

UNA NOCHE EN LA ÓPERA. EL ESTRENO DE LOHENGRIN DE RICHARD WAGNER, EN EL TEATRO MUNICIPAL DE SANTIAGO, EN 1889. DE CÓMO LA PRENSA SE HIZO ECO DE ESTA PRIMICIA¹

A NIGHT AT THE OPERA. RICHARD WAGNER'S 1889 LOHENGRIN PREMIERE, AT THE TEATRO MUNICIPAL DE SANTIAGO. HOW THE PRESS ECHOED THIS NOVELTY

Mg. Hugo Hernán Muñoz Vergara
Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile*

RESUMEN

El presente artículo, analiza cómo el estreno en Chile de Lohengrin de Wagner se vivió con gran expectación pública, marcada por una pronunciada presencia de la prensa, que elogió la obra y su representación. Sostenemos que el estreno se enmarcó en un proceso complejo de admiración profunda hacia Europa, por parte de la oligarquía chilena, quienes pretendían un ideal de progreso para el país, basándose en lo que se estilaba en Europa. Veremos cómo una de las óperas más representadas de Wagner, ayudó a esta búsqueda de progreso, siempre usando a Europa como estandarte.

Palabras clave: Wagner, prensa, recepción discursiva.

ABSTRACT

This article analyzes how the Chilean premiere of Wagner's Lohengrin was experienced with great public expectation, marked by a pronounced presence of the press, which praised both the work and its performance. We argue that the premiere took place within a complex process of profound admiration for Europe, leaded by the Chilean oligarchy, who envisioned an ideal of progress for the country, drawn precisely from the European example. We will see how one of Wagner's most frequently performed operas contributed to this pursuit of progress, always with Europe as the main reference.

Keywords: Wagner, press, discursive reception.

¹ Este artículo se ha elaborado, a partir de lo desarrollado en el capítulo final de la tesis titulada “La recepción discursiva de la figura y obra de Richard Wagner en América Latina, durante el siglo XIX. El estreno de su ópera *Lohengrin*, en el Teatro Municipal de Santiago, en 1889,” escrita por el autor de este artículo, y que fuera presentada para optar al grado de Magíster en Artes, mención Música, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, bajo la tutoría del Prof. Dr. José Manuel Izquierdo König. Esta tesis de magíster fue parte del Proyecto Fondecyt Iniciación N°11170265 período 2019, cuyo investigador responsable, fue el Dr. Izquierdo. Asimismo, este artículo fue escrito mientras se cursaba el cuarto semestre, del Doctorado en Artes, mención Música, de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudios financiados por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), Folio 212 40525, convocatoria 2024. Respecto a las fuentes primarias, estas se encuentran contenidas en la Biblioteca Nacional de Chile

* Recibido el 26/08/2025 y aceptado el 22/09/2025. Correo electrónico: hhmunozl@uc.cl ORCID: 0009-0003-4280-9625

Introducción

Una de las óperas más renombradas de Richard Wagner, *Lohengrin*, estrenada en Weimar en 1850, bajo la dirección de Franz Liszt, durante todo el siglo XIX, se convirtió en la carta de presentación de Wagner, para prácticamente todas las compañías de ópera que pretendían introducir estas obras, dentro de círculos operísticos que, o bien no estaban acostumbrados a apreciar los espectáculos wagnerianos, o simplemente, no habían tenido la oportunidad de siquiera escuchar una ópera de Wagner en su totalidad.

El musicólogo británico Barry Millington, experto en Wagner a nivel mundial, a raíz de la popularidad de *Lohengrin*, la destaca como la más exitosa de las óperas de Wagner en Gran Bretaña, hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial². Esto se puede deber a lo que Colleen L. Meier afirma, respecto a las características músico-dramáticas de *Lohengrin*, tales como el uso de grandes coros y multitudes, como en la *Grand Opera Française*, y una preeminencia de la melodía por sobre otras texturas, algo que parece sacado del *Bel Canto* italiano³. Estas son solo algunas razones, por las que es posible que haya sido *Lohengrin* la ópera elegida, para introducir al público asiduo al Teatro Municipal de Santiago de Chile, en las óperas de Wagner⁴.

En este artículo, luego de una sucinta contextualización del Chile de 1889, y de la compañía Savelli-Antonietti, responsable de montar *Lohengrin* por primera vez en este país, analizaremos cómo fue que la prensa santiaguina, elogió abiertamente la obra y su representación. Veremos que, este estreno formó parte de un proceso de ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en Chile, que se estaba irradiando en todo el continente latinoamericano durante el siglo XIX, proceso que se enfoca fuertemente en las ideas de Wagner, y en una apreciación teórica de sus creaciones. El musicólogo estadounidense Leon Botstein, quien afirma que “la historia de la recepción no debe limitarse a glosas publicadas sobre ejecuciones públicas”⁵, lo que sí hemos hecho en esta investigación, aunque siguiendo la máxima de no limitarnos a examinar solamente el texto de esas glosas, sino más bien, a entenderlas en su contexto, y a inferir aspectos de ellas, que no están explícitos en los textos impresos.

Analizaremos lo que la prensa santiaguina dijo sobre el estreno de *Lohengrin*, usando estos discursos como un lente para entender la recepción discursiva de Wagner en Chile, la que sostendremos se insertó en un proceso de admiración profunda hacia Alemania por parte de la oligarquía chilena, que planteamos veía a Alemania y a Europa como la cuna del progreso, cualidad que deseaban implementar en Chile.

² Millington, Barry (200w6). “*Lohengrin*”, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, Nueva York: Oxford University Press, p. 66.

³ Meier, Colleen L. (2009). “Elsa’s Dream: Inspiration and Musical Development in Richard Wagner’s *Lohengrin*”. Proyecto Creativo para optar al grado de *Master of Music*, Ball State University, p. 1. <https://cardinalscholar.bsu.edu/server/api/core/bitstreams/8e842d0d-1536-4400-9e17-e522eef1b86b/content>.

⁴ Para mayor profundización sobre este punto, véase: Muñoz Vergara, Hugo (2022). “La recepción discursiva de la figura y obra de Wagner en América Latina durante el siglo XIX: el estreno de su ópera *Lohengrin* en el Teatro Municipal de Santiago en 1889”, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Música, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://doi.org/10.7764/tesisUC/ART/64355>.

⁵ Botstein, Leon (2006). “Music in History: The Perils of Method in Reception History: The Musical Quarterly; Notes from the Editor”, *The Musical Quarterly*, 89, (1), p. 5. doi:10.1093/musqtl/gdk013.

El contexto económico, político, social y cultural, en el Chile de 1889

El 18 de septiembre de 1886, asumiría frente al Congreso el que sería el último presidente de Chile perteneciente a la llamada República Liberal, término que los historiadores chilenos han empleado tradicionalmente, para referirse académicamente al lapso transcurrido entre 1861 y 1891. Este presidente fue el abogado José Manuel Balmaceda Fernández (1840–1891), quien se adjudicó el puesto de mandatario “aprovechando la bonanza fiscal derivada del triunfo de la Guerra del Pacífico.” Su proyecto de gobierno contemplaba una serie de cambios en la administración estatal, entre los que se contaban “un ambicioso plan de obras públicas”⁶, además de un significativo plan de inversión en, por ejemplo, la educación. Modelo paradigmático de proyectos como este último, fue la fundación del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, el 29 de abril de 1889, institución fundada con el fin de “entregar formación profesional universitaria al profesorado de la educación secundaria”⁷.

El gobierno de Balmaceda fue uno particularmente alborotado, en términos de las relaciones entre la oposición y los adherentes al gobierno, habiéndose desarrollado una enardecida pugna entre los balmacedistas, quienes defendían al Poder Ejecutivo como la entidad estatal más importante, y los parlamentaristas, que exigían una mayor supremacía del Poder Legislativo. Fueron estos últimos quienes buscaron implacablemente vías de restarle poder al Ejecutivo, principalmente porque “durante la segunda mitad de 1889, en el Congreso se propició un proyecto antiestatal, cuyo estandarte fue el proyecto de reforma de las municipalidades, el cual buscaba anular la existencia de un Estado fuerte en su nivel central”⁸.

Este enfrentamiento encontró su desafortunado desenlace en agosto de 1891, cuando se liberaron las batallas de Concón y Placilla, en el marco de la Guerra Civil, donde la inmensa cantidad de muertos y heridos llegó a miles, desembocando todo en el suicido de Balmaceda, tan solo semanas después de la batalla, el 19 de septiembre de 1891, al día siguiente de haber terminado su mandato presidencial. Balmaceda se quitó la vida mientras se encontraba refugiado en la legación argentina, ubicada en Santiago de Chile. Este complejo enfrentamiento, que llevó al derrocamiento de un presidente, actualmente se enfrenta a un periodo de nuevas lecturas, como es el caso de Guillermo Parvex, quien plantea que el proceso de 1891 que llevó al derrocamiento de Balmaceda fue más bien una ‘contra revolución’, puesto que “la verdadera revolución social y económica es la que hizo el presidente José Manuel Balmaceda Fernández, entre 1886 y 1891”⁹.

En efecto, fue en 1889 cuando “se ha planteado que la situación política cambió.” Diversas especulaciones apuntan a que Balmaceda, “haciendo uso de las prerrogativas *de facto* en manos de gran parte de los presidentes del siglo XIX,” definió a Enrique Salvador Sanfuentes (1848 – 1939), el entonces ministro de Industrias y Obras Públicas, como el

⁶ Barria, Diego (2018). “La reforma constitucional y financiera de Balmaceda durante la crisis política chilena, 1890-1891”, *Revista Chilena de Derecho*, 45(3), p. 575. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34372018000300571>.

⁷ Acuña, Gladys (2016). “Breve Historia del Departamento de Educación Básica de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (1969–2012)”, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. <http://www.umce.cl/index.php/universidad/institucionalidad/historia>.

⁸ Barria “La reforma constitucional...”, p. 572.

⁹ Parvex, Guillermo (2020). **El Rey del Salitre que derrotó a Balmaceda**, Santiago de Chile: Penguin Random House, p. 11.

próximo presidente de Chile. La reacción de la oposición desembocó en un conflicto de intereses dentro del mismo organismo gubernamental, con una marcada incidencia en la conformación del gabinete ministerial de Balmaceda, a tal punto que se occasionó “un cambio parcial de gabinete en marzo, y tres modificaciones completas en junio, octubre y noviembre”. Esta inestabilidad en la continuidad del gabinete no hizo otra cosa que tensar aún más a la crisis política, incitando a que los bandos se fueran tornando cada vez más pronunciados.

Además, la década de 1880 en Chile se caracterizó, por un lado, en que se modificó el funcionamiento de diversos organismos estatales ocasionando, principalmente, un crecimiento en las oportunidades de empleo dentro de estas entidades. Y por el otro, fue una década que despertó gran repudio hacia el Estado por parte de un tramo de la población - generalmente el más acomodado-. Sobre esto, ya en el año 1889 “Valentín Letelier planteó que lo que dividía a los conservadores y liberales (...) era su actitud hacia el Estado. Los primeros querían que este no tuviera capacidad para intervenir en la sociedad, mientras los segundos buscaban utilizarlo para asegurar el desarrollo social”¹⁰.

Sin embargo, y pese a que este fue un gobierno donde el Poder Ejecutivo se mantuvo lo más impertérrito posible ante la presión del sector parlamentarista, no se debe pasar por alto el hecho de que desde 1861 se había instaurado políticamente en Chile una suerte de ‘parlamentarismo’ -que se vería aún más enfatizado después de 1891-, el cual proponía revertir la preponderante hegemonía de la que el Poder Ejecutivo -encabezado por el presidente de la República- gozaba ante el resto de los estamentos que conformaban administrativamente al país. José Manuel Balmaceda Fernández no aprobaba esta sustracción de potestad atribuida a su escalafón -pareciera ser que más por sentimientos patrióticos que por conveniencia personal-, por lo que “diseñó un proyecto de reforma constitucional que liberaba al Ejecutivo de las trabas que el Congreso le colocaba”.

Su medida tuvo como uno de sus propósitos una fiscalización dentro del mercado salitrero, la principal fuente del ingreso estatal, pero que se encontraba administrada por particulares, quienes no aprobaron en lo absoluto esta intromisión del Estado dentro de sus quehaceres. Esto provocó que las clases más dominantes de la población chilena - principalmente banqueros y agricultores poderosos, quienes se veían derechamente afectados por la intervención de Balmaceda-, avanzaran “hacia el derrocamiento del mandatario”.

Pareciera entonces que, la verdadera causa de la ‘contra revolución’ de 1891, siguiendo a Parvex, radicó menos en las inclinaciones políticas del parlamento, y de quienes defendían la potestad hegemónica de este organismo, y más en intereses económicos por parte de los parlamentaristas. Esos intereses tenían su foco en el norte de Chile, donde el mercado salitrero percibía la mayor parte de las ganancias derivadas de recursos naturales nacionales, ganancias que llegaban en su gran mayoría a los ricos empresarios que gozaban del monopolio de esta empresa. Balmaceda sabía que este poderío por sobre el recurso natural no beneficiaba de manera justa al país, lo que le parecía inconcebible, dado que, para él, este era un bien destinado al beneficio directo de todo los chilenos/as.

¹⁰ Barría (2018). “La reforma constitucional...”, p. 576.

La empresa Savelli-Antonietti, y su compañía durante la Temporada Lírica de 1889, en el Teatro Municipal de Santiago de Chile

Teniendo en consideración el contexto de Chile en 1889, ahondemos en la compañía que se encargó de traer y representar *Lohengrin* en el Teatro Municipal de Santiago. Fue esta compañía la encargada de adentrar a la audiencia chilena, no solamente en esta ópera de Wagner, sino también en otras producciones operísticas, contemporáneas a Wagner. Esto lo planteamos, porque eran óperas a las que el público chileno del siglo XIX, que era asiduo al Teatro Municipal de Santiago, no había sido expuesto dentro de este recinto, lo que creemos, contribuyó a que la novedad de la ópera de Wagner no fuera tan impactante.

Como plantea el musicólogo colombiano Rondy Torres, las compañías líricas en América Latina, durante el siglo XIX, fueron “personajes *sine qua non* para la difusión de la ópera”, afirmando que “sus huellas se encuentran en diferentes países, diferentes épocas y diferentes elencos”¹¹. Justamente, sostenemos que la empresa Savelli-Antonietti, y la compañía que contrataron para la Temporada de 1889, dejaron sus huellas en esta introducción de Wagner al público santiaguino. Entraremos en una breve contextualización histórica, y un sucinto análisis de la Temporada de 1889 del Teatro Municipal de Santiago, para entender más profundamente el adentramiento de *Lohengrin* en Chile, por medio de los materializadores del evento.

El musicólogo argentino Mateo Paoletti plantea que, a partir de la década de 1880, la fracción latina del continente americano era vista por Europa continental como “una plaza muy interesante y en rápida evolución, capaz de contrarrestar la crisis que el teatro dramático y operístico había empezado a sufrir en relación con los nuevos géneros en competencia”¹². Derivado de lo anterior, América Latina no solamente consistía en una vía de escapatoria a los problemas que enfrentaban los trabajadores teatrales en Europa, sino que también, veían a este territorio como un nuevo asentamiento de desarrollo, y de subsistencia. De ahí que Paoletti hable de ‘rápida evolución’ del continente sudamericano.

Chile en 1888 pasaba por una terrible situación económica y política, que ya se había atisbado en 1881, durante el gobierno del presidente Domingo Santa María González (1825–1889), donde una terrible “depresión económica provocaba penosos reajustes, que afectaban el nivel de los cambios internacionales”¹³, situación agravada por una peste de cólera que azotó a la ciudad de Valparaíso, que era otro centro económico y cultural importante de Chile en ese año. Por ello, y en palabras del estudioso de la ópera chileno Mario Cánepa Guzmán, en Santiago de Chile se preparó, “para paliar las penas (...) una temporada (lírica) que contó con aporte municipal (...),” aprovechando el auge del que gozaban la ópera italiana en una metrópolis cultural latinoamericana, como lo era Santiago de Chile en el siglo XIX.

¹¹ Torres, Rondy (2012). “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: la Rossi-D'Achiardi en Bogotá”, *Revista del Instituto de Investigación Musicología “Carlos Vega”*, (26), p. 161. <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM/article/view/6038>.

¹² Paoletti, Matteo (2020). “La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1810-1925). Algunas consideraciones preliminares”, *Revista Argentina de Musicología*, 21, N° 1, p. 57. <https://www.ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/304>.

¹³ Eugenio Pereira Salas (1957). *Historia de la música en Chile (1850–1900)*, Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, p. 213. En su capítulo XII. GRANDEZAS LÍRICAS Y MISERIAS ECONÓMICAS DE LA ÓPERA. La reapertura lírica italiana y el estreno de II Guarany. 1881-1890.

Para ello, se contrató al empresario italiano Luis Savelli, quien ya había estado a cargo de la Temporada Lírica del Teatro Municipal de Santiago en 1884, y que se asoció para la Temporada de 1889, con el maestro musical Daniel Antonietti. Lamentablemente para Savelli, pese a su contacto directo con el Teatro Municipal en 1884, al año siguiente tuvo que desvincularse momentáneamente de esta institución, debido a la crisis por la que pasó el mercado del cobre y del salitre en Chile entre 1885 y 1886, que sumió a Chile en aún más penurias económicas. Savelli volvió a ser contratado con su compañero Antonietti para hacerse cargo de la Temporada de 1889¹⁴, y junto con ellos, una compañía que participara en todo este período, y que fue la responsable de estrenar *Lohengrin* en Chile.

Pero ¿en qué consistía una compañía lírica que se emplazaba en las capitales latinoamericanas decimonónicas? Rondy Torres comienza detallando que estaban integradas por un empresario, quien “organizaba la temporada en cada ciudad, (alquiler del teatro, contratos, precios...) y asumía el riesgo financiero de una empresa pocas veces fructífera;” luego, estaba la figura de un *maestro*, quien “adaptaba la partitura para las orquestas locales, dirigía los ensayos desde su violín, enseñaba la música a los nuevos cantantes, repetía con los coros (...);” y finalmente, la compañía terminaba de ser constituida con el elenco de cantantes¹⁵.

Precisamente, este modelo tripartito es replicado en la compañía que estrenó *Lohengrin* en Chile. Savelli es el empresario, Antonietti el *maestro*, para terminar con el reparto de cantantes, que en este caso lo conformaron Matilde Rodríguez, “soprano española, que venía arrastrando laureles desde el Real de Madrid y teatros de La Habana y México,” y encarnó a Elsa de Brabante, el tenor Eugenio Salto como Lohengrin, y la contralto Pía Rolitti como Ortrud. Esta compañía llegó a Chile en 1889, más exactamente al puerto de Valparaíso. Mario Cánepa Guzmán afirma que esta compañía “gozó de rebajas gubernamentales en los ferrocarriles para trasladar a Santiago los bártulos,” no sin antes incluir en esta mudanza a “veintidós profesores de orquesta, 19 coristas, 6 bailarines, 18 primeras partes y 8 partiquinos”¹⁶.

Este masivo traslado de un continente a otro, primero, y luego de una ciudad a otra, parece dentro de lo común en tiempos del siglo XXI. Pero a finales del siglo XIX, cuando los asuntos tecnológicos tuvieron tal avance, los trasladados comenzaron a agrandar sus dimensiones y trayectos, por lo que este viaje de la compañía Savelli-Antonietti, no era tan común para la época, y las compañías de ópera no tenían otra alternativa que seguir este proceder, porque de lo contrario, no llegaban a sus destinos de trabajo.

La musicóloga italiana Francesca Vella, respecto a los prodigios del ferrocarril en el siglo XIX, afirma que “mientras que llevarse de gira una ópera (...), tradicionalmente solamente consistía en el viaje de la compañía (con el vestuario), y unos cuantos miembros de la orquesta, la reubicación de un cuerpo musical y de la dimensión visual de una producción requería (a finales del siglo XIX) de la movilización de una infraestructura institucional y tecnológica mucho más voluminosa”¹⁷. Como veremos, este

¹⁴ Cánepa, Mario (1976). **La ópera en Chile**, Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, p. 95-97, 102- 103. En su capítulo X: Temporadas de 1884 a 1890. La familia Padovani. Se inician las funciones de matiné en el Municipal. De nuevo el tenor Aramburgo. Se inaugura el nuevo Teatro Victoria de Valparaíso. La epidemia de cólera en 1888. Se estrena *Lohengrin*, de Wagner.”.

¹⁵ Torres (2012). “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica”, p. 164.

¹⁶ Cánepa (1976). “**La ópera en Chile ...**”, p. 103.

¹⁷ Vella, Francesca (2018). “(De) railing Mobility: Opera, Stasis, and Locomotion on Late-Nineteenth-Century Italian Tracks”, *The Opera Quarterly*, 34, N° 1, p. 9. doi: 10.1093/oq/kby005.

Muñoz, Hugo. (2025). Una noche en la ópera. El estreno de *Lohengrin* de Richard Wagner, en el teatro municipal de Santiago, en 1889. De cómo la prensa se hizo eco de esta primicia, *Revista Neuma*, 2, pp. 10-29

aprovechamiento de las nuevas tecnologías para trasladar el arte parece apuntar al deseo expansivo de la modernidad, y a la ansiedad por alcanzar el progreso en la civilización valiéndose de los nuevos prodigios tecnológicos, aspecto que creemos también se asentó fuertemente en Chile.

La versión de *Lohengrin* que la compañía Savelli-Antonietti montó en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, fue íntegramente cantada en italiano. Esta era una práctica sumamente común en todo el mundo, durante el siglo XIX, y parte del XX. Esto tiene su explicación en varios factores, quizás el más prominente dice relación con que “muchos de los cantantes en estas compañías [aquellas que viajaban por América durante el siglo XIX] eran italianos o entrenados en la tradición italiana, por lo que tiene sentido el que quisieran interpretar las óperas en el idioma que más les acomodara”¹⁸.

Lamentablemente, no hemos encontrado fuentes que nos señalen la procedencia o formación del elenco cantor de la compañía Savelli-Antonietti. Sin embargo, a partir de nuestro análisis histórico, todo apunta a que haya sucedido lo mismo que precisa el musicólogo estadounidense Stephen C. Meyer en la cita anterior. Es decir, lo más probable es que los cantantes hayan tenido formación profesional, bajo el repertorio, la técnica, y el idioma italiano, pensando, además, que cantantes como Matilde Rodríguez, no venían de Italia, sino de España.

El estreno de *Lohengrin* en el Teatro Municipal de Santiago de Chile

“Concurridísimo estuvo el Teatro Municipal la noche del jueves, en que por primera vez ante este público, se representaba la partitura de Ricardo Wagner, a quien, hasta ese momento, no se conocía aquí en Santiago sino de oídas.” Estas eran las palabras inaugurales publicadas el 19 de octubre de 1889, dentro de una glosa periodística en *La Libertad Electoral*, uno de los diarios con mayor circulación dentro de Santiago de Chile.

Wagner, hasta entonces, se conocía en Chile “de oídas”, es decir, sólo de nombre y referencia. La “partitura de Ricardo Wagner”¹⁹ no es otra que su ópera romántica *Lohengrin*, estrenada en Chile luego de 39 años desde que tuvo su primera exhibición pública en Weimar, bajo la dirección del colega y amigo personal de Wagner, Franz Liszt. Ahora veía la luz para los oyentes chilenos decimonónicos, dentro de uno de los recintos operísticos más importantes del país, el Teatro Municipal de Santiago. Este teatro compartía esta relevancia nacional con el Teatro La Victoria, en Valparaíso, aunque este último vio su primacía en la escena operática nacional desplazada a partir de 1891, entre otras razones, “gracias a la riqueza proporcionada por el salitre”²⁰.

La velada de ese jueves de 1889 en el Teatro Municipal de Santiago estuvo marcada por una gran cobertura periodística, como era también muy común en otros centros operísticos del mundo, como Italia, Inglaterra o Alemania. La prensa santiaguina se esmeró previamente al estreno, en ilustrar a los lectores de los diarios acerca de las ideas desarrolladas y defendidas por Wagner. Esta tarea es uno de los aspectos medulares de esto

¹⁸ Meyer, Stephen C. (2008). “Sound Recording and the End of the Italian *Lohengrin*”, *Cambridge Opera Journal*, 20(1), p. 2. doi:10.1017/S0954586708002383.

¹⁹ *La Libertad Electoral*, “En el Santiago. Beneficio de los señores Antonietti i Savelli, “Lohengrin”, (octubre 19 de 1889).

²⁰ Álvarez, Rosario (2007). **Teatro Municipal de Santiago: 150 años**, Santiago de Chile: Quebecor World Chile, p. 123.

que hemos llamado la ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en la América Latina decimonónica. La prensa también destacó las cualidades música-dramáticas de *Lohengrin*, exaltando las virtudes intelectuales por sobre las artísticas, además de que comentó acerca de la significación que aportaba al mundo cultural chileno la presencia en cartelera, de una creación atribuida al que era para 1889, una de las personalidades musicales e intelectuales más famosas del mundo occidental.

La representación fundacional de *Lohengrin* en Chile fue todo un hito dentro de la historia de montajes operísticos realizados en el Teatro Municipal de Santiago, un “elegante coliseo”²¹ que nunca había sido sede para montar una ópera de Wagner hasta ese momento. Le siguieron *Tannhäuser* en 1897, *Walküre* en 1904, *Parsifal* en 1920, *Tristan und Isolde* en 1928, *Der fliegende Holländer* en 1981, el resto de la tetralogía *Der Ring des Nibelungen* entre 1994 y 1997, y *Die Meistersinger von Nürnberg* en 2001²².

Aunque es motivo para otra investigación, no deja de parecernos llamativo, el que óperas tardías de Wagner, que son más intrincadas y complejas, hayan sido representadas, con mucha mayor anterioridad, que aquellas que podrían considerarse ‘más accesibles’. Esto se ilustra en que, por ejemplo, *Tristan und Isolde*, una de las obras dramático-musicalmente hablando más complejas de Wagner, haya sido estrenada en 1928, mientras que *Der fliegende Holländer*, mucho menos intrincada que *Tristan*, haya tenido que esperar hasta 1981.

Lo cierto es que esta primera función de *Lohengrin* en Chile simbolizaba, por lo demás, un acto de gran impacto cultural, no solamente por la primicia que significaba como inclusión de obras de Wagner en el repertorio del Teatro Municipal de Santiago, sino porque todos y cada una de las funciones consagradas a *Lohengrin* durante la temporada de 1889, fueron cantados en italiano, y no en alemán, idioma en el que Wagner escribió la obra originalmente. Sobre esto, hay que recordar que el montaje de óperas traducidas al italiano fue una práctica común en las representaciones operísticas durante el siglo XIX en América, tanto en Estados Unidos como en el resto del continente. Esta práctica, liderada por los directores, no pretendía “hacer más entendible al libreto,” sino más bien “sacar provecho financiero del prestigio que tenía la tradición del lenguaje italiano”²³ dentro del mercado operístico.

Para entender el impacto que tuvo el estreno de *Lohengrin* en Chile, usando el lente de la cobertura periodística, creemos necesario referirnos brevemente a una mención que se le hace al personaje de Wagner en un cuento, publicado en la que fuera una de las más importantes publicaciones artísticas que circulaba en Chile, durante la segunda mitad del siglo XIX, la *Revista de Bellas Artes*. Este cuento fue precisamente publicado en octubre de 1889, coincidentemente con el estreno de *Lohengrin* en Chile, y consiste en un relato titulado *Glünch*, en el que el personaje que da título al cuento es un violinista muy arraigado a la tradición italiana de la composición musical, y que, a lo largo de toda la narración, no hace más que molestar a nada menos que el propio Richard Wagner, insistiéndole que desea escuchar su *Tannhäuser*.

Cuando Wagner acepta tocar en el piano fragmentos de esta ópera, Glünch no hace más que amedrentar al compositor, alegando vehementemente que “eso no es música! (...)”

²¹ *La Libertad Electoral*, “El estreno de “Lohengrin”, (octubre 18 de 1889).

²² Álvarez (2014). *Ópera en Chile*, p. 220.

²³ Meyer “Sound Recording...”, p. 2.

Muñoz, Hugo. (2025). Una noche en la ópera. El estreno de Lohengrin de Richard Wagner, en el teatro municipal de Santiago, en 1889. De cómo la prensa se hizo eco de esta primicia, *Revista Neuma*, 2, pp. 10-29

Es á lo más, un golpear insensato, ¡un poema de sordos!,”²⁴ declaraciones a las que Wagner reacciona con total violencia, seguramente en concordancia con cómo se sabía para 1889, cómo era su personalidad, y su forma de reaccionar ante las críticas.

Sin ánimos de arruinar las expectativas para quienes deseen leer el relato, este termina con un cambio repentino de escenario en el que se encuentran el gran admirador de Wagner, el rey Luis II de Baviera, y su médico, en este cuento llamado Herderus. Gracias al diagnóstico emitido en la narración por este doctor, nos percatamos de que toda esta acalorada discusión entre Glünch y Wagner, no fue más que un delirio de este último, producto de un cuadro febril.

¿Por qué aludimos a este cuento? Primeramente, es una publicación realizada al mismo tiempo que *Lohengrin* se estrenaba en Chile, por lo que puede tratarse de una publicación sacada a la luz, a propósito del estreno de la obra en Santiago de Chile, lo que además nos lleva a pensar que la presencia de una ópera de Wagner en la cartelera del Teatro Municipal de Santiago, no le era indiferente a quienes escribían en una de las publicaciones sobre arte, de mayor circulación dentro de la capital chilena, como lo era la *Revista de Bellas Artes*.

Y segundo, notamos que el carácter con que la narración está elaborada es uno que nutre esta ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en la América Latina decimonónica, especialmente si al analizar, nos damos cuenta de que quien ha esbozado el relato en cuestión, cuya identidad no hemos podido determinar, no duda en categorizar peyorativamente a una ópera compuesta por Wagner. No olvidar que, dentro del cuento, cuando Wagner se dispone a tocar en el piano para Glünch un fragmento de su *Tannhäuser*, quien narra la historia afirma que Wagner “ejecutó varios trozos de su incomprendible y tenebrosa partitura; aquellas notas gigantes, inchadas como un hombre enfermo, empujadas unas trás otra en el encadenamiento más absurdo del mundo, arrancaron una carcajada á Glünch”²⁵.

Al parecer, el antiwagnerismo que se había diseminado por Europa durante, y después de la vida de Wagner, también encontró cabida en los círculos intelectuales del Chile decimonónico. Esto no nos parece extraño, debido a que, si Chile deseaba parecerse a Europa en todos los sentidos posibles -en este caso, el cultural-, los círculos intelectuales chilenos no dudarían en emular las conductas de otros grupos doctos que se desarrollaban en países europeos y, así como existían agrupaciones estudiosas que adoraban a la figura y obra de Wagner, también había muchas sociedades eruditas que practicaban el repudio hacia Wagner. Y como estas tenían su foco de tratamiento y diseminación en Europa, no nos parece insólito que estos postulados se transmitieran a este tipo de círculos, en el Chile del siglo XIX.

Teniendo en mente esta publicación de la *Revista de Bellas Artes*, veamos cómo el estreno de *Lohengrin* en Chile causó tanto revuelo dentro del mundo cultural santiaguino, revuelo que se intensificó gracias a la exorbitante expectación, provocada mayormente por la prensa. Nos parece impresionante la cantidad de comentarios periodísticos que elogian, tanto a la obra como la representación, comentarios que incluso se aprovecharon de anteriores fracasos en la taquilla del Teatro Municipal de Santiago, que precedieron el estreno de *Lohengrin*.

Por ejemplo, en una columna publicada el miércoles 16 de octubre de 1889, en *La Libertad Electoral*, se informa que se cantó la ópera *Fausto*, y que contó “con escasísima

²⁴ Glünch (1889), *Revista de Bellas Artes*, 1(1), p. 75.

²⁵ “Glünch (1889). *Revista de Bellas Artes*...p. 75.

conurrencia.” En esta nota no se especifica si se trata de la ópera compuesta por Charles Gounod (1818 – 1893) en 1859, aunque es altamente probable que lo sea, debido a que esta obra figuró dentro de la temporada lírica del Teatro Municipal de Santiago, en 1889²⁶. Quizás con el fin de librarse, o de aprovecharse, de las consecuencias que este fiasco de asistencia pudo haber traído para futuras ganancias en la taquilla del Teatro Municipal de Santiago, el autor de la columna informa que “Mañana se estrenará *Lohengrin*, a beneficio de los empresarios Savelli i Antonietti,” además de especular con que los *extras* que cantará la señora Matilde Rodríguez “de seguro contribuirán a aumentar la concurrencia”²⁷. Como señalamos, Matilde Rodríguez, soprano española, encarnó a Elsa de Brabante en la temporada de 1889, en el Teatro Municipal de Santiago.

Materializado el estreno, la prensa santiaguina diseminó la idea, creemos con cierto afán de persuasión, de que el público santiaguino acababa de conocer una de las “mejores obras de Wagner”. *La Libertad Electoral* aseguró que la “magnífica función de anoche” fue un “brillante estreno” así como también que “para ser una primera representación, puede decirse que el juego escénico estuvo perfecto,” además de que la concurrencia “llenaba todas las aposentadurías de elegante coliseo”²⁸.

Por otra parte, ese mismo 18 de octubre de 1889, *El Ferrocarril*, otro de los más influyentes diarios publicados en Santiago de Chile, durante la década de 1880, destacó que “Una numerosa concurrencia asistió anoche al estreno de la bella partitura de Wagner, *Lohengrin*, que era esperado con tan justa impaciencia por los aficionados a la buena música.” Al parecer, estos influyentes diarios pretendieron convencer a los lectores, que montar una ópera de Wagner es sinónimo de éxito, aludiendo a las supuestamente nobles características que posee la música de Wagner.

Este afán laudatorio, se expresa en frases como “Desde laertura pudo ya presentarse el éxito que estaba reservado a la partitura,” o aquella que proclama que el preludio al Acto Primero “al decir de los críticos, es como un conjunto de rosas en un frasco de perfumes”²⁹. El talante con que este sector de la prensa santiaguina describe a este estreno, es uno que distingue a Wagner por sobre las virtudes de la obra, como si el creador fuera superior en todo sentido a sus creaciones. Esto, naturalmente, alimenta la ‘recepción discursiva’.

En efecto, se cataloga a Wagner como “el oriiginal i extraño compositor aleman, cuyo nombre es desde hace mucho una verdadera celebridad en el mundo artístico,” aludiendo a la fama mundial de la que Wagner gozaba para 1889. Seguramente, este afán por el reconocimiento exorbitante que Wagner posee tiene también que ver con cierta forma de validar el por qué se ha estrenado esta ópera, en uno de los teatros operísticos de mayor prestigio en Chile, enlazando este renombre con la reputación de innovador que tenía Wagner en el mundo de la ópera europea.

Eso último encuentra diálogo con que, en la misma nota publicada en *El Ferrocarril*, se alude a la capacidad que Wagner tenía de atraer detractores. Efectivamente, en la glosa se explicita que “como todo reformador, Wagner ha tenido muchos enemigos i encarnizados contradictores.” En todo caso, esto se aliviana cuando el autor de la nota, precisa que Wagner “ha triunfado en nuestra sociedad”.

²⁶ Álvarez (2014). *Ópera en Chile...* p. 344.

²⁷ *La Libertad Electoral*, “En el Municipal se cantó *Fausto*”, (octubre 16 de 1889).

²⁸ *La Libertad Electoral*, “El estreno de “*Lohengrin*”, (octubre 18 de 1889).

²⁹ *El Ferrocarril*, “Teatros. *Lohengrin*”, (octubre 18 de 1889).

Todo lo anterior, solamente para ilustrar los elogios que la prensa hizo hacia Wagner como personaje. No deja de parecernos importante, ilustrar que la prensa santiaguina también elogió a los intérpretes, que materializaron *Lohengrin* durante aquella velada de 1889, afirmando que este acontecimiento “ha sido tambien un triunfo para los artistas de la compañía lírica”³⁰. Precisamente, una nota publicada en *El Ferrocarril*, al día siguiente al estreno, asegura que “La extraña y bellísima creación de Wagner (*Lohengrin*) ha tenido aventajados intérpretes en la escena y el acompañamiento de una orquesta organizada en la más favorable de las condiciones”³¹.

El desempeño de los cantantes dentro de esta producción es alabado por un autor identificado como García Bemol, quien escribió las citadas reseñas publicadas en *La Libertad Electoral*-, aspecto que pone en tensión esta ‘recepción discursiva’ de Wagner, principalmente porque los honores de una representación son acaparados en gran parte por quienes han interpretado la obra, no quedando reservadas exclusivamente para Wagner. Estas tensiones dan más fuerza al fenómeno de la ‘recepción discursiva’, toda vez que le dan el contrapeso necesario para reforzar los rasgos que la erigen, y para poner en duda los que la debilitan, acercando al fenómeno a una realidad palpable, y no quedándose en una entelequia insondable.

Además de los cantantes, se cuentan también a los dos empresarios musicales que trajeron a Chile el libreto, la compañía, y a toda la producción necesaria para realizar este estreno: Luis Savelli y Daniel Antonietti. Este último, fue el director de la orquesta en todas las funciones, y era un personaje muy renombrado en el ámbito operístico en Chile, destacándose su papel como “maestro director de orquesta y empresario,” contándose entre sus logros dentro de este país el haber dirigido “*Carmen* en su estreno para Chile, en 1884”³². Savelli y Antonietti también gozaron del beneplácito entregado por la audiencia, aspecto también registrado por la prensa. Se comentó que, tanto a Savelli como a Antonietti, “se les hizo tambien ruidosas ovaciones i obsequios de joyas i objetos artísticos en bastante número”³³.

En una publicación del diario *La Época*, otro de los medios de comunicación masiva escrita más difundidos por Santiago de Chile, sacada a la luz el día que se estrenó *Lohengrin*, se asegura que el beneficio de estos dos empresarios “ofrece a la sociedad de Santiago una bella oportunidad para manifestar que ha sabido apreciar debidamente los sacrificios de todo género que por complacerla han afrontado los laboriosos i entusiastas empresarios del Municipal,” donde además se insiste en la honradez de estos dos profesionales, quienes realizaron esta labor “guiados ántes que por propia conveniencia por el deseo de servir al público”³⁴. Pareciera ser que un sector de la prensa en Santiago de Chile, tiene la intención de convencer a los lectores, de que esta función operística no solamente está cargada de gran belleza, sino que también es llevada a cabo bajo los estandartes de la rectitud y del esfuerzo, aspectos morales que de seguro fascinaban a ciertos sectores de la oligarquía chilena, por lo que pueden haber sido una buena forma de atraer más audiencia al teatro. Cabe mencionar, en pos de vislumbrar las tensiones de este proceso histórico, que estos empresarios sufrieron también de cierta desaprobación por parte del público. Efectivamente, causó una gran

³⁰ *La Libertad Electoral*, “El estreno de “Lohengrin”…

³¹ *El Ferrocarril*, “Teatros. Lohengrin”, (octubre 18 de 1889).

³² Álvarez, Rosario (2007). **Teatro Municipal de Santiago: 150 años**, p. 122.

³³ *La Libertad Electoral*, “El estreno de “Lohengrin”…

³⁴ *La Época*, “Teatro Municipal…

reacción dentro de los asistentes a esta función de *Lohengrin*, el que haya sido a beneficio de Antonietti y Savelli. Según lo publicado en la nota, son estos dos señores quienes han gozado durante toda la temporada de 1889, de las utilidades derivadas de las funciones extraordinarias del Teatro Municipal³⁵.

A pesar de ello, García Bemol pareciera reconocerle sus exenciones como patrocinadores de las funciones, asegurando que “Nadie negará, me parece, que los empresarios tienen perfecto derecho para dar las funciones extraordinarias que les plazca dentro de los límites que le demarcan sus compromisos para con el público i con la municipalidad cedente del teatro, los cuales límites no han sido traspasados.” Para vislumbrar la tensión, García Bemol sí pone en tela de juicio el que a este espectáculo se le haya denominado *beneficio*, debido a que “los empresarios son una persona jurídica, i Savelli i Antonietti son dos personas sociales”³⁶.

Aparentemente, lo que se critica es que las utilidades de la función hayan ido a personas privadas, y no a entidades jurídicas, como pareciera haber sido la usanza. Al respecto, especula García Bemol sobre cómo pudo haber sido la negociación de este trato entre ambos empresarios y los administradores del Teatro Municipal: “-Mui justo es que demos al maestro Antonietti un beneficio. Lo merece indudablemente: él nos ha traído de Europa una buena compañía lírica que ha satisfecho en gran parte las exigencias del público”³⁷. Con esto, es de suponer que aquella persona que logra vincular a Chile con Europa, ‘la cuna del progreso’, merece todas las prebendas que le son denegadas a otras personas, sobre todo si tenemos en consideración que “tuvo el caro maestro (Antonietti) la buena idea de adquirir el *Lohengrin* que va a entusiasmar al público, por todo lo que no la ha entusiasmado ni *L'Educcande* ni *L'Hebreo* ni *Edmea*, partituras que tambien trajo”³⁸.

Respecto a los beneficios llevados a cabo en el Teatro Municipal de Santiago, el abogado y estudiioso de la ópera en Chile, Orlando Álvarez explica que “para que una temporada (...) finalizara de gran forma, eran infaltables las funciones de beneficio a favor de los artistas (...).” Estas funciones “se realizaban fuera de abono y el producto iba directamente al bolsillo de la persona favorecida”³⁹. Esta aclaración hecha por Álvarez puede darnos cierta idea de cuáles serían las situaciones que justificaban este tipo de funciones, teniendo en cuenta ciertas pugnas que podían suscitarse debido a las ganancias de los beneficiados, financiadas por los asistentes a esas funciones.

Siguiendo con nuestra ‘recepción discursiva’, hay una situación que García Bemol aclara sobre Antonietti, de quien ratifica que, debido a su fuerte compromiso con el montaje de las obras traídas por él, “ha tenido que abandonar un sinnúmero de discípulas que mui bien pagaban sus lecciones”⁴⁰. Antonietti era un reconocido músico de ópera, y fue él quien dirigió la orquesta en el estreno chileno de *Lohengrin*, por lo que esta ‘recepción discursiva’ de Wagner en Chile cobra aún más vida. El que una personalidad de gran relevancia musical en Chile como Daniel Antonietti, que además de dirigir la orquesta, fue uno de los empresarios que trajo la partitura de la ópera, y a la compañía encargada de ejecutarla, tenga el renombre suficiente para ser arduamente descrito en un diario influyente de Santiago como

³⁵ A juzgar por lo que se lee dentro de este artículo, *Lohengrin* perteneció a una función extraordinaria.

³⁶ *La Libertad Electoral*, “En el Santiago ...”

³⁷ *La Libertad Electoral*, “En el Santiago ...”

³⁸ *La Libertad Electoral* “En el Santiago ...”

³⁹ Álvarez (2014). *Ópera en Chile*, p. 45.

⁴⁰ *La Libertad Electoral*, “En el Santiago...”

un ‘maestro’, de seguro está relacionado con un privilegiado lugar que ocupa la ópera en ciertos sectores de la sociedad chilena decimonónica, y, por tanto, se aprecia más el fenómeno de Wagner en la ópera más como lo ideal del espectáculo, que la materialización de la ópera en sí.

Al respecto, cabe señalar que existe, en las fracciones sociales oligárquicas de Chile, durante la segunda mitad del siglo XIX, un crecimiento económico y cultural ascendente, crecimiento que tiene una repercusión considerable en ámbitos como la ópera. Principalmente, porque son ellos quienes pagan las entradas más caras del Teatro Municipal de Santiago, y, por tanto, son quienes parecieran dar más plusvalía al evento, y al discurso de la ópera.

Concordante con lo señalado, cabe destacar que, dentro de nuestra investigación, hemos constatado que las obras e ideas de Wagner se propagaron, durante el siglo XIX, en la mayor parte de América, dentro de los círculos de élite, círculos en los que, de seguro, ciertos músicos integraban una parte considerable. Lo anterior tiene sentido desde que se necesitan recursos monetarios para costear lecciones de música e insumos para instruirse, en las últimas tendencias musicales de Europa, y con eso lograr cierto capital cultural para apreciar de mejor forma la ópera, y la música clásica en general. Aquí la oligarquía tiene un rol indiscutido.

Sobre esto último, el compositor e investigador chileno Miguel Farías afirma que, en el Chile del siglo XIX, “el Teatro Municipal fue considerado algo así como (...) un *grupo de avanzada* de la élite en su misión de consolidar el pequeño París de Vicuña Mackenna, lo que para fin de siglo derivó en el surgimiento de una *belle époque* chilena, comandada por la oligarquía”⁴¹. Esto se relaciona con lo que Rondy Torres afirma, respecto al papel que tenía la ópera en la América Latina decimonónica, y que se relaciona también con el afán de modernidad, que buscaba la oligarquía chilena. Quienes traían este género a esta fracción del continente, afirmaban que “la ópera trae “progreso”, va dejando atrás la *barbarie* frente a un futuro *civilizado*. Con todo esto, “se aspira a una nación *moderna*”⁴².

Pareciera que la ópera constituía un alivio o una suerte de paliativo, a cierto retraso en la civilización latinoamericana, retraso que no era neutro, sino que estaba determinado y dirigido por el ideal que se tenía de Europa en América Latina. Tomando los postulados de Farías y Torres, la tensión que había entre barbarie y civilización, siendo la barbarie los americanos, y los civilizados los europeos, se respaldaba en que, Europa era el lugar del progreso y de los avances en todo sentido, y, por tanto, era un ejemplo para seguir, a todo evento y bajo cualquier circunstancia. Europa era el modelo a imitar por América Latina, para superar y mejorar su actividad cultural.

Relacionado con esta admiración de lo europeo, y volviendo a *Lohengrin* en Chile, García Bemol garantiza que el libreto “resalta un sí es no es de monótono i nebuloso,” pero agrega que “representado se hace más comprensible e interesante como el de toda pieza bien calculada.” El que utilice esta última generalización respecto a las obras ‘buenas’, nos lleva a pensar que el autor trataba de hablar en los mismos términos, en que los comentadores musicales europeos hablaban sobre las ‘grandes obras’ y los ‘grandes compositores’ europeos durante todo el siglo XIX. Esto nuevamente nos conduce a este afán de las clases

⁴¹ Miguel, Farías (2013). “Pretensiones culturales de la oligarquía chilena en el siglo XIX, el caso de la ópera”, *Neuma, Revista de Música y Docencia Musical*, (2), p. 114.

<https://neumadev.utm.cl/index.php/neuma/article/view/80>.

⁴² Torres (2012). “Tras las huellas armoniosas... 167-187.

dominantes en la América Latina decimonónica, de querer parecerse a Europa. En el artículo, se evidencia también cierto grado de erudición atribuido a la obra de Wagner, declarando García Bemol que esta representación “satisfizo al inteligente espectador”.

En el libreto, hay un aspecto que puede llamar la atención de algunos lectores contemporáneos. García Bemol comenta que “Es inoficioso que en este artículo haga una reseña del argumento de *Lohengrin*, pues el público ha tenido oportunidad de leerlo *in extenso* en las columnas de este u otros diarios que antes del estreno lo dieron a luz”⁴³. Para una persona del siglo XXI, puede resultar curioso encontrarse con la publicación de argumentos de ópera en un diario, debido a los avances tecnológicos, por un lado, y al cambio de intereses de los lectores periodísticos, por el otro, sin mencionar otras posibles circunstancias.

Sin embargo, si nos remontamos al Chile de 1889, esta era una forma práctica de que este producto cultural, el argumento de una ópera, llegara a todo aquel que pudiera comprar un diario. Lo señalado por García Bemol se corrobora, cuando revisamos el diario *La Época*, y su publicación del 17 de octubre de 1889, el día del estreno de *Lohengrin* en Chile. Nuevamente nos encontramos ante un agente que nutre esta ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en la América Latina decimonónica: no se ha estrenado ninguna ópera de este compositor en Chile todavía, y ya se encuentra en circulación la trama de *Lohengrin*.

Por lo demás, el interés por que la obra de Wagner se propague en el medio cultural chileno, de una manera claramente conceptual, es palpable al leer estas glosas periodísticas. Este aspecto conceptual se evidencia, en que no es la música ni la relación que esta tiene con las palabras dentro de *Lohengrin* lo importante para la prensa en este momento, sino más bien, la escritura poética y en prosa que Wagner realizó. Esto nos permite sostener, que la prensa considera a los textos de Wagner, como demostración suficiente para que la gente interesada se ilustre con el genio que integra a la figura de este compositor.

En cuanto a la narración del argumento de *Lohengrin*, esta comienza indicando que está basado “en una antigua leyenda de un minnesinger aleman que tambien lo había tomado de otro cantor popular”⁴⁴. Este exordio ya pareciera indicar, que esta nota está dirigida a un público instruido en la literatura germánica medieval, ya que el término *minnesinger* no es una palabra en español, para empezar, y, además, no guarda relación alguna con la cultura latinoamericana⁴⁵. Nuevamente, pareciera ser que se trata de una noticia reservada a ciertos espacios de élite cultural chilenos, que pueden haber sido la masa crítica que apreciaba a la figura y obra de Wagner en Chile, durante el siglo XIX.

Además de las publicaciones de prensa, también existen otros elementos esenciales, para llevar a cabo esta ‘recepción discursiva’ de la figura y obra de Wagner en el Chile decimonónico, los que dicen relación con el proceso de validación del autor y de su obra, por medio de la aprobación de personas con cierto nivel de autoridad artística y académica, que se eleva por sobre el resto de quienes opinan sobre temas culturales. Ilustración de esto es para los lectores del artículo publicado el sábado 19 de octubre de 1889, en *La Libertad Electoral*. Se interpela a los lectores, diciéndoles que, quienes deseen saber comentarios

⁴³ *La Libertad Electoral*, “En el Santiago...

⁴⁴ *La Época*, “Teatro Municipal”...

⁴⁵ Kippenberg, Burkhard ”Minnesang”, Grove Music Online, modificado por última vez en 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18741>.

sobre la partitura⁴⁶ de *Lohengrin*, revisen “los juicios críticos que estos días se han publicado”. Les garantizan que estos comentarios “llevan al pie las más autorizadas firmas de varios maestros europeos”⁴⁷.

Aquí los términos “reforma” y “controversia” son clave, debido a que fueron dos conceptos siempre latentes en los escritos de Wagner. Esto refuerza la primacía de lo teórico y estético, por sobre lo material, en esta ‘recepción discursiva’.

En efecto, por un lado, Wagner planteaba una relectura de la tragedia griega en la Alemania decimonónica, relectura que ya había sido formulada parcialmente durante la creación de la ópera en Florencia a fines del siglo XVI, hasta llegar a la tradición del *bel canto* italiano, de inicios del siglo XIX. Respecto a la diatriba entre el wagnerismo, y el *belcantismo*, esta es señalada por Larousse, en palabras parafraseadas de García Bemol. Se afirma que “Los poetas dramáticos i los compositores de la época actual, según la opinión de Wagner, dice Fétis, tienen por único objeto el arte sensual, es decir tratan de producir sensaciones agradables, de gustar, de acariciar las inclinaciones del vulgo ignorante, sin preocuparse del placer que podrán encontrar las personas de corte i la burguesía”.

El afán que tuvo Wagner por convertir a la ópera en una forma de arte estrechamente cohesionada en términos de la música y el texto no deja de fascinar a Larousse⁴⁸, quien insiste en que “Todos los esfuerzos de Wagner tienden a crear un drama poético i musical de una unidad perfecta, cuya forma i cuyos elementos están subordinados al fin supremo, la expresión de sentimientos i de los caracteres i la graduación enérgica del efecto dramático”. Pero los términos elogiosos no son la tónica en estos comentarios, dejando Larousse espacio para críticas hacia la obra de Wagner, en similar carácter con que García Bemol pareciera aparentar cierto nivel de imparcialidad. Efectivamente, se advierte que Wagner “abusa de una sonoridad poderosa hasta el exceso i sus obras, sobre todo las últimas de una gran pobreza melódica, dejan al auditor una impresión de fatiga i de fastidio invencibles”⁴⁹.

Insistimos en que este ahínco en ilustrar ciertas insuficiencias dentro de la obra de Wagner tiene que ver con un intento de demostrar cierto grado de neutralidad, generando una tensión que es clave para que la objetividad sea materializada. Pareciera que tanto Larousse como García Bemol, están convencidos de que, teniendo cierta lejanía con el objeto reseñado, deberían estos autores tener mayor autoridad por sobre quienes están leyendo la nota y, por ende, se materializa cierta validación, tanto para quien escribe el comentario periodístico, como para la entidad que lo publica. En este caso, tanto el diario *La Libertad Electoral*, como el *Dictionnaire Universel* de Larousse, se asemejan a esta práctica.

A pesar de esta cesura, la apreciación crítica hacia la creación de Wagner es minúscula, equiparada con la cantidad de elogios que se cuentan dentro de esta nota de García Bemol, y también en la cita al Diccionario Larousse. Que se comente que “Wagner ha puesto al servicio de su sistema una gran ciencia musical,” o que “Ningún compositor sabe en el día, manejar como él la orquesta i las masas musicales”⁵⁰, son vestigios de cierta admiración hacia una figura que pareciera denotar genialidad y poder cultural.

⁴⁶ Suponemos que, cuando el autor usa el término ‘partitura’, se refiere a la música de *Lohengrin*.

⁴⁷ *La Libertad Electoral*, “En el Santiago...”

⁴⁸ Si bien la cita al Diccionario de Larousse pareciera que ocupa solamente un párrafo de la nota de García Bemol, las comillas de cita textual siguen apareciendo subsiguientemente en dos párrafos más. Por ello, pareciera ser que García Bemol continúa citando a esta referencia.

⁴⁹ *La Libertad Electoral*, “En el Santiago...”

⁵⁰ *La Libertad Electoral*, “En el Santiago...”

Conclusiones

La figura y obra de Richard Wagner, fue un elemento clave en la aspiración de la América Latina decimonónica a parecerse cada vez más al continente europeo, albergador de la tan ansiada modernidad y del progreso que estaba llevando a la civilización occidental a una situación que, en particular las capitales latinoamericanas, parecían estar queriendo alcanzar a toda costa. Este anhelo tenía diversas capas que llevaban a su materialización: la llegada al continente de los avances tecnológicos, como el ferrocarril, que beneficiaron a prácticamente todos los quehaceres que llenaban los itinerarios de las grandes capitales latinoamericanas, así como también la cantidad de capitales culturales que llegaron a esta fracción del continente, gracias a estos prodigios tecnológicos.

Justamente, gracias a esto último se ha basado la mayor parte de esta investigación, en donde la prolífica cantidad de información que llegó a América Latina desde Europa, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, propició el que se trataran de construir nuevas ciudades europeas dentro de las principales urbes latinoamericanas, en donde el rol de las agrupaciones intelectuales y de los espacios físicos e intangibles que las practicaran y diseminaran, jugó un rol clave en este proceso.

Como vimos en este artículo, la prensa fue un espacio intangible para ilustrar a los interesados en la figura y obra de Wagner, sobre el contenido de su ópera *Lohengrin*, y también, sobre la importancia que Wagner tenía para el arte occidental en ese momento histórico. El conocimiento de todas estas ideas, parecieran simbolizar una suerte de vía para materializar esta anhelada imitación a la cultura europea, basándose para ello en un personaje clave dentro de la música europea, inserto en Alemania, uno de los países modelo para esa tan ansiada modernidad.

Vemos que, en el Chile del siglo XIX, ese afán de ‘civilizar’ a la población, encontraba resonancia en el modelo europeo, en países como Alemania, y Francia. En este proceso, la aspiración a querer figurar como una variante de París, como lo señala Miguel Farías, respecto a las intenciones de Benjamín Vicuña Mackenna con Santiago de Chile, habría tenido un respaldo considerable en el terreno de la ópera, aspecto ilustrado, por ejemplo, en la construcción en la década de 1850 de un teatro destinado exclusivamente a este propósito. Pareciera ser que la ópera significaba para muchas personas, la oportunidad de vivir una experiencia espectacular y social, similar a las que se vivían en Europa.

Creemos que este afán por parecerse cada vez más a Europa por medio de la ópera era muy grande como para ceñirse solamente a un solo repertorio, por lo que, como vimos, a partir de la década de 1880, comenzaron a contratarse compañías líricas que se encargaban de traer repertorios nuevos al Teatro Municipal de Santiago, aunque sin alejarse demasiado de los intereses del público, asunto que se resolvía muchas veces en presentar las óperas en idioma italiano, aunque este no fuera el original.

Esto último fue lo que pasó con la compañía lírica, liderada por el empresario Luis Savelli y el *maestro* Daniel Antonietti, quienes se atrevieron a traer y montar en 1889 la ópera *Lohengrin* de Wagner, en idioma italiano, en perfecta concordancia con las exigencias de la audiencia santiaguina decimonónica. La presencia de esta compañía lírica, si nos ceñimos al estudio de Rondy Torres, también parecía ser un atisbo de progreso y modernidad en Santiago de Chile, durante la década de 1880. Esto porque se estaba transportando a una ópera alemana desde su tierra de origen, Europa, a esta fracción del continente americano, y al parecer en un intento por querer realizar los mismos eventos que se llevaban a cabo en

Muñoz, Hugo. (2025). Una noche en la ópera. El estreno de Lohengrin de Richard Wagner, en el teatro municipal de Santiago, en 1889. De cómo la prensa se hizo eco de esta primicia, *Revista Neuma*, 2, pp. 10-29

capitales como Londres o París, donde la ópera tenía un papel de gran envergadura en la sociedad.

Creemos que esta ‘recepción discursiva’ en torno a Wagner, tuvo muchas aristas de diversa índole en la América Latina decimonónica, en donde hemos tomado como eje fundamental el afán aspiracional de muchas capitales latinoamericanas, en las que la oligarquía pretendía imitar los aspectos que, al parecer, ellos consideraban los fundamentos del progreso y de la modernidad en las grandes urbes europeas, fundamentos que parecían ser el motivo principal para llevar a cabo tantos procedimientos de avanzada en lo cultural como fuera posible, desde la construcción de teatros de ópera, hasta la constante ilustración sobre ideas musicales llevadas, nacidas, desarrolladas, y extraídas de Europa.

Bibliografía

Acuña, Gladys (2016). “Breve Historia del Departamento de Educación Básica de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (1969 – 2012)”, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
<http://www.umce.cl/index.php/universidad/institucionalidad/historia>

Álvarez, Orlando (2014). **Ópera en Chile. Ciento ochenta y seis años de historia (1827-2013)**. Santiago de Chile: Editorial El Mercurio Aguilar.

Álvarez, Rosario (2007). **Teatro Municipal de Santiago: 150 años**. Santiago de Chile: Quebecor World Chile.

Barría, Diego (2018). “La reforma constitucional y financiera de Balmaceda durante la crisis política chilena, 1890-1891”, *Revista Chilena de Derecho*, 45(3), pp. 571-596.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34372018000300571>

Botstein, Leon (2006). “Music in History: The Perils of Method in Reception History: The Musical Quarterly; Notes from the Editor”, *The Musical Quarterly*, 89, (1), pp. 1-16.
<https://doi.org/10.1093/musqtl/gdk013>

Cánepa, Mario (1976). **La ópera en Chile**. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

El Ferrocarril, “Teatros. Lohengrin” (octubre 18 de 1889).

Farías, Miguel (2013). “Pretensiones culturales de la oligarquía chilena en el siglo XIX, el caso de la ópera”, *Neuma, Revista de Música y Docencia Musical*, (2), pp. 110-132.
<https://neumadev.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/80>

Glünnch (1889). *Revista de Bellas Artes*, 1(1), pp. 74-78.

Muñoz, Hugo. (2025). Una noche en la ópera. El estreno de Lohengrin de Richard Wagner, en el teatro municipal de Santiago, en 1889. De cómo la prensa se hizo eco de esta primicia, *Revista Neuma*, 2, pp. 10-29

Kippenberg, Burkhard (2001). “Minnesang”, Grove Music Online.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18741>

La Época, “Teatro Municipal” (octubre 17 de 1889).

La Libertad Electoral, “En el Municipal se cantó *Fausto*” (octubre 16 de 1889).

La Libertad Electoral, “El estreno de “Lohengrin” (octubre 18 de 1889).

La Libertad Electoral, “En el Santiago. Beneficio de los señores Antonietti i Savelli - “Lohengrin” (octubre 19 de 1889).

Meier, Collen L. (2009). “Elsa’s Dream: Inspiration and Musical Development in Richard Wagner’s *Lohengrin*”, Proyecto Creativo para optar al grado de *Master of Music*. Ball State University.
<https://cardinalscholar.bsu.edu/server/api/core/bitstreams/8e842d0d-1536-4400-9e17-e522eef1b86b/content>

Meyer, Stephen C. (2008). “Sound Recording and the End of the Italian *Lohengrin*”, *Cambridge Opera Journal*, 20(1), pp. 1-24.
<https://doi.org/10.1017/S0954586708002383>

Millington, Barry (2006). **The New Grove Guide to Wagner and his Operas**, Nueva York: Oxford University Press.

Muñoz Vergara, Hugo (2022). *La recepción discursiva de la figura y obra de Richard Wagner en América Latina durante el siglo XIX: el estreno de su ópera Lohengrin en el Teatro Municipal de Santiago en 1889*, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Música. Pontificia Universidad Católica de Chile.
<https://doi.org/10.7764/tesisUC/ART/64355>

Paoletti, Matteo (2020). “La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1810-1925). Algunas consideraciones preliminares”, *Revista Argentina de Musicología*, 21(1), pp. 51-76. <https://www.ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/304>

Parvex, Guillermo (2020). **El Rey del Salitre que derrotó a Balmaceda**. Santiago de Chile: Penguin Random House.

Pereira Salas, Eugenio (1957). **Historia de la música en Chile (1850 – 1900)**. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Torres, Rondy (2012). “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: La Rossi-D’Achiardi en Bogotá”, *Revista del Instituto de Investigación Musical “Carlos Vega”*, (26), pp. 161-200.
<https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM/article/view/6038>

Muñoz, Hugo. (2025). Una noche en la ópera. El estreno de Lohengrin de Richard Wagner, en el teatro municipal de Santiago, en 1889. De cómo la prensa se hizo eco de esta primicia, *Revista Neuma*, 2, pp. 10-29

Vella, Francesca (2018). “(De)railing Mobility: Opera, Stasis, and Locomotion on Late-Nineteenth-Century Italian Tracks.” *The Opera Quarterly*, 34(1), pp. 3-28.
<https://doi.org/10.1093/oq/kby005>



Esta obra está bajo una licencia internacional.
Atribución/Reconocimiento-NoComercial 4.0