una dimensión social en particular. Dio una propuesta metodológica con tres polos: el estudio crítico de textos, la historia de los libros y el análisis de las prácticas (Ibíd., 125).

³Se dice que fueron tres las principales acciones que determinaron el giro cultural: el crecimiento de la antropología cultural o simbólica, que sacó a la luz conceptos como representación o símbolo y nuevas formas de análisis. Aparte el uso de las aportaciones de otras disciplinas en los estudios culturales y el surgimiento de nuevas investigaciones que analizaban productos culturales y su relación con las prácticas sociales (Ibíd., 120-121).

Después de estas aportaciones, se comienza a hablar de Nueva Historia Cultural y se han podido estudiar sucesos analizando las representaciones y prácticas de los individuos en un espacio y tiempo determinados (Ibíd.). Los estudios que son realizados por medio de éste enfoque, como muchos otros, tienen sus pros y contras.

Algunas de las dificultades a las que se enfrenta esta manera de hacer historia es la definición del concepto de cultura, además de los métodos que se tienen que seguir para aplicarla. De igual manera, es difícil pensar en utilizar sólo un método, por ello la importancia de aliarse con otras disciplinas interesadas por los estudios culturales (ibíd.).

De la Nueva Historia Cultural, me enfoco en el estudio de las prácticas, concepto que retomo de Pierre Bourdieu, en conjunto de su término de *habitus* que los desarrollo a continuación.

1.3. Teoría de la práctica de Bourdieu

1.3.1. *Práctica*

El concepto de práctica está muy relacionado con el de *habitus*, pero aunque es el principal generador de prácticas, estas no se reducen solamente a las ejecuciones del mismo. En las prácticas se vuelven acto las disposiciones del *habitus* que han encontrado condiciones adecuadas para llevarse a cabo. La oportunidad de tener posibilidades históricas diferentes permite reorganizar las prácticas realizadas y producir prácticas transformadoras (Canclini García, Néstor. 1990, 35-36).

El autor expone que, –el *habitus* es la presencia actuante de todo el pasado del cual es el producto, por lo tanto, es lo que otorga a las prácticas su independencia relativa con referencia a las determinaciones visibles del presente en curso” (Bourdieu, Pierre. 2002, 208). O sea que, a las prácticas no se les puede explicar, sino en posición de vincular las condiciones sociales en las que se ha constituido el *habitus*, mismo que las ha engendrado con las condiciones sociales en las que ése opera (Ibíd., 91).

La práctica a analizar en esta investigación es la asistencia de la elite social de la ciudad de México a las presentaciones de ópera romántica italiana, ofrecidas por La Compañía Impulsora de Ópera durante 1915 - 1917. Al realizar este análisis conoceremos el sentido que el grupo de elite le otorgaba a la práctica; por lo tanto se podrá relacionar con las estrategias utilizadas en aquel tiempo que funcionaron y ocasionaron el mantenimiento y éxito de la impulsora.

Lo que sucede en la asistencia al teatro, como doy cuenta más adelante, es que la actividad operística de la ciudad de México formaba parte de las actividades que llevaba a cabo un grupo social privilegiado; práctica de ocio, que venía arraigándose desde años atrás. En este trabajo, aunque delimitado a un periodo específico, indago en sucesos de varios años antes del periodo de estudio, ya que existe la posibilidad de que el *habitus* que ocasionó que se desarrollaran esas prácticas fuera arraigado durante el auge del romanticismo europeo en el país.

Teniendo presente lo anterior y tomando en cuenta el hecho de que los esquemas generadores del *habitus* se aplican por transferencia a diferentes campos de la práctica, se comprende de inmediato que las prácticas, o los bienes que están asociados con las

diferentes clases en los diferentes campos de la misma, –Se organicen de acuerdo con las estructuras de oposición que son perfectamente homólogas entre sí, porque son totalmente homólogas del espacio de las oposiciones objetivas entre las condiciones” (Bourdieu 2007, 175).

Puedo concluir, que las prácticas marcan límites y son motivo de distinción entre los grupos. La práctica de ir a la ópera en el siglo XX era considerada como una manera de distinguirse y diferenciarse. Incluso en la misma práctica existió la distinción como por ejemplo: el teatro al cual se asistía, el asiento o lugar desde donde se era espectador, el comportamiento dentro del teatro, entre otras.

La práctica que propongo analizar me permitirá detectar algunas características de los participantes y sus estrategias para mantener con éxito la compañía. Entre estas se encuentran los fundadores, los asistentes, incluidos los periodistas y los mismos artistas que formaban parte de La Compañía Impulsora de Ópera. Estos actores, como veremos más adelante, tienen relación con el origen de la práctica de la sociedad de clase privilegiada en el periodo de estudio.

Es posible identificar otras características de los espectadores por el hecho de asistir a la ópera, ya que las presentaciones mismas, como evento y práctica, definen las características de quien asiste, gracias al significado o estatus que esta provee. Como es en las prácticas donde se logra una identificación entre los individuos por medio de los símbolos que intervienen en las mismas, estas ocasionan la formación de universalidades en el gusto y se genera lo que se conoce como gusto legítimo.

Refiriéndose a la experiencia de lo bello, Alexander Baumgarten (1714 – 1762), el fundador de la estética filosófica, denominó al estudio del conocimiento de la belleza con el nombre de estética. Y lo definió como el *ars pulchri cogitandi*, el arte de pensar bellamente (Gadamer, Hans-Georg. 1991, 55). Su propuesta posicionó a la estética en una zona del conocimiento donde se encuentran los “frutos” del conocimiento sensitivo a la que se adscriben las contribuciones del arte y la poesía. Desde entonces, la experiencia estética se entiende como un proceso que tiene su punto en una percepción sensorial (Pérez, María. 2008, 4).

El tener este sentido de apreciación estético, es ante todo, una posibilidad de la naturaleza humana, aunque no todos la llegan a desarrollar. Lo bello se vincula directamente a la subjetividad humana. Se define por las sensaciones o los sentimientos que suscita en el individuo. Lo estético produce una satisfacción desinteresada y libre, sin utilidad práctica, mientras que la satisfacción en lo agradable, como en lo bueno, encierra en sí interés (Pérez 2008,2).

No muy ajeno a estas ideas, Bourdieu señala que el interés por lo estético es formado en el *habitus* y este último se desenvuelve en un campo determinado o cultura. En este caso, infiero que el origen del interés por la ópera romántica italiana, creció gracias al desarrollo de la cultura de carácter romántico en el país. Para avanzar hacia el siguiente concepto, parto de que, al conocer el *habitus* de la elite de la sociedad mexicana de 1915-1917 se expresará el origen de sus prácticas y por lo tanto en sus intereses estéticos.

1.3.2. *Habitus*

Como el objetivo de esta investigación es explicar las razones del funcionamiento y éxito de La Compañía Impulsora de Ópera y entre los métodos a utilizar se encuentra el análisis de una práctica, la categoría de *habitus* posibilita encontrar el origen de la misma.

Es necesario indagar en el origen y formación de esa práctica, para conocer a qué se debía el interés del grupo de elite que asistía a las funciones, y a su vez, poder explicar el mantenimiento y éxito de la compañía. Para ello uso el concepto de *habitus* que es considerado, de una manera muy general, el productor de las prácticas y por tanto el generador de los gustos, mismos que determinan los estilos de vida (Ponce, María Eugenia. 2010, 50). En palabras de Bourdieu,

Los acondicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones durables y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes [...] es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones [...], que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir (2002, 54).

Es en las dos capacidades del *habitus* - la de producir unas prácticas y unas obras enclasables, y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y productos (gusto) -

donde se constituye el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida (Ponce Alcocer, María E. 2010, 50).

O sea que, el *habitus* tiende a engendrar todas las conductas “razonables”, de “sentido común”, dentro de unos posibles límites con regularidades y que tienen todas las probabilidades de ser positivamente sancionadas porque se ajustan objetivamente a la lógica característica de un campo determinado (Bourdieu 2002, 91-92).⁴ Dicho campo, regula el *habitus* mediante sus propias convicciones culturales, estas son consideradas iguales en el caso de referirnos a *habitus* de grupo o clase, y distintas en el caso de un *habitus* individual. El teórico explica:

Se podría considerar al *habitus* de clase (o de grupo) como un sistema subjetivo pero no individual de estructuras interiorizadas, esquemas conocidos de percepción, de concepción y de acción, que constituyen la condición de toda objetivación y de toda percepción, y fundar la concertación objetiva de las prácticas y la unicidad de la visión del mundo en la impersonalidad y la sustituibilidad perfectas de las prácticas y de las visiones singulares. Pero eso equivaldría a considerar todas las prácticas o las representaciones producidas de acuerdo con idénticos esquemas como impersonales e intercambiables, a la manera de las instituciones singulares del espacio que, si ha de creérsele a Kant, no reflejan ninguna de las particularidades del yo empírico (Ibíd., 97-98).

La concepción de *habitus* de clase es la que utilizaré para indagar en el origen de la práctica de asistir a las funciones de la Compañía Impulsora de Ópera. Como hemos visto, fue

⁴ El concepto de campo de Bourdieu se refiere a un ámbito autónomo, que adquiere independencia en un momento concreto en una determinada cultura y genera sus propias convenciones culturales (Bourdieu 2002, 91-92)

generada en el *habitus*, y retomo este concepto explícitamente para investigar el origen de la práctica elitista no como un conocimiento profundo del *habitus* de la elite, sino lo que compete a la búsqueda del origen y reproducción de la práctica analizada, perteneciente a ese grupo.

Como he venido mencionando, el análisis de las prácticas me permite centra el trabajo, en el origen y uso de los símbolos de una cultura en un espacio y tiempo determinados. Hasta el momento he descrito el uso de la teoría, el enfoque y la importancia del estudio de las prácticas en este trabajo, pero para poder llegar al análisis de estas prácticas, es necesario conocer la cultura dónde se originan y se desenvuelven dichas prácticas. Con la teoría de Bourdieu, apoyada de la concepción simbólica de la cultura es posible conocer el ámbito cultural donde se desenvuelven las prácticas. A continuación desarrollo el concepto.

1.4. Cultura

Así como el giro cultural ayudó a la consolidación del estudio de las prácticas y representaciones como rasgos de la Nueva Historia Cultural (Ríos 2009, 117), dentro de la disciplina antropológica, abrió paso al enfoque simbólico de la cultura, a través de la obra *La interpretación de las culturas* de Clifford Geertz. El cual sigue predominando hasta ahora (Giménez Montiel, Gilberto. 2005, 2).

El concepto de cultura al cual me adhiero [...] denota una norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se

comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta (Geertz 52, en Chartier Roger, 1992. 43-44).

De esta concepción surgen algunas definiciones como las de Niklas Luhmann, las utilizadas por Pierre Bourdieu, Gilberto Gimenez, Olivarría y Ferrari, entre otros autores con teorías vigentes. Retomaré el concepto de cultura que propone Gilberto Giménez, desde el enfoque simbólico, ya que dicho enfoque, es el que mejor se adecúa al uso de la teoría de las prácticas desde la disciplina histórica.

Desde esta perspectiva, Gilberto Giménez la define como *“el proceso de continua producción, actualización y transformación de modelos simbólicos (en su doble acepción de representación y de orientación para el comportamiento) en la práctica individual y colectiva, a partir de un *“capital simbólico”* socialmente poseído e individualmente incorporado”* (Giménez 2005, 5).⁵ Se resumiría en el conjunto de los hechos simbólicos presentes en una determinada sociedad (Ibíd.).

Este sería el sentido primordial y originario de la cultura que, en cuanto tal, abarcaría la mayor parte del simbolismo social y representaría el aspecto más perdurable de la vida simbólica de un grupo o de una sociedad (Giménez 2003, 56). Dicho de otra manera: *“La cultura es la organización social de sentido interiorizado en forma relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o representaciones compartidas y objetivado en formas*

⁵*“La cultura implica el conjunto de modelos de representación y de acción que de algún modo orientan y regularizan el uso de tecnologías materiales, la organización de la vida social y las formas de pensamiento de un grupo. En este sentido, el concepto abarca desde la llamada *“cultura material”* y las técnicas corporales, hasta las categorías mentales más abstractas que organizan el lenguaje, el juicio, los gustos y la acción socialmente orientada”* (Giménez 2003, 56-57).

simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados” (Giménez 2005,5).

Es necesario que en este estudio se dé a conocer, a través de esta concepción y la de romanticismo, la idea que tenían los asistentes de las obras de estilo romántico. Ya que en ellas se encontraban símbolos que hacían que el grupo de elite se identificara. En este caso parto de que fue la cultura de carácter romántico la que se interiorizó en este grupo privilegiado y por ello, la preferencia por la ópera romántica italiana.

Para poder identificar esos elementos que posteriormente se convirtieron en una práctica continua, desarrollaré el concepto de romanticismo, para ofrecerles, un panorama sobre la idea que se tenía de las obras románticas europeas en la ciudad de México durante la periodización de la presente investigación.

1.5. Romanticismo⁶

El surgimiento del romanticismo permitió un cambio en las percepciones y gustos de la humanidad. Este movimiento, fue causa de la concepción de nuevos estudios y formas de ver el mundo. Isaiah Berlin considera a Immanuel Kant (1724 – 1804) y Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803) como los padres del romanticismo, debido a que son los autores que mayormente han influido en las discusiones sobre los dilemas estéticos. También se encuentran Friedrich Schiller (1759 – 1805), Johann Gottlieb Fichte (1762 – 1814),

6

Se puede decir que cuando se habla de romanticismo hay que entender por lo menos cuatro cosas: una actitud, una escuela estilística, un renacimiento de los valores medievales y religiosos, y una posición frente a la creación artística (Galí, Montserrat. 2002, 19-20).

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775 – 1854), entre otros, que aportaron importantes pensamientos al movimiento romántico (Berlin, Isaiah. 2000, 99-159).

A pesar de las destacadas aportaciones de estos pensadores, la doctrina que logra dar un giro apresurado hacia el romanticismo, es la de Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772 – 1829) (Berlin 2000, 93-94). Menciona Berlin, que para Schlegel fueron tres factores los que influenciaron profundamente el movimiento romántico en su totalidad, el primero es la teoría del conocimiento de Fichte (Ibíd.129), quién desarrolla la idea de la voluntad de Kant, que atrae y envuelve la ilusión de los románticos:

El hombre, más que un actor, es acción continua y para alcanzar su propio pico debe generar y crear constantemente [...] Lo único valioso es la exfoliación del yo particular, la actividad creativa, la imposición de sus formas sobre la materia, su penetración en otras cosas, su creación de valores y su consagración a éstos (Berlin 2000, 125).

El segundo factor de Schlegel, que menciona Berlin, es la revolución francesa. Esta produjo una impactante –explosión de sentimiento nacional herido, que alimentó al movimiento romántico” (Ibíd., 147). El tercer factor, fue la novela de Johann Wolfgang Von Goethe (1749 – 1832), *Wilhelm Meister*, admirada por los románticos por sus fuertes transiciones, además de que se ajustaba a la idea que tenían los románticos de una obra de arte. Se pensaba de la novela; que ignoraba las simetrías superficiales de la naturaleza, las reglas vanales y que mediante abruptas transiciones de un estilo a otro, derribaba una cantidad de divisiones convencionales (Ibíd., 150).

1.5.1 *La doctrina romántica del arte*

Para tener idea de las características de una obra de arte romántica, es necesario indagar en las doctrinas que ayudaron a la conformación de esta concepción. Por un lado se encuentra la doctrina que amplía Fichte sobre la idea de la voluntad de Kant, ya mencionada anteriormente. Y por otro, se encuentra la idea sobre la parte inconsciente del artista desarrollada por Schelling (Ibíd., 34).

A diferencia de Fichte, que oponía el principio vital de la voluntad humana a la naturaleza, este autor creía en un vitalismo místico. Para él, ~~la~~ naturaleza era algo vivo, una especie de proceso de autodesarrollo espiritual. Entendía que el mundo se iniciaba en un estado bruto de inconsciencia y que, gradualmente ganaba consciencia de sí mismo” (Ibíd., 134).

Esta doctrina tuvo una profunda influencia sobre la filosofía alemana de la estética y la filosofía del arte, pues, ~~si~~ todo en la naturaleza es viviente, y si nosotros somos los representantes de mayor consciencia en ella, la función del artista consiste en hurgar dentro de sí, en adentrarse en las fuerzas oscuras e inconscientes que lo habitan y sacarlas a la luz de la consciencia mediante una violenta y agonizante lucha interior”. Igual a la naturaleza. Para él, las únicas obras de arte valiosas son aquellas que, semejantemente a la naturaleza, expresan las pulsaciones de una vida no completamente consciente (Ibíd., 135).

Esa es básicamente, la doctrina romántica del arte, contraria a la Ilustración,⁷ y que ha ejercido notable influencia sobre aquellos críticos que entienden que el inconsciente tiene

⁷ Donde se pensaba que era posible responder cualquier pregunta que inquietara a la humanidad de una manera objetiva y válida, por ejemplo, el cómo vivir y ser, qué es el bien y el mal, qué es lo correcto y lo incorrecto, qué es lo bello y lo feo, porqué actuar de cierta manera. Se creía que las respuestas a esas interrogantes podían formularse en proposiciones, y si eran verdaderas, serían compatibles unas con otras como si fuera un rompecabezas y en conjunto conformarían un ideal

un papel que jugar en el arte. La doctrina romántica del arte influenció a todas aquellas doctrinas que le adjudicaban valor y que estaban interesadas en considerar el elemento inconsciente, subconsciente o preconsciente de las obras realizadas por el artista individual o por un grupo, una nación, un pueblo, una cultura (Ibíd., 136).

Como se puede ver, tanto la idea de voluntad de Fichte y la idea de la inconsciencia de Shelling constituyen dos factores relevantes de la doctrina estética del movimiento romántico. De estos dos elementos surge una doctrina posterior del romanticismo; el simbolismo. Es preciso indicar que lo que los románticos entendieron por simbolismo era el uso de símbolos para expresar aquello que sólo podía expresarse simbólicamente, y no literalmente (Ibíd., 137).

Hay dos tipos de simbolismo, el ordinario y el que, además de no ser de esta naturaleza, no puede expresarse de otro modo. Según la doctrina romántica, hay un impulso infinito en la realidad, en el universo que nos rodea, algo que es inagotable. Y que lo finito intenta simbolizar aunque sin lograrlo completamente (Ibíd., 138-139).

Buscamos transmitir algo infinito, y tiene que ser con los medios que tenemos a nuestro alcance, pero sabemos que no es posible hacerlo hasta donde deseamos, pues literalmente todo esto es infinito. Por eso hacemos uso de alegorías y símbolos.⁸

perfecto. Este pensamiento de la ilustración, fue modificándose poco a poco gracias a distintas doctrinas que abrieron paso a nuevas ideas hasta la llegada del romanticismo (Berlin, Isaiah 2000, 92).

⁸ —Una alegoría es una representación en palabras o imágenes de algo que tiene un significado propio y también un significado diferente de lo que ella es, lo que ella representa – según los que en verdad creen en las alegorías sostienen que el único modo de discurso profundo es el alegórico (como en el caso de Schelling y de los románticos en general) – no puede, *ex hypothesis*, establecerse. Ésa es la razón por la que debemos emplear una alegoría, y por la que las alegorías y los símbolos son, necesariamente las únicas vías de expresión de aquello que deseamos decir” (Berlin 2000, 139).

En su totalidad, ~~el~~ movimiento romántico intenta imponerle un modelo estético a la realidad, establece que todo debe obedecer a reglas del arte” (Ibíd., 192). El arte en el que se expone con mayor claridad este modelo, es la música.

1.5.2. *El romanticismo en la música*

Durante el siglo XVIII, particularmente en Francia, la música no tenía gran relevancia, era la menor de las artes. En cambio, para los ilustrados, la música vocal era valorada porque realizaba la importancia de la palabra (Ibíd., 173). A diferencia de ellos, para los románticos, la lírica es donde el artista proyecta su individualidad ~~Hace~~ de las letras el escenario de estados psicológicos cuyo fundamento es más bien la experiencia sensorial, el sueño, la angustia o el dolor” (Ibarra, Laura. 2004, 12-13).

La música en el romanticismo fue percibida como algo abstracto, algo alejado de la naturaleza y de la posible descripción objetiva de una cosa (Ibíd., 173). Fue el arte que imbuyó de un cuerpo fluido al espíritu de la modernidad romántica (Moreno, Yolanda. 1994, 16).

Es en la música en donde el Romanticismo encuentra su campo privilegiado de expresión. No hay cuento, novela o relato que no se refiera a ella. Es el vehículo perfecto del amor y de la religiosidad. El músico su sacerdote. Sólo la música y el amor merecen el calificativo de divinos. La música era para el romanticismo la máxima expresión del espíritu (Galí 2002, 16).

Los músicos formados en corrientes literarias de mayor libertad expresiva, como Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (1778-1862) y Robert Schumann (1810-1856), que adquirieron su madurez hacia 1830, ofrecieron un arte con ojos de literato más que de músico. A ésta manera de hacer música, por su carácter espiritual, se le sitúa más allá de cualquier consideración de tipo técnico, las composiciones musicales se identifican menos con la técnica, convirtiéndose ésta en un factor secundario (Peña, Ernesto de la. 2003,5).

Con el romanticismo, se dio una renovación en la música, exigiendo una percepción distinta al oyente, además de una nueva forma de concentración auditiva que permitió la distinción clara de las secuencias sonoras y sus relaciones internas (contrapunto, armonía, color instrumental, etcétera.), de la misma manera, esa nueva percepción se apoyó en las variantes de mentalidad y actitudes correspondientes a una época, por decirle de una manera, en el aura espiritual que determinó ese estilo (Moreno 1994, 16).

Las transformaciones estilísticas en la música han estado ligadas a procesos culturales muy amplios. En el caso del estilo romántico, dominó el virtuosismo alemán. Menciona Yolanda Moreno, que quienes tengan un oído afinado y perceptivo, encontrarán en la música de Richard Wagner (1813 – 1883), el contenido espiritual y el clima emotivo de la segunda mitad del siglo XIX, ya en la revolución industrial (Ibíd.).

El pleno romanticismo, se logra con los músicos de esta generación, que comienza a escribir sus obras por los años en que autores como Carl Maria Friedrich Ernest von Weber (1786-1826), Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827) Y Franz Peter Schubert (1797 – 1828), que realizaron aportaciones al estilo romántico en música, ya no están presentes (Peña 2003, 18).

Los cambios que habían ocurrido en el transcurso del último siglo colocaban al compositor americano frente a un universo casi desconocido. El estilo barroco de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) había avanzado hacia el llamado estilo “clásico” de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) y Beethoven, provocando uno de los más cruciales desarrollos en la historia de la música y transformando la naturaleza de los elementos armónicos y formales (Moreno 1994, 16).

1.5.3. *El romanticismo en México*

Como hemos visto, el romanticismo como escuela moderna, surge en el mundo anglosajón durante el siglo XVIII (Galí 2002, 16). Cada alteración del hecho musical en la materialidad de una obra, surgió en su momento, como una nueva faceta de la modernidad, y a su vez, el arte en México no ha sido ajeno al discurso de la misma (Moreno 1994, 16).

Dicha escuela, encuentra las condiciones propicias para introducirse en distintos países con ciertas tendencias culturales (Galí 2002, 16), como lo fue el caso de nuestro país, donde el compositor del México independiente se apoyó alternativamente en las escuelas italiana, francesa o alemana, librando una lucha por el dominio del oficio, la adquisición de nuevas técnicas y la modernización de los contenidos. De ahí que el siglo XIX mexicano en toda su extensión, se convierte en un prolongado intento de asimilación (Ibíd.).

Si bien es cierto, que en México durante el siglo XIX se adoptaron algunas características del romanticismo europeo, la sensibilidad romántica no fue algo forzado e impuesto, sino que se arraigó de manera casi natural en la cultura mexicana (Galí 2002, 16). Es importante señalar que en los primeros años del siglo XIX, poetas y escritores en general llevan a cabo

en México, una polémica sobre la conveniencia de seguir la preceptiva clásica o permitir la expresión de los sentimientos, relegando la preocupación formal a un lugar secundario.

Estas discusiones demuestran que en la década de 1820, se conocía el romanticismo en nuestro país. La crítica literaria, aún en el caso de que le fuera adversa, preparaba el desarrollo y recepción de la estética romántica (Galí 2002, 268). Montserrat Galí, citando a César Vallejo, en su estudio sobre la poesía castellana, menciona seis puntos donde describe los rasgos que explicarían la fácil generación y desarrollo de la poesía romántica en España, que de igual manera, pueden considerarse en Hispanoamérica y para explicar la relativa rapidez con que se expande el romanticismo en México. Además del arraigo que éste alcanza en nuestra vida cultural, espiritual y sentimental (2002, 16).

Estos puntos son los siguientes:

- 1) El amor a la naturaleza que se expresa en la relación secreta entre las bellezas naturales y las del espíritu
- 2) El espiritualismo filosófico
- 3) La fantasía ardorosa y la fecundidad en la producción artística
- 4) La tendencia al individualismo y la libertad en los ideales, que a raíz de las guerras de la independencia, se expresan en el patriotismo
- 5) La superstición religiosa
- 6) Ternura exquisita, y por consiguiente, la intensa elevación de la poesía emotiva

La misma autora, menciona que esos puntos se le facilitaron mayormente a la mujer, y que la propagación del romanticismo en México, se dio gracias a esta, principalmente por medio de la música y la poesía. Una de sus hipótesis es que:

El romanticismo se introduce en México por la vía de la música y de la poesía, entendidas dentro de los parámetros del siglo XIX. La poesía era eminentemente oral, difundida por medio del teatro o en las tertulias, en cuanto a la música, no sería tanto la música de concierto como aquella que se interpretaba en las reuniones sociales y en las veladas familiares [...] La mujer será la principal destinataria de la poesía, ella será también la más aficionada al teatro y la más asidua consumidora de poesía y novelas. Pero su papel se revela sobre todo en música, en tanto el bello sexo se convierte en el principal destinatario e intérprete de la música decimonónica (Galí 2002, 20).

Para la presente investigación tomo en cuenta esta hipótesis del libro, *Historias del Bello Sexo*, donde se realiza un acercamiento al origen del romanticismo en México, abarcando no sólo la literatura sino la imagen, la pintura y la música. Con esta aportación, aumentan las bases para estudiar desde la perspectiva del arte y la cultura, el romanticismo en México (Galí 2002,14).

Montserrat Galí propone “Entender en qué consiste el proceso de adopción de un estilo [en este caso el romántico] y de qué manera la sociedad [mexicana] se transforma durante el proceso de identificación con dicho estilo, y una sociedad cambia a lo largo de este proceso” (Ibíd., 14).

Por último, habiendo dado la explicación de lo que es el romanticismo, el cómo se desarrolló en la música hasta su difusión y desarrollo en México. Es importante señalar, que todo ello, servirá para una mayor comprensión de cómo se arraigan algunas características del romanticismo europeo en nuestro país, y poder lograr un acercamiento más acertado al objeto de estudio.

Para un mayor acercamiento a la práctica y un entendimiento del éxito de la compañía en ese periodo, es necesario conocer cómo se da el proceso de la interiorización de la cultura de carácter romántico en el grupo de élite, y posteriormente, el cómo se expresa a través de las prácticas de la misma sociedad. Para ello propongo el uso de este concepto que, a lado del término de cultura desde la perspectiva simbólica, me permitirá explicar el origen de la práctica de la asistencia a los eventos de la compañía y los factores que hacen posible que se mantenga vigente.

Al final, podré responder las interrogantes sobre la reproducción de la práctica que me interesa analizar y que se encontraba arraigada en este grupo de élite muchos años antes del periodo de estudio. Además podré saber, de dónde proviene el interés por estas presentaciones de índole romántico, que hacen que una compañía sea tan exitosa en una temporalidad posterior al romanticismo como periodo histórico.

Capítulo 2. Metodología

En el presente trabajo, se aborda el tema de la cultura, desde la Historia Cultural con el enfoque de la Nueva Historia Cultural. Según Peter Burke, los métodos de esta disciplina han sido diversos, pero que el común denominador de los historiadores culturales podría describirse como la preocupación por lo simbólico y su interpretación.

Esta tesis no es la excepción, ya que se analiza como práctica: la asistencia de la elite social a las presentaciones de ópera romántica italiana, ofrecidas por La Compañía Impulsora de Ópera en la ciudad de México desde 1915 hasta 1917. A su vez, indago en el origen de la misma práctica, el cual se encuentra inserto en el *habitus* de un grupo que interiorizó unos símbolos de una determinada cultura. En este caso, son los símbolos del romanticismo europeo, con los cuales la elite de principios del siglo XX todavía se identificaba, y logró convivir con estos, mediante las presentaciones de ópera romántica que ofrecía La Compañía Impulsora de Ópera.

Para interpretar mediante la práctica, la reproducción de las presentaciones de ópera romántica que ofreció la impulsora, haré uso de dos propuestas metodológicas de Chartier, que son: el análisis crítico de los textos y el análisis de las prácticas. Comenzaré por desarrollar la segunda.

2.1. Análisis de las prácticas

Para el análisis de la práctica, primeramente es necesario conocer su origen. Por ello, haré uso de la propuesta de Bourdieu con su concepto de *habitus*, que entretanto, es el productor de las prácticas. Como he mencionado en el apartado teórico de este trabajo, a través del *habitus* de clase, es como se pueden conocer los símbolos de una cultura y su interiorización. Recordando un poco, es el *habitus* el que otorgará sentido a las prácticas y éstas a su vez dan sentido a una sociedad, produciendo y clasificando los gustos, mismos que conforman los estilos de vida.

Del *habitus* perteneciente a la elite social del periodo de estudio, me interesa la parte que corresponde al origen de la práctica. Específicamente, lo que permitió que esa práctica se formara y reprodujera desde el auge del romanticismo europeo en México, hasta los tiempos de la impulsora.

Además, es necesario, estudiar el *habitus* de clase o grupo durante su desarrollo en la cultura propia, y así poder dar cuenta del origen de la práctica, para ello me ayudo de la concepción simbólica de la cultura. Teniendo el conocimiento de que el estilo de las presentaciones es romántico, busco el origen de la práctica, inserta en el periodo de auge del romanticismo europeo en México. Ya que considero, que en ese momento histórico, se generó la interiorización de un conjunto de hechos simbólicos que originaron la práctica estudiada.

Con lo anterior, me refiero a que el *habitus* del grupo que reprodujo la práctica, fue desarrollado durante el romanticismo europeo en México. Esto me lleva a indagar en el romanticismo europeo y su relación con la ópera en el país. Entonces, mediante la

concepción simbólica de la cultura, aunada a los conceptos de romanticismo, *habitus* y prácticas, identificaré los símbolos compartidos y relativamente duraderos de la elite del primer cuarto del siglo XX que permitieron la manifestación de la práctica estudiada y por ende, la reproducción de la ópera romántica italiana en el periodo de estudio, mediante La Compañía Impulsora de Ópera.

El uso de estos conceptos, me permitirá un acercamiento hacia el grupo elitista que presenciaba los espectáculos de ópera romántica italiana que ofrecía La Compañía Impulsora de Ópera en la periodización de 1915 - 1917. Con este apartado metodológico, más el análisis de los textos que desarrollo a continuación, explicaré más adelante, las razones por las cuales perduró La Compañía Impulsora de Ópera con repertorios de ópera romántica italiana en ese periodo histórico, que como estilo ya había fenecido o mejor dicho, quedaba una inercia del estilo romántico europeo en México.

2.2. Análisis crítico de los textos

Los textos a analizar, son principalmente: notas periodísticas que contienen críticas, descripciones o anuncios sobre la impulsora; documentos que tienen relación con el fundador de la compañía; los repertorios y programas encontrados en libros, artículos de revistas e investigaciones que están relacionadas con el tema.

En cuanto a los textos hemerográficos, es importante mencionar que durante la guerra de facciones desde 1915 hasta 1917, periodización de esta investigación, existe un vacío informativo. Las fuentes periodísticas se encontraban comprometidas políticamente y esto prevalece hasta el año de 1918. Incluso, en los años pertenecientes al primer cuarto del

siglo XX, la prensa se convirtió en vocera de distintos grupos, no sólo de índole político o religioso, sino que podían publicar: agricultores, ferrocarrileros, estudiantes, detectives, médicos, aficionados al deporte, fotógrafos o propietarios de diversos negocios (Palacio, Celia. 2006, 154).

Esto me dice que los empresarios del teatro no serían la excepción. Según Celia Palacio, este periodo es el que alcanza un momento de mayor representación de la sociedad civil (Ibíd.). Los trabajadores del periodismo contaban con poca especialización, además de que no se les exigía experiencia. Los periódicos del periodo de estudio, fueron resultado de la manufactura. No tenían una división precisa del trabajo y sin embargo, ya contaban por lo menos, con dos diferentes clases de periodistas: los articulistas y los gacetilleros (Ibíd., 121).

Considero que, los redactores de las notas periodísticas en las que se basa esta tesis, eran articulistas. Ya que la mayoría de los escritos, imponen una opinión personal. Podrían considerárseles como crónicas de los eventos, que muchas de las veces fueron aceptadas como críticas de arte. Menciona Edgar Ceballos, que el primer día de 1901 en *El Diario del Hogar*, un escritor anónimo publicó un artículo donde expresaba su inconformidad con la crítica teatral en México, diciendo que no existía una crítica justa e imparcial, que los llamados críticos, generalmente eran individuos de otras partes, extraños a las redacciones. Y cuando se dedican a escribir lo hacían de manera que “eensuran lo que no pueden estimar y elogian lo que no vale la pena” (2002,24).

Dice el mismo autor, que la crónica fue el estilo que más se adecuo a los comentarios sobre teatro en la prensa, ya que no existía de manera profesional la especialidad del crítico

teatral. Con este estilo, se podían realizar comentarios sobre los eventos sin conocer de manera técnica el género operístico, lo que permitió dar cabida a comentarios exagerados sobre las presentaciones, con elogios hacia los artistas o en ocasiones comentarios negativos hacia los mismos (Ibíd., 25).

Por lo general, los redactores cubrían los eventos de las empresas que eran clientes del periódico, mismas que se anunciaban en ellos. Por ejemplo, La Compañía Impulsora de Ópera se anunciaba en *El Pueblo*, y quien cubría la mayor parte de los eventos era el cronista Ricardo Cabrera, mejor conocido por su seudónimo: SOLFA.⁹ Sus notas eran con comentarios tanto negativos como positivos hacia las presentaciones de la compañía y sus artistas, pero en una ocasión, publicó una nota donde llamada a la impulsora «explotadora», retando a los empresarios a cambiar su manera de administrarse, ya que decía que ganaban mucho y a los artistas les pagaban poco.

En días posteriores a la publicación, SOLFA no mencionó palabra alguna de ese tema, al contrario, realizó una nota sobre el evento de la siguiente presentación de la impulsora con comentarios favorables hacia los protagonistas de la obra. Este tipo de acciones hacía que los empresarios se acostumbraran a obtener críticas positivas por parte de los periódicos, donde contrataban los espacios para difundir sus eventos. Si alguno opinaba algo que no gustara a la empresa, esta amenazaba con quitarles los anuncios y pases para sus presentaciones. Fue en los años del porfirismo, cuando se inició este modo de negociación, donde las compañías les pagaban la publicidad del evento a los periódicos y les otorgaban pases gratuitos para que cubrieran las presentaciones (Ibíd.).

⁹ Ver anexo 1

No podría decir, qué tanto tuvieron que ver las críticas dedicadas a las presentaciones de la compañía al momento de atraer público hacia sus presentaciones. Pero como es de suponerse, la función de las críticas, es fomentar el aprecio y comprensión de las obras expuestas; ~~la~~ tarea de los críticos presupone la existencia de la estética; porque en la discusión o valoración de las obras artísticas, el crítico utiliza los conceptos analizados y clarificados por el filósofo del arte” (Beardsley Monroe C. y Hospers John 1978, 98).

Puede ser que para el siglo XX ya existían críticos especializados, como también es posible que los mismos periódicos hayan protegido a sus clientes de comentarios negativos. Por lo anterior, es importante que se dé una interpretación a las críticas que en su tiempo se hicieron a las presentaciones de la impulsora, a través del análisis crítico de textos, tanto de fuentes documentales primarias como secundarias. Lo anterior, sin olvidar el análisis de la práctica y su relación con los conceptos de cultura, romanticismo y *habitus*. Que gracias a todo eso, será posible narrar parte de la historia de La Compañía Impulsora de Ópera y completar el estudio, ofreciendo una respuesta a las preguntas de investigación sobre las razones del funcionamiento y éxito de La Compañía Impulsora de Ópera, con las presentaciones de ópera romántica italiana, en la ciudad de México durante el periodo de 1915 - 1917.

2.3. Fuentes y técnicas de investigación.

La búsqueda se basó en encontrar información sobre La Compañía Impulsora de Ópera. La idea inicial era rescatar cualquier documentación que estuviera relacionada con la misma, desde su fundación hasta el cierre. Esta se llevo a cabo en algunos de los archivos de la

ciudad de México, entre los lugares se encuentran: Archivo General de la Nación, Archivo Histórico del Distrito Federal, Hemeroteca Nacional, Fonoteca Nacional, Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca de la Escuela Nacional de Música, Biblioteca del Centro Nacional de las Artes y Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

El hallazgo no fue el esperado, ya que los documentos sobre la historia de la música o de las artes escénicas en México, son escasos. Entretanto, de las fuentes primarias que pude localizar, se encuentran: notas periodísticas sobre las presentaciones de La Compañía Impulsora de Ópera, algunos documentos de trámites que realizó su fundador y carteles o programas de la época.

En cuanto a las fuentes secundarias, que de igual manera son escasas, fueron libros relacionados con la temática de música y teatro del siglo XX en México, libros sobre la Ópera en México y revistas. Otra de las fuentes importantes fueron los vídeos y audios que consulté por internet, ya que para entender parte del contexto fue necesario ver vídeos sobre presentaciones de óperas de los temas que presentó la compañía.

Entre otras técnicas utilizadas se encuentran la investigación documental, hemerográfica y fotográfica.

Capítulo 3. La Ópera en México (contexto histórico)

El periodo de principios del siglo XX fue bastante conflictivo para el mundo, comenzando por la primera Guerra Mundial, que está de sobra mencionar, que afectó a varios campos de la sociedad, incluyendo el musical. A letras de Manuel M. Ponce:

Cuando se desencadenó la Gran Guerra, la música encontrábase [Sic.] en un periodo de transición muy importante. Los compositores modernos, impotentes para superar las obras maestras de los grandes músicos de los siglos XVIII y XIX, buscaban ansiosos nuevas fuentes de originalidad (Ponce, Manuel M. 1919, 6).

Por nuestra parte, en México, después de 30 años de gobierno del presidente Porfirio Díaz Mori (1830 - 1915), se produce una movilización social en el país, la cual implica a varios sectores sociales, mismos que se confrontan por conflictos porfiriano. En esta etapa tan complicada, surgen transformaciones sociales, políticas y culturales que dan lugar a una nueva configuración de la identidad nacional.

Para cumplir con los objetivos previstos, es necesario identificar los principales sucesos que acontecían antes y durante el periodo de estudio en el ámbito musical. Para ello divido el apartado contextual de manera cronológica en tres etapas: la parte de los antecedentes históricos sobre la llegada de la ópera a México (herencias de la ópera del siglo XIX); los hechos ocurridos en los años que preceden a la revolución mexicana, cuando inicia el auge de la ópera romántica italiana en nuestro país (la ópera en el México de principios del siglo XX); Por último, el periodo revolucionario, que abarca la periodización de la presente

investigación (la Ópera Romántica Italiana en el periodo revolucionario de la ciudad de México).

3.1. Herencias de la ópera del siglo XIX¹⁰

Para estar al tanto de los acontecimientos de la ópera en el primer cuarto del siglo XX en México, cabe mencionar algunos antecedentes sobre las primeras manifestaciones operísticas que se realizaron en el país. Si nos remontamos a 1824, recién consumada la independencia, nos daremos cuenta de cómo a partir de aquí surge el deseo de la sociedad mexicana por figurar mundialmente entre el grupo de las naciones cultas y civilizadas (Oppenheim, Charles, 2008).

En ese año, un grupo de personas cultivadas intentó traer a México una compañía italiana de ópera. Que según Olivarría y Ferrari, citado por la autora Montserrat Galí, este interés se suscitó por los éxitos que una compañía italiana acababa de obtener en Madrid. La idea no pudo ser realizada en ese momento, no obstante, dicha iniciativa resulta de gran interés por dos motivos: el primero, porque demuestra que en 1824, México se encontraba pendiente de lo que ocurría en la antigua metrópoli; y segundo, porque indica la necesidad de la nueva clase dirigente de adoptar prácticas culturales comunes ya entre la burguesía europea (2002, 299).

¹⁰“La ópera, nacida a finales del siglo XVI, más que ser un poema dramático con incrustación de declamaciones llenas de ingenio o composiciones virtuosas, escenas impresionantes y ricas en contrastes, tiene un significado más relevante como lo es el brillo y el realce que promueve al instrumento innato del hombre, el canto” (sandoval, 60 sf).

Al poco tiempo, en lo que correspondía a las bellas artes, se importó lo que era considerado como alta cultura. Respecto a las artes escénicas, fue la ópera italiana lo que llegó al país. Las clases media y aristocrática, fueron las aficionadas al recién llegado estilo, no solamente por el “tono social y cultural” que esto significaba, sino por el gusto y conocimiento que fueron adquiriendo conforme se iban reagudizando las representaciones (Ibíd., 473).

En un principio, la sociedad mexicana no se encontraba familiarizada con este tipo de expresión artística. Además, los programas de espectáculos se prestaban a la improvisación, realizando en ocasiones mezclas de géneros y estilos musicales, como por ejemplo: piezas para coro, ejecuciones de piano y bel canto. Todo ello con la intención de agradar al heterogéneo gusto de los asistentes, que muchas de las veces carecía de criterio musical (Sandoval s/f, 61).

En el libro, *Historias del bello sexo*, la autora hace uso de un artículo de principios del siglo XX para darse una idea del contexto del teatro en México entre 1821 y 1824, una parte de éste describe las presentaciones:

–Actores bastante capaces pero pésima situación del Coliseo; escenografías malísimas, sin perspectiva, sin arte; mala iluminación, repetición de los mismos decorados sea cual sea el tema de la obra; selección cuestionable de las obras” (Galí 2002, 297-298). Lo interesante para la autora y de igual manera para esta investigación es la posición clasicista, conservadora y en gran medida ilustrada todavía del autor del artículo. Según éste, se han presentado obras que llevan a:

Menospreciar todas las ideas de honradez y todos los principios de la buena educación. Cuidaría también del mérito literario de los dramas, procurando ir

infundiendo en los espectadores el verdadero gusto clásico, al que por desgracia se va sustituyendo el que conocen en Europa con el nombre de romántico (Galí 2002, 297-298).

El autor de la carta juzga las presentaciones románticas con valores estéticos del clasismo, en donde era importante la técnica, la moderación, así como el equilibrio y claridad en la estructura (Rowell, Lewis. 1999, 17).

La vida de la ópera en nuestro país transcurre casi exclusivamente en la capital y se puede decir, que en términos generales, los repertorios de ópera en México, se encontraban bajo la influencia italiana, principalmente de Gioachino Rossini (1792 – 1868) (Sandoval, sf.61). La obra *Siviglia*, precisamente de Rossini, fue montada completa y cantada en italiano por primera vez, el 29 de junio de 1827 en el extinto Teatro Provisional o De los Gallos en la ciudad de México. Esta obra había sido expuesta, en ocasiones anteriores, con fragmentos traducidos al español. (Oppenheim, 2008).

Fue un evento histórico para el país. En la presentación estuvo el primer presidente de México, Guadalupe Victoria, acompañado por su gabinete. A pesar de la importancia de dicha exhibición, al pasar la novedad, el público mexicano se abstuvo de ir a la ópera. Esto fue a raíz de un escándalo ocasionado por la prensa, porque Manuel García, el español que estuvo al frente de la compañía de ópera, se opuso a presentar la obra en español (Oppenheim, 2008).

Hay que mencionar que los asistentes se acostumbraron a las adaptaciones que permitían a los empresarios del arte atraer a mayor cantidad de público, con esto me refiero a que las obras, en ocasiones, fueron traducidas al español para ser presentadas ante el público,

además, de realizar otras modificaciones como lo son la mezcla de estilos musicales durante las presentaciones (Orta, Guillermo 1985, 376).

A partir de que llegó a México el tenor Manuel García, con La Compañía de Galli, y de la visita de artistas extranjeros,¹¹ fue conocido el estilo operístico italiano, que fue convirtiéndose poco a poco en el espectáculo favorito de la elite de la sociedad mexicana (Ibíd). Fue en septiembre de 1831, con el estreno de *Torbaldo y Dorlisa* de Rossini, que se demostró que el público mexicano no iba a la ópera sólo por seguir la moda. Con satisfacción se decía que,

Los mexicanos han dado pruebas en el particular, de que son susceptibles de tanto gusto como en cualquier país civilizado de Europa puede tenerse. La ópera se ha representado: los concurrentes han encontrado en dicha representación nuevas bellezas en la música, que en las otras no habían advertido (Galí 2002, 303).

En cuanto a la producción de óperas mexicanas, los principales promotores de la segunda mitad del siglo XIX fueron; Luis Baca (1826-1855), Cenobio Paniagua (1821-1882), y Melesio Morales (1838-1908). Sus óperas eran representadas en la Compañía de Paniagua, la primera empresa operística mexicana. Entre los tres artistas, Luis Baca es considerado como el primer compositor mexicano de óperas cuya obra tiene congruencia, –sin seguir los influjos de las circunstancias ajenas al arte en sí” (Oppenheim 2008).

En nuestro país, la falta de músicos profesionales y de otros recursos, daba por resultado varias soluciones de emergencia. Por ejemplo, cuando se tocó por primera vez se tocó la *Séptima Sinfonía de Beethoven* en un concierto (1867), fue adaptada como dúo para piano. Como había pocos conciertos públicos, la más activa vida musical debió desarrollarse en

¹¹ Los artistas que visitaban México, en su mayoría eran notabilidades internacionales de su época, esto dio la oportunidad al país de encontrarse al día o casi al día en las novedades mundiales de la ópera (Orta 1985, 376).

los “salones musicales”, es muy probable que el piano fuese el punto central de interés (Malmström 1977, 30).

La música mexicana, tocada, era principalmente del tipo de “música de salón” compuesta especialmente para músicos aficionados. Utilizando en ocasiones transcripciones de óperas, piezas con títulos románticos y similitudes estilísticas (Malmström 1977, 30).

A principios del romanticismo, las artes se funden en la ópera. Se escribieron en esta época un gran número de obras y con el tiempo adquirieron gran importancia: el público, el empresario y el teatro. Constituyéndose a la par, un público exigente y curioso de novedades (Peña 2003, 24). Era la época del romanticismo europeo, el tiempo en que la ópera italiana tenía dominados los teatros de varios países del mundo y México no fue la excepción (Orta 1985, 376, 440).

El público pasa de ser conservador en los inicios del Romanticismo, a ser amante de la ópera italiana, dejándose cautivar por la voz de los intérpretes. En este lapso, se consolidaron las figuras de los divos (soprano y tenor) quienes eran los héroes y heroínas de la época, por lo mismo, ellos recibían los más altos honorarios en las empresas teatrales. (Peña 2003, 24).

Sólo la música instrumental y la poesía podían compararse a la ópera en cuanto a la preferencia del público, mayormente de la mujer. Ninguna de las demás artes la igualaba en espacios, rectores, músicos, escenógrafos y pintores, tramoyistas, modistas, sastres, y todo el personal que se necesita para el funcionamiento del teatro (Galí 2002, 307).

Las compañías de ópera extranjeras, aparte de contribuir a la formación de ese gusto por el estilo italiano, promovieron cierto comportamiento en el teatro. Ya que, la llegada de

artistas extranjeros, y en especial de los cantantes italianos, ayudaron a educar al público (Galí 2002, 303).

Fue hasta 1850, en la presentación de *Ernani*, del compositor Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813 – 1901), representada por La Compañía de Ópera Italiana, y en 1852 con la de *Don Giovanni* de Mozart (Sandoval, sf. 61), cuando desaparecen: el humo de puros y cigarros, los aplausos fuera de lugar, los silbidos y conversaciones que habían sido muy comunes en anteriores presentaciones (Galí 2002, 303).

Antes de cerrar el siglo XIX, además de la Compañía de Ópera Italiana, se presentaron otras compañías de ópera extranjera, algunas de ellas son la Compañía de Ópera Bufo Francesa (1874), y la Compañía de Ópera Italiana de Ida Visconti (1875 - 1876) (Oppenheim 2008). Todas estas compañías duraron escasos meses. Sin embargo, tuvieron gran aceptación por los espectadores. A pesar de las dificultades económicas y de la lejanía de los grandes centros teatrales y operísticos de Europa, gracias a éstas compañías, la sociedad consumía la producción cultural con muy poco retraso (Galí 2002, 307).

En ese tiempo, buscando la aprobación del público mexicano, era común la imitación del estilo europeo por parte de los compositores nacionales. Se asimiló el “germanismo”, el lenguaje de Beethoven, Schubert, Schumann, Schonberg, Hindemith, de la misma manera que a Chopin, Liszt y otros más (Orta 1985, 376- 440).

A pesar de que existían obras producidas por mexicanos, era difícil competir con lo importado, la música mexicana de arte no tenía grandes posibilidades, ya que en su mayoría eran imitaciones de lo extranjero. Así, las composiciones que surgieron durante este periodo, fueron al estilo de la ópera italiana, la cual dominaba el escenario profesional (Malmström 1977, 27).

El hecho de que algunos músicos mexicanos imitaran las composiciones europeas, guardaba relación con el hecho de que el público se encontraba con esa preferencia (Moreno 1994, 16), sin embargo, hubo artistas que para 1873, se animaron a componer óperas sobre temas relacionados con los hechos históricos y realidades de nuestro país (Orta 1958, 368-370). Por desgracia para estos artistas, el gobierno seguía dando apoyos a compañías teatrales para que presentaran lo nuevo de las óperas en Europa (Delgado, Maya. 2011, 613).

Mientras tanto, las obras mexicanas se mantuvieron por mucho tiempo sin apoyo para la difusión y cuando lograban presentarlas, fueron poco valoradas por el público mexicano, acostumbrado a recibir espectáculos de artistas extranjeros (Ibíd). Esto perduró hasta principios del siglo XX.

3.2. La ópera en el México de principios del siglo XX

En los primeros años del naciente siglo XX, Porfirio Díaz logró un control sobre los creadores mexicanos por medio de la repartición de becas, puestos en consulados y corresponsalías. Gracias a estas oportunidades varios artistas se educaron profesionalmente en otros países como España, Francia, Italia, entre otros (Acevedo, Esther y García, Pilar 2011,59).

La idea del gobierno porfirista de formar creadores fuera del país, fue para reproducir al interior de México los conocimientos que adquirieran, y así crear una transformación cultural (Orta 1985,457) que se basaba, principalmente, en exaltar hacia el exterior el pasado indígena (Acevedo, Esther y García, Pilar 2011, 59).

Llegaría ese momento en el campo musical, pero a finales de la época porfiriana continuaban en abundancia los permisos hacia compañías teatrales de ópera extranjera, mismas que pasaron largas temporadas en los distintos teatros de la ciudad de México (Delgado, Maya 2011. 613), con las famosas obras italianas del siglo XIX como lo fueron las de Mascagni, Verdi, Rossini, Puccini (Malmström 1977, 40), siendo el Teatro Nacional el más importante de la época (Delgado, Maya 2011. 613).

El Teatro Nacional fue lugar de reunión de la clase alta de la sociedad porfiriana, quienes presenciaban las funciones más suntuosas de la época; su demolición, en 1901, convirtió a los teatros Arbeu, Renacimiento (después Virginia Fabregas), Circo Teatro Orrin y Teatro del Conservatorio – que antes competía con el Nacional y a los que asistía, en su mayoría la clase media-, en los favoritos de toda la sociedad mexicana. Además de ellos, funcionaba el Teatro Principal – preferido por las clases populares-, que aunque solamente presentaba temporadas de zarzuela y ópera cómica, ocasionalmente ponía en escena algunas óperas (Delgado, Maya 2011.614).

Los empresarios de las mencionadas compañías, eran los encargados de la selección del repertorio de las temporadas operísticas. Las obras representadas con mayor frecuencia, por su aceptación, fueron: *Aída* y *Rigoletto* de Verdi, *Tosca* y *Bohemia* de Puccini, *Carmen* de Bizet, *Cavallería Rusticana* de Mascagni e *I plagliacci* de Leoncavallo. En ocasiones, las compañías presentaban obras diariamente y a veces se cantaban dos óperas diferentes en función doble el mismo día, con horario por la mañana y por la noche (Ibíd).

Entre sus repertorios, los empresarios difícilmente tomaban en cuenta el realizar escenificaciones de óperas mexicanas. Ellos consideraban que el hacerlo generaría pérdidas

económicas, no sólo por la escasa asistencia del público, sino por la inversión que había que hacer en los ensayos, vestuarios, escenografía, etc. (Ibíd).

Cuando se llevaba a cabo alguna presentación de ópera mexicana, era por un gran esfuerzo de los propios compositores,¹² tanto para convencer al gobierno de apoyarlos económicamente, como a los empresarios de otorgarles un espacio, casi siempre bajo el riesgo de comprometer la baja remuneración que les correspondía. Ésta fue la constante en los primeros años del siglo XX (Ibíd).

3.3. *La Ópera Romántica Italiana en el periodo revolucionario en la ciudad de México*

Me parece pertinente comenzar este apartado con una cita textual, de un artículo de Manuel M. Ponce (1882 – 1948), para darnos idea del sentimiento de los compositores mexicanos, al no tener cabida en la expresión de sus obras en el ambiente profesional de su país:

Hasta la época del Centenario de nuestra Independencia, en cien años de vida autónoma, nuestros gobernantes – y a su ejemplo nuestros intelectuales y artistas – habíanse [Sic.] preocupado poco de la formación del alma nacional, encaminando todas sus actividades a europeizarnos, copiando costumbres y tendencias que no se amoldaban, la mayor parte de las veces, al atraso secular en que vivíamos. Se intentaba cubrir así, de pronto, nuestra desnudez indígena con el frac de última moda,

¹²De los autores mexicanos que pudieron presentar sus obras, se puede mencionar *Atzimba* (estreno, 1900), y *la leyenda de Rudel* (estreno, 1906) de Castro; *El rey poeta* (estreno, noviembre de 1901) de Campa; y *Nicolás Bravo* (estreno, 1910) y *Dos amores* (estreno 1916), de Tello. Como la mayor parte de las óperas mexicanas escritas en 1920, éstas sólo fueron presentadas una o dos veces, y desde entonces fueron casi olvidadas. (Malmström 1977,40).

sin considerar que, lógicamente, deberíamos haber comenzado por adoptar el traje apropiado a nuestro clima y a nuestras costumbres.

La erección de suntuosos palacios, el derroche de sedas y riquezas en teatros y paseos, el imperio del rastacuerismo, contrastaba, dolorosamente con la miseria de la mayoría de los habitantes de la República, con la ignorancia de la enorme masa anónima que, lejos de la brillante capital, esperaba en vano el alba de su regeneración.

La música vernácula, expresión fiel de la vida del pueblo, agonizaba en las olvidadas rancherías del Bajío o en los poblados incrustados en las regiones montañosas del país. La canción mexicana se perdía fatal e insensiblemente; sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y escondíase como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo y su desnudez lírica ante las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones de música de procedencia extranjera o las composiciones mexicanas con títulos en francés! Hubiérase juzgado un enorme atentado contra su majestad el chic la intromisión de una canción vulgar en el programa de alguna esplendorosa soirée en la que, como frecuentemente sucedía, si se ignoraba a Beethoven, se rendía, en cambio, entusiasta homenaje a las más ramplonas creaciones de Chaminade y a los dislocados ritmos de los kake – walk yanquis [Sic.].

Las melodías bailables estaban proscritas de las suntuosas fiestas ciudadanas. ¡Con cuánto desprecio se miraba al muerto Jarabe! ¡Cuántas censuras para aquel que se atreviera a iniciar su resurrección! (Ponce, Manuel M. 1919, 5).

Unos años antes de la publicación de este artículo, Ponce arribó a la Ciudad de México. Llegando, puso en práctica su visión sobre la esencia de lo mexicano como parte fundamental de la creación musical (Tello 2011, 487). Influido por el íntimo contacto que tenía con intelectuales y artistas de nuestro país, tales como Vasconcelos, Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Pudo dar inicio al movimiento nacionalista musical el 13 de diciembre de 1913.

Por medio de una conferencia que dio lugar en la Librería General, con el título *La canción Mexicana*, Ponce trató temas como la génesis de la canción popular, las tres formas de canciones mexicanas y los asuntos de las canciones. También invitó a la gente de la ciudad de México a volver los oídos hacia nuestra riqueza folclórica, olvidada y despreciada por la gente culta, la clase privilegiada en los tiempos de don Porfirio (Estrada, Luis A. 1984, 31).

Al mismo tiempo de los intentos de Ponce por promover el arte musical mexicano, se daba un sentimiento hacia lo nacional por parte de una minoría de artistas nacionales y sus seguidores, que en su caso tenían la esperanza de que se produjeran obras que fueran realizadas y escuchadas por mexicanos.

Menciona Aurelio Tello en su artículo sobre la creación musical en México durante el siglo XX que, “Quizá la moraleja de la historia es que no basta sentirse mexicano, sino que había que construir el lenguaje y los signos que lo hicieran vital a la luz de un revolucionario siglo XX a la luz de los cambios estéticos, de las innovaciones tecnológicas, de la exploración en los lenguajes musicales” (2011, 508).

En medio de la inestabilidad política y a punto de darse una renovación en el arte popular y un cambio en el rumbo de los valores estéticos de la primera mitad del siglo XX (Acevedo, Esther y García, Pilar 2011,59), el maestro de canto José Pierson,¹³ fundó La Compañía Impulsora de Ópera, en donde por vez primera, se dio oportunidad de participar a artistas mexicanos.

A finales de 1908, Pierson hizo su primera aparición en la prensa, como dirigente de un concierto músico-vocal, en el recién inaugurado Teatro de la Escuela Superior de Comercio (Ceballos 2002, 189). Para el siguiente año, el maestro debutó como actor y productor en la obra *Nerón*, representada en el teatro Virginia Fábregas. Participaron, Manuela Eugenia Torres, Manuel Buen Abad, Luis Cervantes, Enrique Romero, entre otros (Ibíd., 203-204).

En el año de 1911 Pierson, con el seudónimo de Mario Lorta, trabajó como primer actor en la compañía perteneciente al teatro de la Comedia de Madrid.¹⁴ Después, fue conocido en México por la noticia de su presentación en los teatros madrileños, “Este artista fundó aquí una academia de canto y declamación, logrando algunos buenos alumnos. Las crónicas madrileñas especialmente de *Nuevo Mundo*, hablan encomiásticamente de Pierson, quien en unión con María Cobeña hizo en la coronada villa una brillante campaña. Este triunfo es bastante significativo si se atiende á que ningún mexicano había logrado triunfar en la escena española”.¹⁵

Con estos antecedentes comienza su carrera de empresario teatral. Fundó su compañía que funcionó en el periodo de 1915 - 1919, obteniendo bastante éxito desde su inicio hasta 1917, y, sorprendiendo a aquel público que estaba acostumbrado a recibir compañías

¹³ Ver anexo 2

¹⁴ Luis Zamora Plowes. *El Tiempo ilustrado*. 1911. Febrero 12.

¹⁵ *El Tiempo Ilustrado*. 1912. 7 de enero.

extranjeras que año con año, durante el porfirismo, visitaban la ciudad de México (Estrada, Luis A. 1984, 15-16).

El debut de la compañía fue en abril de 1915, con la puesta en escena de la ópera *La favorita* de Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797 – 1848) que cantaron Josefina Llaca, Carlos Mejía, Eduardo Lejarazu y Luis G. Saldaña en el teatro Arbeu (Sosa 2002). Después del éxito obtenido en sus presentaciones se puede decir que La compañía Impulsora de Ópera, perduró por más de dos años con presentaciones continuas, tiempo que ninguna otra empresa similar había logrado mantener.

En cuanto a la música propia del país, desde 1913 Manuel M. Ponce había iniciado el movimiento nacionalista musical (Estrada, Luis A. 1984, 31). El mismo año de la fundación de la Cía. Impulsora de Ópera, se crearon algunas instituciones que difundían la música mexicana, como la Dirección General de las Bellas Artes con algunas dependencias, entre ellas estaba el Conservatorio, el Orfeón Popular y la Orquesta Sinfónica Nacional, que se formó con el personal de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio (Ibíd, 13).

Como podemos ver en el contexto musical, no pareciera favorable la creación de la compañía con repertorios europeos. En cuanto al contexto político, en 1915 el país estaba en crisis económica y sin alimentos, en pleno movimiento armado.

La mayoría de los cantantes que conformaron el cuadro lírico de la Impulsora, eran alumnos de la Academia Pierson, ubicada en Humboldt No. 5.¹⁶ De igual manera, formaban parte, jóvenes artistas egresados del conservatorio nacional. El director y maestro daba

¹⁶El Pueblo. 1919. Enseñanzas. 8 de abril.

oportunidad a sus alumnos bel cantistas pertenecientes a la academia, de debutar en las presentaciones de la impulsora.

La empresa teatral, se presentaba con repertorios de obras románticas, principalmente provenientes de Italia, dando prueba de que la ópera romántica no cesó ni aún en el periodo álgido de la revolución (Reyes, Aurelio de los.1984, 101) y Hasta la época posrevolucionaria, quizá hasta los tiempos de la Orquesta Sinfónica de México (1928), no puede decirse con propiedad que hayan dejado de presentarse obras operísticas (Malström 1977, 40).

Tanto el teatro como el cine fueron para los ciudadanos, un modo de despejarse de la vida cotidiana que se vivía en esos años críticos, sobre todo desde 1914 hasta 1916. Esto lo supieron aprovechar los empresarios en sus anuncios (Reyes, Aurelio de los.1984, 101):

¡Mexicanos! Dad olvido a las amarguras del pasado. Uníos todos, porque la unión hace la fuerza... en el Salón Rojo no hay peligro de que entre el más temible enemigo... Federales, Voluntarios, revolucionarios, paisanos, pobres y ricos, tienen las mismas garantías en este hermoso salón de arte y recreo!"(Reyes, Aurelio de los 1984, 101).

Los intereses primordiales del estado, respecto al área cultural, como el ocultar las heridas de la revolución y el utilizar a la cultura como medio para suavizar los conflictos sociales entre las clases, fueron un distractor que se cumplió gracias a los artistas (pintores, músicos, escritores) mexicanos de este periodo (Estrada, Gerardo 2010, 463). Pintores como Saturnino Herrán y José María Velasco; escritores como Ignacio Manuel Altamirano,

Vicente Riva Palacio, Guillermo Prieto, o Manuel Gutiérrez Nájera (Acevedo, Esther y García, Pilar 2001,59).

Con el tiempo México fue generando una identidad propia, donde se dio por exaltar el pasado indígena. En 1920, después de diez años de lucha armada, los gobiernos revolucionarios intentaron reconstruir el Estado mexicano, entre muchos otros elementos, despertando un espíritu nacionalista, al cumplir su cometido, el tema de lo nacional se convirtió en un proyecto de Estado. Durante la presidencia de Obregón, se otorgó un generoso presupuesto a la educación. Los avances en lo social y en lo económico se fueron logrando gracias a la unificación cultural del país.

Al tiempo, compositores como Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, entre otros, comienzan a dominar la escena musical en el país. Después de una etapa donde las presentaciones en los teatros son de artistas procedentes de Europa, donde la importancia de la cultura extranjera es mayor que la propia, en el ámbito musical podría decirse que la revolución consistió en hacer cambios en las obras de los artistas mexicanos al no imitar a los artistas de fuera, y comenzar a cantarle al país, dando inicio al nacionalismo¹⁷ mexicano en la música.

Esta breve revisión del teatro y la ópera románticos en México tienen como objetivo ayudarnos a ubicar en un contexto más preciso las implicaciones de la asistencia a la ópera,

¹⁷—Ponce contribuyó a darle nuevos rostros a la música mexicana: el nacionalismo al que adhirieron la mayor parte de los compositores de la primera mitad del siglo XX. En esos años, creció la tendencia hacia la música orquestal en detrimento del repertorio pianístico. La convergencia se dio entre 1918 y 1921, cuando Ponce y Chávez inauguraron el sinfonismo nacionalista. El primero con la orquestación de su *Balada mexicana* y la composición de *Ferial* (1921); el segundo, con *El fuego nuevo* que le encargó Vasconcelos” (Tello 2011, 489).

una práctica social y cultural que se considera de las más importantes del periodo (Galí 2002, 307).

Capítulo 4. La Compañía Impulsora de Ópera

Entre las novedades del siglo XX en la ciudad de México, nace La Compañía Impulsora de Ópera, creada por el maestro de canto José Eduardo Pierson Lorta, conformada por un cuadro lírico de artistas mexicanos. Lo que llama la atención de los estudiosos de la ópera, entre otras características, es que haya sobrevivido más de dos años con presentaciones continuas, en un periodo revolucionario y con repertorios en su mayoría, de ópera romántica italiana.

En el presente apartado, doy un recorrido de forma cronológica por la historia de La Compañía Impulsora de Ópera. A partir de las fuentes encontradas sobre su existencia y auge, a partir de 1915 hasta 1917.

4.1. 1915, año de estreno de La Compañía Impulsora de ópera.

Como he mencionado en el apartado contextual, La Compañía Impulsora de Ópera fue fundada en el año de 1915, por un sonoreense que tuvo la visión de presentar a cantantes mexicanos en los grandes teatros del país. Lugares donde se les abrió espacio para practicar su profesión (Estrada, Luis A. 1984, 15-16).

José Pierson estaba familiarizado con las exitosas presentaciones que organizaban empresarios teatrales como Miguel Sigaldi, María M. de la Fraga y Adda Navarrete (Ceballos, Edgar 2002,320),¹⁸ además contaba con todos los conocimientos necesarios para llevar a cabo su proyecto, debido a sus estudios, trayectoria artística y sin dejar de lado su experiencia en el manejo de los negocios de su padre (Molina, Paulina 2010,110-115).¹⁹

El esperado estreno de la impulsora fue el día 4 de abril de 1915 en el teatro Arbeu,²⁰ donde se representó la ópera *La Favorita* de Donizetti con la presentación estelar de Josefina Llaca y Carlos Mejía (íbid, 319). Coincide Ceballos con el repertorio que publica Octavio Sosa, de ese gran día para la impulsora, en el cual Josefina Llaca interpreta a Leonor, Carlos Mejía participa como Fernando, Eduardo Lejarazu con el papel del rey de Castilla y Luis G. Saldaña como Baltazar (Sosa, Octavio 1986, 203).

Los fanáticos de la ópera leyeron, en los periódicos, por primera vez la denominación de una nueva empresa: Sociedad Artística Mexicana, Compañía Impulsora de Ópera, y comenzaron a familiarizarse con su director artístico José Pierson (Ceballos 2002, 320), quien ya era conocido en el ambiente musical, como maestro de canto en su academia y años atrás como cantante y declamador.²¹

El éxito alcanzado por la impulsora permitió una larga temporada de ópera en la ciudad. En este lapso de siglo, el negocio operístico estuvo sometido a varios empresarios teatrales, como son Napoleón Sieni, Miguel Sigaldi, Manuel Sedano, José del Rivero, entre otros (Ceballos 2002, 25). Además del mismo José Pierson y Francisco Arbeu, con quien se

¹⁸ Ver anexo 3 y 4

¹⁹ José Pierson fue heredero de los negocios de sus padres, quienes se dedicaban a la cría y venta de ganado, la administración de sus huertas y demás tierras, a la producción de harina en su Molino Harinero y tiempo después a la exportación de ganado (Ibid.).

²⁰ Ver anexo 5

²¹ *El Tiempo Ilustrado*.1912.7 de enero.

asoció para presentar públicamente su empresa (Estrada, Luis A. 1984, 15-16) mismo que fue dueño de tres teatros en la ciudad de México: el Nacional,²² el Iturbide y el Arbeu, este último fue casi sede permanente de la Compañía Impulsora de Ópera (Cueto, Mariano del 1997. 44).

La construcción de este teatro inició en 1842 y concluyó un año después. El empresario del Arbeu, menciona Cueto, era un gran dirigente en cuanto a contratación de compañías y cantantes, menciona que supervisaba personalmente, cada una de las programaciones (Ibíd).

El proyecto teatral cobraría fuerza, aunque poco tiempo después como competencia, se presentó Adda Navarrete, con otro grupo de artistas mexicanos, conformando la Compañía Mexicana de Ópera Italiana en el Teatro Principal. Recordemos que por motivo de la primera guerra mundial, no podían entrar compañías extranjeras al país. A juicio de algunos cronistas la existencia de dos compañías de ópera conformadas por cantantes mexicanos resultaba un error. Sin embargo, a sus inicios, ambas trabajaban a teatro lleno.

Para la gente de prensa, lo más adecuado era la fusión de las dos, para constituir un cuadro completo en beneficio del público y de los propios cantantes. No obstante, aparentemente la sola idea ocasionaba la envidia y divisiones entre los artistas. En los meses siguientes ninguna de las dos compañías cedió (Ceballos 2002,320).

Días antes del estreno de la compañía, los alumnos de la academia y demás conocidos del profesor, le organizaron una velada. S

²²El Teatro Nacional tuvo una corta existencia, fue inaugurado en 1844 y para 1901, por órdenes de don Porfirio Díaz, inició el proceso de demolición y fue derribado por completo en 1905 con la supuesta idea de que se abriría el equivalente mexicano de la neoyorkina Wall Street (la avenida 5 de mayo), menciona Mariano del Cueto, que se cerró una casa de ópera inigualable hasta hoy, que ni siquiera se comparaba con el palacio de Bellas Artes (1997, 44).

obre el evento se publicó una nota en *The Mexican Herald* :

Los alumnos y amigos del señor profesor don José Pierson, para celebrar su Onomástico, han organizado una velada literario-musical, que se efectuará el día de hoy. La fiesta se desarrollará en el salón de conciertos de la Casa Alemana de Música, establecida en la esquina de las calles de Nuevo México y San Juan de Letrán (1915).²³

A los pocos días debutó la impulsora. Los cantantes afortunados en estrenar la famosa compañía fueron: María Teresa Santillán, María Romero, Josefina Llaca, Carmen García Cornejo, Consuelo Cabrera, Soledad Abaunza, Clara Elena Sánchez, Carlos Mejía, Ángel Esquivel, Eduardo Lejarazu, Luis G. Saldaña, Adalberto García Máynez, Adalberto López Gontis, Alejandro Panciera y Manuel Mendoza López (Ceballos 2002, 368).²⁴

Completaron los repartos cantantes cuyo debut en la temporada fue poco afortunado y permanecieron en la temporada brevemente en cartelera. Entre ellos, Jesús García Gallardo, José Silva, Manuel M. Torres, Gabriel Valladolid, Consuelo Medina, Guadalupe Bustamante, Ricardo Frías, Fernando González Peña, Rafael Trova, Caritina Fonseca, Daniel Ramírez, José Corral, Lucía Fernández Flores, Genaro Aristi, Consuelo G. de Aguilar, Josefina Ramírez y José López Moctezuma (Ibíd).

Los elementos femeninos más destacados de esta compañía fueron: María Romero, Consuelo Escobar, María Teresa Santillán, Consuelo Cabrera, Caritina Fonseca. Mercedes Mendoza, entre otras (Estrada 1984,15).²⁵ Como dirigentes en las presentaciones, a lo largo

²³*The Mexican Herald*. 1915. 25 de marzo.

²⁴ Ver anexos 6-15

²⁵ Ver anexos 16-19

de las aproximadamente 300 funciones que tuvieron, se encontraban los maestros Marcos Rocha,²⁶ Alberto Flachebba y Julio Muiron (Ceballos 2002, 368).²⁷

José Pierson, además de trabajar en las presentaciones de ópera y en las clases, organizaba eventos con el propósito de apoyar a sus alumnos y a la sociedad en crisis. Esto lo hacía por medio de sus eventos, que de alguna manera formaban parte de la promoción de su compañía. Cuando dio inicio a sus actividades en el teatro Arbeu, las autoridades habían confiscado a las panaderías y otras tiendas todas las existencias de harina, mantequilla y azúcar, ingredientes que utilizarían para fabricación y venta de pan a un costo “justo”. Además de que se resintió la falta de maíz y los precios aumentaron de 2.80 a 4 y 5 pesos (Ulloa 1981, 21-22).

Ante la situación, el empresario organizó uno de sus eventos. El día jueves 22 de abril, José Pierson participó a lado de algunos cantantes pertenecientes a la compañía, en una función de caridad en el teatro Hidalgo, organizada por el señor D. Aldama. Durante el programa, Pierson recitó el monólogo de don Francisco Coppée *La huelga de los Herreros* y sus alumnos, la soprano Carmen García Cornejo y el tenor Carlos Mejía, interpretaron la ópera *Rigoletto*. Lo recaudado en dicho evento se dedicó a la compra de maíz y otros cereales para cubrir en parte las necesidades del pueblo de escasos recursos.²⁸

Otro de sus eventos de beneficencia fue para mostrar su simpatía con las fuerzas constitucionalistas de Pablo González, que entonces había recuperado la ciudad de México para el bando carrancista. La Impulsora decidió organizar el 7 de septiembre del mismo

²⁶ Este, Alfonso del. *El Combate*. 1915. Julio 5.

²⁷ Ver anexo 21.

²⁸ *The Mexican Herald*. 1915. Función de caridad en el T. Hidalgo. 22 de abril.

año, una función de lujo en el patio del cuartel general carrancista a beneficio de los pobres y la tropa (Ceballos 2002, 328).

Sin embargo, la ópera no sensibilizó a los ahora denominados constitucionalistas, quienes volvieron a los robos, cateos, escándalos, abusos y rivalidades entre las facciones pablistas y obregonistas. Los capitalinos, considerados traidores y reaccionarios, se convirtieron en rehenes de estos militares, que los obligaban a convertirse al carrancismo. —Los mexicanos que pretendan asumir ese vergonzante papel de ser neutrales, serán vistos como enemigos porque la causa nacional no admite indiferencias criminales” (Ibíd.).

A pesar de estos momentos críticos, las presentaciones de La Compañía Impulsora de Ópera continuaron con gran éxito durante los siguientes meses.²⁹ Pasaban las semanas y el éxito de la impulsora continuaba. Las críticas positivas en algunos periódicos comenzaban a llamar la atención de otros medios, tal fue el caso de un periodista con seudónimo TORQUIX, quien se refiere a la compañía de la siguiente manera:

Ante los calurosos ditirambos y elogios constantes que la Prensa diaria dedica a los artistas que actúan en el teatro Arbeu, hice toda la intención para ir a ese viejo coliseo, para deleitar mis oídos con sus finísimas melodías y su iniciamiento de contrapunto que encierra la partitura de GONNOUT. No se crea por nadie que yo llevara ninguna prevención contra algún artista, ni tampoco una admiración anticipada y sin fundamento para admitir como celebridad a quien la prensa y los programas de teatro Arbeu han juzgado así.

²⁹ TORQUIX. *El Combate*. 1915. El Fausto en el teatro Arbeu. 16 de junio.

Ante todo mi merecido elogio para la gerencia del teatro Arbeu; sabe anunciarse. No escatima dinero para conseguir el éxito pecuniario de la empresa y es por esto que, en mucha parte, acude el público a llenar las localidades de ese coliseo, pero sin abrogarme facultades que no tengo, sin poseer los dotes de un verdadero crítico de arte lírico, sin que ninguna mala pasión me gafe, estoy convencido de que el señor gerente paga demasiado bien su campaña del periódico. Y no debe ser así; los elogios sirven de estímulo innegable a los artistas: los aplausos son a veces, galardón máspreciado que las monedas obtenidas en la lucha. Pero cuando el platillo de los elogios se sirve a diario, cuando el artista sabe de anticipado que su labor será juzgada como perfecta, que no se le reprochará nada, que el estruendoso aplauso resonará a fortiori, prodigado por amigos que nunca faltan... Entonces hace falta un poco de sal amarga de una crítica justa para hacer descender al artista de un pedestal falso elevado con demasiada prisa.

Y no quiero decir más; una celebridad se impone por la lucha, tiene fracasos, ha sido oída y comentada su labor, de mil maneras y por mil públicos. Aquí, las celebridades son de casa; las respeto. Hay benevolencia para estimular y basta” (Ibíd.).

Pasaron otros tres meses de existencia de la compañía y su éxito continuaba. Un domingo de octubre la prensa dedicó sus páginas a examinar el boom de la Impulsora, debido a una *Traviata* abandonada en el teatro Hidalgo, que ofreció la Compañía Mexicana de Ópera Italiana de Adda Navarrete, competencia de Pierson, y que ningún cronista se hizo cargo de dicha representación porque cubrieron las del teatro Arbeu (Ceballos, 2002 330).

Quizá la exitosa temporada de la impulsora y la competencia ofrecida por las demás empresas teatrales, indujo a examinar este boom operístico. El redactor Julio Noble, de la publicación *Vida moderna* del 13 de octubre de 1915, citada por Ceballos, se encargó de buscar a los maestros de canto mayormente conocidos en la ciudad para que opinaran sobre el tema (Ibíd.).

Antonia Ochoa de Miranda, profesora del Conservatorio, que había formado toda una generación de artistas líricos, aplaudió esta circunstancia ya que “Los alumnos del Conservatorio o academias particulares no se limitarían al aula a perpetuidad, sino que buscarían el aplauso, porque estaban en condiciones de mostrar sus conocimientos y gozar de las preferencias del público” (Ibíd.).

Para el maestro José Aragón, quien desde el año de 1891 fue junto con Alejandro Cuevas el iniciador de los grupos líricos en México, consideró que los cantantes nacionales sólo podían aprender por su propio esfuerzo y constancia, “Porque de medianías, como algunas que nos ha traído el empresario Sigaldi, nada absolutamente, puede aprovechar el artista mexicano”(Ibíd. 331).

Al entrevistar a Pierson, éste comentó lo siguiente:

No necesitamos de subvención oficial o particular, sino el apoyo moral: todas las grandes manifestaciones de arte han resultado de la iniciativa privada... ¿Para qué necesitamos que vengan modelos de Europa? Los que valen se exhiben imperfectamente, porque vienen rodeados de nulidades. Lo que he hecho para llevar al núcleo lírico hacia el triunfo, me lo he asimilado en Europa. Mi idea va muy lejos... Si los artistas europeos no pueden venir a México, yo llevaré a los artistas mexicanos

del Arbeu a Estados Unidos y Europa, a aprender lo que les falte. Ha sido perjudicial para el gobierno enviar artistas al Viejo Mundo, porque no vuelven. Los que de aquí se vayan atraerán a los elementos mexicanos que allá estén, y los traerán a México. Estando allá verán a los grandes grupos, que es lo que importa para el artista mexicano, no a las nulidades que vienen a nuestra patria, de las cuales nada pueden aprender. Lo que les interesa de allá no son las academias, ni los conservatorios, sino el medio (...) La obra que hemos emprendido es netamente nacionalista (...) Es necesario que México tenga sus artistas. He permanecido quince años en las academias de Italia y puedo asegurar con hechos que tenemos mejores elementos que en Italia: Allí están Ángel R. Esquivel, Josefina Llaca, Carlos Mejía y otros... (Ibíd.)

Llama mi atención que el maestro Pierson considerará su proyecto como nacionalista, tomando en cuenta los repertorios de La Compañía Impulsora correspondientes al estilo europeo. Sin embargo, el sólo hecho de trabajar con personal mexicano era un gran avance para los artistas y en un futuro para la música mexicana. Para los artistas; porque generaba empleos a los músicos profesionales de nuestro país, a los pintores en las escenografías y a los propios cantantes que, con el tiempo se convirtieron en difusores de la canción mexicana con el *plus* de tener una técnica impecable.

Esto fue importante para el desarrollo de la música mexicana, irónicamente no lo fue para el género de ópera mexicana, pero afectarla de manera negativa no era la intención del fundador de la famosa compañía, sino todo lo contrario.³⁰

³⁰Pierson después de hacerse cargo del grupo de artistas de la compañía operística, tenía planes a futuro con ellos. Ceballos menciona, que el 13 de mayo del año de 1924, cuando ya no existía la compañía y Pierson seguía en contacto con sus alumnos, la prensa difundió el proyecto utópico de éste. Su idea era exportar ópera mexicana a todos los países de primer mundo, y así evitar el concepto prejuicioso del México bárbaro.

Si nos basamos en las opiniones expuestas anteriormente por los maestros de canto, se puede deducir, que de ellos provenía el desaire por parte de los artistas, alumnos de estos maestros, hacia los cantantes extranjeros. Quienes tenían esa idea de que no podían aprender nada de aquellos. Esto se debe también a que en años anteriores los empresarios importaban artistas italianos de mediana fama, traídos de agencias baratas, presentándolos como cantantes virtuosos.

Respecto a esto, hay una nota de prensa, mencionada por Ceballos, donde dice que: –Cuando llegaban celebridades, los vanidosos muchachos no aprovechaban los boletos de cortesía para aprender, sino que juzgaban malo todo lo extranjero, especialmente durante y después de la Revolución” (Ceballos 2002, 24).

A pesar de la preferencia que existió por lo extranjero, pareciera que había llegado la hora para el cantante mexicano, donde el público reconocía su esfuerzo y estudios. La ópera se había convertido en una necesidad de aquella sociedad alta. Los capitalinos comenzaban a vivir en la calle a partir de las 15:00 horas, cuando se abrían los teatros, hasta altas horas de

El propósito de Pierson era igualar la ópera mexicana a la de los países más reconocidos por este arte: –Estos cantantes, señores, son mexicanos. Al igual la escenografía y orquesta, así como las obras representadas” (Ceballos 2002, 551). De la misma manera como había ópera italiana, francesa, alemana y rusa, él daría a conocer que teníamos la nuestra (Ibíd).

Anunció la creación de una gran compañía con elementos nacionales y superior a la impulsora. Entre el repertorio de óperas mexicanas que Pierson planeaba dar a conocer en su gira internacional, figuraban *Catalina de Médicis* de Zenobio Paniagua, estrenada por Tamberlick cincuenta años atrás; *Cuauhtémoc* de Aniceto Gutiérrez, llevada a escena por el mismo cantante (José Pierson) y Ángela Peralta en tiempos de Sebastián Lerdo de Tejada; *Keofar* de Felipe Villanueva, *ópera cómica* en tres actos, dada a conocer en 1893 por la Compañía Yuck; y otras partituras consideradas modernas en el México de ayer, entre ellas la *Leyenda de Roudel* y *Atzimba* de Ricardo Castro, *El rey poeta* de Gustavo Campa, así como *Los dos amores* de Rafael Tello, estrenada seis años antes por la propia Impulsora (Ibíd.)

En el elenco de La Compañía de Ópera Mexicana que se dedicaría a recorrer las grandes capitales de la ópera, figuraban Juan Arvizu, Mercedes Caraza, Camerino Amparán, Mercedes Ferriz, María Teresa Mejía, Emilia Libarra, Ramón Gutiérrez, Guadalupe Veraza, Alberto Sáenz, Eduardo Zamarripa, Josefina Alonso, Alfredo Mendiola, Rosita González, Enrique Islas y Jesús Mercado. Supuestamente, comenzarían a trabajar en la capital los primeros meses de 1924 y posteriormente, auspiciados por el gobierno, emprenderían la tan mencionada gira mundial. Evidentemente ni lo uno ni lo otro ocurriría. no se volvería a mencionar palabra sobre la compañía de exportación (Ibíd 552).

la noche, al terminar la última función. Las personas que frecuentaban el teatro, como mínimo ganaban 50 pesos al mes, para adquirir su dosis de cultura y tomar esa porción de sentido que les ofrecía este género musical, (Ceballos 2002, 20). Mientras tanto el resto de la población no podía costear su entrada a la ópera. El 5 de julio de 1915, *el combate* sugiere a un funcionario público que se reduzcan los costos de los boletos para dichas funciones:

Tuvimos una breve entrevista ayer por la tarde, en el Teatro Arbeu, con el licenciado Lagos Cházaro, Encargado del Poder Ejecutivo.

Y hablando sobre la aceptación que ha tenido el grupo de artistas mexicanos que actualmente hacen temporada de ópera en el viejo Coliseo (refiriéndose a los artistas de la Impulsora), pudimos oír de labios del funcionario aludido, una grata noticia para aquellas personas que, careciendo de recursos suficientes para buscar la distracción en espectáculos de ese género, se abstienen de concurrir a ellos.

-Se hará, nos contestó el licenciado Lagos Cházaro, pues bien vale la pena. Sólo que esperamos dar resolución a diversos problemas en que actualmente estamos trabajando, y el Ministerio a que usted alude gestionará las facilidades que sean necesarias para que nuestra gente pobre pueda venir al Teatro, a la Ópera.

La idea, como se ve, es seductora, y esperamos nosotros no sea echada en saco roto. Con esto, el pueblo tendrá oportunidad de olvidar, aunque sea momentáneamente, las muchas penas que lo atormentan en la actualidad.³¹

³¹ *El Combate*. 1915. Hasta los humildes podrán asistir a las funciones de ópera. 5 de Julio.

Efectivamente la idea se hecho en saco roto porque a los meses se aumentan los impuestos a las compañías teatrales, lo que no les permite bajar los precios (Ceballos 2002, 339). Basándome en los periódicos y en los programas presentados en los libros, tanto de Ceballos como de Sosa. Las obras de mayor representación por la Cía. Impulsora de Ópera durante 1915 fueron *La Boheme* de Puccini y *La Favorita* de Donizetti.

Alfonso de Este, en el periódico *El combate* publica una crítica hacia los protagonistas de una de las funciones de *La Favorita*.³²

Hablemos brevemente de la última representación de *La Favorita* y de la aparición de algunas estrellas del bel canto –*Favorita*” es la obra maestra de Donizetti, aun cuando en otra tan popular o más que aquélla, el músico haya alcanzado la más intensa expresión de lo romántico. La obra del ilustre compositor aludido mantuvo la vida del arte en periodo de triste decadencia.

Mi alejamiento pasajero de la vida teatral había llegado a punto que me era desconocido el –pequeño Bonci” del Arbeu. Ni había –eatado” lo agradable del nuevo cuadro (refiriéndose al cuadro lírico de la impulsora).

Mejía, con grata impresión del auditorio, se precia de imitar a Bonci en ciertos pasajes. No en todos, porque ni su juventud ni los medios de que dispone podrían anticipar la victoria completa. Sin embargo, el triunfo es ya rugioso.

Porque Mejía es un muñeco que se achica más en la escena. Apenas le miré – y digo bien que le miraba apenas

³²El repertorio estuvo conformado por: Leonor – Josefina Llaca, Fernando – Carlos Mejía, El rey de Castilla – Eduardo Lejarázu y Baltazar – Luis G. Saldaña. Este repertorio lo mencionan ambos autores y se confirma la participación de Llaca y mejía en la nota de *El combate* arriba citada.

¿Qué decir de Lejarazu? Todos opinaban de acuerdo: excelente barítono de voz pastosa, suave, viril y acariciadora.

¿Y de la señora Yaca? La artista aludida gusta más en el registro grave que en el agudo, pues en lo alto esfuerza la emisión, y de ello resaltan notas rípidas. A veces también pierde el compás. Ejemplo: el dúo con el barítono.

Tocante al bajo, mi reserva se verá justificada. Este cantante, a decir del empresario, sufría acceso de fiebre. Quiero explicarme así la afonía lamentable y el timo de un “~~re~~ grave” y que me hizo mucho gracia. En efecto, el febricitante permaneció con la boca, en actitud muscular de emitir, pero sin que ¿? Realmente la nota en cuestión. El “~~fagor~~”, que tan bien reproduce la voz humana, suplió la falta, y el público aplaudió con estruendosa ovación al cantante.

Y he aquí cómo se puede ser un Seguroia con la ayuda, del fagot... Entre tanto, los metales permanecen mudos; las cuerdas vibran en “~~pizzicato~~”, los cuernos acompañan al tenor. Es el “~~spirito g ntile~~”, que enloquece al público. Pídesse el “~~bis~~”, continúa la partitura, sale el bajo, las galerías se percatan den engaño y con insistencia aguda, exigen el “~~bis~~”. Mejía repite y suena, a guisa de apoteosis, la diana... La orquesta espléndidamente.³³

³³ De Este, Alfonso. *El combate*. 1915. El Pequeño Bonci en el Arbeu. 28 de junio. Microfilm

El mismo cronista, Alfonso de Este, durante el siguiente mes se dedicó a adular el trabajo de la Compañía Impulsora de Ópera, haciendo realce a la nacionalidad de los cantantes, a su juventud y empeño por mejorar su trabajo.³⁴

4.2. Temporadas de 1916

Durante todo el año siguiente (1916) La Compañía Impulsora de Ópera, logró mantener al público atento a sus presentaciones, tanto como a la prensa. El sábado primero de enero de ese año, celebró su primer centenario con un festival donde participó el cuadro lírico completo en el mismo teatro de sus presentaciones del año anterior: El Arbeu (Ceballos 2002,341).

Estrenaron el año con el primer acto de *Madama Butterfly*, representado por Josefina Llaca y Adalberto García, continuaron con el segundo acto de *El Trovador*, con los mismos artistas y la “Balada del mundo” de *Mefistófeles* cantada por Luis G. Saldaña. Para continuar se presentó el tercer acto de *Rigoletto*, donde participaron Carmen García Cornejo y Ángel R. Esquivel, siguió el *Prólogo* de *Payasos* por Eduardo Lejarazu, después el *Vals De Las Sombras* de *Dinorah*, representado por García Cornejo y por último una *Furtiva Lacrima* de *Elixir de Amor* con la participación de Carlos Mejía (Ibid.).

El estreno del mes de enero de 1916 fue el jueves 27 con la puesta en escena de *El Barbero de Sevilla* en la función de la tarde. Misma que fue a beneficio de Luis G. Saldaña, quien interpretó a don Bartolo. El día 29 del mismo mes, *El pueblo* pública una nota aludiendo a dicho estreno:

³⁴Del Este, Alfonso. *El combate*. 1915. 5 julio. Microfilm

[...] El barítono Esquivel fue, con la inteligente señorita Carmen García Cornejo, seguramente el primer triunfador en el estreno del último jueves en el Arbeu. Cantando la difícil parte de “Figaro”, supo mostrarse una vez más, el notable cantante y artista de honda sensibilidad, que sabe poner las palpitations de su corazón en los acentos de su cantor. Ella, la graciosa Rosina, tuvo en Carmina García Cornejo, también felicísima intérprete, abordando inteligentemente y dominando, en casi su totalidad, las dificultades del escabroso papel. Voz perfectamente atinada, aunque de escasa intensidad la suya: agilidad apreciable para vocalizar claramente y sin tropiezos, supo desde que entonó “*Una voce poco fa*”, hasta el final del segundo acto, mantenerse a la altura de su reputación de cantante estudiosa y dotada con el tesoro de una voz de oro. Si acaso al final el cansancio se hizo visible y fue así como la lección de música resultó poco lucida por cierto opacamiento de la voz: pero en conjunto, lo repetimos, la Rosina del jueves resultó muy bien cantada.

Mejía cumplió medianamente no por cierto porque le falte voz ni cierta escuela, sino porque el escaso volumen de aquella se hizo patente en más de una ocasión. Aparte de que hubo, en momentos, cierta disparidad entre el tiempo que llevaba el cantante y el que marcaba la batuta del director de orquesta. Panciera y Saldaña, este último a cuyo beneficio era la función, estuvieron correctísimos, especialmente el primero: [¿...?] y la estrenada por la Compañía Impulsora de Ópera, el jueves último, en Arbeu, el valor que en rigor de justicia merece, vamos todavía a escuchar las prodigadas melodías de “*El Barbero*” más que por solazarnos con ellas, por apreciar la calidad y el mérito de los cantantes que abordan las dificultades vocales de esa

partitura, así como – aunque esto secundariamente – la cuidadosa comunidad del intérprete, ajustándose al libreto [...].³⁵

Para ese mismo día de la publicación y en el mismo espacio, se anuncia la compañía a las 7:30 p.m. con una presentación más de *El Barbero de Sevilla* (Ibíd). Aparte del mencionado estreno, la Impulsora se lució el siguiente mes presentando por primera vez un cuerpo de baile formado por la misma empresa (Ibíd). Fue el 24 de febrero en la función de moda cuando se exhibió un grupo de bailarinas, donde figuraban como *prime ballerine* Laura Soler y Carmen Galé (Ceballos 2002, 344).

Este evento lo cubrió el cronista Ricardo Cabrera,³⁶ quien se refiere a esta novedad de la siguiente manera:

Con la conocida ópera francesa –Fausto”, nos dio a conocer la Compañía Impulsora de Ópera, el jueves por la noche, el primer Cuerpo de baile Mexicano, formado por la Empresa de la misma compañía y de la que son primerísimas bailarinas las señoritas Laura Soler y Carmen Galé: esta última sin debutar aún, por causa de enfermedad.

El público acudió curioso a la nueva representación de esta ópera en –Arbeu”, ante el novedoso ofrecimiento de la empresa, llenando todas las localidades del viejo coliseo, ansioso de conocer este nuevo esfuerzo de la Compañía Impulsora, que por algo goza entre el público operista, de tan firme y legítimo prestigio.

³⁵SOLFA.*El Pueblo*, 1916. “El Barbero de Sevilla” en Arbeu. 29 de enero.

³⁶ Escritor que utilizó el seudónimo de –Solfá”, del cual encontré varios artículos de 1916 donde describe los eventos de la Impulsora.

El Cuerpo de Baile debutante es una nueva prueba de la buena voluntad de la empresa , que debe sentirse animada a proseguir su labor sin mirar hacia atrás, sino antes bien con la idea bien arraigada de que la satisfacción completa y el premio a sus afanes será el público y solamente el público que habrá de dárselos. El Cuerpo de Baile fue benevolentemente recibido, como debe ser tratándose del primer paso que se da en este sentido entre nosotros; no obstante la desilusión de muchos, que esperaban un conjunto numeroso y escogido, formado por muchachas jóvenes y bonitas, sí que naturalmente bien formadas, capaz de reunir en un solo acierto la brillantez escénica por la visión gratisima del conjunto y la cadenciosa estética del movimiento musicado.

[...] La señorita María Romero y María Teresa Santillán, como los señores Mejía, Lejarazu y Saldaña, principales intérpretes de la obra, así como la orquesta, fueron varias veces aplaudidos por el concurso; lo que en manera alguna significa que el cronista deje de gustarla más, mucho más la inteligente señorita Romero en *“La Bohemia”* y en *“Cavallería Rusticana”* por ejemplo, que en *“Fausto”*, cuyo papel no se aviene del todo a su temperamento; que piense que el tenor Mejía, sobre no poder con la obra, dado que su afinada y dulce voz es de tan pequeño volumen, está en peligro de perderla pronto, de seguir con el trabajo que ahora tiene; que el Mefistófeles del señor Saldaña resultó discreto, de todos, el que mejor estuvo cantando su parte, con su robusta y bien impostada voz.

Y ahora, antes de terminar, vaya una grata noticia para los amantes de la ópera: La *“Aida”*, la colosal producción verdiana, cuyo estreno por la Cía. Impulsora se viene ofreciendo desde hace algún tiempo, será definitivamente llevada a la escena a

mediados del próximo marzo. Decorado, orquesta debidamente reforzada, banda militar competente, partes, coros y bailables minuciosamente ensayados, harán de éste un verdadero acontecimiento musical en México y confirmarán, así lo esperamos, la reputación que ya se ha ganado la empresa del “Arbeu”.³⁷

Con la nota anterior podemos ver que La Compañía Impulsora era reconocida por su público, el cual daba respuesta a sus estrenos, beneficios y novedades, como es el caso de la incorporación de bailarinas a sus presentaciones. Además de haber presentado ese mes el cuerpo de ballet, el anuncio de la obra “*Aida*” de Verdi, era una buena noticia para los fanáticos de la ópera. Por alguna razón esta obra fue muy aludida por los cronistas.

Las fuentes indican que era muy conocida por el público y que la estrenara la Compañía Impulsora de Ópera, era algo muy esperado. Para este estreno, la Compañía se tomó su tiempo y preparó una nueva escenografía y vestuarios. Sobre el gran evento llevado a cabo hasta abril, Solfa pública:

La función del sábado estuvo dedicada a glorificar la memoria de aquella excelsa diva mexicana que se llamó Ángela Peralta y quien cantó por primera vez en México la difícil composición verdiana. La Empresa del Arbeu preparó su estreno con un esmero y paciencia por todos motivos, loables, mandando pintar un huevo dorado, artístico y suntuoso, así como vestuario y “*atrezzo*” nuevos; ensayándola a conciencia, como para lograr lo que logró el sábado: un triunfo ruidoso y justificadísimo.³⁸

³⁷Solfa. *El Pueblo*. 1916. La primera exhibición del cuerpo de baile en el Arbeu. 26 de febrero.

³⁸Solfa. *El Pueblo*. 1916. 4 de abril.

Sobre los artistas y su participación dice lo siguiente:

De las partes principales debe hablar la crónica justiciera: en primer término, con especial elogio del tenor Mainez, cuya potente y escasamente cultivada voz, lució en toda la obra, dejando ver continuados adelantos en el estudioso artista. Desde el “Celeste Aida” entonando con valentía y seguridad, comprendió el auditorio que el tenor Mainez saldría victorioso de la prueba, no escatimándole, desde entonces, sus aplausos. Lástima grande que en el final del tercer acto, cuando Radamés rompe su espada después de un breve mutis, se asustara nuestro hombre y perdiera el tono, transportando la hermosa frase final, que cantada en su tono resulta brillante por demás. Tan notable fue el defecto – y ¡cómo no, tratándose de ópera tan conocida nuestra! – que mató por completo el efecto del momento, quedándose la sala en suspenso, sin aplaudir y como desorientada por el desairado final.

La debutante señorita Caritina Fonseca, es una joven soprano de voz fresca, de escaso volumen en los registros medio y bajo, al parecer, y más robusta en los agudos: pero, sobre todo, dotada de una afinación y de una dulzura recomendables. Asustada hasta la exageración – como debutante – al principio, al grado de temblarle las manos en nerviosidades que la hacían hasta llevar el compás con ellas al cantar, fue cobrando confianza poco a poco, triunfando por completo en el tercer acto, con la romanza “¡Oh Patria mía!”, que dijo mucho muy bien, hasta enfilear deliciosamente la última nota, cortada por glamorosa ovación. Fue muy bien recibida esta joven cantante, que constituye un refuerzo valioso para el cuadro operista del Arbeu.

Un detalle: La señorita Fonseca salió muy mal caracterizada, vestida con muy mal gusto, especialmente por lo que respecta a la camiseta de color sepia que se puso dizque para caracterizar la raza etíope, que es negra, como la vistió el señor Fzouivel.

De los demás [...] la señorita Llaca (Amneris) estuvo muy valiente y atinada cantando su papel; el señor Esquivel (Amonasro), como lo esperábamos, es decir, tan buen artista como exquisito cantante; los bajos Saldaña y Panciera, muy bien. Y los coros y todos, en fin, dado lugar con su excelente labor del sábado, al más sonado triunfo de la Impulsora, en su ya célebre historia (Ibíd.).

Después del estreno de *Aída*, La Compañía Impulsora aprovechó el éxito de la obra para repetir funciones con ella. Solfa asiste a la nueva presentación de *Aida* y llega a la siguiente conclusión:

Después del suceso que constituyó el reciente estreno de “*Aida*” por la Compañía Impulsora de Ópera (según muchos, más que “*Impulsora*” explotadora... Por razones que después se dirán). En cuyo estreno si todos los cantantes principales se distinguieron por su esforzada labor, la contralto señorita Josefina Llaca, excedió con sus magníficas aptitudes y con la simpatía y estimación que se merece como artista y como dama toda la pauta del más merecido elogio, justo era que su función de honor, celebrada el último jueves por la noche, se diera con la obra de mayor éxito artístico y pecuniario de la temporada.

Porque cuidado si la “*Aida*” ha dado, en las pocas representaciones que lleva, un dineral a ganar a la llamada empresa “*Artistas Mexicanos*”, (cuya existencia legal se pone en duda), que cobrando a diez pesos la butaca, por causa probablemente de los

cuantiosos gastos que demandara el decorado y atrezo de la obra (ya sacados, según informes que poseemos, en las dos primeras representaciones de la gustada composición verdiana) sigue pagando a sus artistas principales la “enorme” suma de CINCUENTA PESOS por función, como les pagaba cuando cobraba por la entrada dos o tres pesos.

Ni que decir tiene que dado el buen éxito que obtuviera la “Aida” en su estreno por la Impulsora o Explotadora, el sábado antepasado, en la función del jueves estuviera el teatro nuevamente lleno a reventar, al grado de verse totalmente ocupados los pasillos y puertas de entrada a la sala por personas que, por no tener asiento (ignoramos si por venderse mayor número de boletos de los debidos) permanecían de pie. Pero de todas maneras, y por si estos beneficios son efectivos, cosa que francamente ignoramos, la señorita Llaca tuvo el gusto de ver el suyo concurrido como ninguno de los que hasta hoy se han celebrado en el Arbu, recibiendo nutridas ovaciones y regalos de sus compañeros, amigos y admiradores, que con flores, confeti y serpentinas invadieron la escena totalmente desde la aparición de la celebrada Amneris en el primer acto.³⁹

Solfa, describe el evento donde la compañía presenta por segunda ocasión su más reciente estreno hasta esa fecha: *Aida*, obra muy gustada entre los asistentes a la ópera y que tuvo la suerte de ser día de beneficio para Josefina Llaca, a quien el autor de la nota, elogia y felicita. Menciona que a su juicio, fue un reestreno de la obra por la citada compañía, ya que unos días antes, se había presentado el estreno con otro repertorio y sin algunos

³⁹*El Pueblo*. 1916. Beneficio de la contralto señorita Josefina Llaca. 12 abril.

cambios que en ese jueves tuvieron la oportunidad de hacer, los cuales mejoraron la presentación.

Cuando habla sobre la participación de cada cantante, menciona que el tenor se encontraba con voz ronca, a partir de ahí comenzó una severa crítica hacia la compañía por descuidar la salud de los artistas y obligarlos a ensayar las obras de tan larga duración, el mismo día de la presentación.

—Francamente no hay derecho para que la codicia de la empresa explote a sus artistas hasta el grado de hacerlos cantar obras como ésta [*Aida*] tres veces en menos de veinticuatro horas” (Ibíd).

Por otro lado hace mención de que con tantos éxitos obtenidos, la empresa paga igual a los artistas (50 pesos) y habla de la misma como si fuera una explotadora. Otro comentario sobre el evento al que hace alusión, es que había personas en los pasillos, por lo tanto dedujo que se vendieron boletos en una cantidad superior a los asientos disponibles.

Esto era algo común en la ciudad, tanto la reventa de boletos, que se había convertido en algo evidente y poco atendido por las autoridades, como la venta de boletos falsos, que en esta ocasión había ocurrido; se superaba la cantidad de boletos a la cantidad de butacas disponibles para una función (Ceballos 2002, 33).

Lo que ocurre en el Arbeu con la reventa de boletos es ya sencillamente escandaloso y llamamos formalmente la atención de las autoridades hacia el abuso, que sobrepasa todo límite. Antes del jueves, al ocurrir por una localidad a la taquilla del Arbeu nos encontramos con la acostumbrada respuesta de —se agotaron las localidades”, y el mismo día de la función pudimos conseguirnos varias que necesitábamos, - con

revendedores por supuesto, - mediante el pago de un cincuenta por ciento de aumento sobre el precio que marcan los programas (Ibíd).

Estos son algunos de los abusos, según el cronista, de los que era responsable la “Empresa Artistas Mexicanos” a la cual pertenecía la impulsora de ópera, asociada con el teatro Arbeu. Entre esas arbitrariedades, menciona que el cambio de artistas de manera repentina era otra estrategia de parte de los empresarios. Quienes anunciaban la presentación de algún artista conocido y después, avisaban de último momento que no podría cantar y terminaban presentando a otro cantante inapreciable por el público. Después de todo lo anterior, el cronista termina su nota con una amenaza:

Esperamos que la llamada “Empresa Artistas Mexicanos” se justifique, si se puede, de los cargos que hoy por hoy sólo iniciamos; de lo contrario, haremos públicos muchos otros datos que tenemos en cartera para que todos sepan que nuestra actitud obedece a un deseo sincero de hacer justicia, que hasta hoy no se ha hecho, a los artistas explotados por la empresa del Arbeu (Ibíd).

Luego de esa nota, Solfa, no mencionó sobre la “explotadora”. Lo que sí retomó, fue el tema del estreno de “*Aida*” donde habla sobre el repertorio y las novedades que la compañía presenta especialmente para esta obra durante sus futuras presentaciones. Para el siguiente mes, aparece un artículo donde el beneficio fue en honor al tenor dramático Adalberto García Maynez, sobre el evento expone lo siguiente:

Siete meses de aquel debut, Adalberto García Maynez obtenía su primer triunfo ruidoso y completo de su incipiente carrera artística, cantando la “*Aida*” del mismo egregio maestro italiano con singular buen éxito, conformando así las esperanzas de

los que desde un principio vieran en el inexperto –Conde de Luna” un futuro tenor dramático de cuerpo entero. Porque García Maynez hasta los cuarenta años – su edad presente- no pudo más que luchar a brazo partido con la suerte, conteniendo a la fuerza su vocación y cariño por el canto, falto de impulso y de ayuda como nueva víctima de la indiferencia egoísta de los hombres; y así fue como hasta ser ¡por fin! Admitido en la Compañía del Arbeu, donde poca atmósfera favorable encontrara al principio, aparte de contar con la gratuita mala voluntad de un envidioso que a falta de favor del público a quien nunca ha convencido el tenor a que aludimos cuenta con el apoyo incondicional de su querido amigo el profesor Pierson, director de la Impulsora, no tuvo ni maestros ni profesores⁴⁰.

Fueron varias las ocasiones en las que se presentó –*Aida*” después de su estreno, para el mes de mayo se publica otra crónica sobre esta obra:

La –*Aida*” del jueves es la mejor que – entre las que ha oído el cronista – se ha cantado en el teatro en esta temporada. Salió para emplear la palabra –elásica”, redonda; y como la cantó el cuadro primitivo, es decir, el que la estrenó, nuestra opinión ya manifestada en crónica precedente quedó plenamente confirmada. La –*Aida*” de la soprano señorita Fonseca y del barítono Esquivel – que los demás intérpretes son los mismos – es la que sale mejor al cuadro operista del Arbeu. Ella estuvo muy feliz y mejor caracterizada también que en el estreno, aunque sin prescindir de la camiseta café que ya le criticamos, oyendo justificados aplausos en el –*Ritorna Vincitor*” y la –*Oh Patria mía*”, así como en los dúos con Amneris y con Radamés. Las demás primeras figuras, a saber; la contralto señorita Llaca, el barítono

⁴⁰Solfá. *El pueblo*. 1916. Beneficio del Tenor Adalberto Maynez. 2 de mayo .

Esquivel y los bajos Saldaña y panciera, mejor que nunca, Y los coros, cuerpo de baile, orquesta, trompetas y banda, valientes y seguros, contribuyeron a la magnificencia del conjunto, especialmente en su brillante segundo cuadro del segundo acto.

El beneficiado merece lugar aparte. Desgranó las notas del –Celeste Aida” con sentimiento y aplomo escénico, como mucho más seguro ya del difícil papel que tiene encomendado en la magistral composición verdiana. En el acto segundo supo hacer oír su voz, dominando los conjuntos en los concertantes; y el tercer acto constituyó su mayor triunfo – como para el barítono Esquivel y la soprano Fonseca – pues se mostró a la altura de la situación e hizo que la ovación al caer el telón fuera tan completa que hasta el Lic. Zúñiga y Miranda, nuestro –presidenciable” perpetuo, saliera a abrazar al triunfador en pleno foro, con gran hilaridad de la concurrencia abandonó el teatro felicitándose por la magnífica –Aida” que le tocara en suerte escuchar y ver, tanto como por el triunfo definitivo de un cantante ayer desconocido totalmente y que casi en los principios de su carrera alcanza a vislumbrar la gloria⁴¹.

Hubo fechas localizadas con presentaciones de –*Aida*” que poco a poco fueron intercalando con otras obras ya presentadas (Sosa 1989, 206). Hasta el siguiente estreno anunciado por *El Nacional* el día 21 de julio de 1916, de la obra *Ernani*. Con la participación de Ma. Teresa Santillán, Adalberto G. Máynez, Eduardo Lejarazu, Alejandro Panciero y José Corral.⁴²

⁴¹(Ibíd)

⁴²*El nacional*. 1916. Programas teatrales. 21 de julio.

Una noche antes, el 20 de julio, se presentó a un nuevo tenor ligero en el Arbeau; Daniel Ramírez con la obra “*La Bohemia*” representando a Rodolfo. Expresado en un artículo de la siguiente manera:

Hacer juicio sereno acerca de un debutante es bien difícil, ya que la cortedad y el natural temor restan facultades; pero sí se ve Ramírez goza de una simpática voz, robusta en los agudos y opaca en el registro central, debido a su poca escuela de canto.

El tenor, en general, gustó y fue obligado a visar la romanza del primer acto. El maestro Pierson se encargará de cincelar esa voz y ya tendremos tenor ligero para rato.

María Romero en su Mimi, es su encantadora creación de Mimi, arrancó ovaciones y “~~Bravos~~”, entusiasmando al auditorio hasta el frenesí. María Romero, aparte de poseer un timbre de voz caliente y armonioso, tiene un gran temperamento artístico y sensorial.

Esquivel, elegante en el Marcelo; Lejarazu, luciendo su voz robusta, y Saldaña payaseando un poco el Colline. Flaccheba, dirigiendo, bastante bien.⁴³

Para el 8 de agosto de 1916, se despide Manuel Sedano con la Compañía Mexicana de Ópera Popular que tenía como sede el teatro Hidalgo. Al parecer, ésta ante la competencia y las duras críticas de los cronistas “~~amigos~~” de Pierson, no lograba atraer un número de espectadores suficiente para cubrir los fuertes gastos que implicaba continuar con la temporada de ópera. Sin la pesada competencia de la empresa de Sedano, José Pierson pudo

⁴³ *El Nacional*. 1916. Teatros. 21 de julio.

prolongar sin grandes esfuerzos su temporada en el Arbeu hasta diciembre (Ceballos 2002, 355).

A finales del mes de agosto de 1916, Pierson encontró a su nueva diva para la Compañía. El empresario supo anunciar perfectamente a su debutante y llamó la atención de la prensa. Sobre el tema, encontré dos notas muy similares de distintos cronistas que fueron a entrevistar al maestro y su alumna sobre su primera presentación ante el público.

[...] Un día – hará de esto tres o cuatro meses, se presentó en el Teatro Arbeu, al maestro Pierson, director del cuadro operista que allí actúa, una joven vulgar y pobremente vestida, a quien acompañaba una amiga animosa, para solicitar del maestro su ingreso al cuerpo de coros de la compañía, como corista soprano. No había intenciones de aceptarla, por la sencilla razón de estar, cubierto el personal de coros del Arbeu; pero el maestro, siguiendo vieja costumbre, no desdeñó probar la voz de la solicitante, haciéndolo al día siguiente del mencionado. Cantó la muchacha [...] Y el prodigio se repitió por tres, cuatro, muchas veces más y en todas ellas volvió a escucharse aquel increíble encadenamiento de escalas que no encontraron valladar para su continuidad, ni en la última nota del piano, que dejara atrás la voz jamás soñada.

Y Mercedes Mendoza quedó desde tal punto contratada, no para el modesto lugar que buscara en el coro femenino, sino como primerísima figura de la compañía, como futura diva destinada a enloquecer a los públicos de aquí y de allá.

[...] –Ya dije a usted cómo fue mi presentación al maestro Pierson, y cómo quedé no tan sólo admitida en su Compañía, sino protegida por él, al saber mis desgracias de

familia, poniéndome en la casa de una familia honorable, a la que, como al maestro, le vivo muy agradecida”.

[...] El maestro Pierson siguió diciendo que ninguna de las personas que la oyeron cantar pudieron darse cuenta exacta de las extraordinarias facultades de la señorita Mendoza, y como datos valiosísimos manifestónos que la voz de nuestra entrevistada es la más prodigiosa voz humana que jamás haya existido, pues a cantantes de su clase (sopranos ligeras), como la Patti y la Peralta, la Tetrzzini y la Barrientos, las supera en más de una octava la extensión de voz de nuestra compatriota. (...) habrá que inventar para ella un calificativo adecuado a las notas que ella ataca sobre la octava de sobreagudos, como tendrán los maestros contemporáneos que componer óperas, expresamente para la diva mexicana, que nadie, más que ella, podrá cantar.⁴⁴

El calificativo que después de su presentación pública se le dio a Mercedes Mendoza fue —*El fenómeno*”, como veremos más adelante, se presentaba como alguien extraordinaria y causó alboroto entre los espectadores.

Pierson se expresa de la siguiente manera: —Si Verdi viviera (...)y oyera cantar su —*Rigoletto*” en una —*tesitura*” más alta en ocho notas que la que él imaginó que podía cantarse, se volvería loco de gusto, seguramente” (Ibíd).

Continúa el cronista, describiendo su impresión sobre la cantante:

⁴⁴Solfà. *El Pueblo*. 1916. La soprano ligero de la Compañía Impulsora de Ópera, señorita Mercedes Mendoza, Gloria de México, Debutará el Próximo Sábado. 23 de agosto.

El tiempo pasaba, y los que estábamos en la sala en que se efectuaba la entrevista, mirábamos con ojos ansiosos el magnífico –Steinay” del maestro Pierson; hasta que éste, percatado de nuestro ya incontenido deseo, nos brindó la oportunidad de escuchar, por segunda vez, aquella maravilla [...].

Bueno será, sin embargo advertir lo mismo al público sano que a los maliciosos, que la señorita Mendoza, que debutará el próximo sábado en el Arbeu, cantando solamente el segundo acto de –Rigoletto”, no es todavía (ni nadie, sensatamente, puede pretender que lo sea quien no lleva tres meses de estudio), una –cantante” es, por el momento, tan sólo una voz prodigiosa, única, de soprano ligero, que si en el registro medio se antoja común y corriente, aunque afinada y dulce, eso sí, llega a lo estupendo, a lo alto, alcanzando lo que pudiéramos llamar los límites de lo ultrasobregado. Y como tal deberá juzgarla el público; que para que sea una cantante dueña de todos los secretos que tan sólo dan muchos años de estudio, apenas empieza ahora (Ibíd).

Ganó la curiosidad y varios días antes de la presentación, los interesados se apresuraron a adquirir sus boletos. Ese agosto los revendedores tuvieron éxito en sus ventas ya que una extensa fila se formó a lo largo de la acera de República del Salvador para conseguir nuevas entradas. Un día antes a la función, la empresa previno al público sobre la venta de boletos falsos (Ceballos 2002, 355). Mientras tanto *El demócrata* también realizó su crónica sobre la nueva diva:

La Mendoza, es hoy una mujer famosa, en la que piensan millares de personas, imaginándose lo que será su voz tan elogiada. Pensando en ella, sin olvidarla un solo

momento, me dirigí a la redacción, y de allí, en compañía de los directores y de los demás compañeros. A casa de Pierson, donde nos guardaba el artista.

El director y empresario del Teatro Arbeu hace las presentaciones, Mercedes viste con sencillez, y se presenta ante nosotros con gran modestia, nadie adivinaría el tesoro que anida en la garganta de aquella mujer que ha de ser en no lejano plazo el asombro del mundo.

Después de cambiar unas cuantas palabras. El señor Pierson dice a su discípula. Vamos a cantar, y empieza...(...) y yo, entonces, me abstraigo de todo lo que me rodea, y escucho arroyado. Esa divina voz. Que emite las notas más agudas. Con una facilidad sorprendente. (...) Muchos elogios se han hecho de la voz de Mercedes; pero creo que todos están justificados y que no pecan de exagerados. Es un prodigio. No hay otra manera de llamarla.

La extensión del registro de esa mujer. No tiene paralelo en el mundo. Según dijo el profesor Pierson, hasta ahora, el registro humano. No había llegado más que al fá sobreagudo: pero Mercedes Mendoza llega hasta una octava más alto. Sus notas más agudas que emite, límpidas, sin roce alguno. Y pensar que esta mujer, si no llega a encontrar al profesor Pierson, a estas horas se hallaría cosiendo trapos y muriéndose de hambre.

[...] Tres meses de dedicación han bastado para que ~~Merceditas~~”, como la llama cariñosamente el profesor Pierson. Haya alcanzado considerables progresos. Apasionada de su arte, no desmaya un solo instante, segura de que irá al triunfo.

El sábado próximo se efectuará el ~~debut~~”. El público debe tener presente con una artista ya ducha en achaques teatrales, sino que va a escuchar, simplemente, una maravillosa voz, tan maravillosa [...] El maestro Pierson es en estos momentos el gentil artista que hará que la obra surja esplendorosa. Se le ha dado un bloque de mármol y él le está modelando. Con su cincel y su martillo, hábilmente manejados por una larga educación artística, presentará al fin la obra acabada, la obra perfecta, que todos, propios y extraños podrán admirar.

Y el maestro Pierson, sin modestia debe reclamar la parte que le corresponde, cuando la gloria y la fama santifiquen a la artista que, despedida por todos, comprendida por ningunos, fue a él, buscando lo que todos negaban. (...) Mercedes Mendoza es, sin disputa, la más grande de las cantantes que el mundo ha conocido; es una de esas figuras artísticas de las cuales solamente puede admirarse una cada siglo, y bastantes satisfechos debemos sentirnos de que sea nuestra y de que nosotros seamos los primeros en admirarla y en aplaudirla.⁴⁵

El 26 de agosto ocurrió lo que la impulsora quiso llamar “Suceso extraordinario”, la primera presentación de una soprano, futura gloria mexicana, en el II acto de *Rigoletto* de Verdi, con el papel de Gilda. Desde unas semanas antes, como pudimos leer en las notas anteriores, el hábil Pierson había dado a conocer a la prensa con bombos y platillos un maravilloso descubrimiento: Mercedes Mendoza. Una cantante cuyo registro alcanzaba dos octavas y cuatro notas más que Adelina Patti, Ángela Peralta, Enriqueta Sontag y María

⁴⁵*El demócrata*. 1916. Mercedes Mendoza se Revela Como un Prodigio en el Arte Lírico. 23 de agosto.

Malibrán, de las cuales – aseguró convencido – ninguna podía compararse con su discípula (Ceballos 2002, 355).

El gran día llegó y en punto de las ocho de la noche, miles de espectadores estaban a la espera de la presentación de Mercedes. La función dio inicio a las 8:45 horas con *Payasos*, después vino el II acto de *Rigoletto*, era el turno de la nueva cantante quien:

Comenzó a cantar y luego del breve murmullo ante su presencia, el público esperaba nota a nota su agudo. Pasó el dúo con el barítono y luego con el tenor, y todavía no se escuchaba nada extraordinario, como no fuera la nerviosidad el miedo de la debutante. La gente empezó a moverse en sus asientos y a toser como presa de un malestar extraño, preparada para protestar si el engaño se consumaba.

La diva comenzó a desgranar las notas del “Caro nome” con la voz velada por la emoción, trémula y desorientada, hasta llegar a jugar con agudos, cadencias y fermatas; en arpegios y escalas con notas sobreagudas.

Y tal asombro y admiración crecieron ante el milagro de las notas altísimas cuando la artista, en la realización absoluta del prodigio, subía y subía hasta aquellas regiones que no sólo son inaccesibles para la voz humana, sino aun para muchos instrumentos.

La ovación que se produjo fue tremenda. Partían rugidos de las galerías, y todo el público de pie, agitando sombreros y pañuelos, aclamaba a la tímida principiante. [...] Como los espectadores no le permitieron terminar el aria mencionada tuvo que repetirla, esta vez en medio de un religioso silencio y sin interrupción, como previniera desde el foro el maestro Pierson (Ceballos 2002, 356-357).

Como era de esperarse, al día siguiente se repitió el programa y Pierson, con esta maniobra, volvió a colgar en la taquilla el famoso cartel de “Localidades agotadas”. Esta presentación le permitió prolongar la temporada, además de que “El fenómeno” recibía invitaciones de otras partes de la república, tal fue el caso del viernes 13 de octubre, donde cantó por primera vez en Puebla la soprano Mercedes Mendoza, en el concierto de apertura de los tres organizados por el gobernador Cesáreo Castro (Ibíd.358-361).

Como una prueba más evidente y palmaria, de que nuestras primeras autoridades se preocupan por todo cuanto se refiere a cultura popular, me es satisfactorio informar de un acto que llamará gratamente la atención de la culta sociedad angelopolitana.

Se trata nada menos de que, para reunir fondos a beneficio de los hospitales, fue invitado de parte del señor general Cesáreo Castro, Gobernador y Comandante Militar en el Distrito Federal, el señor José Pierson, de la Compañía Impulsora de Ópera, que actúa en el teatro Arbeu de México, a dar un concierto en esta ciudad, en el que tome parte la cantante Mercedes Mendoza, habiendo aceptado desde luego, según atento mensaje que hoy se recibió en la Secretaría Particular de nuestro primer mandatario. El corresponsal”.⁴⁶

El 12 de septiembre, la orquesta del Arbeu, después de año y medio de trabajar con el mismo sueldo, presentó a la impulsora un oficio cuyos firmantes solicitaban un aumento salarial de cien por ciento o, amenazaban con no tocar más. Y no lo hicieron, pues según Ceballos, Pierson rechazó la petición y en lugar de ópera programó cinco conciertos músico-vocales con el septeto Cosío Robelo, el violinista Antonio P. de Ángeles y las

⁴⁶El corresponsal. *El Nacional*. 1916. Mercedes Mendoza cantará en Puebla. 27 de sep.

sopranos Mercedes Mendoza, Consuelo G. de Aguilar y Josefina Ramírez. Verificados en el Arbeau del 14 al 18, tarde y noche, como celebración de las Fiestas Patrias (Ceballos 2002, 359).

Habría que investigar, si fue Pierson el que rechazó la propuesta sobre el sueldo a la orquesta o en qué medida participaba Arbeau, en este tipo de decisiones. Lo que sí se conoce es que, después de la temporada de conciertos, Pierson formó una nueva orquesta y presentó su estreno con la obra *Hugonotes*, que según Ceballos el público no dio cuenta de esta adecuación (ibíd.) Pero Solfa, menciona lo contrario:

Fue el sábado por la noche la segunda representación de la difícilísima ópera *“Hugonotes”*, que estrenó la Compañía Impulsora de Ópera el sábado 19 de agosto próximo pasado. Entonces significó su estreno un fracaso tan ruidoso para la hasta ahora justamente triunfadora compañía mexicana de ópera. Que con buen acuerdo se dispuso suspender su segunda representación, anunciada para el domingo siguiente. Ahora al verla de nuevo en los carteles, no dejó de picar nuestra natural curiosidad el hecho, supuesto que nos pareció difícil, por no decir imposible, que ahora se nos presentara, ya no sólo mejor ensayada, sino con los cambios en el reparto que, especialmente en lo que respecta al tenor que entonces hizo el Raúl, se imponía para volver a llevar a la escena la gustadísima obra.

[Si bien el estreno fue] [...] El único y más grave fracaso del cuadro artístico que desde hace más de año y medio viene de triunfo en triunfo en el Arbeau. [...] El sábado salimos del teatro aún más descorazonados que aquella otra vez. Ahora, el primer acto nos hizo un efecto desastroso, porque desde allí vimos que no solamente

no íbamos a contar con el tenor de la fuerza que requiere la obra, sino que tampoco la nueva orquesta daba la talla necesaria para tocar con la debida corrección nuestra ópera de prueba aún para las mejores Compañías que hayan venido a México, hace pocos días, con motivo del debut de la nueva orquesta del Arbeu, con la *–Aida*” hicimos un cumplido elogio de tal corporación, porque en justicia lo mereciera la irreprochable ejecución de la bellísima partitura verdiana. No hemos tenido ocasión de volverla a oír desde entonces, sino hasta el sábado en *–Hugonotes*”, y sinceramente nos desilusionó la torpe interpretación de esta ópera, que por difícil y complicada requiere quizá más que ninguna otra un estudio largo, un número de ensayos casi sin límite, que permitan dominar sus asperezas. La orquesta la tocó muy mal, francamente, con multitud de fallos que no escapan a ningún oído medianamente educado o simplemente hábil para percibir lo correcto y lo defectuoso.

Queda sobreentendido que la reprise de *–Hugonotes*” fue un fracaso aun mayor que el del estreno.

La revancha se impone. Ojalá y no muy tarde podamos anunciarla con el natural regocijo, dada nuestra predilección por este espectáculo, suma de toda cultura ⁴⁷

Después del mencionado fracaso de *Hugonotes*, se corrió un rumor en la prensa sobre la presentación de la obra *Don Juan Tenorio*.

Don Juan Tenorio, padre de más de cuatro... generaciones; *–gallardo y calaveras*” y señor de mucho pico, ya está llamando con gran precipitación y con el pomo de su

⁴⁷Solfá. *El Pueblo*. 1916. La reprise de *–Hugonotes*” en el teatro Arbeu. 3 de octubre.

vieja tizona, a las puertas de los escenarios metropolitanos, para darnos la lata con su imprescindible visita anual [...].

Los maliciosos andan propalando por ahí, que el mismo Pierson va a emprenderla con el Don Juan. Merceditas Mendoza, hará la doña Inés (¡Jesús nos ampare!), el bajo Saldaña, el Ciutti, Lejarazu, El don Diego, Esquivel una muertecita de las que bailan al final y el buen Corral con su voz de bajo, cantará en lontananza los ~~–~~salmos penitenciales” acompañado con la ~~–~~haranga” del entierro del señor Pierson.

Del 4 de abril de 1915 al 21 de enero de 1917 La Impulsora de Ópera ofreció 285 representaciones,⁴⁸ anunciadas en los diarios. Probablemente hayan sobrepasado las 300, si tomamos en cuenta que durante la crisis del año de 1915 hasta 1916, hubo meses en que temporalmente dejaron de publicarse periódicos por la escasez de papel, y otros simplemente desaparecieron. Como sea, fue la más larga temporada operística de una compañía con cantantes mexicanos.

4.3. 1917, el declive

Para el festejo navideño Pierson, algunos compañeros y alumnos, festejaron de la siguiente manera:

⁴⁸ Curiosamente, durante todo ese tiempo presentó un repertorio de apenas 24 obras, entre las cuales destacaron Aida, con 35 representaciones; Madama Butterfly, con 31; La bohemia y Rigoletto, 28; El trovador, 20; Fausto, Cavallería rusticana, Payasos y Manon, 16; Tosca, 13; la favorita, 12; Dinorah, 10; Un baile de máscaras, 9; La traviata, 8; el barbero de Sevilla y Andrea Chénier, 7; Otelo, 5; la navarraise, Ernani y Los hugonotes, 4; El amigo Fritz, 3; y El retrato de Manon dos veces.

Brillante fiesta de noche buena – En la casa de los señores Cabrera, calle de Arista número 27, se verificó la noche del 24 una brillantísima fiesta, para celebrar la Noche Buena.

El señor don Ricardo Cabrera y su distinguida esposa, la señora Concepción Célis de Cabrera, recibieron a sus invitados con toda la amabilidad que les es característica reinando durante todo el tiempo que se prolongó la fiesta, que terminó en las primeras horas de la mañana del 25, la más franca alegría entre los concurrentes. –Antes de que se sirviera la exquisita cena ofrecida por los dueños de la casa, María Romero, Josefina Llaca, Mercedes Mendoza y Adalberto López Géntis, deleitaron a los concurrentes, cantando selectos trozos de ópera, acompañados al piano por el maestro don Jesús Acuña.

Entre los concurrentes a la fiesta, pudimos anotar a las siguientes personas: señor don Ricardo Cabrera y señora, señor don José del Rivero y señora, señor doctor Carlos Cuesta y señora, señor Tello y señora, señoras Clotilde L. de Licéaga, Francisca Rivas Cacho, Matilde A. de Cabrera y Refugio S. viuda de Ayala; señoritas: Ernestina Cortés, Josefina Cabrera, Evelina Licéaga, Sara, Siria y Clarita Tello, Carmen, Carlota y Margarita Pérez Taylor, Ana María y Elena Rivas Cacho, Ana María y Virginia Célis, María Romero, Josefina Llaca y Mercedes Mendoza. Señores maestro Jesús Acuña, maestro José Pierson [...].

La fiesta, que como antes decimos, se prolongó hasta las primeras horas de la mañana de ayer, ha dejado indudablemente gratos recuerdos a todas las personas que asistieron.⁴⁹

El mismo día de la publicación de este artículo, se anuncia un para el 26 de diciembre un beneficio en honor a María Teresa Santillán, con la obra *Tosca* (Ibíd). Para el 31 de diciembre se organizó la despedida de ~~la~~ excelsa diva mexicana y futuro asombro del mundo, Mercedes Mendoza” y en honor a su profesor José Pierson.⁵⁰ Esa noche se cantaron fragmentos de la favorita, *Manon, Aida y Martha de Flotow*, seguidos de los tradicionales brindis, confeti y serpentinas por la llegada del Año Nuevo (Ceballos 2002, 366).

Las últimas semanas de diciembre y hasta el 24 de enero de 1917, la Impulsora se dedicó a beneficios de su cuadro lírico. Como algunos teatros permanecían cerrados por las fiestas decembrinas y por el aumento de impuestos a los espectáculos públicos. Pierson arrendó el teatro Hidalgo, dónde el sábado 16 celebró un beneficio para Consuelo Cabrera (Ceballos 2002, 363).

Por un tiempo, el grupo de artistas de la Impulsora, se ausentó de la ciudad y fue de gira por las provincias cercanas a la ciudad de México. Para 1917, en el mes de marzo, el público recibe la noticia de su llegada:

La compañía mexicana de ópera que dirige el maestro José Pierson llegó anoche a esta capital, procedente de Guadalajara, después de haber hecho una temporada brillante. Uno de nuestros reporteros habló con varios de los artistas y éstos le

⁴⁹ *El Pueblo*. 1916. Brillante fiesta de noche buena. 26 de diciembre.

⁵⁰ Ver anexo 22.

manifestaron que venían satisfechos de la recepción que el pueblo tapatío les había hecho. Público que juzgan muy adelantado en asuntos de ópera y que sabe premiar la labor de los artistas si ésta es merecedora de ello.

A pregunta especial que les hicimos respecto a qué artista había gustado más, y al unísono se nos dijo que la señorita Josefina Llaca.⁵¹

Después de llegar a la ciudad, la compañía organiza una nueva temporada y junto a esta, un nuevo debut, el cual se llevó a cabo en el teatro Hidalgo, el debutante fue el tenor mexicano Julio Rolón, un cantante con experiencia pero jamás en el teatro. Solfa escribió la nota esperando asistir a la función de aquel domingo de marzo.⁵²

El siguiente mes, apareció un artículo en el periódico *El Pueblo*, donde se habla de una reorganización de La Compañía Impulsora de Ópera, parece indicar que por dejar sus presentaciones unos meses, se pensó que ésta había desaparecido, pero continuaron presentaciones durante los próximos años. No de manera tan frecuente como los de 1915 y 1916 pero todavía se presentaban como la Compañía Impulsora de Ópera.

En la nota mencionada, se lee lo siguiente:

La reorganización de la Compañía Impulsora [...] se trata de la formalización de un proyecto que engloba la agrupación de los mejores elementos que al desintegrarse

⁵¹El corresponsal. *La información*. 1917. La compañía Mexicana de Ópera Llegó a Esta Capital. Sábado 3 de marzo.

⁵²Solfa. *El pueblo*. 1917. Debutará el domingo en el teatro Hidalgo el tenor mexicano Julio Rolón. 10 de marzo.

eran o que anteriormente pertenecieron a la ~~Impulsora~~”, en forma de sociedad cooperativa, llevando por empresa a la Unión Teatral, S. en P.

Entendemos que las bases principales están ya aprobadas y que solamente es cuestión de detalle lo que falte; pues hay la idea de que la nueva Compañía debute por los primeros días de mayo, probablemente en el Teatro Colón.⁵³

Otra nota del mes de junio, retoma el tema de la reaparición de la Impulsora. Hablando sobre algunos cantantes que pertenecieron a ésta en la temporada pasada, mismos que se fueron a Nueva York contratados por otra compañía, sale el tema de ~~la~~ extinta Impulsora”.⁵⁴

Contratan al tenor Carlos Mejía en la temporada de ópera que se anuncia para el mes de septiembre y a la soprano, infieren que el papel se le dará a María Romero ~~que~~ en la época de la extinta Impulsora dejara honda huella de lo que significan su indudable talento artístico y su exquisita voz. María, según sabemos, será invitada, quizás hoy mismo, para formar parte del excelente cuadro lírico contratado en Nueva York para la temporada de septiembre, en el que figuran varios nombres eminentes en el mundo del arte (...)(Ibíd.).

Durante los primeros meses de 1917, la prensa habla sobre la compañía en pasado, como si en ese entonces ya no existiera. Pero para mediados del año, poco a poco va haciendo apariciones el nombre de la misma. La siguiente fue en una función en el teatro Colón, en donde se menciona que reaparecerá ~~parte~~” de La Compañía Impulsora de Ópera.⁵⁵

⁵³ *El Pueblo*. 1917. OPERA. 29 de abril.

⁵⁴ *Solfá. El Pueblo*. 1917. María Romero, Nuestra Deliciosa Mimí, Cantará en la Temporada de Ópera de Septiembre.- Lo que fue la Despedida de Onofroff, Dedicada a la Prensa de México. 13 de junio.

⁵⁵ *Solfá. El Pueblo*. 1917. Una Atractiva Función en el ~~Colón~~” a Beneficio del Matrimonio Felipe Llera.—El Domingo, en el Arbeu, Reaparecerá Parte de la Aplaudida Compañía Impulsora de Ópera. 21 de junio.

Nos enteramos por casualidad de la noticia, en una charla de amigos. El domingo próximo, por la tarde, hará su reaparición en el teatro –Arbeu”, buena parte de lo que hasta hace pocos meses constituyó la Compañía Impulsora de Ópera, presentando nuevos artistas y poniéndose en escena la inmortal ópera de Verdi, titulada: –Rigoletto,” interpretada por la señora Julia Floria y el barítono Malpica, haciendo su presentación en esta Compañía estos dos últimos artistas.

Dados los dotes y facultades de todos los artistas, que, según sabemos, tomarán parte en esa función, no dudamos del enorme éxito que alcanzará el –Rigoletto” del próximo domingo (Ibíd).

A mediados de año, pese a los combates y la escasez de energía eléctrica, la capital comenzó a recuperar cierta estabilidad y, contrariamente a los anteriores tiempos de severa crisis, en la industria del espectáculo comenzó a darse el fenómeno inverso: los teatros de la metrópoli lentamente comenzaron a despoblarse. En el Arbeu comenzó una paulatina disminución de la clientela habitual, como no se había visto desde su ocupación por la Impulsora de Ópera. Ello se podría atribuir al alto costo de las localidades, 10 pesos luneta, y obviamente, a la competencia del Hidalgo. No obstante, Pierson todavía pudo darse el lujo de llevar a escena, como estreno de temporada, dos obras más (Ceballos 2002, 350).

La competencia a la cual me refiero es una compañía italiana traída por Miguel Sigaldi. Con la Impulsora fuera de temporada, la atención del público y de los cronistas se fijó en esta compañía y nuevamente los artistas mexicanos tuvieron que luchar en su propio país

para volver a conquistar al público, el que ante la presencia de cantantes extranjeros, volvía a mirarlos con desdén (bíd, 385).

En una publicación de una carta abierta dirigida al Sr. Lic. Luis Miguel Rojas, Director General de las Bellas Artes, por parte del ciudadano Machorro y Narváez, escribe sobre esta situación de los cantantes mexicanos:

¿Vamos a escuchar indefinidamente alabanzas para héroes de otros países, mientras los nuestros duermen en el olvido y en la sombra?

Que canten, en buena hora, los poetas extranjeros, que nos hablen, en buena hora, de las grandezas de sus héroes, pero que nuestra voz se alce también, que los nombres sagrados de nuestros grandes hombres, hagan estremecer las bóvedas sonoras de nuestros teatros.

Se dice que nuestras obras son inferiores a las extranjeras. Sólo obrando con mucha ligereza, se puede asentar esto como regla fija, pero, aunque así fuera, debería bastar que las nuestras fueran nuestras para que tuvieran derecho preferente a nuestra consideración.

Basta de complacencias con el extranjero. Hagamos patria. Despertemos el alma de la raza (...) Nuestro público ama todas las manifestaciones del arte patrio ¿Qué artista europea ha tenido un reinado más largo en nuestros corazones, que Virginia Fábregas? ¿Qué artista extranjera ha sido más popular y más aclamada que Esperanza Iris? ¿Qué compañía de ópera ha hecho una temporada más larga y más brillante que la que hizo la Impulsora con artistas mexicanos? (...) ¿Sin la Compañía Impulsora de

Ópera, se habría sabido que teníamos a Mercedes Mendoza y a toda una pléyade de cantantes admirables?⁵⁶

En suma, durante 1917 tres compañías ocuparon diversos teatros de la capital. La primera, formada y dirigida por José Pierson que concluyó ese año su histórica temporada. A ese mismo teatro acudió después Miguel Sigaldi, con un cuadro en el que figuraron artistas importantes en su tiempo. Al término de ésta se formó otra con elementos que permanecían en México y algunos más, la cual no corrió con la misma suerte (Ceballos 2002, 400).

Sobre esta última habla un cronista en *El Confeti*:

No sabemos a qué atribuir la indiferencia con que el público ha recibido a la compañía de ópera italiana que actúa en este coliseo (Virginia Fabregas), contratada por la empresa Stam. ¿Estará cansado nuestro público después de la larga temporada de ópera en el Arbeu? ¿Desconfiará de los méritos que poseen los artistas que colaboran en esta segunda temporada? ¿Se habrá agotado el dinero para las diversiones? No nos explicamos en qué consista la repetida indiferencia, pues que se dudara de artistas desconocidos sería natural; pero ahí están Zenatello y María Gay que fueron muy aplaudidos en la temporada anterior, y que en la Aida han entusiasmado con la creación que dichos cónyuges logra en su respectivo rol.

La última obra estrenada por dicha compañía, fue la Bohemia de Puccini, en cuya interpretación colaboraron eficaz y gloriosamente Taccani, María Romero y Aineto, habiendo resultado muy superior a la Bohemia que en el Arbeu ofreció la empresa Sigaldi.

⁵⁶ *El Pueblo*. 1917. Debemos Proteger el Arte Nacional y Sacudir el Yugo de las Empresas Teatrales Etranjeras. 20 de junio.

Hasta los coros estuvieron discretos, y de las primeras figuras habría resultado enteramente homogénea dicha representación si la Musseta hubiera sido encomendada a una Paggi. Más hubiera valido que para tal obra contrataran a María Teresa Santillán que, aun siendo de los elementos incipientes con que Pierson Formó la compañía impulsora, logra una Mussetta encantadora.

Hoy en la noche se llevará a escena la hermosa ópera de Saint- Saens, Sanson y Dalila, que ha sido ensayada con todo escrúpulo y montada con decoro y propiedad plausibles. Ya nos ocuparemos en nuestra próxima reseña de esta representación que promete ser digna de acudir a presenciarla.⁵⁷

Para el siguiente año, fue más difícil mantener los eventos teatrales para los empresarios. El presidente municipal Carlos B. Zetina, anunció un impuesto adicional del 10% a teatros y diversiones públicas, supuestamente para construir de planteles educativos (Ceballos 2002, 402).

En apariencia, se había pospuesto el aumento durante 1916 y no se había respetado, y en este tiempo, se impuso sin el consenso de la opinión pública. Esto causó malestar entre la industria del espectáculo y motivó la disolución de la Stam (Ibíd).

Los artistas italianos y mexicanos de la disuelta empresa Stam, en vista de la difícil situación a la que les orilló la falta de espectadores se agruparon para trabajar en una nueva compañía denominada Pro Arte (Artistas Unidos), dirigida por los maestros Ignacio del

⁵⁷*Confeti* .1917, sección teatros. 27 de diciembre.

Castillo y Arnulfo Miramontes.⁵⁸ En realidad fue Sigaldi quien orquestó la sociedad Pro Arte para seguir dando competencia a la temporada de Pierson en el Arbeu, como veremos más adelante (Ibíd).

La crisis monetaria en la capital y la entrada de la Cuaresma afectaron negativamente a la actividad operística y las compañías salieron a los estados en busca de mejor fortuna, no obstante la inseguridad e incomodidades del viaje. Los cronistas se encontraban sin nada notable que reseñar (Ceballos 2002, 408).

Luego de un silencio de más de un año, José Pierson se dio a la tarea de convencer a los divididos cantantes ex integrantes de La Compañía Impulsora de Ópera de organizarse y ofrecer una nueva temporada al público entusiasta, quienes aún no olvidaban a este grupo. El debut fue el sábado 18 de mayo en el Teatro Arbeu con su éxito, *Madama Butterfly*, interpretado por María Romero, Josefina Llaca, Ángel Esquivel, Adalberto López Gontis, Luis G. Saldaña y Carlos Rusell, bajo la batuta del propio Pierson (Ibíd, 409-410).

Sólo que ahora, la amenaza de la competencia no era María M. de la Fraga ni Adda Navarrete, sino Miguel Sigaldi, con su compañía Pro Arte, por la que la lucha – aseguraban los cronistas – sería a muerte. Sigaldi, por medio de Alfredo Grazini y María Luisa Escobar, constituyó otro cuadro de ópera, que se presentaría el sábado 25 en el Teatro Granat, ubicado en Pino Suárez esquina San Miguel a precios populares de un peso por luneta, la mitad del costo de las entradas de Pierson (Ibíd).

Los primeros enfrentamientos se dieron en los réclames. Así, mientras el sonoreense anunciaba el día de su debut con los artistas mexicanos de La Compañía Impulsora de

⁵⁸ Ver anexo 23.

Ópera, que regresaban para presentar el culto espectáculo que durante dos años deleitara a su querido público, Pro Arte prometió espaciar entre las clases obreras el conocimiento de la música selecta, ~~que~~ “que tanto instruye y afina a los pueblos” (Ibíd).

Para ello, según las gacetillas, verdaderos artistas se habían agrupado con objeto de dar las mejores óperas en forma accesible al bolsillo del obrero, estudiante y todo amante de la belleza. Mientras transcurría la semana en espera del multipromovido estreno de la compañía Pro Arte, los periódicos daban cuenta del triunfo de Adda Navarrete en el Metropolitan. El esperado 25 de mayo llegó y los periódicos anunciaron dos carteleras de ópera. *Manon* en el Arbeu y La compañía Pro Arte inauguraba el recinto con la tradicional *Aida*.

Ese mismo sábado 25 de mayo la atención de los espectadores se dividió no entre las dos compañías de ópera contendientes, sino por la fastuosa inauguración del Teatro Esperanza Iris a cargo de la Compañía Titular de Operetas Vienesas. La función constituyó la nota social y teatral más importante de la semana, al figurar como invitado de honor Venustiano Carranza, el primer enfrentamiento entre Pro Arte y la impulsora pasó desapercibido (Ibíd., 411).

El 15 de junio la impulsora de ópera ofreció en el Arbeu la presentación de tres debutantes mexicanos en *Los pescadores de perlas* de Bizet, la soprano ligera Diana Martínez Milicua, el tenor ligero Carlos Enciso y el barítono Luis Zamudio (Ibíd, 413).

De los estrenos de ese sábado, el cronista Gómez Haro calificó a Pierson como un infatigable ~~buscador~~ “buscador de perlas” en los mares del arte en México, donde pescaba a los mejores ejemplares a fin de presentarlos en el escenario del Arbeu. Le parecía casi

simbólico el título de la obra de Bizet, donde se presentaron, Martínez Milicua, Enciso y Zamudio, quienes dejaron ver sus cualidades. —Pierson en sus submarinas excursiones es un excelente buscador de perlas” (Ibíd).

Mientras en otros países el teatro recibía el apoyo de las autoridades gubernamentales, considerado como un medio de educación social y no una simple fuente de ingresos, con el gobierno carrancista comenzó a padecer el peor trato posible, cargado de impuestos, trabas y demás (Ibíd, 414).

Por si no bastara, los Ferrocarriles Constitucionalistas cancelaron la concesión del 30% de descuento aplicada desde dictadura a las compañías teatrales. Esa rebaja en las tarifas permitía a las empresas trasladarse en gira por los estados. A partir de esa medida algunos tuvieron que abandonar el negocio, pocos pudieron dedicarse a otra cosa y el resto afrontaron un presente angustioso. La prensa dio su apoyo al arte y los artistas, solicitando al gobierno en diversas notas un poco apoyo, petición no fue atendida (Ibíd).

En tanto, a causa de la pobreza derivada de las cargas impositivas, la monotonía se adueñó de los espectáculos por falta de renovación en los elencos, sólo de vez en cuando figuraban en los programas nuevos cantantes y reapariciones de viejos conocidos (Ibíd, 415).

La primera semana de julio los empresarios volvieron a presentarse ante el Ayuntamiento para solicitar la reducción de impuestos hacia los teatros. Se defendía con la idea de que las entradas diarias no bastaban para cubrir los gastos. Luego enviaron un oficio a la secretaría de hacienda donde solicitaban la reducción de los gravámenes en un 50% pues, salvo los domingos, los espectáculos en la capital se encontraban vacíos. Ante la negativa de las

autoridades carrancistas, los empresarios manifestaron su decisión de cerrar los teatros (Ibíd).

Al finalizar la función dominical del 11 de julio con *Cavallería Rusticana* y *Payasos* estalló un motín a bordo de la Impulsora de Ópera, del cual, no salió bien librado José Pierson, fundador y alma durante tanto tiempo de ese cuadro lírico. Acusado por sus compañeros de malos manejos, fue destituido. En su lugar quedó el maestro Jesús M. Acuña, en torno a quien se agruparon algunos elementos nuevos. Sólo dos meses más tarde se anunció formalmente la separación de Pierson (Ibíd, 415). El primero en dar cuenta de esta sigilosa separación fue *El pueblo*, que a finales de agosto publicó en su matutino el siguiente recuadro:

¡Suplicamos atentamente al señor José Pierson, ex empresario de la Compañía Impulsora de Ópera del Teatro Arbeu, se sirva pasar al Departamento de anuncios de este diario para el arreglo de los recibos que tiene pendientes, por publicaciones para la propaganda de la citada compañía de la que fue usted empresario! (Ibíd.416).

Pierson por su parte, terminó sus días en la impulsora dos meses más tarde. No le quedó más que saldar las cuentas y marcharse a su Academia, en busca de nuevas perlas. Después de dos semanas de inactividad el 15 de septiembre, anuncian otras presentaciones.

Hacia finales de octubre la ciudad fue víctima de la influenza española. En vista de los brotes de la epidemia, el Consejo Superior de Salubridad dictó medidas de higiene para contener su propagación, una de las primeras, cerrar los teatros a las 11 de la noche, para aplicarles todo tipo de desinfectantes (Ibíd, 417).

Ante esta nueva plaga las salas de los teatros se mantuvieron desiertas y hubo bajas en los foros. Los espacios teatrales permanecieron cerrados casi tres semanas, hasta que se pudo formar una nueva empresa de ópera con los elementos de la pasada temporada del Arbeu, dirigida por Ignacio del Castillo (Ibíd, 418).

Luego de un silencio en las actividades operísticas, el 26 de julio de 1919, José Pierson, anuncia una presentación donde cantaría su alumna Mercedes Mendoza, que tenía más de dos años sin presentarse públicamente. El evento se llevó a cabo en el Granat con una selección de piezas de Guillermo Tell, *Dinorah*, *La arlesiana*, *Voces de primavera*, *Goyescas* y *Martha*, acompañada de Luis Zamudio, Carmen González Cordero, Ángel Soto y María Altagracia González. Dirigió Jesús M. Acuña. Este programa se repitió al otro día en la matinée dominical y en función de moda (Ibíd, 448).

Para el año de 1921, La Compañía Impulsora de Ópera decidió probar suerte sin Pierson. Los cantantes, antaño pertenecientes a la impulsora, se organizaron para trabajar en matinées dominicales y tomaron en arrendamiento el teatro Iris, para tres únicas funciones. (Ibíd, 450). El jueves 6 de enero presentó su antiguo éxito *la bohemia*, donde María Romero revivió Mimí y María Teresa Santillán su *Musetta*. Al otro día *Tosca*, y el día 8 cerraron el telón del Iris con *Madama Butterfly* (Ibíd, 497).

Todavía para 1922, cantantes de ópera, desde la época de la impulsora, se encontraban en una situación de desempleo y comenzaron a dedicarse a cantar acompañados de música popular. La nueva orientación de este grupo artístico, al cual se agregaría Eduardo Lejarazu, fue un acierto según algunos cronistas, pues dio oportunidad a otro tipo de público de conocer cómo expresaban y sentían el alma popular esos artistas (Ibíd, 539).

Pierson continuó con otras actividades artísticas, pero mantuvo contacto con sus ex alumnos. El jueves 15 de mayo de 1924, a las 20:30, se presentó una función especial en el Cine Olimpia con Mercedes Carraza, quien interpretó números de *Aida* como parte de un concierto a beneficio de los artistas de la Nueva Compañía Impulsora de Ópera, donde tomaron parte los alumnos del maestro José Pierson. Esta actuación transcurrió un tanto deslucida entre revistas y variedades, ya que fueron programadas para los intermedios entre una y otra película (Ibíd, 558).

Para el 20 de octubre, los discípulos del maestro Pierson se presentaron en la estación CYX Excélsior y La Casa Parker, dirigidos por el propio Pierson. Otra aparición de sus artistas, fue el lunes 24 de noviembre, tuvo lugar el acostumbrado concierto semanal de la estación CYX Excélsior y La Casa Parker a cargo de la Academia José Pierson (Ibíd, 596). Así sucesivamente, se la pasó Pierson, realizando presentaciones y trabajando en su Academia.

Como nos pudimos dar cuenta, el director artístico de aquella aventura, José Pierson, no era un improvisado. Egresado del Ramsgate College de Inglaterra y la Universidad de Santa Clara, California, hizo estudios en Milán con Vittorio de Vidal y en México con Enrico Testa. Su carrera profesional como actor y cantante fue breve y pronto se dedicó a la cátedra de canto. En los primeros años del siglo XX regresó a México, donde fundó la Academia a la cual impuso su apellido. Después de su experiencia con la Impulsora permanecería cuatro décadas más dentro del ámbito operístico, dedicado particularmente a la formación de otras generaciones de cantantes y a elaborar proyectos de mayor envergadura, pero ninguno con el éxito de la Compañía Impulsora de Ópera (Ibíd,369).

Capítulo 5. Conclusiones

La Compañía Impulsora de Ópera se mantuvo con presentaciones continuas por más de dos años, tiempo que ninguna otra había durado en nuestro país. Esta característica la colocó como modelo de comparación en la prensa de la época ante las nuevas compañías de ópera que surgieron durante su existencia.

Puedo decir que fueron varios los factores que lograron el éxito de la impulsora con repertorios románticos en ese periodo. Pero antes de otorgar una explicación al respecto, es necesario hacer un análisis de la práctica, que es de donde se desencadenan varios de esos factores. Recordemos que la práctica a la cual me enfoco en este trabajo, es la asistencia de la elite social de la ciudad de México durante 1915 - 1917, a las presentaciones de ópera romántica italiana ofrecidas por La Compañía Impulsora de Ópera.

Pude a través de las críticas publicadas en los periódicos de la época y otras fuentes, detectar el origen y reproducción de esta práctica hasta el periodo de estudio. Como podemos dar cuenta en la parte contextual de este trabajo, la práctica es arraigada durante el siglo XIX, con la llegada del romanticismo europeo a nuestro país.

La elite, principalmente porfirista, fue la más interesada en el desenvolvimiento de esta práctica. Menciono también en el apartado teórico que para que la asistencia al teatro se reprodujera por medio de este grupo, tuvo que engendrarse desde el *habitus* de clase. El *habitus*, como sabemos, se puede modificar y transferir mediante las prácticas, de ahí que la

práctica se sigue reproduciendo por el grupo de élite, incluso en el periodo revolucionario. Pero ¿Qué fue lo que hizo posible que la práctica de asistir a ver obras de estilo romántico se reprodujera hasta el periodo revolucionario?

Una de las hipótesis de este trabajo, relacionada con ese cuestionamiento es: Si la práctica de la asistencia a las presentaciones de ópera romántica italiana se seguía reproduciendo por el grupo de la élite y era éste el que mantenía el éxito de la compañía, entonces, los factores que influían en la reproducción de la práctica, son los que mantenían el éxito de La Compañía Impulsora de Ópera.

Dentro de los factores que puede detectar que formaron parte de la reproducción de dicha práctica fueron los siguientes:

La aceptación de la Compañía Impulsora de Ópera por parte del público

El público al que me refiero, es aquel que tiene un gusto cultivado, ya que podría decir que es éste, el tipo de público que genera universalidad en el gusto. Y por lo tanto, si el gusto por la ópera romántica italiana es el que aún prevalecía en la elite del periodo de estudio, es porque existió ese público sensible ante ese estilo de presentaciones.

El público con gusto legítimo o cultivado es el que puede acceder y disfrutar el evento gracias a su educación, misma que en ese entonces, se encontraba completamente relacionada con la condición socioeconómica. Ellos tienen la capacidad de tener una conversación crítica sobre la obra y a la vez disfrutar de la trama sin dejarse llevar por ella.

Para gozar de los eventos en ciertos teatros y sentarse en los lugares privilegiados, era necesario tener una posición elevada en la escala social. Los asientos eran algo que

reafirmaba la importancia del asistente en su espacio de relaciones, además de que para aprovechar estos lugares, se tenía que comprender las obras. El ser conocedor de las “bellas artes” como música, teatro, principalmente canto. Determinaba el entendimiento y el sentimiento que ocasionaría al espectador. Por lo tanto sigue de fondo esa necesidad de los recursos económicos para poder ascender a ese gusto legítimo y muy elitista.

Tanto la música como el teatro, eran motivo de conversación en las reuniones de la clase acomodada del siglo XX. El asistir a los teatros a ver la ópera, desde los tiempos del porfiriato, fue un lugar donde además de lucir sus trajes y vestidos, podían tener un encuentro con sus semejantes.

La percepción propiamente estética de la obra de arte está dotada de un principio de pertinencia socialmente constituido y adquirido: este principio de selección le hace percibir y retener, entre los distintos elementos propuestos, a la mirada todos los rasgos estilísticos, y solamente éstos, que, situados en el universo de las posibilidades estilísticas, distinguen una particular manera de tratar los elementos retenidos, hojas o nubes, es decir, un estilo como modo de representación, en el que se expresa el modo de percepción y de pensamiento propio de una época, de una clase o fracción de clase, de un grupo de artistas o de un artista en particular (Bourdieu 2007, 48).

En cambio, a diferencia de ese público sensible, se encuentran otros como podría ser el que tiene acceso, son aceptados y sin tener una distinguida educación, pueden mantener una conversación sobre las temáticas de las obras. De igual forma puede tener recursos económicos. Este tipo de público es de los que se dejan llevar por la trama y no le toman sentido serio a la obra, por lo general tienen acceso y educación media.

Respecto a eso Bourdieu dice, que el deseo de entrar en el juego, identificándose con los sufrimientos y alegrías de los personajes, interesándose en su destino, abrazando sus esperanzas y sus causas, sus buenas causas, viviendo sus vidas. Descansa en una forma de inversión, una especie de prejuicio en favor de la “naturalidad”, de la ingenuidad, de la credulidad de buen público (“estamos aquí para divertirnos”) que tiende a no aceptar las investigaciones formales y los efectos propiamente artísticos, más que cuando pueden ser olvidados y no llegan a obstaculizar la percepción de la propia substancia de la obra (2002, 31).

De la misma manera no significa que el aficionado al teatro no pueda identificarse con los personajes que intervienen o sentirse vitalmente interesado en lo que sucede, significa solamente que para vivir la experiencia estética, ha de evitar cualquier implicación personal que pueda tener con los personajes o los problemas de la obra, que suplante la observación de la obra en sí. (Ibíd., 101).

Por otro lado, no profundizaré en la clase popular, sin embargo es necesario dar una idea para poder distinguir a la clase elitista, ya que una define a la otra. Entonces, dice Bourdieu,

Tanto en el teatro como en el cine, el público popular se complace en las intrigas lógicas y cronológicamente orientadas hacia un *happy end* y “se reconoce” mejor en unas situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas y simbólicas, o en los enigmáticos problemas del teatro según el teatro y su doble, por no hablar de los “héroes” o de las conversaciones extravagantemente triviales (2007, 30).

Como podemos notar, la ópera era una práctica muy exclusiva, a la cual no cualquiera tenía acceso. Incluso, si asistían eventualmente personas de ingresos medios o bajos, era difícil para ellos, lograr una comprensión completa de la obra. Generalmente, los asistentes contaban con conocimientos básicos en música y estaban familiarizados con dos o más idiomas. Ya que los programas se encontraban en francés, las óperas de igual manera eran representadas en otros idiomas.

Al ser consolidado un gusto, que pasa a formar parte de un campo universal, como lo era la ópera romántica en el pasado, los asistentes se distinguen como actores sociales que se desenvuelven en un campo donde no cualquiera puede pertenecer. Por ello, los espectadores de las clases populares se sublevan. No sólo porque no sienten la necesidad de estos juegos puros, sino porque a veces comprenden, que los mismos, obtienen su necesidad de la lógica de cierto campo de producción que, por medio de estos juegos, les excluye (Ibíd).

Para cerrar este apartado, retomo una cita que hace Bourdieu de Suzanne Langer, que si bien estoy de acuerdo para el caso de la ópera, por su complejidad, no lo utilizaría en todos los aspectos del arte:

En otros tiempos, las masas no tenían acceso al arte; la música, la pintura e incluso los libros, eran placeres reservados a los ricos. Se podría suponer que los pobres, 'el vulgo' habrían gozado de ellos, de igual modo si se les hubiera dado esa posibilidad. Pero en la actualidad, cuando todo el mundo puede leer, visitar museos, escuchar música clásica por lo menos en la radio, el juicio de las masas sobre estas cosas ha llegado a ser una realidad, y, mediante el mismo, se ha hecho evidente que el arte

noble no constituye un placer sensitivo directo. Si no fuera así, deleitaría por igual – como ocurre con los pasteles o los cócteles – al gusto sin educación y al gusto cultivado (2007, 29).

La dirección artística del maestro José Pierson.

Otro factor que contribuye a la reproducción de la práctica, es el papel que juega el fundador de la Compañía Impulsora de Ópera, José Eduardo Pierson Lorta. Ya que con sus estrategias, atraía a los fanáticos de la ópera hacia su compañía. Esto por supuesto, ayudó a mantenerla funcionando con éxito y le permitió la perduración de longevas temporadas de ópera romántica en la ciudad de México.

Lo anterior, sin contar las dificultades de su presente histórico, como lo fueron: el conflicto revolucionario mexicano, la primera guerra mundial y después, algo menos trágico pero igual de determinante para su compañía, que se encontraba en puerta el nacionalismo musical. Con todo ello, logró mantener la compañía, con gran aceptación ante el público durante estos dos años.

Pierson es un personaje que nos acerca a conocer el porqué de la existencia de esta empresa en ese periodo. Se puede decir que tuvo formación romántica, estuvo en Europa por más de 15 años estudiando y presentándose con una compañía española. Su experiencia le permitió ver al país desde una perspectiva extranjera y con el paso del tiempo, llevó a cabo proyectos, dónde le sirvieron esas ideas que observó sobre los artistas, el público y las empresas, como es el caso de La Compañía Impulsora de Ópera, que durante su dirección, le funcionaron cada una de las estrategias implementadas.

Algunos ejemplos de esas estrategias, pueden ser: el aprovechar las oportunidades de su contexto como lo fue la revolución mexicana y la crisis del periodo, el manejo de la prensa y el uso del periódico como medio de difusión para sus eventos, el ser competidor ante otras empresas teatrales, el descubrimiento de nuevas voces, el tener la habilidad de prolongar las presentaciones de una obra mediante novedades, entre otras.

Esta última fue muy notoria entre las fuentes consultadas, como la vez que estrenaron escenografía para *Aida*, cuando anuncia el debut de bailarinas en la misma obra, la ocasión en la que presenta *Rigoletto* con la debutante Mercedes Mendoza. Entre muchas otras repeticiones de obras que realizó la compañía, pero que tuvieron alguna novedad que causaba curiosidad entre el público de la ópera.

Da la impresión de que Pierson conocía muy bien la etapa en la que se encontraba el país. Logró aprovechar su bagaje operístico y la situación de los artistas mexicanos para mantener con éxito su empresa. Hago referencia a los artistas mexicanos, porque como veremos más adelante, fueron un factor importante para el mantenimiento de la compañía en ese periodo, y está conexo con la relación que Pierson tenía con ellos.

Como promotor cultural de su época, con lo anterior y otras estrategias, Pierson aportó al mantenimiento de la práctica de la asistencia de la elite de la ciudad de México entre 1915 y 1917, a las presentaciones de ópera romántica italiana que ofreció La Compañía Impulsora de Ópera.

Los periódicos en los que se anunciaba la Compañía Impulsora de Ópera.

Los periodistas se encontraban en una situación de privilegio, ya que fueron los intermediarios entre La Compañía Impulsora de Ópera y su público. Pero no sólo fungen como intermediarios, sino que al cubrir los eventos, formaban parte del público y de alguna manera, también de la compañía.

Como parte del público, ellos describen el ambiente de las óperas, desde su posición social y toman una postura respecto a la obra expuesta. Fueron factor muy importante, ya que tenían contacto directo con el público y tenían el poder de ser leídos por los futuros asistentes a la ópera, mediante los periódicos de la época.

Y por el lado de la compañía, ellos tenían acuerdos con los socios a cambio de cortesías para la ópera. Las cortesías se daban para que se cubriera el evento, pero este intercambio, se generaba solamente si la empresa se anunciaba en las páginas del periódico. Era mucho dinero lo que se encontraba en juego y de igual manera el éxito de cada presentación.

En las crónicas, los redactores describían el ambiente de los eventos y al final daban un adelanto de que les esperaba a los asistentes la próxima vez que asistieran a las presentaciones. Así dejaban al lector con la expectativa y a los pocos días de la función, con frecuencia se anunciaba alguna novedad del evento próximo.

Es necesario profundizar aún más en esta parte, conocer sobre los periodistas y sobre los lectores del medio en el que publicaban. Lo que es seguro es que pertenecían a los periódicos donde la compañía fue cliente frecuente. El medio principal era *el pueblo*, y también donde encontré la mayor parte de la información sobre los eventos de la compañía y sus artistas.

Teniendo los factores que influyeron para la reproducción de la práctica analizada, y considerando que estos formaron parte del funcionamiento y éxito de la compañía. A continuación desarrollo el contexto histórico donde se desarrolló ésta práctica y la misma impulsora. Que al igual que lo descrito anteriormente, influyó para que se mantuviera funcionando con éxito la impulsora de ópera. Esto, se debió a varios motivos, entre los que pude identificar se encuentran: la revolución mexicana, la primera guerra mundial y el cambio de los valores estéticos que se presentaban a favor de los nacionalismos.

Efectivamente los valores estaban cambiando. La clase alta mexicana se encontraba en esa transición de valores estéticos en el país, de la que he venido hablando. Misma que se fue dando poco a poco. La compañía de algún modo, formó parte de este cambio. Recordemos que Pierson, combinó los repertorios de ópera romántica con voces de artistas mexicanos. Ambos formaban una identificación por parte de la elite, ya que se representaba en las obras algo muy conocido por ellos. Lo que era perteneciente al romanticismo europeo y a la vez con una situación nueva de su presente: que las óperas fueron cantadas por los artistas mexicanos.

Es importante recordar que el *habitus* de ese grupo de personas, fue formado desde el romanticismo europeo en nuestro país, y encontró las condiciones adecuadas para desarrollarse y después mantenerse durante el periodo de estudio. Con unos cambios y transformaciones que aceptaron en su presente.

El pasado reciente era la ópera italiana, algo que reconocían y con lo cual se identificaban. De igual manera pasa con los artistas, se identificaban con ellos porque formaban parte de su presente, con todo y su estilo musical. Dentro de este contexto se beneficiaron los

artistas mexicanos. Ya que por motivo de la primera guerra mundial, las empresas extranjeras no podían llegar a México. Además de que por la crisis económica que se presentaba en el país, los gobernantes no otorgaban permisos para que las empresas se instalaran en la ciudad.

Respecto a esto, puedo decir que efectivamente, fue lo que abrió un camino a los artistas mexicanos. Tanto a músicos como cantantes y demás participantes de una representación operística. Puedo decir también, que esta fue una oportunidad que se aprovecho al máximo, ya que no existía competencia extranjera y el grupo de artistas que componían la compañía era un grupo muy unido.

En esta parte también entra Pierson. A pesar de la ruptura con el teatro Arbeu, como mencioné, sigue reuniendo a sus ex alumnos y presentándolos en la radio u otros espacios. Después del cierre de la compañía, los cantantes se vuelven hacia la música popular, no precisamente por gusto sino que se quedan sin trabajo y buscan oportunidades en la música popular.

Posteriormente se convertirían en una generación exitosa de artistas de este estilo musical. A pesar de que continuaron siendo exitosos, no es seguro que Pierson haya dedicado su carrera y motivado a sus alumnos para ello, ya que las voces estaban formadas con la técnica del Bel canto. De hecho, el proyecto a futuro de Pierson con sus alumnos, era la exteriorización de la ópera mexicana. Proyecto que no fue posible desarrollar por la falta de apoyos, pero aún así, continuaron presentándose en la radio con música mexicana.

Fue en 1917, acabada de pasar una gran crisis en el país, cuando la empresa comienza a decaer, pero fue hasta 1919, cuando José Pierson, deja de ser socio de la impulsora. En ese

año se termina de desintegrar el grupo de la famosa compañía y dejan de presentarse como La Compañía Impulsora de Ópera.

Al final, el declive, mucho tiene que ver con la salida de Pierson, ya que la prensa y los alumnos con sus seguidores, continúan su camino, donde se desenvuelven en la música popular, dejando atrás las temporadas de ópera.

Puedo concluir que las razones expuestas en el presente trabajo están relacionadas con dos cosas: Pierson y el contexto del periodo. Pierson, como pudimos ver, se encuentra relacionado con la práctica operística. Desde los artistas, los periodistas y hasta con el grupo social privilegiado de la época. El contexto histórico en el que se da la práctica de asistencia a la ópera y en el que se desenvuelve la compañía, tiene relación con la poca competencia extranjera, los sucesos políticos como la guerra, la crisis y con el cambio de valores estéticos. Todos estos, tuvieron algo que ver con el funcionamiento y éxito de La Compañía Impulsora de Ópera con presentaciones de ópera romántica italiana en el periodo que corresponde desde 1915 hasta 1917 en la ciudad de México.

Para completar este estudio, me hubiera gustado profundizar en el gusto de la elite mexicana, por la ópera romántica italiana, así como la perduración del gusto por las presentaciones de ese estilo operístico a través de La Compañía Impulsora de Ópera, durante el periodo de estudio. Además sería interesante, seguir los cambios de gustos musicales hacia el nacionalismo mexicano. Otra parte que me pareció interesante, y que me gustaría indagar, es el papel de la mujer como difusora de la ópera romántica en México, ya que eran múltiples las reglas sociales que tenía que cumplir, sobre todo en el momento en

que se situaba en espacios públicos como lo era el teatro, y aún así es considerada por Galí como la principal difusora del romanticismo en México.

Por último, puedo decir que considero un fenómeno la existencia y mantenimiento de la impulsora en ese periodo, primero por haberse mantenido con repertorios de estilo romántico europeo en la época donde comenzaba el auge de la música mexicana y luego por el periodo convulso en el cual se desarrolló. Resulta, pues, este trabajo, que si bien me enfoco en sólo una práctica, fue un primer acercamiento al tema y ofrezco una interpretación sobre las razones del funcionamiento y éxito de La Compañía Impulsora de Ópera, quedando abierto hacia nuevas interpretaciones.

Fuentes

Archivos

Archivo General de la Nación AGN
Archivo Histórico del Distrito Federal

Hemeroteca Nacional :

El tiempo ilustrado (1911), (1912).
El Pueblo (1916), (1917), (1919).
The Mexican Herald (1915)
El combate (1915)
El Nacional (1916)
El demócrata (1916)
La información (1917)
El confeti (1917)

Bibliografía

Acevedo Esther y García, Pilar (coordinadoras). 2011. *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*. Volumen 5 de la búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. México D.F.: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Beardsley Monroe C. y Hospers John. 1978. *Estética, historia y fundamentos*. Madrid: Ediciones cátedra.

Berlin, Isaiah. 2000. *Las Raíces del Romanticismo*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, Pierre. 2002. *La distinción*. Criterios y bases sociológicas del gusto. México: Taurus.

Bourdieu, Pierre. 2007. Libro I. Crítica de la razón teórica, pp. 43–49, 85–105, 180–216. En *El sentido práctico*. México: Siglo XXI Editores.

Burke, Peter. 2006. *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona: Páidós.

Castillo, Alberto del. 2001. Notas sobre la moral dominante a finales del siglo XIX en la ciudad de México. Las mujeres suicidas como protagonistas de la nota roja, pp.319. En

Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo XIX – XX. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Ceballos, Edgar. 2002. *La ópera: 1901 – 1925. La historia de México a través del teatro: un siglo de contrastes.* México: Escenología, A.C.

Chartier, Roger. 1992. Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas. En *El mundo como representación*, Estudios de historia cultural, pp. 13-44. España: Gedisa.

Cueto Ruiz . Funes, Mariano del. 1997. Anécdotas y personajes en torno al teatro nacional. *Pro. Ópera.* Noviembre-diciembre: 42-47.

Delgado, Eugenio y Maya, Aurea. 2011. Cap. XIII La ópera mexicana durante el siglo XX. En *La música en México panorama del siglo XX.* Compilado por Aurelio Tello, pág. 613-646. México D.F.

Estrada, Gerardo. 2010. Apuntes para la historia de la cultura mexicana en el siglo XX. En *Cultura e identidades, los grandes problemas de México*, compilado por Blancarte Roberto, 453-483. México D.F.: EDIMPRO, S.A. de C.V.

Estrada, Luis A. 1984. Vida musical y formación de las instituciones 1910-1958. En *La Música de México. Panorama del siglo XX.* Compilado por Aurelio Tello. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Gadamer, Hans – Georg. 1991. *La actualidad de lo bello.* El arte como juego, símbolo y fiesta. Barcelona – Buenos Aires – México: Ediciones Paidós.

Gadamer, Hans-Georg. 2003. *Verdad y método.* Salamanca: Ediciones Sígueme.

Galí, Montserrat 2002. *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México.* México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

García Canclíni. 1990. Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En *Sociología y cultura*, 9-50. México: Editorial Grijalbo.

García Canclíni. 2003. Antropología y estudios culturales: una agenda de fin de siglo. En *Los estudios culturales en México*, 34-53. Coordinado por José Manuel Valenzuela Arce. México: Fondo de Cultura Económica.

Giménez, Gilberto. 2003. La investigación cultural en México. Una aproximación. En *Los estudios culturales en México.* Coordinador: José Manuel Valenzuela Arce. FCE. México D.F.

Ibarra, Laura 2004. *Sociología del romanticismo mexicano.* Jalisco: Ediciones de la Noche.

Malmström, Dan. 1977. *Introducción a la música mexicana del siglo XX.* México: Fondo de Cultura Económica.

Monsiváis, Carlos. 2003. Función corrida: el cine mexicano y la cultura popular urbana. En *Los estudios culturales en México*, 261-294. Coordinado por José Manuel Valenzuela Arce. México: Fondo de Cultura Económica.

Monsiváis, Carlos. 2010. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.

Moreno, Yolanda. 1994. *La composición en México en el siglo XX*. México D. F.

Oppenheim, Charles. 2008. *Los orígenes de la Ópera en México: Del Barbero de Sevilla a los bandidos del Río Frío*. México: Santillana.

Orta, Guillermo. 1985. La evolución musical a fines del siglo XIX.- diversos.- siglo XX. En *Breve historia de la música en México*. 435-477. Estado de México: Joaquín Purrúa, S.A. de C.V. Editores.

Palacio, Celia. 2006. *Siete regiones de la prensa en México 1792-1950*. México: Porrúa.

Pérez, María. 2008. El gusto estético. La educación del (buen gusto). *Publicaciones de la Universidad de Navarra* (14): 11-30.

Peña, Ernesto de la. 2003. Algo acerca de la ópera en México. Notas breves acerca del espectáculo. Ensayo incluido en *La ópera mexicana 1805 – 2002*. Londres: Centro de Estudios Universitarios.

Ponce, Manuel M. 1919. La música después de la guerra. *Revista Musical Mexicana* (I): 5-8.

Ponce Alcocer, María Eugenia. 2010. “El habitus del hacendado”, en *Historia y grafía*, No. 35, 49-86.

Ramírez, Mario. 2013. Teoría del sentido. En *Antología de la estética en México siglo XX*. Compilado por María Rosa Palazón Mayoral, 175-183. México, D.F.

Reyes, Aurelio de los. 1984 La música para cine mudo en México. En *La Música de México. Panorama del siglo XX*. Compilado por Aurelio Tello. México: Universidad Nacional Autónoma de México

Ríos Saloma, Martín F. 2009. De la historia de las mentalidades a la historia cultural. Notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX. En *Estudios de Historia Moderna Contemporánea de México*, Núm. 37, enero – junio, 97-137.

Rowel, Lewis. 1999. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Gedisa ed.

Sandoval, Gabriel. Sf. Génesis de la Ópera en México. *Conservatorianos*.

Showman, Daniel. 2013. *La ópera una historia social*. México: FCE.

Sosa Octavio y Mónica E. 1986. *Dos siglos de ópera en México I*. México D.F: Secretaría de educación pública.

Tello, Aurelio. 2011 Cap. IX La creación musical en México durante el siglo XX. En *La música en México. Panorama del siglo XX*. Compilado por Aurelio Tello, pág. 487-508. México, D.F.

Tomasini, Alejandro. 2013. El juicio estético. En *Antología de la estética en México siglo XX*. Compilado por Manía Rosa Palazón Mayoral, pág. 129-135. México, D.F.

Torres, Valentina. 2001. Manuales de conducta, urbanidad y buenos modales durante el porfiriato. Notas sobre el comportamiento femenino. En *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo XIX – XX*. 271. México: UNAM.

Ulloa, Berta. 1981. Carranza en Veracruz. En *La encrucijada de 1915. Historia de la Revolución Mexicana 1914-1917*. Tomo 5. Pp. 7-43. México: El Colegio de México.

Victoria, María Susana. 2010. La minuta del día: los tiempos de comida de la elite capitalina a principios del siglo XX. *Historia y grafía* (34): 15-45.

Ponencias

Giménez, Gilberto. 2005. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

Molina, Paulina. 2010. *José Eduardo Pierson Lorta (1871 – 1957)*. En XXIII simposio de historia Las Revoluciones en el Noroeste de México 1810-1910, 110- 115. Compiladora Fabiola Arrizón. Sociedad sonoreense de historia.

Fuentes de internet

Sosa Octavio. 2002. La escuela del maestro José Pierson.
<http://www.wix.com/octaviososa/escritor#!vstc0=articulos> (8 de abril de 2012)

Anexo 1



Ricardo Cabrera, mejor conocido como Solfa (Ceballos 2002, 342).

Anexo



José Eduardo Pierson Lorta (Ibíd. 204).

Anexo 3



María de la Fraga (Ibíd. 295)

Anexo 4



Adda Navarrete (Ibíd. 305).

Anexo 5.



Inauguración del teatro Arbeu (Ibíd., 166)

Anexo 6



María Teresa Santillán (Ibíd. 451)

Anexo7



María Romero (Ibíd. 313).

Anexo 8



Josefina Llaca (Ibíd. 322)

Anexo 9



Carmen García Cornejo (Ibíd., 334).

Anexo 11



Carlos Mejía (Ibíd. 322)

Anexo 10



Consuelo Cabrera (Ibíd. 343)

Anexo 12



Ángel Esquivel (Ibíd. 345).

Anexo 13



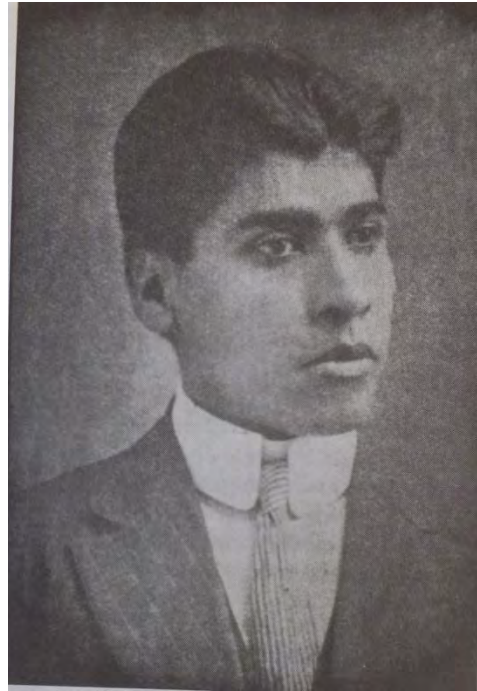
Eduardo Lejarazu (Ibíd. 325).

Anexo 14



Luis G. Saldaña (Ibíd. 611).

Anexo 15



Adalberto López (Ibíd., 355)

Anexo 16



Consuelo Escobar (Ibíd. 338).

Anexo 17



María Romero (Ibíd. 362).

Anexo 18



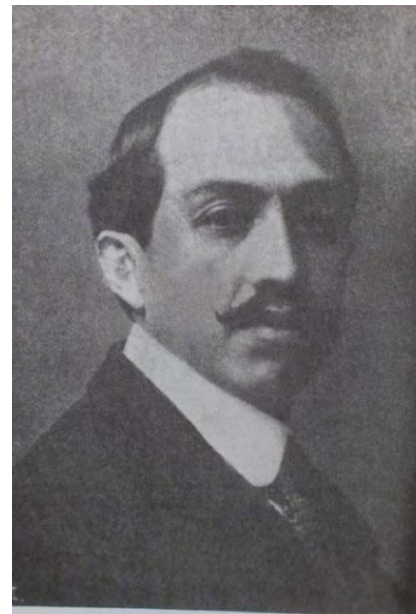
Consuelo Cabrera (Ibíd. 328)

Anexo 19



Mercedes Mendoza (Ibíd. 524).

Anexo 20



Marcos Rocha (Ibíd. 314)

Anexo 21



Maestro Flachebba (Ibíd. 627).

Anexo 22



Despedida de Mercedes Mendoza (Ibíd. 366).

Anexo
23



Maestro Ignacio del castillo (Ibíd. 256).