

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según
Acuerdo Secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el
29 de noviembre de 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



“La ópera en Guadalajara: una aproximación sociocultural”

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Comunicación de la Ciencia y la Cultura

Presenta

Lourdes Ariadna González Pérez

Director de tesis: Dr. Rodrigo Alberto de la Mora Pérez Arce

Tlaquepaque, Jalisco, Enero, 2015

A Mónica
En presente. En pasado.

Agradecimientos

Madre y padre, por la fe en la espera, por no hacérmela fácil y por apoyarme siempre.

A Afra, que me devolvió a la discusión y jamás la perdonaré.

A Karen y a Susana que siempre estuvieron, a pesar de mí. Por sus insuperables muestras de comprensión.

A Valentina por colaborar en la edición y sus varias intervenciones en crisis.

A Claudia por *distinguirse*.

A Niza por el tiempo compartido escribiendo.

A la maestría con sus profesores, mis compañeros, paredes y horas. En especial a su biblioteca.

A cada una de las ciudades donde alguna de estas líneas se escribió y se pensó que van más allá este continente. Al tiempo que maduró estas líneas y que las convirtió en otra cosa.

A Rodrigo por las detalladas correcciones, la guía y el acompañamiento.

A Eduardo Quijano, por ser un incansable impulsor solidario.

A Gabriela Solano por su detallada y puntual lectura.

De manera particular a los que me prestaron su voz, tiempo y memoria: Martha González de Hernández Allende, Carlos Hernández, Juan José Doñán, Ernesto Álvarez, Raúl Villanueva, Alberto Pérez Amador, José Octavio Sosa, Gabriel Zarzosa, Francisco González.

Índice

Introducción	5
1. Aproximaciones al objeto y estado del arte: ¿de qué se habla cuando se habla de ópera?	10
El estado del arte	14
2. Corpus de análisis y estrategia metodológica	19
3. La ópera: nacimiento y desarrollo	31
El mito fundacional: antecedentes y origen de una práctica	31
Desarrollo y expansión	39
Cruzando fronteras: nuevos espacios y canales. La llegada a América	46
4. Aproximaciones a la ópera en México	51
Las primeras óperas	54
El desarrollo de la ópera en México	57
El afrancesamiento porfirista	62
El periodo post-revolucionario: hacia un proyecto de nación	66
La iniciativa privada: el caso de Conciertos Daniel y el de Pro Ópera A.C.	70
La época de oro de la ópera en México	73
Las nacientes industrias culturales y el desarrollo de las instituciones	75
El ocaso de una práctica	81
5. GUADALAJARA, Guadalajara: aterrizando	86
Breves notas acerca de su fundación	86
Vida cotidiana y desarrollo cultural	88
De rancho chico a...rancho grande	95
La Guadalajara de la modernidad	101
6. Historia social de los espacios para la ópera en Guadalajara	111
Sobre el sentido de los espacios	111
El Teatro Degollado	113
El Teatro Diana	128
7. El campo de la ópera en Guadalajara	135
Acerca de la producción	138
Acerca la circulación	159
Acerca del consumo	162
Conclusiones	167
Referencias bibliográficas	177

Introducción

El presente trabajo aborda la ópera en Guadalajara en tanto práctica cultural desde una aproximación sociocultural. Partiendo del interés por la ópera desde mi quehacer profesional como productora escénica, la inquietud por estudiar esta práctica tuvo que encontrar un punto de partida para problematizarla y plantearla como objeto de estudio: Hasta finales del siglo XX, la escena operística en Guadalajara llegó a ser una de las más ricas de México, instaurándose de manera constante desde la apertura del Teatro Degollado en 1866. Esta tradición sufrió un descenso hacia finales del siglo XX que paralelamente coincidió con el cambio de siglo y que muestra una disminución y posterior declive en las temporadas y funciones de ópera en Guadalajara. En el año 2001 únicamente se presentó un título y en 2002 se registra un año sin producción de ópera en la ciudad. Pero ¿cuáles son los elementos en juego que modificaron la producción, circulación y consumo de esta práctica en la ciudad? ¿cuáles han sido las condiciones socioculturales relacionadas con el ascenso y declive de la ópera en Guadalajara?

Partiendo de estas interrogantes, esta investigación primero acuña una definición de ópera, que pueda abarcar distintos elementos o criterios presentes a lo largo del tiempo y de distintas épocas, para su abordaje y estudio. La ópera en el presente trabajo, se entiende como una *práctica cultural inmersa en el mundo del espectáculo que consiste en la puesta escena de un drama o un conflicto a través del canto con voces “operísticas” y música orquestal, conjuntando distintas disciplinas artísticas para ser representadas en recintos especializados.*

Se continúa con una revisión de las investigaciones de ópera realizadas sobre todo en México, pudiendo constatar la escasez de las mismas y destacando que estos estudios son en su mayoría aproximaciones históricas o cronológicas que hablan de los títulos que se han presentado durante distintos periodos principalmente en la Ciudad de México. No se encontraron investigaciones de corte sociocultural que analizaran la ópera en tanto práctica simbólica.

Para continuar con este trayecto, se aborda el marco conceptual y la propuesta metodológica que se trabajó en esta investigación. Principalmente

los trabajos de Pierre Bourdieu sobre *el gusto*, además de conceptos claves en su teoría como: campo, *habitus*, alta cultura, prácticas culturales, entre otros. De la misma manera se incluyen aproximaciones de Néstor García Canclini, Gilberto Giménez y Raymond Williams en conceptos como el de cultura y tratamientos relacionados con la apropiación y consumo de bienes simbólicos. El trabajo desde las perspectivas de estos autores guiaron el *corpus* de esta investigación y proporcionaron herramientas claves para llevar a cabo las lecturas de lo social relacionado con la práctica de la ópera.

Posteriormente se continúa con el recorrido abarcando el origen de la ópera como práctica cultural en Italia y las condiciones socioculturales alrededor de la misma. Estos aspectos básicos sirven para entender no solo desde un aspecto meramente contextual sino relacional y simbólico, cómo nació la ópera y sus primeras relaciones de producción, circulación y consumo, relacionados con las clases dominantes. Posteriormente con el desplazamiento de la ópera de los palacios a los teatros, una mayor diversidad de asistentes de distintas clases podía presenciarla convirtiéndose en un doble espectáculo: al interior del escenario, con las composiciones y cantantes que la representaban; y hacia fuera alrededor de la misma, como un lugar de confluencia y espejo de la sociedad. La ópera se convertía en esa práctica *distintiva*, desarrollándose en varios de los más importantes países de Europa .

A partir de la Conquista de México, algunas de las prácticas culturales que sucedían en el viejo continente comenzaron se exportaron a este país y se reproducían con el paso del tiempo producto de la creciente población española que se asentaba en este territorio. Así, los registros muestran que en la Ciudad de México, se comenzaron a construir recintos especializados, primero conocidos como Coliseos y luego como Teatros, para presentar estas prácticas. En estos recintos especializados, la reproducción de posiciones sociales se traducían dentro en espacios diferenciados por clases y lugares. El espectáculo presentado atraía a la gente sin embargo, *el espectáculo social* parecía ser lo más importante. Este desarrollo de la ópera como espectáculo en la Ciudad de México no tardaría en empujar las condiciones para que en Guadalajara se crearan Coliseos y posteriormente se diera paso a la construcción del Teatro Degollado, el recinto cultural especializado más importante del Estado, inaugurado en 1866. La Ciudad de México de cualquier manera al ser el centro y capital del país, dictaba los principales

acontecimientos que afectaban a las ciudades del territorio mexicano, es por esto que se le dedica un capítulo al desarrollo de la ópera en esta ciudad, retomando también algunos elementos de otros espectáculos que sucedían a la par de la ópera para comenzar a dibujar *la distinción* enclásante en México de algunas de las prácticas más recurrentes. Tal es el caso del cabaret o el teatro de carpa, ambos, identificados con las clases más populares.

Posteriormente se presenta un capítulo donde expongo elementos claves de las condiciones culturales de Guadalajara a través del tiempo para dar elementos contextuales que permitan conocer parte del desarrollo artístico de la ciudad. En este capítulo se recuperan algunas de las prácticas distintivas de los habitantes de Guadalajara.

Profundizando en lo expuesto, se da pie para continuar el recorrido propuesto dedicándole un capítulo a hablar de dos espacios fundamentales en Guadalajara para el entendimiento de la ópera: El Teatro Degollado y el Teatro Diana. Consideré un capítulo especial para abordarlos ya que en ambos casos es fundamental entender las diferentes de su historia social puesto que son los espacios de circulación de la práctica que estoy abordando.

El último capítulo aborda el campo de la ópera en Guadalajara distinguiendo para ello tres factores: el lugar de *la producción* desde los agentes/actores, donde recupero tres casos, el de la iniciativa privada, el de las instituciones y un modelo mixto; el de *la circulación* recuperando características específicas de dos espacios: el Teatro Degollado y el Teatro Diana; y el del *consumo*, analizando algunas características de los públicos asistentes.

La tarea que decidí emprender aquí no pretendió aproximarse a la ópera únicamente desde su registro histórico o desde su presentación como espectáculo sino escavar en la profundidad de un fenómeno para develar y dialogar con esas capas que no están expuestas: “la tarea del conocimiento es integrar lo visible y lo oculto, superficie y estructura” (Osorio, 2001:40). Una mirada a lo social desde una práctica cultural.

Sin duda el camino aquí desarrollado no se agotará en estas páginas sino al contrario, su pretensión estriba en esbozar algunas líneas por donde a futuro se pueda partir para abonar al conocimiento o al acercamiento de las prácticas culturales, en especial las artísticas, en un país donde en el caso específico de la ópera las investigaciones resultan todavía más escasas.

Esta investigación ha significado un reto espinoso y sumamente complicado de plantear, no tanto por la complejidad del tratamiento teórico sino por el largo recorrido y giro que quien esto escribe tuvo que hacer. “Desfamiliarizar lo familiar” (Bauman,1994:20) siendo esto uno de los principales menesteres del sociólogo, y que me planteó un ejercicio reflexivo un tanto lento y una constante ida y vuelta con mis propios supuestos de la práctica misma. La dificultad de separarme de mi propio quehacer profesional como gestora cultural y productora que ha estado relacionado directamente con la ópera y tomar prestados los lentes de la academia para mirar con otros ojos aquello que me era familiar, ha sido un arduo ejercicio en el que la constante puesta en práctica de la vigilancia epistemológica ha sido parte fundamental de este trabajo.

Fue entonces que la construcción del objeto se fue dibujando de manera lenta y a su propio paso, generando la posibilidad de recorrer una parte del largo camino que sitúa a la ópera en Guadalajara después de casi 400 años de su nacimiento, leyendo finamente las líneas que la conforman y construyéndola como un objeto de estudio pertinente para elaborar una tesis dentro del campo de los estudios socioculturales (Fuentes Navarro, 2005) en el marco de la Maestría en Comunicación con Especialidad en Ciencia y Cultura del ITESO.

México en general y Guadalajara en particular han estado ligados a los símbolos populares exaltados después del periodo revolucionario en la idea de construir una “mexicanidad”: el mariachi, el tequila, los charros, los indígenas, el folclor entre otros, son parte constituyente de esta identidad pero también es importante analizar otras prácticas minoritarias que llevan a cabo un estudio científico de los objetos que se consideran indignos para producir ganancias científicas (Bourdieu, 1990), como el caso de la ópera que no ha sido objeto de los estudios socioculturales en el país. Recuperando lo expuesto por Hormigos, encuentro que “La música es más que un mero objeto de estudio, es un medio para percibir el mundo, un potente instrumento de conocimiento” (Hormigos, año:41).

La sociedad se mueve con sus prácticas, las prácticas culturales son una de las formas en las que la sociedad es objetivada. Los significados que se atribuyen a estas prácticas desde los sujetos que están relacionados son plasmados en narrativas que nos dan cuenta del sentido social de una práctica

cultural como la ópera, “la realidad está estructurada y una de las tareas del conocimiento es desentrañar esa organización” (Osorio, 2001:24)

En este caso importó tanto la historia como el contexto, las condiciones que la rodean como las perspectivas particulares, los inicios de la ópera como sus referentes actuales.

Para construir el relato que a continuación presento, tuve que acudir a distintas voces que recupero a lo largo de este trabajo. Los sujetos entrevistados encarnan lo social y lo cultural y es a través de sus narrativas que pude encontrar material para reconocer cómo, alrededor de la ópera en tanto práctica cultural, tiene lugar una producción de sentido para los sujetos y la realidad sociocultural estudiada..

Este trabajo, en suma, es una aproximación y un intento por relacionar distintas esferas de lo social con la ópera; una suerte de policromía del paisaje de una práctica artística que busca dibujar pistas en relación a la actualidad de la ópera en Guadalajara. Invito a su lectura.

1. Aproximaciones al objeto y estado del arte ¿de qué se habla cuando se habla de ópera?

Al abordar un objeto de estudio, es necesario proporcionar un marco que le permita al lector entender de qué se habla cuando se habla de tal objeto, desde qué perspectivas y puntos de partida.

En el caso de la ópera, el camino hacia una definición estricta resulta espinoso ya que un mismo término se usa tanto para hablar de una práctica cultural como de los objetos relativos a la misma, y dicha definición no ha permanecido estática desde su nacimiento hasta la actualidad. Por mostrar algunos ejemplos que buscan definir los diversos sentidos de la palabra ópera, es posible mencionar los siguientes. Se entiende por ópera en tanto:

- a) *Una obra musical*: “palabra que empleamos para aludir a un drama musical que se representa en lo que llamamos un teatro de ópera” (Snowman, 2013:18)
- b) *Disciplina escénica, espectáculo*: “se trata de un *teatro de gran espectáculo* cuyo componente esencial, de principio a fin, es el canto, acompañado por la orquesta. En la ópera la acción se expone en los diálogos y *solos* cantados, y transcurre en el marco de una escenografía de lujo. El coro aparece también en este género, en intervenciones polifónicas, solemnes; en momentos de danza...Difiere bastante, pues, del primitivo coro de las tragedias griegas”. (Oliva y Torres, 2010: 261) “La ópera es, ciertamente, la más compleja de todas las artes escénicas, la forma artística que intenta reconciliar el mayor número posible de elementos capaces de contribuir a su producción”. (Snowman, 2013: 11)
- c) *Obra musical acústica*: Lo que distingue a la ópera de otras formas artísticas es que está ideada para ser cantada en vivo y con unas

voces “operísticas” correctamente proyectadas hacia el público sin necesidad de emplear para ello ninguna clase de amplificación electrónica.

- d) *Obra teatral con orquesta*: “proviene de la lengua italiana y hace referencia a la obra teatral cuyo texto se canta con acompañamiento de una orquesta. El término se aplica para nombrar a la obra, al poema dramático destinado a este tipo de representación, al género que agrupa estas obras, a la música típica del género y al teatro construido para representar óperas”.¹

- e) *Una conjunción de artes. Suma de elementos*: “La ópera es drama, teatro, expresado en términos musicales. Así de sencillo y así de complejo. El drama se presenta usando elementos típicos del teatro tales como escenografía, maquillaje, vestuarios y actuación. Sin embargo, la letra de la ópera –conocida como libreto-, se canta en vez de ser hablada. Los cantantes son acompañados de un grupo musical, que en algunas óperas puede ser una orquesta sinfónica completa” (Mercado, 2008: 10). “el texto, la música, las voces, la orquesta la *régie*, la escenografía, las luces, eventualmente la danza. La ópera es un espectáculo teatral con abundante música y en el cual los personajes, en vez de hablar, cantan. Es una forma de arte integral que durante tres siglos y medio ha fascinado a públicos, historiadores, sociólogos musicógrafos, teóricos y prácticos” (Pahlen, 1963: 17)

La presente no propone una definición cerrada o única de la ópera dado que este género se ha modificado de acuerdo al país donde se ha desarrollado o a la época en la que se ha representado, pero a grandes rasgos y sin que esta definición excluya la amplia gama de variables que pueden existir, *cuando se habla de ópera en esta investigación nos referimos a una práctica cultural inmersa en el mundo del espectáculo que consiste en la puesta escena de un drama o un conflicto a través del canto con voces “operísticas” y música*

¹ <http://definicion.de/opera/>

orquestal, conjuntando distintas disciplinas artísticas para ser representadas en recintos especializados.

Alrededor de esta práctica suceden y se llevan a cabo relaciones significantes que dan pie a lecturas de lo social en torno a la misma, es decir con una posibilidad de lectura desde una dimensión sociocultural.

Como se ha señalado en la introducción, el interés central de este trabajo es la ópera, pero más allá de su carácter meramente formal, sino como fenómeno sociocultural, es decir, en la comprensión de sus contextos; apuntando la mirada para leer los cambios sociales que la han acompañado en una sociedad situada; dando cuenta de las condiciones de su producción, circulación y consumo así como planteando las interrogantes pertinentes en relación a la época actual y las perspectivas a futuro, llevando este trayecto hacia un anclaje específico como lo es la ciudad de Guadalajara, en el Estado de Jalisco, México.

La ópera, ha estado ligada históricamente a las clases dominantes. En sus inicios estuvo destinada a la aristocracia, luego, a la burguesía adinerada y a pesar de ser consumida posteriormente por un espectro más amplio de población, se podría decir que la ópera es una práctica legitimada dentro de las Bellas Artes y la alta cultura, y relacionada con las élites, entre otros factores por sus altos costos de su producción y las características de los espacios en los que se presentan. En una nueva modalidad de lo anterior, desde del siglo pasado, es posible encontrar elementos para considerarla como un espectáculo definido no por su calidad, sino por su *cualidad*, ligada al tiempo libre. Entendiendo *espectáculo* como esas actividades que presentan una atracción para que los asistentes pasen su tiempo no laborable.

Seguramente este marco aquí propuesto para situar a la ópera será cuestionado por los puristas cuya defensa argumenta que la ópera *no* es entretenimiento ni parte del mundo del espectáculo sino una práctica cultural y artística que no entra en esa categoría. Sin embargo, para fines de esta investigación es pertinente abrir la mirada para situar a este fenómeno expresivo ya no únicamente desde sus condiciones iniciales de nacimiento, sino para proponer una perspectiva más abierta hacia un análisis crítico que la sitúe dentro de distintas esferas que lo atraviesan, tanto en un contexto internacional como mexicano y particularmente en Guadalajara.

Tampoco se puede desligar, si la pensamos como espectáculo, de un

recorrido significativo para México dentro de lo que diversas manifestaciones artísticas y culturales que han sucedido desde su llegada al país hasta la época actual. Factores económicos, políticos y sociales también la han atravesado. En gran medida, la ópera ha sido afectada por las circunstancias mismas de circulación, producción y consumo de otros modos de espectáculo.

Respecto al foco particular, la ópera en Guadalajara, el punto de quiebre coincide con el cambio de siglo, es por esto que esta investigación lleva a cabo un recorrido que llega hasta el año 2008 y pone especial énfasis en la última década del siglo XX y la primera del XXI. Cambio cultural caracterizado por la crisis de la modernidad.

El estado del arte

En este apartado se recuperan algunas de las publicaciones e investigaciones y personajes encontrados sobre la ópera en general y obras sobre la ópera en México y en Guadalajara. Uno de los principales problemas con los que me topé al realizar esta investigación es la escasa bibliografía que existe sobre el tema desde una perspectiva sociocultural. Si son pocos los estudios que existen en México, aun son más escasos los realizados sobre Guadalajara.

La presencia operística en México ha resultado muy poco atractiva a los historiadores del arte nacional, si se considera la escasa y no siempre confiable bibliografía disponible para quien desea estudiar la actividad lírica mexicana (Mercado, 2012: 11)

Libros de ópera en general hay bastantes, entre los más completos destaca el de Andrés Batta (1999), *“Ópera, compositores, obras, intérpretes”* dado que en sus casi mil páginas están representadas 338 óperas y 124 compositores. Además contiene ilustraciones que incluyen bocetos escenográficos, fotos de cantantes, grabados antiguos, argumentos de las óperas referidas, datos y comentarios acerca de determinados aspectos relevantes para el compositor o la obra en cuestión, sus orígenes o puesta en escena, entre otros temas que contribuyen a mostrar muchos datos relevantes para aquel que busca adentrarse al espectáculo operístico y a sus principales representantes.

Otro libro que llama la atención por el enfoque no centrado en datos de las óperas mismas, es el de Marie-France Castarède (2003) *El espíritu de la ópera. Exaltación de las pasiones humanas*, donde aborda el tema de la ópera como un arte que activa todos nuestros procesos mentales y la vincula directamente con el inconsciente, a partir de un enfoque psicoanalítico. Un libro que lleva a cabo un recorrido que se aleja de lo cronológico y exhaustivo para centrar su análisis a profundidad en algunas de las óperas del barroco y el romanticismo, a través de las profundidades de la condición humana.

Sobre ópera contemporánea en general se encontró el libro *El humanismo de la ópera* que es una compilación de distintos autores europeos a partir del curso “El humanismo de la ópera: certezas y utopías” que expusieron desde distintas perspectivas los retos y las situaciones actuales por los que la ópera está atravesando.

El único libro que se encontró más cercano a una construcción parecida a la de esta investigación es la obra de Daniel Snowman (2013) *La ópera, una historia social*, que lleva a cabo un recorrido muy completo y bien documentado desde la historia social y cultural del nacimiento y desarrollo de la ópera sobre todo en Europa y en menor medida en América, para proponerla como objeto pertinente de estudio que comprenda sí a los compositores y las obras, pero también a los contextos. Para hacerlo, recupera dimensiones analíticas fundamentales como son: los aspectos político, financiero, social y su artístico como parte de la historia cultural. A lo largo de este libro el autor plantea la dificultad de tener una única definición cerrada del fenómeno ópera, dados los cambios que ha tenido con el tiempo, pero formula un esbozo de definición general (o integral): “es una forma artística que alcanza su apogeo durante un largo siglo XIX y que discurre desde alrededor de la época de Mozart hasta la muerte de Puccini. Entonces, se podría decir que este libro documenta el ascenso, el declive y la caída (y su posible defunción) de esta elitista forma de arte.” (Snowman, 19: 2013) Sin embargo, por otro lado también apunta que “la ópera está resueltamente dispuesta a rechazar su propia muerte. Muy al contrario, existen, tal y como voy a intentar demostrar, señales muy potentes del resurgimiento de la más proteica de las formas artísticas: la ópera” (ídem)

Si bien no es inexistente, la investigación académica sobre ópera en México es más bien escasa. José Octavio Sosa es el autor que más libros ha publicado en México sobre esta disciplina. Es posible mencionar *Dos siglos de ópera en México* (1981), *Ópera en Bellas Artes* (1999) “70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes” (2004), “*La ópera de la Independencia a la Revolución*” (2010), obras que se caracterizan por llevar a cabo un recuento de las presentaciones y títulos de ópera.

Existe también *El diccionario de la ópera mexicana* (2006), una obra que refleja la constante actividad de los compositores mexicanos a lo largo de tres siglos; en sus páginas, se da cuenta de la composición operística nacional, por ejemplo, se presenta el dato de que existen alrededor de 200 óperas con diversas influencias musicales y literarias desde la corriente romántica europea hasta la nacionalista con alusión al pasado mexicano autóctono. Este diccionario presenta bibliografías, fotografías y numerosas reseñas sobre los estrenos.

Otra investigación revisada es la que publica Edgar Ceballos, investigador teatral, dramaturgo y director, sobre la ópera de los años 1901 a 1925 que es una recuperación cronológica e histórica sobre las óperas que se presentaron en la Ciudad de México y en algunas de las principales ciudades del país. Este libro documenta e ilustra el periodo de actividad operática del primer cuarto del siglo XX particularmente en la Ciudad de México.

Otro investigador que se ha dedicado a temas de ópera en México es José Noé Mercado. Publicó en el 2012 el libro *Luneta 2: La ópera que tenemos en México* (Cuadernos de *El Financiero*, 2012), donde hace un recopilación de distintos sucesos que han afectado desde su perspectiva a la ópera en México y entre los que se encuentran repertorios desgastados, abandono de la composición operística mexicana, elencos internacionales que no siempre demuestran ser superiores a las voces nacionales, falta de recursos y paradójicamente mucho dinero destinado a una sola producción, ausencia de continuidad en la Compañía Nacional de Ópera, incapacidad para acumular esfuerzos y el centralismo, entre otros. Es decir se trata de una obra donde el crítico recupera datos y entrevistas donde para preguntarse ¿quiénes son los responsables de hacer de la ópera oficial en México un cadáver que camina? Sin duda una aproximación ilustrativa de las problemáticas por las que atraviesa la producción de ópera en México, especialmente, la ciudad capital.

En cuanto a publicaciones periódicas, es especialmente destacable que exista una sola revista de circulación nacional dedicada a la ópera: Pro Ópera. Es parte de las actividades de “Pro Ópera A.C.” organización fundada en 1985 cuya misión es “promover, divulgar y apoyar la cultura operística en México”. Según se expone en el propósito de la publicación, esta revista “cubre el entorno operístico en México y alrededor del mundo”, pero de manera particular, lo que sucede en la Ciudad de México. Lanzada en 1993, tiene una circulación bimestral de 4,000 ejemplares, y entre sus contenidos pueden destacarse entrevistas a los principales creadores de ópera en el País, dentro de los que se puede citar a José Luis Castillo, director de orquesta; a Juliana Faesler, directora de escena, entre otros. (De las funciones y participación de “Pro Ópera A.C.” ahondaremos más adelante).

Un caso particular en la presentación de publicaciones periódicas, es el caso de la *Revista de la Biblioteca de México*, la cual dedicó en 2004, un número doble (80 y 81) a la historia de la ópera. En dicho ejemplar, destaca la

inclusión de especialistas e investigadores como Eduardo Lizalde, Luis Reyes de la Maza, Gérard Fontaine, Jean-Sebastien Macke, Manuel Gutiérrez Nájera, José Octavio Sosa y (el ya hace tiempo fallecido) Adolfo Salazar.

Otro libro de publicación en México con autoría de Eduardo Lizalde, uno de los destacados críticos en la materia y cronistas y crítico de ópera que aun es la “*La ópera ayer, hoy y siempre*”, antología de crónicas. En él se compilan notas, reseñas, crónicas y artículos escritos por el poeta durante casi dos décadas, en tanto colaborador de diversos periódicos, revistas y suplementos culturales. En prensa escrita bajo el pseudónimo Enésimo Neto. Ha sido conductor del programa televisivo *Cien años de la ópera en México*, que fue transmitido por Canal 22.

En otro tenor de actividades encontramos a Ernesto de la Peña (1927-2012) que fue un importante promotor de la ópera en México. Aficionado, estudioso y difusor de la ópera, durante un tiempo realizó el programa televisivo *Operomanía*, junto a Eduardo Lizalde, y en varias veces colaboró con *Pro Ópera A.C.*, en conferencias y eventos relacionados con la ópera.

Dentro de la obra de Sosa, también destaca el libro “*La ópera en Guadalajara*” (primera edición en 1994 y reimpresión en 2005), en el que recupera títulos, elencos y fechas de las óperas presentadas en el Teatro Degollado hasta el 2001.

Como pudimos constatar, la mayor parte de estas investigaciones son cronológicas o históricas. La única publicación periódica, como revista, es *Pro Ópera* y su distribución la hace difícil de encontrar en Guadalajara. José Octavio Sosa que es el autor con más publicaciones de ópera en el país, es el único que aborda en uno de sus libros el tema de Guadalajara y su trabajo es igualmente una revisión cronológica de las óperas presentadas en la ciudad hasta el 2000.

No se encontró una investigación parecida en México que aborde de manera sistemática y a profundidad, los contextos de la ópera así como sus circunstancias particulares con anclajes empíricos y su relación con los aspectos socioculturales. Llama la atención, además, que la mayoría de las bibliografías encontradas ponen especial interés en el estudio centralizado de la Ciudad de México como el mayor productor de bienes culturales que por razones de cantidad de habitantes pareciera más importante. Esta, que ha sido una práctica recurrente al hablar de la historia de algunas prácticas culturales

parecieran ignorar los contextos situados y las propias conjunciones de factores que la llevaron a tener o no, arraigos y apropiaciones distintas en cada Estado de la República Mexicana.

México no es uno solo. No se puede negar que la capital del país sea el mayor productor, hablando de cifras, de espectáculos en México. Pero no es el único. Y para conocer la distinción de la que está sujeta la misma diversidad entre unos y otros contextos, hay que sumergirse en ellos no dejando de lado lo nacional ni lo global. Esas influencias, que en conjunción con lo local, generan prácticas y significados distintos de un contexto en particular a otro.

Cuando la ópera, como lo veremos más adelante, comenzó a expandirse en Europa particularmente, cada país adoptó un matiz distinto que tenía que ver con el modo en que se apropiaba y resignificaba esta práctica. Los distintos subgéneros que la ópera misma desarrolló todavía no se agotan y se siguen reconfigurando de acuerdo a esas mismas apropiaciones y alquimias.

2. Corpus de análisis y estrategia metodológica

Comenzaré señalando que esta investigación se enmarca dentro de la perspectiva del análisis sociocultural proponiendo una vinculación entre los “productos” de la cultura, sus productores, sus condiciones de existencia, circulación y su consumo. Por tanto, el cuerpo teórico de esta investigación comprende distintos conceptos entre los que destacan: cultura, prácticas culturales, alta cultura, arte, campo, *habitus*, gusto, así como temas relacionados con la apropiación y el consumo de bienes simbólicos.

Para poder aproximarse a estos conceptos se abordará en primer lugar, el de *cultura*. Se revisaron distintas aproximaciones entre las que se recuperan las siguientes:

Siguiendo la línea de estudio de Raymond Williams (1981:12) que aborda distintos trabajos desde la sociología de la cultura, de la historia y uso de este término, “podemos distinguir una gama de significados que van: desde 1) *un estado desarrollado de la mente*, como es el caso de “una persona con cultura”, “una persona culta”; hasta 2) *los procesos de este desarrollo*, como es el caso de los “intereses culturales” y las “actividades culturales”; y 3) *los medios de estos procesos*, como “las artes” y “las obras humanas intelectuales” en la cultura.

La definición de cultura que se utilizó para esta investigación toma en cuenta lo anterior pero no se reduce a ello. Williams además expone que existen convergencias prácticas entre distintos sentidos del concepto:

- 1) los sentidos antropológicos y sociológicos de la cultura como “todo un modo de vida” diferenciado, dentro del cual, ahora, un “sistema signifiante” característico se considera no sólo como esencial, sino como esencialmente implicado en *todas* las formas de actividad social, y
- 2) el sentido más especializado, si bien más corriente, de cultura como “actividades intelectuales y artísticas”, aunque éstas, a causa del énfasis sobre un sistema signifiante general, se definen ahora con mucho más amplitud, para incluir no sólo las artes y formas tradicionales de producción intelectual, sino también todas las “prácticas signifiantes” desde el lenguaje, pasando por las artes y

la filosofía, hasta el periodismo, la moda y la publicidad- que ahora constituyen este campo complejo y necesariamente extendido. (Williams, 1981: 13)

Otra de las definiciones que podemos citar para la discusión del concepto es el de Texeira Coelho que la propone como “un conjunto de hábitos y de representaciones mentales propias de un grupo determinado en un momento determinado, con su cortejo movedizo de costumbres y creencias, de leyes y de técnicas, de artes y de lenguajes, de pensamientos y meditaciones” (Del Palacio Montiel, 2009: 8)

Por otro lado, Gilberto Giménez también proporciona luces para entender el concepto de cultura:

Este término no se contrapone a “incultura” y no pretende designar ciertas actividades o ciertos productos intelectuales que sean o parezcan ser más elevados, organizados y conscientes que otros. Pretende denominar, en cambio, al conjunto de actividades y productos intelectuales y manuales del hombre-en-sociedad, cualesquiera sean sus formas y contenidos, orientación y grado de complejidad, y cualquiera sea su distancia respecto de las concepciones y comportamientos reconocidos en nuestra sociedad más o menos oficialmente como verdaderos, justos, buenos y, de modo más general, “culturales” (Giménez, 2005: 263)

En el análisis que hace Giménez de la evolución del concepto, retomado de Carla Pasquinelli propone tres fases: a) *La fase concreta*, que tiene que ver con las costumbres, las formas o modos de vida que caracterizan a un pueblo b) *La fase abstracta* que pasa de las costumbres a los “modelos de comportamiento” donde se suscribe a los sistemas de valores y a los modelos normativos que regulan los comportamientos de las personas pertenecientes a un grupo social, es decir, aquellos modelos, pautas, parámetros y esquemas de comportamiento y, c) *La fase simbólica*, una suerte de “telaraña de significados” o “estructuras de significación socialmente establecidas” donde la cultura es vista como un “texto escrito por los nativos, que el antropólogo se esfuerza por interpretar” (2005:265). Es esta última fase la que me interesa retomar de manera más específica para aproximarnos a una definición relacionada con lo simbólico:

La cultura tendría que concebirse entonces, al menos en primera instancia, como *el conjunto de hechos simbólicos presentes en una*

sociedad. O más precisamente, como la organización social del sentido, como pautas de significados (Giménez, 2007: 30)

Y completa esta definición agregándole la reflexión de Thompson

(.....)históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias” (en Giménez, 2007: 30-31)

Esta definición de cultura que nos interesa recuperar, implica un “repertorio de esquemas simbólicos” que “organizan para una sociedad o un grupo determinado, el universo de significaciones de donde derivan su sentido y su fuerza de reproducción los comportamientos de sus miembros” (Giménez, 1999:77). Una de las maneras que tenemos de acercarnos al conocimiento de la cultura, es a través de la aproximación al estudio de las sociedades y un modo para llevarlo a cabo es a través de sus prácticas. Este concepto, entonces, no puede existir en forma abstracta, sino encarnada en mundos culturales concretos que se refieren a contextos históricos, espaciales y temporalmente específicos (Giménez, 2007).

El conjunto de formas simbólicas a las que se refiere tiene que ver con “comportamientos, acciones, objetos y expresiones portadoras de sentido” inmersas en estos contextos específicos dentro y por medio de las cuales “son producidas, transmitidas y consumidas”. Este autor argumenta que es necesario subrayar tres modos de existencia de cultura: la primera, “objetivada en forma de instituciones y de significados socialmente codificados y pre construidos”, la segunda, “subjetivada en forma de *habitus* por interiorización (Bourdieu)” y la tercera, “actualizada por medio de prácticas simbólicas puntuales” (Giménez, 2005: 235).

“La cultura podría definirse entonces, como el *proceso de continua producción, actualización y transformación de modelos simbólicos* (en su doble acepción de representación y de orientación para la acción) *a través de la práctica individual y colectiva, en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados*” (Giménez, 2007:39)

Para adentrarnos además en lo que aquí se entiende por lo simbólico, nos referimos a “el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles también llamadas “formas simbólicas”, y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o

relación” siendo “el conjunto de los procesos sociales de significación y comunicación” (Giménez, 2007:32).

Esta investigación busca recuperar esos contextos “históricamente específicos” y “socialmente construidos” para preguntarse por la relación entre lo social y una práctica cultural sin que esto deje de lado también la apertura de los planos de lo local y de lo global “con sus intersecciones en lo nacional” (Reguillo, 2009: 37). En este sentido, también se puede relacionar lo sociocultural con esta concepción.

“lo sociocultural alude precisamente al lugar donde se tocan y se afectan las estructuras sociales objetivas y los procesos simbólicos, lugar de cruce de los sistemas como fuerzas productivas y constrictivas con la capacidad de agencia de los actores sociales que desde la subjetividad son capaces de apropiarse, negociar o resistir al sistema; lugar de interfase entre la reproducción y la capacidad de transformación e imaginación social” (Reguillo, 2009: 39-40)

Son en estos procesos simbólicos que se dan las prácticas culturales y en este caso, resaltamos que se dejará de lado el análisis de los aspectos estéticos del espectáculo para subrayar sus significados sociales.

El objeto de estudio de la estética y de la historia del arte no puede ser la obra, sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían (García Canclini, 2005:17)

Dentro de las prácticas culturales, el arte permite develar procesos simbólicos al interior de las sociedades que las llevan a cabo. Uno de los autores que ha estudiado temas relacionados con el arte legítimo y la alta cultura ha sido Pierre Bourdieu. Estos análisis que ha realizado ofrecen pistas que aquí recuperamos para el análisis de la ópera. Según Bourdieu, algunas prácticas se distinguen por ser más enclasantes que otras y en este sentido, la ópera sería una de estas.

De todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen ningunos más *enclasantes* que las obras de arte legítimas que, globalmente distintivas, permiten la producción de distingos al infinito, gracias al juego de las divisiones y subdivisiones en géneros, épocas, maneras, autores, etc. (Bourdieu, 1988: 16)

Y de manera específica al referirse a los gustos musicales apunta que “no existe nada que permita a uno afirmar “su clase” como los gustos en música. Hablar de gustos, en términos de Bourdieu es referirse a

Una manifestación del sistema de disposiciones que producen los condicionamientos sociales asociados con una clase particular de las condiciones de existencia (...)el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican (...) los gustos son la afirmación práctica de una diferencia inevitable (..) la facultad de juzgar los valores estéticos de manera inmediata e intuitiva (Bourdieu, 1988:53,97)

Otros conceptos centrales en su teoría como *campo*, *capital* y *habitus* se recuperan para esta investigación. Bourdieu proporciona un horizonte de comprensión para pensar la realidad y desde su perspectiva propone la definición de *campo* como un sistema de posiciones y relaciones objetivas, que tienen una existencia temporal, “lo que implica introducir la dimensión histórica en el modo de pensamiento relacional” para conformar una perspectiva analítica definida como “estructuralismo constructivista” (Bourdieu, 2010:11). El campo, se refiere al “espacio social, al conjunto de relaciones entre los agentes sociales, y puede haber tal diversidad de campos como diversas son las actividades que se desarrollan en el espacio social” (Velasco, 2000: 20).

Este sistema de relaciones constituidas por agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones (..) que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural (Bourdieu, 1990: 19)

Se puede decir también que “la estructura de un campo es un estado de relaciones entre instituciones y/o los agentes comprometidos en el juego”, pero para que un campo funcione es necesario que haya gente que esté dotada de “los habitus que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, que *crean* en el valor de lo que allí está en juego. La existencia de un capital común y la lucha por su apropiación son propias también del campo. (Bourdieu, 2010).

La definición de *habitus* es propuesta por Bourdieu como:

Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras

estructurantes, que integran todas las experiencias pasadas (..)es decir como principios generadores y organizados de prácticas y de representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos,. (...) el habitus es lo social incorporado (...) *interiorización de la exterioridad* (...) lo personal es *social*, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas (...) 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” (Bourdieu, 2010: 14-15, 1988: 54)).

Es en este sentido que Velasco al hablar del *habitus* también recupera que

Es un sistema de esquemas incorporados que, constituidos en el curso de la historia colectiva son adquiridos en el curso de la historia individual, y funcionan en la práctica y para la práctica (...) historia incorporada, naturalizada, y, por ello, olvidada como tal historia, el *habitus* es la presencia activa de todo el pasado del que es producto: es lo que proporciona a las prácticas su independencia relativa en relación a las determinaciones exteriores del presente inmediato (Bourdieu citado en Velasco, 2010: 39)

Y cuando se habla de *habitus* es importante traer a cuenta la historicidad misma del agente, plantear que “lo individual, lo subjetivo, lo personal es *social*, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas” (Bourdieu, 2010: 16). Este *habitus* producto de diversas condiciones trae consigo una serie de disposiciones y esquemas que están ligadas a las trayectorias mismas de los sujetos.

Otro de los conceptos importantes de abordaje en esta investigación es el de *campo artístico* que Bourdieu aborda como “ese microcosmos social en cuyo interior los artistas, los críticos, los conocedores, etc., discuten y luchan a propósito del arte que unos producen y los otros comentan, hacen circular, etc.”, (Bourdieu, 2000: 31). “es un mundo que tiene su propia ley, en el cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado” (Bourdieu, 2010:38).

Para Bourdieu, el alta cultura se sitúa en relación a la cultura dominante, la cultura legítima, a los bienes relacionados con la misma, legítimos como pueden ser la música, la poesía, la filosofía, etc. (Bourdieu, 1984). Para abordar el tema de la ópera también es fundamental tener en cuenta que el amor y la necesidad del arte, son construcciones sociales producto de la

educación que están relacionadas en gran medida con la historia colectiva e individual (Bourdieu, 2010)

Otro de los conceptos que aquí se recupera es el de *capital*, entendido como “toda relación social, “beneficio” en su sentido más amplio, y energía social de la que todos los agentes sociales somos portadores. (Velasco, 2000: 20).

Anteriormente las clases populares difícilmente tenían acceso a las Bellas Artes o a la educación artística que se relacionaba con las clases altas. Sin embargo, actualmente con la programación de las instituciones culturales y otros agentes y con la aparición de las nuevas tecnologías podría parecer que todas las franjas sociales podrían tener acceso a más o menos lo mismo. Sin embargo, Bourdieu plantea que “el arte noble no constituye un placer sensitivo directo (a direct sensuous pleasure). Si no fuera así, deleitaría por igual –como ocurre con los pasteles o cócteles- al gusto sin educación y gusto cultivado” (Bourdieu, 1999:29). Estos gustos no son tomadas como simples elecciones sino que traen consigo una carga simbólica que implica la parte de la superficie pero también estructuras detrás. Y un paso más allá: la diversificación de los gustos que han permeado una división de clases en este sentido, menos rígida y definida.

Por otro lado al referirse a la cultura legítima Bourdieu asocia este término a la cultura dominante, a esas obras que aparecen como naturalmente dignas de ser admiradas o apreciadas. La inculcación a través de las familias, de la educación, las instituciones y de lo socialmente apreciado, se da a través de la transmisión tradicional de las disposiciones, por lo que deviene en la reproducción de los *habitus* (Bourdieu, 2010)

Para Bourdieu, existen distintos tipos de prácticas relacionadas con los gustos que a su vez se relacionan con las clases sociales, por lo que plantea que toda práctica cultural te coloca en un determinado lugar del espacio social. Las prácticas culturales, además son distintivas y enclasantes y permiten identificar a partir de los gustos, ciertos rasgos distintivos. La teoría de Bourdieu afirma que para que haya gustos, es preciso que haya bienes clasados o enclasantes, es decir, una distinción de jerarquías en relación a los gustos distinguidos o a los vulgares y personas que identifican entre estos bienes cuáles serían los más convenientes con su gusto (Bourdieu, 2010)

Los estudios realizados por Bourdieu tratan sobre la influencia del capital cultural en la reproducción social del hecho musical. En su obra, el uso de las artes por las diferentes fracciones de clase se interpreta como un importante indicador que marca los accesos diferenciales al capital simbólico de códigos culturales adquiridos. La música está ligada a la propia cultura. (Hormigos, 2008:73)

El tema de la distinción de prácticas enclasantes no es exclusivo de los consumos, sino que abarca también la producción y la circulación de los mismos. Lo simbólico de estas prácticas está relacionado con los capitales económicos, políticos y sociales de los sujetos en juego.

Al momento entonces de abordar con un anclaje empírico este desarrollo, se evidenciaban los contextos de los agentes específicos dentro de marcos específicos de distintos capitales simbólicos.

Las artes son entidades socialmente construidas, portadoras de significados simbólicos que no se hallan inmanentes en las propias obras, sino que cambian en función de las distintas condiciones sociales (Wolf, 1983:57 en Hormigos, 2008:88)

La narrativa de estos sujetos va cargada también de su memoria colectiva que nos da importante cuenta de lo social ya que para que la memoria colectiva exista “debe encarnarse, materializarse, de lo contrario los recuerdos se pulverizan” (Ortíz, 2000:16).

En esta investigación se rastrean estas prácticas a partir de una combinación de estrategias metodológicas, entendidas estas como “el conjunto de decisiones coherentes, generales y abstractas que el investigador toma sobre cómo obtener qué tipo de datos de la realidad que investiga” (Orozco y González, 2011:29). Primero, la recuperación bibliográfica y hemerográfica de la historia de esta práctica, segundo, en el marco de la metodología cualitativa con entrevistas con distintos agentes del campo cultural de Guadalajara y del campo de la ópera en la Ciudad de México, para conocer sus perspectivas, percepciones e interpretaciones sobre la ópera en Guadalajara, en tanto “práctica significativa” enmarcada en un “sistema de significantes” (Williams, 1981) y tercero, la observación participante.

Recuperar algunos agentes del campo para esta investigación ha sido fundamental para entender qué fuerzas mueven qué y cómo, afectando la práctica misma, en este sentido Bourdieu menciona que “la gente ocupa posiciones que están determinadas, en gran parte, por la importancia de su

capital simbólico de reconocimiento, de notoriedad” (2010: 39). El campo mismo, dentro del que estos agentes tienen posiciones privilegiadas está en constante movimiento debido a las disputas por el mismo.

Los sujetos entrevistados son agentes relacionados al campo operístico. De alguna u otra manera han participado como consumidores, investigadores, productores o críticos de ópera.

Por lo tanto las representaciones de los agentes varían según su posición (y los intereses asociados) y según sus habitus, como sistema de esquemas de percepción y de apreciación, como estructuras cognitivas y evaluativas que adquieren a través de la experiencia duradera de una posición en el mundo social. El habitus es a la vez un sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción y de apreciación de las prácticas. Y, en los dos casos, sus operaciones expresan la posición social en la cual se ha construido. En consecuencia, el habitus produce prácticas y representaciones que están disponibles para la clasificación. Que están objetivamente diferenciadas; pero no son inmediatamente percibidas como tales más que por los agentes que poseen el código, los esquemas clasificatorios necesarios para comprender su sentido social. Así, el habitus implica un *sense of one's place* pero también un *sense of other's place*. (Bourdieu, 1987:134)

“Las estructuras narrativas tienen valor de sintaxis espaciales”, apunta de Certeau (2000:127) y es por esto que el análisis de las mismas nos llevará a tener una duplicación de lo cotidiano como material lingüístico (Fernández, 2000). Lo que se guarda en las estructuras narrativas de esos sujetos, hablante la manera en como la historia de la ópera y sus condiciones no están desligadas de esa memoria colectiva. El científico social es quien al querer captar la realidad social no puede desligarse de lo que los sujetos tienen que decir de su propio mundo social. La historia encarnada en los cuerpos se puede rastrear a través de sus narrativas.

El campo de la observación del social scientist, la realidad social, tiene un sentido y una estructura de pertinencia específica para los seres humano que viven, actúan y piensan en ella. Por una serie de construcciones de sentido común, preseleccionaron y preinterpretaron ese mundo que aprehenden como la realidad de su vida cotidiana. Son esos objetos de pensamiento su comportamiento motivándolo. Los objetos de pensamiento construidos por el social scientist a fin de captar esta realidad social deben fundarse en los objetos de pensamiento construidos por el pensamiento de sentido común de los

hombres que viven su vida cotidiana en su mundo social. Así, las construcciones de las ciencias sociales son, por así decir, construcciones de segundo grado, es decir, construcciones de construcciones hechas por los actores sobre la escena social (Schultz citado en Bourdieu 1987:129)

Los significados alrededor de una práctica cultural como la ópera, son objetivaciones de la movilidad de las sociedades. En el caso de las entrevistas realizadas para esta investigación, se exponen esos discursos en las narrativas de los sujetos que encarnan lo social.

Para explicar el arte es necesario investigar y poner de manifiesto de qué forma un determinado fenómeno artístico está íntimamente ligado a una determinada sociedad y a las leyes de su desarrollo; cómo una determinada orientación en el desarrollo del arte y cómo el análisis de esta correlación permite explicar dichos cambios mucho mejor que una explicación basada únicamente en el elemento del gusto, que ha prevalecido durante muchos años (Eco, 2001:39 en Hormigos, 2008: 89)

La ópera es una práctica cultural que implica a la música. Debido a las pocas investigaciones que existen sobre la ópera en un sentido social, se tomaron de referencia algunas aproximaciones a la música desde la perspectiva sociológica desde donde la abordan como lo siguiente:

- Implica determinadas ideas, significaciones, valores y funciones que relacionan íntimamente los sonidos con el tejido social que los produce.
- Se compone mediante procesos en los que participan varios actores sociales, compositores, ejecutantes, público, etc. Debido a ello, únicamente puede entenderse en un contexto social, dentro de una interrelación de individuos que le confiere un valor y genera un abanico de emociones inseparables de las vinculaciones sociales.
- Se destina a un determinado público al que se concibe como grupo social con gustos determinados que difieren en función de la sociedad donde nos encontremos. Por tanto podemos decir que la música se nos revela como un arte eminentemente social, provisto de una dimensión colectiva. En las prácticas musicales propias de nuestra cultura quedan reflejados nuestros valores, la compleja estratificación social y la influencia de la omnipresente telaraña de los medios de producción. (Hormigos, 2008: 44)

El estudio de la música desde la sociología no es nuevo. Numerosos los teóricos que se han aproximado al estudio de la música desde la sociología y la han construido como un objeto pertinente con distintas aproximaciones han

referido este tema (Weber, 1921; Adorno, 1966; Bourdieu, 1988; Morin, 1984). El científico social se enfoca en lo simbólico de las prácticas artísticas poniendo en relación los contextos y las condiciones generales de producción de las mismas.

La Sociología de la Música se centrará en el estudio de los aspectos relativos a la organización y a los procesos que afectan al modo de producción musical, así como al análisis de los mecanismos de distribución, analizando el papel que juega el mundo del mercado en las creaciones o los productos en relación con el contexto sociopolítico y económico más amplio de la producción musical. Este nuevo desarrollo de la disciplina presenta al sociólogo como un observador más interesado en el uso social simbólico de la música que en la propia obra, el análisis sociológico se interesa, en primer lugar, por los procesos sociales y, en segundo, si acaso, por la calidad del arte (Hormigos, 2008: 38)

Por otro lado es importante señalar que desde la sociología se ha abordado el arte en su relación a las clases sociales

La historia social del arte que “estudia la evolución general del arte en relación con los estratos sociales que lo fueron constituyendo” (Hormigos, 2008: 88)

Es por esto que este trabajo se apega más a un abordaje sociológico que recupera contextos situados, dejando de lado los aspectos estéticos del espectáculo mismo.

A diferencia de los especialistas de la estética, los científicos sociales parten de la premisa de que el arte debería ser contextualizado, en términos de tiempo y lugar, en un sentido general, y, más específicamente, en términos de estructuras institucionales, normas de afiliación, formación profesional, recompensa, patronazgo o cualquier otro tipo de apoyo. Los sociólogos centran su atención en la relación que existen entre el artista, la obra artística y las instituciones políticas, las ideologías y otras consideraciones extraestéticas (Zolberg, 2002:25 en Hormigos, 2008: 88)

El planteamiento de la ópera como una práctica cultural se enmarca en estos esquemas simbólicos que en este caso, se mostrarán a partir de las narrativas de los sujetos entrevistados. La “narratividad tiene una función necesaria” afirma De Certeau, en el sentido en que “una teoría del relato es indisociable

de una teoría de las prácticas, como su condición al mismo tiempo que como su producción” (De Certeau, 2000:88).

Por último recupero también el tema de las políticas culturales ya que fue necesario echar mano de esta definición en tanto nos topamos con la institución como uno de los agentes o actores del campo cuyas acciones se ven reflejadas en gran medida en sus políticas culturales.

“La política cultural se refiere a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: es un puente entre los dos registros. La política cultural se encarna en guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas. En suma, es más burocrática que creativa u orgánica: las instituciones solicitan, instruyen, distribuyen, financian, describen y rechazan a los actores y actividades que se hallan bajo el signo del artista o de la obra de arte mediante la implementación de políticas” (Miller y Yúdice, 2004:11)

3. La ópera: nacimiento y desarrollo

El mito fundacional: antecedentes y origen de una práctica.

Si bien es cierto que no hay un solo hecho que por sí mismo lleve a cuentas el inicio drástico de una época o periodo histórico, también es pertinente señalar que todo relato crea un mito fundacional que ayuda a la aproximación y estudio de los contextos que rodearon tal o cual fenómeno y proporcionan pistas de lectura sobre su significación y relación con lo social. “Si desligamos a la obra de la sociedad que la creó, los signos musicales tendrán sentidos distintos” (Heller, 1977:341 en Hormigos, 2010:42). En el caso de la ópera como práctica cultural es importante recrear el contexto de su nacimiento que está relacionado con un tiempo, lugar y espacio determinado. Las discusiones sobre la veracidad y exactitud demasiado precisa de los antecedentes o inicios de esta práctica las dejaremos de lado para dar paso a un marco general que le permita al lector aproximarse a este contexto.

Theodor W. Adorno planteaba que la música y la sociedad están unidas por una relación dialéctica que nos permite observar una evolución de la música en relación con la evolución social (Hormigos, 2008). El planteamiento aquí se propone también en sentido inverso: cómo observar la evolución social a través de la música, en este caso, la ópera. Si “el arte es un producto creado que refleja el estado de la sociedad y, por consiguiente, las ideas morales que están en vigor en ella” (Hormigos, 2008:43) podemos entonces rastrear una práctica artística que nace en un contexto para recorrer con este pretexto, los movimientos de la sociedad.

Remontemos a los orígenes de la ópera en la historia misma de Italia, que ha sido uno de los países que de manera fundamental han aportado a la historia occidental parte de su historia artística y cultural. Durante la Edad Media, este país era una suerte de ciudades-estado que luchaban entre sí para conseguir hegemonía sobre el resto. El poder papal, asentado en Roma, cumplía una labor fundamental en la mediación de estas luchas. Es dentro de los siglos XV y XVI que esas ciudades-estados se convierten en importantes protagonistas de la cultura europea y por consiguiente, a partir de a partir del proceso de colonización de América, estas influencias llegarían a este país como parte del intercambio cultural.

Los antecedentes de la ópera los encontramos particularmente en Florencia, que con la bandera del Renacimiento las artes “renacen” de manera general, bajo la influencia de los clásicos. Y es en esta vuelta a los clásicos donde se inspiran las primeras óperas, retomando el antiguo drama griego. La ópera es quizá “uno de los legados artísticos más preponderantes del Renacimiento” (Snowman, 2013:11).

En Florencia, que era una de las principales ciudades-estado, los Médici contribuyeron a que esta ciudad se convirtiera en uno de los referentes culturales más importantes de Europa, buscando auspiciar a importante artistas que pudieran pintar o esculpir piezas que les dieran prestigio a través de su trabajo, una suerte de capital simbólico que se podía aprovechar. Lorenzo de Médici *el Magnífico*(1449-1492), como primer antecedente, había heredado de su abuelo Cosme, el gusto por las bellas artes, llevando la batuta de una Florencia poderosa. De esta manera, a diferencia de varios de los miembros de su familia, Lorenzo no se dedicó a ganar dinero sino a gastarlo financiando artistas para que produjeran importantes obras de arte, que en aquel momento eran parte fundamental de la constitución del poder y la atención de las otras ciudades hacia Florencia. El protagonismo en la esfera política de esta familia apenas comenzaba; su influencia duró varios años y estuvo ligada de una u otra manera a la vida artística y cultural. La Iglesia no estaría separada de este poderío y sería por mucho tiempo el Papa en turno quien dictara muchas de las estrategias y políticas que serían fundamentales en esas relaciones entre las ciudades-estados.

Los Médici, no dejaban pasar oportunidad para exhibir su poderío político, como podía ser el caso de una boda dinástica, “ofreciendo no solo gentiles pastorales sino, también, otras formas más espectaculares de entretenimientos escénicos” (Snowman, 2013:30). Las crónicas de palacio de la época dan cuenta de la boda del príncipe Fernando de Médici con Christine von Lothringen (Batta, 1999). En esta celebración, que se prolongó durante semanas, con una gran cantidad de actos festivos, también presentaron piezas teatrales. En las pausas representaban, cantando, breves episodios mitológicos. Estas representaciones eran conocidas como intermedios y comenzaban a llamar la atención del público asistente.

Las primeras representaciones de estilo operístico comenzaron siendo parte de las fiestas de la corte. No era necesario entonces, un lugar

determinado para su puesta en escena, sino que, por el contrario, era suficiente con el salón de gala de un palacio renacentista y los buenos cantantes e instrumentistas con que contaba el palacio. El acento estaba puesto en la música y la voz. El público, que en aquel momento era conformado por las familias aristocráticas y sus invitados, estaban instruidos desde el punto de vista musical y participaban con frecuencia de la obra. La relación entre la ópera y las clases sociales comenzaba a dibujarse: la cultura ligada al mecenazgo cuyos protagonistas “unían el deseo de ostentación y lujo como demostraciones de poder” (Oliva y Torres, 2010: 261). Las primeras representaciones de ópera eran llevadas a cabo en pequeños salones de palacio donde solo eran pocos los invitados a la corte.

La palabra “ópera” (que significa “obra” en latín e italiano) no se utilizaba antes de 1650 para las piezas de teatro musical, sino que éstas se designaban con formulaciones universales como *Dramma per música* (Drama musical) o *Favola in musica* (Fábula musical), de modo que las primeras acciones en música no se diferencian mucho de los extensos madrigales – canciones destinadas a ser entonadas por un grupo pequeño de personas, combinando graciosamente las voces-, la forma más popular y la manera de expresión vocal del siglo XVI y principios del XVII.

Otro punto de origen de la ópera fueron las comedias madrigalescas venecianas² del ya avanzado siglo XVI, sobre todo Orazio Vecchi y Adriano Banchieri. Lo más peculiar de este último género era que no se marcaba ninguna diferencia musical entre el coro y los protagonistas, pues no había ningún pasaje para una sola voz. Todas estas formas teatrales incluían música en mayor o menor grado pero no pueden ser consideradas como óperas porque, en ellas, la música no es inherente a su esencia. La ópera por consiguiente, sería algo enteramente nuevo: *la acción dramática expresada en su totalidad a través de la música*.

A finales del siglo XVI y comienzos del XVII surgió el afán por componer una “música nueva”. Semejante intención resultaba ajena para el compositor medieval o renacentista. Era tal la sensación que provocaban estas nuevas ideas estéticas, que se originó una polémica sobre la música italiana del barroco. En el centro de las reflexiones se encontraba el lenguaje y la poesía.

²No siempre eran llevadas a escena y aun cuando lo eran, la acción estaba a cargo de mimos, es decir, de actores y no de los cantantes.

La música debía despertar las emociones y las pasiones y profundizar en el contenido poético de los textos. “*Favellar in musica*”, hablar en música, fue la tarea más importante del cantante en los primeros dramas musicales (melodramas) italianos.

La ópera en sus comienzos, alrededor de 1600, intentó ser una reconstrucción del teatro griego y representó una rebelión contra la extravagancia, contra todo aquello que en la música y el teatro no se ajustara a la pureza fundamental del universo griego, en el que la humanidad accionaba armónicamente. Los que llevaron a la práctica este reordenamiento intelectual fueron aficionados y unos pocos profesionales, unidos por la tarea común de debatir, experimentar y representar. Se les conocía colectivamente como *La Camerata*, que incluía músicos, intelectuales y poetas distinguidos. *La Camerata* comenzó a reunirse alrededor de 1580 en el palacio de un noble florentino llamado Giovanni de'Bardi y lentamente empezó a formular y publicar. Bardi era un líder militar, intelectual y humanista que convocaba a ciertas figuras destacadas del mundo de la cultura de Florencia a que se reunieran en su casa. (Snowman, 2013; Mordden, 1985; Pahlen, 1963)

Uno de los asistentes más habituales, Vincenzo Galilei, padre del astrónomo Galileo, atacó las complejidades de la música vocal del siglo XVI, especialmente del madrigal. Entre sus preocupaciones intelectuales estaba la manera en que los textos se adaptaban a la música. Galilei preguntaba cómo era posible comprender una composición determinada si las voces se superponían continuamente y se ponía el énfasis en determinadas palabras. Se la podía escuchar, disfrutar de ella, pero, ¿podía entenderse? Suspira, ríe, se desliza, gruñe y musicalmente tiene sentido, pero conceptualmente no. ¿Era esto natural?, ¿Era esto arte imitativo? Galilei censuraba la polifonía (sonidos simultáneos en los que cada uno expresa una idea musical para conformar una armonía) abogando por la claridad de una sola línea vocal (Snowman, 2013). Es indudable que la música atrae por sí misma, pero si la música sirve de base a la comunicación oral, aunando palabras y melodía con augusta claridad, *el sentimiento se conmueve*.

Citando a Platón como máxima autoridad, Galilei definía la música en primer término con palabras, en segundo lugar como el ritmo que esas palabras tienen al ser pronunciadas normalmente y sólo en última instancia como el sonido de las notas musicales que acompañan a las palabras. El ideal

de *La Camerata* consistía en una voz que declamara poesía con una entonación musical, aproximada a la del lenguaje. Llamáramos a esto un recitativo monódico; *La Camerata* le denominaba simplemente “*le nuove musiche*, la nueva música” (Mordden, 1985:17). Galilei elaboró algunos de los primeros ejemplos utilizando en sus textos extractos de la *Divina Comedia* de Dante y del *Libro de los lamentos*. Argumentaba que la música debía reflejar las emociones que estuvieran siendo representadas en el escenario, los cantantes debían interpretar tanto la letra como la música expresando las emociones que el texto y la partitura les dictaran (Snowman, 2013). Otros músicos de *La Camerata* “confeccionaron ejemplos de la nueva música, obviamente, el próximo paso era el de elaborar el teatro de la nueva música, el *dramma in (o per) musica*” (Mordden, 1985:17).

Bardi tuvo que ir a Roma y *La Camerata* se trasladó a la casa de Jacopo Corsi. Allí se representó la primera ópera, ante un público de invitados que compartían los ideales de *La Camerata*. La obra fue *Dafne*, con texto de Octavio Rinuccini (considerado uno de los primeros libretistas de la historia de la ópera) y música de Jacopo Peri con fragmentos de Corsi. Esta ópera está extraviada pero la siguiente de la que sí se tiene registro es *Euridice*, con texto también de Rinuccini y música de Peri que fue dirigida por el músico, bailarín, coreógrafo y diplomático Emilio de' Cavalieri, miembro del círculo de Bardi (Snowman, 2009) así que es esta, *Euridice*, la que es considerada como la primera ópera y su estreno fue el 6 de octubre de 1600, día de la boda de María de Médici con Enrique IV en Florencia (Oliva y Torres, 2010: 261)

Esto era teatro musical, un *dramma in musica*. La novedad de la forma asombró en un principio al público y requería precisión en la composición verbal-musical. Pero existían inconvenientes; en primer lugar, estos relatos pastoriles estaban muy lejos de asemejarse a las conmovedoras tragedias griegas, con sus desastres y sus coros que hacían comentarios de contenido psicológico. En segundo lugar el inconveniente más grave era la música en sí misma: resultaba agradable cuando se producía la intervención de un coro o la real entonación de una canción, pero cuando se recitaba el texto, sin llegar a convertirse en verdadera expresión musical, era lenta, dura y monótona. Sin embargo, este recitado fue la verdadera base de la ópera. Un toque de canto y un toque de espectáculo daban animación a las representaciones, pero éstas

se veían perjudicadas por las estrictas teorías de musicalidad verbal y por el temor de conceder libertad a la música.

La nueva música despertó interés; los creadores de otras ciudades italianas la adoptaron, ateniéndose a temas pastoriles. El *dramma in musica* no respondía al gusto popular sino al deleite que suscitaba en las cortes italianas. Pero era engorroso y costoso, exigía gran especialización y se movía lentamente; sólo los libretos, por lo general impresos, eran portátiles, de modo que las letras duraban más que la música. *Dafne* de Rinuccini, primer libretto operístico, fue musicalizado en varias oportunidades en los primeros tiempos de la ópera, primero por los florentinos Peri y Corsi, y luego, en Mantua y en 1608, por Marco da Gagliano (Mordden, 1985).

En concordancia con la disputa de aquellas ciudades-estado, a pesar de que actualmente se tiende a generalizar la ópera italiana como una sola, en contraposición a la francesa o alemana, todavía durante el siglo XVII la ópera italiana se tendía a clasificar como romana, valenciana o florentina. Había entre ellas, diferencias de estilo con sus correspondientes rivalidades por figurar. Las representaciones eran pocas y eran solo unos cuantos los que las realizaban, de modo que la continuidad dependió de la centralización, de acuerdo a la clase de obra que ya se había representado en cada localidad y a quién compondría la próxima. En Florencia el estilo operístico estaba influido por el enfoque de *La Camerata*. En Roma, el estilo de *La Camerata* fue introducido por Emilio de' Cavalieri, autor de *La Rappresentazione di anima e di corpo* (La representación del alma y del cuerpo, 1600) (Mordden, 1985). El título nos da cuenta que el tema en las primeras óperas era predominantemente de orden moral o religioso, aunado a que era el poder eclesiástico quien también en sus inicios llevó a cabo mecenazgos importantes tanto con los libretistas, como con los compositores. Habría entonces que afirmar que el clero y la Iglesia contribuyeron de manera decisiva para que la ópera se pudiera desarrollar.

La palabra “aria” no era nueva, pero dentro del teatro narrativo el “aria” era considerada contraproducente para la fluidez dramática. El *aria* es, esencialmente, un pasaje construido musicalmente. Aunque las palabras sean de vital importancia, la línea sonora está determinada por la música y no por la palabra. *La Camerata* consideraba que el aria era superflua, antinatural y que

provocaba interrupciones. Pero era necesaria; sin ella, sin una organización auténticamente musical, la ópera se reducía a esfuerzos estériles.

Así es como la época estaba madura para la aparición de un genio que cristalizara el auténtico drama musical de las diferentes corrientes musicales: Claudio Monteverdi. Este compositor es considerado de los primeros dramaturgos musicales importantes y se le conoce como el padre de la ópera. Con él, canto, sobre todo el solo (*aria*), recibió una nueva función, en la que se destacaba el aspecto individual. En principio se diferenciaban tres tipos de canto: el canto con coloraturas virtuosas (cantando *parsaggiato*), el canto simple y sin adornos (canto *sodo*) y el modo de ejecución afectuoso, rico en colores dinámicos, claros y oscuros (cantar *d'affetto*). En los pasajes de canto del *Orfeo*, Monteverdi puso los tres tipos al servicio de la expresión dramática.

Claudio Monteverdi y Alessandro Striggio compusieron *Orfeo* en 1607. Monteverdi fue el mejor compositor de su tiempo y Striggio, era un libretista con un gran sentido musical a quien Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua, lo había tenido como secretario durante años.

Monteverdi superó a su colaborador, sentando un precedente que, de allí en adelante, sería invariablemente tomado en cuenta para la composición de una ópera: el compositor es quien fija las pautas. En la ópera, tal como quedó después de compuesta, Apolo lleva a Orfeo al cielo. Significativamente, el prólogo que en *Dafne* era cantado por Ovidio y en *Euridice* por la Tragedia, dos representantes de la poesía verbal, en *Orfeo* es entonado por la Música.

Este es tan solo un ejemplo de la sofisticación del *Orfeo* de Monteverdi. La obra está llena de innovaciones que se convirtieron en elementos corrientes dentro del método operístico: una orquesta relativamente numerosa, instrumentación variada, armado de escenas cuyos momentos culminantes son subrayados por la música, repetición de frases para enfatizar o indicar ironía, desarrollo de la orquesta como colaboradora que comenta la acción.

El *Orfeo* de Monteverdi-Striggio fundó una nueva escuela operística, mucho más rica que la de Florencia o Roma. La obra fue representada por primera vez en Mantua, pero pocos años más tarde Monteverdi se fue a vivir a Venecia. Allí, él y otros talentosos compositores y libretistas crearon una cantidad de fórmulas operísticas que aún no se ha agotado y cuyos ejemplos, después de trescientos años, siguen teniendo vigencia. El mecenazgo de Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua “uno de los mecenas más munificentes

para con las artes de toda la península italiana” (Snowman, 2013:34) y de su hijo y heredero, Francesco, fueron fundamentales para que Monteverdi pudiera escribir esta ópera, culminando su carrera con la composición de *La Coronación de Popea*.

El poeta y gran conocedor de ópera, Eduardo Lizalde (2004) asegura que son dos óperas, la de Peri, de 1600 y la de Monteverdi, de 1607, las que marcaron oficialmente el comienzo de la ópera.

Este fue entonces un breve recorrido del contexto en el que se considera el nacimiento de la ópera dando cuenta de sus orígenes italianos que se relacionaron desde un inicio con las dominantes. Se destacó la figura de Monteverdi en los inicios del nuevo género, y se pueden dar cuenta de cómo se comenzaron a dibujar en relación a la ópera temas como el mecenazgo que ha sido fundamental a lo largo de la historia de esta práctica cultural.

Desarrollo y expansión.

Tras un periodo de distintas transformaciones y cambios en su desarrollo, la ópera fue tomando más fuerza en distintas ciudades. En este apartado haré una exposición general del proceso de origen, auge y transformación de la ópera como fenómeno cultural complejo, en un periodo comprendido entre el siglo XVII y el XIX y situado principalmente en Europa. Así mismo, en este apartado destacaré la participación de múltiples actores y en el cual la dimensión estética (desde la construcción de espacios teatrales especializados hasta la composición musical y literaria de las obras) se relaciona directamente con lo social, involucrando a públicos diferenciados.

En términos de espacio físico, fue en Venecia donde se construyó en 1637 el primer teatro público de ópera, donde por primera vez se podía pagar por entrar a escuchar las representaciones. De manera rápida, los teatros de ópera se construyeron en la mayoría de ciudades de Italia. La ópera comenzó a convertirse en menos de medio siglo, en un “éxito comercial”.

Y así ve la luz una nueva institución: las familias patricias y los acaudalados espectadores se acomodan en el patio de butacas. Todos estos espectadores de pago asisten a la ópera en una sala iluminada con velas, donde las conversaciones y la mundanería entran furiosamente en competencia con el propio espectáculo (Castarède, 2003: 35).

El teatro se había dividido en posiciones sociales, aquellas personas que podrían disponer de un palco, demostraban su poderío político y social ya que aquello era un centro de reunión, “una suerte de hogar lejos del hogar que podían alquilar para toda la temporada y en el cual podían agasajar y entretener a sus amigos noche tras noche, si así lo deseaban” (Snowman, 2009: 53). La calidad de la obra representada no era el centro fundamental que convocara, era más bien una suerte de espacio social que comenzaba a dibujarse como espejo de la vida social de estas ciudades.

La sala de ópera era un modelo de la sociedad de la época jerárquica y rígidamente estratificada. En los primeros días de la ópera, la concurrencia solía ser la comunidad entera, separada jerárquicamente en gradas y pisos de acuerdo con su posición social: los más grandes y de posición más elevada, que probablemente habían pagado la representación, y cuya riqueza y poder se procuraba encarecer con el

espectáculo, ocupaban los mejores asientos, los más próximos al escenario, y los de inferior posición se amontonaban en el piso alto y estrecho al que se tenía acceso por una entrada aparte (Hormigos 2008: 29)

Con el paso del tiempo se comenzaron a construir más teatros de ópera en las principales ciudades de Europa y el público de la ópera se amplió. Recordemos que estos primeros teatros no tenían luz eléctrica y eran iluminados por lámparas de aceite que generaban una espesa cortina de humo muchas veces provocando accidentes en los elegantes vestidos de los asistentes. Varios de estos teatros eran contruidos con palcos de manera que los asistentes quedaran de frente los unos a los otros, restando importancia a la visión que se pudiera tener del espectáculo. Asistir a la ópera era un evento donde se asistía para hacerse notar y pasar desapercibido. *Ser era ser visto*. La ópera como espacio social, mostraba las diferencias sociales entre la burguesía adinerada que se adueñaba de los palcos y la aristocracia en ese entonces arruinada, que ya no podía seguir reteniéndolos. Por otro lado, el pueblo se situaba en el gallinero, en los asientos más económicos y menos cómodos a causa de la iluminación con velas que ensuciaban la ropa.

La audiencia estaba claramente estratificada. Tanto era así que no había necesidad alguna de legislar en tal sentido. Los precios de las entradas hacían que todos y cada uno de los espectadores supiera cuál era su sitio. En el *parterre*, es decir, en la planta a nivel de suelo, se colocaban filas de bancos en los que se sentaba la gente – solamente hombres en algunos teatros-, un variado surtido de intelectuales, sacerdotes, oficiales del ejército y funcionarios de rango medio, además, quizá, del compositor, el libretista de la pieza y algunos amigos de ambos (Snowman, 2013: 69).

De cualquier modo, la ópera se ofrecía al público como una ceremonia social. Por citar un último ejemplo, el emperador Napoleón años después aprovecharía en gran medida a la ópera como un lugar perfecto de exhibición pública para hacer valer su jerarquía y asociando de manera simbólica el *ser visto* rodeado de un ámbito culturalmente acreditado por “los principales ocupantes de cargos gubernamentales, entre ellos, y de forma altamente visible, los representantes del ejército y de la policía” (Snowman, 2013: 143)

Había otros sitio que podía ser mucho más ruidoso incluso: la zona situada justo detrás de los bancos del *parterre*. Allí, donde había que permanecer de pie, se oían los continuos bufidos de los sirvientes quejándose de los empujones de otros sirvientes que, como ellos, tenían que acompañar a sus nobles amos tanto dentro como fuera del teatro y, en general, estar siempre preparados para satisfacer inmediatamente hasta el menor de sus caprichos (..) En Venecia, los aristócratas más desconsiderados de los palcos, bien enmascarados como es natural, escupían a veces sobre la gente común y corriente de las bancadas de la parte baja, intentando hacer un buen blanco. Esa práctica, al parecer, se debía no tanto a un amargo resentimiento social como a la ocurrencia de lograr así que la gente “pusiera caras muy divertidas (Snowman, 2013: 70)

En las distintas ciudades de Italia las composiciones operísticas comenzaron a tener distintos matices. En el caso de la ópera romana, por ejemplo, bajo una apariencia devota y de enseñanza cristiana, ponía gran énfasis en los grandes coros, decorados suntuosos y pasajes auténticamente musicales, en contraste con el recitativo florentino que era escaso, a veces apresurado.

La ópera como fenómeno escénico también estaba ligada al poder que la Iglesia católica romana ostentaba. Como sede del papado, “la Ciudad Eterna atraía, desde hace mucho tiempo, hombres ricos y poderosos” (Snowman, 2013: 44).

Ninguna religión había hecho jamás un mayor hincapié en la teatralidad que la Iglesia católica romana, con sus vestimentas de vivas tonalidades, báculos y mitras, cruces e incienso, ensalmos comunitarios, lecturas dramáticas, pinturas, procesiones e imponentes edificios donde todo aquello hallaba cobijo. Y, en su centro, la música, arte que, quizá por encima de todas las demás, facilitaba el camino hacia el Todopoderosos (Ídem)

Desde una perspectiva política, la Iglesia se había dado cuenta del valor de las representaciones teatrales y qué mejor que auspiciarlas para lograr el control de sus contenidos. Con la consigna de que toda representación musical o dramática, debía ser edificante, tanto en sus contenidos como en su estilo. La Iglesia también jugó un papel importante en el desarrollo de la ópera. Una especie de mecenas con capacidad de censurar o dictar los contenidos que se iban a representar a favor de sus propios intereses.

La ópera y la política desarrollaban lazos más profundos que en algunos de los casos se asociaban con orgullos nacionalistas auspiciados por la clase dominante de aquella época:

Las emociones que la ópera despertó entre el público dieron lugar, sin duda, a la aparición de un poderoso aporte que fluiría directamente hasta la que poco después demostraría ser una corriente irreversible. La idea de que la ópera funcionaba como una forma codificada de subversión política parece verse reforzada por la censura con la que frecuentemente tuvo que enfrentarse, especialmente en Italia (Snowman, 2013: 166)

Conforme se fue complejizando la ópera como espectáculo, se tenían que plantear más recursos para su desarrollo. La ópera como industria cultural en desarrollo, se comenzaba a topar con problemas financieros para su subsistencia. Compositores como Haydn, Mozart y Beethoven se vieron beneficiados por un generoso mecenazgo aristocrático. Por ejemplo, el barón Gottfried von Swieten “los hizo beneficiarios, a los tres, de su ilustrada y generosa largueza. Pero todo amante de la música está en deuda con el emperador José II por el gran impulso práctico que supo dar a ésta durante la era de Mozart” (Snowman, 2013: 129). Al mismo tiempo la puesta en escena de dramas operísticos, había generado un importante vínculo entre los asistentes y el espectáculo. Era tal la importancia que la ópera fue ganando que poco a poco los empresarios vieron en ella, también un negocio, en la medida en que los teatros se volvían más grandes, tenían posibilidad de ingresar una mayor cantidad de público y llevar a cabo más representaciones. Los empresarios de ópera se daban cuenta de esto y hacían encargos a compositores para posteriormente reunir un reparto y llevar a cabo las funciones.

La ópera convocaba un público cuya composición fue cambiando con el transcurrir de los años: de la aristocracia a la burguesía adinerada para después también incorporar a un amplio espectro de asistentes al dejar de presentarse de manera exclusiva en las cortes para pasar a los teatros públicos. Más adelante, los asistentes se familiarizaban cada vez más con el espectáculo y depuraban sus gustos: querían ver representadas sus obras favoritas o nuevas obras que les sorprendieran. Mientras que la composición del público de la ópera iba paulatinamente variando, el comportamiento del público en las representaciones también. Los protagonistas de la escena lo mismo: del *castrati* a los tenores heroicos y de ahí a las *prima donna*.

Pero por encima del empresario, el libretista o el editor estaba el cantante célebre, que era quien más dinero ganaba con la ópera. (...)En una sociedad en la que las mujeres se veían reducidas a ejercer los roles domésticos tradicionales, la ópera era uno de los escasos ámbitos en que una mujer de talento podía ascender en la escala social y conseguir tanto riqueza como un alto estatus (Snowman, 2013: 176)

En un inicio, mujer en todas sus facetas quedaba totalmente excluida como era lo estipulado entonces, hasta mucho tiempo después con la aparición de las *prima donnas*. La dimensión política y social de la ópera se convertían ya en elementos constitutivos de su desarrollo.

Desde su nacimiento hasta nuestros días, la ópera en tanto práctica cultural, también atestigua parte importante de una sociedad: una de las principales banderas de la sociedad aristocrática que daba continuidad a la tradición mitológica grecolatina que ofrecía a los soberanos y a su corte, nuevos modelos de identificación y de trascendencia del poder en turno. La Revolución francesa fue uno de los motivos que llevó a la ópera a evolucionar convirtiéndose en el marco del siglo XIX, en la única expresión artística capaz de provocar un diálogo entre el poder y los espectadores de cualquier origen social (Castarède, 2003).

Así como la composición y el comportamiento del público en los espectáculos de ópera fue cambiando con el paso del tiempo, continuaron los cambios en la producción, en la complejidad de las orquestas, en las influencias musicales tanto que sería motivo de otra investigación minuciosa y detallada lo que cada época le imprimió a la ópera y viceversa.

Uno de los aspectos más destacados que evolucionó fue el musical. Distintos instrumentos se comenzaron a utilizar para resaltar ciertas emociones que se asociaban con los diferentes elementos que componían a las nuevas orquestas. Crecían además en dimensiones y en sonoridad. Lo mismo sucedía con los coros que también fueron creciendo en número y en participación en algunas de las óperas de Rossini, Weber, Wagner, Bellini y Verdi. En el ámbito escénico por ejemplo, la sustitución de las velas por la luz de gas proporcionó a los escenógrafos y vestuaristas una mayor libertad en sus “decorados” y vestidos de época. Como argumenta Snowman (2013) todo esto también traería consigo el crecimiento de la ópera como gran espectáculo para lo que también el tamaño de los espacios se modificó y se necesitaron mayores dimensiones. Los roles y sus voces también se fueron modificando y se

comenzaron a asociar determinados registros vocales con cierto tipo de papeles representados en la escena. Los cantantes comenzaban también a ser protagonistas destacados –ya no sólo el libreto y la música- en la ópera.

En relación a los temas expuestos en los libretos de las composiciones operísticas, una suerte de espejo de los ideales y sensaciones nacionalistas que se manifestaban en la ópera atraían cada vez más a un público nutrido que llenaba los teatros. El honor, la lealtad y el deber eran temas recurrentes de los libretos operísticos que se presentaban entonces. La creación de opiniones en común y el debate sobre estos y otros temas similares, hacían de esta práctica cultural, una parte fundamental en la generación de imaginarios colectivos. Los gobernantes asistían con más frecuencia cada vez para “exhibirse en pleno ejercicio de su poder, sonriendo alegremente y saludando a sus súbditos, agitando la mano” (Snowman, 2013: 169). Y aunque la censura era también parte de las regulaciones en los teatros durante las representaciones que se permitían o no, la mayoría de los compositores lograban “disfrazar” las intenciones políticas que había detrás de cada obra, logrando así que mientras no fueran abiertamente declaradas durante la representación, estas transcurrieran sin problema.

Wagner es sin duda, uno de los personajes fundamentales en la historia de la ópera. Este concebía sus creaciones como obras de arte completas, donde se integraban todas las artes: la obra de arte total. Escribía sus partituras y textos ocupándose en “dirigir el proceso de producción de sus obras, teniendo siempre en mente el objetivo final de erigir un teatro específicamente construido para tal propósito” (Snowman, 2013: 270). Wagner es también un buen ejemplo de la relación compositor-mecenas en su relación con el rey de Baviera, Luis II cuyo financiamiento fue fundamental para que Wagner pudiera completar *El anillo del nibelungo* y crear el Festival de Bayreuth que se inauguró en 1876 y entre los asistentes estaban Liszt y Nietzsche. Desde muy joven a la edad aproximada de los doce años, Hitler había quedado fascinado por la primera ópera de Wagner que presenció: “Lohengrin” para convertirse después en un asiduo consumidor de ópera wagnerianas, e incluso escribir la suya propia a los diecinueve años “Wieland el Herrero”³. Hitler admiraba profundamente el talento de Wagner. Años después

³<http://www.anajnu.cl/hitlerwagner.htm>

Hitler sería un asistente frecuente al festival, cultivando una estrecha relación con la nuera de Wagner, Winifred Wagner, esposa de su hijo Siegfried que a su muerte, se quedó al frente de la dirección del festival. Ella no dudaría de solicitar el apoyo de Hitler dada su posición de canciller para conseguir fondos para el festival y éste la apoyaría por varios años dando un importante impulso a la ópera mientras que el festival durante esta época se relacionaría cada vez más, en “una celebración del poder nazi” (Snowman, 2013:436).

De esta manera veríamos que los lazos entre aristocracia, política y artistas estarían ligados durante mucho tiempo beneficiándose mutuamente y consiguiendo el aval de la esfera social, política y económica.

Al pasar de las décadas, y con la llegada de la luz eléctrica, la construcción de los teatros proliferó y los empresarios de ópera ya tenían esquemas comerciales para financiarlos. De esta manera la ópera se convertía ya en una industria importante en casi todas las principales ciudades de Europa. La construcción de los teatros era financiada en gran medida también por miembros de la aristocracia y la burguesía adinerada que compraba previamente su palco o abonos anuales. Luego, se nombraba a un consejo de administración y se le alquilaba a un empresario por temporadas siendo este el responsable de reunir los elencos y representar las óperas que más éxito tuvieran para la recuperación de los costos. No existían aun compañías residentes, por lo que los cantantes se reunían por temporadas para representar algunas óperas y hacer algunas giras. Por otro lado, también se buscaban a los mejores solistas a que se presentaran durante estas funciones.

La ópera era un espacio donde la expresión de las más extravagantes emociones resultaba permisible, y no solamente sobre el escenario sino también fuera del mismo, el lugar para el gran arte aunque gozara de una ligera mala reputación (..) Sin embargo, no todas las personas que asistían a la ópera eran presuntos trepadores sociales, lúbricas vizcondesas o nuevos ricos procedentes del mundo de las finanzas. Algunos espectadores iban allí, primordialmente porque amaban la ópera (Snowman, 2013: 225)

Así continuó el desarrollo de la ópera en la mayoría de capitales europeas y nos detenemos para cerrar este apartado que contextualiza a grandes rasgos una parte del desarrollo de la ópera.

Como se pudo dar cuenta en los párrafos anteriores, la ópera ha estado ligada desde distintas esferas a lo social. La complejidad de su desarrollo nos

permite aproximarnos a un análisis de su evolución relacionándola no únicamente desde su cualidad de espectáculo sino desde distintas perspectivas como una práctica que nos permite leer también los cambios sociales.

No quiero extenderme más en este recorrido porque no se trata de hacer una breve historia de la ópera sino de recuperar algunos elementos que puedan relacionarse con el propósito de esta investigación. Importantes sucesos transcurrieron en los teatros principales europeos que abonan capítulos a la historia de la ópera pero para fines de esta investigación, los dejaré fuera para aproximarme al continente americano y a algunos cambios que se dieron en el siglo XX .

Cruzando fronteras: nuevos espacios y canales. La llegada a América.

En este apartado se expone de manera breve otra parte de la expansión de la ópera pero más hacia el continente americano y a sus últimos cambios que con el tiempo ha tenido en sus modos de producción, circulación y consumo. Esto con el objetivo de dar seguimiento al desarrollo que ha tenido la ópera en algunos lugares claves en el continente americano y de manera al mismo tiempo para resaltar en términos socioculturales algunas de sus semejanzas y diferencias con Europa.

Lorenzo Da Ponte, que había sido el libretista de Mozart, viajó a los Estados Unidos de Norteamérica y se instaló en 1819 en Nueva York. En 1825 Manuel García (cantante y promotor de ópera que después llegaría a México y del que hablaremos más adelante) llegó junto a su familia a Nueva York y presentó en el *Park Theatre* por primera vez, ópera italiana de alta calidad: *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini. Da Ponte ayudó en cuanto pudo a promover estas representaciones con sus alumnos, quedando estos impresionados de la calidad de las composiciones. El 23 de mayo de 1826, *Don Giovanni* tuvo su premier estadounidense. Debido al éxito que tuvo este nuevo género en los Estados Unidos, la familia García permaneció en Nueva York nueve meses con un total de setenta y nueve representaciones de nueve óperas distintas (Snowman, 2013).

Este fue el inicio de lo que sería en Estados Unidos una vida activa para las funciones de ópera y sin embargo no exentas de altibajos. El caso particular de Nueva York, que ha sido un epicentro fundamental en el desarrollo de la ópera en América, no sólo por tener una cantidad de público importante para la ópera o por los elencos que ha presentado, lo ha sido de manera contundente también por sus innovaciones tecnológicas para acceder a nuevos públicos dentro y fuera del recinto, así como por sus modelos de administración y procuración de fondos de donde incluso Toscanini, en su momento, intentó implementar después de su estancia en el Metropolitan Opera House (MET) como director artístico, a la Scala de Milan en una época donde esta se tambaleaba por cuestiones financieras.

Nueva York fue hasta el año pasado la cede de dos de las casas de ópera más importantes de Estados Unidos: *The Metropolitan Opera House* (MET) y *The New York City Opera* (también conocida como *the people's opera*). Esta última que había nacido en 1943 como una alternativa para hacer la ópera accesible a una mayor audiencia a precios más bajos. Era también considerada por muchos, el escalón previo al *MET*. Para los compositores estadounidenses *The New York City Opera* también era un espacio de proyección dado que aproximadamente un tercio del repertorio que se presentaba eran óperas estadounidenses. Una plataforma importante también para la ópera contemporánea ya que entre sus programas existía uno llamado *Contemporary Opera Lab*, una especie de taller de operas-in-progress que se podían escuchar con cantantes profesionales aunque no estuvieran terminadas por completo dándoles elementos para re-trabajar el material de manera posterior. El 1 de octubre de 2013, *The New York City Opera* cierra sus puertas argumentando la imposibilidad de conseguir los fondos necesarios para seguirse sosteniendo. Una de las grandes pérdidas para la formación de cantantes y compositores de ópera.

The Metropolitan Opera House (MET), actualmente una de las casas de ópera más importantes en el mundo, y le dedico este apartado más largo por ser quizá el más importante de América del Norte. Fue abierto en 1883 y pese a haberse destruido por un incendio en 1892, vio nacer por esos años la Metropolitan Opera and Real State Company que era “esencialmente una oligarquía integrada por treinta y cinco personas de una inmensa fortuna y un enorme poder” (Snowman, 2013: 306), siendo estos los que se encargaron de

la construcción del nuevo teatro posterior al incendio que reabrió sus puertas el 27 de noviembre de 1893. Este nuevo recinto reducía el número de palcos ampliando el área de filas de butacas dado que el público general había incrementado sobre todo en población de inmigrantes que gozaban de buen éxito en sus comercios. “Los nuevos dueños se asignaron los palcos más suntuosos, en lo que llegó a ser conocido como la Herradura de Diamantes” (Snowman, 2013: 307), una muestra más de la relación entre la ópera y el estatus social; tener un palco en este nuevo teatro *significaba* un lugar entre los escasos privilegiados que podían tener acceso a estos, mostrando que se *pertenecía* a un determinado sector social.

Si eras “propietario” estabas “dentro”; si simplemente eras “arrendatario”, estabas fuera, eras socialmente inexistente. Huelga decir que quienes los “alquilaban” no sólo tenían que tragarse su insatisfacción con este sistema de castas sino que, a su vez, lo trasladaban mirando de arriba abajo a los que no eran propietarios ni tampoco arrendatarios, sino que, simplemente, tenían que comprar sus localidades (Kolodin citado en Snowman, 2013: 307)

Este nuevo teatro se convertía en reflejo del poderío y de la superioridad de clases que constituían aquel momento la sociedad newyorkina. “El MET, quizá más que cualquier otra institución cívica, encarnaba los valores de la aristocracia de la ciudad a finales del siglo XIX” (ídem).

Actualmente el MET es considerado además, un importante atractivo turístico en Nueva York, y su modelo de administración y operación ha sido financiado en su mayoría por fundaciones privadas a lo largo de su historia, además de generar importantes ganancias por taquilla y transmisiones en vivo. La sede actual data de 1966 y puede albergar actualmente hasta 3,800 asistentes por función.

El desarrollo de la ópera se extendió a todo el continente. Varios teatros se inauguraron en toda América. El Teatro Colón en Buenos Aires que ya era para este tiempo una ciudad con constante actividad operística fue inaugurado en 1908, y es considerado actualmente uno de los más importantes del mundo entre otras cosas, por su acústica.

En Brasil, por citar otro ejemplo existe en el corazón de la selva amazónica el Teatro de Manaus, dedicado a la ópera e inaugurado en 1896,

donde a pesar de no ser una ciudad capital y de no estar fácilmente conectado, se presenta uno de los festivales de ópera más importantes de ese país.

En México, está el Palacio de Bellas Artes, el recinto más importante del país en el ámbito escénico, al que le dedicaremos un apartado especial más adelante.

Otro punto importante que vale la pena señalar en relación a los cambios que ha tenido la ópera a través del tiempo, tiene que ver con la incorporación de las nuevas tecnologías, donde cada vez más tenían importancia los elementos escénicos y visuales. La importancia de presentar “grandes” producciones que tuvieran impacto en el público fue cada vez mayor. Las remodelaciones de los antiguos teatros o las nuevas construcciones demuestran que cada vez esto se traducía en una ampliación de la caja escénica o de la mecánica teatral con el fin de poder presentar producciones más complejas.

En los aspectos de circulación y consumo, es importante mencionar las grabaciones en vivo y transmisiones en la radio y años después, las grabaciones en vivo de la imagen y su posterior transmisión. Ambos permitieron utilizar canales alternos a los tradicionales para que un mayor número de personas en todo el mundo pudiera escuchar o presenciar una ópera a distancia, sin necesidad de estar en el teatro donde se estaba presentando.

En este capítulo hemos revisado algunos de los distintos cambios de la ópera a través del tiempo desde su nacimiento y primeras funciones en las cortes italianas, pasando posteriormente por los primeros teatros de ópera particularmente en Europa. Recuperé distintos aspectos de su origen, auge y expansión incorporando una mirada social a esa práctica cultural que me proporcionó alrededor de la ópera varios elementos de análisis: la ópera como espacio social que mostraba las diferencias sociales, la ópera como fenómeno escénico, la ópera y la política, la ópera como espectáculo, la ópera como industria cultural en desarrollo, la ópera incorporando distintas esferas de lo social.

En esta última parte del capítulo recuperé el caso de Nueva York como una ciudad emblemática para la ópera dada la importancia de las dos casas de ópera que tenía y la cercanía con México. Se mencionaron también algunas de las otras casas importantes del continente y se recuperó parte de los últimos

cambios que ha sufrido la ópera en los últimos años. Esto último con el fin de señalar de ir esbozando los cambios en la producción, circulación y consumo de la ópera.

4. Aproximaciones a la ópera en México

La ciudad de México ha dictado históricamente muchas de las pautas de desarrollo de todo el país en la mayoría de los ámbitos. La distinción entre “la ciudad capital” y la llamada “provincia” o “interior de la república” es dada no solo por la cantidad de habitantes que las distingue sino por ser La Capital, el centro que aglutina y define en gran medida el desarrollo de pautas en diversas esferas de lo social, lo económico y lo político entre otros. En el ámbito cultural, no ha sido diferente. “El centralismo es uno de los grandes capítulos de la historia social de la nación mexicana” (Doñán, 2011: 66). La relación existente entre Guadalajara y la Ciudad de México a nivel cultural es innegable. Este capítulo presenta el contexto en el que la ópera se desarrolló en México así como su expansión a través de los años. Para esto, fue importante hacer el cruce con algunos otros espectáculos que se fueron surgieron en la Ciudad de México así como con algunos acontecimientos importantes en relación al crecimiento de las instituciones relacionadas con la producción y programación de ópera ya que esta mirada aporta elementos para llevar a cabo relaciones entre distintas esferas de la vida social de la capital y que posteriormente repercutirían en Guadalajara.

Con una historia de larga data, la pluralidad de la realidad cultural de México antes de la conquista por parte de los españoles se puede caracterizar por una gran diversidad. A lo largo del territorio del país se encontraban culturas como la olmeca, teotihuacana, maya, náhuatl, totonaca, zapoteca, mixteca, entre otras. Con la llegada de los españoles, y durante los procesos de conquista y colonización, las prácticas y tradiciones culturales se mezclaron y con el paso del tiempo en las ciudades más importantes del territorio mexicano ciertas prácticas culturales comenzaron a homogeneizarse, producto de los intensos procesos de evangelización y de aproximadamente 300 años de virreinos. Dentro de este “Encuentro de dos Mundos” (Portilla, 1988) los españoles introdujeron al país prácticas diversas, de entre las cuales destaca significativamente el teatro, empleado como un elemento clave en el proceso de evangelización.

Uno de los casos concretos que se puede hacer referencia es el del teatro o coliseo en la Nueva España, que desde 1629 se construyó en los terrenos que ocupó el Hospital Real de los Naturales, siendo el virrey Gaspar de Zúñiga el que otorgó, como se hacía en otros países de Europa, el monopolio de las actividades teatrales a las instituciones religiosas con el fin de obtener recursos que les permitieran sustentar sus gastos (Sosa, 2010). Ese mismo año el coliseo sufrió daños severos y se llevó a cabo su reacondicionamiento, abriendo en 1722. Este espacio era el Teatro del Hospital Real de los Naturales, que servía para obtener recursos para atender a los indios. Un incendio que acabó con el Hospital Real afectó también al *Coliseo*, reconstruyéndose en el mismo sitio para posteriormente trasladarlo a otra sede entre el callejón del Espíritu Santo (hoy Isabel la Católica) y la calle de la Acequia (hoy 16 de septiembre). Este espacio escénico, al estar construido con madera, al poco tiempo sufrió el deterioro propio por lo que en 1752 se ordenó la construcción de un nuevo teatro en un predio distinto en la calle del Colegio de las Niñas (hoy Simón Bolívar) (Rosas, 2000). Sosa ofrece una descripción al respecto:

Era de mampostería y madera, y contaba con cuatro pisos divididos en luneta en planta baja con un reservado en la parte de atrás para el mosquete o pueblo, que eran los espectadores de pie, 18 palcos en los pisos segundo y tercero, y cazuela o galería en el cuarto piso, dividido éste en dos partes, para damas de un lado y caballeros del otro. El nuevo teatro lucía en su techo pinturas mitológicas y tres grandes arcos magnificaban su fachada. Su aforo era de 1672 localidades distribuidas de esta manera: Luneta, 97 asientos; Plateas, 281; Mosquete, 369; Palcos primeros (asientos en los cuartos del primer piso), 178; Palcos segundos (asientos en los cuartos del segundo piso), 201; Tercer piso, 150; Cazuela de hombres, 159 y Cazuela de mujeres, 236. (Sosa, 2010: 15)

El Coliseo Nuevo o Coliseo de México, inaugurado en diciembre de 1753 fue fundamental para la actividad teatral y escénica de aquella época. Un espacio erigido con los recursos arquitectónicos más modernos de la época. En los siguientes años, varios cronistas opinarían que estaba a la altura de los mejores de Europa.

Fue el primer centro de reunión social, al cual podían asistir las distintas clases sociales –ante la ausencia de cafés o restaurantes que comenzaron a aparecer en la primera década del siglo XIX-. La gente

no sólo acudía para regocijarse con las representaciones, pues el sitio además era propicio para el chisme social, la discusión de las ideas y el conocimiento de las últimas noticias que llegaban de Europa. En el Coliseo se reflejaba el modo de ser de los novohispanos (Rosas, 2000:40)

Como sucedió en los teatros europeos, el Coliseo Nuevo vendría a ser un nuevo espacio de reunión y convivencia para la vida social en la Nueva España. En aquel momento los espectáculos distaban mucho de ser lo que actualmente conocemos, sin embargo eran la novedad estimulante para una sociedad que apenas comenzaba a apropiarse de actividades artísticas importadas con la conquista. En este Coliseo Nuevo se presentaban funciones de teatro para toda la gente que pudiera pagar un boleto. Las autoridades del Hospital Real de los Naturales arrendaban el Coliseo al “asentista”, que era el empresario encargado de la contratación de las compañías y además el responsable de la administración y el mantenimiento del lugar. De las ganancias obtenidas una parte eran para él y otra las entregaba al hospital “para que continuara sus labores de asistencia social” (Rosas, 2010: 41).

En aquellos años donde no existía un sistema de iluminación eléctrica, la luz en los teatros se hacía con lámparas de aceite que provocaban una espesa capa de humo que dificultaba la visibilidad. Tampoco existían protocolos estrictos de comportamiento al interior por lo que en el ambiente se podían percibir una mezcla de aromas producto del tabaco, la gente y el olor a comida. Los vendedores de comida entraban en los entreactos a ofrecer frutas y golosinas variadas (Rosas, 2010). Poco a poco se comenzarían a definir ciertas reglas al interior, como el no tirar las colillas de los cigarros desde los palcos porque se podían quemar los vestidos de los asistentes y también se prohibió tirar las cáscaras de fruta o escupir al patio.

La administración del teatro, su organización, los ensayos, el comportamiento de los actores y las actrices, y del público en general, era al mismo tiempo, una representación de la vida cotidiana. Los virreyes estaban muy atentos a la vida teatral y eran informados de su acontecer (Rosas, 2010: 47)

La vida política y social estaban ligadas en estos espacios que ya eran parte del transcurrir cotidiano de los novohispanos. Con el transcurrir del tiempo, el teatro se convirtió en aliado para la definición de la moral y las nuevas

costumbres que los virreyes querían imponer para moldear la educación moralizante del pueblo mexicano. Se buscaba “el recato y la compostura” queriendo regular “la indecencia y la provocación” que pudieran causar escándalo. El código de vestimenta para asistir a las representaciones también debía ser un reflejo de la “decencia promovida” y “el decoro” que debía caracterizar el ambiente en estas representaciones. La censura del tratamiento de los temas como el amor y la pasión eran frecuentes, debían estar presentados con “moderación y pudor” ya que estaban bajo la mirada de la Santa Inquisición (Rosas, 2010)

Las primeras óperas.

Cuando la ópera ya era parte de la vida cultural en varios países de Europa, en México tardó algunos años más en llegar. Según los estudios de Sosa (2010), para hablar de los inicios y antecedentes de la ópera en México hay que referirse a Manuel de Sumaya, compositor, organista y presbítero nacido en Oaxaca en 1690 que compuso el drama *El Rodrigo*, estrenada en 1708 y de *La Parténope*, sobre un libreto en italiano de Silvio Stampiglia que se presentó por primera vez el 26 de mayo de 1711, en el Palacio Virreinal para conmemorar el onomástico del Rey Felipe V (Sosa, 2003; Juárez, 2010).

Existen pocos registros de la actividad operística de ese siglo, hasta tiempo después en 1804, que el 25 de noviembre se estrena en el Coliseo nuevo la ópera *El extranjero*, de Manuel de Arenzana y un año más tarde el 23 de octubre, se estrena la primera ópera italiana escuchada en México, *Il fanatico burlato*, de Domenico Cimarosa que fue cantada en español por María de los Dolores Munguía (Sosa, 2010:15)

En 1806 se estrena *Il Barbiere di Siviglia* (de Giovanni Paisiello), posteriormente la *Italiana en Argel*, *Elisabetta*, *Regina d’Inghilterra* y otras (1824-1826) “cuya larga descendencia estilística, italianizante por supuesto, se siguió resistiendo hasta la primera mitad del siglo XX”. Durante la primera mitad del siglo XIX imperó el gusto de la gente por la ópera italiana que era “en lo sumo melódica y llena de acción y gracia” y que “contribuyó en gran medida a la primera creación de públicos asiduos a la ópera en nuestro país” (De la Peña: 2002). Podemos también rastrear en 1816 el estreno en México de la

ópera *Los dos gemelos o los tíos burlados* del compositor español Manuel Corral (Sosa, 2010:17)

Las primeras funciones de ópera en México, no tenían el rigor que tienen en la actualidad y eran representadas en castellano ya que “los actores no conocían el italiano y al público no le gustaba este idioma” (Rosas, 2010:96). Las “follas”⁴ mezclaban no solo géneros musicales, sino las manifestaciones escénicas porque se presentaban una comedia después de una obertura que nada tenía que ver con la anterior y en los entreactos de la obra teatral se escuchaban improvisaciones o intervenciones de los músicos del momento “como el caso del maestro Elízaga, que se sabe que tocó el piano en los recesos de la comedia *El opresor de su familia*” (De la Peña, 2002:16).

La idea de las autoridades borbónicas acerca de que el teatro cumplía una función didáctica era la justificación principal de este sistema: en la medida en que se le proporcionaba al pueblo regularmente funciones dramáticas y musicales “de calidad”, el pueblo iría poco a poco “refinando sus gustos”. En la medida en que se exaltarán los valores universales y morales, el pueblo estaría “mejor educado”. “La idea del teatro, como “escuela de costumbres” estaba firmemente anclada en la mentalidad de las élites ilustradas” (Hammeken, 2000: 20). Sin embargo, la entrada al teatro comenzaba a ser un espacio restringido tanto por la capacidad del recinto como por los costos. Los espectáculos callejeros se hacían cada vez más frecuentes para las clases populares siendo varios de ellos censurados dado su contenido erótico o sexual de manera picaresca. Estos espectáculos populares y colectivos implicaban al espectador una interacción más natural y abierto con los efectos del espectáculo mismo. No era lo mismo estar contenido y callado en un recinto donde se comenzaban a restringir ciertas formas de comportamiento, que interactuar de manera más natural en la calle en espacios al aire libre.

Los bailes populares también se llegaron a presentar en el Coliseo Nuevo generando ganancias importantes con las entradas. Durante la guerra de Independencia los espectáculos no cesaron ya sea fuera o dentro del teatro y a pesar de que algunas compañías siguieron recorriendo la Nueva España, la paulatina transformación de la sociedad durante los once años que duró la

⁴ Palabra prestada del italiano que significa gentío, tropel, muchedumbre.

Guerra de Independencia, también haría que la evolución de los espectáculos sufriera modificaciones para adaptarse al México Independiente.

El tránsito del periodo virreinal al México independiente no se verificó el 27 de septiembre de 1821, sino que fue un proceso largo y paulatino. El nuevo país arrastró consigo costumbres, tradiciones, la mentalidad, la moral, las creencias e incluso la forma de divertirse. La Nueva España dejó atrás el nombre que la había acompañado durante tres siglos de dominación para adoptar, en primera instancia, el de Imperio Mexicano, y a partir de 1824, el de Estados Unidos Mexicanos (Rosas, 2000: 78)

Después de la consumación de la Independencia de México y a propósito de la misma, se estrenó en 1821 la obra *México Libre* con música de José María Bustamante y letra del poeta Francisco Luis Ortega (Juárez, 2010)

En 1822 se inauguró el Teatro de los Gallos –que fue cambiando de nombre por Teatro Moderno, Provisional, de las Moras y de la Ópera en 1841-. Este espacio aprovechaba la estructura utilizada para el palenque de gallos, de ahí su nombre, y sus espectáculos que se realizaban al aire libre no tenían el problema de encierro de olores como lo había tenido el Coliseo Nuevo, que en 1826 cambió su nombre por el de Teatro Principal como fue conocido hasta su destrucción por un incendio en 1931. La inauguración del Teatro de los Gallos traería una sana competencia entre las carteleras de ambos teatros, buscando ofrecer nuevos y mejores espectáculos. En 1826 los empresarios recibían autorización por parte del Ayuntamiento para aumentar los precios de las entradas con la intención de mejorar las condiciones en el escenario. En estos años también, el teatro se convertiría en

La arena donde se dirimían, a gritos y sombrerazos, las ideas políticas. En no pocas ocasiones se debieron suspender las funciones, ya que el arte o la cultura quedaban de lado frente a los zafarranchos que armaban realistas, imperialistas, federalistas y centralistas al liberar sus pasiones (Rosas, 2010: 82).

Como espacio de catarsis y encuentro, el teatro propiciaba intercambios de ideas y discusiones respecto a lo recién presenciado en escena.

En aquel tiempo, la tecnología como la conocemos hoy era prácticamente inexistente. Tampoco se habían desarrollado de manera profesional las diferentes áreas creativas del espectáculo así que la suerte del ensayo y error llevaba a las compañías de ópera o a los empresarios a

comenzar un largo camino muchas veces lleno de inconvenientes que iban desde el público, la educación de los asistentes, la cancelación de los cantantes, los incendios en los teatros, e incluso las enfermedades, por mencionar algunos, y no menos importante la situación política por la que atravesaba la naciente República después de la guerra de Independencia de la corona española.

Las primeras presentaciones de obras operísticas están sometidas más al azar que al criterio de calidad estética, que difícilmente podía existir en un país que estaba naciendo apenas de su independencia y que, por ende, se hallaba demasiado preocupado por los asuntos públicos (De la Peña, 2002:15)

Luis Pablo Hammeken al hablar de los primeros años de la ópera en México argumenta:

El disenso sobre el proyecto de nación que habría de prevalecer se extendió al terreno del teatro y la ópera. Hasta antes de la Independencia, los espectáculos teatrales en la ciudad de México habían sido el monopolio del Coliseo (con la excepción de algunos corrales de comedias) donde se reunían todos los sectores sociales, desde la familia del virrey, hasta el llamado “pueblo llano”. La pirámide social se veía reflejada en los distintos niveles del auditorio: desde la aristocrática platea, subiendo por las distintas filas de palcos, hasta la cazuela donde se hacinaban en alegre desorden lavanderas, caballerangos, aguadores, sirvientas, carniceros y verduleras. Todos, nobles y plebeyos, ricos y pobres, cultos e ignorantes, presenciaban los mismos espectáculos compuestos por diversos números destinados a complacer el gusto de las diferentes clases sociales (Hammeken, 2000:19)

El Teatro Nuevo México se inauguró en 1841. Un año después, en 1842 se comenzó la construcción del teatro más importante del siglo XIX: el Gran Teatro de Santa Anna, posteriormente llamado Teatro Nacional. La idea que había entusiasmado al presidente Santa Anna lo llevó a supervisar y aprobar personalmente los planos colocando la primera piedra el 18 de febrero de 1842. El Gran Teatro de Santa Anna se inauguró el 10 de febrero de 1844 por el presidente mismo. Este foro vio pronto el éxito en representaciones de teatro, música y ópera. Las actividades más frecuentes en las que se empleaba el tiempo de ocio eran el teatro, el circo, los toros y los gallos.

El desarrollo de la ópera en México

La ópera después de la consumación de la Independencia comenzó a tener mayor presencia en las carteleras. Durante uno de los primeros acontecimientos operísticos del México independiente, en 1827 el coronel Luis Castrejón buscó volverse empresario y contrató al tenor sevillano Manuel García (mencionado en el capítulo pasado en la llegada de la ópera a Nueva York para presentar óperas italianas), padre de las grandes divas María Malibrán y Pauline Viardot, que era en aquel momento uno de los cantantes más importantes del mundo. Su presencia no gozó de tanto éxito debido a que eran representadas en el idioma original y los asistentes entendían poco o casi nada, aburriendo a los espectadores y en ocasiones provocando escándalos en el teatro. Sumado a esto, los precios de las entradas fueron motivo de discusión ya que el empresario que había invertido una fuerte suma, quería recuperarla y el Ayuntamiento argumentaba que los precios eran demasiado altos, obligándolo a bajarlos.

Durante la estancia del tenor sevillano en la ciudad entre 1827 y 1829, la sociedad mexicana se vio obligada a plantearse una serie de preguntas cuyas respuestas determinarían la forma de hacer ópera en México: ¿el precio de las entradas debía ser fijado libremente por la compañía o establecido por el ayuntamiento? ¿las óperas debían ser cantadas en su idioma original o traducidas al castellano?. ¿los empresarios y cantantes debían ser sujetos al Decreto de Expulsión de los súbditos españoles o no? (Hammeken, 2010: 20)

Este tema, relativo al idioma, fue uno de los primeros obstáculos que la ópera en México tuvo que vencer. En 1831 arribó a México la compañía del cantante Filippo Galli que fue la primera en presentar en el país los éxitos de Rossini, tuvo la virtud de convencer al público mexicano que “las óperas italianas, se cantaban en italiano” (Rosas, 2000:96). Comenzaba también a generarse una disputa entre la programación de los teatros Principal y Nacional por presentar las mejores compañías de ópera. Esto, como veremos más adelante, no sucedió en Guadalajara.

Los hábitos de los asistentes a la ópera eran como era de esperarse, muy similares a los que sucedían con las representaciones teatrales: ruidos, comida, incluso si a la gente no le parecía lo que veían en la representación, se podía llegar a los gritos, silbidos e incluso se llegaron a aventar objetos al escenario, que era la manera en que los reclamos se hacían presentes.

Durante los periodos de gobierno del General Santa Anna, que no era precisamente un gran aficionado a la ópera, pero con el patrocinio de su mujer, la primera dama Dolores Tosta que fue una entusiasta promotora del arte lírico, la ópera tuvo buenos tiempos (Sosa, 2010). Posteriormente a la caída de Santa Anna el teatro cambió de nombre por el de Gran Teatro Nacional.

En 1845 al parecer las actividades operísticas en México ya se encontraban enraizadas y gozaban de muchos adeptos entre el público. Las compañías italianas seguían llegando a pasar largas temporadas no solo en la capital del país sino haciendo giras por gran parte de la República. Pero a poco las entradas comenzaron a elevar su costo ya que los asistentes exigían mayor calidad en las representaciones por los que algunos estaban dispuestos a pagar precios más elevados. Esto trajo consigo una notable disminución del desorden público, un beneficio para la producción y el comienzo de profesionalización de los artistas que trabajaban en el ámbito escénico, pero también fue cuando “las clases populares quedaron excluidas, de una vez y para siempre, de los “espectáculos cultos” de los cuales la ópera formaba parte” (Hammeken, 2010: 20) Lo anterior no era un tema menor ya que recordemos que lo que se estaba jugando en aquellos días era la construcción de un proyecto de nación y el futuro de un país recién independizado que requería avanzar hacia la modernidad. La lucha entre los defensores de la idea de hacer del arte escénico “una escuela de virtudes sociales, cívicas y morales” no era viable con la visión de los empresarios que necesitaban recuperar sus gastos elevando los precios dado que esto implicaba “sacrificar “al pueblo” en el altar de la modernidad” (ídem).

La diversidad de espectáculos populares y al aire libre fue en aumento restándole preferencia a la ópera y al teatro dentro del gusto popular. La lógica del mercado, la oferta y la demanda, fue imponiéndose sobre la de la utilidad social que había sido el imperante a inicios del siglo.

Durante la primera mitad del siglo XIX imperó en el gusto de la gente la ópera italiana. Varias compañías importantes vinieron a México a pesar, incluso, de las guerras y la situación política; de aquellos años se recuerdan los nombres de Marietta Albini, que “era una Norma como jamás había pisado el teatro”; Adela Césari, “llena de atractivos al mirar, al hablar, al reír, al moverse, ¡qué escuela, qué voz, qué expresión para cantar!”; Musatti, “un delicioso tenorcillo por el estilo de Nicolini y Sirletti, fogoso y arrebatador”, y el propio Filippo Galli, “un bajo profundo que hacía temblar el teatro cuando cantaba el aria del Duque de Caldosa. Hacia finales de siglo comenzarían a presentarse compañías francesas de ópera (Rosas, 2000: 97)

El protagonismo del Gran Teatro Nacional se perfiló directamente al desarrollo operístico, desplazando al Teatro Principal.

Llama la atención una nota de prensa de 1852 del periódico *El Siglo Diez y Nueve*, recuperada por Sosa donde se ilustra incluso, la competencia del espectáculo de la ópera y los toros:

No podemos pasar en silencio el contraste que forma la falta de concurrencia que hubo el lunes 11 en el teatro, con la entrada cuantiosísima que produjo la corrida de toros el domingo anterior. Ir a los toros y no a la ópera, preferir una diversión cansada y bárbara a otra llena de atractivo y dizque de la civilización moderna, es uno de aquellos pecados que no merecen perdón de Dios (Sosa, 2010:71)

Dentro de los sucesos que marcaron de manera importante la vida operística del país fue la llegada a México de Henriette Sontag, renombrada soprano alemana que había cosechado éxitos por Europa y su llegada representaba un importante acontecimiento para la ópera presentada en el país. La conocida diva recibió de inmediato las atenciones del pueblo mexicano convirtiendo a la Sontag “en su diva”. Se convertía en aquel momento “el personaje más importante de la vida pública” y las crónicas escribían:

Es un verdadero prodigio, una maravilla que raya en lo sobrenatural, en lo fantástico...Oh, gracias, señora, gracias porque habéis pisado nuestro suelo, porque habéis venido a revelarnos los secretos y misteriosos encantos de la música, porque nos habéis hecho sentir algo superior a todas las emociones, algo que hace comprender lo que será el canto de los querubines y de los arcángeles (en Rosas, 2010: 101)

Sin embargo, a mediados del mismo año, una epidemia de cólera azotó el país ocasionando que *La Sontag* contrajera esta enfermedad, falleciendo el 17 de

junio de 1854 lo que propició que se llevara a cabo un impresionante cortejo fúnebre “uno de los más concurridos en la historia de México, en lo que a cantantes se refiere” (Sosa, 2010:77) y uno de los “acontecimientos más importantes y sentidos de la época” (Rosas, 2010:102) y este duelo nacional, hay que subrayarlo, era por una cantante de ópera, por lo que se puede deducir la importancia y la trascendencia que tenía la ópera en la vida cultural y artística del país.

La comitiva, a pié y con un recogimiento admirable, seguía el ataúd. En ella se notaban algunos señores ministros extranjeros, funcionarios públicos, comerciantes, las redacciones de todos los periódicos, literatos, músicos, artistas, todas las clases en fin, de las sociedad, que tributaron este último homenaje de admiración y de cariño, a la que en vida los recibió sin cuento. En cuanto a los carruajes, ocupaban todo el espacio que hay desde la casa mortuoria hasta el convento en donde se sepultó (*El Omnibus*, 20 de junio de 1854 en Sosa, 2010: 78)

En 1856 se inaugura el Teatro Iturbide que entró a la competencia en la programación de los otros dos teatros antes mencionados. En 1863 Melesio Morales (1828-1908), que sería considerado el mejor exponente de ópera en México, presentó su primera producción de *Romeo y Julieta*.

El Teatro Nacional volvía a cambiar de nombre por tercera vez para convertirse en Teatro Imperial. Se estaban conformando varias compañías de zarzuela y drama. Uno de los espectáculos que más sobresalieron fue la llegada de soprano mexicana Ángela Peralta a presentarse al país en 1865, a petición de Maximiliano I. Ella sería quien posteriormente inauguraría el Teatro Degollado, en Guadalajara, en 1866 con la ópera de Donizetti: *Lucia de Lammermoor*. Habiendo debutado profesionalmente en el Teatro de la Scala en Milán con el mismo título, obtuvo un éxito sin precedentes en el viejo continente por lo que a su llegada a México era recibida como una gloria del arte lírico y un orgullo para el país.

El teatro y la ópera gozaban de buena salud durante el Segundo Imperio (1864-1867). Las mujeres y hombres de la sociedad capitalina lucían sus mejores galas para asistir al teatro. En 1876 Ángela Peralta estrena la ópera *Cuauhtémoc* de Aniceto Ortega acompañada del tenor Enrique Tamberlick.

Al mundo del espectáculo se le sumaban los deportes. La gente había incorporado el box, el tennis, el beisbol, las carreras, la lucha libre, entre otros,

como lugares de entretenimiento y consumo a los que asistía con frecuencia. Surgió la afición por el circo. La diferencia de clases durante el porfiriato fue más marcada, así como sus gustos.

A los toros acudían por igual ricos y pobres, diferenciándose en los lugares que ocupaban; el teatro dramático era el bastión de la clase media, y la ópera movía a los ricos; asistir a sus funciones era un signo de prestigio social, de ahí que a lo largo del porfiriato tuvieron éxito las compañías que venían principalmente de Europa. (Moisés González Navarro citado en Rosas, 2000: 198)

Para 1865 compositores como Melesio Morales se habían colocado ya entre el gusto del público y era éste público el que le había exigido a uno de los empresarios que en varias ocasiones tuvo giras por Guadalajara, Anibal Biacchi, presentara entre su repertorio *Ildegonda*, una de las óperas de Morales. Existen registros que documentan la noche en la que el público interrumpió la función de *Un ballo in maschera*, con gritos y vivas a Morales, exigiendo que se representara *Ildegonda* (Sosa, 2010)

Durante el periodo de gobierno de Benito Juárez, el arte lírico no se vio particularmente favorecido. La prioridad de la nación se centraba en otros temas como la reconstrucción, modernización e industrialización y no para entretenerse en espectáculos “frívolos” como la ópera (Hammeken, 2010). A la muerte de Juárez, lo sucedió en el poder Sebastián Lerdo de Tejada quien al parecer tenía especial afición por la ópera. Los registros relatan que por ejemplo, en 1872, solamente en el Teatro Nacional, se presentaron no menos de veintitrés óperas diferentes (ídem)

El afrancesamiento porfirista

Durante el nuevo gobierno de Porfirio Díaz (1877-1910), se invirtió de manera significativa en el progreso material de México. Su lema “libertad, orden y progreso” intentaba propagarse al mayoreo en todos los rincones del país. Se construyeron grandes obras públicas; el crecimiento económico parecía no tener precedentes y la inversión extranjera comenzó a poner sus ojos en el país. En las ciudades se sustituyó el alumbrado de gas por la luz eléctrica y las calles comenzaron a ser asfaltadas: la modernidad parecía haber alcanzado

México. La paz y la estabilidad se habían incorporado a la vida cotidiana de la población. Sin embargo, la libertad había pasado de ser la primera palabra de su lema, a la última.

Un frenesí constructor desplegó por todo el país, no sólo en cuanto a obra pública, sino también en cuanto a edificación de foros para espectáculos. (..) Entre 1866⁵ y 1991 se construyeron decenas de teatros en todo el país. La paz que se advertía en el ambiente encontró eco en los espectáculos. Las ciudades cambiaron la angustia de la guerra y al inseguridad por la emoción que provocaban las óperas, las zarzuelas, los sainetes y las tandas (Rosas, 2010: 200-201)

La ópera tenía condiciones para vivir uno de sus mejores tiempos bajo el régimen de Díaz, que miraba hacia Europa, tratando de “europeizar” la nación, así es que durante este periodo quizá fue la manifestación artística preferida de esa “oligarquía que se preciaba de culta, de refinada y de europea” (Hammeken, 2010: 167-168) Llegaron a México compañías extranjeras “procedentes de Francia, España, Estados Unidos, entre otras” (Mercado, 2012: 21). Ya se había dejado atrás el periodo de inseguridad y de epidemias, en ese momento existía una clase que tenía dinero y estaba dispuesto a gastarlo en espectáculos de lujo. Incluso se dieron algunas funciones de ópera a precios populares en beneficio de los obreros, producto de un convenio firmado entre un empresario privado y la Subsecretaría de Instrucción Pública.

De ese modo, las autoridades culturales y educativas del porfiriato procuraban a los humildes “placeres altos, de los que lenta y seguramente educan los sentimientos y los santifican”. Tal como escribió el subsecretario de Instrucción Pública Justo Sierra, en una carta que hizo publicar en la prensa al día siguiente de la función popular, según su sereno juicio la diva le había ofrecido al pueblo “un largo y exquisito viático de deleite divino, para atravesar muchos días de privaciones y ruda labor (Ceballos, 2002: 97)

Los teatros no se daban abasto y había una especie de “fiebre operística” contagiada por la ilusión aspiracional con la que ésta se relacionaba. Porfirio Díaz se había encargado de poner en el imaginario de una clase social a la ciudad de las luces: París. El *afrancesamiento* en la mira como el modelo a

⁵ El 13 de septiembre de 1866 fue inaugurado el Teatro Degollado en Guadalajara con la ópera *Lucia de Lammermoor*. También se inauguraron el Teatro Principal de Guadalajara en 1903 y el Teatro Rosas Moreno en Lagos de Moreno, Jalisco en 1907.

seguir no solo era notorio en la arquitectura de aquel momento, sino que afectó también para que la ópera francesa desplazara el casi monopolio que había tenido la ópera italiana en México.

Con dos temporadas al año era posible presenciar funciones de compañías italianas, principalmente, algunos intentos de óperas mexicanas y no pocas francesas. Casi no hubo temporada operística en que los teatros no comenzaran con *Aída*, de Verdi. (..) En los albores del régimen, Ángela Peralta le dio un impulso definitivo a la ópera; no sólo organizó su propia compañía que se presentaba en el Teatro Nacional, sino también actuaba y cantaba en las puestas en escena (200 años, p. 203)

Durante el porfiriato, algunos compositores mexicanos como Melesio Morales, Felipe Villanueva, Ricardo Castro y Gustavo E. Campa, fueron reconocidos de manera importante.

En 1890 apareció por primera vez en un escenario mexicano, una ópera de Wagner: *Lohengrin*, y al siguiente año se montaron *El holandés errante* y *La valquiria*. Posteriormente Puccini también se colocó entre el gusto del público mexicano. Con la llegada del nuevo siglo también se transformaban los temas de las óperas que se representaban:

Ya casi ninguna contaba historias de dioses, reyes y héroes de la Antigüedad Clásica o la Edad Media, en cambio, hablaban de problemas de las humildes costureras parisinas, de los campesinos sicilianos, de los estibadores del Sena o de los artistas trashumantes. La veracidad de los sentimientos se volvió el objetivo primordial, por encima de la belleza de la música. Aunque la despreocupada aristocracia porfiriana no lo supiera, se trataba de los primeros presagios del colapso de un mundo elegante, delicado y feliz, que estaba prendido de alfileres. Los peones de los ingenios azucareros de Morelos y las haciendas del norte del país, los trabajadores de las fábricas y talleres de las ciudades, no podían seguir callando y obedeciendo y, como sus contrapartes ficticias lo hacían sobre el escenario, se disponían a entrar en escena (Hammeken, 2010: 169)

Para estos momentos, la ópera se convertía también en un espejo que reflejaba las emociones y situaciones cotidianas con las que otros públicos, más allá de la clase alta, se identificaban. Sin embargo eran las menos, porque prevalecían en su mayoría la asistencia de la clase alta que no se sentía identificada con estas temáticas diversas y seguía asistiendo al

espectáculo como una actividad en la que emplear su tiempo libre que les proporcionaba un *enclasmiento* benéfico acorde con su posición social.

Así como la temática de las obras se transformaba, con el paso del tiempo el público también. Poco a poco iban incorporando una mayor diversidad de espectáculos a su vida cotidiana que hablaban también de la vida social.

Los espectáculos más socorridos por las clases populares no eran ni la música clásica, ni la ópera, ni el ballet.

Si la ópera tenía un público muy selecto por lo que representaba socialmente, los conciertos de música clásica, ya fueran de cuartetos, de solistas o de orquestas de cámara, eran aún menos concurridos debido a que no existía una cultura musical entre el público. Asistir al teatro sólo a escuchar música le resultaba demasiado aburrido a la gente (Rosas, 2010: 204)

De esta manera diversos factores aparecían para competir con el espectáculo de la ópera.

La ópera y los conciertos de música clásica tuvieron que competir por todos los medios posibles con el llamado género chico que, presentado a través de las famosas tandas, lograba convocar a un público mucho más numeroso, generalmente de clase media y de las clases populares (Rosas, 2010: 207)

En la última década del porfiriato, se demolió el Teatro Nacional para construir el Palacio de Bellas Artes. La Revolución llegó en 1910 para acabar con el ensueño porfiriano de más de 30 años de “paz y progreso”. Se pasó entonces de la idea de “ciudadanización de la cultura, para comenzar a mexicanizarla” (Ceballos, 2002: 227) aunque algún tiempo después se siguieron impulsando programas de educación operística para públicos amplios a bajo costo.

A cien años de la Independencia de México, la Revolución le imprimía al país un nuevo aire.

En agosto de 1919, el Teatro Arbeu anunció su temporada de ópera, a la que llamó *Temporada del Centenario*, no obstante que el programa sólo incluía las óperas de los grandes autores: Verdi, Rossini y Mascagni. Con bombo y platillo se dio a conocer que la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes auspiciaba la temporada organizada por la Gran Compañía de Ópera Italiana que, dada la ocasión, presentaría artistas del Metropolitan Opera House de Nueva York y de la Boston Opera. (Rosas, 2010: 232)

La ópera, el teatro clásico, e incluso la zarzuela española, fueron dejando su espacio a la mexicanidad, que irrumpía en la forma de un movimiento social sin precedentes, como la Revolución, que se vio reflejado en los espectáculos. El teatro de revista llegó con el siglo XX, retratando la cultura popular mexicana, conectándose de manera poderosa con la gente, como un instrumento que abordaba la política y los asuntos sociales y “además se volvería el medio para establecer y desarrollar el nacionalismo cultural que surgió después de la Revolución” (Rosas, 2010: 243-244).

El cine había llegado a México durante la época porfirista. Unos enviados de los hermanos Lumière presentaron para una reducida audiencia en uno de los salones del Castillo de Chapultepec, la primera transmisión. Este invento provenía de Francia y como el presidente Díaz mostraba una especialidad debilidad por todo lo francés, no tardó en adoptarlo como una más de las modernidades que se tenían que implementar en México, cuya premier en América en detrimento del bloqueo que había sufrido en Estados Unidos por parte de Thomas Alva Edison, lo colocaban como una verdadera primicia en el continente. La alianza de México y Francia en este tema los colocaría como dos aliados en la pionera industria cinematográfica.

El periodo post-revolucionario: hacia un proyecto de nación.

De ópera se hablaba en la oficina, en la calle, en la casa, a todas horas, con cualquier pretexto. El público, mezcla de clase media y aristocracia, se refugia en la ópera y en el comentario de la ópera como en un arca de Noé para salvarse del diluvio de la incultura nacional. Tiene sus obras favoritas y sus ídolos. Los mima, forja leyendas a su alrededor, los cubre con variado ropaje de fantasía y cuando alguno de ellos desaparece de la temporada, siente como si partiera, para no volver, alguien muy amado para su corazón⁶ (citada en Ceballos, 2002:36)

La ópera en México sufría modificaciones en más de un sentido: en los cantantes que se contrataban, en los títulos que se representaban. Si el público no quería pagar mucho por una representación de ópera, se aprovechaba esta

⁶ Nota publicada en el periódico *El Nacional*, 1917, citada en Ceballos, 2002: 36

coyuntura para contratar cantantes de bajo costo. Dado que las becas al extranjero se restringieron para los egresados del Conservatorio, con este pretexto se buscaba aprovechar a los cantantes extranjeros para que mientras estuvieran en estancia en el país, prepararan a los cantantes mexicanos. No es que esto haya sucedido tampoco y a la vez, la presentación de títulos diversos se comenzó a restringir. Representaciones de *Aida*, *La Bohème*, *Cavalleria Rusticana*, *Fausto*, *Payasos*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Lucia di Lammermoor*, *Traviata* y *Trovador*, que jamás dejaron de ser representadas en los primeros diez años del siglo que entraba “para la complacencia del público, fue la fórmula con la que dominaría los escenarios capitalinos durante los siguientes años” (Ceballos, 2002: 227).

En esa época en México, las funciones de ópera tenían una constancia sorprendente

En ningún teatro del mundo –como no sea el Metropolitan de Nueva York- se dan representaciones diarias de ópera. Sin embargo se dieron aquí, ¿y con qué resultados? La mayoría de las obras que vimos estuvieron mal ensayadas y deficientes. Todo por culpa de la tradición de dar representaciones diarias imposibles de verificarse con todos los requisitos artísticos debidos, disponiendo de poco personal y tiempo para ensayos. Si en el futuro los programas de las compañías de ópera subvencionadas no son sometidos a previa censura como fueron los de Barilli, el tan decantado problema de la educación musical continuará siendo una incógnita (Maese Pedro citado en Ceballos, 2002: 268)

La población mexicana a pesar de la severa crisis económica, quería seguir saliendo a presenciar espectáculos de todos los cortes.

Tanto en la plaza de toros como en los teatros aristocráticos, decorados con lujo, sobrios, teatros de segundo orden modestos, teatrillos humildes de barriadas populares, salones de cine y variedades o cine a secas se ven multitudes en los pórticos de dichos edificios cuando hay un principio de pobreza general (..) Si después de inquirir en teatros y cines cuánto produjeron las funciones de matinée u moda un domingo, vamos en lunes a los mercados, nos enteramos de que se registran en las ventas bajas notables (...) Lo que quiere decir que poco importa a los metropolitanos sacrificar hasta el último centavo en diversiones, con mengua de la comodidad doméstica. ¡Deja de gastar en carne y pan lo que gasta en diversión! (artículo citado en Ceballos, 2002: 312)

Para 1915 la Ciudad de México contaba con más de media docena de teatros y la mayoría con llenos frecuentes. Al parecer el espectáculo se había instaurado como una necesidad no negociable en tiempos de crisis. Ese mismo año se dio a conocer la inauguración de la Escuela de Ópera adscrita al Conservatorio Nacional que “inició con una selección y estudio detenido de las óperas mexicanas que se llevarían a escena y en cuya representación tomarían parte únicamente cantantes mexicanos”(Ceballos, 2002: 319). Ese mismo año también se inauguró la Sociedad Artística Mexicana, Compañía Impulsora de Ópera cuyo importante protagonista, José Pierson, oriundo de Sonora, que “decidió conjuntar un cuadro lírico con la generación más joven de cantantes egresados del Conservatorio o formados en su academia” (íbid). El tema de la formación de cantantes mexicanos era ya un tema que se discutía entre empresarios, cantantes y en general, artistas relacionados con la ópera. Sin embargo, el rumbo parecía apenas esbozarse y Pierson lo planteaba así:

No necesitamos una subvención oficial o particular, sino el apoyo moral: todas las grandes manifestaciones de arte ha 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 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 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 (citado en Ceballos, 2002: 332)

Así fue como con empresarios y diferentes impulsores de ópera existía una diversidad de compañías que se disputaban cantantes, teatros y público.

Años más tarde, el 29 de septiembre de 1919, siendo presidente Venustiano Carranza, debutaba en el Teatro Esperanza Iris una de las figuras más importantes de la ópera de todos los tiempos, el aclamado tenor italiano

Enrico Caruso, que fue el cantante más popular durante los primeros años del siglo XX en el mundo occidental y uno de los pioneros de la música grabada, siendo uno de los más reconocidos cantantes de todos los tiempos, con presencia en los principales teatros del mundo: el Covent Garden en Londres, El San Carlo en Nápoles, el MET en Nueva York, La Scala en Milán, El Colón en Buenos Aires, entre otros. La ópera que cantó fue *Elíxir de Amor* de Gaetano Donizetti. “Su éxito fue tan grande que extendió sus presentaciones en México hasta finales de octubre de ese año” (Rosas, 2010: 265). Con la ópera Carmen, se habilitó la Plaza el Toreo y se presentó ante más de 20,000 espectadores que escucharon atentamente al afamado tenor. Caruso sería el primer tenor que rompería récords de ventas en sus grabaciones y que ganaría millones de dólares por esto.

En las primeras décadas del siglo XX también tuvieron éxito distintas prácticas relacionadas con el teatro. Un buen ejemplo fue *La carpa mexicana* que consistía en una especie de teatro ambulante donde a partir de una estructura desmontable y portátil con techo de lona, del tipo de los circos, se representaban algunos números teatrales de corte satírico y humorístico, cercano al género de las revistas populares. Eran funciones que tenían mucho éxito con el pueblo en general no siendo parte de la cultura legitimada ni de las élites de clases altas; se presentaban con precios accesibles y con un lenguaje popular sin ningún tipo de despliegue escénico muy elaborado, de manera sencilla sobre un templete y se colocaban sillas para el público. Personajes como *Cantinflas*, *Resortes* y *Clavillazo*, comenzaron su carrera en estos lugares. El espectáculo era dividido en “tandas”.

El teatro clásico, los dramas y la ópera tuvieron que competir sin mucho éxito con las tandas que tomaron por asalto los principales teatros y ya no los soltaron”(Rosas, 2010: 206)

La pronta proliferación de estos espectáculos atrajo cada vez a más público que parecía conectar de manera rápida con el nuevo formato.

La tanda es un divertimento cómodo y barato –escribió el cronista y poeta Luis G. Urbina-. Nuestra pereza intelectual, nuestra flacidez moral, nos inclinan naturalmente del lado de un espectáculo frívolo y ligero que no pide preparaciones previas ni exige el ejercicio del pensamiento o del sentimiento (Rosas, 2010: 241)

Otra forma relacionada con el teatro y que también gozó de los beneficios de la moda fue el “Cabaret”. (Rosas, 2010: 287). El danzón, los teatros de revista y los cabarets se convertían en prácticas muy socorridas por la población de clase media y popular.

El Palacio de Bellas Artes, un importante protagonista de la vida operística hasta el día de hoy, se inauguró en 1934 teniendo como director a Antonio Castro Leal en cuyo discurso de inauguración expresó:

Asistimos a un episodio importante en la historia de la acción oficial en materia de educación artística. La apertura del Palacio de Bellas Artes significa que esta acción oficial, rebasando los límites de las escuelas y planteles docentes, incluye en su programación a todos los sectores sociales. Si el Palacio de Bellas Artes puede desarrollar su programa...tendremos no sólo un nuevo edificio, espléndido y bien acondicionado, sino una nueva organización: no una suntuosa casa vacía sino un taller en constante trabajo. (Rosas, 2010:357)

A partir de su inauguración, este foro se convirtió en el escenario artístico más importante y emblemático del país. En 1935 se presentó en este recinto la primera ópera: *Tosca*. Parecía un retorno triunfal de los cantantes que “habían visto su mejor época durante el porfiriato, ya que la Revolución los había desplazado para entregarles su lugar a las tandas y en la sátira política” (ídem)

Desde el comienzo del sexenio del Presidente Lázaro Cárdenas en 1934, el país dejaba atrás los años de guerra civil. El tránsito hacia un largo periodo de paz y estabilidad política y social, propició la recuperación y el crecimiento económico. Una vez superados el periodo revolucionario, a partir de la década de los 40’s el país comenzó un largo periodo de estabilidad política y crecimiento económico que se reflejó en la vida cotidiana. La gente quería salir de casa, dejar atrás los periodos de violencia y buscaba diversión y entretenimiento. El auge no sólo de espectáculos como la ópera, el teatro, la carpa y el cine, se les sumó el mambo, el cha cha chá y posteriormente el rock and roll entró de lleno para sumar una oferta plural y diversa que continúa creciendo hasta el día de hoy.

En 1943, se creó la asociación civil *Ópera Nacional*, “auspiciada por la banca y el gobierno de México, la cual organizaba regularmente temporadas de ópera para satisfacer al público mexicano aficionado” (Mercado, 2012: 23). Su

última temporada fue en 1953.

La iniciativa privada: el caso de Conciertos Daniel y el de Pro Ópera A.C.

En dos de las entrevistas realizadas para esta investigación, a Juan José Doñán (cronista y docente) y a Alberto Pérez Amador (investigador de la UAM), ambos hicieron referencia a una asociación que traía a México importantes artistas relacionados con la música y la ópera: Conciertos Daniel. Es importante retomar un apartado especial como un antecedente de lo que después sería en Guadalajara, una agrupación llamada Conciertos Guadalajara, A.C.

Ernesto de Quesada fundó la "Konzertdirektion H. Daniel" en Berlín en 1908. Al momento de su fundación tenía tan solo 22 años y, como era tan joven, se "inventó" un imaginario socio Herr Heinrich Daniel, que siempre estaba de viaje cuando alguien pedía hablar con él. Además el nombre "Daniel" era muy fácil de recordar y se pronunciaba prácticamente igual en cualquier idioma. Seis años más tarde, al comenzar la Primera Guerra Mundial, D. Ernesto se trasladó a Madrid y en esta ciudad puso a su agencia de nombre KONZERTDIREKTION H. DANIEL y más abajo se leía "Ympresario E. DE QUESADA".⁷ Rápidamente Ernesto de Quesada fue reconocido como precursor de la difusión musical y gracias a él lugares como México, Caribe, Centro y Sur América disfrutaron de una constante labor cultural y de "las más altas manifestaciones de la música, la ópera, el ballet". En México hacía temporadas anuales con orquestas o ballets. Durante los años treinta sus estadias en México eran largas, aunque siempre desplazándose a Sudamérica, a Madrid, o Nueva York. Participó incluso en las actividades de inauguración del Palacio de Bellas Artes⁸. Durante los años de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, la actividad de Conciertos Daniel se desarrolló fundamentalmente en América Latina, donde tuvo una expansión en todo el Continente. En México, esta asociación sería fundamental para lo que se conocería posteriormente como la "Época de Oro" de la ópera en México. Ernesto de Quesada, sin haber tenido al principio profundos conocimientos musicales, poco a poco, gracias a su instinto logró ser un experto en reconocer el valor de un artista. Ayudó a numerosos jóvenes y lanzó a muchos a la fama.

⁷ La información se extrajo de su página en internet:

<http://www.conciertosdaniel.com/Artistas/conciertosdaniel.htm>

⁸ <http://www.conciertosdaniel.com/Noticias/Ernesto%20De%20Quesada%20Lopez%20Chaves.pdf>

Creó un emporio musical en España que extendió a la América Latina y fundó más de cincuenta Asociaciones de Cultura Musical en España, poniendo a disposición de cada una un piano de cola. Gracias a esta asociación, se llegaron a representar muchas de las funciones de ópera en México. Al transcurrir del siglo sin embargo, su actividad comenzó a disminuir. Ernesto de Quesada murió el 18 de junio de 1973 en Madrid, y con él mucha de la actividad operística de calidad que se había presentado principalmente en Bellas Artes.

Es importante destacar la labor de Conciertos Daniel como uno de los principales promotores de la ópera no solo en la Ciudad de México. También es importante señalar que esta agrupación partió de la iniciativa privada y fue un motor fundamental en el desarrollo de distintos proyectos operísticos en colaboración con otras instancias públicas y privadas en varias partes del país. Fue de alguna manera la mancuerna que hizo con el Instituto Nacional de Bellas Artes hasta 1971 lo que provocó también que Guadalajara fuera beneficiada de esta sociedad. Llama la atención que la directora de esta asociación, Concepción de Quesada, fue a Guadalajara en 1961 y ayudada por “personas de la banca, de la industria y seguramente de la sociedad amante de la ópera, organizó una corta temporada de cinco obras, contando con elementos extranjeros que habían venido a la temporada de Bellas Artes” (Díaz Du-Pond, 1987: 21).

El segundo ejemplo de iniciativa privada también tiene lugar en la ciudad de México. En 1993 se constituye de manera formal Pro Ópera A.C. De entre las actividades más constantes que ha tenido esta asociación civil se encuentra la edición y publicación de la única revista especializada en ópera en México. Una publicación bimestral que desde entonces hasta la actualidad busca abordar temas de ópera en la capital del país y en algunas ciudades del país e incluso algunos aspectos relevantes de la ópera a nivel internacional. Su circulación de 4,000 ejemplares en cada número es reforzada por un portal de internet que aboga por divulgar la cultura operística de habla hispana. Esta asociación civil, ha tenido una importante participación en el patrocinio de actividades operísticas presentadas en el Palacio de Bellas Artes, de manera particular en el tema del supertitulaje y la impresión de los programas de mano de las funciones de ópera. Existe incluso una beca que se creó con esta

asociación vinculada a Ramón Vargas⁹, uno de los tenores mexicanos más reconocidos a nivel internacional actualmente, donde a manera conjunta ambas partes colaboran en la formación y preparación de jóvenes cantantes mexicanos. Posteriormente lograron concretar una alianza con la UNAM para la producción de ópera que se materializó en la primera década del siglo XXI. Esta asociación es la única que ha logrado permanecer viva por más tiempo en México durante más de un cuarto de siglo. Su esquema tiene colaboradores que se dividen en: benefactores, patrocinadores, contribuyentes, amigos, donadores, aficionados y simpatizantes. Todo esto bajo un esquema que sumado a la publicidad que pueden vender en la revista, los ha mantenido a flote, no exentos de severos problemas de financiamiento.

Esta asociación ha participado de manera directa e indirecta en algunas de las funciones de ópera presentadas en Guadalajara. Y cabe destacar además, que *Pro Ópera* partió de la iniciativa privada generando con el paso del tiempo distintos proyectos y cuya permanencia existe hasta el día de hoy.

La época de oro de la ópera en México

En 1941, la Secretaría de Educación Pública fue reorganizada y en el área de cultura se creó la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, con objetivos vinculados a la difusión y promoción de la cultura y las artes nacionales. El Departamento de Bellas Artes pasó a integrarse a esta nueva Dirección General. En 1946 el Departamento de Bellas Artes se transforma en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en el que “recaería la responsabilidad cultural fundamental de las siguientes décadas” (Castro, 2010, p. 175). Se reforzaba la proliferación institucional como factor fundamental de producción cultural y artística.

El INBA “inició de manera formal sus actividades operísticas en 1948, con una temporada de la compañía a la que se le dio el nombre de Ópera de Bellas Artes. Para ello el INBA, creado en 1946 por decreto presidencial, arropó al ahora Coro del Teatro de Bellas Artes, conocido en 1938, año de su fundación, como Coro del Conservatorio, para ser parte estable de las actividades operísticas en el Palacio de Bellas Artes. Ulteriormente en 1955, fue creada la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, para intervenir en las actividades operísticas y de ballet

⁹ Desde 2013 nombrado Director Artístico de La Ópera de Bellas Artes, lo que anteriormente era la Compañía Nacional de Ópera.

realizadas, como puede deducirse, en este recinto. (Mercado, 2012: 23)

Mercado, periodista e investigador argumenta y coincide con la entrevista que le realiza a Gerardo Kleinburg, crítico de ópera que fuera director de la Compañía Nacional de Ópera entre 1992 y 2001, que existió una “época de oro” de la ópera en México entre la década de los cuarenta hasta alcanzar la de los setenta y cita a algunas de las figuras que visitaron el país en aquellos años: Giuseppe di Stefano, Leonard Warren, María Callas, Kurt Baum, Giuletta Simionato, Mario del Monaco, Lily Pons, Ramón Vinay, Nicola Rossi-Lemeni, Max Lorenz, Dorothy Kirsten, Victoria de los Ángeles, Alfredo Kraus, y otros más que alternaban con algunos cantantes mexicanos como Irma González, Roberto Bañuelas, Oralia Domínguez, Roberto Silva, Gilda Cruz Romo y Rosa Rimoch, entre otros (Mercado, 2012: 24).

Una de las explicaciones que presenta Mercado (2012) y que también la argumenta Alberto Pérez Amador (2013), investigador de la UAM en entrevista para esta investigación, coinciden en la difícil situación en Europa durante la segunda guerra mundial, donde la economía estaba muy dañada y gran parte de los teatros habían sido afectados, los artistas de la ópera no tenían muchos espacios para presentarse siendo entonces el continente americano una opción viable para hacer largas giras dado que no había suficiente trabajo en aquel continente.

Tiempos en los que nuestro país y sus temporadas operísticas eran paso obligado (providencia, habría que decir) entre el Teatro Colón bonaerense y el neoyorquino MET, época también en la que tantísimas estrellas operísticas veían drásticamente reducido su ámbito laboral europeo por culpa de las guerras y las posguerras, entenderemos que, en efecto, hubo un amplio periodo que cubrió prácticamente las primeras seis décadas del siglo pasado y en el que escuchar y ver a los más grandes cantantes operísticos (desde Caruso hasta Callas) era pan de todos los días. Ese lapso, coyuntural y afortunado, en el que los honorarios de un cantante no habían alcanzado las cifras ridículas e inmorales de hoy, y en el que la ópera no era un fenómeno escénico ni teatral, sino un desfile de cantantes frente a telones pintados, fue conocido y es hoy recordado con mordaz nostalgia como la “Época de Oro de la ópera en México” (Kleinburg, citado en Mercado, 2012: 25)

Esta coyuntura de la que se habló también con el caso de Conciertos Daniel, benefició por consecuencia a Guadalajara.

Con la llegada de Benito Croquet al frente del Instituto Mexicano del Seguro Social entre los años de 1958 y 1964, que tenía la idea de que además de prestar servicios médicos y deportivos para sus cuenta-habiente, el IMSS incorporaría el arte como un “factor de la salud integral del ciudadano” y es por esto que durante este periodo se edificaron, y aún siguen en operación, 37 teatros en el país, “la red de teatros más grandes de Latinoamérica” (Berman, 2006: 90). Entre las décadas de los 50’s y 60’s se construyó la Unidad Artística y Cultural del Bosque.

Se había conseguido durante “La época de oro” conjuntar voluntades y recursos tanto del Estado como de la iniciativa privada para auspiciar las temporadas de ópera. Pero no duraría demasiado tiempo. Al término de las Guerras Mundiales, comenzó la reconstrucción de las ciudades y poco a poco, la actividad artística en Europa pasó a normalizarse volviendo a ofrecer oportunidades de trabajo a las compañías y cantantes que habían permanecido mucho tiempo de gira en América. En México, la “época de oro” se comenzaba a desvanecer porque las políticas presidenciales siguientes no favorecían que la iniciativa privada generara recursos ni concretara gestiones para poder contratar importantes figuras a presentarse en Bellas Artes. De manera significativa los gobiernos presididos primero por Luis Echeverría y luego por López Portillo, logrando que la Compañía Nacional de Ópera estuviera casi desmantelada (Mercado, 2012).

Las nuevas industrias y el desarrollo de las instituciones culturales

En la Ciudad de México, la ópera despedía sus mejores días y por el contrario, el cine se expandía rápidamente.

Las salas de cine rebasaban en número a los foros teatrales e incluso muchos de éstos cambiaron sus escenarios por grandes pantallas. Las temporadas de teatro de 320 días al año –como se programaban a mediados del siglo XIX- ya eran cosa del pasado. (Rosas, 2010: 321)

El cine se había convertido en la competencia más fuerte que hasta entonces había enfrentado el teatro; surgieron una cantidad importante de salas cinematográficas y la reacción de algunos empresarios fue combinar funciones

de cine con representaciones teatrales, dado que les aseguraba un ingreso más constante con menos gastos de operación utilizando los mismos teatros para que la gente acudiera a ver funciones de cine.

Entre los 30's y los 50's el cine mexicano tuvo una importancia crucial en la vida cultural del país. Durante la década de los 30's fueron años de

exploraciones sobre todo comerciales (la búsqueda de un público), y la de los cuarenta, o sea, la llamada comúnmente "época de oro": en esos años el cine se afirma como una de las principales industrias del país, se convierte en asunto de interés y prestigio nacional, es el más importante de lengua castellana, asegura un público nacional e internacional y resulta el entretenimiento favorito de la población mexicana (García Riera, 1993:7)

El cine promovía a través de esos imaginarios post-revolucionarios en pantalla, la nueva reconfiguración de "lo mexicano".

La importancia de la producción cinematográfica de esta época es crucial para entender el imaginario colectivo del mexicano (Doñán, 2011). Sobre este tema volveremos en el capítulo sobre Guadalajara.

Poco a poco, los espacios de reunión que habían sido los teatros, comenzaron a perder vigencia. Un nuevo modelo de melodrama que se aprendía desde la comodidad de la casa ganaba presencia en el gusto de la población.

Tanto la radionovela como la telenovela son géneros audio-narrativos cuyos orígenes radican en el melodrama, un estilo de drama en el que se hace especial énfasis en los sentimientos de los personajes, desempeñando los aspectos emocionales o sentimentales un gran papel en la trama. En este sentido, los antecedentes de la telenovela radican en el teatro de *vaudeville* francés, la *Commedia dell'arte* italiana, la zarzuela española y otras formas de teatro popular cuya lógica narrativa tiene origen en el melodrama. A este aspecto se debe el carácter eminentemente popular de la telenovela en cuanto forma de comunicación masiva, dirigida a todo tipo de público y representativa de los dilemas, problemáticas y costumbres comunes a la mayoría de su auditorio (Raimondi, 2011)

Mientras el teatro y la ópera perdían conexión con los grandes públicos y el alto costo del boleto también se convertía en desventaja. Sumado a esto las nulas políticas culturales para el fomento y la difusión de la ópera como parte de la educación básica.

Sin embargo, no toda la población de manera uniforme aceptó a la televisión como vía unilateral de información e interacción.

Los setentas y los ochentas en México fueron invadidos por una importante muestra del rock en español, especialmente el argentino. Las presentaciones de grupos de rock internacional en México había sido en su mayoría bloqueadas como parte de la represión que desde el gobierno se había instaurado. Experiencias como las del Festival del Rock y Ruedas de Avándaro en 1971, que convocaron a miles de personas, parecían generarle a las autoridades en turno un temor a la reunión de colectividades que eran percibidas desde la institución como foco generador de disturbios, agitación, desestabilidad y movilización latente. Este festival, llamado así porque originalmente iba a ser una carrera de carros con bandas y patrocinios, fue un importante antecedente de los festivales de rock que actualmente se presentan en México, entre ellos el Vive Latino. La audiencia que había alcanzado, aproximadamente 250,000 personas se llegó a conocer también como “El Woodstock mexicano”.

A la velocidad de los cambios, se sumó después la radio FM y a la tv la presencia del canal MTV que tuvo su primera transmisión en 1981. El cambio de los Long Play (LP) por compact disc (CD) estaba en la puerta. El POP se instalaba como música de consumo masivo que imponía su dominio a otras formas musicales más clásicas. La velocidad promedio de estas canciones POP en la radio no rebasaba los 4 minutos relacionando el consumo de masas con sonidos de melodías simples y constantes. Las letras de las canciones son sencillas, pegajosas y en la mayoría de los casos sin valores literarios importantes. “Se le corresponde con un mundo en el que priman la velocidad y la imagen” (Hormigos, 2008:38). La rapidez con la que aparecían grupos y cantantes POP era vertiginosa, reflejando así las características de una sociedad ávida de consumo. La ópera parecía convertirse en todo lo contrario: compleja en su producción, compleja en su circulación y complejo su consumo.

El consumo y el tiempo libre son el foco principal para atacar por parte de los promotores del espectáculo y del marketing. Esta industria va ganando terreno al ofrecer alternativas de espectáculos masivos con contenidos acordados entre empresas, gobierno y medios. Los agentes con capital económico en el campo del espectáculo se enfocan en ofrecer opciones de diversión y entretenimiento en su mayoría con beneficio predominantemente

comercial para distintos públicos, especialmente para la clase media y media alta que puede pagar el costo de un boleto.

La música era un atributo del poder político y religioso, que significaba el orden, pero también anunciaba la subversión. Luego, habiendo ingresado en el intercambio mercantil, ha participado en el crecimiento y en la creación del capital y del espectáculo; fetichizada en mercancía y transformada en consumo, la música se ha convertido en ejemplarización de la evolución de toda nuestra sociedad: desritualizar una forma social, reprimir una actividad del cuerpo en objeto, especializar su ejercicio, venderla como espectáculo, organizar después su almacenamiento y generalizar su consumo hasta la pérdida de su sentido (Attali, 1977:12 en Hormigos, 2008:33)

La música pasaba de ser pretexto de confluencia social, a ser adorno, ruido de fondo. El año siguiente, un espectáculo masivo era dado a la población para entretener al pueblo mexicano: el Campeonato Mundial de Fútbol (México 86). Este, como la mayoría de los espectáculos, dotaban a la población de un momento de paréntesis de la realidad por la que estaban pasando, con el propósito de elevar los ánimos cohesionando al país en la cancha. El lema: “el mundo unido por un balón” ofrecía una alternativa de escape, distracción y olvido, al todavía doliente país.

El género operístico había perdido el interés que durante tres siglos tuvo como el mayor espectáculo multimedia, ante la llegada y auge de los nuevos medios de comunicación y entretenimiento como el cine, los discos, la radio y la televisión (Mercado, 2012: 29)

Años después de la época de oro en México, vino el inicio de su declive. Gerardo Kleinburg apunta al respecto:

Luego vino, como siempre, un periodo inverso, en el que el creciente sindicalismo mexicano (en una de sus más abyectas y perversas facetas, la del “sindicalismo artístico”) y la demagogia populista y corporativista del entonces partido oficial sumió la actividad operística mexicana en el más penoso y olvidable de sus periodos. Carente del dinero y la actitud para traer a figuras destacadas (quienes entonces ya tenían trabajo en todo el mundo y cobraban cada vez más), una pequeña mafia de cantantes, entre menores y mediocres, coparon y cooptaron las actividades operísticas en México, auto-concentrándose *ad nauseam*, conformándose siempre con el mismo repertorio tradicional, y terminando de ahuyentar a una “clientela” que comienza a refugiarse en las cada vez más baratas y disponibles versiones discográficas (citado en Mercado, 2012: 30)

El investigador Néstor García Canclini habla del periodo entre 1980-2005 apuntando al cambio que hubo en las relaciones entre cultura y sociedad,

Se ha dicho que una manera de verlo es enumerar las palabras que no existían hace dos décadas: disquete, escáner, neoeconomía, teletienda, weblogs. Si se modificó el lugar de la cultura en la sociedad es porque, como revela este nuevo vocabulario, la industrialización de la producción cultural entrelaza a los bienes simbólicos con las innovaciones tecnológicas y con algunas de las zonas más dinámicas de la economía y las finanzas. Cambió también el modo de estudiar los procesos socioculturales (García Canclini, 2006:9)

Es entonces que bajo la supervisión y estructura de Víctor Flores Olea, se lanza un nuevo proyecto para la cultura que beneficiaría a los intelectuales y artistas: El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), que implicaba agrupar en un consejo a las dispersas instituciones dedicadas a la preservación, promoción y difusión de las mismas. A la agrupación de diversas instituciones, entre ellas el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), se le sumaba un fondo con dinero para los creadores en forma de becas y subsidios que sería administrado a través de la figura de Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). La proliferación de las instituciones culturales en esta época es muy importante dado que hasta la fecha son estas las encargadas de apoyar, gestionar y producir, entre otras ofertas culturales, la ópera oficial. Es aquí donde estuvo adscrita la Compañía Nacional de Ópera hasta el 2013. Sin embargo y también hasta la fecha, la burocratización de los procedimientos y la cada vez más engordada nómina, sumada a los sindicatos que regulan estas actividades, se convirtió en uno de los lastres más pesados que dañarían de manera muy severa a la ópera.

El nacimiento de CONACULTA tenía en su función y contenidos iniciales la marca de Octavio Paz uno de los intelectuales más importantes de México, que había planteado en distintos canales, la necesidad de generar apoyos para los artistas mexicanos bajo otros esquemas. De manera que el presidente Salinas necesitado de aliados en distintas esferas de lo social, no dudó en concretar este proyecto. El primer presidente de este consejo fue Víctor Flores Olea que estaría al frente de 1988 a 1992 para después cederle lugar al

también palomeado por Paz, Rafael Tovar y de Teresa (1992-1994), en su primer periodo al frente de CONACULTA.

Por otro lado, este proyecto modernizador había olvidado un tema importante: la generación de públicos para las artes: “se creó así el extravagante fenómeno mexicano de la sobreoferta cultural. Mucho arte para pocos” (Berman, 2006: 115). No hay registros de fomento de políticas culturales para la generación y formación de nuevos públicos en el ámbito escénico a nivel nacional que surjan desde el CONACULTA, por consiguiente, el público que asiste a la ópera no ha crecido significativamente como tampoco la demanda por consumirla. La ópera continuaba perdiendo público ante la cantidad cada vez mayor de oferta de espectáculos que buscaba dirigirse a un público que demandaba otros espectáculos que los mantuvieran entretenidos o que fueran más afines a sus nuevas búsquedas, descubrimientos o inquietudes. La ópera parecía estar cada vez estar más alejada de lo que estaba sucediendo en la realidad actual o quizá se iba relegando como una práctica que terminaba encontrando poco eco en las nuevas generaciones. El público a la ópera no aumentaba. Ningún programa de gobierno se había percatado de esto y en consecuencia, no hubo acciones al respecto. La educación artística en las escuelas en los mejores casos, era menos que la básica y en la mayoría, nula. Ningún programa de educación básica incluía a la ópera.

La población tenía como nunca antes, la posibilidad de asistir a una cartelera tan variada. El tiempo libre por otro lado se acortaba y crecía la densidad de clase media-baja que no podía pagar un boleto a un espectáculo.

Hacia finales de los 80's y principios de los 90's, el INTERNET llega a México, al principio utilizado con temas relacionados a la educación y a las principales Universidades, posteriormente tendiendo a la apertura comercial. De manera rápida con la entrada del nuevo siglo, el INTERNET se convertiría en una poderosa herramienta de información y comunicación en México y el mundo. Su apertura masiva replanteaba y abría nueva una reconfiguración de las relaciones sociales e incluso de los modos de *estar*.

En 1990 se funda el Grupo CIE (Corporación Interamericana de Entretenimiento) la empresa más importante de espectáculos en México hasta la fecha, cuya definición en su propia página de internet es la siguiente:

Somos la compañía líder en el mercado del entretenimiento fuera de casa en México, Colombia y Centroamérica y uno de los participantes más destacados en el ámbito latinoamericano y mundial en la industria del espectáculo. A través de un modelo único de integración vertical, el acceso único a una importante red de centros de espectáculos, una base de anunciantes conformada por los principales inversores publicitarios en nuestros mercados, así como por las asociaciones y alianzas estratégicas que hemos establecido con participantes experimentados en la industria global; ofrecemos diversas opciones de entretenimiento de talla mundial, las cuales incluyen conciertos, producciones teatrales, eventos deportivos, familiares, y culturales, entre otros, que cubren las necesidades de tiempo libre y esparcimiento de nuestras audiencias. Operamos un parque de diversiones y un parque acuático en Bogotá, Colombia. Asimismo, comercializamos el Centro Banamex en la ciudad de México, uno de los mayores y más importantes recintos de exposiciones y convenciones en el ámbito internacional. Igualmente, somos reconocidos como el más destacado productor y organizador de eventos especiales y corporativos en México, y operamos uno de los centros de contacto más profesionales y reconocidos en el mercado mexicano. CIE es una empresa pública cuyas acciones y títulos de deuda cotizan en la Bolsa Mexicana de Valores.

Desde su fundación, esta empresa ha desarrollado la industria del espectáculo a través de las diferentes submarcas dedicadas a producir espectáculos para diversos públicos así como a la comercialización de todo lo relacionado con el mismo, convirtiéndose en el monopolio del espectáculo en México y poniendo especial atención en la nueva “psicología del espectador promedio” (Monsiváis, 1999). El modelo de presentación de espectáculos a partir de aquí obedecería a las nuevas condiciones que atraerían al mercado potencial masivo en esta fórmula.

El ocaso de una práctica.

Las instituciones encargadas del arte y la cultura, se quedaron rezagadas. Es decir, no mostraron estrategias desde el Estado, como ha sucedido en otros países, para regular los contenidos televisivos, dando como resultado una casi exclusión del arte y la cultura en los consumos familiares masivos.

Así sería el nuevo modelo que regiría un sexenio. Vicente Fox, presidente de México durante el periodo 2000-2006, designó a Sara Bermúdez como presidenta del CONACULTA y esta a su vez a Ignacio Toscano como director del INBA. Posteriormente se asignaría a Gerardo Rábago Palafox al

frente de la Compañía Nacional de Ópera (CON)¹⁰. El nombramiento de Sara Bermúdez no estuvo exento de polémica y críticas, siendo blanco constante de cuestionamiento dados sus “méritos insuficientes” para ocupar la presidencia del principal organismo de cultura en el país. Sara Bermúdez permaneció en el cargo durante todo el periodo del gobierno de Fox, a diferencia de Gerardo Rábago, que fue sustituido pocos meses después de su nombramiento por Raúl Falcó. Durante el gobierno de Fox, la Presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes fue Sara Bermúdez, que recibió severos cuestionamientos sobre su capacidad para hacer frente a esta institución, cuyos méritos y acciones al frente de este organismo fueron escasos, siendo su presencia, una muestra de la importancia de los asuntos culturales del país: un asunto de amistad y solidaridad política de “las buenas costumbres”. Durante este periodo coincide que en Guadalajara el Teatro Degollado se cierra para su remodelación y se dejan de presentar óperas en ese recinto y en la ciudad.

En el ámbito cultural no se prosperó. El proyecto panista de cultura brilló por su ausencia. Parecía como si el CONACULTA tuviera la consigna de seguir creciendo en aparato burocrático pero no en resultados reales hacia la vinculación con la población. Sobre todo una escasez de rumbo al referirse a la “cultura no masiva del resto del país” (Berman, 2006: 135). Gran parte de lo que sucedió, no sólo en la ciudad capital, sino en los estados, era la imperiosa necesidad de los gobiernos panistas por atender, recuperar y rehabilitar el arte sacro. De esto se ahondará de manera particular en el caso de Guadalajara en otro apartado. Nivón (2004) publicó un artículo denominado “Malestar en la cultura: conflictos en la política cultural mexicana reciente”, según el autor, sí hubo novedades en el panorama cultural mexicano durante este periodo:

(...) El bajo perfil de las autoridades culturales. Este factor puede deberse a la poca importancia atribuida al Partido Acción Nacional (PAN), hacia la política cultural mexicana; a diferencia del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que hizo de la cultura un instrumento de legitimidad muy bien empleado (citado en Castro, 2010)

Del 2006 al 2012, Felipe Calderón Hinojosa también panista, se convirtió en el siguiente presidente de México después de Fox. La primera mitad del sexenio

¹⁰ El término “nacional” para referirse a esta compañía es impreciso dada su poca actividad en los estados, centrándose en la Ciudad de México, donde tiene sede.

nombró a Sergio Vela como Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (2006-2009), quien había sido director la Compañía Nacional de Ópera de Bellas Artes y director del Festival Internacional Cervantino (1992-2000), y director de música de la Universidad Nacional Autónoma de México (2001-2006) crítico y un conocido melómano, que salió de su puesto acusado de gastos excesivos en comidas y viajes. Vela además, director de ópera, logró entre el 2003 y el 2006, llevar a cabo por primera vez en México una empresa que requería un gran despliegue de recursos humanos, artísticos, administrativos, económicos, musicales, etc.: *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner en el Palacio de Bellas Artes. A pesar del gusto personal de Vela por la ópera, esto no se tradujo en ningún beneficio real para la ópera en términos educativos o de implementación de otros modelos de gestión y producción de la misma ni en la Ciudad de México ni en Guadalajara. La ópera en los estados no brilló por su impulso. En el caso de Guadalajara apenas uno o dos títulos por año cuando mucho se presentaban en la ciudad, divididos entre el Teatro Degollado y el Teatro Diana.

En la segunda mitad del sexenio, asumió la presidencia Consuelo Sáizar Guerrero, que se había desempeñado la mayor parte de su carrera profesional, en asuntos ligados al periodismo y la edición. Su cargo anterior, antes de llegar al CONACULTA, fue como directora del Fondo de Cultura Económica. Un hecho que destaca en relación a la ópera durante la gestión de Consuelo Sáizar es la cancelación de las funciones en México de *La Bohème* de Giacomo Puccini que era presentada por Chile con la Orquesta Filarmónica de Santiago, el Coro del Teatro Municipal y varios solistas, argumentando que debido a la crisis por la que atravesaba México, se veía en la necesidad de cancelar estas funciones.

En un artículo publicado en la revista *Proceso* el 6 de diciembre de 2012 se examina la participación de los gobiernos panistas en materia cultural:

Destacados especialistas en diversos campos culturales lamentan que en doce años no se lograra construir una política de Estado en la materia. Por el contrario, se fue minando la intervención y promoción estatal para cederla a los intereses mercantiles y turísticos, en beneficio de unos cuantos¹¹.

¹¹ <http://www.proceso.com.mx/?p=327121>

Y en ese mismo artículo más adelante en entrevista a Ricardo Pérez Montfort, investigador del Centro del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) se recupera lo siguiente:

La cultura nunca fue una prioridad para ningún gobierno panista, ni con Fox ni con Calderón. Y si durante el régimen de Fox, con Sari Bermúdez, fue un desastre, en el caso de Calderón, con Consuelo Sáizar, continuó la misma línea pero con una variante: Un autoritarismo y una gran cantidad de actividades que se quedaron a la mitad. O sea, no sólo fue autoritaria sino además ineficiente.

Juzga que el Estado ya no va a la vanguardia como hace décadas, ha dejado de ser un promotor cultural, un fomentador de las artes, para convertirse en una especie de administrador menor. Todo ello como reflejo de que el PAN, los gobiernos de derecha en general, le temen a la cultura. La misma Secretaría de Educación Pública (SEP), a la cual está adscrito el subsector cultura, “sigue anquilosada, amordazada por ese sindicato gobernado por Elba Esther Gordillo, que es una vergüenza internacional.

Ante los fracasos del gobierno panista que había prometido un cambio de rumbo que no cumplió y gracias a un despliegue de votos al parecer comprados a través de acciones populistas y oportunistas, el siguiente sexenio era un triunfo del PRI. Desde el 1 de diciembre de 2012 el país tenía como presidente a Enrique Peña Nieto cuya esposa, Angélica Rivera, había sido protagonista de varias telenovelas mexicanas. De esta manera la nueva pareja presidencial, era sin duda, lo que mejor encarna el nuevo espectáculo en México. Y como el PRI tiene memoria, se volvió a convocar al mismo personaje que había sido designado como presidente del CONACULTA en los periodos salinistas y zedillistas: Rafael Tovar y de Teresa. Así que parece que la historia cultural da una vuelta al siglo pasado.

En el 2001 se presentaron 6 títulos con un total de 22 funciones en la Ciudad de México. En el 2002 se presentaron diez títulos, con un total de 21 funciones. Este mismo año dos bodegas del INBA donde se resguardaba principalmente utilería y escenografía de producciones de ópera anteriores que eran las que se prestaban más frecuentemente a los Estados.

En 2003, la Compañía Nacional de Ópera (CNO) presentó un total de 20 funciones de ópera con 5 títulos operísticos. En el 2004 hubo 27 funciones de ópera con puestas en escena con 7 títulos en total. En 2005 se incrementó el número de funciones presentadas por la CNO, respecto a los años anteriores. 33 funciones de ópera con siete títulos. Pro Ópera A.C. este año

tuvo una participación más significativa convocando que se vio reflejada en los carteles de importantes mexicanos y extranjeros en los elencos entre los que destacan Rolando Villazón, Anna Netrebko y Ramón Vargas. En 2006 la CNO ofreció 24 funciones con puesta en escena con 7 títulos. El presupuesto cada vez era más bajo. Un comparativo interesante es por ejemplo, durante la administración de Enrique Patrón de Rueda, por los ochentas. La Compañía Nacional de Ópera presentaba anualmente 95 funciones. (Mercado, 2008: 212). Eso no se ha vuelto a repetir en los recientes años.

Como se ha podido señalar, la actividad operística en la Ciudad de México ha tenido importantes cambios y altibajos. Este trayecto irregular repercutió en la vida operística de Guadalajara. Sin embargo, a diferencia de la Ciudad de México donde se logró instaurar una Compañía Nacional de Ópera, en la ciudad de Guadalajara no ha existido a lo largo de los años una iniciativa similar por parte del Estado como veremos más adelante.

5. GUADALAJARA, Guadalajara: aterrizando

La ciudad de Guadalajara tiene una historia cultural propia. Influenciada en gran medida por la actividad de la Ciudad de México, abordada en el capítulo anterior, ha tenido también su propio desarrollo cultural y artístico. En este capítulo, de manera general se presentan algunos de estos acontecimientos que están ligados de distintas maneras con el campo cultural y artístico de Guadalajara proporcionando herramientas de lectura a manera de contexto así como elementos importantes del devenir social de la misma.

Breves notas acerca de su fundación.

Después de la llegada de los españoles a territorio mexicano, el conquistador español Nuño Beltrán de Guzmán había realizado constantes expediciones hacia tierras occidentales del país con el objeto de incrementar su dominio y poder mientras rivalizaba con Hernán Cortés. Así fue como Nuño Beltrán de Guzmán se estableció en una provincia que llamó el Reino de la Nueva Galicia en el poniente del país y que comprendía la mayor parte de Jalisco, Nayarit, Aguascalientes, Zacatecas, parte de Colima, de San Luis Potosí y Sinaloa.

Después de varios intentos de asentamiento, consintió en establecerse en esta zona bautizándola con el nombre de su pueblo natal: Guadalajara. El nombre proviene vocablo árabe Wad-al-Hidjara que significa "Río que corre entre piedras" o "Río pedregoso".

El 8 de noviembre de 1539, Guadalajara recibe de parte del rey el título de ciudad y el escudo de armas, cuya cuarta y definitiva fundación sería el 14 de febrero 1542 en el Valle de Atemajac estando presente "el alcalde mayor de Guadalajara, Miguel de Ibarra, el gobernador de la nueva Galicia, Cristóbal de Oñate y el primer virrey de la Nueva España, don Antonio de Mendoza. "Fueron 63 vecinos los fundadores, distribuidos den doce manzanas. Una ciudad que tardó casi cuatrocientos años para extenderse sobre 900 hectáreas" (Núñez, 2006: 45)

Para las labores de construcción, asentamiento y desarrollo de lo que sería la ciudad, fueron requeridos indígenas de las cercanías, de Tonalá, San Gaspar, Tetlán y San Andrés, ocupándose de las labores de levantamiento y

mano de obra así como otros oficios necesarios para la construcción de la ciudad.

La actual Guadalajara se formó del crecimiento y unión de tres núcleos primitivos de población: San Miguel de Mezquitán, fundado por indios tecuexes pertenecientes al cacicazgo de Tonalá; San Sebastián de Analco, habitado por indios tecuexes y cocas que se habían trasladado desde Tetlán siguiendo a los franciscanos y Mexicaltzingo, que se había establecido en 1540 por el virrey de Mendoza con indios mexicanos que había traído, (Morales de la Mora, 2007) que se anexaron a la ciudad, fenómeno importante para la posterior consolidación del municipio¹².

El barrio de Analco, que en náhuatl significa “al otro lado del río” puesto que dicho pueblo se construyó en la parte oriental del río, fue fundado por indígenas. En 1821 el pueblo de Analco fue declarado barrio de Guadalajara por lo que desde esa fecha “los analquenses se convirtieron en tapatíos” (Solís, 2003: 206).

El virrey Antonio de Mendoza, junto con el gobernador Cristóbal de Oñate, “luego de recorrer los puntos cardinales cercanos a la villa y ver que ésta parecía segura y cuidada en el oriente por el recién fundado pueblo de Analco, había ordenado que junto a los arroyos del sur se fundase otro poblado indígena que apoyara y protegiera a la nueva Guadalajara por aquel punto valioso, así nació el pueblo de Mexicaltzingo, término que significa “donde están las casas de los mexicanos” y se pobló con tropas de indios de México y Tlaxcala que asignó a permanecer aquí y que unidos a los pueblos de Zapopan, Tlaquepaque y Analco produjeron luego un importante mestizaje (Toscano, 2003: 287)

El barrio de Mexicaltzingo poblado por indios, estaba separado de la ciudad por un arroyo llamado *El Arenal* que corría por la actual avenida La Paz. En este barrio estuvo el primer rastro para consumo de carne de la ciudad.

El pueblo de Mezquitán ya existía antes de la conquista y pertenecía al Reino de Tonalá. De los tres núcleos de población que se anexaron para la conformación Guadalajara, Mezquitán era el de menor tamaño e importancia. En 1885 por un decreto del Congreso del Estado, pasó a ser un barrio más de Guadalajara.

¹² <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/EMM14jalisco/municipios/14039a.html>

Vida cotidiana y desarrollo cultural.

Durante la época de la colonia, Guadalajara sirvió como centro político, comercial y cultural, así como “la capital administrativa, religiosa y cultural del reino de la Nueva Galicia” (Lizama, 2008: 107)

La región de Guadalajara estaba definida por múltiples relaciones entre la ciudad y sus tierras adyacentes. Estas relaciones comprendían no sólo el lógico movimiento de producción agrícola sino también de capitales, crédito, artículos manufacturados, órdenes y decisiones políticas, influencias culturales y el movimiento mismo de pobladores. Una de las *funciones integradoras* de la ciudad consistía en servir como *mercado urbano*, sitio donde se celebran transacciones comerciales basadas en una agricultura mercantilizada (Van Young, 1980:74)¹³

Por mandato real de fecha 18 de noviembre del año 1791, se dispuso la fundación de la Universidad de Guadalajara como Real y Literaria Universidad de Guadalajara. La inauguración fue el 3 de noviembre de 1792, teniendo como sede el ex colegio de Santo Tomás de Aquino, gracias a las gestiones de Fray Antonio Alcalde con el Rey Carlos IV. Entre 1826 y 1860, y como consecuencia de las constantes pugnas entre gobiernos conservadores y liberales, la Universidad sufre cierres y rupturas, alternando su nombre entre Instituto de Ciencias del Estado y Universidad de Guadalajara. En 1914 se crea la Escuela Preparatoria de Jalisco y en 1925 se reconoce la fundación de la Universidad de Guadalajara y se expide su primera Ley Orgánica. Terminada la guerra de Independencia se proclamó a Jalisco como Estado Libre y Soberano el día 21 de junio de 1823; designando a la ciudad de Guadalajara lugar de residencia de los Poderes Estatales.

A partir de 1800, Guadalajara era el principal centro mercantil e industrial de occidente.

Gracias a la política centralista de Porfirio Díaz, se convierte en una capital de provincia, la sombra de la ciudad de México; abundan en ella los artistas jóvenes, pero los más talentosos se trasladan a la capital, aunque las raíces de su formación están en Jalisco, muchos escriben ahí sus primeras obras, como Agustín Yáñez, quien como periodista y sobre todo como fundador de la famosa revista literaria *Bandera de*

¹³ Arroyo, Alejandro, Velázquez, Luis (comp) *Guadalajara en el umbral del siglo XXI*, Universidad de Guadalajara, México, 1992.

Provincias, enriquece la vida literaria de su ciudad natal ¹⁴

Uno de los espacios culturales más importantes en la ciudad es el Hospicio Cabañas, hoy Instituto Cultural Cabañas que inicia su construcción en 1805 de manos del arquitecto Manuel Tolsá. Inaugurado en 1810 por el obispo Juan Cruz Ruiz de Cabañas con la finalidad de albergar a huérfanos, ancianos y desamparados donde funcionaran también talleres de aprendizaje era dirigido en ese momento por gobiernos eclesiásticos hasta finales del siglo XIX “cuando pasa a ser responsabilidad de la Junta de Beneficencia Pública del estado de Jalisco junto con los departamentos escolares para niños, niñas y jóvenes que allí funcionaban” (Fregoso, 2006: 32). De 1937 a 1939, por invitación del gobierno del Estado, José Clemente Orozco uno de los exponentes más destacados del movimiento muralista en México, pinta las paredes, bóvedas y cúpula de la capilla del Cabañas, convirtiendo a este edificio en uno de los principales espacios representativos de la obra de este artista. A partir de 1983 después de restaurado abrió sus puertas como sede del Instituto Cultural Cabañas dedicado a la promoción y difusión del arte, y cuenta con 23 patios, 106 cuartos, 72 pasillos, 2 capillas en una superficie de más de 20,000 m².

Hacia 1788 se formula la edificación del Real Coliseo de la Comedia, el primer teatro del que se tiene registro en la ciudad. Se ahondará sobre el tema más adelante en el capítulo sobre los espacios escénicos de la ciudad.

En el ámbito periodístico es en 1810, que Miguel Hidalgo durante su estadía en Guadalajara necesitaba un órgano que pudiera informar de la causa insurgente difundiendo sus ideas, de esta manera se funda el primer periódico hecho en Guadalajara: *El Despertador Americano*, que estuvo a cargo de Severo Maldonado y fue de corta vida debido al ambiente agitado que no beneficiaba la facilidad de su distribución.

En 1866 se inaugura el Teatro Degollado al que se le dedicará un apartado especial más adelante dada su importancia como principal lugar de representaciones operísticas durante más de un siglo.

Mientras, en el desarrollo de la ciudad, el río que corría de sur a norte el San Juan de Dios, alrededor del que se había fundado la ciudad, se convertía en un tiradero de basura y junto a que las mujeres se reunían ahí a lavar

¹⁴ (<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AlfredoCerde.pdf>).

dejando el agua sucia y contaminada, fue entubado en 1910 dando lugar a lo que ahora conocemos como Calzada Independencia. Aun no existía un sistema que llevara agua a las casa por lo que la gente tenía que comprarla a los aguadores. Posterior a esto llegaría la luz eléctrica.

El tema del desarrollo cultural de esta ciudad no incluye únicamente las Bellas Artes. Otro elemento que se constituyó con el tiempo como parte de la cultura tapatía fue el futbol. En 1906 se funda el Club Guadalajara de futbol y poco después el del Atlas en el año de 1916 que si bien nació como un equipo de futbol, “luego creció como un club deportivo y social de significada importancia en la vida de la ciudad” (González Cabral, 2003: 253).

A finales del siglo XIX, el Gobierno del Estado, encabezado por Francisco Tolentino, cerraba un trato con Antonio Álvarez del Castillo “por medio del cual este último cedía los terrenos del Agua Azul, incluida finca del mismo nombre y los baños ahí instalados, por la suma de 45 mil pesos” (Doñán, 2001:38), con la pretensión de que con ello:

La escasez de agua que enfrentaban los habitantes de la ciudad se cubriera parcialmente. Ese objetivo se cumplió un tiempo, y se surtía agua a la ciudad de Guadalajara por medio de unas bombas. Posteriormente, considerando que el agua no era de buena calidad se dejó de canalizar el líquido a la ciudad, aprovechando otros manantiales (Llamas, 2003: 209)

Ahí se edificaría más tarde la primera estación de ferrocarril de la ciudad. Los tapatíos que transitaban por ahí hicieron llegar a las autoridades una petición para que se construyera un parque, y fue en el año de 1893, que el Gobierno convocó a la ciudadanía a que presentara un proyecto al respecto. Esta zona fue durante el siguiente siglo, el XX, una importante punto de reunión, de convivencia social, de recreación y de fomento cultural.

Es en la primera década del siglo XX cuando el paseo Agua Azul se constituye como uno de los más populares en la ciudad, junto con la visita al bosque de Los Colomos (donde estaba el otro manantial de la ciudad) y a la villa de San Pedro Tlaquepaque. En la traza urbana cobra gran importancia la aportación urbanística de la primera modernidad tapatía: las Colonias del Poniente, tanto las que estaban ya edificadas como las que recién estaban en trazo (Del Arenal, 2010: 28)

Ahí en el parque, se paseaban familias, enamorados, charros y quinceañeras. Era un verdadero lugar de convivencia para una importante parte de la población de la ciudad que lo utilizaba como sitio de esparcimiento y encuentro al aire libre a bajo costo. Mientras, los espectáculos o lugares de recreación en espacios cerrados, incrementaban sus costos siendo de difícil acceso para la población en general.

Los costos para la asistencia a los restaurantes, palenques, teatros, hoteles a escuchar cantantes famosos o ver espectáculos, obras de teatro, grupos de danza que se realizaban en el poniente de la ciudad, son inaccesibles para la mayoría de la población, pero sobre todo para quienes habitan en las colonias del oriente, donde existe otro tipo de espectáculos y otro tipo de espacios de recreación como cantinas, cabarets y parques públicos (Morales de la Mora, 2007:41)

A partir de 1965 por iniciativa del entonces gobernador Francisco Medina Ascencio nacieron las Fiestas de Octubre con el objetivo de generar una actividad de atracción y entretenimiento familiar que a la vez fuera una atracción turística en la región durante el mes de octubre. El primer escenario de estas fiestas fue justamente el Parque Agua Azul posteriormente durante una breve temporada se mudaron al Barrio del Santuario pero regresaron al Parque Agua Azul donde se realizaron hasta 1984 en que mudaron su sede al Auditorio Benito Juárez, lugar que permanecen hasta la actualidad.

Posteriormente, durante el gobierno de José Guadalupe Zuno (1923-1926) se inauguró el primer zoológico de la ciudad dentro del Parque Agua Azul y de ahí siguieron varias edificaciones relacionadas con el desarrollo deportivo, cultural y artístico de la ciudad.

El 5 de octubre de 1917 se funda por Jesús Álvarez del Castillo Velasco el periódico *El Informador*, “el decano de los periódicos jaliscienses actuales –uno de los más antiguos en el país” (Sánchez Ruíz, 2001: 64). La familia Álvarez del Castillo, era y sigue siendo una de las más poderosas e influyentes de Guadalajara que posteriormente estaría ligada a algunas de las actividades culturales de élite y en particular, *a la ópera en esta ciudad*. Entre sus filas se encuentran empresarios, políticos, embajadores, entre otros. Años

más tarde se constituye la Fundación Jesús Álvarez del Castillo con el propósito de “enriquecer la cultura y promover el arte en Guadalajara”¹⁵.

El Informador ha creado una imagen conservadora prácticamente desde sus inicios [...] el diario más antiguo de Guadalajara se ha cuidado de no tomar posiciones demasiado críticas ni ante el gobierno ni ante otros sectores importantes de la sociedad jalisciense o mexicana en general. (ídem)

El público lector tapatío en su gran mayoría, con tendencias conservadoras, sea quizá la explicación de porqué este periódico se ha convertido a lo largo del tiempo en el “El periódico tapatío” ya que además de ser el que más tiraje y anunciantes tiene, es el único que ha logrado sobrevivir de manera constante hasta la actualidad.

Para mantenerse informados, los tapatíos leían el diario *El Informador*, que en ese decenio tenía un costo de diez centavos. Con el rotativo, la ciudad se mantenía informada de los hechos internacionales y nacionales. De los poblados circunvecinos llegaban noticias no sólo de bodas, cumpleaños, bautismos y aniversarios, de familias “distinguidas”, sino también de las cargas de víveres, leña, carbón, maíz, frijol, asfalto, cal, madera, cacahuates, loza y otras virtudes que necesitaba la ciudad (López, 2002: 69)

A principios de siglo, existían pocos autos de motor que circulaban por la ciudad principalmente por calles angostas y empedradas. La bicicleta era uno de los medios de transporte más socorridos así como los tranvías y las carretas tiradas por caballos. Los festejos religiosos eran parte de la vida social de una ciudad cuyos pobladores se “emperifollaban” y daban su “mano de gato” preparándose para asistir a alguna celebración de este tipo (López, 2002).

La gente de Guadalajara no corría nunca y su tranquilidad pueblerina no se alteraba (...) sólo conmovía el nervio social y popular el anuncio de alguna corrida de toros en El Progreso, en El Porvenir, o la compañía de ópera, encabezada por alguna diva italiana como Luisa Tetrazzini en el Teatro Degollado (Vaidovits citado en López, 2002: 68)

El Museo Regional de Guadalajara se funda en 1918 bajo los impulsos de la Inspección de Monumentos Artísticos y de la Dirección General de Bellas Artes, siendo construido originalmente para un seminario. En 1920 obtuvo subsidios

¹⁵ <http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/394/394-23.pdf>

del Gobierno del Estado dado el interés que mostraba por hacer del Museo una “verdadera institución de educación popular” (Sánchez, 2003:41). El impulso que Juan Farías Álvarez del Castillo (mejor conocido como Ixca Farías) en su calidad de Inspector Local de Monumentos Artísticos, que había promovido junto con Jorge Enciso, los trabajos de localización y recolección de obras y objetos dignos de exhibirse en un Museo de “Bellas Artes”. A su inauguración en 1918, llevaba el nombre de Museo de Bellas Artes, y entre los asistentes a su apertura se encontraba el general Manuel M. Diéguez, el gobernador de Jalisco Manuel Bouquet, el director del Museo, Juan Farías Álvarez del Castillo, el perito clasificador de pinturas, José Guadalupe Zuno entre otras de las más importantes personalidades del ámbito cultural y político de la Guadalajara.

El cine sonoro llega a la ciudad en la década de los veinte.

[...]Enorme entusiasmo se ha despertado en todas las clases sociales, al quedar comprobado que muy pronto los teatros Degollado y María Teresa presentarán el espectáculo de moda en el mundo entero. Nos referimos al cine sonoro. Este maravilloso espectáculo será para nuestro público algo sublime. Hay en ello la delicia de la vista, del oído y del sentimiento. Nos hace ver en la pantalla la realidad de la idea (...) Y para mayor interés, esta es la noticia que a todos llenará de regocijo: por primera vez en la historia del cine en Guadalajara, los estrenos de las formidables producciones de “Radio” serán simultáneamente en New York, México y nuestra hermosa capital tapatía. Los teatros Degollado y María Teresa se destacarán por su concurrencia, serán el lugar de cita de las personas amantes de lo bello. Tendrán el sello inconfundible de la cultura. Estos dos centros de espectáculos serán los únicos que presenten el verdadero cine sonoro, el verdadero cine parlante, el verdadero creador de la fotografía simultánea de la imagen y el sonido. El público está garantizado, porque la empresa formada, trabajará a base de honradez, y sabe de lo que es capaz y se merece nuestra culta sociedad (REDO, Crónica, *El Informador*, domingo 13 de octubre de 1929, pp. 4 y 8 citadas en López, 2002: 60)

De esta manera, el cine se convertía en uno de los espectáculos que iban ganando adeptos en las primeras décadas del siglo XX.

Por otro lado, también las nuevas comunicaciones aparecían en la ciudad y fue en el parque del Agua Azul donde se colocaba la primera antena para transmisiones. La radio telefonía que se distribuía al interior de la República se concretaba por unas cuantas estaciones receptoras a través de las cuales se establecería el primer sistema de Telefonía sin Hilos (TSH) que interconectaría a las principales ciudades del país. Es gracias a la distribución

de aparatos receptores de radio en las casas como los acontecimientos musicales se hacían conocidos cada vez a un número mayor de escuchas. Uno de los almacenes de la ciudad y de los más importantes, fue Buelna & Cox, S. En C. que ofrecía en venta aparatos Westinghouse. En su publicidad afirmaba:

Un aparato de radio trae el resto del mundo a las puertas de nuestra casa. La emoción del radio; ese acto de escuchar conciertos musicales, canto y otras muchas cosas interesantes por conducto del aire, produce una sensación incomparable de la que uno no se cansa jamás (citado en Aceves, 2001: 95)

Las estaciones de radio también correrían con una irregular presencia hasta la aparición de la iniciativa privada en este sector.

Los intentos en el campo de la radio en Jalisco hacia los años veinte, se habían concretado en estaciones vinculadas a organismos estatales, y cuya actividad era por demás irregular. En rigor, la radiodifusión jalisciense se constituyó desde el momento en que se instalaron las primeras estaciones comerciales en la ciudad (citado en Aceves, 2010: 97)

Con el nacimiento de la XED, concesionada a la empresa Radiofonografía de Guadalajara, S.A., propiedad de Eladio Sauza, reconocido tequilero, y de los hermanos Ramón y Lauro Aréstegui, inició la era de la radiofonía comercial en la ciudad (Aceves, 2010). Sauza, era un empresario inteligente que alcanzaba a valorar las ventajas de la publicidad en relación a las ventas y más adelante veremos también como este apellido tendría una importancia fundamental en el apoyo a la ópera. Radiofonografía de Guadalajara, S. A. Tenía la concesión para operar una radiodifusora en onda larga y otra en onda corta. El 19 de agosto de 1932 la estación de onda larga comenzó sus transmisiones.

En el programa inaugural participaron destacadas personalidades del mundo artístico nacional como el dueto Martínez Gil, el pianista Gonzalo Curiel, los tenores Pedro Vargas y Mario Talavera, además de la Banda de Música del Estado, la Orquesta Sinfónica de Jalisco y el Mariachi Jalisciense. Entre los propósitos de esta emisora se mencionaban la promoción de elementos artísticos de la localidad y la difusión “más allá de las fronteras estatales y aun nacionales de nuestra cultura local y nuestras manifestaciones artísticas. (Aceves, 2010: 98)

En la ciudad, el fútbol tomaba cada vez mayor impulso. En el antiguo parque Martínez Sandoval, se jugaban encuentros entre *Las Chivas Rayadas del Guadalajara* o el *Atlas*, entre otros que habían surgido en las primeras décadas

del siglo. Estos, sumados a la lucha libre, al circo, a las corridas de toros, a las quermeses, loterías y ferias *conformaban la oferta de actividades del tiempo libre de los habitantes de la ciudad de entre las que también se encontraban el teatro y la ópera.*

Otro renglón de esparcimiento fueron los espectáculos de las carpas, el teatro y la ópera. Guadalajara contaba desde el siglo XIX con una tradición teatral mediante varios foros ubicados estratégicamente, algunos de los cuales constituyeron la primera estructura arquitectónica de los cines (López, 2002: 73)

Como se documentó en capítulo anterior sobre los espectáculos en México, las carpas también en Guadalajara tuvieron buena recepción. Siendo espectáculos de corte más cómico y divertido, estas carpas se habían instalado por el rumbo de San Juan de Dios. En sus funciones se mezclaba la expresión sexual explícita y encubierta, *el albur*, lo soez y el chiste con un despliegue creativo del lenguaje verbal como expresión de la libertad que las ideas revolucionarias habían dejado. Un espectáculo urbano, que tenía mayores adeptos entre las clases medias y bajas.

En días de verbena popular, se tendían carpas, dedicadas a la lotería y demás juegos permitidos por la ley. Fueron famosas carpas: La Bola de Hilo, del *Chato* Montoya y Jesusita Herrera, que invitaban al relajo, albur y decires, jugándose el público el derecho a ser o pertenecer al clan de los desarraigados. (López, 2002: 73)

De rancho chico a...rancho grande.

Posterior a la revolución, la necesidad de construir una nueva identidad que unificara a la nación estaba en el aire. Parecía urgente promover una noción de “mexicanidad” que proporcionara identidad y cohesión a la población. El cine fue uno de los factores fundamentales que ayudó de manera rápida a propagarlo. Abonando a lo ya mencionado en el capítulo anterior, hay que apuntar de manera especial, la película *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes, estrenada en 1936, que volteó la mirada hacia el costumbrismo. La época de oro del cine mexicano jugó un papel importante en la materialización de los valores post-revolucionarios del imaginario colectivo de la población. El tenor Tito Guizar era el protagonista de esta cinta original

que después tuvo un remake en 1946 protagonizada por Jorge Negrete que terminaría por solidificar el estereotipo de charro cantor también con películas como *¡Ay Jalisco, no te rajes!*. El tequila y el mariachi eran componentes fundamentales de esta construcción así como las cantinas, el campo y los caballos, una escenografía dispuesta para influir en el imaginario.

Esta próspera etapa de la industria cinematográfica, la cual llegó a ser la más importante del orbe hispanoamericano, terminó por reinventar un colorido y efervescente país que, con harta frecuencia, sobre todo cuando se trataba de ficciones campiranas (la llamada “comedia ranchera” se convirtió durante mucho tiempo en el género favorito del público), cabía enteramente en un solo estado de la República: Jalisco por supuesto. (Doñán, 2011: 33)

Jorge Negrete, que había cursado estudios en varios temas y canto con José Pierson, director de la Compañía Impulsora de Ópera de México. Incluso llegó a cantar en el Palacio de Bellas Artes en 1934 con el coro de alumnos de su maestro Pierson, en la obra musicalizada *La verdad sospechosa*, de Juan Ruíz de Alarcón. Posteriormente, Negrete audicionó para la compañía del Metropolitan Opera House de Nueva York pero sólo consiguió que le ofrecieran un papel de suplente, mismo que rechazó. Jorge Negrete años después cuando filma *Allá en el rancho grande* representaba en esta película los nuevos símbolos aspiracionales del pueblo mexicano: guapo, charro, galán, el mexicano alegre y temerario, valiente conquistador de mujeres. Negrete pues, dejó de lado su carrera operística para convertirse en un símbolo nacional. Así fue como el género “comedia ranchera” se popularizó en la figura del “charro cantor”. Siendo la ópera una práctica relacionada con una clase alta no parecía tener los suficientes adeptos en el gusto popular masivo y nacional que se quería promover. Existen algunos historiadores y cronistas que concuerdan con la importancia de estos valores resaltados que se materializaron, en gran medida, como los valores de una ciudad y el estandarte de un estado: Guadalajara, Jalisco. La distinción de gustos a partir de este momento era relacionado con el desarrollo de las clases sociales de manera más marcada: al gusto popular tenía estrecha relación con lo que en *Allá en el rancho grande* se mostraba, mientras la clase alta seguía intentado preservar prácticas europeas que se vinculaban con el gusto exquisito asociado a las bellas artes. *Es en este divorcio entre lo que se comenzaba a dibujar como*

“alta cultura” versus “cultura popular” es que la ópera no tiene un arraigo social más democrático y se le confina en este contexto a ser una práctica reservada para las élites.

Cierta fama pública acabo convirtiendo al estado de Jalisco y particularmente a su ciudad capital en recipientes de algunas de las principales señas particulares de la identidad mexicana, sobre todo si a tales signos distintivos (entre otros, el mariachi, la charrería, el tequila e incluso algo que bien podría ser llamado el *Mexican way of life*) (Doñán, 2011: 31)

De la misma manera en este Estado se desarrolló un conservadurismo asociado con la Iglesia Católica y con las prácticas políticas de derecha. .

Por una parte se ha convertido en el estado emblemático de la defensa del catolicismo y de la Iglesia, pero por otra, es el productor de los componentes que actualmente simbolizan la identidad mexicana. Si Jalisco, pues perdió las batallas contra el centralismo, arrebató al poder central el privilegio de dotar de una identidad laica a México. (Vaca, 2006: 91).

Los compositores y letristas de música ranchera reforzaron esta construcción, y a que esta “comarca idílica fuera elevada a la categoría de capital sentimental de México” (Doñán, 2011:40). Estas nuevas tradiciones que daban identidad, abonarían en gran medida al propósito de unificación de país. Se retomaban antiguos modelos para “construir tradiciones de un nuevo tipo para nuevos propósitos” (Alarcón, 2006: 101). Las tradiciones, en gran medida, establecen relaciones simbólicas de conexión y pertenencia. Además de mostrar y generar pautas de comportamiento de lo que se quería construir como mexicanidad: el idílico mundo del sector rural. La construcción de esta identidad mexicana era resultado de la implementación de nuevas tradiciones, de “tradiciones inventadas” en el sentido propuesto por Hobsbawn y Ranger:.

Una tradición inventada “implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica y ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, la cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado (Hobsbawn y Ranger citados en Alarcón, 2006: 101)

Esta identidad posrevolucionaria promovida recogía elementos del pasado histórico mezclándolos con otros elementos que conseguían una suave hibridación que implantar. Una construcción del imaginario no exclusivamente indígena que presentaba un mestizaje peculiar que abarcaba canciones, vestuario, sombreros, botas, caballos, presentando roles claros que se dividían en dos sexos y en diferencias de castas.

La valentía, la pasión, el culto a la belleza femenina, las serenatas, las grandes fiestas con mariachis, jinetes y charros que cantaban o gritaban de orgullo, por una nueva nación que comenzaba a florecer después de la revolución (Alarcón, 2006:103)

Estas prácticas que pronto encontraron eco en la población, afianzaban esta identidad postrevolucionaria que estaba lejos de vincularse a las llamadas bellas artes.

Pero en la fama popular eran la charrería, el mariachi y el tequila las prácticas culturales identificadas con Jalisco que trascendieron como “elementos simbólicos de la mexicanidad, junto con otros de incuestionable valía nacional como la virgen de Guadalupe” (García, 2006:65)

De esta manera, la popularización de estas figuras tuvieron especial arraigo en Guadalajara y en todo el Estado de Jalisco trascendiendo en el tiempo consolidándose de manera importante incluso hasta la actualidad. Como ejemplo podemos citar la presentación del Gobierno de Jalisco en su portal de presentación en internet:

Decir Jalisco es decir tequila, es decir charrería, es decir mariachi, cartas de presentación por excelencia todos ellos indivisos ó en conjunto de México para el mundo. ¹⁶

Si “Jalisco es México” ¹⁷, Jalisco es en su materialidad más destacada, Guadalajara. Como capital del estado, Guadalajara se ha constituido en el imaginario popular, de manera indisoluble de Jalisco.

A la par que eso sucedía, surgió en Guadalajara en 1937, el Roxy, un espacio que presentaba acorde a la demanda general primero, funciones de cine.

¹⁶ <http://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/presentación>

¹⁷ frase acuñada por el Gobierno del Estado en 1995

Dotado de un moderno edificio y equipo con adelantados sistemas sonoros y aparatos de proyección de “alta intensidad y luminosidad”, constituían la última palabra en equipos para cine. La función inaugural se presentaba como de lo “mejor”: “*Allá en el rancho Grande*”, producción de Fernando de Fuentes (1936). El programa era secundado por la más reciente y mejor interpretación lograda por la 20th Century Foz de las famosas quintuplas Dione: Ivonne, Cecile, Marie, Annette y Emile, en la cinta *Reunión de corazones*. Se puede afirmar que ambas producciones representaron, en su momento, la primera: el alma de México, el colorido de nuestro suelo patrio, y la segunda un melodrama típicamente “americano” (López, 2002: 143)

El Roxy cerraría sus puertas años después cuando sucedió la crisis del cine mexicano que vino después de la época de oro. Dejó de funcionar en los años setenta como cine. Años después se rehabilitaría y se abriría como espacio para conciertos alternativos en los noventa teniendo varios cierres intermitentes hasta que a partir del 2005 permaneció cerrado por seis años. Desde su apertura como espacio de conciertos, muchos grupos locales, nacionales e internacionales se presentaron ahí, era un espacio que convocaba a un público diverso, en especial los jóvenes, y era un punto de referencia del ambiente cultural *undeground* de Guadalajara. En especial, muchas de las bandas de rock nacional más importante pasaron por ahí.

Mientras la población de Guadalajara iba en aumento, el cine crecía también en adeptos. Los sitios que habían privilegiado presentaciones teatrales, daban paso en su cartelera cada vez más a las funciones de cine dado que los empresarios comenzaron a darse cuenta que podían tener mayores ingresos con menos inversión en el caso de las funciones de cine. Lo contrario a la ópera y al teatro que requería de una mayor inversión tanto de dinero como de logística para su producción.

[..] principalmente las empresas anunciando un pronto cambio en sus salones, convirtiéndolos ahora en salas cinematográficas en lugar de salas dedicadas a la escena teatral. Las agrupaciones obreras que se sienten afectadas por este tan brusco cambio de vida del espectáculo teatral, protestaron contra tal intención ejerciendo represalias en contra de esas empresas dueñas de teatros y usando hasta la fuerza si es necesario, para no permitir que se lleve adelante este proyecto que pondría punto final a la actual vida de los actores teatrales. La decadencia del teatro a esto obedece, y la falta de espectáculos de esta índole en la capital de la República y en los estados nos hace

pensar en una verdadera crisis; crisis que no obedece precisamente a la falta de actores, porque los hay, sino más bien a la falta de empresas que ya no ven en el teatro un negocio, sino un peligro para sus intereses.

El cine nacional, que, como industria nueva en nuestro país ha despertado un verdadero atractivo entre los elementos artísticos, es uno de los fuertes motivos que impulsan a las empresas a cruzar de brazos ante la impotencia de no poder levantar un espectáculo teatral. La cinta deslumbró a los reales valores de las tablas, que viendo en ellas pocas posibilidades de seguir cosechando lauros, optaron por dedicarse de lleno al trabajo del cine haciendo un completo abandono al trabajo de las tablas. El cine fue una novedad y de seguro que pagó más a los que se dedicaron a él. El teatro no pudo satisfacer sus exigencias, porque el primero se llevó al público y faltó este elemento indispensable para su sostenimiento. Ante esta situación que realmente es alarmante para los que viven del trabajo del teatro, no hay más remedio que confesar que, si esto sucede, el teatro vendrá al suelo, no obstante que las organizaciones obreras que de él vivan tomen las medidas más importantes para evitarlo. En México se ha anunciado el cierre de algunos teatros, en vista de que no es posible sostenerlos ya. Y en los estados se carece del teatro, porque tampoco es posible que las empresas estén en constante peligro de perder sus capitales por falta de elementos y garantías.

El teatro en abandono no puede seguir viviendo, porque esto sería su muerte, y no existen valientes que se enfrenten a su actual crítica situación. No habría más remedio que admitir el cierre de esos salones teatrales para convertirlos en salas de proyección cinematográfica (citado en López, 2002: 90)

Esta nota, recuperada de un artículo publicado en 1938 muestra claramente la competencia económica que existe entre los espectáculos escénicos y el cine que cada vez tiene más salas de proyección y más espacios ganados. De manera particular lo aquí señalado tiene que ver con el inicio de una participación empresarial que decidía por sus intereses particulares, cuáles espectáculos les generaban una mayor ganancia.

En 1940 se inaugura el Cine Variedades. Aquí un fragmento de una crónica en el diario *El Informador* al respecto

El próximo jueves, en una función solemne y suntuosa será abierto al público tapatío el lujoso cine Variedades, que viene a ser un legítimo orgullo de nuestra ciudad y que está destinado a convertirse en el más frecuentado centro de reunión tapatío (..) sólo nos resta felicitar al culto público tapatío, porque a partir del próximo jueves 6 de junio contará con un centro de espectáculos digno de él. Vaya también nuestra calurosa felicitación a la progresista empresa que ha sabido interpretar las aspiraciones culturales y artísticas de nuestra ciudad. Esfuerzos como los que implica la construcción de este gran centro de

espectáculos deben ser estimulados por nuestra autoridad en todos los órdenes, puesto que significan un adelanto moral y material de nuestro pueblo y confianza en nuestros gobiernos e instituciones (citado en López, 2002:154 y 157)

En 1942 se inauguró el Teatro Alameda, un proyecto impulsado por varios empresarios del espectáculo. El proyecto de construcción que responde a una idea de modernidad, estuvo a cargo en su construcción del despacho Barragán y Garibi y los aspectos decorativos al arquitecto Carlos Crombé. En ese mismo año se funda el periódico *El Occidental* con el apoyo financiero de algunos hombres de empresa como Jorge Dipp, Félix Díaz Garza, Carlos Collignon y Carlos Dávalos siendo el primer gerente Rubén Villa Michel. A este periódico se le asocia con el apoyo de monseñor José Garibi Rivera, entonces arzobispo de Guadalajara. A *El Occidental* se le asocia también con el PAN (Partido Acción Nacional) por las relaciones que mantenía con los hombres de empresa y con Víctor y Efraín González Luna, este último abogado empresarial de gran poder en Guadalajara ubicado en la derecha democrática, que posteriormente sería candidato a presidente por ese partido (Sánchez Ruíz, 2010).

La Guadalajara de la modernidad

Años más tarde con la llegada de Jesús González Gallo al gobierno estatal de Jalisco (1947-1953) con la bandera “la modernidad” impulsó proyectos que implicaron la modificación de calles del centro histórico, -por ejemplo la tienda Fábricas de Francia que estaba en la esquina nororiente del cruce de Juárez y Alcalde- para el ensanchamiento de calles convirtiéndolas en avenidas como Juárez-Vallarta, 16 de Septiembre-Alcalde, Federalismo y Tolsá. Los cambios urbanísticos fueron drásticos y bajo el diseño de Ignacio Díaz Morales, se construyó la Cruz de Plazas en el corazón de la ciudad, demoliendo varias fincas de valor patrimonial para su propósito. Se fundó también la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. El automóvil como símbolo novedoso y progresista ganaba terreno. En la presidencia se encontraba Miguel Alemán Valdez (1946-1952) que impulsaba el lema de “progreso material y espiritual” “cuya propuesta de desarrollo se basaba en la ampliación de las redes de comunicación, la tecnificación del campo y la industria y el desarrollo de las infraestructuras” (García, 2006:59)

Es aproximadamente a mitad del siglo pasado durante el periodo de gobierno de Jesús González Gallo que se propuso “modernizar” la capital de su estado y “emprendió para ello una cruzada demoledora que se ensañó a mansalva, con numerosos fincas patrimoniales y con conjuntos urbanos enteros, a los que reemplazó con nuevas edificaciones y “modernos” espacios públicos. (Doñán, 2011: 65)

La popularidad del fútbol en Guadalajara se incrementó significativamente en 1951, gracias a que el Atlas, equipo de la localidad, ganaba su primer campeonato. El otro equipo local, *El Guadalajara*, mejor conocido como *Las Chivas Rayadas*, ganaría varios campeonatos más a partir de la temporada 1956-1957. Esto empujó una importante iniciativa para la ciudad: la construcción de un nuevo estadio del tamaño propio para la afición futbolística. De esta manera El Club Oro, que se había fundado en 1932 en el barrio de Oblatos, donde se había construido un estadio, cedía el paso a lo que sería en la Colonia Independencia, la construcción del Estadio Jalisco. Este nuevo estadio se inauguró en 1960. Pero pronto la popularidad de este deporte-espectáculo se incrementó y para cuando se celebró el Campeonato Mundial de 1970 había sido necesario construir el segundo piso aumentando la capacidad de 35 mil espectadores a los 65 mil, su aforo actual (García Elías, 2003). Este estadio no sólo albergaba partidos de fútbol, también se convirtió en uno de los primeros foros para espectáculos y conciertos masivos e incluso religiosos como la visita del papa Juan Pablo II, años más tarde. Así que mientras la afición aumentó y como resultado de esto, se construyó un estadio, no sucedía lo mismo con el público de ópera que durante todo el siglo pasado, siguió únicamente asistiendo al Teatro Degollado.

En el mes de marzo de 1952, Emilio Azcárraga Vidaurreta constituyó en la ciudad de México la empresa denominada Televisora de Occidente, S.A. sentando “de alguna manera las bases sobre las cuales desarrollaría la industria televisiva en Jalisco y particularmente en Guadalajara” (Aceves, 2011: 108) que posteriormente se fusionaría con Telesistema Mexicano, S.A., propiedad de Azcárraga también, para convertirse en el accionista mayoritario. Esto dio paso a que más tarde en 1960 se inauguraran las instalaciones de Televisión quedando constituido “el tentáculo jalisciense del consorcio televisivo, al cual sus mismos propietarios habían bautizado orgullosamente con pretensiones juliovernescas, como el Pulpo Electrónico” (Aceves,

2011:110). La apertura de Televisión no fue un acontecimiento menor y se dieron cita varias de las personalidades más influyentes de la ciudad, entre ellas el cardenal José Garibi Rivera, a cargo de la bendición del edificio y la declaratoria de apertura serían pronunciada por gobernador del Estado, Juan Gil Preciado. Cito aquí parte de su discurso:

Nuestra ciudad reafirma su incontenible avance en las rutas del progreso, al iniciarse hoy las actividades en el Televisión de Guadalajara, con la responsabilidad y formalidad propias de un importante vehículo de difusión (...) Con el espaldarazo de las más altas autoridades, Televisión formalizó su presencia ante una sociedad jalisciense que ya se encontraba participando de lleno en el fenómeno de la televisión como atestiguaban las 13 390 viviendas que contaban con un aparato receptor según datos del VIII Censo General de Población realizado ese mismo año (*ibid*)

Al término de la gubernatura de González Gallo, toma su lugar Agustín Yáñez de 1953 a 1959. Considerado uno de los más grandes escritores de novela mexicana, tuvo además una carrera importante como político desempeñándose en varios cargos dentro y fuera de Guadalajara. Destaca por ejemplo, su nombramiento como Secretario de Educación durante el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz desde diciembre de 1964. Fue miembro del Seminario de Cultura Mexicana y del Colegio Nacional. Recibiría también el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Literatura y Lingüística. Durante su gestión,

Se duplicó el presupuesto destinado a educación y cultura, hasta exceder la tercera parte del gasto público [...] Esto hizo posible: duplicar los emolumentos del magisterio; aumentar 500 plazas más para maestros de primaria dependientes del gobierno estatal, y acrecentar el número de planteles oficiales *federales o estatales* en 209 más. Aumento del subsidio a la Orquesta Sinfónica de Guadalajara y dotación completa de instrumental nuevo a la Banda del Estado. Subsidios y diversos estímulos a los grupos culturales de los municipios, en donde bajo los auspicios del Gobierno se realizaron giras de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, de la Banda del Estado, de grupos dramáticos; exposiciones y conferencias ¹⁸

Al término del gobierno de Yáñez, su sucesor Juan Gil Preciado, había sido Presidente Municipal de Guadalajara de 1956 a 1958. Asume el cargo como

¹⁸ Fuente página oficial del escritor en internet: <http://agustinyanezd.tripod.com//curriculum.html>

gobernador de Jalisco para el periodo de 1959-1964 para después ser Secretario de Agricultura y Ganadería, de la misma manera que Yáñez, durante el sexenio del presidente Díaz Ordaz.

Mientras Gil Preciado fungió como gobernador junto con el entonces presidente de la República Adolfo López Mateos, inauguraron el 6 de diciembre de 1960 una serie de obras en la ciudad que contribuirían de manera importante al progreso de Guadalajara: la folletería especial en torno a la Plaza Juárez, el Teatro Experimental de Jalisco, las obras generales de servicio social y privado: los multifamiliares Guadalupe Victoria y José Antonio Torres, la escuela 6 de Diciembre, la Casa de la Juventud, una unidad habitacional popular del Instituto de Bienestar Social, una fuente en Zapopan, el Jardín Buseta, las escuelas Encarnación Rosas, Abolición de la Esclavitud y Guadalajara, la guardería infantil Eva Sámano de López Mateos, la Cárcel Preventiva, la unidad habitacional en la colonia Morelos, la Sala Dr. Atl de la Casa de la Cultura y el centro recreativo obrero en la Fábrica Atemajac. Juan Gil Preciado pronunciaría para la inauguración principal de estas obras un “discurso de tinte nacionalista que evocaba los orígenes del autogobierno del país” (Fregoso, 2010: 96-100)

Eran tiempos en los que Guadalajara aún no llegaba al millón de habitantes (..) y donde los teatros de cámara escaseaban, siendo, entonces, los atrio de las iglesias y las casas particulares los lugares dispuestos como escenario para las representaciones de los amantes del teatro. Así, en esa ola de estrenos, el presidente también inauguraría un teatro, necesario para el esparcimiento y la educación estética de la colectividad (ídem)

Uno de los teatros más importantes de la ciudad, con mayor actividad y más presencia entre la población de Guadalajara fue el Teatro Experimental de Jalisco, que compartiendo espacio en el entorno del Parque Agua Azul ha sido uno de los espacios más frecuentados por los habitantes de la ciudad. Sin embargo, en este teatro, no se llegó a presentar ninguna ópera.

El Teatro Experimental de Jalisco fue concebido como parte del complejo cultural proyectado en torno al Agua Azul, donde un año más tarde, el 8 de enero de 1959 fue inaugurado el Museo de Arqueología de Occidente de México; el 7 de febrero, el edificio que albergaba la Casa de la Cultura, que sería sede también de la Biblioteca del Estado y el Archivo General; en 1961 se estrenaría la Escuela de Pintura y Escultura al Aire Libre en el Jardín del Arte, en el mero corazón del

bosque; así como el 14 de mayo de 1962, el Teatro Guadalajara del Seguro Social y el 8 de septiembre de 1964 sería inaugurada también por presidente Adolfo López Mateos, La Casa de las Artesanías en Jalisco (ídem)

Es el 8 de junio de 1964 que Guadalajara llegaba al habitante un millón. Juan José Doñán, cronista de la ciudad, recupera una nota del periódico *El Occidental* de ese mismo año donde la publicación citada versa lo siguiente “Guadalajara se coloca, ahora sí, en la jerarquía de gran ciudad, de urbe de primer orden” (en Doñán, 2011: 65). Esto en concordancia con los objetivos del saliente gobernador Juan Gil Preciado, que en su II informe de gobierno se había planteado “poner a Guadalajara a la altura de las principales ciudades del mundo” (García, 2006: 72). Mientras la población crecía significativamente, no existieron iniciativas que procuraran otro teatro de ópera además del Degollado.

En el año de 1965 se inauguraron las primeras Fiestas de Octubre, unas festividades de la ciudad que durante los 31 días del mes del mismo nombre, ofrecían una diversidad de espectáculos y entretenimiento para pasar el tiempo libre entre los que se encontraban conciertos de música, competencias deportivas, muestras folclóricas, venta de artesanías, charreadas, entre otros. Pero no solo eran los habitantes de la ciudad los que lo gozaban. De distintas partes de la República Mexicana se trasladaban a los festejos en una época que al parecer, antes de estas fiestas, había visto disminuir el número de turistas (Santillán, 2003). La zona del Parque Agua Azul era un espacio de convivencia natural que conjuntaba varias cosas:

Belleza natural e infraestructura de entonces y porque en su zona alrededor se encontraba el Lienzo Charro, un magnífico hotel, zona comercial, la Casa de las Artesanías de Jalisco, un pequeño museo, y la Casa de la Cultura entre otros sitios de interés (Santillán, 2003: 320).

En esta zona la gente podía asistir al disfrute del espacio público coincidiendo con la vocación del parque como centro de encuentro, reunión y convivencia. Estas fiestas con el paso del tiempo dejaban atrás su esencia tradicional y popular para ir pasando a tomar un carácter modernista y evolucionar a la par de la sociedad tapatía. En el año 1984 se trasladaron el Auditorio Benito Juárez, su hasta hoy, sede, alejándolas del Agua Azul que se vio afectado por

esto en su concurrencia hasta convertirse en un parque que se ha abandonado con el paso del tiempo cada vez más.

En 1967 se inaugura la Plaza de Toros “Monumental de Jalisco” que fue diseñada para albergar aproximadamente 16,000 espectadores sobre una superficie de 60,000 metros cuadrados. El proyecto arquitectónico lo realizó José Manuel Gómez Aldana. Ahí se realizaron durante los 80’s y 90’s varios espectáculos no solamente taurinos sino musicales, entre otros, convirtiéndose en aquella década en un espacio asociado a los grandes espectáculos que visitaban la ciudad, en especial, conciertos.

En 1968 se inauguró Plaza del Sol como una pionera en centros comerciales en América Latina, con la misma ola de modernidad que la ciudad estaba viviendo. Esta gran plaza tenía una nueva característica: agrupaba distintos establecimientos en un mismo espacio.

Abierto, moderno y funcional, destinado únicamente a dicho fin [...] A pesar de que parecía un proyecto muy difícil debido a su magnitud, su novedad y su ubicación (en los años 60 era a las afueras de la ciudad), su historia está llena de visión y tenacidad, y demuestra que cualquier sueño puede volverse realidad si se trabaja por él. Plaza del Sol constituyó una innovación comercial sin precedentes en el país, pues era un gran complejo mercantil en el que se podía adquirir todo lo necesario. En poco tiempo se convirtió en un sitio de reunión, de paseo y de esparcimiento que le proporcionó una imagen de modernidad a la ciudad.¹⁹

A partir de entonces, la apertura de plazas o centros comerciales iría en aumento en las diferentes zonas de la ciudad convirtiéndose en los nuevos espacios que ofrecían alternativas de esparcimiento. Estos centros comerciales que fomentaban el consumo capitalista, se volverían con el paso de los años un importante monopolio del tiempo libre sustituyendo a los espacios públicos abiertos como centros de reunión colectiva. La diferencia es que en estos centros comerciales la gente ya no interactuaba entre sí ni se fomentaba el intercambio de ideas.

En 1977 se inauguró por el entonces gobernador de Jalisco, Alberto Orozco Romero, el Foro de Arte y Cultura. Con una capacidad de 886 butacas, ha presentado una gran diversidad de espectáculos escénicos a lo largo de su historia. Actualmente sigue en funcionamiento y su administración depende de

¹⁹ <http://www.plazadelsol.com/historia/>

la Secretaría de Cultura de Jalisco. Un espacio que desde su apertura ha presentado espectáculos de diversas índoles que van desde las academias particulares. que tienen sus funciones de fin de curso, hasta espectáculos menos amateurs pasando por un amplio espectro de actividades. Lo cierto es que el perfil del espacio no ha estado definido tanto que se pueden presentar compañías de nivel internacional, como actos de entregas de reconocimientos a cualquier tipo de causa. Dada la inconsistencia de la programación, no se le puede catalogar como un espacio con un perfil definido.

En ese mismo año se crea el Fondo Nacional para las Actividades Sociales y Culturales del Estado de Jalisco, dependiente del DIF Jalisco, para la promoción y desarrollo de la cultura que desaparece en 1983.

En 1987 se crea la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) bajo el auspicio de la Universidad de Guadalajara, uno de los eventos culturales más importantes de la ciudad y que se ha convertido con el paso de los años en una de las ferias del libro más importante del mundo. La Universidad de Guadalajara se posicionaba como uno de los promotores culturales más importantes del Occidente del país teniendo bajo su organización, además de la FIL, El Festival Internacional de Cine de Guadalajara, El festival Papirolas para niños y niñas, El Teatro Diana, el Centro Cultural Universitario, entre varios más, todos bajo la presidencia de Raúl Padilla López, ex rector de la Universidad de Guadalajara y cuyo poder e interés ha trascendido a la rectoría convirtiéndose en uno de los hombres con más poder en el estado abarcando la cultura y la política entre otros.

En los siguientes años hubo un desarrollo importante de instituciones oficiales que aglutinaban las actividades culturales. Este proceso de institucionalización lleva entre otras cosas, a acrecentar la burocracia y a reducir el gasto en actividades. Para fines de esta investigación, se agruparon en un capítulo posterior y aquí seguirá dándose cuenta de sucesos contextuales de la ciudad.

En 1991 abre sus puertas con la puesta en escena “las batas blancas no ofenden” de Jorge Ortiz de Pinedo como principal atractivo de cartel, un teatro que vendría a dar cuenta de la gran demanda de la ciudad por presenciar espectáculos de corte más comercial: el Teatro Galerías. Inaugurado por el entonces cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo y el también entonces gobernador Guillermo Cosío Vidaurri, este teatro detonaba una oferta distinta

para la gran demanda de ocupación del tiempo libre que tenían los habitantes de la ciudad. Ubicado más hacia el sur de la ciudad, muy cerca de Plaza del Sol -de la que aquí se ha referido en párrafos anteriores-, lejos de donde la mayoría de los teatros en Guadalajara se ubicaban, se convertía en el primer teatro manejado por particulares que presentaba ofertas de espectáculos que no se regían por una premisa cultural sino empresarial y de mercado. Quizá este, podría ser el antecedente en cuanto a modelo de operación y gestión de lo que años después adoptaría el Teatro Diana. El Teatro Galerías abrió una puerta a Guadalajara para convertirse en una plaza atractiva en la oferta comercial y para las giras por su tamaño: aproximadamente 1800 butacas. En aquel momento en la ciudad no existía ningún espacio escénico, salvo el Degollado pero con una vocación totalmente distinta, que pudiera albergar las giras comerciales de teatro, música, danza, entre otros, que los promotores del espectáculo en su mayoría de la Ciudad de México, requerían. Un año antes se había fundado la empresa CIE, de la que se refiere más ampliamente en capítulo anterior, que se convertiría años más tarde en el monopolio de espectáculos en México. De manera que las circunstancias estaban dadas: un espacio privado en la segunda ciudad del país con capacidad suficiente para obtener costo-beneficio comercial, era un blanco atractivo para la consolidación del mundo del espectáculo. Sin embargo, por las condiciones espaciales y técnicas del Teatro Galerías, este no sería un espacio propicio para presentar funciones de ópera. Tampoco fue un espacio que mostró interés en producirla.

En los umbrales del cambio de siglo, se podía percibir en el ambiente una nación que quería un cambio en el gobierno. Los sonados escándalos y crisis que los últimos gobiernos priístas dejaron, comenzaban a reflejarse en el voto de la gente. Así fue como en 1995 el candidato por el Partido de Acción Nacional (PAN) Alberto Cárdenas Jiménez se convirtió en el primer gobernador panista del Estado, contando también con mayoría en el congreso del estado. Alberto Cárdenas era aceptado por un amplio sector de la población por su imagen de “político accesible”, “hombre de trabajo”. Gozaba de la simpatía de un amplio sector de la sociedad.

En 2001, y aquí concentramos la atención durante este periodo ya que coincide con la desaparición de las temporadas y funciones de ópera en la ciudad, asume el cargo de Gobernador, Francisco Ramírez Acuña, que pertenecía también al Partido Acción Nacional (PAN) Ex presidente municipal

de Guadalajara, fue un gobernante sin capacidad de diálogo, demostrando un alto grado de autoritarismo, centralismo, verticalidad y arbitrariedad. Ramírez Acuña representaba la ideología política de la vieja guardia, las prácticas autoritarias y el influyentismo, distinguiéndose por una oportuna habilidad política siendo este el motor que lo lleva a “destapar” a uno de los precandidatos por el PAN a la presidencia de México que posteriormente se convertiría en presidente: Felipe Calderón. Ramírez Acuña también será recordado como uno de los gobernadores que menos infraestructura urbana dejó, especialmente con el tema del transporte público. En su sexenio, una particular figura ocupó el cargo de Secretaria de Cultura: Sofía González Luna, una señora de “reconocida” familia de la clase alta tapatía, pariente del ideólogo fundador del PAN, Efraín González Luna. Una de las medidas radicales que González Luna tomó al frente de la Secretaría fue la de sacar al Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara del Teatro Degollado, a pesar de las múltiples peticiones para revocar esta medida por muchos actores de la sociedad civil e incluso ignorar el pedido que le hizo la Comisión de Estatal de Derechos Humanos de Jalisco (CEDHJ) el 7 de noviembre de 2006. Esto sucedió a partir de la remodelación del Teatro Degollado pues a partir de la reapertura, se le negó al Ballet formar parte de la programación ya que se argumentaba que con el zapateado dañarían la duela del escenario del teatro. En una nota publicada en el diario *La Jornada*, se recupera al respecto:

Ella (Sofía González Luna) considera que el ballet folclórico es un arte menor que no tiene cabida en un recinto como el Teatro Degollado; nosotros nos negábamos a creerlo porque nunca nos dijo que no íbamos a regresar, pero ya va para un año y ni siquiera responde nuestras peticiones", manifestó David Izazaga Márquez, director de Artes Escénicas y Literatura de la UdeG. En efecto, en recientes declaraciones, González Luna expresó que el Degollado no es un recinto adecuado para el ballet folclórico. "La duela es para las puntas de ballet, el tiatro (sic) es para la Filarmónica de Jalisco, la ópera y las bellas artes."²⁰

En la administración de Sofía González Luna las temporadas de ópera llegaron a su punto más crítico hasta desaparecer.

La titular de la Secretaría de Cultura del periodo 2001-2007, a quien se critica por su inexperiencia en la materia y su bajo perfil (solo ha podido

²⁰ <http://www.lajornadasanluis.com/2006/03/09/index.php?section=cultura&article=a09n2cul3>

acreditar estudios básicos y un curso de inglés) es sobrina de uno de los fundadores del partido en el gobierno (PAN) y se vincula fuertemente a grupos radicales de derecha; según su propia opinión, el evento más relevante de su gestión ha sido una exposición de arte sacro, montada en el marco de un evento de la iglesia católica, el congreso eucarístico internacional. (Castro, 2010, p. 198)

En otra nota del periódico *El Informador* se refiere a las intenciones de la Secretaría de Cultura respecto a la ópera:

A inicios de ese mismo año se anunció por todo lo alto la creación de una casa o compañía de ópera que tendría su sede en el Teatro Degollado, al que se buscaría convertir en un “teatro de ópera” como los de las grandes capitales culturales del mundo. Esto daría como resultado que esta ciudad contara con una temporada anual que presentaría lo mejor del repertorio operístico de todas las épocas. El proyecto contemplaba la creación de un centro de formación artística multidisciplinaria, que sería también encargado de la producción, tomando el ejemplo de ciudades como Milán.²¹

Sin embargo, poco tiempo después el entonces titular de la Orquesta Filarmónica de Jalisco, Luis Herrera de la Fuente, anunciaría su renuncia por falta de presupuesto para la Orquesta. Y tampoco llegaron las temporadas.

Es hasta aquí, en ese cambio de siglo que la ópera tuvo su quiebre. Como se ha podido dar cuenta, Guadalajara ha tenido diferentes líneas de desarrollo cultural en varios ámbitos. A pesar de ser una ciudad predominantemente comercial, de paso, la infraestructura cultural se ha diversificado a lo largo del tiempo. A pesar de esto, la ópera fue perdiendo vigencia conforme se acercó el cambio de siglo como podremos también constatar más adelante.

21

http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/ImpresionDetalle.aspx?fec=2009/03/14&id_d esp=24298

6. Historia social de los espacios para la ópera en Guadalajara.

“El saber occidental intenta, desde hace veinticinco siglos, ver el mundo. No ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. La vida es ruidosa y sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de los animales. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. Nada esencia, ocurre sin que esté presente el ruido. Hay que aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, por su arte y por su fiesta más que por sus estadísticas”
(Attali, 1977:9)

Sobre el sentido simbólico de los espacios

Los espacios hablan. Desde su concepción, cargados de imaginarios que los habitan como expectativas de lo que serán, transformándose luego en lo que en realidad se convierten, llenando de historias y memorias afectivas y sensibles su paso a través del tiempo. Ese recorrido de la memoria da cuenta de las transformaciones en los usos y costumbres adjudicados que pueden ser acordes o no, con la primera intención en la que un espacio es concebido. Memorias simbólicas.

Se trata de dar a conocer con historia de piedra, el pasado de esta noble y leal ciudad, es decir, hablar a través de la voz de las piedras de los edificios antiguos que quedan en la capital tapatía de los cuales, sin duda, uno de los principales es el Teatro Degollado, que hoy por hoy, por cierto, viene siendo como la catedral de la cultura no sólo de la urbe guadalajarensis, sino de todo el estado de Jalisco. (..) Los edificios, las casas, los templos, los palacios, son testigos mudos pero elocuentes narradores de la historia del lugar donde se encuentran. La arquitectura tiene lengua, y habla, y a quien asegura que hasta canta (Belgodere, 2000: 13, 17)

La memoria social de un espacio es un documento de potente lectura en varios niveles. Este apartado pretende dar cuenta de esos significados que a través del tiempo un espacio más allá de lo teatral da cuenta. Esos significados simbólicos que surgieron previos a su construcción y que se han ido transformando a través del tiempo.

Uno de los elementos que me parece importante rescatar en este apartado es la dimensión social y simbólica de los espacios. Para esto abordó dos espacios en particular relacionados con la ópera en Guadalajara, El Teatro Degollado y el Teatro Diana. El primero ha sido uno de los principales

referentes culturales y artísticos de la ciudad. Durante el transcurso de más de cien años ha acumulado parte de la identidad de varias generaciones de tapatíos. De la misma manera y como veremos más adelante, su planeación, construcción y remodelaciones varias, han implicado a diferentes personajes que pertenecían y pertenecen a la esfera del poder político y económico de la ciudad.

Como todo recurso, el espacio es fuente de poderes y las modalidades de control de su uso serán decisivas para hacer que ese recurso sea un instrumento de subordinación o de liberación, de diferenciación o de igualdad. Como confirmación de esto se pueden observar dos hechos: en ninguna sociedad el uso del espacio se deja a la inmediatez y a la espontaneidad instintiva; al contrario, siempre está socialmente reglamentado y culturalmente definido. Tal reglamentación y definición encuentran una precisa correspondencia en las relaciones sociales. En otros términos, la relación hombre-espacio coincide con la relación entre los hombres en el espacio y la conciencia cultural de esta relación. No se trata, sin embargo, de la racional satisfacción de una necesidad abstracta, sino de una realidad históricamente definida y manipulada a nivel cultural: eso es lo que tenemos delante de nosotros cuando examinamos un espacio (Signorelli, 1996:56)

Desde la conformación de la ciudad de Guadalajara, la memoria colectiva comienza un proceso vivo de significación del territorio. De esta manera se van conformando mercados, pórticos, plazas, sitios de reunión, templos entre otros, espacios significativos para los habitantes que cambiaron como la misma forma de la conformación de la ciudad cambió.

En esto de la memoria colectiva, la conformación espacial ha sido resultado de una construcción, distribución y ocupación de espacios logrados poco a poco (Fernández, 1991).

No hay duda que el uso antrópico, es decir, humano, del espacio, es instrumental y expresivo, tanto funcional como simbólico, cognoscitivo y emotivo al mismo tiempo; al interiorizar el orden espacial que su grupo de pertenencia ha construido históricamente, el individuo interioriza el orden social, y al mismo tiempo la estructura cognoscitiva y ética que ordenará su vida psíquica y social. En otros términos, apropiarse cognoscitiva y operativamente de un espacio culturalmente modelado significa integrarse en el grupo social artífice de aquel proceso de modelamiento (Signorelli, 1996:58)

Los espacios comunican, significan a la gente y la gente a su vez los significa a ellos, de ahí que deriva lo simbólico.

El espacio se define en relación a los seres humanos que lo usan, lo disfrutan, que se mueven en su interior, que lo recorren y lo dominan (Signorelli, 1996: 53)

La importancia del Teatro Degollado recinto no sólo está relacionado con la vida artística de la ciudad sino con la vida política, económica, cultural, asociándose de manera más puntual a las clases altas.

El Teatro Diana, de relativa reciente inauguración representa otro tipo de recinto cultural más identificado con los modelos del siglo XXI como señalaré más adelante.

El Teatro Degollado

En el lugar que ocupa actualmente el Teatro Degollado, se encontraba la primitiva plaza mayor de la ciudad, llamada “de San Agustín o Santa María de Gracia”. Ahí, diversas ceremonias entre las que se documentan el cambio de la capital de Nueva Galicia de ser la ciudad de Compostela, a favor de Guadalajara.

Posteriormente esa plaza sirvió, en lo que quedaba del siglo XVI, de mercado principal. Históricamente este lugar ha sido desde el inicio de la vida de Guadalajara como ciudad constituida, un importante centro de reunión que se configuraba como parte de la vida pública de sus habitantes y que pasó a ser parte de su memoria colectiva.

La memoria colectiva genera, por lo tanto, un espacio y un tiempo que manifiestan la “tradición” de un determinado grupo (Ortiz, 2000:15)

En aquel momento muchas de las actividades incluso de diligencias judiciales, civiles o administrativas eran públicas, al aire libre.

Respecto de las cuestiones teatrales, no fue sino hasta el siglo XVII que las primeras representaciones tuvieron lugar cuando

ya edificados algunos templos y conventos en la ciudad, comenzaron a representarse en ellos con motivo de festivales religiosos y como un

medio de propaganda religiosa, comedias, loas entremeses y pantomimas, relativas a leyendas bíblicas, a tradiciones populares, de la mitología y aun de sucesos plenamente históricos; pero siempre con la mira de representar a la vista de los indígenas, cuadros doctrinarios de la religión...manifestaciones del poder...y hacer patente, por conveniencia política, la protección...de que tanto alardeaban disfrutar para mayor garantía de sus dominios sobre gentes sencillas y crédulas, sacadas del estrecho círculo de una supersticiones bárbaras arraigadas al través de los siglos,,y por las desmesuras ambiciosas de los conquistadores (M. Rivera citado en Montes de Oca y Brotchie, 1964: 41).

Estas representaciones teatrales conocidas como “autos sacramentales” en su mayoría, eran llevadas a cabo con motivo de la fiesta de algún santo, dentro del recinto mismo de los templos y conventos algunas veces, otras en tablados que eran construidos fuera de ellos. En otras ocasiones se efectuaban diversos motivos:

Las juras de los reyes, la entrada de un nuevo gobernador, la celebración de algún triunfo de las armas reales y por otras varias causas que, no por ser profanas, quitaban su carácter religioso y ostentador del poder español al argumento de aquellas, que por interés muy explicable de la política, tenían que manifestarse necesariamente lo mismo en la legislación que en las costumbres, y hasta en las demostraciones de regocijo en que por curiosidad o por mandato, tomaba parte el elemento popular. Mucho antes de que fueran introducidas en esta ciudad las representaciones teatrales, ya lo habían sido en otros lugares del entonces virreinato de Nueva España. Además de su capital, que las tuvo apenas pasada la conquista” . No existió tampoco durante siglo y medio un local destinado exclusivamente para las representaciones teatrales, escogiéndose para ellas algunos de los muchos corrales que abundaban entonces en el corazón de la ciudad, en el cual se levantaba provisionalmente el “coliseo” para que fueran representadas en él al aire libre, a veces bajo una improvisada techumbre de ramas o zacate, o constituida cuando más por “una vela de manta de la tierra”, como llamaban a la tela grosera de algodón que se fabricaba en el país (M. Rivera citado en Montes de Oca y Brotchie, 1964: 42-45)

Fue entonces como Antonio Villa Urrutia, gobernador intendente de la ciudad, formuló hacia 1788 la edificación del Real Coliseo de Comedia, el que proyectaron Antonio Colazo Feijóo y Carlos Gamboa en la calle de Santo Tomás (hoy Galeana y López Cotilla), en terrenos adquiridos al teniente coronel Ignacio de Mena. Un año después El Coliseo de la Comedia entró en servicio y tuvo un intenso movimiento teatral en los últimos años del siglo XVIII

y primeros del XIX. Estaba situado en las actuales calles de Galeana y López Cotilla.

Era un espacio de jacalón y en ese entonces se extendió el primer reglamento de Teatro. Este reglamento, entre otras cosas, prohibía la entrada a hombres y mujeres juntos, aun siendo padre e hija o marido y mujer, que se repitieran las tonadillas, bailes u otros números aunque el público así lo pidiera. Además no se permitía que los vendedores de aguas y dulces entrasen si no eran personas de buena moral, cosa que tenían que demostrar primero ante el regidor respectivo y luego mediante un examen del catecismo hecho por el cura párroco (Tufic Marón citado en López, 2002: 75)

Este primer Coliseo en la ciudad alojó las primeras tragedias, entremeses, sainetes y zarzuelas y es ahí donde en 1796²², se presentó, cantada en español, la primera ópera: *Il matrimonio segreto*, de Domenico Cimarosa. El Real Coliseo fue cerrado en 1814 para su remodelación. Reabierto hacia 1827 y albergó hasta su demolición definitiva en 1840, a varias compañías de ópera que llevaron a la escena diversos títulos especialmente italianos (Sosa, 2002). El público que asistía al coliseo era una mezcla de todos los niveles sociales.

Una vez instalados en su interior, *atestiguaban las diferencias existentes en la realidad, pues el espacio que ocupaba cada individuo estaba determinado por su nivel social*. Como ya se ha señalado, el valor de la entrada al coliseo no era homogéneo; no tenía el mismo costo un lugar en el patio que en la cazuela o algún palco; de esta manera se reafirmaba la composición social de la Guadalajara dieciochesca.

Los palcos que estaban “engalanados de tapices y alfombras y amueblados adecuada y suntuosamente eran ocupados por las personas más influyentes de la sociedad; en ellos se acomodaban los miembros de la Audiencia, del Cabildo Municipal, el alto Clero y las familias más prestigiadas de la ciudad.

A los lugares del patio, los más cercanos al tablado, ingresaba la gente de un nivel social desahogado, que aspiraba de alguna manera al ascenso y cuyos miembros podían conseguir, ocasionalmente, un lugar en los palcos al sobornar al portero o por la amistad con algún influyente que los invitara.

En la cazuela o gayola se pagaba menos que en las dos anteriores, a ella asistía “la plebe”. La situación económica de sus ocupantes se veía delatada por su ropaje humilde y porque de ahí “provenía de buena medida el desorden”.

Los asistentes, ya instalados en sus lugares, de frente al tablado, encaraban la realidad. *Todos podían observar a los estratos*

²² Los datos encontrados son contradictorios entre los dos autores. Las fechas no coinciden.

dominantes, autoridades civiles y religiosas que ocupaban los palcos “descubiertos, despejados y libres”, para que sean patentes a todos los que fueran a ellos. Mientras que éstos, sobre el patio podían ver a los sectores que ocupaban un lugar secundario en la sociedad e ignorando hasta cierto punto a los que ocupaban la parte más alta del coliseo, quienes se entretenían arrojando cigarrillos prendidos, piedras, escupidas y otros objetos al patio, provocando grandes estragos entre sus ocupantes (Montes de Oca y Brotchie, 1964: 69, 71,)

Los habitantes de la Guadalajara del siglo XVIII llevaban la vida cotidiana al coliseo. En este espacio de confluencia se hablaban de los acontecimientos diarios, de los sucesos relevantes sin perder el límite y la separación que existía entre las clases. Lo importante de este suceso es que la reproducción social del exterior se replicaba en el espacio cerrado a propósito de una diversión, de una actividad del tiempo libre, del espectáculo.

Sumido en el microcosmos del teatro, el auditorio experimentaba riñas, alboroto y entre otras cosas, intercambio de ideas, ya que los habitantes de la Guadalajara dieciochesca, al carecer de numerosos espacios públicos de reunión, aprovechaban su asistencia al teatro para hablar entre sí sobre sucesos recientes, destripar vidas ajenas, (o simplemente) murmurar mil boberías. Además durante la función se generaba el contacto entre individuos de uno y otro sexo, que pese su separación, podían intercambiar miradas, señales y hasta recados con la complicidad de los demás asistentes. Todo esto se suscitaba sin romper con las ataduras morales ni traspasar los límites marcados entre una capa social y otra. Al contrario, el asistir al coliseo significaba la reunión de todos los estratos en un espacio público común, sin buscar mezclarse ni interactuar entre ellos, sino remarcándose, más bien, las diferencias internas de la sociedad.

(...)el espectáculo teatral significó para la sociedad neo gallega del siglo XVIII más que una diversión, se convirtió en una válvula de escape de las tensiones sociales, logrando que, por lo menos durante el desarrollo de la función, la gente se olvidara de sus problemas. El coliseo se constituyó en uno de los pocos espacio públicos, además del templo, la plaza o el mercado, al que podían asistir los diferentes estratos sociales de la sociedad al mismo tiempo; si bien esta asistencia no implicó que en el interior del teatro se rompieran las barreras existentes entre un estrato y otro, sino al contrario, durante las representaciones se reforzaban las distinciones de la Guadalajara dieciochesca, pues cada nivel social ocupaba un lugar predeterminado, limitándose así al contacto sólo entre iguales. En sus lugares la élite se mostraba ante sí, mientras que la plebe la observaba y al intentar imitarla caía en lo que las autoridades llamaban excesos, indecencia y escándalo (Montes de Oca y Brotchie, 1964: 86-87).

Más adelante, de manera particular durante el segundo tercio del siglo XIX el Teatro Principal se convirtió en la sala de espectáculos de más popularidad por sus artistas, tandas y sainetes, combinando la actividad teatral con la cinematográfica. Años después en 1939 sería derribado.

Pero con el crecimiento de la ciudad, se intentó en varias ocasiones la construcción de un teatro que pudiera presentar espectáculos para una mayor cantidad de público con mejores condiciones en sustitución del anterior Coliseo. De manera especial, era necesario construir un espacio adecuado para las representaciones de ópera.

El 1 de octubre de 1855, Antonio Pérez Verdía presentó un proyecto para que la ciudad tuviera un Teatro, al entonces Gobernador de Jalisco, Santos Degollado, proponiéndole al mismo tiempo que el lugar apropiado para el nuevo edificio fuera la Plazuela llamada de Venegas, lugar que hoy ocupa el Mercado Corona, sugiriendo además se le diera el nombre de “Teatro Alarcón”, en honor al dramaturgo mexicano, Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza que destacadamente figuró en la época de oro del teatro español. Degollado, expidió el 12 de diciembre de 1855 un decreto “que es “propiamente el acto de nacimiento de lo que después sería el “Teatro Degollado”. Este documento a la letra dice:

SANTOS DEGOLLADO, GOBERNADOR Y COMANDANTE GENERAL DEL ESTADO DE JALISCO, A LOS HABITANTES DEL MISMO, SABED, QUE: deseoso este gobierno de asegurar mejor el valor de los ejidos que posee el ilustre ayuntamiento y de *proporcionar a esta populosa e ilustre ciudad la construcción de un teatro digno de los jaliscienses*²³ (Montes de Oca y Brotchie , 1964:IX)

El Gobernador Santos Degollado, deseaba construir un teatro especial, con la “dignidad” que merecían los jaliscienses. Tenía en mente la intención de proporcionar a Guadalajara, no un “teatro cualquiera”, sino un edificio monumental, un “palacio de bellas artes” para una ciudad que aumentaba rápidamente y que además “era ya ilustre por sus antecedentes y cultura” así “era necesario dotar a nuestra ciudad de un teatro apropiado, tomando en cuenta que era una “ciudad populosa” e “ilustre”, y al mismo tiempo era la “capital del Estado de Jalisco” y como tal requería de un teatro propio de una metrópoli y no el de una población de provincia” (Montes de Oca y Brotchie,

²³ La negrita es mía.

1964: XII). Dentro del mismo decreto se invitaba a todos los arquitectos para que en un mes presentaran planos, gratificando al ganador con la cantidad de 100 pesos. El único que presentó plano fue el joven arquitecto Jacobo Gálvez. El 5 de marzo de 1856 se pone la primera piedra y el 30 de abril del mismo año, Gálvez hace el contrato con el Ayuntamiento de Guadalajara para hacer todos los proyectos, desarrollar los planos y realizar la ejecución del teatro.

El Teatro Degollado era el imaginario de una población que en la voz de su gobierno pretendía colocarlo como una ciudad digna. La aspiración tenía que tener materializada la expectativa.

Se hace referencia al Teatro Degollado como un monumento arquitectónico *“greco-romano”*, más concretamente *“corintio-romano y sólo por lo que respecta a su exterior, ya que su auditorium es propiamente una Sala de Ópera del Siglo XIX, que en Europa se venían construyendo desde el Renacimiento”* (Montes de Oca y Brotchie, 1964:XIV).

Se procedió entonces a la construcción del Teatro en el mes de febrero de 1856 y el día 5 de marzo del mismo año, el Gobernador Santos Degollado colocó la primera piedra “con asistencia del Tribunal Superior, Ayuntamiento, empleados civiles, jefes y oficiales de la guarnición y numeroso concurso de personas de todas las clases sociales” (M. Rivera citado en Montes de Oca y Brotchie, 1964: 79).. El 16 de junio de 1861, muere en campaña el Santos Degollado y el nuevo gobernador Pedro Ogazón, expide un decreto el 12 de noviembre donde le cambia el nombre al Teatro Alarcón por el Teatro Degollado. Después de diez años de una construcción que se vio afectada por distintas situaciones del país y sobre todo por la dificultad del financiamiento, en enero de 1866 se acordó que se concluyera la parte interior para poner el edificio en servicio, aprovechando la visita a la ciudad de la Gran Compañía de Ópera Italiana de Anibale Biacchi que se había presentado con gran éxito en el Gran Teatro Imperial de México. Su inauguración todavía sin terminar, se llevó a cabo el 13 de septiembre de 1866. Este edificio de 97 mts. de largo, 36.40 mts. de ancho y una altura máxima de 22.50 mts. La Compañía Italiana del maestro Biachi, que se había presentando con un éxito en la capital del país, anunció su arribo a la ciudad y el entonces concejal don Antonio Álvarez del Castillo inició ante el Ayuntamiento la idea del estreno del gran Teatro Alarcón por la cantante más famosa que ha nacido en México. La idea fue acogida con entusiasmo por el Alcalde Mayor Santiago Aguilar y por el

general imperialista Ignacio Gutiérrez. (García Zarraba, 1974; Montes de Oca, 1964).

Concebida esta obra que nos viene ocupando como un Teatro de la Ópera, lo cual se explica si recordamos que fue ese el espectáculo más arraigado en el siglo XIX, se torna natural que se hayan acelerado las faenas con el fin de poder estar a tiempo de poder recibir en este escenario a la señora Peralta de Castera y a la compañía de la que formaba parte. En sí el Teatro se hallaba lo suficientemente apto para hacer una inauguración digna, pero le faltaban algunas cosas. No obstante, debió haber sido sin lugar a dudas, una tentación fenomenal la de presentar aquí un espectáculo de tal naturaleza (Belgodere, 2000:88)

Aquí el prospecto de la inauguración:

Mediante, pues, el celo, empeño y buena voluntad del hábil e infatigable señor don Jacobo Gálvez, a quien tanto el público como la empresa le son deudores del estreno de este famoso Teatro disimulemos cualquiera falta de consideración de que no está del todo concluido, y que sólo fue un verdadero esfuerzo con el objeto de que esta compañía, de la que hace parte “El ruiseñor mexicano”, le otorgue el bautismo, y sea la distinguida *Peralta*, la madrina de un edificio que formará una página de las glorias positivas de esta capital.

La empresa, por su parte, no perdonará esfuerzo ni sacrificio de ningún género, para poner en escena las óperas del mejor modo posible; y se compromete a ofrecer en las doce funciones del abono diez particiones directas, escogidas entre las más selectas del repertorio moderno. Con esto espera poder pagar en parte la enorme deuda de gratitud que debe a las dignas autoridades de esta capital y a las apreciables personas que han tomado tanto empeño e interés para que se efectúe el estreno, aunque inmaturo, de este magnífico y soberbio teatro, que sin exageración alguna podrá muy pronto competir con los mejores de América y Europa (Montes de Oca, 1964 :103; García Zarraba, 1974: 96-97))

El 13 de septiembre de 1866 se inaugura el Teatro Degollado, sin estar aun concluidas las obras, con la representación de la ópera *Lucia di Lammermoor*, presentando a una de las más afamadas cantantes que ha nacido en México, la soprano Ángela Peralta de Castera, que había alcanzado en Europa el calificativo de “Rruiseñor mexicano”. Fue recibida en medio de aplausos y flores (Sosa, 2002:16) y era considerada un orgullo nacional. La fama que había conquistado en Europa la precedía además de una larga temporada en la ciudad de México cantando en el Teatro Imperial donde estrenó la ópera del joven compositor mexicano Melesio Morales titulada *Ildegonda*, “en que

“Ángela fue estruendosamente aplaudida” (Montes de Oca y Brotchie, 1964: 105)

Con la llegada de nuestra querida compatriota la ilustre Ángela Peralta nos figurábamos que en ella estaba representada la República y consagramos para ella, el más ferviente culto en cada uno de nuestros corazones. Cada noche de función en el teatro era una fiesta para todos nosotros (.....) Ángela Peralta conmovida, quizá electrizada por la solemnidad del momento, se precipitó en mis brazos, significando así que estrechaba en su seno a todos los buenos mexicanos: el público se puso entonces delirante. El escenario se inundó de flores, y cuando ya no había flores que arrojar, llovieron sombreros, capas, abrigos de señora y cuanto se encontraba que pudiera significar una manifestación de simpatía. (Paz, 1992:98)

Cito a continuación parte del relato extraído del libro *La ópera en Guadalajara*, acerca de aquella noche:

En la representación de *Lucia*, hubo instantes en que el entusiasmo de la numerosísima concurrencia que literalmente llenaba el teatro, fue tan grande como la admiración que en todas partes había sabido inspirar la “prima donna mexicana”; la señora Peralta, indudablemente poseía en alto grado esa tiernísima música italiana con todo su sentimentalismo clásico y arrobador. Las positivas salvadas de aplausos, los atronadores “vivas” a México y a la cantante orgullo de la Patria, las dianas repetidas por la Orquesta y por la banda militar (el “Fijo de Guadalajara” que dirigía Clemente Aguirre), que, desde temprana hora estuvo tocando en el pórtico del teatro, y la verdadera lluvia de flores arrojada al escenario cubriéndolo por completo, fue a manera de ofrenda de admiración rendida por el culto público de esta ciudad, al genio de tan insigne cantante (Sosa, 2002: 16)

Desde la inauguración del Teatro Degollado, el concejal Antonio Álvarez del Castillo había sido el promotor principal del elenco de inauguración para que aprovechando la estancia de la importante Compañía de Biacchi y la presencia de un elemento nacional “con tanta valía”, como la soprano Ángela Peralta. Este sería el inicio de varias apariciones a lo largo de la historia de la ópera en Guadalajara de la familia Álvarez del Castillo. En capítulos anteriores dábamos cuenta que además esta familia sería la propietaria del periódico *El Informador*. Posteriormente este periódico fue patrocinador junto con la Fundación Álvarez del Castillo del Festival Cultural de Mayo, que de recientes fechas sería también impulsor de producciones operísticas.

Ese sería el inicio de una serie de óperas, según la investigación de Sosa (2002), que se presentaron durante septiembre y octubre de ese año, que

destacan por la cantidad de títulos presentados durante dos meses: *La Traviata, La sonnambula, Il Trovatore, Maria de Rohan, Norma, Il Barbiere di Siviglia, Rigoletto, I Puritani, Lucrecia Borgia, Attila*. En aquel entonces, la temporada era presentada por un empresario, el señor Biachi, que era el propietario de la “Compañía de Ópera Italiana de Annibale Biachi” (Sosa, 2002: 16). El 18 de diciembre de 1866 fue recuperada la plaza de Guadalajara por las tropas mexicanas, y al ser reorganizado el gobierno constitucional, el Teatro Degollado, volvió a tomar ese nombre.

Al siguiente año, no se tiene registro de alguna ópera completa presentada, pero al siguiente año, en 1868, debutó en el Teatro Degollado, la “Compañía de Ópera Italiana” del maestro y empresario italiano Luigi Donizetti, presentando varios títulos importantes en ese año.

En 1875 se expidió el Reglamento para los teatros de esta capital y el Art. 6 correspondiente a las obligaciones del empresario se contempla la ópera:

El empresario no permitirá que los directores dramáticos o de música, mutilen ni cercenen los dramas ni partituras de ópera, debiendo representarse unas y otras como están escritas y se acostumbran dar en los grandes teatros de Europa. El comisionado de Diversiones nombrará a una o más personas peritas que califiquen estas faltas, que se castigarán lo mismo que las del anterior²⁴ (Del Rayo 1989: 76)

Y más adelante, en este mismo reglamento pero en el Art. 16 se refiere el tipo de espectáculos que se pueden presentar en los teatros más importantes de Guadalajara, refiriendo de nueva cuenta sobre el perfil de los mismos:

En los principales teatros de esta capital, que son el “Degollado” y el llamado principal, a más de los espectáculos propios de su instituto, cuales son los dramáticos, líricos y coreográficos, se permitirán los de otro género, siempre que no causen deterioro al edificio con la exhibición de animales, colocación de aparatos impropios a ese lugar, etc. (ídem)

Los trabajos para finalizar el Teatro quedaron pendientes hasta el año de 1877, en que se reanudó su construcción por el Gobernador Fermín González Riestra. El trabajo duró tres años consecutivos y “su reinauguración tuvo lugar el sábado 30 de octubre de 1880 por la Compañía de Zarzuela que dirigía el

²⁴ Con diez pesos de multa, duplicables en cada reincidencia.

maestro Caballero, quien puso en escena “Las Campanas de Carrión”. Al respecto Rivera apunta que esta inauguración “tuvo lugar solemnemente y con asistencia de lo más selecto de la sociedad tapatía” (citado en Montes de Oca y Brotchie, 1964: 119). Y más adelante apunta que “veinte días más tarde se terminaron los cerramientos del arco del pórtico, quedando éste en disposición para recibir el ático que lo corona en la actualidad. Con este motivo se celebró también simpática fiesta que apadrinó don Antonio Álvarez del Castillo, persona que mucho trabajó por que Guadalajara fuese poseedora del Gran Teatro de que hoy se enorgullece” (Idem.)

Es interesante recuperar el relato del escritor y periodista de origen inglés, Eduardo A. Gibbon, miembro de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística cuando en 1893 viajó a Guadalajara y en ese mismo año publicó su libro *Guadalajara, la Florencia mexicana*. En el capítulo VII, en la última parte del sumario, aparece el rubro “En el Teatro, dentro y fuera”, donde relata:

He dicho ya, que este pueblo, revela en sus construcciones y monumentos arquitectónicos un anhelo por lo grande, la afición a lo bello, el sueño por lo ideal. [...] Todo aquello que, en las ciudades principales, forma el conjunto bello y grande con que se deleita y sorprende al forastero, se encuentra aquí, en una escala que llama la atención. No es, pues, de extrañarse que el nuevo Teatro proyectado desde 1855 [...] tenga tan majestuoso aspecto y dimensiones, que lo convierten en el más grande de toda la República.

Pero no es la música, poderoso motor del sentimiento, y agente enteramente civilizador de los pueblos, de que tenga que hablar en esta vez, sino de este edificio cuya reputación como monumento arquitectónico, es conocido lo bastante para que nadie ignore que está en Guadalajara, hasta hoy, el más grande y bello teatro del país.

Comparando, pues, este teatro por dentro con las construcciones nuevas de su género, en las grandes capitales del mundo, no es enteramente moderno, pues el estilo seguido de cinco órdenes de palcos sostenidos por columnas unas sobre otros hasta llegar a la galería, es de sistema muy antiguo. Aquí, no hay anfiteatro, ni grandes galerías voladas que formen un gigantesco palco de cien o más asientos; ni muchos otros detalles grandes y pequeños que en el foro como en el salón, en los salones de espera o de recreo, en el vestíbulo, como en los gabinetes para los actores, caracterizan a los modernos coliseos de Europa y los Estados Unidos. Más no obstante todo esto, y mucho más, el Teatro Degollado es un gran teatro por su estilo y lo más moderno que poseemos. (Gibbon, 1893: 165-166, 175).

En 1902, por ejemplo se presentó la ópera *Aida*, el 3 de mayo permaneciendo más de quince días en la cartelera. En 1903 se presentaron *Aida*, *La bohemia*,

Fausto, Gioconda, Cavalleria rusticana, Payasos y Rigoletto en el mismo mes. Estos ejemplos ilustran la cantidad de funciones que sucedían en el Teatro Degollado a principios de siglo.

Con la llegada del siglo XX un importante siniestro en 1909 que por efectos de un incendio, afectó al teatro. Una nueva remodelación estaba a cargo del joven artista Roberto Montenegro que acababa de llegar de Europa.

Una vez que la cinematografía comenzó a ser acogida entre la población, el Teatro Degollado combinó ésta con la actividad escénica.

Las primeras funciones de cinematógrafo en el Teatro Degollado con la Empresa Mongran, eran vespertinas y nocturnas y cada una duraba dos horas aproximadamente. La concurrencia en las partes bajas era distinguida y las localidades altas se ocupaban con la gente del pueblo. La luneta o parte baja del teatro costaba un peso cincuenta centavos y en las altas setenta y cinco, cincuenta y veinticinco centavos por persona. A la hora señalada en los programas y después de las tres campanadas de costumbre, la orquesta ejecutaba una obertura, como “Guillermo Tell” o “Poeta aldeano” y entonces se hacía un silencio expectante entre el público que llenaba las localidades. Al finalizar la orquesta se comenzaban a apagar los foquillos por secciones, a correr las cortinas, y a entrar los rezagados como sombras. En contraste con este principio de oscuridad se encendía la lámpara del aparato cinematográfico y sobre la blanca pantalla se iba enfocando la lente en luminosidad fuerte, media y opaca, hasta encontrar el tono correcto. Esta maniobra inicial se desarrollaba ante la sorpresa llena de curiosidad de quienes concurrían por primera vez a las exhibiciones y escuchaban emocionados las frases de experiencia de quienes ya habían estado en el sitio en ocasiones anteriores (Vaidovits citado en López, 2002: 77)

Durante varios años, el Teatro Degollado siguió teniendo algunas modificaciones y agregados y de nuevo, el sábado 28 de junio de 1941, con la presentación de la ópera *Lucia de Lammermoor*, cantada por Evangelina Magaña y otros artistas, siendo Gobernador Constitucional del Estado, Silvano Barba González La “Compañía Mexicana de Ópera Italiana que contaba con la dirección artística de Esperanza Iris, fue la encargada de la presentación

Tiempo después, en el período constitucional del Gobernador Marcelino García Barragán, que fue de 1943 a 1947, existe registro en la “Memoria del Poder Ejecutivo”, lo siguiente respecto del Teatro:

Es curioso observar cómo la concurrencia en las localidades altas de nuestro Teatro desborda de entusiasmo en ocasión alguna fiesta

popular; y cómo también en las veladas de arte elevado, las más altas esferas sociales ostentan con orgullo la exquisitez de su gusto refinado. Ambas expresiones satisfacen la obra de un Gobierno que es para todos, porque en el equilibrio de tales desbordamientos está la armonía del sentimiento social. Por eso nosotros hemos comentado, en lo posible, las oportunidades que se ofrecen a nuestro pueblo para recrear su espíritu y hacerle gozar momentos de alegría sana y provechosa (citado en Montes de Oca y Brotchie, 1964: 168)

Con motivo de la terminación de 1963 “Año de la Música Jalisciense”, Conciertos Guadalajara, A.C. bajo el auspicio del Gobierno del Estado, ofreció un Concierto Homenaje a los Músicos Esclarecidos de Jalisco el viernes 24 de enero de 1964 en el Teatro Degollado. Al día siguiente se publica en el periódico *El Informador*, donde es interesante destacar los nombres de la gente que conformaba Conciertos Guadalajara AC, así como los invitados especiales, la mayoría pertenecientes a la alta sociedad tapatía:

El Presidente de Conciertos Guadalajara, A.C., doctor Edmundo Ávila López, acompañado por los directivos de la misma asociación, Ing. Guillermo Brockman y el Pbro. J. Jesús Aréchiga, Ignacio Camarena, Benito Castellanos, Francisco Cárdenas Jr., Aurea Corona, Tomás Escobedo, Dr. Juan José Espinosa, Jesús Estrada, Anastasio Flores, Blas Galindo, Fausto García Medeles, Estanislao García Espinosa, Manuel Gil, Arturo Javier González, Hermilio Hernández, Prof. Domingo Lobato, Luis Mendoza López, Sebastián Márquez, Ignacio, José Antonio y Manuel Michel, Gildardo Mojica, Jesús Niño Morones, Lupita Palomera, Rosalía Ramírez, Hermanos Reyes, Rodolfo Rosales Corona, Gabriel Ruiz, Higinio Ruvalcaba, Ramón Serratos, Eduardo Solís, Silvestre Vargas, Consuelo Velásquez y Antonio Yáñez.

[...] INVITADOS DE HONOR.- Entre los invitados de honor asistieron a este homenaje, figuraban el Sr. Rafael Solana, Secretario Particular del Ministro de Educación, Dr. Jaime Torres Bodet; el Gobernador del Estado, profesor Juan Gil Preciado, el Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, Celestino Gorostiza, el Presidente Municipal de Guadalajara, Lic. Francisco Medina Ascencio, el comandante de la XV Zona Militar, general de División José Pacheco Iturrubarría, y otros altos funcionarios. (citado en Montes de Oca y Brotchie, 1964: 211)

El año de 1963 fue declarado “Año de la Música Jalisciense” por lo que Conciertos Guadalajara, A. C. , bajo el auspicio del Gobierno del Estado, organizó un concierto en homenaje a los músicos esclarecidos de Jalisco con la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, bajo la dirección de Blas Galindo y Arturo Javier González y con la actuación de María Teresa H. De Zambrano, Gildardo Mojica, Consuelo Velásquez e Higinio Ruvalcaba en el Teatro

Degollado el 24 de enero de 1964 con motivo de la terminación del “Año de la Música Jalisciense”.

En 1966 el Teatro cumplía su primer centenario y fue el mismo gobernador Francisco Medina Ascencio el que encabezó un comité promotor de los festejos del Centenario. El presidente honorario del mismo era el presidente de la República, Gustavo Díaz Ordaz. Con ocasión del festejo se interpretó de nueva cuenta como en la inauguración la ópera *Lucia di Lammermoor*, ahora en las voces de la soprano mexicana Ernestina Garfias, y el tenor Plácido Domingo, entre otros. En esta época también se construyó la sala de cámara en el sótano del teatro.

A partir de entonces no se encuentran registros de remodelaciones ni de ninguna intervención hecha en el Teatro Degollado hasta 1996 cuando un pequeño fragmento del mural de la bóveda principal cayó sobre la luneta por lo que el Instituto Nacional de Antropología e Historia recomendó una “restauración integral” del inmueble el cual *inició en el 2003 y duró hasta el 2005* razón por la cual también hubo una gran ausencia de ópera en la ciudad.

Los trabajos emprendidos por la administración de Sofía González Luna como Secretaria de Cultura, durante el periodo en que Francisco Ramírez Acuña fue Gobernador del Estado, consistieron en el cambio de todos los pisos, alfombras, iluminación y renovación de las 1069 butacas que quedaron también rehabilitadas en los palcos del proscenio, de la luneta, anfiteatro, plateas, palcos primeros, segundos, terceros e incluso en los cuartos palcos, nivel que funcionaba como galería. Además, se adquirió una concha acústica de la que se puede o no disponer; un montacargas situado en la parte trasera del escenario, así como un elevador que va del sótano a los camerinos.

También se restauró el mural que ilustra la bóveda central con el canto IV llamado "El Limbo" de la "Divina Comedia" de Dante Alighieri, obra de Jacobo Gálvez, Gerardo Suárez y el niño de 11 años, Carlos Villaseñor; de igual forma la del Dios Cronos y las Musas Horas de Felipe Castro, que se encuentran en el arco del proscenio, mismo que está recubierto por una cornisa de 80 centímetros de grosor recubierto por oro de 23 quilates, también restaurado.

Las nuevas labores de remodelación terminaron en el 2005 y el Teatro Degollado se reinauguró el 25 de noviembre de ese año con la ópera *El Barbero de Sevilla* de Gioacchino Rossini.

A decir del titular de la Filarmónica de Jalisco de aquel momento, Héctor Guzmán al respecto de la remodelación:

El Teatro Degollado es un teatro de ópera, fue construido con el propósito, no nada más de presentar espectáculos a nivel sinfónico, si no también fue construido para presentar grandes óperas. Entonces era muy lógico que para la reapertura del Teatro, después de dos años de renovación, pudiéramos estrenarlo con una ópera”, explicó el Director titular de la Orquesta Filarmónica de Jalisco, Héctor Guzmán. En conferencia de prensa, el maestro señaló que fue seleccionada la ópera de El Barbero de Sevilla para este estreno, porque “es una ópera divertidísima, la cual después de casi seis años de ausencia en el Teatro Degollado, nos dejará un buen sabor de boca²⁵.

Previo a la rueda de prensa realizada para dar a conocer los detalles de lo que será la presentación de la ópera *El Barbero de Sevilla*, el Secretario de Desarrollo Urbano (SEDEUR) hizo entrega oficial del Teatro Degollado, al concluir los trabajos de restauración y conservación en el edificio patrimonial. Con una inversión de 47 millones de pesos (25 del crédito otorgado por BANOBRAS y el resto por el Gobierno Estatal), se realizaron los siguientes trabajos:

- Renovación de pisos en vestíbulo, corredores, escaleras, palcos y escenario.
- Renovación de carpintería y mobiliario.
- Rehabilitación de espacios.
- Renovación de instalaciones eléctricas, hidro – sanitarias y aire acondicionado.
- Renovación de mecánica teatral, concha acústica y vestimenta teatral.
- Reparación de muebles de valor histórico.
- Restauración del proscenio, pintura mural, cenefa de escenario, dorados en sala principal y corredores.

Durante la ceremonia de reinauguración, a eso de las 19:30 horas, la

²⁵ Extraído de <http://www.jalisco.gob.mx/boletinescultura>.

alfombra roja estaba puesta en el renovado lobby del recinto. Ahí comenzaron a llegar los amantes de la ópera, entre ellos el gobernador del Estado de Jalisco, Francisco Ramírez Acuña, quien acompañado por la Secretaria de Cultura de Jalisco, Sofía González Luna, reinauguró el teatro catalogado como una de las grandes joyas del siglo XIX..²⁶

Además del brillo del teatro, lo notable era un teatro medio vacío de público. En un acto más político, menos de la mitad del teatro estaba ocupado. Los asistentes en su mayoría pertenecientes a la clase política de la ciudad, se caracterizaban por ser adultos que oscilaban entre los 40 y 60 años de edad.²⁷

Sobre su operación.

El Teatro Degollado es actualmente administrado por la Secretaría de Cultura y no cuenta con un director artístico. Tampoco con un presupuesto propio para producción y programación. La programación abarca desde galas de mariachi, conciertos de jazz, ballets clásicos y folclóricos, obras de teatro entre otros. La plantilla del Teatro Degollado está compuesta en su mayoría por trabajadores sindicalizados y algunos de estos no son especialistas en el ámbito escénico. Tampoco cuenta con un área especializada de comercialización ni de patrocinios, ni talleres de vestuario, escenografía, producción, etc. Los ingresos generados por taquilla no regresan a la Secretaría de Cultura para reinvertirlos en nuevas producciones. Se van a la gran caja general que opera el estado. Entonces bajo este esquema, es difícil que cualquier espacio pueda subsistir encontrar mecanismos para generar sus propios recursos para la operación. La crisis de los espacios descuidados por la Secretaría de Cultura no solamente obedecen a una falta de visión o la propuesta de nuevos modelos de operación o a un perfil especializado para su dirección artística sino que principalmente obedecen a que se siguen operando como se plantearon desde su nacimiento hace en el siglo pasado. Lo urgente parece ser una legislación actualizada que provoque que estos

²⁶ Roberto Carlos Contreras Román en <http://www.magazinemx.com/bj/articulos/articulos>

²⁷ Este dato lo corroboré de manera personal porque justo escribí ese día una nota que argumentaba que la ópera en esta ciudad estaba en agonía puesto que lo único que quedó claro esa noche era la ausencia del público joven. La pregunta que justamente me surgió en esta noche tenía que ver con la pertinencia de presentar ópera en la ciudad o el modo en el que se presentaba la ópera en la ciudad y lo que socialmente implicaba. Cabe mencionar que además parte del público abandonó el teatro en el intermedio y que además la puesta en escena así como los cantantes dejaron mucho que desear y la crítica posterior no los favoreció mucho.

espacios se preocupen por el público asistente que pague por los eventos que en un espacio se presentan. Entonces sería necesaria la profesionalización de cada una de las áreas involucradas.

El Teatro Diana

El Teatro Diana es de reciente vida, es por esto que existe poca o nula documentación que abone al sentido social del espacio. A punto de cumplir diez años de inaugurado, a diferencia del Teatro Degollado, no existen libros que hablen sobre su historia. A diferencia también del Teatro Degollado, su programación es más diversa y sus espectáculos son de cortes variados. Lo mismo puede programar ópera que conciertos de rock o de corte más comercial. Sin embargo para fines de esta investigación, es preciso dar un contexto lo más amplio posible de este espacio donde también desde su apertura, cuenta con foso de orquesta para programar ópera.

El incremento en la población y extensión de Guadalajara hacia finales del siglo pasado y principios de este, requerían de una mayor cantidad de servicios. Como se ha venido dado cuenta a través de este recorrido, con el paso de la modernidad, las sociedades modificaron sus consumos y espacios de entretenimiento, en suma, actividades para pasar el tiempo libre, que aunados a los medios masivos de comunicación, afectaron la vida cotidiana empujando cada vez más hacia una sociedad a la que se le estimulaba a consumir. Las ofertas en la ciudad fueron apareciendo, poco a poco: una mayor cantidad de restaurantes de diversas ofertas culinarias, cinematógrafos y cines independientes que tuvieron que cerrar para dar paso a las cadenas de cine, diversos canales de televisión abierta y de paga, internet, entre otros.

La ciudad creció y con ello se desplazó a lo largo, y recientemente a lo alto. Lo que eran municipios separados quedaron geográficamente casi sin distinción de fronteras en lo que ahora se conoce como la Zona Metropolitana de Guadalajara. Importantes inversiones llegaron a la ciudad, desplazando la vivienda cada vez más hacia las periferias y menos hacia el centro. La configuración de la ciudad cambió y con ella sus prácticas y hábitos.

Cerca del Parque Agua Azul, se lanzaba el proyecto del núcleo urbano *Centro Guadalajara* cuya primera y segunda etapa culminaron al poner en servicio el Condominio Guadalajara y el Hotel Guadalajara-Hilton (Hoy Misión

Carlton). La tercera etapa consistía en la apertura del Cine Diana. Más tarde este proyecto ya no tendría continuidad dado que este había sido concebido durante el gobierno de Francisco Medina Ascencio (1965-1971) pero no fue apoyado por el siguiente gobernador, Alberto Orozco Romero (1971-1977). Las políticas urbanas se extendieron hacia la periferia y se apoyaron proyectos que tendían a desarrollarse fuera del centro. Años más tarde, a esto se le sumaría el cambio de la central camionera (antigua) hacia el oriente y teniendo una zona cada vez más deprimida (López, 2002).

Varios casos de cines, como ya se señaló, tuvieron que cerrar. Uno de estos, el que tiene más relación con el tema de esta investigación fue el del antiguo Cine Diana que cerró sus puertas en 1995.

Diseñado por Julio de la Peña, fue el primer cine de la ciudad con sonido Dolby y con una pantalla de 10x14, considerado un símbolo de vanguardia arquitectónica y tecnológica en los años sesenta abrió sus puertas en 1965, siendo el cine de lujo de la ciudad. Se recupera un fragmento de una crónica de su inauguración escrita en el periódico *El Informador*, presentada además en la sección de sociales.

Me es muy honroso en esta fecha declarar inaugurada esta sala que viene a constituir otra muestra de superación de la era que vive Jalisco y que fomente la grandeza de la Patria y de la provincia". Esto fue declarado a las 20:15 por el gobernador del estado, el licenciado Francisco Medina Ascencio, al hacer la inauguración oficial del nuevo Cine Diana, que la compañía Operadora de Teatros, S.A. construyó en esta ciudad.

La primera dama del estado, doña Conchita Jiménez de Medina Ascencio, minutos antes y acompañada de las distinguidas damitas que fungieron como madrinas de esta inauguración, cortó el listón alusivo a la apertura de esa moderna sala cinematográfica. (..) Por su parte, el gerente general de la Compañía Operadora de Teatros, S.A., licenciado Juan Pellicer Cámara, tomó la palabra para dirigirse a la concurrencia que ocupaba las 1,452 butacas que tiene esa moderna sala cinematográfica, indicando que gracias al esfuerzo continuado de Jalisco, que tiene un especial significado, pudo realizarse esa obra; además de la gran colaboración y entusiasmo que pusieron el licenciado Juan García Sancho y el resto de los ingenieros y arquitectos que dirigieron la construcción de este cine.

Poco antes de iniciarse la proyección de la película *Cleopatra*, con la que se inauguró oficialmente el cine Diana, y los fondos que se obtuvieron fueron para beneficio del Instituto Cabañas y el Hospital Civil de Guadalajara. El presidente municipal de esta ciudad, licenciado Eduardo Aviña Bátiz, dijo que (..) es muy grato asistir a la inauguración de una sala cinematográfica que está a tono con la dignidad y el

prestigio de Guadalajara (Periódico *El Informador*, viernes 30 de julio de 1965, p.2-b)

El primer filme en transmitirse fue *Cleopatra*, con Elizabeth Taylor. Los años transcurrieron y la vida de este gran cine pasó de sus mejores momentos a tener un declive hasta que fue cerrado en 1995, permaneciendo sin actividad durante varios años hasta que la Universidad de Guadalajara lo compró.

La UdeG compró el cine Diana.

Se espera que el edificio esté listo antes de fin de año. El cine Diana ya forma parte del patrimonio de la Universidad de Guadalajara (UdeG), y para su remodelación, la casa de estudios anunció una inversión de cinco millones de pesos.

El cine Diana se compró porque hay propuestas en el área de extensión universitaria tendentes a ampliar los espacios de difusión cultural de la UdeG, anunció el rector general, Trinidad Padilla López, al término de la sesión del Consejo Universitario, en donde se aprobó la partida de reconstrucción.

El rector adelantó que el predio se utilizará como un cine teatro cultural “en donde se pueden programar desde películas, actividades, conferencias, obras de teatro y conciertos. Se trata de que sea multiusos”.

Indicó que se estima que la remodelación esté lista antes de que concluya el año para iniciar las actividades culturales (Periódico *Público*, martes 18 de septiembre de 2002 citado en López, 2002: 204)

Con la finalidad, según su página de internet de “revivir aquel espacio entrañable para la ciudad, además de cumplir con las necesidades de promoción cultural de la región”²⁸, fue como la remodelación del Cine Diana dio espacio al nuevo Teatro Diana, que poco a poco además de contribuir a la generación de públicos relacionados con las manifestaciones escénicas, fomentó la reactivación de toda la zona de nueva cuenta. El 4 de febrero de 2005, se inauguró el Teatro Diana, bajo la dirección de María Luisa Meléndrez²⁹ y como presidente del Consejo de Administración, Raúl Padilla López. Su inauguración convocó a la comunidad cultural y al público en general rompiendo récords de taquilla en 8 días de funciones con el espectáculo de baile *Lord of the dance*, estrenado en 1996, por la compañía irlandesa encabezada por Michael Flatley. Se presentaron 15 funciones a más de 33,000 asistentes en el Teatro Diana, según cifras oficiales. “Fue un indicador de la

²⁸ <http://www.teatrodiana.com/teatro.php>

²⁹ Gestora cultural y productora de espectáculos, ha impulsado distintos proyectos dentro y fuera de Jalisco, entre ellos el Festival Internacional de Títeres. Actualmente es directora del Auditorio Telmex.

necesidad que vino a cubrir el teatro en la ciudad”³⁰ expresaba en entrevista María Luisa Meléndrez, su directora. Este fenómeno, como dice Meléndrez, daba cuenta de la necesidad que tenía la población de asistir a un teatro nuevo, con espacios renovados y cartelera más allá de lo local o nacional. El Teatro Diana, sin duda, marcó con su inauguración una nueva época para el espectáculo en Guadalajara. Además por primera vez en más de un siglo, la ciudad contaba con un teatro que no fuera el Degollado, con foso de orquesta, uno de los elementos más importantes para la presentación de ópera.

La primera ópera que se presentó en Teatro Diana fue “Dido y Eneas” de Henry Purcell. Producida por El Ayuntamiento de Zapopan, en el marco de la Primera Temporada de Ópera de Zapopan. Una semana después se presentó la ópera *Gianni Schicchi* como parte también de esta temporada. Entre algunas de las variables que jugaban en este nuevo espacio podemos encontrar:

a) El espacio recién inaugurado del Teatro Diana no contaba con las bondades de acústica de un teatro de ópera como lo era el Degollado, teniendo que amplificar las voces por medio de un sistema de microfónica. La tecnología al servicio de las deficiencias acústicas del espacio.

b) Los títulos de las óperas presentadas en estas temporadas eran prácticamente desconocidos para el público en general y estaban fuera del repertorio clásico de la ópera

c) La novedad de un espacio no legitimado para la presentación de funciones de ópera.

A partir de entonces, varias funciones de ópera se han presentado en este espacio que es importante señalar, alberga manifestaciones escénicas para una diversidad de públicos que van desde el teatro musical, pasando por obras serias del teatro contemporáneo, hasta los conciertos de diferentes exponentes de la música nacional e internacional. Por lo tanto, tampoco es un espacio que exclusivamente presente funciones de ópera.

Es este recinto el que albergó por primera vez en la ciudad, a iniciativa de su directora, María Luisa Meléndrez, las transmisiones en vivo del Metropolitan Opera House de Nueva York (MET). Con el paso del tiempo, las transmisiones del MET en el Teatro Diana han tenido un público cautivo, poco,

³⁰ <http://www.informador.com.mx/cultura/2013/435485/6/ocho-anos-con-el-diana.htm>

pero constante. En su mayoría mayores de edad, incluso adultos que pasan de los cuarenta. El público, a diferencia de lo que sucede en las transmisiones del Auditorio Nacional de la Ciudad de México, es escaso y se concentra en personas de edad avanzada.

Dentro del esquema de comercialización del Teatro Diana no parece ser muy atractivo por la cantidad de público que ingresa pero tal vez siga siendo un elemento importante que dentro de las prácticas culturales se conserva subsidiado en su mayoría por presupuesto público. Hoy por hoy en el 2014, las transmisiones del MET siguen siendo programadas por el Teatro Diana.

En las instalaciones del Teatro Diana también se encuentra ubicado un espacio más pequeño, una caja negra, llamada Teatro Estudio Diana, con capacidad hasta para 120 personas, donde se presentan espectáculos de pequeño formato que sirve principalmente para montajes locales y su programación es bastante demandada por ser el único espacio en su tipo en la ciudad.

En la explanada del Teatro Diana también está un espacio dedicado a tienda donde se venden artículos especializados de arte y algunos otros relacionados con los espectáculos que se presentaron en el recinto.

Sobre su operación.

Como ya se mencionó el inmueble pertenece a la Universidad de Guadalajara y a diferencia de los demás esquemas de inmuebles operados por otras figuras públicas en la ciudad, los inmuebles de la Universidad de Guadalajara tienen varias características particulares en su operación: primero, buscan esquemas de comercialización a través de patrocinios directos que benefician al inmueble. Segundo, lo recaudado por taquilla se queda en el inmueble para gastos de operación. Tercero, tiene una plantilla especializada en cada una de sus áreas y no cuenta con trabajadores sindicalizados en lo que se refiere a la operación de su foro. Cuarta, cuenta con la figura de director del recinto, no sólo administrador, que es quien se encarga de darle una dirección también artística al inmueble.

El dato exacto sobre la recuperación económica que ha logrado el recinto en sus primeros ocho años, no es uno que preocupe demasiado a su directora. “No hemos trabajado con ese objetivo. Este es un bien que pertenece a la Universidad y no tiene ningún tipo de préstamo o

presión económica en ese sentido. Si acaso, aclaró Meléndrez Bayardo, el Teatro se ha enfocado en generar los recursos suficientes para cubrir por sí mismo todos los gastos de mantenimiento, equipo y publicidad. De la partida de la UdeG, el Diana tiene asegurado únicamente el dinero para el pago de nómina de sus 35 trabajadores, una cifra en torno a los 4 millones 500 mil pesos anuales³¹.

La manera en la que opera el Teatro Diana comúnmente es a través de promotores independientes que rentan el espacio para la realización de eventos múltiples en su mayoría de corte cultural. Meléndrez además resalta en esta entrevista la importancia de la Ciudad de México en la programación de la cartelera del Teatro Diana ya que muchos de “los patrocinios y recursos están allá (..) así como las decisiones de muchas giras” (ídem). Pero también el Teatro Diana cuenta con producciones propias entre las que destaca para este tema las óperas contemporáneas para niños *La niña que riega la albahaca* y *Monkey see Monkey do*.

Como se pudo dar cuenta, estos espacios a pesar de ser ambos teatros, cuentan con importantes diferencias. Desde su concepción, el Teatro Degollado se planteó como un espacio para “dignificar” a los jaliscienses, pensado para presentar bellas artes y para que la gente pudiera asistir a un espacio arquitectónico pensado para ello. De esta manera el Teatro Degollado se convirtió con el paso del tiempo en un lugar donde las clases altas, en su mayoría, asistían a un espectáculo social. Siendo por más de un siglo el teatro más importante del Estado, el Teatro Degollado ha albergado la mayoría de óperas que se han presentado en la ciudad. El Teatro Diana en contraste por su juventud no ha presentado ni una decena de óperas en vivo. Por otro lado, el Diana no fue construido especialmente como teatro, sino que fue un cine remodelado que se acondicionó para teatro y desde su forma arquitectónica ambos teatros son completamente distintos. Esto se refleja en gran medida en el modo en que la gente asiste a uno y a otro. Los códigos incluso de vestir muestran diferencias: mientras que al Teatro Diana se asiste a la mayoría de sus eventos en ropa informal, al Teatro Degollado la gente asiste, sobre todo y de manera particular a la ópera, con ropa más elegante. La asistencia al Teatro Diana por su variedad de programación, abarca públicos más diversos que los espectáculos que son programados en el Teatro Degollado. Y así podríamos

³¹ <http://www.informador.com.mx/cultura/2013/435485/6/ocho-anos-con-el-diana.htm>

continuar enlistando las diferencias que existen entre ambos, que desde luego nos permiten entender los significados simbólicos de un espacio y otro. Es importante recalcar para este propósito el papel protagónico del Teatro Degollado en las presentaciones de ópera y como ejemplo curioso es que a este teatro, y no al Diana, es al que se le ha señalado como el espacio ideal para presentar ópera entre otras cosas por su acústica y las características de su recinto.

7. El campo de la ópera en Guadalajara.

En este capítulo abordaré algunos elementos del campo cultural y artístico de la ópera en Guadalajara. Es en este campo en particular que podemos distinguir productores (agentes/actores), lugares de circulación (espacios) y consumidores (público). La problemática de la que se parte de manera situada es la coyuntura que sucedió en Guadalajara a principios del siglo XXI donde las temporadas de ópera desaparecieron.

“La ópera se quedó sin voz en Guadalajara”, afirmaba Alvaro González en un reportaje para la Revista *Magis* en octubre de 2002. El punto de quiebre lo señala en 2001 donde no hubo temporada de ópera y desde su artículo argumenta que al parecer, lo mismo sucedería en 2002.

Para vergüenza y tristeza de quienes hoy disfrutan y dedican su vida a la ópera en la ciudad, han visto mermadas en los recientes años las representaciones y las oportunidades de hacer un oficio en ello. Por ahora, sólo queda el recuerdo de anteriores décadas en las que aún había mucha efervescencia por este arte.³²

La constante y numerosa actividad que la ópera había registrado en la ciudad, inicia a finales del siglo XIX con la apertura del Teatro Degollado en 1866, que según los datos que arroja la investigación de Sosa (2002), se presentaron en ese primer año de vida del recinto once títulos distintos. Así, la ópera tuvo una vida estable y rica durante la mayor parte del siglo XX convirtiéndose en una tradición en su mayoría vinculada a la clase alta y la alta cultura, parte importante de la vida social y política de la ciudad. Destacados cantantes pisaron en varias ocasiones el escenario del Teatro Degollado entre los que destacan Enzo Mascherini, Rafaelle Arié, Pepita Embil, Ernestina Garfias, Plácido Domingo, Sherril Milnes, Carlo Morelli, Gilda Morelli, Rostia Rimoch, Guillermina Higareda, Roberto Bañuelas, Carlos Díaz Du-Pond, Gilda Cruz Romo, Martha Félix, Rosario Andrade, Miguel Ángel Cortés, Armando Mora, María Luisa Taméz, Fernando de la Mora, Plácido Domingo, Rolando Villazón, Grace Echaury, Guissepe Di Stefano, Victoria de los Ángeles, José Carreras, Arturo Valencia, Flavio Becerra, por mencionar algunos, convirtiendo a

³² http://gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=6537

Guadalajara en una de las principales ciudades para presentar ópera en el país.

Sin embargo, en la última década de ese siglo, la actividad comenzó a disminuir hasta casi desaparecer. De tener temporadas en las que se llegaron a presentar hasta diez títulos en 1941, continuando en los años siguientes con temporadas que fueron una constante presentándose un promedio de tres títulos por año, pero posteriormente la actividad comenzó a disminuir hasta que en el 2001 únicamente se presentó un título. El 2002 sería el primer año que no habría ni una sola ópera en la ciudad.

Por otro lado es también este año también cuando dos figuras fundamentales para la ópera moderna se presentaban en concierto en Guadalajara en la misma fecha: En el Teatro Degollado, el Tecnológico de Monterrey celebraba su aniversario con un recital del afamado tenor español José Carreras el seis de noviembre. Mientras tanto, en la misma fecha también se tenía programado un concierto del tenor italiano Luciano Pavarotti que al final por un problema técnico se tuvo que posponer. La sede de esta presentación fueron las instalaciones del colegio Liceo del Valle, situado en una de las colonias de clase alta de Guadalajara. Ambos eventos fueron organizados desde la iniciativa privada y podemos destacar el valor asociado a los atributos de la voz operística por parte de una clase dominante que asistió a estos espectáculos sociales. Retomaré este fenómeno más adelante.

Es pertinente preguntarse por los cambios y significados de las prácticas culturales en contextos situados. Guadalajara era una ciudad donde la ópera era parte de la oferta artística durante un largo periodo. Distintas voces daban cuenta de esto abogando por la tradición que en la ciudad sucedía. Al respecto, uno de los directores de orquesta más destacados del país declara en una entrevista al diario *La Jornada*:

Yo quiero pedir apoyo para que regrese la ópera a Guadalajara, porque esta ciudad tuvo una temporada de ópera muy brillante y no sé por qué ya no hay. Tienen un gran coro, como es el Coro del Estado, una gran orquesta, como la Orquesta Filarmónica de Jalisco (OFJ) y un gran teatro, como el Teatro Degollado, por eso hay que regresar la ópera a Guadalajara [...]Yo recuerdo que aquí en Guadalajara había dos temporadas de ópera. Ahora no hay ni una. Es importante que regresen esas temporadas.³³

³³ <http://www1.lajornadamichoacan.com.mx/2011/07/21/index.php?section=cultura&article=010n1cul>

Como se ha venido planteando en esta investigación, lo que interesa es la relación de la ópera con lo social y cómo esta relación se puede rastrear a partir de la producción, circulación y el consumo de la misma.

En Guadalajara la historia de la ópera es parte de la historia artística de una ciudad donde a diferencia de la Ciudad de México, no existió competencia entre teatros por presentarla y durante más de un siglo el único teatro de Guadalajara donde se podían presentar funciones de ópera era el Teatro Degollado. Esto estaba ligado a los empresarios, a la clase política, a la burguesía dinerada y a la aristocracia mucho más que a las clases populares. La asistencia a la ópera era un evento al que se tenía que ir con un código de vestimenta particular. En concordancia con esto por ejemplo, en las fotografías de archivo revisadas, se puede constatar el tipo de vestimenta con el que asistía el público destacándose la uniformidad de traje y corbata para hombres y vestidos de fiesta para mujeres. La ópera en tanto práctica cultural de la clase alta, reflejaba sus *gustos*, como había ocurrido en Europa y en la Ciudad de México, asociándola con los consumos de la gente educada proporcionando de esta manera una legitimidad dentro de la esfera social siendo una *expresión distintiva* de una posición privilegiada en relación a otras expresiones o prácticas culturales (Bourdieu, 1990). De esta manera la ópera se encuentra dentro de esos gustos que unen y que también separan, que diferencian. Para definir *los gustos*, Bourdieu señala:

Las prácticas y las propiedades a través de las cuales se manifiesta *el gusto* entendido como el principio de las elecciones que así se realizan. Para que existan gustos, es necesario que haya bienes clasificados, de “buen” o de “mal gusto”, “distinguidos” o “vulgares”, clasificados al tiempo que clasificantes, jerarquizados al tiempo que jerarquizante, así como personas que poseen principios de clasificación, gustos, que les permiten distinguir entre estos bienes aquellos que les convienen, los que son “de su gusto” (1990:182)

En este sentido, podemos decir que esos gustos clasifican y distinguen. En el prólogo del libro *La ópera en Guadalajara*, Gabriel Pareyón argumenta::

La historia de la escena lírica en Guadalajara, una de las más ricas en la República Mexicana, está unida a la vida social de esa ciudad. Desde los autos sacramentales puestos en música en el siglo XVII, hasta las diversas formas de drama musical representadas en las

últimas décadas, se manifiestan las capacidades y los intereses no sólo estéticos, sino incluso económicos, políticos y religiosos de la población de Guadalajara, o al menos del sector que ha dominado su ámbito cultural (Sosa, 2002: 7).

El recorrido anterior sobre la vida cultural nos permitió recuperar algunas de las prácticas culturales de la ciudad de Guadalajara, mostrando la diversidad de las mismas y en específico con el tema de la ópera, su liga a las esferas culturalmente dominantes. Estas clases dominantes, son ligadas a su vez a un sistema educativo que produce ciertas “necesidades culturales” a diferencia de otras “necesidades primarias” (Bourdieu, 2010)

Este recorrido propuesto en las siguientes páginas aborda el campo de la ópera en Guadalajara distinguiendo tres grupos: Primero, el de los productores, esos agentes/actores que disputan las luchas al interior, esos agentes que están dispuestos a arriesgar para obtener beneficios. Segundo, el de la circulación, retomando muy brevemente elementos del capítulo anterior en relación a los espacios y tercero, el consumo, donde se abordarán algunos aspectos de las características del público.

Acerca de la producción

Para entender más específicamente el sistema de relaciones en torno a esta práctica cultural, se propone la revisión de diferentes actores/agentes involucrados que con el paso del tiempo han participado de manera distinta en la producción y circulación de ópera en la ciudad: la iniciativa privada y las instituciones públicas.

La obra de arte considerada como bien simbólico (y no como bien económico, aunque siempre lo sea) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela mediante el desciframiento, es decir, para quien posee el código históricamente constituido, reconocido socialmente como la condición de apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en uno momento dado del tiempo (Bourdieu, 2010: 72)

Como se ha venido mencionando la actividad operística de esta ciudad estuvo influenciada de manera importante por la actividad en la Ciudad de México donde la figura de los empresarios y la iniciativa privada jugaron un papel protagónico en su desarrollo. Fue el caso mencionado anteriormente de Conciertos Daniel en la Ciudad de México.

En Guadalajara sucedió algo similar. Una crónica escrita en 1961 por José Morales Estévez hablaba justo de esta relación entre dos asociaciones civiles una en Guadalajara, Conciertos Guadalajara, A. C. y Conciertos Daniel, en la Ciudad de México:

Gracias a los esfuerzos mancomunados de Conciertos Guadalajara, A. C. y de Conchita Alsina de Quesada, Gerente de Conciertos Daniel, se ha celebrado en la Perla Tapatía, una breve pero interesante temporada de ópera que esperamos fervientemente implante de manera definitiva el espectáculo operístico que Guadalajara merece, como ciudad de gran tradición cultural y artística (citado en Sosa, 2002: 95)

La iniciativa privada entonces, ha sido un factor fundamental en la producción de ópera por lo menos en tres sentidos:

- a) Como agrupaciones, sociedades o asociaciones civiles que desde la iniciativa privada se organizaron para la gestión y/o producción de espectáculos de ópera.
- b) Como empresarios que de manera individual patrocinan diferentes rubros necesarios relacionados con la o las funciones de ópera a presentarse.
- c) Como gestores culturales que promueven y se hacen cargo de la producción, circulación y venta.

Ejemplo de lo anterior, además de Conciertos Guadalajara, A.C. han existido algunos otros esfuerzos independientes y/o privados entre los que destacan: Ópera Joven, A.C., AVE producciones, La Lira de Orfeo, Ópera Lírica de Jalisco, La Compañía Universitaria de Ópera, entre otros. Llama la atención también la iniciativa por parte de la Universidad Autónoma de Guadalajara de patrocinar la ópera e inaugurar en 1968 la Compañía de Ópera de la Universidad Autónoma de Guadalajara que solo tuvo cinco temporadas en Guadalajara. Sin embargo, además de Conciertos Guadalajara, A.C. ninguna de estas agrupaciones ha logrado de manera constante tener una presencia significativa a lo largo del tiempo ni tener la incidencia que tuvo Conciertos Guadalajara, A.C. en su momento. Es por eso, que para fines de esta investigación, este fue uno de los ejemplos que se recuperó. .

Las instituciones públicas por otro lado, han contribuido también de diferentes maneras en la producción y gestión de funciones de ópera y aquí lo podemos anclar con tres asuntos básicos:

- a) La aportación directa de recursos. O en su caso el aval para las gestiones a nivel nacional.
- b) Los foros. Dado que los principales foros donde se ha presentado ópera han sido particularmente dos, el Teatro Degollado y el Teatro Diana, ambos operados por instituciones. El primero por Secretaría de Cultura, el segundo, por la Universidad de Guadalajara.
- c) La orquesta. Las dos principales orquestas que funcionan de manera permanente en la ciudad están bajo la nómina de instituciones de gobierno. La Orquesta Filarmónica de Jalisco depende de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado y la Orquesta Sinfónica Juvenil de Zapopan, del Instituto de Cultura del Municipio.

Otro de los agentes productores de ópera en la ciudad ha sido el Festival Cultural de Mayo cuya creación data de 1998 por iniciativa del desde entonces director Sergio Alejandro Matos. Este festival ha sido auspiciado desde dos plataformas: la pública y la privada. Señalando de manera particular el ámbito privado desde la familia Álvarez del Castillo, propietarios, como ya se ha mencionado aquí en varias ocasiones, del periódico más antiguo y tradicional de la ciudad *El Informador*. Este festival produjo algunas de las últimas óperas que se presentaron en el Teatro Degollado, sin embargo, por el corto tiempo de vida que tiene y porque no en todos los festivales ha presentado óperas, para fines de esta investigación se dejará fuera.

Para fines de esta investigación decidí recuperar tres casos en términos de agentes/actores:

- a) Comenzaremos por analizar el caso de la Asociación Civil Conciertos Guadalajara, que fue la organización con más presencia actividad constante durante buena parte del siglo pasado vinculada a la Ciudad de México.
- b) El análisis que posteriormente se hará de la actual Secretaría de Cultura corresponde a que es la instancia que administra el Teatro Degollado y

la que ha tenido participación económica y vincular más visible en relación a la ópera.

- c) Por último analizaremos la breve colaboración entre el Instituto de Cultura de Zapopan y la Universidad de Guadalajara presentando ópera en el Teatro Diana, como ejemplo de modelo reciente de colaboración que no logró implementarse a largo plazo.

a) Conciertos Guadalajara, A.C.

A diferencia de la Ciudad de México donde como se ha dado cuenta existían varios teatros que competían por las representaciones de ópera, Guadalajara solo tuvo uno durante más de un siglo, el Teatro Degollado. Por lo tanto, no era muy viable para los empresarios extranjeros o incluso para los empresarios de la capital, invertir y producir óperas pensando únicamente en presentarlas en Guadalajara por los altos costos de producción que esto representaba en relación a la demanda que era proporcional también a la cantidad de habitantes de una y otra ciudad. Uno de los factores más importantes de este recorrido es quizá evidente después de trazarlo: Guadalajara era una plaza más para presentar óperas siempre y cuando estuvieran ligadas a la ciudad capital. No había condiciones en la ciudad para ser una plaza lo suficientemente atractiva por sí misma aunque por otro lado, nada despreciable en gira en relación con los otros Estados. Pero lo cierto es que en el siglo pasado la producción de ópera en Guadalajara no fue el determinante que provocara las funciones de este espectáculo. Lo provocaban iniciativas privadas primero y más tarde en conjunto con el Gobierno del Estado siempre mirando a la pauta que desde la capital tuviera empuje. Es decir, la constancia de las funciones de ópera en Guadalajara en sus mejores épocas, estuvieron marcadas por la Ciudad de México, primero por los empresarios y luego por Bellas Artes y las producciones de la Compañía Nacional de Ópera. En esa medida también promotores privados como Conciertos Guadalajara A.C. tuvieron en la mira lo inviable que era producir ópera en la ciudad y consideraron como opción seguir siendo un hermano menor de la Ciudad de México.

En las primeras décadas del siglo veinte, surgió en Guadalajara una agrupación que se convertiría posteriormente en asociación civil ligada a

muchas de las actividades vinculadas a las bellas artes presentadas en la ciudad y posteriormente durante la segunda mitad del siglo, a las temporadas y funciones de ópera. “Las temporadas de ópera se hacían sobre todo a través de Conciertos Guadalajara” afirma en entrevista para esta investigación el cronista Juan José Doñán.

Los orígenes de esta agrupación datan de 1919 y cito lo que en su página web refiere:

Ante la imperante necesidad de apoyar la cultura en esta entidad un selecto grupo de amantes de la música” conformaron un organismo con el nombre de *Sociedad de Conciertos*. Presidida por José Rolón, entre otros, desde un inicio se había planteado que una de sus principales metas sería la de integrar una Orquesta Sinfónica, “para lo cual solicitaron al Gobierno del Estado un subsidio económico de trescientos pesos mensuales”, quedando con esto integrada dicha orquesta. A partir de ahí, se organizaron varios conciertos y no estuvo exenta de algunos años donde sus actividades se suspendieron y tras varias reorganizaciones, en 1950, se integró lo que actualmente es *Conciertos Guadalajara*, de la que la Orquesta ya no dependía pues se había separado unos años antes formando un patronato distinto pero ahora con la Universidad de Guadalajara. En este arranque en 1950 de *Conciertos Guadalajara*, quedaría como presidente el Ing. Jorge Matute Remus y como gerente la señorita Teresa Casillas.³⁴

Una vez conformado lo que sería Conciertos Guadalajara, A.C. el patronato fue presidido por distintas personalidades y “varios otros prominentes miembros de la sociedad” tapatía, cuyos capitales económicos, culturales, sociales y simbólicos se conjuntaron en favor de la promoción de las bellas artes en la ciudad.

La sociedad musical Conciertos Guadalajara A. C. ha estado, desde su fundación, muy ligada a las actividades, primero de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara (OSG), y después, a la Orquesta Filarmónica de Jalisco (OFJ). Esta asociación tuvo su origen en 1915, cuando José Rolón encabezó a un grupo de jaliscienses interesados en la divulgación de las bellas artes en nuestra ciudad. Así nació la sociedad de conciertos que apoyó la fundación de la OSG, la cual tuvo su primer concierto el 31 de enero de 1920. Así desde entonces, Conciertos Guadalajara ha estado presente en los grandes acontecimientos de la vida cultural tapatía, como fue en la ocasión en que se reabrió el Teatro Degollado, en 1964, totalmente restaurado. En el solemne concierto de reinauguración estuvo presente en el podio, ante la Sinfónica de

³⁴ <http://conciertosguadalajara.org/Historia.html>

Guadalajara, el insigne compositor Carlos Chávez.³⁵

Como se ha venido dando cuenta en este recorrido, la ópera ha estado ligada de una a la vida política, económica y social en sus diferentes contextos. En Guadalajara no fue diferente. Conciertos Guadalajara A. C. es un ejemplo situado que da cuenta de esto. Así como en la Ciudad de México existió Conciertos Daniel, en Guadalajara la agrupación que más se le pareció fue Conciertos Guadalajara que tenía contacto con cantantes, directores, del ámbito nacional e internacional miembros activos de una agrupación que tenía intereses comunes relacionados con las bellas artes “esa burguesía ilustrada vendía boletos, abonos, hacia un activismo que tenía un buen rebote social, es decir, era como de muy buen gusto”³⁶

De la misma manera en que Conciertos Guadalajara A. C. se desarrollaba como importante impulsor de eventos culturales, también en la ciudad de Monterrey se formó la agrupación Ópera de Monterrey, A.C. que en más de alguna ocasión presentó por los años cincuenta, algunas óperas en la ciudad, también auspiciadas en conjunto por el Estado, cuando sucedía el gobierno de Agustín Yañez, en conjunto con la entonces directora de Conciertos Guadalajara, A. C., Tere Casillas. Sin embargo, Ópera de Monterrey, A.C. tuvo una corta vida, de nueve años pero tuvo que disolverse dado sus problemas económicos.

Para fines de esta investigación, se entrevistó a dos de los integrantes de Conciertos Guadalajara, A.C.: Martha González de Hernández Allende y a Raúl Villanueva, directora y secretario respectivamente, así como al hijo de Martha González de Hernández Allende y Constancio Hernández Allende: Carlos Guillermo Hernández Allende González, con el fin de recuperar parte de la memoria reciente y los modelos de funcionamiento de esta agrupación.

El libro “La ópera en Guadalajara” da cuenta de la importancia que tuvo Conciertos Guadalajara, A.C. en la actividad operística de la ciudad. Según los datos recuperados por Sosa comenzaría desde 1951 con la función de *Rigoletto*, de Verdi, organizada por esta agrupación y la Academia de Ópera del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) , de reciente creación en 1946 por

³⁵ http://conciertosguadalajara.org/Home_Page.html

³⁶ Juan José Doñán en entrevista para esta investigación.

Eduardo Hernández, desapareciendo como institución de enseñanza en los inicios de los años setenta. Para seguir, según los datos de este autor, en 1961 en asociación con Ópera de Guadalajara, A.C. presentando una “temporada internacional que dio inicio en octubre” (2002: 94). Las cabezas que han estado al frente de la dirección de Conciertos Guadalajara, A.C. han sido mujeres. Los presidentes, hombres. Tere Casillas, Tere Oros (ambas ya fallecidas) y Martha González fueron las mujeres que han dirigido los pasos de esta agrupación. Este apartado pretende recuperar la memoria de los últimos años activos de Conciertos Guadalajara, A.C.

La figura del espectáculo en vivo no se entiende sin el impulso y el compromiso permanente de los promotores. [...] los promotores han mantenido viva la magia del espectáculo en nuestro país. Fueron hombres, y no pocas mujeres, alentados por un ánimo aventurero, los que se arriesgaron una y otra vez para llevar algún espectáculo a la gente en momentos en que parecía una locura hacerlo. Cuántas compañías europeas de ópera visitaron México durante los aciagos años del siglo XIX; cuántos actores, ilusionistas, magos, prestidigitadores, trapezistas, transformistas y cirqueros arribaron a nuestro país en tiempos de guerra; cuántos de los artistas que formaron parte de la historia de la cultura y las artes han pisado con rotundo éxito los escenarios nacionales sin importar la crisis” “Los promotores han impulsado el espectáculo lo mismo en los periodos de bonanza económica que en las etapas de estrechez, y han participado en los cambios que la industria del espectáculo reclama a sus participantes (Rosas, 2000: 378)

Conciertos Guadalajara, A.C. tuvo una vida activa desde su inicio, teniendo diferentes presidentes y tres directoras, siendo Martha González de Hernández Allende la última y mencionada por varios de los entrevistados para esta investigación como una promotora cultural destacada y gestora de diversas producciones de ópera para Guadalajara. Es por esto que aquí se recupera un poco más de su contexto que cobra especial importancia en la transición de este cambio en la actividad operística de la ciudad.

Desde pequeña, Martha González, aprendió a tocar el piano. Ya joven, se interesó por los estudios y al concluir su educación preparatoria, estudió la carrera de Contabilidad y Administración. Realizó además estudios complementarios de humanidades y arte en instituciones como la Universidad de Guadalajara, la Escuela Superior de Música, el Instituto Cultural México Norteamericano y la Alianza Francesa. Fue discípula de maestros como: Áurea

Corona, Tomás Escobedo, Amelia Bella, Irene Robledo, Juan José Areola, Arturo Rivas Sáinz, Elías Nandino, entre otros. A los 21 años se casó con Constancio Hernández Allende, notario y destacado político -desde los tiempos de Juan Gil Preciado- siendo diputado 4 veces, dos locales y dos federales, presidente municipal de Zapopan y subsecretario de gobierno. El padre de Constancio, Constancio Hernández Aguirre había sido rector de la Universidad de Guadalajara y primo de José Guadalupe Zuno. Constancio Hernández Allende, esposo de Martha, había construido un capital político propio que se sumaría al heredado.

Doña Martha, como la gente la llama, estuvo relacionada con labores sociales comunitarias, realizó diferentes funciones entre las que destacan haber sido Presidenta de lo que ahora se conoce como Sistema DIF en Zapopan, durante la administración municipal que encabezara su esposo, de 1971 a 1973. En esta época se habían creado los centros de promoción social, antecedentes del DIF.

Ella formó las primeras guarderías infantiles en el municipio de Zapopan y esa guardería se financiaba con los patrocinios que ella conseguía de todos los empresarios que ella tenía contacto. (...) El primer año en que mi papá fue presidente de Zapopan realmente la que hizo la obra fue ella ([...]) Pero lo importante es que se mantuvieran las guarderías [...] a todos los empresarios importantes en esa época les pedía ayuda.³⁷

En 1975, por invitación del empresario *Don* Francisco Javier Sauza, dueño de tequila Sauza y amante de la música, se incorporó al Consejo Directivo de Conciertos Guadalajara, A. C., primero como parte del Comité de Damas que vendía boletos y hacía la promoción de los eventos en aquel entonces en su mayoría “de boca en boca”. En aquellos años, donde el concepto de “gestor cultural” aun no pintaba en el panorama, la intuición, la pasión y el impulso de Martha podían lo mismo buscar recursos que negociar con Bellas Artes el préstamo de escenografía, que vender boletos entre sus conocidos.

Años más tarde, por invitación del entonces gobernador, Flavio Romero de Velasco, se convirtió en titular del Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, antecedente de lo que después se transformaría en la Secretaría de Cultura de Jalisco. Cuando el gobierno de Romero de Velasco

³⁷ Entrevista a Carlos Guillermo Hernández González, octubre 2013.

cambió, continuó en el mismo cargo durante el gobierno de Enrique Álvarez del Castillo.

[...] el capital político de su marido, sí había prestigio social, sí fueron factores que influyeron definitivamente, porque doña Martha tenía, le rogaban cuando ella fue directora de Bellas Artes, como no había mujeres de buen nivel participando en política, le rogaban que fuera diputada, nunca aceptó (...) nunca aceptó las diputaciones federales ni locales, la última vez que le ofrecieron algo, le dijeron que fuera presidente municipal de Zapopan ³⁸

Años después 1989 fue nombrada Directora General del Instituto Cultural Cabañas, donde se desempeñó hasta 1992, año en que regresó nuevamente a dirigir Conciertos Guadalajara, A.C. de tiempo completo. Desde 1997 y hasta el año 2000, fue miembro del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Jalisco.

Como promotora tanto en el ámbito particular como oficial, coordinó importantes eventos, entre los que destacan 28 temporadas de ópera que se presentaron en el Teatro Degollado, el Festival Internacional de Órgano en la Catedral Metropolitana, el Festival Internacional “Bach en Guadalajara”, temporadas de opereta y zarzuela. Por mencionar algunos artistas que se presentaron en estos eventos está Plácido Domingo, Pepita Embil, Ruggiero Ricci, Paul Badura Skoda, Claude Bolling, Jack Loussier, Jorge Federico Osorio, Los Niños Cantores de Viena, el Ballet Bolshoi, Rolando Villazón, Fernando de la Mora, Alicia Alonso, Manolo Fábregas, Silvia Pinal, Ofelia Guilmain, Ignacio López Tarso, entre otros.

Doña Martha ha sido distinguida con varios reconocimientos por autoridades educativas y culturales, así como asociaciones y organismos privados, por su desempeño en la promoción cultural a lo largo de su vida. Además contaba con un capital simbólico importante, esas formas de crédito otorgadas a unos agentes por otros agentes que la distinguían (Giménez, 1992),. Una mujer que era respetada por una buena parte de la clase alta de la ciudad que estaba vinculada con las bellas artes. Así su perfil que encarnaba e incorporaba distintos capitales, podía accionar de manera particular lo que quizá otros no. La capacidad de agencia de Martha González en el campo operístico de aquellos años era notable. La figura de una mujer de clase alta,

³⁸ Entrevista a Carlos Guillermo Hernández González, octubre 2013

esposa de un político importante sumaban capitales de distintas esferas que redundaban en un prestigio social dentro de la clase alta que confluyeron para asociarse con la promoción de la ópera, una práctica propia en aquel momento frecuentada por las clases cultural y económicamente dominantes. “A mi mamá le favorecieron muchas condiciones, primero, ser esposa de quien era” comenta su hijo Carlos para esta entrevista. Constancio Hernández Allende era un melómano en sus tiempos libres y fue además, un compañero que apoyó y contribuyó de manera activa a la labor que *doña* Martha realizaba en el ámbito cultural.

Habiendo acumulado un capital simbólico y cultural³⁹ importante, *doña* Martha buscaba echar mano de diferentes personajes de la vida política y cultural de la ciudad que convencía para apoyar actividades culturales y artísticas. Parecía incansable. Buscaba todo el tiempo estar generando nuevos proyectos que durante años, promovieron artistas mexicanos y extranjeros en Guadalajara. Organizó en seis ocasiones las visitas de Plácido Domingo a la ciudad y su relación con esa familia se remonta a sus años de niña cuando acompañaba a la mamá de Plácido Pepita Embil, en sus largas temporadas de zarzuela en la ciudad. *Doña* Martha se iba a la Ciudad de México para que le prestaran las escenografías mientras “les daba mucha oportunidad a la gente de Guadalajara.

Yo me iba a México sola y gracias a eso se pudo poner muy bien aquí en Guadalajara [...] era otro tiempo en el que nos prestaban las escenografías, a lo mejor los gastos eran nada más los cantantes, había mucho que se ahorraban, ahorita la escenografía no se las regalan porque ya está más rota que no sé qué..”⁴⁰.

En concordancia con lo anterior, otro de los entrevistados para esta investigación lo confirma: “ella se iba sola a la Ciudad de México y hablaba con varias personas para traerse las producciones de Bellas Artes”.⁴¹ En 1962 se ponían siete títulos, para su montaje se recibían apoyos del Centro Bancario de

³⁹ “El capital cultural es un tener transmutado en ser, una propiedad hecha cuerpo, convertida en parte integrante de la “persona”, un habitus” (Bourdieu citado en Giménez, 1997 <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf>)

⁴⁰ Entrevista a Martha González de Hernández Allende, noviembre 2013.

⁴¹ Entrevista a Raúl Villanueva, 2014.

Guadalajara”, recuerda. En entrevista para la Gaceta Universitaria de la UdG, el pianista y director de coros, Marco Antonio Verdín, comenta:

Durante el tiempo en que Marta de Hernández estuvo a cargo de organizar “las temporadas”, nunca faltó ópera y con artistas de nivel internacional en la ciudad, sólo que ella no se quedaba detrás de un escritorio, sino que aparte de dialogar con los músicos conformaba un equipo de promotores y patrocinadores para tales eventos⁴².

Raúl Villanueva, secretario de esta agrupación, también confirma en entrevista para esta investigación la labor que se realizaba en Conciertos Guadalajara, A.C. “hacíamos de todo, vendíamos boletos, organizábamos a los artistas, veíamos el tema de hospedajes, cuidábamos todos los detalles, pasábamos muchas horas en el teatro, lo hacíamos con mucha entrega y pasión”. Parecía que la producción de ópera en aquellos tiempos era más bien una suerte de actividad que no requería de profesionalización pero sí de relaciones e impulsos por realizarlas. La burocracia cultural por otro lado, aun no había crecido como la conocemos ahora.

Con el paso de los años, particularmente con la entrada del siglo XXI, Conciertos Guadalajara fue disminuyendo en su actividad hasta prácticamente desaparecer. Un factor que terminó por contribuir a su casi desaparición fue el desalojo de la oficina que tenía en el Ex Convento del Carmen por instrucciones de la entonces Secretaria de Cultura, Sofía González Luna “con la justificación de la remodelación de ese espacio y que se necesitaban más espacios para sus actividades propias del estado”⁴³. La disputa por la producción de ópera entre estos agentes del campo se agudizaba y las relaciones de colaboración anteriormente exitosas se quebraban afectando de manera directa la producción de ópera en la ciudad.

Con el cambio se mudaron a la Casa del Periodismo donde Jorge Álvarez del Castillo, dueño del espacio, “les da asilo y posteriormente esto es respetado por Carlos Álvarez del Castillo”⁴⁴, su hijo.

Por otro lado, los cambios en las condiciones económicas sucedieron, y los menciona en una entrevista para el periódico *El Occidental* en enero de 1999: “tengo más de 22 años luchando porque la ópera siga adelante. Antes en una temporada se ponían cuatro o cinco títulos. Las condiciones económicas

⁴² http://gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=6537

⁴³ Entrevista a Carlos Guillermo Hernández González, octubre 2013.

⁴⁴ Entrevista a Carlos Guillermo Hernández González, noviembre, 2013.

nos han obligado a ser muy selectivos y ahora sólo montamos dos de las más completas”. Ha pasado más de una década desde entonces. *Doña* Martha hoy en día está retirada.

Cambios en las relaciones entre los agentes, cambios en las circunstancias económicas y cambios en las circunstancias sociales afectaron la producción de la ópera en la ciudad. Otra de las razones por las que actualmente no se logran temporadas de ópera constantes en la ciudad, según las perspectivas de varios de los entrevistados, parece ser fundamental la falta de un personaje gestor que atraiga y vincule a la esfera empresarial y política con las actividades operísticas, que era lo que Conciertos Guadalajara, A.C. había hecho a lo largo de su historia y que Martha en sus años de actividad más fuerte, continuaba.

El problema fue que la señora Martha se retiró con los cambios de gobierno y no hay quién lo haga... quizá podríamos hacerlo algunos, pero también falta esa solvencia moral que tenía la señora Martha. Para mí el problema radica que no hay un departamento de ópera en la Secretaría de Cultura, por lo tanto no hay esa coordinación⁴⁵.

Hasta la fecha no existe una coordinación de ópera. Las actividades que se programan en este sentido, son generadas desde la coordinación de música de la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

El último evento de conciertos yo creo que ha de haber sido en el 2005, hasta el 2005 hay una actividad en Conciertos Guadalajara y posterior a eso ya no hay actividad, se acabó y en los últimos años que sí tuvo actividad solo fueron un evento por año o dos, no había mucho⁴⁶.

Otro de los factores, coinciden, es que los “tiempos cambiaron” los empresarios ya no apoyan económicamente a los proyectos culturales. En palabras de uno de los entrevistados “ya los ricos no apoyan, los ricos de ahora son más incultos”⁴⁷. En este tenor, Ernesto Álvarez, productor, gestor, cantante y promotor de ópera argumenta: “no hay ópera porque no hay quien la haga, no hay quien pueda hacer de manera constante esa labor”⁴⁸. A este respecto, lo

⁴⁵ Entrevista a Ernesto Álvarez en línea: <http://www.educacioncontracorriente.org/secciones/artes/9721-la-opera-el-genero-que-no-logra-despegar>

⁴⁶ Entrevista a Raúl Villanueva.

⁴⁷ Entrevista a Carlos Guillermo Hernández González, noviembre, 2013.

⁴⁸ Entrevista a Ernesto Álvarez.

que se encontró en esta investigación es que sí hay distintos esfuerzos que buscan presentar óperas pero que no logran permanecer de manera constante a través del tiempo. Lo que resalta de esto es quizá que no se ha dado una figura que logre incorporar los distintos capitales para capitalizarlos de manera constante. Por otro lado a la nueva clase alta se le habían diversificado los intereses y la ópera dejaba de ser un atractivo de inversión en términos reales puesto que no les capitalizaba gran cosa dada su escasa presencia.

Al abordar el futuro de Conciertos Guadalajara, los tres entrevistados se muestran poco optimistas y coinciden en la dificultad de que esta agrupación pueda ser lo que fue. “Las condiciones no son propicias ni económicamente, ni culturalmente”⁴⁹. “Aquí se requiere una gente que esté relacionada socialmente bien, políticamente bien” argumenta Carlos. La política, la situación cultural..(..)tiene que conjuntarse el factor económico-social. Si analizas quienes son los ricos de hoy no se parecen a los ricos de antaño (..) La música ahora la bajas del Itunes”. “Sí hay gente que le gusta la ópera, hay mucha pero no está de alguna manera aglutinada, reunida, falta gente. Y más adelante apunta “¿por qué no hay ópera ahorita? Yo le echo la culpa a los gobiernos panistas, a las condiciones económicas, y a que los jóvenes ya no, será que no lo conocen, tantos conciertos que hay de.. (..) ha habido intentos, intentos (...) Bueno, aquí aplica aquella máxima de “el hombre y su circunstancia” que van cambiando, no tiene vuelta de hoja” (Carlos). En otra entrevista realizada a Martha González, para la Revista *Magis*, señala el cambio de circunstancias por las que ha atravesado Conciertos Guadalajara: “ya no puede hacer ópera como se hacía antes: conseguíamos patrocinios y el gobierno apoyaba con el teatro y la orquesta. Pero ahora hay otros criterios, ya no se trabaja en conjunto”⁵⁰.

Otros de los aspectos que señala Ernesto Álvarez, en entrevista para esta investigación, se relaciona con el tema de la organización y termina redundando en los altos costos de producción y en lo poco rentable que es.

El problema fundamental —afirma— es que no hay una infraestructura organizativa para hacer la ópera. Se tiene un teatro muy bueno, que es el Teatro Degollado, muy bueno en el aspecto técnico, de acústica;

⁴⁹ Entrevista a Carlos Guillermo Hernández González, noviembre, 2013.

⁵⁰ La ópera en silencio. Reportaje de Álvaro González para la Revista *Magis*, octubre de 2002.
Referencia en línea: <http://www.iteso.mx/MyBlobSrvlt?ID=201>

muy malo en lo reducido en público, porque una producción razonable de ópera, en un teatro que puede recibir 900 lugares de los cuales se regala a los músicos, los patrocinadores, a la misma Secretaría, a todos los compromisos, te queda, a lo mejor, para vender 700 lugares... No recuperas. Habría que tener varias funciones para recuperar esto, y no se hacen varias funciones, porque quizá no hay un público, como para llenar el teatro, seis u ochos veces, que se necesitaría para que la producción fuera rentable.⁵¹

Al preguntarle sobre la posibilidad de que Conciertos Guadalajara siga adelante, doña Martha tiene claro el paso del tiempo y consciente de los cambios generacionales, admite que los jóvenes ahora buscan otras cosas, que tienen otros intereses. Al recordarle los mejores tiempos de su gestión, dice tranquila “pero eso ya pasó” porque “Conciertos Guadalajara ya tiene mucho tiempo” .

b) Las instituciones culturales.

Desde su constitución oficial, las instituciones culturales en México han jugado un papel protagónico en la medida en que han centralizado los recursos para la producción artística en el país. La creación de las instituciones llamadas “nacionales” relacionadas con la cultura, han demostrado poco de nacionales y más bien han demostrado la centralización de los recursos en su mayoría para la Ciudad de México. Es tal el caso de las compañías nacionales de danza, música, teatro y ópera. En el caso específico de la Compañía Nacional de Ópera no se tiene registro significativo de coproducciones generadas con Guadalajara que después pudieran tener vida en gira en el país. Lo que se encontró, según referencia de varios entrevistados, es el préstamo de algunas de las producciones hechas en la Ciudad de México para presentarse en Guadalajara.

En específico en el tema de Jalisco y Guadalajara, no existe como tal en la estructura de la Secretaría de Cultura, una coordinación de ópera. Las actividades operísticas se programan desde la coordinación de música. Y aunque como se ha argumentado en esta investigación, la ópera no es solamente música, las instituciones no han abierto la puerta para plantearla

⁵¹ Entrevista a Ernesto Álvarez en <http://www.educacioncontracorriente.org/secciones/artes/9721-la-opera-el-genero-que-no-logra-despegar> por Héctor Álvarez

desde la interdisciplinariedad que ella implica con su correspondiente complejidad de manera profunda.

Este apartado se centra en el nacimiento y desarrollo de lo que actualmente es la Secretaría de Cultura del Estado, institución responsable de la programación y operación del Teatro Degollado. Se consideró necesario para la mejor comprensión del tema de la ópera en Guadalajara, la inclusión de la institución que opera el principal presupuesto destinado a la cultura en el Estado. Por lo anterior aquí se incluirá el contexto, antecedentes y desarrollo hasta el 2010 que abarca esta investigación.

El 5 de junio de 1971 se creó el Departamento de Bellas Artes de Jalisco (DBA), con el objetivo de reunir dentro de un solo organismo todas las actividades que el Gobierno del Estado venía realizando en el área de la promoción y difusión de las manifestaciones artísticas e intelectuales. Esta decisión se mantuvo durante un periodo de poco más de seis años y se rompió al crearse, el 7 de julio de 1997, el Fondo Nacional para Actividades Sociales y Culturales (FONAPAS), dependiente del DIF y creado para "promover el desarrollo de la cultura en todos sus órdenes en el estado de Jalisco" (decreto 9578, Art. 2,VI). Ese mismo año se abrió otro frente con la Unidad Editorial (UNED), organismo dependiente de la Secretaría General de Gobierno. Dos años después, y luego de ocho años de venir siendo manejada por el DBA, la radiodifusora XEJB pasó a depender del Departamento de Prensa y Difusión.

En 1980, el Instituto Cultural Cabañas (ICC) adquirió una nueva figura "como un organismo público descentralizado, con personalidad jurídica y patrimonio propios que tendrá a su cargo principalmente promover actividades culturales y de difusión de las bellas artes, así como las actividades educativas que determine el Consejo Directivo" (Decreto 10351 Art. 1).

En agosto de 1986, el Departamento de Educación Pública (DEP) comenzó a organizar exposiciones, recitales y otro tipo de actividades relacionadas con la cultura, por lo que un año después el DEP comenzó a manejar la estación radiofónica XEJB. Este mismo año surge la Orquesta Filarmónica de Jalisco tras la desaparición de la Orquesta Sinfónica de Jalisco, por lo que en 1989 la duplicidad y dispersión de esfuerzos era un hecho constatable, ya que cinco organismos y dependencias del Gobierno del Estado tenían facultades legales para la promoción y difusión de los valores artísticos

e intelectuales: ICC, DBA, DEP, UNED y la OFJ. Fue en este año cuando el Congreso de Jalisco aprobó una nueva Ley Orgánica del Poder Ejecutivo de Jalisco, que entró en vigencia el 1° de marzo de 1989, mediante la cual se creó la Secretaría de Educación y Cultura (SEC) “responsable de dar cumplimiento a las obligaciones del Estado en materia de educación y de fomentar la cultura y las artes” (Art. 35), y entre cuyas funciones se hallaba la de “formular y ejecutar la política de desarrollo educativo y cultural del Gobierno del Estado” (Art. 35, I). Para ello, la ley otorgaba a la SEC el manejo del Departamento de Bellas Artes y la XEJB y establecía que la propia Secretaría se encargaría de coordinar, “antes de su reestructuración definitiva”, entidades como el Instituto Cultural Cabañas y la Orquesta Filarmónica de Jalisco. En otras palabras, sólo quedaba fuera del ámbito de su competencia la Unidad Editorial, que seguía dependiendo de la Secretaría General de Gobierno.

En los primeros meses de 1989 se creó, mediante el acuerdo del Ejecutivo estatal, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA), órgano que, al igual que su modelo el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, fue establecido para “mantener permanente diálogo en la materia (cultural) entre las autoridades y la comunidad artística e intelectual en particular, así como la sociedad en general” (Capítulo VIII, Art. 59). No fue hasta junio de 1992 que fueron puestas a consideración del Congreso del Estado cuatro iniciativas de decretos en las que se establecía la ya inaplazable necesidad de independizar la Secretaría de Cultura de la entonces Secretaría de Educación y Cultura con base en un objetivo central a saber: rescatar del mejor modo posible la unidad de mando perdida desde hacía muchos años, a fin de obtener mayor eficacia y coordinación en todo lo que el Ejecutivo del Estado hacía sobre la materia y poder delinear un proyecto estatal que regulara recursos y respondiera a las necesidades de la sociedad jalisciense. Esto impediría que se siguieran permitiendo duplicidades e indefinición de atribuciones y funciones entre los distintos organismos encargados de la promoción cultural. De esta manera, los días 20 y 22 de agosto de 1992 aparecieron publicados en el periódico oficial El Estado de Jalisco en el decreto No. 14780 y el No. 14786, las nuevas disposiciones aprobadas por el Congreso, que derivaron en tres puntos principales: a) La creación de la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco. b) La reasignación de atribuciones a las instituciones públicas relacionadas con el quehacer cultural del estado c) La desaparición orgánica

en algunos casos y el reagrupamiento, en otros, en torno a la nueva Secretaría. Debido a las anteriores reformas, las instituciones que se unificaron en torno a la Secretaría de Cultura fueron: el Departamento de Bellas Artes del Estado; el Sistema Jalisciense de Radio y Televisión; la Unidad Editorial del Estado y la Red Estatal de Bibliotecas Públicas. Como organismos descentralizados de la misma Secretaría quedaron la Orquesta Filarmónica de Jalisco, el Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes y el Instituto Cultural Cabañas.

La Secretaría de Cultura de Jalisco fue creada el 20 de agosto de 1992 con el propósito de reorganizar la participación del Gobierno del Estado en materia cultural, a fin de aprovechar mejor los recursos disponibles y evitar la duplicidad y dispersión de esfuerzos. Esta dependencia no fue concebida como un simple generador de actividades artísticas y culturales, pues, sin renunciar a esta obligación, su diseño pretende proteger, incrementar y difundir acervos y colecciones patrimoniales, así como estimular y facilitar los esfuerzos de promoción cultural surgidos en la sociedad. Así, la Secretaría de Cultura de Jalisco logró consolidarse tanto internamente como con la sociedad jalisciense y el conjunto de organizaciones públicas y privadas, estatales y federales, con las que esta dependencia ha interactuado para la generación realización de diversos proyectos culturales. Un par de ejemplos de lo anterior es el caso del Circuito Cultural Centro-Occidente, en el que nuestro estado participa en numerosos proyectos junto con Aguascalientes, Zacatecas, Querétaro, Michoacán, Guanajuato, Colima, San Luis Potosí y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Otro ejemplo es la creación del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, el cual fue fruto de la estrecha coordinación entre el gobierno estatal y federal, y que ha dado sustento a proyectos en el campo de las bibliotecas públicas, radio, televisión, danza, teatro, música, artes plásticas, arquitectura y literatura. Otra de las tareas asignadas a la Secretaría de Cultura de Jalisco fue la de la conservación y preservación del patrimonio artístico e histórico, en casos como el Teatro Degollado, el Canal 7, un par de radiodifusoras en Guadalajara (XEJB AM y FM) y dos más en Puerto Vallarta (XEJLV AM y FM), la Orquesta Filarmónica de Jalisco, el Coro del Estado, la Red Estatal de Bibliotecas Públicas y el Instituto Cultural Cabañas, entre otras.⁵²

Según se cita en la página del Gobierno del Estado de Jalisco, la Secretaría de Cultura tiene las siguientes atribuciones⁵³:

⁵² <http://sc.jalisco.gob.mx/acervos/investigacion/121>

⁵³ http://www.jalisco.gob.mx/sites/default/files/atribuciones_cultura.pdf

- I.** Ejercer las atribuciones que la legislación federal en materia de cultura establece para los Estados, así como las atribuciones descentralizadas por la Federación hacia los Estados, mediante la celebración de convenios;
- II.** Diseñar y ejecutar el Programa de Cultura del Estado;
- III.** Diseñar y aplicar la política cultural del Estado, en coordinación con la Federación y los municipios;
- IV.** Administrar el Sistema de Radio y Televisión del Estado, el cual se orientará hacia la difusión y estímulo de la cultura y de las artes;
- V.** Administrar la Unidad Editorial del Estado;
- VI.** Vigilar y controlar los valores artísticos e históricos del Estado;
- VII.** Difundir la cultura y artes del Estado;
- VIII.** Promover, apoyar y gestionar la preservación e incremento del patrimonio histórico, arqueológico, artístico, cultural y arquitectónico del Estado;
- IX.** Promover, apoyar y gestionar las manifestaciones de la creación intelectual y artística de la población del Estado;
- X.** Promover, apoyar y gestionar las investigaciones estéticas, artísticas e intelectuales del Estado;
- XI.** Promover, apoyar, gestionar, coordinar y organizar el establecimiento de bibliotecas, hemerotecas, videotecas y filmotecas no escolares, así como cualquier otro medio de divulgación cultural;
- XII.** Celebrar los convenios que resulten necesarios para lograr la adecuada coordinación interinstitucional, así como el cumplimiento en general de los objetivos de la política cultural del Estado; y
- XIII.** Las demás que establezcan otras disposiciones legales o reglamentarias aplicables.

La Secretaría de Cultura de Jalisco es la instancia que apoya, produce y programa la mayor cantidad de actividades culturales así también la que cuenta con más recursos. Responsable de la programación del Teatro Degollado así como de las temporadas de ópera ya que también está bajo su jurisdicción la Orquesta Filarmónica de Jalisco y el Coro del Estado. Es importante señalar que la Secretaría de Cultura de Jalisco no ha tenido programas continuos de formación, educación o acercamiento a la ópera. Se ha hecho poco, por no decir nada, para acercar a la población, sobre todo la más joven, a esta práctica.

c) Otro modelo: Instituto de Cultura de Zapopan, Universidad de Guadalajara y empresarios (Instituciones e Iniciativa Privada)

Se decidió incluir este caso por lo particular de su existencia que aunque breve, exploraba otro modelo de gestión y organización de la ópera en la ciudad. Durante la gestión de Arturo Zamora, presidente municipal de Zapopan por el Partido Revolucionario Institucional, nombró al frente del Instituto de Cultura a Guillermo Gómez Mata. El Instituto contaba con varias agrupaciones oficiales entre las que se encontraba La Orquesta Sinfónica Juvenil de Zapopan y el Coro de Zapopan. La primera temporada de ópera de Zapopan presentó dos títulos: *Dido y Eneas*, y *Gianni Schicchi* con dos funciones cada una en el recién inaugurado Teatro Diana. De esta manera varios elementos se conjuntaban de manera particular: primero, que un municipio como Zapopan fuera el gestor de una temporada de ópera, segundo, que estas fueran a ser presentadas en otro teatro que no fuera el Degollado, tercera, que se planteara como una producción nueva y propia con talento local, cuarta, que se consiguiera apoyo de una empresa privada a manera de patrocinio y quinta, que fueran títulos de óperas arriesgados. En el caso de *Dido y Eneas*, por ejemplo, nunca se había presentado en la ciudad.

En los medios se publicaron varias decenas de notas que acompañaban el proceso y los conflictos para que esta temporada sucediera. Aquí se recuperan algunas:

Gustavo Aréchiga en un fragmento de su reportaje publicado el 21 de julio de 2005, el día de la primera función de la temporada escribe lo siguiente:

Esta noche la ópera regresa a Jalisco. Han pasado casi siete años en completa sequía, después de que Guadalajara había sido una plaza amable con el género. Ahora, para la Primera Temporada de Ópera que organiza Zapopan en el Teatro Diana, la variación es que el talento local toma la estafeta a manos de la Orquesta Sinfónica Juvenil, el Coro Municipal y solistas jóvenes.⁵⁴

⁵⁴ Publicada en el diario *Mural*.

Se recupera también al respecto, la columna de Juan Carlos Garda, “Dan regreso casi real. Dejan óperas esperanza de que vengan cosas mejores” publicada el 31 de julio de 2005

No es real: la ópera todavía no está de vuelta en la Ciudad, en este caso dos golondrinas no hacen verano. Lo que sí es un hecho es que hay ingredientes, talentos y voluntades como Maggi, Aguilar, Beto Ruiz, Lourdes González, Guillermo Gómez, Laura Robles, entre otros, que tendrán que seguir firmes para que el género vuelva a la Ciudad más allá de una Administración o un slogan político ⁵⁵

Otra de las columnas que aparecieron con el mismo tema es la de José Israel Carranza, “La menor importancia” publicada en el diario Mural el 5 de agosto de 2005:

Breve pero significativa, la primera temporada de la Ópera de Zapopan deja para la vida cultural de la Ciudad algunos temas cuya consideración ojalá sea bastante más duradera que las noches fugaces que el Teatro Diana sonó a Purcell y a Puccini (y no a Pandora o a Lupita D'Alessio, dicho sea de pasadita

[..] si se piensa en que para mucha gente, así como para buena parte de los involucrados, se trató de una primera aproximación a la ópera en toda forma, quizás convenga valorar antes en qué medida fue la ocasión de realizar un apreciable descubrimiento, con las proporciones de asombro que pudieron despertar las ejecuciones, las actuaciones, los vestuarios, las escenografías, las luces: la espectacularidad, en suma, de una manifestación artística de suyo desconcertante y deslumbrante. Lo que pueda mejorarse, entonces, será a partir del hecho de que esto ha sido un inicio, y en este punto debe tenerse en cuenta la importancia de dar continuidad y consistencia al trabajo emprendido y a la formación de los más jóvenes: por ello es de esperarse que las autoridades (¡ay!) afirmen, sostengan e incrementen el apoyo, y que no desestimen eso que tan raro puede sonarles, pero que funciona: la inversión a mediano y largo plazo en el talento.

Otro tema es el de la formación de públicos. Guadalajara quiere grandes foros, museos millonarios y demás. Pero, si llega a tenerlos, lo más seguro es que le pase como al que compró los jarritos antes de tener la vaca. Para seguir con otra perogrullada, la gente que fue a la ópera sólo seguirá yendo si hay ópera, y sólo tendrá sentido que haya ópera en la medida en que haya gente que quiera ir -lo mismo que con los conciertos de trash metal o con las exposiciones o el teatro o la danza. El problema, evidentemente, no es la carencia de espacios (por más que su prometida proliferación parezca succulenta a algunos), sino la inconstancia y la irregularidad de la oferta cultural que, para terminar con las obviedades, tendría que estar disponible todo el tiempo, aun

⁵⁵ Nota publicada en el diario Mural. En línea:
<http://busquedas.gruporeforma.com/mural/BusquedasComs.aspx>

resistiendo al principio la indiferencia, porque lo contrario equivaldría a prolongar indefinidamente la modorra y la apatía: otra cosa que la Ópera de Zapopan dejó claro es que por algún lado hay que empezar (y ojalá haya tomado nota doña Sofía González Luna, que tanto hace por dejar de hacer)”⁵⁶

En la siguiente nota publicada en el diario *Mural* el 31 de julio de 2005, el periodista Gustavo Aréchiga escribe sus impresiones y recupera además testimonios del público asistente.

El ayuno operístico en la Ciudad se vio recompensado, pese a las críticas, con el agrado de gran parte del público. Si bien el par de espectáculos que presentó Zapopan en el Teatro Diana no sacaron muy buena calificación según juzgó la asistencia, en una cosa coincidieron al oírlos: que exista ópera se agradece y se aplaude. El esfuerzo vale y la continuidad para que se presenten más proyectos es lo que hace falta.

Me parece muy importante que haya regresado la ópera, porque además es una fuente de empleos para muchas personas, es también darle importancia a un arte que conjunta muchas cosas. Creo que un Gobierno nunca debe olvidarse del arte. Ha sido muy criticado todo el gasto que se ha hecho en estas óperas de Zapopan, pero es que el arte es el alimento del alma, por eso estaría bien que se siguiera produciendo más ópera. (Elizabeth Pérez, sicóloga, 27 años).

Ya hacía falta. Creo que ya nos hacía falta un poco de esto para nosotros, los jóvenes, después de tanto tiempo sin proyectos de este tipo. Creo que es bueno que haya ópera para la Ciudad, para la cultura en Guadalajara, que tanto le hace falta. Ahora sólo las autoridades y las empresas tendrán que seguir con este tipo de proyectos” (Ivette Rosete, universitaria, 25 años) .

Es de esperarse que continúe este tipo de espectáculos y fomentarlo a la juventud, porque es cultura y es importante que el cuerpo se nutra de cultura. Entonces las autoridades tienen que pugnar para que la ópera tenga más presencia en la Ciudad, que la gente se aficione cada vez más. (Guillermo Gómez, funcionario público, 43 años)

Ya hacía falta realmente en Guadalajara este complemento que hacía falta. Es muy bueno que exista y que venga la ópera, pero sólo nos hace falta concientizarnos y aprender a disfrutarla. Para mí todo lo que tenga que ver con aprendizaje del arte es enriquecimiento, entonces ojalá que sigan viniendo más espectáculos de estos a la Ciudad” (Antonio Martínez, empresario, 31 años).

⁵⁶ Columna publicada en el diario mural. En línea:
<http://busquedas.gruporeforma.com/mural/BusquedasComs.aspx>

Sin embargo, a pesar de estos comentarios del público, la ópera de Zapopan solo vio dos temporadas y se apagó con el cambio de gobierno.

La ópera como hemos podido constatar ha estado ligada a la clase alta de la ciudad y a los sectores culturales que la han dominado. Esto en gran medida se puede constatar con el caso de Conciertos Guadalajara, A.C., donde sus miembros han sido personajes ligados a las altas esferas de la vida económica, política y social. *Pero son justamente estos capitales simbólicos los que permitieron que Conciertos Guadalajara tuviera una participación fundamental en la producción, circulación y consumo de ópera en la ciudad.* Su relación con los empresarios, su gestión ante el INBA para traer óperas, su capacidad de circulación de boletos para venta fueron factores decisivos para que hubiera ópera en la ciudad.

Como se ha visto en este y anteriores capítulos, la institución, en este caso, *la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, a pesar de las facultades que tiene por decreto imputadas, no ha podido tener una estructura adecuada para sostener la producción de ópera* y tampoco, como en el caso del último ejemplo, el del modelo mixto entre el Ayuntamiento de Zapopan e iniciativa privada, se pudo lograr consistencia a lo largo del tiempo incluso a pesar de las declaraciones que aquí se citan que evidencian un interés por parte del público por asistir a la ópera.

Acerca de la circulación

Como se ha podido dar cuenta en el capítulo anterior existen diferencias importantes entre los espacios donde la ópera se ha presentado en la ciudad. De manera particular, el Teatro Degollado, fue durante más de cien años, el espacio que había sido construido específicamente para presentar manifestaciones artísticas relacionadas con las Bellas Artes, en especial, ópera. Es significativo incluso que el Teatro Degollado se inaugura con la ópera Lucia di Lammermoor, que según registros de Sosa (2002) es la ópera que más se ha representado en la ciudad. Aquí anexo un cuadro que lo ilustra. Llama la atención que son pocos títulos para más de cien años los que se han representado muchas veces. Esto nos puede dar idea de que la circulación de

títulos en el Teatro Degollado ha contribuido a un repertorio relativamente limitado en relación al repertorio mundial.

Listado de las óperas más representados en Guadalajara en el Teatro Degollado desde 1866 hasta el 2001*

Nombre	Número de puestas en escena
Lucia di Lammermoor	34
La Traviata	28
Rigoletto	25
Il Trovatore	23
Madama Butterfly	20
La Bohème	19
Aida	18
Cavalleria Rusticana	17
Pagliacci	16
Il Barbiere di Siviglia	14
Carmen	12
Tosca	9

* Este número no corresponde a la cantidad de funciones, solo a cada nueva representación que se llevaba a cabo en la ciudad por lo tanto, la cantidad de funciones es superior a esta cifra.

Por otro lado, el Teatro Diana no es un espacio construido especialmente para la presentación de ópera y para su inauguración, como ya lo hemos mencionado, se presentó el espectáculo musical *Lord of the dance*. Sin embargo en un corto periodo, el Teatro Diana ha presentado distintas óperas como podemos ver en este cuadro:

Listado de óperas representadas en el Teatro Diana del 2005 al 2008*

Dido y Eneas
Gianni Schicchi
Don Giovanni
La vida breve
Carmen
Rigoletto
Santa Anna

*De igual manera estas son solo las puestas en escena sin incluir la cantidad de funciones.

Como se puede apreciar, es notable que en tan solo tres años, el Teatro Diana presentó títulos que no se habían presentado antes en la ciudad y solo dos, *Carmen* y *Rigoletto*, forman parte de la oferta tradicional que se había presentado anteriormente con más frecuencia. Por otro lado, es importante también mencionar que a partir del 2008 fue el primer espacio en la ciudad en proyectar en vivo las transmisiones de ópera del *Metropolitan Opera House* de Nueva York donde cada temporada se ofertan títulos de distintos repertorios, épocas y compositores que nunca antes se habían podido presenciar en la ciudad.

Ambos espacios como lugares de circulación, han sido cargados simbólicamente de manera distinta como lo pudimos constatar en su propia historia descrita en el capítulo anterior. De esta manera podemos decir que *el Teatro Degollado ha sido un espacio donde predominantemente se le ha destinado para la presentación de las Bellas Artes, relacionadas con la cultura más educada y con aspectos de clase. Incluso arquitectónicamente, el Teatro Degollado es un espacio más formal, que como aquí se da cuenta ha presentado un repertorio operístico más tradicional. El Teatro Diana por otro lado, es un espacio destinado al espectáculo en general, lo mismo se presentan obras de teatro de corte comercial, que funciones de ópera de corte más vanguardista. En términos técnicos el Teatro Diana utiliza recursos tecnológicos para presentar sus espectáculos debido a sus características acústicas que son superadas por mucho, por las características arquitectónicas del Teatro Degollado. Aunque en ambos espacios se pueden presentar funciones de ópera, simbólicamente son distintos. No se asiste a ver una ópera al Teatro Diana como se asiste al Degollado.* En observaciones que realicé al público de ópera en uno y otro espacio, las diferencias son notables. En términos de códigos de vestimenta por ejemplo, al Teatro Degollado la gente acude vestida de manera más formal que al Teatro Diana. En términos de convivencia social, el Teatro Degollado aun mantiene la distribución clásica de los teatros de ópera con palcos, plateas y luneta relativamente cercanos donde la gente se puede mirar con facilidad en un medio óvalo. En el Teatro Diana en cambio, la sala tiene una distribución más grande, casi rectangular y es difícil

poder interactuar de manera más cercana con los demás asistentes incluso de localidades similares.

Acerca del consumo

Desde los inicios de la ópera como práctica cultural en Guadalajara hasta la actualidad podemos referir una serie de cambios en el modo en que el público se ha relacionado con la ópera a través del tiempo. El desarrollo y proliferación de espacios y ofertas que han contribuido a la metamorfosis de los gustos de los consumidores ha sido casi apabullante. Ante la oferta y la demanda se ha desarrollado una industria del espectáculo muy variada que ya mencioné de manera más amplia en capítulos anteriores. Durante el siglo XX se crearon nuevas ofertas que crearon a su vez, nuevas demandas. Entre una y otra generación, los gustos también se modificaron. A pesar de estos cambios en los gustos y maneras de consumo, la ópera en Guadalajara siguió presentándose igual: un espectáculo de gran formato puesto en un recinto formal de la misma manera a través de más de un siglo. *El espectáculo en Guadalajara no cambió, pero el público sí.*

El cambio habido en la naturaleza del público operístico –o, al menos, los grandes rasgos de dicho cambio- es algo bastante fácil de determinar. Corre paralelo a otros cambios históricos producidos a partir de la alteración del destino del poder y del dinero, pasando de las manos de la aristocracia, de la Iglesia y de las altas instancias militares hasta las de una emergente burguesía y, recientemente, a las de un espectro social mucho más amplio. Esta transformación es evidente en todo, desde la configuración física del teatro de ópera en sí mismo (por ejemplo, la relativa ausencia de palcos y de otros distintivos de carácter social en la mayoría de los teatros de ópera modernos) hasta la forma en que el público asistente va vestido y se comporta en la ópera, además de otros elementos como la política de los precios, el estilo de los carteles y programas y los refrigerios y bebidas que se ofrecen en el teatro (Snowman, 2013: 17)

Antes del cierre del Teatro Degollado para las labores últimas de remodelación en 2002 sucedieron dos eventos en la ciudad, que mencioné al inicio de este capítulo y que ahora retomo para abordar el tema de consumo y el público: el concierto de José Carreras en el Teatro Degollado y el de Luciano

Pavarotti en el Liceo del Valle. Ambos eventos organizados por la iniciativa privada, trajeron a dos de los exponentes de la ópera más destacados del siglo XX a Guadalajara. Tuve la oportunidad de estar presente en los dos y pude hacer algunas notas al respecto. Primero, el concierto de José Carreras en el Teatro Degollado estaba lleno. La gente que asistió iba en vestido de gala como se va a una ópera. Carreras, con una voz ya muy débil, cantó una serie de arias que recibía tímidos aplausos del público. El ambiente que se respiraba era de mucha solemnidad, con mucho silencio mientras el tenor cantaba. En el escenario eran solo él y el piano de cola que tenía la tapa cerrada. *El público en su mayoría era gente mayor, en su mayoría gente de clase alta, no se veían familias y muy pocos jóvenes.* Era algo parecido a asistir a un ritual. Hasta que al final cantó *Granada* y la gente le aplaudió sin pudor ovacionándolo como no lo habían hecho con ninguna de las arias de ópera.

El segundo caso, el concierto de Pavarotti, fue muy distinto. Primero, porque el lugar donde se presentó no era un teatro. Segundo, porque había una zona VIP donde por el alto costo del boleto que pagabas podías también tener una sala especial para observar el concierto mientras cenabas y bebías. Tercero, el recital no era solo de Pavarotti sino que lo acompañaba una joven soprano Analissa Raspagliesi, de voz muy destacada que alternaba con el tenor visiblemente agotado y con una voz muy cansada. Pero aquí parecía que lo menos importante era el espectáculo del tenor y la soprano, como el espectáculo social que sucedía en los alrededores del concierto: *la clase política, los empresarios y la burguesía adinerada en general parecían tener un evento donde se propiciaban las relaciones sociales.*

“Por desgracia poco queda hoy de la fuerza social de la ópera. Esta supuso, al mismo tiempo que entretenimiento, una nueva forma de representar los mitos que proporcionaban cohesión a la cultura, y a ella la gente acudía a participar y a debatir sobre los temas que se interpretaban en escena (Hormigos, 2008:29)

En ambos casos podemos decir que no eran funciones de ópera como se ha venido definiendo el espectáculo para esta investigación pero sí con cualidades relacionadas con un valor operístico dado. Es decir, no es que estos conciertos fueran de cantantes populares, porque eran cantantes de ópera, pero no presentaban ninguna ópera en términos estrictos sin embargo, en ambos

casos, se convirtieron en *actos metafóricos* cuyo desplazamiento sirve a las clases medias para aspirar al gusto dominante. Un ejemplo claro es la expresión del gobernador Francisco Ramírez Acuña al referirse al evento como “sensacional” en una nota del periódico *La Jornada*⁵⁷. Podemos señalar y veremos también reflejado en un estudio citado más adelante que *lo relacionado con la ópera atrae a ciertas clases que buscan legitimación social a través de la adhesión a esa práctica*.

“Por desgracia poco queda hoy de la fuerza social de la ópera. Esta supuso, al mismo tiempo que entretenimiento, una nueva forma de representar los mitos que proporcionaban cohesión a la cultura, y a ella la gente acudía a participar y a debatir sobre los temas que se interpretaban en escena (Hormigos, 2008:29)

En una observación participante que realicé durante la última reapertura del Teatro Degollado en octubre del 2005 durante la función de *El Barbero de Sevilla*, pude constatar que el público en su mayoría eran adultos mayores. No había casi ningún joven dentro del público y lo mismo sucedió un par de meses después en diciembre durante la gala del tenor Ramón Vargas, en este caso además, la asistencia fue muy pobre, la mayoría de los palcos estaban vacíos y la luneta no se había llenado. Sin embargo, también llamaba la atención cómo en ambos casos, los asistentes se saludaban entre sí de manera familiar, particularmente los que tenían sus asientos en la luneta. En ambos casos, los costos de los boletos no eran baratos y difícilmente la población en general hubiera podido pagarlos.

En la encuesta que realizó el Centro de Estudios de Mercadotecnia y Opinión (CEO) de la Universidad de Guadalajara en el 2007 respecto al consumo cultural en el público asistente a eventos de Ópera en el Teatro Degollado podemos recuperar algunos datos interesantes:

- a) La edad. Los asistentes que presenciaron el espectáculo de ópera siendo el porcentaje más alto con un 32.3% la edad de 45 años o más. De esta manera es significativo cómo la mayor parte del público que asiste a la ópera no son jóvenes ni adultos jóvenes. El porcentaje que le sigue es del 20.3% en las edades de entre 35 a 44 años. Le sigue con un 27.2% la edad de entre 25 y 34 años.

⁵⁷ <http://www.jornada.unam.mx/2002/11/15/10an1esp.php?origen=espectaculos.html>

- b) La escolaridad. Dentro de la población encuestada que el 59.1% tiene escolaridad de licenciatura, seguido del 18.5% con posgrado, mientras que solo el 0.9% no cuenta con estudios. Estos datos son significativos en la medida que reflejan la relación que existe entre el nivel educativo y el público asistente a la ópera.
- c) Los gustos. Con un porcentaje mayor, el 43.5% de los encuestados contestaron que les gusta asistir al teatro a ver ópera seguido de un 25.0% que respondieron que les gusta asistir a musicales.
- d) Sobre los títulos que les gustaría ver en la ciudad, la mayor cantidad de respuestas con un 15.2% fueron para la ópera *Carmen*, seguido de la respuesta “no sé” con un 12.7% y con un 10.8%, la ópera *Aida*.

Recuperando un estudio realizado en el 2005 por el Centro de Estudios Estratégicos para el Desarrollo de la Universidad de Guadalajara (CEED) donde analiza el perfil del público asistente al espectáculo de inauguración del Teatro Diana, encontramos que:

- a) La edad. El porcentaje mayor con un 28.5% de los encuestados tienen entre 26 y 35 años seguidos por el 26.3% que tienen entre 18 y 25 años, en tercer lugar con un 22.9% se encuentran los de entre 36 y 45, en cuarto lugar con un 13.6 los que tienen entre 46 y 55 años y en quinto lugar con un 8.8% los que tienen más de 56 años.
- b) La escolaridad. El 66.9% de los encuestados reportan tener nivel de licenciatura, seguidos por el 14.3 que reporta preparatoria y solo el 7.3% cuenta con estudios de posgrado.
- c) Los gustos. Al preguntarles a qué espectáculos o eventos acostumbra asistir el porcentaje mayor con un 30.1% respondió que a conciertos, seguido por el 26.5% que responde que al teatro, seguidos por el 17.6% que respondió que a la danza, y hasta el sexto lugar de las preferencias aparece la ópera con un 3.6%. Al preguntarles con qué regularidad asiste a espectáculos o eventos culturales el que obtuvo casi el menor porcentaje de asistencia fue la ópera con un 6.2% solo por encima del Encuentro Internacional del Mariachi con un 0.3%.
Pero aquí aparece un dato interesante que se contrapone con sus mismas respuestas pero que nos permite entender el éxito de taquilla

de los conciertos de Pavarotti y de José Carreras: a la pregunta ¿Qué otro artista, grupo o espectáculo le gustaría ver próximamente? El mayor porcentaje con un 14.3% contesta que no sabe o no recuerda, seguido del 12.4% que contestaron que el Cirque du Soleil, seguido por Andrea Bocelli con un 6.7%, seguido por Pavarotti en el cuarto lugar con un 5.6%. Es decir, un porcentaje importante de los encuestados le da un valor importante a lo relacionado con lo operístico. De igual manera a la pregunta ¿qué otro artista, grupo o espectáculo le gustaría ver próximamente? La ópera aparece en segundo lugar con un 18.3% por debajo solamente de los conciertos que tuvieron un 32.3% y por encima del teatro que tuvo un 17.7%

Como se puede observar en la recuperación anterior de estos datos, existen diferencias significativas entre los públicos que asisten a la ópera al Teatro Degollado y aquellos que asisten a un espectáculo musical al Teatro Diana, a pesar de que estos últimos reportan un marcado interés en asistir a espectáculos relacionados con la ópera pero ubicados dentro de un corte más comercial.

Conclusiones

Las prácticas culturales dan cuenta de las sociedades, siendo sus modos de *producción, circulación y consumo*, herramientas de análisis que sirven para su aproximarnos a su comprensión. Esta investigación concentró una buena parte del trabajo en distintos factores contextuales que fueron recuperados para entender con más profundidad el nacimiento y desarrollo de la ópera, así como su relación con lo social. En este caso para situar esta investigación se tomó a la ópera en Guadalajara como espacio privilegiado para develar distintas capas de las relaciones simbólicas entre una práctica y lo social.

La ópera en tanto práctica cultural, desde su nacimiento en Italia, se distinguió por estar relacionada a las clases altas, a la aristocracia y a la burguesía adinerada, aquellas esferas de poder económicas, políticas y sociales dominantes. Auspiciada por estas mismas clases esta naciente práctica se presentaba en las cortes de las monarquías que buscaban exhibir su poderío ante los otros, posteriormente trasladándose a “otros palacios”: los teatros de ópera.

Al trasladarse a estos nuevos recintos, la ópera se desarrolló en dos vías paralelas: como espectáculo escénico y como espectáculo social. Para fines de esta investigación la línea que se siguió fue la segunda, la ópera en tanto práctica cultural en relación con lo social.

De esta manera encontramos que la ópera al expandirse como práctica sociocultural estaba ligada a diversos intereses políticos y económicos, por un lado siendo un vehículo de adoctrinamiento, que generaba interés por parte de las clases políticas para auspiciar su desarrollo y control, y por otro, en tanto su asistencia se había convertido en una extensión de la vida cotidiana que reflejaba las diferencias entre las clases.

Posterior a la Conquista de México, diversas prácticas culturales provenientes de Europa se fueron extendiendo en el país como producto también de la expansión de la colonia española. De manera paulatina se construyeron primero Coliseos y luego Teatros que se convirtieron en espacios especializados para la representación escénica. En aquellos primeros coliseos, no existían todavía reglas que obedecieran a un protocolo de comportamiento

adecuado para la ocasión. La gente hablaba durante la presentación del espectáculo y los vendedores circulaban sin regla mientras la función sucedía. Aquellos primeros espacios no contaban con energía eléctrica y la iluminación del recinto era dada por velas y candelabros distribuidos en distintas zonas del teatro por lo que el espectáculo del escenario competía en igualdad de circunstancias lumínicas con lo sucedido fuera de él, desdibujando el protagonismo de lo escénico sobre lo que sucedía en las localidades. La ópera era un espectáculo social: los palcos estaban contruidos de manera que su disposición más que privilegiar la vista del escenario, privilegiaba la vista de los palcos entre sí, siendo parte del espectáculo lo que sucedía entre unos y otros. Las relaciones sociales que ahí confluían eran una de las principales razones por las que la ópera era socorrida por las clases altas. *Ser era ser visto*. El teatro de ópera se convertía en un reflejo de la división de clases también. Los palcos eran ocupados por las clases privilegiadas mientras que las zonas más alejadas, por los de una posición social inferior. El lugar en los teatros de ópera reflejaba el lugar social al que pertenecías en el sistema de clases.

Sería hasta tiempo después que las luces de la sala se apagarían para enfocar la atención en el espectáculo representado. La ópera en tanto práctica cultural comenzaba a reforzar las nuevas clases sociales del México poscolonial.

Sin embargo, en la Ciudad de México, no existía un desarrollo de espacios especializados tan vasto como para que la población en general pudiera asistir a la ópera, además, las clases menos favorecidas tampoco contaban con el poder económico para acceder a ella. Por otro lado, las clases populares también buscaban espacios de confluencia con sus pares de manera que surgirían otro tipo de espectáculos más afines con el lenguaje, las posibilidades económicas y la educación con los que esta parte de la población se sentía más identificada. En este sentido, *las prácticas relacionadas con el ocio se comenzaron a distinguir por clases*. La ópera y el teatro para las clases más privilegiadas. El teatro de carpa y los cabarets para un público más amplio donde podían intercambiar de manera más libre y sin protocolos rígidos, puntos de vista e ideas sobre la vida cotidiana. En ambos casos podríamos decir que fueron los primeros modelos de los espectáculos en México.

Conforme la Ciudad de México se expandía y la población aumentaba, los espacios también se multiplicaban y varios esfuerzos de empresarios se

materializaban en los nuevos teatros que se disputaban a los mejores elencos. La ópera se fue desarrollando en la ciudad de manera paulatina y cada vez más la ciudad de México se convertía en un espacio al que las compañías internacionales buscaban llevar a cabo funciones.

Otro de los factores importantes para que la ópera se desarrollara en aquellos años en nuestro país estuvo relacionado con el gobierno del presidente de Porfirio Díaz (1877-1910) y su particular visión de convertir a México en una extensión francesa con prácticas educadas. Este presidente, quizá como ningún otro, impulsó la ópera y las bellas artes como prácticas a imponerse entre la población educada relacionándolas con un modelo edificante y necesario para cultivar el espíritu. Una suerte de fiebre aspiracional contagiaría a la población de clases altas para asistir a la ópera como una práctica cultural vinculándola con lo culto, con lo europeo, con lo más educado. La ópera ya se relacionaba con los *habitus de clase*.

Para este tiempo, en Guadalajara se había inaugurado en 1866 el primer teatro de ópera “digno de los jaliscienses”: El Teatro Degollado y para su apertura se presentaba la ópera *Lucia di Lammermoor*. En el papel estelar la soprano mexicana Ángela Peralta, reconocida cantante a nivel internacional.

Los primeros años de actividad del Teatro Degollado se vieron beneficiados directamente de esta fiebre operística y del afrancesamiento que el presidente Díaz promovía particularmente en la ciudad capital. La infraestructura cultural para las clases altas se benefició con el porfiriato y en México se comenzaba a instalar la energía eléctrica. Guadalajara contaba con un solo teatro y una población que no llegaba a un millón de habitantes, es por esto que la historia de la ópera en esta ciudad no puede estar desligada de lo que sucedía en la Ciudad de México que dictaba en gran medida el tiempo de vida laboral y activa de las compañías extranjeras que pasaban en gira por el país.

Aunado al impulso que recibió la ópera en la época del gobierno de Díaz, durante las primeras décadas del siglo XX *otro factor contribuyó a la cantidad de óperas que se presentaban en México: la crisis en los teatros de Europa debido a las guerras mundiales*. La oferta de espectáculos operísticos presentados por compañías extranjeras tuvo marcado auge durante este periodo donde en Europa no había trabajo para las compañías porque los teatros estaban cerrados y en algunos casos hasta destruidos. La cantidad de

empresarios con compañías de ópera que llegaron a la Ciudad de México y por consiguiente se presentaron en Guadalajara, no eran necesariamente producto de la demanda por parte de la población por asistir a la ópera, sin embargo *esta coyuntura marcaría de manera importante la oferta operística en México convirtiéndola en parte de una tradición para varias generaciones.*

También en las primeras décadas del siglo XX también aparecieron otros nuevos espectáculos que captarían el interés de la población: los toros, el fútbol, entre otros pero especialmente en competencia directa con la ópera, el cine. Así que los empresarios de algunos teatros optaron por compartir cartel en los recintos anteriormente dedicados a lo escénico para alternarlos con funciones de cine.

Durante la primera mitad del siglo pasado, luego del periodo revolucionario, la necesidad de unificar la identidad de una nación, estaba en el aire. La “mexicanidad” parecía ser una noción urgente que definir para cohesionar a identificar a la población con ciertos rasgos y prácticas comunes. La producción cinematográfica sería un ingrediente fundamental para llevar a cabo esta tarea donde se promovían rasgos distintivos de un imaginario del mexicano como el valiente ranchero, bebedor y parrandero que conquistaba a mujeres necesitadas del hombre. La “comedia ranchera” abarcaba aquellos rasgos asociados a Jalisco: el mariachi y el tequila serían dos de los más importantes. *Estos estereotipos populares no incluían las Bellas Artes.* De esta manera las prácticas culturales subrayaban la distinción enclasante que parecía cada vez más excluyentes. Esta fusión de elementos que se conjuntaban en la figura del charro y macho mexicano, se impusieron como una tradición inventada que influyó de manera fundamental en el imaginario colectivo de gran parte de la población. Estas nuevas tradiciones proporcionaron relaciones simbólicas de identidad y pertenencia: el idílico mundo del sector rural. La ópera quedó totalmente fuera de esta construcción de “lo mexicano” y sus prácticas representativas, que se consolidaron en gran parte de la población con el paso del tiempo.

Sin embargo, la ópera seguía siendo un espectáculo aun bastante socorrido por un sector de la población e incluso se habla de una “época de oro” de la ópera en México que se podría ubicar aproximadamente entre los años cuarenta y los sesenta del siglo pasado. Es importante señalar que esta “época de oro” no se le conoce como tal debido a la cantidad de producciones

nacionales de ópera que se presentaron y tampoco a las muy escasas óperas mexicanas presentadas fuera del territorio nacional. *La iniciativa privada tuvo una participación fundamental para que esto sucediera en algunos casos con la colaboración del Estado que aun no tenía una clara estructura institucional en materia cultural y artística.* Esto, en términos de políticas culturales actuales es importante destacar al momento de plantearse los nuevos modelos de producción de ópera en México.

Las circunstancias de la ópera en Guadalajara, en términos generales, a partir de la inauguración del Teatro Degollado, fueron una extensión de la Ciudad de México. A partir de la mitad del siglo XX y ya sin guerras mundiales, la producción de ópera ya no estaba dada únicamente por las compañías extranjeras que circulaban en el país, sino que también fueron surgiendo las instituciones culturales que contribuyeron a la producción de ópera pero de manera particular surgieron nuevos modelos de iniciativa privada que fungía a manera de promotores y productores de ópera. En la Ciudad de México surgió Conciertos Daniel y en Guadalajara surgió Conciertos Guadalajara, A.C. Lo que anteriormente se conocían como mecenas, siglos atrás, ahora eran empresarios auspiciantes o en el caso del mencionado Conciertos Guadalajara, A.C., que aglutinaba entre sus miembros a importantes personalidades de las distintas esferas con poder en la ciudad. Las gestiones de esta agrupación lograron en varias ocasiones colaborar con el Departamento de Bellas Artes en la Ciudad de México para traer producciones y cantantes a Guadalajara que se habían presentado en la capital. *Los diferentes tipos de capital reunidos por sus miembros potenciaban vínculos y relaciones en beneficio de la presentación de ópera en la ciudad y eran ellos también de sus principales consumidores.*

El análisis del campo operístico en Guadalajara, basado en los conceptos teóricos fundamentalmente desarrollados por Pierre Bourdieu me permitió una aproximación a los modos de producción, circulación y consumo de la ópera en la ciudad, encontrando lo siguiente:

En términos de producción y desde los agentes/actores:

- a) La ópera en Guadalajara ha sido una práctica cultural *enclasante* relacionada con la alta cultura y con las esferas culturalmente dominantes que tuvo su mayor auge durante distintos periodos del siglo XX producto principalmente de la actividad que se llevaba a cabo en la

ciudad de México y en la que contribuyeron distintos factores contextuales para su producción, entre ellos la oferta de los empresarios internacionales por presentar sus compañías en México, de manera particular durante los periodos de las guerras mundiales.

- b) La iniciativa privada en Guadalajara durante la época más prolífica de la ópera, jugó un papel fundamental sobre todo en términos de gestión y de relaciones públicas que redundaron en una producción constante de ópera así con en su correspondiente consumo. Esto, gracias a los distintos capitales que los agentes promotores poseían y que se conjuntaba a favor de la producción de esta práctica. En este sentido habría que considerar a estas figuras como elementos clave para la continuidad de las funciones de ópera en la ciudad, reconociéndolos como necesarios en la implementación de políticas culturales al respecto.
- c) La falta de promotores y gestores se reporta como uno de los principales obstáculos que actualmente presenta la producción de la ópera en Guadalajara.
- d) La disputa entre los principales agentes del campo por la legitimidad, ocasionó una ruptura de lo que antes había sido una colaboración que redundó en buena parte de las temporadas de ópera en Guadalajara.
- e) Al modificarse las circunstancias de la relación entre los agentes del campo dando como resultado una separación de fuerzas y capitales, la producción de ópera en la ciudad se vio afectada severamente.
- f) Los nuevos actores que llevaron a cabo esfuerzos por legitimarse dentro del campo no lograron permanecer estables a lo largo del tiempo en gran medida producto de la falta de distintos capitales y de relaciones que en el caso de Conciertos Guadalajara, había acumulado a través del tiempo y de factores contextuales que habían beneficiado a esta agrupación.
- g) La producción propia de ópera en Guadalajara no ha logrado destacarse de manera significativa ni continua a través del tiempo. No han existido iniciativas constantes en relación a modelos de producción desarrollados en esta ciudad en esta materia. Tampoco existe una coordinación, jefatura o departamento que se especialice en conjuntar de manera continua las actividades y funciones relacionadas con la ópera.

- h) El elevado costo de producción de ópera así como la complejidad de su formato han hecho cada vez más compleja su viabilidad.
- i) El creciente engrosamiento de la burocracia cultural ha repercutido en los presupuestos destinados para producir eventos culturales o espectáculos de corte menos comercial, destinando un gran porcentaje de los recursos de la Secretaría de Cultura de Jalisco al pago de nómina de los empleados que ahí trabajan.

En términos de circulación/espacios:

- a) El Teatro Degollado fue concebido como un teatro de ópera que fundamentalmente ha presentado manifestaciones culturales relacionadas con las bellas artes y la cultura hegemónica. Se inauguró con la ópera *Lucia di Lammermoor* que ha sido la ópera más representada en la historia de la ópera de Guadalajara. En este espacio se han presentado la mayoría de las funciones de ópera en la ciudad siendo identificado por el público entre otras cosas por sus características arquitectónicas y acústicas, como el espacio ideal para representar funciones de ópera. Es operado por la Secretaría de Cultura de Jalisco y no cuenta con una dirección artística, afectando con esto el perfil y la vocación clara del espacio así como a las actividades mismas programadas.
- b) El Teatro Diana, de reciente historia, es un cine remodelado por la Universidad de Guadalajara (que lo opera desde entonces) que fue inaugurado con el espectáculo musical *Lord of the dance*. Este espacio presenta espectáculos de diversos formatos y géneros y es el segundo espacio que cuenta con un foso para orquesta en la ciudad. No cuenta con las características acústicas para la adecuada presentación de funciones de ópera sin requerir apoyo de tecnologías de amplificación. Sin embargo, ha presentado en sus primeros años distintas óperas de un repertorio diverso. Es también el primer sitio de la ciudad donde se transmitieron las temporadas de ópera del *Metropolitan Opera House* de Nueva York ofreciendo una variedad de títulos y elencos cada temporada. Sin embargo estas proyecciones no han tenido una gran respuesta del público sobre todo en aquellos títulos menos reconocidos del repertorio operístico mundial.

- c) En ambos casos la historia social de cada uno de los espacios, como se dio cuenta en este trabajo, tiene características, usos sociales y apropiaciones distintas que repercuten en el imaginario de la población y en su correspondiente relación con los mismos. Uno de los ejemplos que ilustra lo anterior tiene que ver con el código de vestir con el que se asiste a uno y otro espacio, mientras que a la ópera en el Teatro Degollado la gente viste de manera muy formal, al Teatro Diana la mayor parte del público asiste con ropa casual. De la misma manera, los significados sociales de estos espacios atraen públicos con características demográficas distintas, siendo el Teatro Diana el que según los estudios aquí recuperados, atrae a un público generalmente más joven y más diverso en sus consumos culturales, mientras que al Teatro Degollado atrae a un público de mayor edad que cuenta con un mayor nivel de estudios.
- d) La industria del espectáculo en México, ha tenido un desarrollo creciente en Guadalajara con la aparición de nuevos recintos especializados en el siglo XXI como el Teatro Diana, el Auditorio Telmex, La Arena VFG entre otros, poniendo en circulación una gran cantidad de eventos generando una vasta oferta para distintos sectores de la población.

En términos de consumo/público:

- a) El público de la ópera en Guadalajara está habitualmente más acostumbrado a asistir a ver los títulos más “conocidos” y más tradicionales dentro del repertorio operístico mundial. En años recientes donde se han presentado títulos menos conocidos, se nota un desinterés reflejado en la escasa asistencia de público.
- b) Lo relacionado con la ópera atrae a ciertas clases que buscan legitimación social a través de la adhesión a esta práctica.
- c) El público asocia la ópera como algo “digno”, lo menciona entre sus preferencias de espectáculos aunque en la mayoría de los casos estas no distinguen entre una ópera de un concierto operístico.
- d) La ópera en Guadalajara es una práctica a la que se le asocia una cuestión aspiracional de clase aunque no se le tenga conocimiento profundo de la misma. En este sentido, lo llamado “operístico” como

acto metafórico funciona a manera de desplazamiento sirviendo a las clases medias para aspirar al gusto dominante.

- e) La ópera en Guadalajara está instaurada en el imaginario popular de los gobernantes en turno o los que aspiran al poder como algo que “tiene que suceder” y “no se puede perder como tradición”, esto independientemente de las implicaciones en cuanto a costos de producción o sentido social vigente de la práctica para un amplio sector de la población.
- f) La metamorfosis en los gustos entre las nuevas generaciones ha afectado el consumo de una práctica que se sigue representando en formatos tradicionales y recintos especializados.
- g) La mayoría de los sujetos entrevistados relacionados directamente al campo operístico, tuvieron una relación desde la infancia con la música clásica o con alguna de las Bellas Artes. Fue en un contexto familiar donde estudiaban y se relacionaban con estas artes por lo que las fueron incorporando como parte de su vida cotidiana.
- h) El promedio de edad del público que consume ópera es mayor al que consume otros espectáculos dando cuenta del desfase generacional que existe entre esta práctica y los consumidores más jóvenes.

Tomando en cuenta lo anterior el panorama de la ópera en Guadalajara no se presenta muy alentador. Las complejas condiciones actuales en términos de consumo cultural ponen en cuestionamiento las nuevas relaciones de los consumidores más jóvenes con la ópera. La relación que prevaleció entre la ópera y lo social durante el siglo pasado cambió porque la sociedad misma cambió e incorporó otras nuevas prácticas cuyos distintos significados simbólicos han abierto un amplio espectro de posibilidades que rebasan las categorizaciones divididas estrictamente en términos de clases.

Un replanteamiento de la manera en la que se sigue presentando la ópera en la ciudad podría abrir una ventana de posibilidades de acceso a la exploración de nuevos públicos. Lo que parece que ha caducado en la ciudad es la ópera en su formato tradicional que la ha llevado a tener una larga agonía que ha redundado en esfuerzos inconsistentes sin un rumbo claro. Quizá sea un buen momento para plantear desde una política cultural diseñada acorde

con las complejidades del siglo XXI, un panorama de nuevas relaciones entre esta práctica cultural y lo social.

Referencias bibliográficas

- Arroyo, Alejandro y Velázquez, Luis (comps) (1992) *Guadalajara en el umbral del siglo XXI*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Batta, Andrés (1999). *Ópera, compositores, obras, intérpretes*. España: Könnemann
- Bauman, Zigmunt (1994). *Pensando sociológicamente*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- (2000). *Modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
- Belgodere, Francisco (2000). *Teatro Degollado, su circunstancia histórica y social*. México: Ayuntamiento de Guadalajara
- Berman, Sabina y Jiménez, Lucía (2006). *Democracia cultural*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bonet, Lluís, Castañar, Xavier y Font, Joseph (Edits.) (2006). *Gestión de proyectos culturales, análisis de casos*. España: Ariel
- Borden, Matthew (1997). *Opera, the rough guide*. United Kingdom: The Rouch Guides.
- Bourdieu, Pierre (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid, España: Ediciones Istmo
- (1979). *El oficio del sociólogo*. México: Siglo XXI
- (1987). *Cosas dichas*. Argentina: Gedisa,
- (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- (1990). *La teoría social, hoy*. Madrid, España: Alianza,
- (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona, España: Anagrama.
- (1999). *El sentido práctico*. Madrid, España: Taurus.
- (2001). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal Ediciones.
- (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, Pierre (dir) (1999) *La miseria del mundo*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loic J.D. (1995) *Respuestas: por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Castarède, Marie-France (2003). *El espíritu de la ópera, la exaltación de las pasiones humanas*. España: Paidós.
- Castro de la Mora, Omar (2010). *La política cultural en Jalisco*. México: Gobierno del Estado de Jalisco.
- Ceballos, Edgar (2002) *La ópera 1901-1925*. México: Escenología.

- Delgadillo Guerrero, Marco Antonio (2006). *El espectáculo teatral en Guadalajara durante la época colonial 1757-1817*. México: Universidad de Guadalajara.
- De Certeau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*. México:, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente y Universidad Iberoamericana.
- De la Peña, Ernesto (2002) *La ópera mexicana 1805-2002*. México: Porrúa.
- De León, Marisa (2005). *Espectáculos Escénicos. Producción y difusión*. México: Colección Intersecciones. CONACULTA.
- De Pedro, Dionisio (1992) *Teoría Completa de la Música*. Madrid, España: Real Música.
- De Zubiría, Sergio, Abello, Ignacio, y Tabares, Marhta. (2001) *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*. España: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- Del Palacio Montiel, Celia (coord.) (2009) *Los nuevos objetos culturales de Iberoamérica*. México: Universidad Veracruzana, México
- Del Rayo, María, Pérez, Luz María (et. al) (1989) *Reglamentos, ordenanzas y disposiciones para el buen gobierno de la ciudad de Guadalajara 1733-1900*. Tomo II. Guadalajara, México: Ayuntamiento de Guadalajara
- Díaz Du-Pond, Carlos y Ceballos, Edgar. (2003) *100 años de ópera en México*. México: CONACULTA, INBA y Escenología, A. C.
- Díaz Du Pond, Carlos (1987) *15 temporadas de ópera en Guadalajara*. México: Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco.
- Doñán, Juan José (2011) *¡Ai pinchemente! Teoría del Tapatío*. España: Editorial Almuzara, Colección México.
- (2001) *Oblatos-Colonias, andanzas tapatías*. México: Editorial Campo Raso,
- Fernández Christlieb, Pablo (1991) *El espíritu de la calle, psicología política de la cultura cotidiana*. México: Universidad de Guadalajara.
- (2004). *La sociedad mental*, España: Anthropos.
- García Canclini, Néstor. y Piedras Feria, Ernesto(2006) *Las industrias culturales y el desarrollo en México*. México: Siglo XXI
- García Pérez, Helia (comp.) *Leyendas, tradiciones y personajes de Guadalajara*. México: Ayuntamiento de Guadalajara y Gobierno del Estado de Jalisco.

- García Riera, Emilio (1993) *Historia documental del Cine Mexicano*. Tomo 1. México: Universidad de Guadalajara. Instituto Mexicano de Cinematografía. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Geertz, Clifford (1989) *El antropólogo como autor*. España: Paidós Studio, ----- (2005). *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa
- Gibbon, Eduardo (1893) *Guadalajara: la Florencia mexicana*, <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013328/1080013328.html>
- Giddens, Anthony (1996) *Sociología*. España: Alianza Editorial
- Giddens, Anthony, Turner, Jonathan Turner y otros (1991) *La teoría social hoy*. México: Editorial Patria.
- Giménez, Gilberto. (2007) Estudios sobre la cultura y las identidades sociales, Colección Intersecciones. México: ITESO-CONACULTA.
----- (2005) *Teoría y análisis de la cultura. Volumen dos*. Colección Intersecciones. ITESO-CONACULTA. México.
- Hidalgo, Aurelio (1966) *El Teatro Degollado: 1866-1896*, México: Gobierno del Estado de Jalisco.
- Hormigos, Jaime (2008) *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid, España: Ediciones y Publicaciones Autor.
- Jelin, Elizabeth (2004) "Reflexiones (localizadas) sobre el tiempo y el espacio", en Alejandro Grimson (ed) *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Buenos Aires, pp. 237-248.
- Leñero, Vicente y otros (2010) *Teatro Experimental de Jalisco, 50 años*. China: Universidad de Guadalajara.
- López, Amalia (2002) *Real cinema. Cines, arquitectura y sociedad en Guadalajara (1896-1965)*, México: Universidad de Guadalajara.
- Martín-Barbero, Jesús (2004) Metáforas de la experiencia social en Alejandro Grimson (ed) *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. pp.293-311
- Mattelart, Armand y Mattelart Michéle (1997) *Historia de las teorías de la comunicación*, Madrid: Paidós.
- Mercado, José Noé (2012) *Luneta 2. La ópera que tenemos en México*. México: Cuadernos de El Financiero.
- Miller, Toby y Yúdice, George (2004). *Política Cultural*. España: Gedisa.
- Montes de Oca y Silva, José y Páez Brothie, Luis (1964) *El Teatro Degollado*. Jalisco: Ediciones del Gobierno del Estado de Jalisco.

- Mosiváis, Carlos (2006) *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. Ediciones Era.
- Morales de la Mora, María Enriqueta (2007) *El bolero en Guadalajara, músicos y experiencias performativas de un fenómeno musical-social urbano*. México: Universidad de Guadalajara.
- Mordden, Ethan (1985) *El espléndido arte de la ópera*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Muriá, José María (ed) (2011) *Miscelánea Jalisciense*. México: El Colegio de Jalisco.
- Oliva, César. y Torres, Francisco (2010). *Historia básica del arte escénico*. Madrid, España: Cátedra.
- Ortíz, Rentao (2000) Espacio y tiempo, en *Modernidad y Espacio. Benjamin en París*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- (2002). *Taquigrafiando lo social*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Orozco, Guillermo, y González Rodrigo (2011). *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. México: Productora de Contenidos Culturales.
- Osorio, Jaime (2001) *Fundamentos del análisis social, la realidad social y su conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pahlen, Kurt (1963). *Qué es la ópera*. Buenos Aires, Argentina: Colección Esquemas no. 58. Editorial Columba.
- Reguillo, Rossana y Fuentes Navarro, Raúl (coords.) (1999). *Pensar las ciencias sociales hoy. Reflexiones desde la cultura*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).
- Rosas, Alejandro (2000) *200 años del espectáculo. Ciudad de México*. Océano.
- Roselló, D. (2004). *Diseño y evaluación de proyectos culturales*. España: Ariel.
- Saldaña, María, Palomar, Cecilia y Petersen, Diego (2008). *Guadalajara en tres tiempos, ayer*. México: Grupo Editorial Milenio.
- Snowman, David (2013) *La ópera. Una historia social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sosa, Octavio (2002). *La ópera en Guadalajara*. México: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- (2010). *La ópera en México, de la Independencia al inicio de la Revolución*. México: CONACULTA.
- (2004). *70 años de la ópera en el Palacio de Bellas Artes*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

- Signorelli, Amalia (1999) *Antropología urbana*. México: UAM-I/Anthropos.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1996) en Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación en *La entrevista: una herramienta para la investigación*. México: Universidad Iberoamericana.
- Vaca, Agustín y Alarcón, Laura (coords.) (2006). *Jalisco, construcción de un imaginario*. México: Universidad de Guadalajara y Colegio de Jalisco.
- Van den Hoogen, Eckhardt (2008). *El ABC de la ópera, todo lo que hay que saber*, Taurus: España
- Velasco, David. (2000) *La sociología de Pierre Bourdieu aplicada a un estudio de caso*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Vogel, Harold (2001) *La industria de la cultura y el ocio, un análisis económico*. Madrid: Fundación Autor.
- Vela del Campo, Juan Ángel (Ed.) (2009) *El humanismo de la ópera*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Williams, R. (1981). *Sociología de la comunicación y del arte*. España: Paidós Comunicación

En Internet:

Gobierno del Estado de Jalisco, página en Internet:
<http://cultura.jalisco.gob.mx/origensria.html> y
<http://www.jalisco.gob.mx/boletinescultura.nsf/>

González, Álvaro en la revista on line Punto G disponible en línea:
<http://www.puntoq.com.mx> y [c2](http://www.puntoq.com.mx) "La ópera en silencio" para la Revista Magis, octubre de 2002. Referencia en línea: <http://www.iteso.mx/MyBlobSrvIt?ID=201>

<http://hemeroteca.informador.com.mx>

Entrevista a Ernesto Álvarez disponible en línea:
<http://www.educacioncontracorriente.org/secciones/artes/9721-la-opera-el-genero-que-no-logra-despegar>

<http://www.oem.com.mx/eloccidental/notas/n416280.htm>

"La ópera en GDL: apenas un fantasma", disponible en línea:
http://gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=6537

<http://www.jornada.unam.mx/2002/11/15/10an1esp.php?origen=espectaculos.html>

Revistas:

Umbral. Secretaría de Educación y Cultura Jalisco, Primavera 1992.

Revista Pro-ópera disponible en línea:
<http://www.proopera.org.mx/patronato.html>

Encuestas:

“Evaluación del consumo cultural en el público asistente a eventos de Ópera en el Teatro Degollado” Centro de Estudios de Mercadotecnia y Opinión, Universidad de Guadalajara. Febrero, 2007.

“Lord of the dance, perfil del público”. Centro de Estudios Estratégicos para el Desarrollo. Universidad de Guadalajara. 2005