

ÓPERA Y REVOLUCIÓN.  
LA COMPAÑÍA DE ÓPERA DEL CENTENARIO Y LA TEMPORADA DE 1921

*Opera and Revolution. The Centennial Opera Company and the 1921 season*

Luis de Pablo Hammeken\*

ORCID: 0000-0001-5972-2313

*Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimapa*

**RESUMEN:** El artículo relata algunos momentos de la temporada de ópera de 1921, organizada como parte de los festejos del centenario de la consumación de la Independencia de México, para poner en evidencia la crisis que este espectáculo, como dispositivo para dar legitimidad al Estado, atravesó durante la Revolución mexicana, específicamente durante el gobierno de Álvaro Obregón. Asimismo, analiza el papel que desempeñó, para la supervivencia y la transformación de la ópera en esta circunstancia histórica, un sector social al que hasta entonces se había dado poca importancia como consumidor de esta forma artística, un sector que la literatura y la prensa periódica de la época llamaba “la clase media”.

**PALABRAS CLAVE:** Ópera, Revolución mexicana, fiestas del centenario, clase media.

**ABSTRACT:** The article narrates some moments of the 1921 operatic season, organized as part of the festivities of the Centennial of the consummation of Mexican Independence. The aim is to demonstrate the crisis that this spectacle, as a device to provide the State of legitimacy, underwent during the Mexican Revolution, specifically the Obregon administration. It also analyses the role played by the “middle classes”, a social sector that, until then, was granted little importance as a consumer of opera, for the survival and transformation of this form of art.

**KEYWORDS:** Opera, Mexican Revolution, Centennial festivities, middle class.

Fecha de recepción:  
26 de marzo de 2019

Fecha de aceptación:  
30 de julio de 2019

\* Licenciado en Relaciones Internacionales por El Colegio de México, maestro en Historia de las Relaciones Internacionales por la London School of Economics and Political Science y doctor en Historia por El Colegio de México. Profesor del Departamento de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa. Autor del libro *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. Temas de investigación: historia de la ópera en México, historia de género y de la diversidad sexual, historia de los sectores medios.  
Contacto: [ldepabloh@gmail.com](mailto:ldepabloh@gmail.com)

Aunque en los días anteriores había llovido, la tarde del 4 de octubre de 1921 brillaba el sol en todo su esplendor sobre el valle de México. La plaza de toros de El Toreo<sup>1</sup> estaba totalmente llena. Pero la concurrencia no era la habitual para una tarde de corrida. Los asientos de la barrera los ocupaban altos oficiales de ejército, con sus uniformes cuajados de galones y entorchados, acompañados de sus distinguidas esposas. Pero el resto de la enorme galería estaba ocupado por soldados rasos, algunos uniformados, la mayoría vestidos con trajes de manta y sombreros de paja, sin otra marca de su oficio que las cananas cruzándoles el pecho.

Unos cuantos, los más veteranos, se habían enfrentado a los rurales porfirianos, en tiempos del señor Madero. La mayoría se habían ido sumando a “la bola” en los años posteriores, para luchar contra huertistas, zapatistas, villistas, carrancistas y otros enemigos de su querido general Obregón. Algunos de ellos también habían traído consigo a sus mujeres e incluso a sus hijos. Una fotografía tomada ese día al público de El Toreo retrataba una estampa que empezaba a volverse un símbolo de la época: los famosos “juanes” y “adelitas” de la Revolución mexicana.<sup>2</sup>

Sobre la arena se había levantado un escenario que, por el momento, estaba oculto a la vista del público por un telón rojo. La mayor parte de los asistentes no tenía idea de qué podría haber detrás del mismo. Y es que no se trataba de un mitin político para refrendarle la lealtad a un caudillo, ni de una entrega de medallas, ni de ninguna ceremonia cívica o militar; ni siquiera era un concierto de una banda de guerra. Lo que estaban por presenciar era nada menos que una función de ópera.

Lo que los soldados vieron esa tarde fue una representación de *Aida*, de Giuseppe Verdi. Quizá los organizadores de la función pensaron que los temas bélicos de la obra podría apelar, más que otros, a la sensibilidad militar del público al que la función estaba dirigida y que la arena amarilla de la plaza podría evocar, de algún modo, al antiguo Egipto. Además, los papeles principales de la ópera serían cantados por algunos de los cantantes más famosos del mundo. Radamés fue interpretado por Aureliano Pertile (1885-1952), quien había sido tenor principal de La Scala de Milán, que era el favorito de Arturo Toscanini, y que, a la sazón, tenía un contrato millonario con la Metropolitan Opera House de Nueva York. El papel de Aida corrió a cargo de una estrella todavía mayor, a quien muchos consideran la mejor soprano lírica de su época: la “divina” Claudia Muzio (1889-1935).

No podemos saber si los soldados que llenaban esa tarde los asientos de El Toreo disfrutaron o padecieron las tres horas y media que duró la función, si entendieron algo de la trama de la ópera, si les impresionaron los suntuosos decorados, si les emocionó la famosa marcha triunfal

<sup>1</sup> Construido en 1907 sobre las tierras de la antigua Hacienda de la Condesa (en lo que todavía se consideraba el sur de la Ciudad de México). El Toreo era, con su estructura de hierro y cemento (no de madera) y su redondel de 45 metros de diámetro, una de las plazas de toros más grandes y modernas del mundo. Hoy, en su lugar, se alza la tienda de El Palacio de Hierro de la calle Durango.

<sup>2</sup> *El Demócrata*, 5 de octubre de 1921, p. 9.

del segundo acto, si pudieron apreciar el elegante fraseo de Pertile o el *pathos*, exquisitamente doloroso, con que la Muzio dotó a su personaje y que conmovía hasta las lágrimas a los públicos de todo el mundo. Ni siquiera sabemos si la música alcanzó a oírse en todas las localidades del coliseo al aire libre, diseñado para ver las suertes de un matador y no para escuchar los delicados *pianissimi* por los que era famosa la diva. Un reportero del diario *El Demócrata* tuvo la misma curiosidad, al terminar la función, le preguntó a uno de los “juanes” qué le había parecido el espectáculo. “Muy retechulo”, respondió el soldado.<sup>3</sup> El tono de burla sutil, pero por ella no menos incisivo, con que *El Demócrata* narró esta peculiar función refleja una precepción muy extendida en la sociedad mexicana de la época: la ópera era un espectáculo para las clases altas y resultaba francamente ridículo pretender ofrecerlo a un público compuesto por soldados, campesinos u obreros.

El objeto de este artículo no es discutir la sensibilidad musical del ejército revolucionario mexicano, ni la pertinencia de montar una función de esa naturaleza para un público como el descrito. La intención, más bien, es relatar algunos momentos de la temporada de ópera de 1921 para poner en evidencia la crisis que este espectáculo, como dispositivo para dar legitimidad al Estado, atravesó durante la Revolución mexicana. Asimismo, se pretende mostrar el papel crucial que desempeñó, para la supervivencia y la transformación de la ópera en las primeras décadas del siglo xx, un sector social que hasta entonces había tenido poca importancia —cuantitativa y, sobre todo, cualitativa— como consumidor de esta forma artística, un sector al que la literatura y la prensa periódica de la época llamaban “la clase media”.

## EL OTRO CENTENARIO

El 27 de septiembre de 1821 el Ejército Trigarante hizo su entrada triunfal a la Ciudad de México, con lo cual quedó consumada la Independencia de la nación. Cien años después, el gobierno encabezado

por el general Álvaro Obregón consideró necesario celebrar el aniversario con una impresionante sucesión de fiestas y eventos conmemorativos lujosos en demasía.<sup>4</sup> Para algunos, el grado de fastuosidad de los festejos significaba un dispendio injustificable en un país cuyas finanzas públicas habían quedado devastadas por once años de guerra civil. Años más tarde, al recordar las fiestas de ese “otro centenario”, José Vasconcelos escribiría: “Nunca me expliqué cómo un hombre de juicio tan despejado como Obregón se dejó llevar a fiestecitas.” Para el oaxaqueño, la única explicación para tal extravagancia era que el Secretario de Hacienda, Alberto J. Pani (que nunca había gozado de las simpatías del “Ulises criollo”) había engañado al presidente, y con él a todo el Estado mexicano, embarcándolo en un proyecto tan oneroso como trivial.<sup>5</sup>

Sin embargo, Pani no fue el único funcionario que apoyó y colaboró con los festejos. Durante los meses de septiembre y octubre de 1921 cientos de dependencias y entidades civiles y militares de los tres niveles de la administración pública organizaron y financiaron toda clase de concursos, certámenes de belleza, conciertos, juegos florales, exposiciones tecnológicas y agropecuarias, bailes, banquetes, y desfiles militares para festejar el glorioso aniversario. Hasta la Escuela Nacional Forestal organizó un concurso para encontrar al árbol simbólico de México (honor que, por cierto, recibió el ahuehuete). ¿Cómo explicar ese desbordado paroxismo patriótico? En mi opinión, la respuesta es bastante clara. Lo que las élites políticas y económicas mexicanas querían celebrar no era en realidad la consumación de la Independencia, ocurrida cien años antes, sino el final de la Revolución.

Después de once años de pronunciamientos, batallas, vías de ferrocarril dinamitadas, haciendas y ciudades saqueadas, presidentes asesinados, cambios de moneda, total incertidumbre política y económica, los mexicanos ansiaban, más que nada, los beneficios de la paz. Y en 1921, el momento parecía haber llegado por fin; en 1919 asesinaron a Zapata, a Carranza en 1920, y Villa se encontraba en un pa-

<sup>3</sup> *El Demócrata*, 5 de octubre de 1921, p. 9.

<sup>4</sup> Para una comparación general entre los festejos de ambos centenarios véase el artículo Lempérière, “Centenarios”, pp. 317-352.

<sup>5</sup> Vasconcelos, *Memorias*, 1982, p. 41.

cífico retiro en la hacienda de Canutillo. Los otros caudillos potencialmente peligrosos, Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles parecían totalmente satisfechos con sus respectivos cargos en el gabinete.

La creciente y cada vez más poderosa clase obrera estaba bajo control gracias al dominio casi absoluto que ejercía sobre cientos de sindicatos Luis N. Morones, líder de la Confederación Regional Obrera Mexicana y aliado leal del régimen posrevolucionario. Al parecer, no quedaba nadie dentro del país que se atreviera a poner en duda la legitimidad del presidente Álvaro Obregón, electo democráticamente (o casi) el año anterior. Con la rebelión delahuertista y el levantamiento cristero todavía lejanos en el horizonte, la paz y la estabilidad parecían imponerse definitivamente.

Faltaba únicamente el reconocimiento internacional. Francia e Inglaterra, las dos potencias europeas que resultaron vencedoras en la Gran Guerra, habían condicionado el restablecimiento de relaciones diplomáticas a que el gobierno de México fuera reconocido por el de Estados Unidos. Esto no resultaría nada sencillo. La administración del presidente Warren H. Harding, que llegó a la Casa Blanca en enero de 1921, exigía que el gobierno de Obregón asumiera formalmente una serie de compromisos que incluían, entre otras cosas, el pago inmediato de las reclamaciones y deudas contraídas con ciudadanos estadounidenses durante las luchas revolucionarias y la garantía absoluta de no retroactividad de la Constitución de 1917 en tanto afectara a los intereses de las compañías extranjeras, especialmente las petroleras. Estas eran concesiones que el gobierno mexicano no podía otorgar sin comprometer gravemente su legitimidad interna, derivada de una revolución popular-nacionalista. Las negociaciones serían pues, largas y complicadas y no tendrían resolución (parcial e insatisfactoria para muchos) hasta dos años más tarde, con la firma de los tratados de Bucareli, en agosto de 1923.<sup>6</sup>

Dadas estas circunstancias, es comprensible que el gobierno encabezado por Álvaro Obregón quisiera demostrar a sus propios ciudadanos y al resto del mundo que, después de la Revolución,

<sup>6</sup> Para un análisis detallado de las relaciones entre México y Estados Unidos en esta época, véase Meyer, *México*, 1972.

México era una nación pacífica, civilizada, social y económicamente estable, dirigida por una élite de funcionarios y administradores responsables y capaces de cumplir con sus obligaciones, un país que merecía formar parte del “concierto internacional”. Los festejos del centenario de la consumación de la Independencia resultarían un medio de gran utilidad para transmitir dicho mensaje. El éxito de esto sería percibido como un símbolo del éxito del nuevo régimen. Por ello (y no por la frivolidad de un secretario de estado, ni por la ingenuidad del presidente, como sospechaba Vasconcelos) no se escatimó ni un peso en la celebración.

A principios de junio, el presidente Obregón creó el Comité Ejecutivo de Los Festejos del Primer Centenario de la Consumación de la Independencia, el cual quedó integrado por los diputados Juan de Dios Bojórquez y Carlos Argüelles, así como por el joven periodista Martín Luis Guzmán (quien, por entonces se desempeñaba como secretario particular del Secretario de Relaciones Exteriores, Alberto J. Pani,<sup>7</sup> y que, como tal, representaba los intereses de la Cancillería en la organización de los festejos). Para presidir el Comité, fue nombrado el mayor Emilio López Figueroa, militar veterano que había jugado un papel importante en la pacificación del país. En una de sus primeras declaraciones como presidente del Comité, el 1 de septiembre de 1921, López Figueroa enfatizó el carácter popular que tendrían los festejos:

Que las fiestas sean, hasta donde sea posible, eminentemente POPULARES, pues el criterio del Gobierno es que el pueblo mexicano es quien debe disfrutar más de ellas; él es el que tiene más derecho para ello. En consecuencia, el Comité Ejecutivo que me honro presidir tendrá siempre por norma que los habitantes de México tomen participación en los festejos, ya que no se conmemora el triunfo político de una clase privilegiada, en el momento histórico más trascendental que tenemos, sino el triunfo del MIS-

<sup>7</sup> Según ha explicado María del Carmen Collado, Alberto J. Pani y, particularmente, su esposa, Esther Acevedo de Pani, constituían un vínculo entre la administración de Obregón y la antigua aristocracia porfiriana, cuyos códigos y prácticas se encargaban de preservar. Collado “Vida”, 1992, pp. 102-104.

MO PUEBLO. Por lo tanto, será rarísima la fiesta a la que no puedan concurrir las clases laborantes.<sup>8</sup>

Ahora bien, unos festejos que fueran efectivamente “populares”, que no tomaran en cuenta a los valores estéticos y políticos de la “clase privilegiada”,<sup>9</sup> difícilmente servirían como medio para el mensaje que se quería transmitir, a saber: que el México posrevolucionario era, de nuevo, un país estable, ordenado y seguro para que los capitalistas nacionales y extranjeros invirtieran ahí sus fortunas, como lo había sido durante la *pax porfiriana*, sin que sus empresas se vieran amenazadas por la incertidumbre económica ni por nuevos estallidos de violencia.

Si el nacionalismo y la igualdad social iban a ser los ideales que sirvieran de guía para la celebración, el lujo, la elegancia y la ostentación tendrían que ser sus características más visibles. ¿Cómo conciliar estos dos elementos, aparentemente incompatibles? La solución a la que recurrió el Comité encargado de la organización de los festejos fue un discurso de alianza de clases, en el que la “clase media” jugaría un papel (literalmente) central. Una semana más tarde, 8 de septiembre, se publicó en el diario *El Demócrata* la siguiente información:

Sabido es que tanto la clase media como la popular carecen de suficientes recursos para asistir con frecuencia a espectáculos que, por su alto presupuesto, cobran a precios excesivos las localidades, viéndose privados de las diversiones que son de su agrado. Esta circunstancia bastó para que el Comité resolviese dar funciones populares de ópera, drama, comedia, zarzuela, variedades, circo, cinematógrafo y corridas de toros a menos de la mitad de los precios que actualmente se cobran.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Citado por Francisco Javier Tapia Ruiz-Esparza, “Los festejos...”, en *El Universal*, 1 de septiembre de 1921, p. 30.

<sup>9</sup> Hay que tomar en cuenta que, al inicio de la década de 1920, apenas empezaban a asomar en el horizonte cultural mexicano las primeras manifestaciones de lo que luego se llamaría el arte nacionalista. Las obras de pintores como Rivera, Orozco y Siqueiros y de compositores como Chávez y Revueltas todavía no se consagraban como canónicas. Las manifestaciones de arte popular no habían logrado colarse —como sí lo harían en los años posteriores— en el repertorio de la llamada “alta cultura”.

<sup>10</sup> *El Demócrata*, 8 de septiembre de 1921, p. 7. Énfasis mío.

Esta noticia, muy parecida a la citada arriba, se distingue de ella por invocar a la clase media (y ya no simplemente al “pueblo”) como la primera beneficiaria de la rebaja en los precios de los espectáculos. También se observa en estas líneas una caracterización de este sector social que, en esa época, se reproducía una y otra vez en la literatura y la prensa de la época: como un grupo de individuos y familias con necesidades particulares y elevadas aspiraciones culturales —obtenidas mediante una educación de calidad— pero con recursos económicos insuficientes de satisfacer dichas necesidades y aspiraciones. En los siguientes párrafos ahondaré un poco en esta imagen.

#### LA CLASE MEDIA DURANTE EL GOBIERNO DE OBREGÓN

Según una buena parte de la historiografía sobre la Revolución mexicana, el triunfo del grupo conocido como “los sonorenses”, al que pertenecían Álvaro Obregón, Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles, significó, ni más ni menos, la llegada de la clase media al poder. En palabras de Javier Garciadiego:

A partir de 1920 asumió el poder una clase media, distinta social, política e ideológicamente al grupo carrancista, sin vínculos ni posturas de antiguo régimen. El poder de estas nuevas clases medias partía de su alianza con los sectores populares del país. Si bien estos ya no reclamaban la conducción nacional, como lo habían hecho en 1915 en la Convención, a cambio de su apoyo y subordinación obtuvieron apreciables concesiones sociales y políticas. Con todo, esta alianza no implicaba que el Estado mexicano posrevolucionario fuera radical, pues las clases medias que habían alcanzado el poder durante la rebelión aguaprietista también pactaron con los alzados contrarrevolucionarios, quienes representaban a diversas élites regionales, y con algunos sectores políticos ex porfiristas, quienes pudieron regresar del exilio.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Garciadiego, *Textos*, 2010, p. LXXXII.

Para Garciadiego, la clase media desempeñó un papel central para el Estado posrevolucionario: el de intermediario entre los sectores populares y las élites. Según esta visión, la clase media, representada fielmente por el gobierno de Obregón, ofrecía a obreros y campesinos importantes concesiones para asegurarse su apoyo —aunque siempre en una posición de subordinación— y, al mismo tiempo, procuraba mantener algunos privilegios de los grupos porfiristas para recibir a cambio su lealtad.

No obstante, pocos historiadores se han ocupado en definir quién era exactamente esta clase media a la que, supuestamente, representaba el gobierno obregonista. Dado el tema y la extensión del presente artículo, yo tampoco podré hacerlo aquí. No obstante, sí quisiera señalar algunas representaciones que, sobre este grupo, aparecían en la prensa periodica de la época, para tratar de aproximarme a lo que, en el México de 1921, se entendía por clase media.

En primer lugar, cabe señalar que “clase media” no era una frase que formara parte del discurso político oficial, al menos no con el carácter central que explicaciones como la de Garciadiego parecen sugerir. Expresiones unificadoras como “pueblo” y “nación” eran mucho más frecuentes en el léxico de los gobernantes. En cambio, los periódicos de oposición (especialmente, los periódicos contrarrevolucionarios) sí que utilizaban con frecuencia las palabras “clase media” y solían acompañarlas con acalorados elogios a la misma y con reclamos más o menos velados al Gobierno federal por ocuparse demasiado del bienestar de obreros y campesinos y no lo suficiente por el de la “gente decente”.

Un ejemplo de lo anterior es un artículo publicado en *El Informador*, diario de Guadalajara de corte conservador, el 26 de enero de 1921, firmado por “Aris”, en el que se detallaban las penurias sufridas por los pequeños propietarios de talleres y negocios cuando sus trabajadores se ponían en huelga y se exigía al gobierno tomara medidas para remediar su situación:

Encontraría muy justo que el Estado se interesara por esos patroncillos, así como se interesa por los obreros, porque si ellos no necesitan nada es por su honradez. La clase media es la más trincada. La baja

está compuesta por lenguaraces a quienes nunca se llena. Los de arriba pelean y siempre viven de holgazanes. Pero el pobre patroncillo, el pobre comerciante en pequeño, el pobre burgués que todo tienen que pagar, y pagando igual que todo el mundo. Son ellos los neutros en la guerra social, y sobre su lomo caen todos los conflictos colectivos.<sup>12</sup>

La misma queja puede encontrarse en otra columna, publicada en el mismo diario unos meses después, cuyo encabezado decía: “La clase proletaria mejor pagada implora caridad, mientras la clase media sufre en silencio”. En él se hablaba, no de los pequeñosburgueses, sino de los “profesores, tenedores de libros, dependientes y escribientes” que, pese a sus magros salarios, y a las “elevadas exigencias de la gente decente” a las que se veían sometidos, lograban ahorrar, a costa de ingentes sacrificios, un capital que les permitía retirarse con dignidad.

¡Qué desprendido el Gobierno y qué exquisitos cuidados ha tenido para los ferrocarrileros, para los estibadores, para los mineros de Coahuila y para tantos otros, mientras los quietos, los laboriosos, los honrados y decentes hombres de la clase media sufren hambres y miserias en silencio sin amenazar y sin pedir!<sup>13</sup>

Una caracterización similar de esta clase social puede encontrarse en el periódico *El Porvenir*, de Monterrey. En un breve repaso de la historia patria publicado en ese diario, el 25 de septiembre del mismo año, se decía lo siguiente, hablando de la época de la Guerra de Reforma:

Todos por igual delinquieron: todos... menos la clase media, honrada, sufrida y trabajadora. Aristócratas y plebeyos; conservadores y jacobinos, hicieron cabalgar más de una vez la insensatez a lomos de la pasión. Sólo la clase media, ese eje en el que se han movido casi siempre los más trascendentales in-

<sup>12</sup> Aris, “La asistencia a los patrones”, en *El Informador*, 16 de enero de 1921, p. 9.

<sup>13</sup> “La clase proletaria mejor pagada implora caridad, mientras la clase media sufre en silencio”, en *El Informador*, 27 de julio de 1921, p. 3.

tereses del mundo, contempló de ordinario, con las lágrimas en los ojos y oprimido el corazón, el vértigo de todas las pasiones furias desatadas.<sup>14</sup>

Honrados, laboriosos, trabajadores, ahorrativos, moderados, decentes, y, sobre todo, sufridos, estos eran los adjetivos con los que la prensa de la época solía calificar a los miembros de la clase media mexicana. Al hojear estos periódicos, el lector podría quedarse con la impresión de que fueron las víctimas y no los vencedores de la reciente Revolución. Y no eran sólo las publicaciones reaccionarias las que ofrecían esta imagen. Un retrato similar es el que pinta J. M. Orozco en su “Consideraciones sobre el Artículo 27 Constitucional”, publicadas nada menos que en el Diario Oficial del Estado de Yucatán (y reproducidas más tarde en otras publicaciones oficiales). Su autor afirmaba lo siguiente:

La clase media pasa la vida en las antecámaras de los poderosos implorando empleos, influencias y favores de todo género; y son muy pocos relativamente los individuos de esta clase que logran obtener una posición independiente en el comercio, en la industria o en el ejercicio de alguna profesión, pues que casi todos necesitan del auxilio de los capitalistas y están supeditados a ellos en una u otra forma. La clase media sufre cruelmente, porque sus necesidades y sus aspiraciones aumentan cada día y no encuentra en ninguna parte los recursos necesarios para satisfacerlas.<sup>15</sup>

La idea de que los empleados, los comerciantes, los oficinistas y demás miembros de la “sufrida clase media” tenían aspiraciones que sus ingresos no permitían satisfacer era repetida tanto en serios textos jurídicos, como el citado, como en las más frívolas revistas de modas.<sup>16</sup> “De todos vosotros es

sabido que la clase media de nuestro pueblo es el factor más importante por sus aspiraciones de cultura y mejoramiento”, empezaba diciendo un artículo para informar la creación de dos academias comerciales en el centro de Guadalajara. En efecto, el hecho de que las familias de este estrato social tuvieran “aspiraciones de cultura y mejoramiento”, (esto es, que desearan imitar los gustos y las actitudes, las prácticas y los códigos de las élites) era, para buena parte de la opinión pública de la época, una verdad de Perogrullo. Eran, después de todo, “gente decente” y estaban obligados a comportarse como tal. El Estado, por su parte, tenía la obligación de proporcionar los medios necesarios para que se cumpliera con dicha aspiración.<sup>17</sup> Los festejos del centenario, y muy especialmente la temporada de ópera, representaron para el gobierno de Obregón una oportunidad única para cumplir con esta demanda y obtener la legitimidad que tanto necesitaba.

#### LA ÓPERA COMO FUENTE DE LEGITIMIDAD POLÍTICA Y DE DISTINCIÓN SOCIAL

De todas las formas artísticas que a lo largo del siglo XIX se presentaban en los escenarios de México, ninguna tenía tanto peso simbólico en la mentalidad de diversos sectores de la sociedad mexicana como la ópera; ninguna otra ocupaba tanto espacio en las páginas de las publicaciones periódicas; ninguna otra generaba tanta polémica entre las distintas voces que componían la opinión pública; ninguna otra recibía tanta protección y subsidios por parte de las instituciones estatales; ninguna otra, en fin, estaba asociada tan estrechamente con la idea de civilización. Esto era así por varias razones que tienen que

<sup>14</sup> “De don Agustín de Iturbide a don Álvaro Obregón”, en *El Porvenir*, 25 de septiembre de 1921, sección VI, p. 5.

<sup>15</sup> J. M. Orozco, “Consideraciones sobre el Artículo 27 Constitucional”, en el *Diario Oficial del Estado Libre y Soberano de Yucatán*, 11 de mayo de 1921, p. 3. A la sazón, Yucatán era gobernado por el socialista Manuel Berzunza.

<sup>16</sup> En su columna “Crónica de Modas”, la autora identificada como Myriam se congratulaba por el hecho de que las medias de seda hubieran vuelto a ponerse de moda entre las damas de clase

alta, porque de este modo, al imitarlas, “la humilde joven de clase media” ya no tendría que pasar frío poniéndose el zapato directamente sobre el pie desnudo, como había sido la moda en la temporada previa. Myriam, “Columna de modas”, en *El Informador*, 1 de mayo de 1921, p. 3.

<sup>17</sup> Algunas de las medidas tomadas por el gobierno para este fin fueron la creación de las mencionadas academias comerciales, y la construcción de cientos de casas en distintas ciudades de la República para ser vendidas, a crédito y a precios accesibles, a miembros de los sectores medios.

ver con la naturaleza específica de la ópera, que la hacía en muchos sentidos excepcional.<sup>18</sup>

La hipótesis de que la ópera era un espectáculo particularmente asociado con el proyecto civilizatorio de las élites mexicanas decimonónicas, se refuerza si se contrastan los discursos producidos en torno a esta forma artística con aquellos referidos a otros espectáculos y formas de socialización más tradicionales, más baratos y locales, que se ofrecían en la ciudad. Las comedias, las corridas de toros, las distintas formas de música vernácula y de origen español, e incluso algunas manifestaciones religiosas aparecían a menudo vinculadas a la época colonial y, por lo tanto, eran empleadas como símbolos de atraso o retroceso. La ópera, en cambio, se presentaba casi invariablemente como una manifestación de modernidad, progreso, cultura y civilización.

Ahora bien, a pesar de las grandes cantidades de dinero que las compañías de ópera recaudaban en cada temporada, estas no alcanzaban a cubrir más que una fracción de los altísimos costos de la producción de este espectáculo. Por ello, los empresarios encargados de organizar dichas temporadas debían buscar el apoyo de personas e instituciones que estuvieran dispuestos a compartir la carga financiera. El más importante de estos aliados fue, casi invariablemente, el Estado.

A lo largo del siglo XIX, se estableció una compleja relación de apoyos recíprocos y conflictos frecuentes entre los empresarios y artistas de la ópera, por un lado, y por el otro, los detentores del poder político. En tanto que los unos tenían en su poder recursos necesarios para los otros, dicha relación, sin ser simétrica, tampoco fue totalmente vertical. Los gobernantes sabían que la ópera era un símbolo poderoso de civilización y progreso y, por lo tanto, la empleaban con frecuencia como fuente de legitimidad, tanto ante su propia población como ante otros Estados; a cambio, los empresarios recibían grandes apoyos, financieros, jurídicos y simbólicos, de parte de las autoridades políticas. Dadas las circunstancias imperantes en México en 1921, descritas más arriba, no es sorprendente que las autoridades políticas qui-

sieran recurrir a la ópera como dispositivo para mostrar la imagen de prosperidad, paz y estabilidad que les interesaba mostrar.

Según Moisés González Navarro, durante el porfiriato, “a los toros acudieron pobres y ricos, la clase media fue el primer sostén del teatro y la aristocracia y la nueva burguesía consideraron indispensable mantener su prestigio social asistiendo a la ópera”.<sup>19</sup> Investigaciones más recientes<sup>20</sup> han demostrado que tanto en México como en otras latitudes, el público que asistía regularmente a la ópera en la Ciudad de México del siglo XIX era un grupo social y económicamente heterogéneo que incluía a hombres y mujeres de distintas edades y clases sociales. Puede decirse que las salas de los teatros, con sus lunetas, palcos y galerías, reflejaban la compleja estructura de la sociedad mexicana. Si bien este grupo no abarcaba a la totalidad de la población urbana, tampoco se reducía a una pequeña élite de aristócratas y burgueses, como indica la afirmación de González Navarro.

No obstante, las familias de los pequeños burgueses y de los empleados de oficina que ocupaban las localidades más económicas durante las temporadas de ópera, no tenían la visibilidad de la que sí gozaban los grupos de las clases altas; visibilidad en sentido literal, puesto que dichos asientos, sumidos en la penumbra, difícilmente alcanzaban a distinguirse desde otros puntos de la sala, y visibilidad, digamos, cultural, ya que la prensa y otras representaciones de la época, que dedicaban páginas enteras a describir a los elegantes abonados de los palcos de la primera fila, rara vez dedicaban una palabra a los ocupantes de los palcos de la tercera fila y menos aún a remota galería.<sup>21</sup> Por ello, no es de extrañar

<sup>19</sup> González, *Porfiriato*, 1990, p. 749.

<sup>20</sup> Weber, “Muddle”, 1979; Pablo, “Composición”, 2016.

<sup>21</sup> A mediados del siglo XIX, un cronista describía así los palcos terceros: “Instaléme al fin con mil sudores en la región suprema de los [palcos] terceros... A mil pies sobre el nivel del foro... Región etérea, cercana al sol artificial del mundo cómico, expuesta como ninguna a los gases terracucos y a las tempestades y truenos de la galería. Región predilecta del transeúnte con familia, limbo de los payos, sitio de solaz para el viajero en coche con varios tiros, crédito flotante, marea humana, punto visible de flujo y reflujo teatral, palco de transición, que por lo cuspido y difícil comprensión podía haberse recomendado en este último periodo de sesiones al ministerio, para completo de su curiosa colección de abortos desdichados.” Don Benedito, *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de agosto de 1852, p. 1.

<sup>18</sup> Pablo, *República*, 2018. Otros autores que han estudiado la historia social y política de la ópera en el México decimonónico son Yael Bitrán Goren y Aurea Maya.

que, a lo largo del siglo XIX y las primera décadas del XX, independientemente de la verdadera composición social del público de la ópera, en el imaginario colectivo, este espectáculo estuviera indisolublemente asociado con la alta aristocracia.

Esta asociación crearía un problema discursivo para los organizadores de las Fiestas del Centenario los cuales, como se dijo antes, tenían la difícil misión de usar a la ópera como un símbolo de la estabilidad, la paz y la seguridad que ofrecía el gobierno encabezado por Álvaro Obregón y, al mismo tiempo, enfatizar que dicho gobierno no servía a los intereses de las “clases privilegiadas” porfirianas, sino que trabajaba para el bienestar de “el pueblo”, legítimo vencedor de la reciente revolución.

La llamada “clase media”, tal y como ha sido descrita más arriba, resultaría un elemento clave para resolver esta paradoja.

#### LA TEMPORADA DE ÓPERA DEL CENTENARIO

Una de las primeras acciones del Comité Ejecutivo de las Fiestas del Centenario fue contratar a un empresario teatral, Antonio Pacetti, para que organizara una temporada de ópera. Aunque no tengo evidencia del presupuesto que se designó al proyecto, éste debió haber sido cuantioso. Aunque tenía poca experiencia en el mundo de la ópera, Pacetti se las ingenió para reunir al que fue, sin duda, el conjunto de artistas más brillantes que ha participado en una misma temporada en toda la historia de la Ciudad de México. La lista incluía a las sopranos Graziella Pareto y Ofelia Nieto, los bajos Virgilio Lazzari y Adamo Didur, el barítono Carlo Galeffi, los tenores Aureliano Pertile y Giulio Crimi, la contralto Fanny Anitúa, y a dos de las estrellas más brillantes del firmamento operístico de la época: el tenor Tito Schippa y la soprano Claudia Muzio. Para dirigir la orquesta se invitaron a los maestros Gaetano Bavagnoli y Agide Jacchia. Evidentemente, se quería evitar a toda costa el error que se había cometido en el otro centenario, el de 1910, cuando el empresario contratado para organizar la temporada, Max Rabinoff, trajo a un grupo de cantantes francamente mediocres.

El 8 de agosto se anunció que estaba abierta la venta de los abonos para la temporada que iniciaría

el siguiente mes y se instaba al público a que se apresurara a comprarlos, ya que se esperaba que fueran cubiertos por completo. Eran tantas las funciones que estaban programadas que se decidió establecer un complejo sistema que consistía en dividir la temporada en tres abonos distintos: uno para las funciones impares, de doce funciones; otro para las pares, también de doce funciones; y uno más para ocho funciones de matiné que se darían los domingos por la tarde. Esto quería decir que, de acuerdo con los planes de Pacetti, se llevarían a cabo nada menos que 32 funciones a lo largo de la temporada (que duraría, aproximadamente dos meses). Eso sin contar las numerosas representaciones que se acostumbraba celebrar a beneficio de alguno de los artistas de la compañía o de alguna “buena causa”, las galas, los conciertos y las funciones extraordinarias que, por distintas razones, se darían “fuera del abono”. Los precios para cada abono de la temporada quedaron fijados como se muestra en la siguiente tabla:

	Abono par o impar (doce funciones)	Abono de “matinée” (ocho funciones)	Precio por función
Plateas y palcos primeros proscenios con seis entradas	\$930.00	\$625.00	\$100.00
Plateas y palcos primeros con seis entradas:	\$865.00	\$589.00	\$90.00
Palcos segundos con seis entradas	\$480.00	\$320.00	\$55.00
Palcos terceros con seis entradas	\$300.00	\$200.00	\$40.00
Lunetas de patio y balcón	\$145.00	\$96.00	\$15.00
Asientos individuales en los palcos segundos y terceros	\$90.00	\$60.00	\$10.00 (numerados) \$8.00 (no numerados)
Asientos individuales en la galería	\$55.00	\$36.00	\$7.50 (numerados) \$5.00 (no numerados)

Como indica la tabla anterior, las expectativas que tenía la empresa respecto al público mexicano y su entusiasmo por la ópera, eran muy elevadas. Si un verdadero aficionado quisiera asistir a las 32 funciones de la temporada tendría que pagar entre 386 pesos (si quería un asiento en el patio de lunetas) y 146 (si se conformaba con uno en la galería).<sup>22</sup>

Según el ambicioso programa, todas las funciones tendrían lugar en el Teatro Arbeu. Cabe señalar que este no era realmente un teatro, era un templo: el antiguo Oratorio de San Felipe Neri,<sup>23</sup> el cual, en 1857, fue comprado por el empresario Porfirio Macedo y acondicionado para dar funciones teatrales. El edificio conservaba su fachada barroca; en donde había estado el altar mayor se instaló el escenario; en el coro se montó la galería y en las paredes laterales de la nave se construyeron dos niveles de palcos. Los camerinos se instalaron en el espacio que antes ocupara la sacristía. Aunque la acústica del recinto era bastante buena, el escenario era pequeño e inadecuado para puestas en escena monumentales como las que estaban de moda en todo el mundo. Lo más grave de todo era que no contaba con ese espacio de socialización tan valorado en los teatros decimonónicos: el *foyer*. Claramente, los organizadores de la temporada confiaban que la elevada calidad artística de la compañía supliría los defectos del Arbeu.

Finalmente, el 8 de septiembre a las nueve de la noche, la temporada del Centenario fue inaugurada con una función de *Mefistofele*, de Arrigo Boito. El tenor Aureliano Pertile hizo el papel de Fausto, el bajo Virgilio Lazzari el de Mefistófeles y la sopra-

no española Ofelia Nieto el de Margarita. El maestro Bavagnoli estuvo a cargo de la orquesta. Se trata de una obra sombría, larga y difícil, muy demandante, tanto para los intérpretes como para el público. Según los cronistas, la representación había dejado qué desear: aunque Lazzari y la Nieto habían estado estupendos, al tenor se le había oído forzado, la escenografía fue paupérrima y las brujas en la escena del aquelarre parecían más bien bañistas en alguna playa de moda. En cambio, la concurrencia estuvo espléndida: “Bellas damas, lujosos vestidos, muchos brillantes y demasiada distinción”. El presidente Obregón, que había asistido a la función junto con varios miembros de su gabinete, ofreció al término una brillante recepción en Palacio Nacional en honor al ilustre cuerpo diplomático.

El domingo 11 empezó el abono de matiné con una función de *Sansón y Dalila*, de Saint-Saëns (cantada, como se acostumbraba en aquella época, en italiano). Los *diletanti* mexicanos, que tenían fresca en la memoria la extraordinaria interpretación que Enrico Caruso había hecho de Sansón en 1919 encontraron esta versión, en comparación, poco memorable.

Al día siguiente, el Ayuntamiento de México ofreció una función privada de la misma ópera en honor al cuerpo diplomático y a las misiones especiales. A esta, y a otras funciones extraordinarias que se celebraron los días siguientes, no se podía entrar salvo por invitación personal, política que contravenía en forma flagrante el espíritu “popular” que debía animar los festejos del centenario. Las protestas no se hicieron esperar. Un cronista de *El Demócrata* expresaba así su frustración:

De nada han servido diez años de revolución para destruir privilegios inmerecidos. Hoy tenemos a funcionarios públicos halagados en sus vanidades por el mismo grupo de aristócratas que han manobrado pronto y bien, que no vemos diferencias entre los privilegios que esa clase goza hoy y los que gozaba hace once años. En las oficinas del Comité, Manuel Sierra o Arturo Braniff,<sup>24</sup> de la época de la

<sup>22</sup> Desafortunadamente no existen estadísticas confiables sobre precios y salarios en la época de la Revolución, periodo marcado por una gran inestabilidad económica y una inflación galopante. Sin embargo, hay algunos indicadores que nos permiten darnos una idea del valor del dinero en esa época. Así, por ejemplo, Mario Barbosa señala que el Administrador General de Rastros y Mercados del Distrito Federal ganaba \$12.00, un inspector de la misma dependencia podía ganar entre \$3.50 y \$5.00, un recaudador \$3.00, un vigilante de mercado \$1.50 y un mozo de aseo \$1.00. Barbosa, “Empleados”, 2013, p. 131.

<sup>23</sup> El Oratorio de San Felipe Neri fue construido entre 1751 y 1770 por el arquitecto Ildefonso de Iniesta en la calle del Arco de San Agustín (hoy República del Salvador). En 1954 dejó de funcionar como teatro y en 1959 fue expropiado para convertirse en propiedad federal. Actualmente aloja la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

<sup>24</sup> Manuel Sierra Mayora (1882-1970) y Arturo Braniff Ricard (1880-1970) pertenecían, efectivamente, a familias de rancio abolengo porfiriano y, en la década de 1920, seguían siendo due-

dictadura, son dictadores de las invitaciones y sólo las dan a quien les place.<sup>25</sup>

La queja no procedía de los obreros urbanos ni de los campesinos (que tenían poco o ningún interés en asistir a aquellas elegantes funciones), sino de los periodistas e intelectuales, de los maestros y estudiantes, de los funcionarios públicos y otros empleados de nivel medio, que resentían saberse injustamente excluidos de un mundo que, por derecho, les correspondía: el mundo de la “alta cultura”, cuya manifestación más visible era la ópera.

Las protestas sin duda hubieran escalado de no haber sido porque, el 24 de septiembre, finalmente recuperado de una enfermedad que, por varios días le había impedido cantar, el celeberrimo tenor Tito Schippa (1888-1965) hizo su debut en México. Lo hizo en uno de los roles más exitosos de su carrera: el caballero Des Grieux en la ópera *Manon*, de Jules Massenet (también traducida al italiano). El entusiasmo que despertó su interpretación fue tal que acalló, al menos por unos días, las quejas que se iban acumulando contra la empresa.

Al día siguiente del triunfo de Tito Schippa en el Teatro Arbeu, tuvo lugar en otro punto de la ciudad, un acontecimiento que afectaría de manera profunda a la cultura musical del país y al lugar de la ópera. Se instaló en el Teatro Ideal un pequeño transmisor radiofónico, con potencia de veinte *watts*, que transmitió el que sería el primer concierto radial celebrado en México. La emisión fue escuchada en el todavía inconcluso Teatro Nacional (que más tarde se llamaría Palacio de Bellas Artes) gracias a un receptor, con varios pares de audífonos instalado en el inmueble. Una multitud se arremolinó en torno al Teatro Nacional para tratar de escuchar la música transmitida de esa manera. Aunque el invento tardó todavía algunos años en llegar a los hogares mexicanos, puede decirse que la radio fue, junto con el cinematógrafo, uno de los elementos cruciales en la construcción de la llamada “cultura de masas” y, consecuentemente, en el declive de la ópera como forma de entretenimiento popular.

ños de cuantiosos capitales económicos y sociales. Sobre las costumbres de éstos y otros personajes de la aristocracia, ver Collado, “Vida”, 1992.

<sup>25</sup> *El Demócrata*, 23 de septiembre de 1921, p. 3.

La primera aparición de Claudia Muzio en México estaba programada para el domingo 2 de octubre de 1921 en el Toreo de La Condesa. No obstante, un fuerte aguacero impidió que la función se llevara a cabo, por lo que el debut mexicano de la Muzio ocurrió en el Teatro Arbeu la noche del lunes 3 con la ópera *Aida* de Verdi. La Muzio interpretó, evidentemente, el papel titular, mientras que la parte de Amneris la cantó la contralto mexicana Fanny Anitúa, quien se hallaba de regreso en México después de una larga y exitosa estancia en Europa.

Si bien la mexicana recibió excelentes críticas, la interpretación de la Muzio se llevó la noche. El coronel Manuel Bauche Alcalde, mejor conocido por el seudónimo con el que escribía, “el Duque de Mantua”,<sup>26</sup> quien era el cronista operístico más influyente de la época, admitió en su columna de *El Demócrata* carecer de lenguaje para alabar a Muzio; tenía las manos adoloridas de tanto aplaudir, la garganta ronca de tanto aclamar y sentía que le faltaban otras mil manos y otras mil bocas para seguir aplaudiéndole y aclamándola.<sup>27</sup> Por su parte, el crítico Carlos González Peña, de *El Universal*, dijo que la cantante había arrebatado al público desde sus primeras frases:

Pocas artistas he visto yo tan respetuosas de la música que cantan como Claudia Muzio. Sin burdos desplantes, sin concesiones de mal gusto, sin pensar

<sup>26</sup> Manuel Bache Alcalde (1881-1929) era hijo del administrador de la Aduana de Ciudad Porfirio Díaz (hoy Piedras Negras), Cohahuila. Estudió la carrera de Administración en el Colegio Militar. En 1910 participó en la rebelión maderista y, más tarde, como piloto aviador, en la División del Norte y en el Ejército Constitucionalista. En aquellos años escribió una famosa biografía de Pancho Villa. Durante el gobierno de Carranza pasó de piloto a diplomático y representó al gobierno mexicano en varios países de Europa. Tras la elección de Álvaro Obregón dejó el servicio público y se dedicó de lleno a la actividad que más le atraía: el periodismo. Su caso puede considerarse representativo del ascenso social de un hombre de clase media gracias a la Revolución. Llama la atención que, al firmar sus críticas operísticas, Bauche eligiera el nombre del villano de la ópera *Rigoletto*, el libertino Duque de Mantua. La elección de este pseudónimo podría argumentarse, revela dos características típicas de la clase media: por un lado, la reprobación de la aristocracia, a la que se juzga moralmente inferior como clase y, por el otro, el deseo de asimilarse a ella.

<sup>27</sup> El Duque de Mantua, en *El Demócrata*, 4 de octubre de 1921, p. 10.

en el público ni perseguir, insistente, el aplauso, ella triunfa. No esperéis que prolongue calderones para vana complacencia de los cretinos. [...] la voz de esta soprano joven en pleno esplendor glorioso es de un bello timbre, pastosa y de inefable tersura [...]”<sup>28</sup>

Tres días más tarde, el jueves 6 de octubre, como un número especial de los festejos del centenario, el Comité Internacional de Banqueros con Intereses en México organizó una función de gran gala en el Teatro Esperanza Iris. Lo más granado de la sociedad mexicana llenó las localidades para presenciar como estreno de temporada la ópera *Mignon* de Ambroise Thomas. Las crónicas fueron más que severas tanto con la ópera como con la interpretación, pero elogiaron la belleza de las damas, la prestancia de los nombres y la alcurnia de los asistentes. El Duque concluyó su nota con un reclamo contra quien había ordenado que sólo los automóviles particulares (un gran lujo en ese momento) pudieran estacionarse frente al teatro, bloqueando el paso tanto a tranvías y autobuses como a taxis. “Los demás plebinamente tenían que llegar a pie, para complacer al estúpido aristócrata que sólo comprende el derecho a la comodidad para los ricos y los casados con ricas.”<sup>29</sup>

Quizá como respuesta a las críticas que acusaban a la empresa de ser demasiado elitista, el 4 de octubre se celebró, en el Toreo de la Condesa, la función de *Aida* dedicada al Ejército Nacional de la que se habló al principio de este artículo. El domingo 9 se llevó a cabo otra función gratuita: esta vez la ópera elegida fue *Sansón y Dalila* y estuvo dedicada a los gremios obreros del Distrito Federal (específicamente a los miembros de sindicatos afiliados a la CROM, que era una de las principales bases de apoyo del gobierno obregonista). La intención y la dificultad de llevar un espectáculo tan costoso y tradicionalmente elitista como la ópera a las “clases laborantes” refleja una de las paradojas más complejas a las que debieron enfrentarse los regímenes posrevolucionarios, y que fue puesta en evidencia durante los festejos del centenario.

<sup>28</sup> Carlos González Peña, en *El Universal*, 4 de octubre de 1921, p. 5.

<sup>29</sup> El Duque de Mantua, en *El Demócrata*, 7 de octubre de 1921, p. 4.

El 10 de octubre se anunció la creación de la Secretaría de la Educación Pública y el nombramiento de José Vasconcelos como su titular. Para celebrar esta histórica decisión, el periódico *El Demócrata* organizó una tercera función gratuita en el Toreo, esta vez dedicada a los estudiantes y a los maestros de la Ciudad de México. La ópera elegida para esta ocasión fue *Manon*, de Massenet, con Tito Schipa y Ofelia Nieto en los papeles protagónicos. El propio Vasconcelos, que siempre fue escéptico respecto a la ópera como medio para acercar la cultura al pueblo tuvo que hacer acto de presencia en aquella representación organizada, prácticamente, en su honor.

Ese mismo día, apareció en los principales periódicos de la capital el siguiente anuncio:

Por necesidades imperiosas de orden artístico y económico, la empresa de la Temporada de Ópera del Centenario se ha visto en el imprescindible caso de trasladar sus funciones al teatro Esperanza Iris.<sup>30</sup>

Con el objeto de no violentar los derechos ni las preferencias de los señores Abonados y en beneficio de éstos, quedan abolidos los tres abonos “par”, “impar” y “matinée” y se deja a los abonados en libertad para que en lo futuro asistan a cualquiera localidad y a cualquiera función, en la inteligencia de que, para ello, les serán recibidos en la taquilla del Iris los boletos de abono del Arbeu, como dinero en efectivo y no a los precios del abono, sino para mayor ventaja de los abonados a los precios de entrada eventual que se han cobrado en el teatro Arbeu.

Los boletos de abono de que no se hagan uso en la forma antes indicada, serán canjeados al final de la temporada por dinero efectivo, al precio pagado por ellos.<sup>31</sup>

A partir de entonces, las funciones de la Compañía del Centenario se llevarían a cabo en el elegante teatro de la calle de Donceles (mucho más adecuado

<sup>30</sup> Fundado en 1918 por la tiple tabasqueña Esperanza Iris (una de las más exitosas intérpretes de opereta en México) el Teatro Iris está ubicado en la céntrica calle de Donceles.

<sup>31</sup> *El Demócrata*, 11 de octubre de 1921, p. 1. La necesidad de abolir del sistema de tres abonos simultáneos y de cambiar de sede para la temporada de ópera es un claro indicador del escaso éxito comercial que tenía la compañía administrada por Pacetti.

para tal fin que el lúgubre Teatro Arbeau). Esto implicó, seguramente, pagar un alquiler mucho mayor, lo cual, dado el ruinoso estado de las finanzas de la empresa, hubiera sido imposible, de no ser por un importante apoyo económico del Estado. En todo caso, la inversión fue acertada. Ello se hizo evidente el 13 de octubre, con el exitoso estreno de *Tosca*, de Puccini. Claudia Muzio hizo el papel titular, Tito Schipa cantó la parte de Mario Cavaradossi y Carlo Galeffi la del barón Scarpia. En esa representación, la “Divina”, como ya empezaba a llamársele cada vez con mayor frecuencia, fue llamada dieciocho veces a escena en medio de una de las ovaciones más tempestuosas escuchadas en el recinto, a decir del Duque de Mantua. “Si en los carteles de la Empresa del Centenario llamase a Claudia Muzio la primera soprano lírico del mundo —escribió en su columna del día siguiente— a la empresa habría que felicitarla por la modestia de que hacía gala. No es la primera soprano lírico del mundo, es la DIOSA de las primeras sopranos líricos de la tierra.”<sup>32</sup>

El siguiente estreno de la temporada fue la matiné dominical del día 16: *Andrea Chénier*, de Umberto Giordano, con Aureliano Pertile, Claudia Muzio y Mario Valle en los papeles protagónicos. Al terminar la función, los cantantes principales fueron llamados diez veces a escena y el público, en el paroxismo del entusiasmo, pidió a gritos que la Muzio apareciera sola. Carlos González Peña manifestó que no había escuchado una ovación más grande desde los tiempos de Luisa Tetrazzini; difícilmente se había visto en la ópera una personalidad con gran potencia, sensibilidad y extensión como la de Muzio. De la impresión total destacó la emocionante sacudida de pasión desatada por la soprano y dijo “conservar de ella una memoria serena y armoniosa, en su cielo del que se alejó la tempestad, una nube lenta y blanca.”<sup>33</sup>

Por su parte, el Duque de Mantua llamó a la representación “la consagración de Claudia Muzio” y afirmó que nadie podía compararse con ella en el papel de Maddalena, llevado a tal grado de perfección que se declaró vencido, anonadado e inca-

paz de expresar algo de lo mucho que estallaba en su cerebro. Su *racconto* “*La mamma morta*” fue inigualable, pero su escena muda, cuando ella escucha al tribunal revolucionario juzgar a su amado y pronunciar la sentencia de muerte, la vivió, la sintió y terminó por aniquilarla. Fue un drama —aseguró el cronista— nunca visto en el teatro, el cual sólo se podía contemplar con horror en la vida real. “Y sólo a gritos, a rugidos, despedazándome las manos al aplaudir, puede comentar aquel que asiste al extraordinario prodigio. Claudio Muzio es el prodigio de la divinidad artística hecha mujer.”<sup>34</sup> No es sorprendente que la historia de una mujer que ha sido víctima de los horrores de una Revolución armada y que busca encontrar la redención por medio del amor, resultara particularmente conmovedora para el público mexicano en 1921.

Pese a la impresionante calidad de los artistas con que contaba, hacia mediados de octubre, era claro que la Compañía de Ópera del Centenario estaba fracasando miserablemente: la partida presupuestal asignada originalmente resultaba insuficiente para costear las fastuosas producciones, el teatro tenía cada vez más localidades vacías y las ganancias eran cada vez menores.

La prensa culpó por el fracaso al empresario Antonio Pacetti quien, en su total ignorancia de las costumbres del público operístico mexicano y en su afán por popularizar la ópera había logrado únicamente “abaratar la mercancía.”<sup>35</sup> Una lluvia de cuestionamientos cayó sobre el italiano: ¿por qué abrir la temporada en el decadente Teatro Arbeau pudiendo hacerlo en un teatro moderno y elegante como el Iris?, ¿para qué incluyó en el repertorio *Samson et Dalila* cuando el público todavía tenía fresca en la

<sup>32</sup> El Duque de Mantua, en *El Demócrata*, 14 de octubre de 1921, p. 3.

<sup>33</sup> Carlos González Peña, en *El Universal*, 17 de octubre de 1921, p. 7.

<sup>34</sup> El Duque de Mantua, en *El Demócrata*, 17 de octubre de 1921, p. 5.

<sup>35</sup> Como ha señalado Pierre Bourdieu, “La dialéctica del desclasamiento y del reenclasamiento que se encuentra en la base de toda clase de procesos sociales e impone que todos los grupos afectados corran en el mismo sentido, hacia los mismos objetivos, las mismas prioridades, aquéllas que le son marcadas por el grupo que ocupa la primera posición en la carrera y que, por definición, son inaccesibles para los siguientes, puesto que, cualesquiera que sean en sí mismas y para ellas mismas, resultan modificadas por su rareza distintiva o no serán más lo que son a partir del momento en que, multiplicadas y divulgadas, sean accesibles a grupos de rango inferior.” Bourdieu, *Distinción*, 2000, p. 163.

memoria la versión, tan superior, de Caruso?, ¿por qué montó una *Aida* con la Nieto cuando pudo haber esperado a la llegada de la Muzio?, ¿a quién se le ocurre montar una ópera de ambiente rococó como *Manon* sobre la arena de una plaza de toros?<sup>36</sup>

Según mi hipótesis, el fracaso de la temporada de ópera no se debió tanto a las malas decisiones del empresario como al cambio que, durante los once años que había durado la Revolución, había sufrido la sociedad mexicana. Los valores estéticos hegemónicos ya no eran los de la oligarquía porfiriana, con sus gustos y sus modas importadas de París, sino los de una nueva clase cuya identidad se encontraba todavía en proceso de formación y cuya relación con la “alta cultura” estaba todavía por definirse. Por otro lado, ese sector social cada vez más numeroso, (compuesto por empleados de oficina, pequeños propietarios y profesionistas), que algunas voces de la opinión pública llamaban “clase media”, y que parecía tener toda la intención de participar en esa actividad antes reservada a la élite, no tenía la capacidad de pagar los altos costos que ello implicaba.

En todo caso, el Comité de las Fiestas del Centenario se vio en la penosa disyuntiva de disolver la compañía o pasarla a mejores manos. La primera opción implicaba cancelar la temporada e incumplir los compromisos contraídos con el público y con los artistas contratados, por lo que el comité optó por la segunda: Antonio Pacetti fue relevado de su cargo y la compañía pasó a manos de la empresa teatral Beltrán y Cía.

Pacetti se enfureció y amenazó con demandar al gobierno, o a quien resultase responsable de su destitución; exigió una cuantiosa indemnización y solicitó que se impidiese a los artistas contratados trabajar para otra empresa que no fuera la suya. Además, demandaba que se le diera el importe de una función de beneficio que le había sido asignada antes de ser destituido. Sus intentos no prosperaron y, después de algunos meses de clamar contra lo que él percibía como un acto autoritario del gobierno, hizo

un gracioso *mutis* de la escena operística para dedicarse al más confiable negocio de la revista musical.

Como se señaló, el éxito de los festejos del Centenario y, en particular, de la temporada de ópera, eran un símbolo de la estabilidad del régimen posrevolucionario y, como tal, una prioridad para el gobierno de Obregón. Por ello, el Secretario de Hacienda, Adolfo de la Huerta (quien, por cierto, era un gran aficionado a la ópera) dispuso una nueva partida presupuestal en apoyo a la nueva empresa, la cual se destinó a una gran campaña publicitaria. En los carteles se leía, además de la impresionante lista de cantantes, la siguiente leyenda en letras mayúsculas: “NUEVA EMPRESA. GRAN REBAJA DE PRECIOS”. Estas palabras debieron sonar como música en los oídos de los honrados y ahorrativos miembros de la clase media.

Beltrán y Cía empezó su gestión con el pie derecho llevando a la escena del Iris las reposiciones de *Tosca*, el 20 de octubre, y *Andrea Chénier* el 22, ambas con la Muzio en los papeles principales. En cierta medida gracias a la popularidad que la cantante había adquirido (pero, sobre todo, a la rebaja en los precios) las dos funciones tuvieron llenos totales, cosa que no se había visto desde la inauguración de la temporada. Al parecer, la crisis estaba superada.

En la matiné del domingo 23 de octubre tuvo lugar lo que los cronistas coincidieron en llamar la representación de *La Bohème* “más extraña y original cantada en el mundo”. Conformaban el reparto la ya indispensable Claudia Muzio en el papel de Mimí, Giulio Crimi como Rodolfo, Mario Valle como Marcello y, como Musetta, Alice Haesler.

Alice Haesler era una tiple estadounidense que había participado en las revistas musicales del Iris antes de que este fuera ocupado por la temporada de ópera. Apenas apareció en el acto II y entonando, el público se dio cuenta de su incapacidad para cantar el papel y no tuvo empacho en manifestarlo: desde las primeras notas, cayó sobre la americana una avalancha de siseos y chiflidos. Aquella noche triunfal de pronto se convirtió en desastrosa. Cayó el telón en medio de un lastimoso silencio.

En cuanto se dio cuenta de la situación, el Duque de Mantua abandonó su butaca y se dirigió al palco de los empresarios para proponerles la susti-

<sup>36</sup> El Duque de Mantua fue particularmente duro en sus críticas contra Pacetti. “¡Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos son los dineros del Centenario!” dijo refiriéndose al empresario italiano en su columna de *El Demócrata* del 20 de octubre, p. 3.

tución de la Haesler por la mezzosoprano mexicana María Teresa Santillán, que casualmente se encontraba entre el público. Desesperados, los empresarios aceptaron la propuesta del crítico y fueron a rogarle a la Santillán que subiera al escenario. Ésta, que conocía bien el papel, accedió de buen grado. Mientras la Santillán se vestía para hacer su parte, la empresa anunció su decisión de repetir el segundo acto, esta vez con la diva mexicana en el papel de Musetta. Al conocer el cambio del programa, el público rompió a aplaudir. Pese a la falta de preparación, la Santillán cantó de maravilla y al caer el telón final los artistas fueron aclamados.<sup>37</sup>

Más allá de lo extraño y original de la anécdota, la historia y la forma en que fue narrada por la prensa, revela dos elementos interesantes: en primer lugar, la elevada educación del público mexicano —aun en una función de precios rebajados—, que era capaz de discernir fácilmente la diferencia entre una “tiple de revista musical” y una verdadera cantante de ópera, y que se negaba a aceptar que le dieran gato por liebre; en segundo, fuerte sentimiento nacionalista del público y la crítica, expresado en los abucheos y silbidos a la cantante estadounidense y la entusiasta ovación (probablemente amplificadas en la crónica posterior) a la mexicana.

El 30 de octubre se dio en el Iris la última representación de *Tosca*, con el consabido éxito de la Muzio, y dos días después se presentó *Il trovatore* de Giuseppe Verdi con Giulio Crimi como Manrico, Claudia Muzio como Leonora, y Fanny Anitúa como Azucena. Esta vez no fue una tiple estadounidense, sino un temblor de tierra, ligero pero inoportuno, lo que estuvo a punto de interrumpir la función.

En su reseña, el Duque de Mantua señaló que el calificativo de “intenso” resultaba absolutamente insuficiente para describir la interpretación de la divina Claudia Muzio, quien, como Leonora, había realizado “una de sus maravillosas creaciones a que nos tiene, por desgracia, tan mal acostumbrados.”

Decimos ‘por desgracia,’ porque ya no podemos volver a entusiasrnos con Leonora alguna después de haber oído a esa espiritual y divina Claudia Muzio,

recorriendo toda la gama del amor, de la poesía, del romanticismo y del más ‘intenso’ dolor moral, en la extraordinaria creación escénica y moral que han hecho de la nobilísima y bella dama aragonesa.<sup>38</sup>

Después de algunas funciones más, cantadas en las primeras semanas de noviembre, se dio por concluida la temporada de ópera del centenario. Uno por uno, todos los artistas de la compañía fueron abandonando la Ciudad de México, la mayoría con destino a Nueva York y Chicago, donde las temporadas líricas estaban por dar inicio.

## CONCLUSIONES

La temporada de ópera de 1921 reunió en la Ciudad de México a varios de los cantantes más famosos del mundo. El objetivo era celebrar la consumación de la Independencia nacional, pero, también, festejar el fin de la lucha revolucionaria y el esperado inicio de una era de paz y prosperidad. Sin embargo, los dispositivos empleados tradicionalmente para demostrar el éxito de un Estado (entre los cuales destacaba la ópera) ya no funcionaban igual que antes. La sociedad mexicana —y, me atrevería a sugerir, la de todo el mundo— había cambiado radicalmente en el curso de los años anteriores.

Los valores dominantes ya no eran los de una oligarquía que soñaba con Europa, sino los de una burguesía inestable y dinámica, que se debatía entre las referencias culturales nacionalistas y las de una cultura de masas moderna e internacional. Quizá fue la incapacidad para entender esta nueva realidad lo que hizo que, a pesar de la innegable calidad artística de la compañía (compuesta por cantantes tan celebres como Tito Schipa o Claudia Muzio) la temporada hubiera estado a punto de fracasar. Y, de hecho, habría fracasado si el gobierno encabezado por Álvaro Obregón no le hubiese dado un generoso subsidio.

Dicho subsidio significó una considerable rebaja en los precios de las localidades, lo cual, a su vez, permitió el ingreso a las salas de los teatros a varias familias de clase media, un sector social que, se-

<sup>37</sup> Ver Ceballos, *Ópera*, 2002, p. 519.

<sup>38</sup> El Duque de Mantua, en *El Demócrata*, 4 de noviembre de 1921, p. 3.

gún la historiografía sobre la época, era el grupo más poderoso durante el gobierno obregonista. En todo caso, una revisión de la prensa de la época muestra que uno de los rasgos representativos de este grupo era lo que varios periódicos llamaban sus “aspiraciones de cultura y mejoramiento”, aspiraciones que sus modestos ingresos no podían satisfacer y que el Estado tenía la obligación de suplir. El deseo de asistir a la ópera (un espectáculo comúnmente asociado con la élite) es quizá el ejemplo más típico de esta aspiración de “asenso cultural” de las clases medias.

En todo caso, me parece que examinar una forma artística tan cargada de significado como la ópera es un excelente punto de partida para entender las relaciones e interacciones entre el Estado y las distintas clases sociales, especialmente en un momento histórico tan complejo (en términos políticos y sociales, pero también culturales) como el que siguió a la Revolución mexicana.

## FUENTES

### Hemerográficas

*El Demócrata: diario constitucionalista*, Ciudad de México, 1921.

*Diario Oficial del Estado Libre y Soberano de Yucatán*, Mérida, Yucatán, 1921.

*El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 1921.

*El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 1921.

*El Siglo Diez y Nueve*, Ciudad de México, 1852.

*El Universal: diario de la mañana/diario político de la mañana*, Ciudad de México, 1921.

### Bibliográficas

Barbosa Cruz, Mario, “Los empleados públicos, 1903-1931”, en *Los trabajadores en la Ciudad de México 1860-1950. Textos en homenaje a Clara Lida*, México: El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2013, pp. 117-154.

Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus, 2.<sup>a</sup> ed., 2000.

Ceballos, Edgar, *La ópera, 1900-1925*, México: Conaculta/Escenología, 2002.

Collado, María del Carmen, “Vida social y tiempo libre de la clase alta capitalina en los tempranos años veinte”, en *Historias*. Revista de la Dirección de Estudios Históricos, núm. 28, abril-septiembre 1992, pp. 101-126.

Garciadiego, Javier (compilación, notas y prólogo), *Textos de la Revolución Mexicana*, Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2010.

González Navarro, Moisés, *El Porfiriato. Vida Social*, en Daniel Cosío Villegas (dir.) *Historia Moderna de México*, 5.<sup>a</sup> ed., México-Buenos Aires: Hermes, 1990.

Lempérière, Annick, “Los dos centenarios de la Independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural”, *Historia Mexicana*, vol. 45, núm. 2, 1995, pp. 317-352.

Meyer, Lorenzo, *México y Estados Unidos en el conflicto petrolero, (1917-1942)*, México: El Colegio de México, 1972.

Pablo Hammeken, Luis de, “La composición social del público de la ópera en la Ciudad de México. 1840-1870”, *Historia Social*, núm. 84, 2016, pp. 3-22.

\_\_\_\_\_, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, México: Bonilla y Artigas Editores, 2018.

Tapia Ruiz-Esparza, Francisco Javier, “Los Festejos del primer centenario de la consumación de la Independencia, nuevo impulso para el catolicismo social”, *Tzintzun, Revista de Estudios Históricos*, núm. 42, julio-diciembre de 2010, pp. 13-48.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Historia y celebración. México y sus centenarios*, México: TusQuets, 2009.

Vasconcelos, José, *Memorias: II. El desastre. El proconsulado*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Weber, W., “The Muddle of the Middle Classes”, *19th Century Music*, vol. 3, num. 2, 1979.