



Cenobio Paniagua
(1821-1882)

El rostro aparente de la ópera mexicana

por José Noé Mercado

Fragmento de la ponencia leída el 24 agosto de 2017 durante el coloquio “El rescate patrimonial del siglo XIX mexicano. La ópera y su vinculación con la literatura, la arquitectura y el teatro”, en el marco del rescate y la puesta en escena de la ópera *Catalina de Guisa* del compositor Cenobio Paniagua, celebrado del 22 al 25 de agosto de 2017 en las facultades de Arquitectura, Música, Filosofía y Letras de la UNAM, el Cenedim y el Colegio de Arquitectos.

La identidad es un valor imprescindible en el entorno social. Identifica. Individualiza. Brinda personalidad y genera proyección. Hoy ni siquiera es posible activar un *smartphone* sin comprobar la identidad del usuario a través de sofisticados mecanismos tecnológicos. Así, no sólo puede rastrearse su huella por el mundo, sino que también evita suplantaciones, *hackeos* y otras acciones de rostro encubierto.

En la historia del arte, la identidad significa arraigo, representación y síntesis cultural. La identidad se forma de rasgos particulares, únicos, que diferencian. Distinguen. Dicen que tú eres tú. La firma de un autor, el certificado de autenticidad de una obra, la capacidad creativa asociada a una personalidad, institución o sello productor, puede definir un precio comercial y artístico, pero de igual forma el rumbo sociopolítico de una época.

Bajo esas premisas, para efecto de este coloquio y el título de esta ponencia, podríamos preguntarnos: ¿qué identidad es la que podría suponerse que hemos adquirido a partir de la historia operística mexicana?

Es una pregunta titánica. O no. Pero temo que las respuestas no son las más exultantes, una vez que a cualquier repaso y análisis de las principales etapas líricas en nuestro país se le despoja de arraigadas mistificaciones que conviven día a día en nuestra actividad operística, prácticamente desde su llegada a suelo postazteca.

El esnobismo cultural, la pretensión elitista, lo *wannabe* (término coloquial anglosajón que en su original es más contundente pero que podríamos traducir como aspiracional, ánimo de apariencia por ser lo que no se es, falsa apariencia, imitación e incluso deseo de ser otro) han condicionado buena parte del quehacer operístico de México —por fortuna, hay que subrayarlo, no todo— y ha sido terreno fértil para el malinchismo, el desprecio por lo nacional y el detrimento de numerosos talentos y esfuerzos que hoy mantienen este género artístico en nuestra nación en un estado zombi: no muerto, pero sin la vitalidad necesaria para ofrecer un espectáculo de arte total que interese más allá de un reducido gueto o que sirva sólo de suerte de tren de *La Bestia* para la fuga de talentos.

Si traemos a este punto algunos momentos *cimeros* en los tres últimos siglos de la historia operística nacional podemos intuirlo:

A finales del siglo XX y principios del XXI, lo que más ha llamado la atención es la constante e imparable migración sobre todo de cantantes en búsqueda ya no digamos de la consagración en los teatros universales, sino de un empleo constante que les permita sobrevivir en su disciplina.

¿Conocen a algún joven cantante o estudiante de canto que no se regocije en el sueño de la partida de México para encontrar un sitio en los *Opera Studios* o —soñar no cuesta nada— en los cosos más prestigiosos del orbe, y no como un proceso natural de calidad y selección artística, sino justo como una ambición onírica que le hace perder de vista la realidad que tiene enfrente?

Piensen también en aquel ya lejano siglo XX de nacionalismos en el que para muchos estudiosos el catálogo lírico mexicano se enriqueció principalmente por *The Visitors* de Carlos Chávez, ópera en tres actos con libreto en inglés de Chester Kallman, que lleva a

escena un amor propiciado en el siglo XIV, en la Italia de las grandes pestes.

En ese mismo siglo puede encontrarse la llamada “época de oro” de la ópera en México, que consiste, en esencia, en la contratación de los más destacados cantantes internacionales, a partir de la década de los 40, toda vez que la Segunda Guerra Mundial no sólo condicionó la economía europea, sino que destruyó teatros, actividades culturales y por supuesto vidas.

México no sólo ofrecía buenos atractivos en metálico para figuras como Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Mario del Monaco o Giulietta Simionato; también era un paso intermedio entre plazas operísticas como Nueva York y Chicago y Buenos Aires y Santiago.

Lo mexicano, la identidad nacional, salta a la vista a partir de esas referencias operísticas. O bueno, no.

Y en el siglo XIX, con excepciones que no constituyeron regla, entre la estimación excesiva por todo aquello que definía otras escuelas, otros estilos, otros autores, otros lenguajes, otras necesidades expresivas, el panorama no había sido muy distinto.

La ópera más valorada de ese siglo, sobre todo a nuestros ojos, *Ildegonda* de Melesio Morales, sólo obtuvo su aprecio una vez que tuvo cierto reconocimiento en Italia y su compositor ganara el aval necesario para intrincarse en la creencia de que era preferible la maquetación de composiciones operísticas a la italiana, justo con quienes abrazaron la aspiración final de la riqueza tímbrica y colorida, así como la refinación expresiva y musical de la escuela francesa que representaría el denominado “Grupo de los Seis”, entre quienes se encontraban Felipe Villanueva, Ricardo Castro y Gustavo Campa.

La identidad no fuerza a sostener pronunciamientos nacionalistas ni folclóricos ni locales, ni evita o restringe la exploración global del sentir humano y el cosmos. Pero sí es la conciencia mayor o

menor de sí mismo. De lo que se considera propio ante los demás. Eso, en contraparte, genera una visión de los otros hacia esa identidad.

¿Qué tanto la identidad operística mexicana se ajustaba a la identidad general del mexicano? La pregunta la realizo hacia los siglos pasados de presencia lírica en nuestro territorio. Aunque es claro que podría arrojarla al presente. Y también proyectarla al futuro. Años en que el público interesado ya presenció obras de Daniel Catán, Federico Ibarra, Gabriela Ortiz, Diana Syrse, Víctor Rasgado y otros compositores que han optado bien por libretos en español, inspiraciones literarias mexicanas, problemáticas nacionales, o por exploraciones e idiosincrasias que apuntan a nosotros mismos.

El escritor peruano Santiago Roncagliolo, cuando promocionaba su novela *Oscar y las mujeres*, que narra los avatares de un guionista de culebrones, aseguró que el género artístico que representa a Latinoamérica es el de la telenovela. El sector crítico cultural aludido no tomó bien sus palabras, en buena parte exageradas. Sin embargo, no hay que perder de vista la impresionante industria de telenovelas que no sólo es una amplia fuente de empleos para el talento mexicano y latinoamericano, sino una carta de exportación reconocida en países europeos, asiáticos y de otros continentes. México, quizá sobra decirlo, es una potencia en esa industria. No para de producir y comercializar obras.

Hay que pensar, por otra parte, ¿cuántas óperas mexicanas forman parte del repertorio de los teatros internacionales? ¿Cuántas son, en rigor, aspiración de intérpretes renombrados, de directores famosos, de teatros profesionales, de teatros y programadores mexicanos? ¿Y cuáles son las razones de ello?

En todo caso, por eso es que proyectos como el de *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua son de la mayor importancia. Porque tienen el interés de voltear hacia lo que otros, nosotros mismos, hemos empolvado, menospreciado y echado a un socavón musical que lo asfixia. Aunque, por ello mismo, la iniciativa lírica encomiable debe de acompañarse de la causa un tanto penosa: su rescate.

Incertidumbres

La pregunta sobre la identidad sigue rondándonos. ¿Qué define a un compositor operístico mexicano o a su obra como tal, más allá del suelo en que nació? ¿Su temática, su influencia, su sonoridad, el idioma del libreto, las formas musicales utilizadas, el lugar de su producción, la sede de sus instancias patrocinadoras?

Esas nociones e incertidumbres de arraigo, raíces y pertenencia, que habrían de ser vigorosamente discutidas en el campo musical durante el resto del siglo XIX e incluso el XX, sin duda, forman parte del ADN sonoro de México.

Tal vez hoy parecerían interrogantes bizantinas o, por otra parte, de muy sencilla respuesta, si se parte del origen de los cánones musicales cultivados bajo cualquier etiqueta o aspiración en nuestro país, que en el caso de la ópera resultan aún más indiscutibles al tratarse de un arte con nacionalidad, padres, fecha y lugar de nacimiento puntuales. En otras palabras, de lo ya hecho.

Sobre ello, quizás convenga recordar las palabras de Daniel Catán en una entrevista para la revista *Pro Ópera* ya en el siglo XXI, para abordar esa problemática de la identidad sonora y lírica de nuestro país. El compositor (mexicano de óperas mexicanas en español de temáticas latinoamericanas) de mayor proyección internacional, pues la mayor parte de su catálogo donde se presentó y tuvo reconocimiento fue en el extranjero, dijo:

“Pensemos en el cine. Independientemente de dónde se haya inventado, diferentes culturas han logrado expresarse admirablemente a través de él. El cine francés es muy diferente del italiano, del inglés y del estadounidense. No veo por qué no podamos utilizar un género tan fértil como la ópera para expresarnos. Lo hemos hecho de manera formidable en la música popular. También lo hemos hecho en la literatura y en las artes plásticas. No veo por qué no en la ópera”.

Pero una cosa es poder utilizar el género operístico para expresarnos, como el cine. Y otra muy distinta haberlo hecho. A mi modo de ver, la historia filmica de México no es equiparable en términos expresivos con la de la ópera.

Pionero

En todo caso, uno de los músicos más destacados en México, por sus composiciones operísticas a la italiana y espíritu de este proyecto del cual forma parte este coloquio, fue el michoacano Cenobio Paniagua, quien como tantos otros de sus colegas provincianos llegó a la capital del país para desarrollar su carrera.

El primer éxito de Cenobio Paniagua fue justo *Catalina de Guisa*, ópera estrenada el 29 de septiembre de 1859 en el Teatro Nacional, dedicada al dos veces efímero presidente interino de México, Miguel Miramón, y con un libreto de Felice Romani (cuyos trabajos se asociaban a Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti o Giuseppe Verdi), bajo el discutible argumento de no encontrar libretos ni libretistas mexicanos.

Paniagua también habría de ser un pionero en la propagación del estilo y la estructura de esa escuela italianizada entre los compositores posteriores —el propio Melesio Morales se cuenta entre sus alumnos— gracias a la creación de la Academia de Armonía y Composición, en la que varios de los músicos posteriores se formaron y perfeccionaron sus propias óperas.

Arqueología sonora

Los investigadores Áurea Maya y Eugenio Delgado anunciaron en 2002 el hallazgo y rescate del archivo musical Cenobio Paniagua y elaboraron un catálogo para el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim), lo que al menos en el apartado operístico no había significado mucho más que la relatoría del descubrimiento de sus ruinas.

Hasta ahora: lo cual celebro ampliamente, que podremos volver a escuchar la que fuera su ópera más representada. Es también un inmejorable escenario para continuar la reflexión en torno a la identidad. Para poder ubicar lo que nos es exclusivo, lo que nos es incanjeable, y la manera en que la alteridad ha fecundado nuestra cultura.

No es una simpleza descubrir nuestro rostro y mostrarlo; reconocernos en él, en nuestros gestos. Es ese ejercicio el que permite valorarnos, en la medida de que están de por medio nuestros genes, sentidos y voluntades. Tal vez de esa manera dejemos de ignorarnos y aparentar lo que no somos. De tomarnos una *selfie* y no salir nosotros en esa foto.

Ése es el camino de acumular una biografía, como diría Milan Kundera, que brinde orden y suponga momentos relevantes que puedan ser hilvanados. Quizá sólo así dejemos de avergonzarnos, de despreciarnos, de tener que ser rescatados.

Ahí, en la recomposición de la identidad auténtica, está la independencia de lo personal que a pesar de recibir influjos múltiples configura una cara íntima e irreplicable ante los demás. Un rostro que nos salva de la angustia de la clonación, del serialismo, de la mera copia o de la simple caricatura. ●