

Dados de Catalogação na Publicação:
Bibliotecária Leda Lopes - CRB-10/2064

S612a Simpósio Internacional Música e Crítica (2. : 2018 :
Pelotas, RS) [recurso eletrônico].
Anais do II Simpósio Internacional Música e crítica :
a crítica musical periodista no Brasil e na Argentina. /
organizadora Amanda Oliveira; organizador e editor
Luiz Guilherme Goldberg. Pelotas, 2019.
138 p.

Disponível
em: <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais/>
ISSN: 2596-0628

1. Música. 2. Crítica musical periodista - Brasil-
Argentina. I. Oliveira, Amanda, org. II. Goldberg, Luiz
Guilherme, org., ed. III. Título.

CDD 780

Salomé: la frontera entre el marco y el exceso¹

Silvia Glocer

Universidad de Buenos Aires

silvia.glocer@gmail.com

Resumen: En 1913, ante el anuncio de la puesta en escena de la ópera *Salomé* de Richard Strauss en el Teatro Colón de Buenos Aires, un grupo de mujeres pertenecientes a la élite dominante de la época, apoyadas por la prensa conservadora, peticiona ante el intendente de la ciudad, la prohibición de la obra. Este trabajo, intentó reconstruir el episodio y analizar los motivos que generaron el pedido, a partir de la recolección de datos tomados de: la prensa del momento, *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *Crítica*, *La Protesta*, *La Vanguardia*, *Caras y Caretas*, *El Tiempo*, *El Pueblo*, *El Diario*, *Tribuna*, documentos del Archivo de la Biblioteca del Teatro Colón y del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. Se vinculó el hecho con el marco sociopolítico de la década del '10, teniendo en cuenta las probables disputas intraelite y la voluntad política de la oligarquía por controlar el discurso artístico.

Palabras claves: *Salomé*. Richard Strauss. Oscar Wilde. Teatro Colón. Censura.

Abstract: In 1913, *Salomé* by Richard Strauss is announced at Teatro Colón in Buenos Aires. A group of women belonging to elite, supported by the conservative press, petitioned the Mayor of the city, the prohibition of *Salomé*. This article I tried to reconstruct the episode and analyze the reasons that generated the request. I collected data from the press of the moment, *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *Crítica*, *La Protesta*, *La Vanguardia*, *Caras y Caretas*, *El Tiempo*, *El Pueblo*, *El Diario*, *Tribuna*, and documents from the Archive of the Colón Theater's Library, and Historical Institute of the City of Buenos Aires. The fact was linked with the socio-political framework of the decade of '10, taking into account the likely intra-elite disputes and the political will of the oligarchy to control artistic discourse.

Keywords: *Salomé*. Richard Strauss. Oscar Wilde. Colon Theater. Censorship.

PRIMERA PARTE

De leyenda a *femme fatale*

Ni Marcos ni Mateo la mencionan por su nombre: sólo se refieren a ella como “la hija de Herodías” (MARCOS, 6: 22; MATEO, 14: 6). Será Flavio Josefo, un historiador judío en los comienzos de la era cristiana, quien denomine como *Salomé*, a aquella mujer que pidió -a instancias de su madre- la cabeza del Bautista en bandeja.² Según el relato bíblico -con sutiles diferencias entre los evangelistas (MATEO, 14: 1-12; MARCOS, 6: 14-29) - *Salomé* era hija de Herodías, quien engaña a su esposo -Filipo, tetrarca de Iturea y de la provincia de Traconite- con el hermano de éste, Herodes, tetrarca de Galilea. Juan el Bautista, había sido encarcelado y encadenado, por pregonar que Jesús era el profeta, y por acusar públicamente a Herodías de cometer adulterio. “No te es lícito tener la mujer de tu hermano” (MARCOS, 6: 18), condena Juan a Herodes. Éste ansiaba, a pesar del temor que sentía hacia el pueblo, matar a Juan. En la

¹ Este trabajo es una versión aumentada y corregida del que presenté en las VI Jornadas Estudios e Investigaciones Artes visuales y música, organizadas por el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en 2004 con el título: “*Salomé*. Una mujer fin de siècle, entre el orden conservador y la modernidad.”

² Flavio Josefo. *Antigüedades judías*. Libro XVIII, Capítulo 5. Madrid: Akal Clásica, 2002.

celebración del cumpleaños de Herodes, Salomé, accede finalmente a bailar para él: “danzó en medio, y agradó a Herodes” (MATEO, 14, 6). El tetrarca, complacido, consiente en cumplir la promesa de satisfacer cualquier deseo a Salomé. Ella obediente, le pregunta a su madre qué puede pedir, y su madre decide: “la cabeza de Juan el Bautista” (MATEO, 14, 8; MARCOS, 6, 24). Herodes, temeroso manda a decapitar al Bautista. La cabeza fue entregada a Salomé quien se la muestra a su madre. Llegan los discípulos, lo entierran y corren a darle la noticia a Jesús. Hasta aquí el relato milenario.

La iconografía cristiana -Fra Angelico, Giotto, Lucas van Leyden y tantos otros- fiel al episodio evangélico, muestra una Salomé obediente, recibiendo la cabeza del Bautista de manos del verdugo y ofreciéndosela a su madre. Es durante el Renacimiento, con Tiziano por ejemplo, cuando comienza a perfilarse una Salomé protagonista, hermosa y altiva enfrentada a la cabeza cercenada. En el Barroco, Caravaggio se ocupa de ella en tres óleos: dos llamados *Salomé con la cabeza del Bautista* y *La decapitación de San Juan Bautista*. La joven Salomé resultó atractiva para otros tantos exponentes de las artes visuales como Emile Fabry, Gustave Moreau y Aubrey Beardsley.

También abordaron la historia pero la unieron a la música, Jules Massenet, quien estrenó en Bruselas en 1881, *Herodías*, sobre un texto de Milliet y Grémont teñido de otros matices y Giocondo Fino que compuso *Il Battista* una ópera en tres actos sobre libreto de Sabino Fiore, quien muestra una Salomé temerosa y a un Herodes malvado y asesino³.

Otra mirada a Salomé la tuvo el cineasta español Carlos Saura, quien envolvió a la tragedia en el sensual y poderoso baile flamenco y de ella dijo: “A mi me atrajo la historia de Salomé porque creo que es la única donde el amor, o si se quiere la pasión amorosa llevada al paroxismo, junto con la venganza, son el eje principal, son la sinrazón de toda la tragedia.”⁴

Mucho antes de Saura, en plena época victoriana, había cautivado a Oscar Wilde, quien retomó la historia atraído por *Herodías*, el segundo de los *Trois Contes* de Gustave Flaubert y las pinturas de Gustave Moreau: *Salomé dansant devant Hérode* (1876) y *L'Apparition* (1876).⁵ Wilde quedó impresionado por esa joven danzando en puntas de pie, hermosa y sensual, y por aquella que en *L'Apparition* señala la cabeza sangrante del Bautista. Entonces, la convirtió en una mujer perversa, incestuosa, vengativa y erotizada envuelta en una pecaminosa danza

³ Se estrenó en Turín, Italia en 1906, y en el Colón, el 20 de Agosto de 1910. Datos tomados del programa de concierto, Archivo Biblioteca del Teatro Colón.

⁴ Del parlamento del personaje el Director, en el film *Salomé*, de Carlos Saura, 2002.

⁵ Sobre la gestación de la obra *Salomé*, de Oscar Wilde, ver: Antonio Ballesteros González. “Decadencia y perversión: Oscar Wilde y la creación victoriana del mito de Salomé”, en: *Herejía y belleza (HyB): revista de estudios culturales sobre el Movimiento Gótico*. Nº 2. Madrid: Asociación Cultural Mentenebre, 2014, pp. 69-87.

oriental. A esta Salomé fin de siglo, otro destino le deparará su comportamiento. Desde el momento en que Wilde publica su obra – dedicada a su amigo Pierre Louys- en febrero de 1893, la misma se convierte en piedra de escándalo. La sociedad puritana inglesa y algunas ciudades católicas europeas se niegan a estrenarla. Originalmente escrito en francés, el drama fue finalmente estrenado en París en 1894 y traducido al inglés ese mismo año por Lord Alfred Douglas.

Ocho años más tarde, Richard Strauss asiste a la puesta del drama de Wilde en el Kleines Theater de Berlín. Impresionado por la temática y con la ayuda de su libretista Hedwig Lachmann, pondrá en música el controvertido drama del irlandés.

Dos problemas: el texto de Wilde y la música de Strauss

Si bien Strauss incursionó en el terreno operístico con *Guntram*, una obra de influencia wagneriana, podríamos afirmar que *Salomé* representa una bisagra en la historia de la música por muchos aspectos. En lo concerniente a la propia producción artística de Richard Strauss, fue su primer éxito operístico y además inauguró una forma de lenguaje expresionista que ampliaría años más tarde en *Elektra* (1908). *Salomé* es una ópera en un acto y cuatro escenas, compuesta en 1905 originalmente en idioma alemán. Despojada de obertura, el drama respeta las tres unidades aristotélicas. Mientras que los compositores clásicos y románticos habían mostrado su maestría en la creación y desarrollo de los temas, la orquestación se transformó en un arte de la demostración de las habilidades en compositores posteriores. Richard Strauss, heredero de Liszt, Berlioz y Wagner, imprimió a su estilo orquestal un enjambrado tejido en donde todos sus miembros participan en igualdad de condiciones. La crítica detractora lo describirá de esta manera:

Este compositor es el prototipo de la generación numerosa de espíritus desviados por una ambición loca y precoz, que después de Wagner no ha conseguido realizar nada nuevo y orgánico en el dominio de la composición melodramática. Han llevado hasta la hipertrofia los procedimientos exteriores del wagnerismo. (...) El wagnerismo, y sobre todo, el wagnerismo posterior a Wagner, del cual Strauss es el más eminente compositor, ha llevado a la música, que es de todas las artes la que menor poder de imitación posee, hacia la traducción de las cosas más contrarias a su espíritu.⁶ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

Las orquestas fueron adquiriendo formidables proporciones durante el postromanticismo. La técnica wagneriana de doblar una línea melódica con varios instrumentos o prolongar los sonidos en los bronce produciendo con ello una sólida textura, ocultando así

⁶ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

los timbres puros tras densas nubes sonoras, fue llevada a sus límites en ese momento de la historia de la música europea. Un crítico de Buenos Aires en 1913 describe de esta manera la orquestación de *Salomé*:

En cambio a Strauss no le basta con el real talento que posee para manejar su orquesta. Se apodera no tan sólo de todos los instrumentos que conocemos, de todos los que se han inventado después de 30 años, sino hasta de los ensayos informes que la industria produce: las cuerdas, las maderas aumentadas con un corno inglés grave, y los colores subdivididos hasta el exceso; las arpas en combinación con la celesta y el glockenspiel; el xilofón alternando para marcar los ritmos con los címbalos, timbales y tambores y hasta el órgano con un pedal grave sosteniendo toda esta muchedumbre sonora. Remueve turbulentamente este ejército de instrumentos, les hace recorrer toda la escala de sonidos perceptibles por nuestros oídos, amontonando las disonancias, prodigando los contrastes más groseros, atolondrando al público en vez de encantarlos, sorprendiéndolos, pero jamás conmoviéndolos, aplastándoles realmente bajo el exceso brutal de la sonoridad.⁷ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

En *Salomé*, una obra de menos de dos horas de duración, toda la tensión va ascendiendo a lo largo del relato hacia el momento en donde finalmente la protagonista logra poseer a Juan el Bautista (Iokanaán). De la boca del Bautista surgen las palabras que condenan a Salomé y a Herodías, su madre. Para poseerlo, para dominar esas palabras, ella se centra en la boca que tiene que besar. El texto, de gran belleza poética, hace que su personaje central sea sumamente interesante en términos psicológicos. La *Salomé* de Oscar Wilde es presentada como una heroína, una mujer liberada de la opresión de su padrastro y de su madre. A las palabras de Iokanaán, Wilde las carga de significado político. Escribe el crítico en 1913:

Y es que el poema en sí no es ni moral ni inmoral: es bello, nada más. Ciertamente su protagonista no tiene la gracia de la virgen dórica que inmortalizó el cincel helénico, ni el encanto de ciertas divinidades pelágicas: pero Salomé no es una diosa, es tan sólo una mujer, una bella mujer cuya naturaleza diabólica había menester del vigoroso talento de Oscar Wilde para alumbrar en pleno siglo XX todo los fuegos de que la anima el precario relato bíblico. Ahora bien, si el poema dramático se compusiera tan sólo de Salomé, la cuestión cambiaría de aspecto. Pero el poema no es tan sólo Salomé, como dice cierta crítica que arrastra en los excesos de su austeridad el pecado capital de sus exageraciones. En efecto, álzase de la mazmorra la figura sobrenatural del profeta, nimbada la cabeza de claridades místicas y habla por su lengua de trueno toda la grandeza moral que los sectarios de hoy no quieren escuchar.⁸ (CAAMAÑO, 1969: 169)

Estas son algunas de las frases, extraídas del libreto de la ópera, que congenian con esta observación del crítico: “Vendrá un día en que los reyes de la tierra sentirán espanto (...) ¿Dónde está aquella que se entregó a los capitanes de Asiria? ¿Dónde está aquella que se ha

⁷ *Salomé*, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁸ Crítica citada sin referencias en Caamaño, Roberto (ed.). *La historia del Teatro Colón (1908-1968)*: Buenos Aires: Editorial Cinetea, 1969, Vol. III. p. 169.

entregado a los jóvenes egipcios (...) Id y decidle que abandone el lecho de sus abominaciones, el lecho de su incesto.”

Desde el relato bíblico hasta el drama de Wilde pasaron varios siglos y el eje del conflicto se ha trasladado de la madre (Herodías) hacia la hija, Salomé. La joven ahora sensual, adquiere protagonismo convirtiéndose en paradigma *fin de siècle*. *Salomé* es en los comienzos del siglo XX una controvertida figura femenina en un mundo masculino. Desbordante de erotismo y venganza. Síntoma de degradación, degeneración, violencia social y monstruosidad. Probablemente, por eso, su final será tan dramático e infeliz como toda heroína de ópera. Aplastada bajo los escudos de los soldados de Herodes, esta mujer morirá. Igual que Carmen, igual que Manon.

SEGUNDA PARTE

El laberinto de la palabra y el lenguaje musical de *Salomé*

El discurso de la crítica, el utilizado en el análisis musical o el del historiador de música ha creado un metalenguaje específico con el devenir de la práctica, para llegar a certeras o confusas descripciones de las más diversas obras musicales. En esas descripciones se pueden encontrar estructuras inmanentes a la obra, o a sus procesos compositivos, o a la manera en que es percibida, o a sus relaciones con la historia. Pero ¿Cómo se escribe sobre música? ¿Cómo se la describe cuando no se usa un vocabulario técnico musical? ¿Con qué metáforas, con que imágenes, con qué comparaciones? ¿De qué discursos se toman las descripciones? ¿Cómo se determina que un sonido es áspero, duro, liso o blando? ¿Hay intervalos, melodías, acordes, más expresivos que otros, acústicamente justificados?

Frente al conflicto que provoca la ópera *Salomé* de Strauss, en su primera presentación en el Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, la crítica furiosa, sobre todo la proveniente de los diarios *La Nación* y *El Pueblo*, como veremos más adelante, utiliza algunas metáforas e imágenes en relación al cuerpo enfermo. Años antes lo había hecho el crítico francés Pierre Lalo, quien de esta manera había escrito en el diario parisino *Le Temps*:

Hay sobre todo, en esa cerebralidad opresiva y dominadora, algo de excesivo, de crispado, de frenético, hay un germen mórbido, una fiebre, una neurosis. Un pasaje como el trino famoso que acompaña el supremo beso de Salomé en los labios muertos de Iochanaan, parece en su rareza glacial, en su obstinación triste, el producido de un delirio de la imaginación; y Salomé aparece, por momentos, como una alucinación violenta y magnífica.⁹ (EL PAÍS, 13 jun. 1910: 4)

⁹ Transcrito por *El País*, en *Salomé* de Strauss, el 13 de Junio de 1910, p. 4. El subrayado es nuestro.

Todas las críticas controvertidas escritas durante los hechos de 1910 y 1913 con respecto a la ópera *Salomé* en Buenos Aires, podrían categorizarse, siguiendo a Jean-Jacques Nattiez (1990), como discursos *impresionísticos*.¹⁰ Dentro de los modos de lenguaje no formalizados los *impresionísticos* son aquellos discursos que utilizan un estilo literario lleno de metáforas e imágenes. Según Nattiez, el analista no es neutral a la poiesis ni a la estesis, sino que las neutraliza en su discurso.¹¹ Lo vemos en la siguiente crítica:

El lugar, las cosas, los hechos materiales del drama, no tienen descripción en la música singular de ‘Salomé’, que se consagra por entero a expresar, mejor dicho, a representar de una manera sensible, con la variedad convulsa de sus extraños ritmos, de sus raros timbres, de sus tiempos superpuestos, de sus extraordinarias multiplicidades de sonos, el choque formidable de los instintos y sentimientos en que se incendian las pasiones de los personajes, y de donde surge terriblemente atroz, la sin igual tragedia.¹² EL TIEMPO, 14 jun. 1910: 1)

El crítico deja establecido claramente cuáles son las obras paradigmáticas en los comienzos del siglo XX:

Que se considere sin prejuicio las grandes obras de la música el ‘Orfeo’ de Gluck, ‘Don Juan’ de Mozart, ‘El barbero’ de Rossini, el rondó de ‘Duefa’, el primer tiempo de la sexta sinfonía de Beethoven, la cuarta escena del acto segundo de ‘Valkiria’, y tantas y tantas páginas debidas a la inspiración de los grandes maestros de todos los tiempos, y se comprobará que el verdadero carácter de la grandeza, de la belleza es la simplicidad de medios empleados para producir un gran resultado.¹³ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

Por su parte, Nathalie Heinich (2003), socióloga de arte contemporáneo se ha preguntado sobre cuáles son los límites del arte. ¿Qué está permitido en nombre del arte? El crítico de 1913 le hubiera respondido:

En las artes no todo es permitido al capricho del hombre, como hoy se cree con estúpida presunción. Es necesario que las concepciones de la fantasía sean fecundadas por los sentimientos elevados del alma. La obra de Ricardo Strauss es dramática y musicalmente la negación más radical de todo sentimiento superior.¹⁴ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12)

¹⁰ Según Nattiez, los lenguajes no formalizados son aquellos que no usan otro recurso que el lenguaje en una traducción de las características de la obra. Las otras categorías son: de *paráfrasis* si trasladan la obra al lenguaje hablado o escrito de una manera sobria; y *hermenéuticos*, cuando describen e interpretan.

¹¹ Siguiendo el modelo tripartito Molino-Nattiez, una descripción poética tienen en cuenta las intenciones del compositor y sus procedimientos creativos, un análisis estético describe conductas perceptivas dentro de un conjunto de oyentes, toma en cuenta la percepción y la recepción de la obra y el rol del auditor, mientras que, un análisis neutro o inmanente, propone describir las propiedades de una obra, independientemente de su génesis y de la manera en que es percibida.

¹² Clamor. *Salomé*, *El Tiempo*, Buenos Aires, 14 de Junio de 1910, primera plana.

¹³ “Salomé”, *La Nación*, 27 de Junio de 1913, p. 12.

¹⁴ “Salomé” en el Colón, *La Nación*, 24 de junio de 1913, p.12.

...

Y en referencia al texto de Wilde:

Hay en ella muchas cosas esenciales del genio alemán: pedantería y romanticismo, pesadez, sutilezas del peor gusto, una brutalidad que no se aplaca con la misma desteridad sencillamente portentosa del escritor, cosas todas lo más contrarias a nuestros gustos y tradiciones. (...) Hay en toda la producción literaria del autor inglés como en su vida misma, una inclinación tan grande, tan conciente, tan libremente aceptada hacia la perversión y lo paradójico, hay a la vez en el autor una conciencia tan clara y tan melancólica de sus tristes vicios de hombre y de literato, hay en todo él una mezcla tan curiosa de refinamiento y de ingenuidad, de sinceridad y de falsía, de brutalidad y de arte, que la excepcional figura de Oscar Wilde y sus obras producen a la vez los sentimientos más contradictorios.

Un sano criterio, ajeno a los desplantes que adornan a la juventud enamorada de todo lo nuevo y del arte modernísimo, como a las repugnancias que experimentan algunos por lo que es audaz y libre, tiene que ver con este poema, que es una parodia laboriosa del 'Cántico de los cánticos' escrita en el estilo de repeticiones que practicaron hace más de quince años los literatos franceses, un drama hábilmente hecho, de gran violencia trágica, repugnante por su sentimiento, y contrario a toda idea de belleza y de idealidad.¹⁵ (LA NACION, 14 jun. 1910: 10)

¿Cuáles son las objeciones que le hacen a Strauss? ¿Por qué lo atacan? En la tercera y última parte de este trabajo, analizaremos los escritos en la prensa de la época en torno al estreno de *Salomé* en el Teatro Colón de Buenos Aires, y veremos los valores consensuados de los críticos y a qué responden esos valores. *Salomé* infringe “las leyes de la moral y del buen gusto y los principios esenciales de lo bello.”¹⁶ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12) En la *Salomé* de Strauss efectos de sonoridad abundante provocan una tensión permanente en el oyente. Las melodías también están llenas de tirantez ayudadas por su aspecto quebrado de grandes intervalos de hasta más de una octava. Cromatismos, trémolos y armonías disonantes, anuncian la llegada de un nuevo lenguaje. Siendo Richard Strauss compositor de poemas sinfónicos, no escapan en *Salomé* los elementos programáticos y utiliza efectos sonoros de mucho realismo. Dice la crítica:

Strauss sólo trata de producir efectos físicos, efectos de sensación. Sabe pintar todo, hasta el degüello de San Juan Bautista, con los vanos artificios de su instrumentación y con la facilidad vulgar de su tesitura.¹⁷ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

También utiliza la técnica wagneriana del leit motiv para caracterizar a sus personajes. El momento más sensual y problemático de la obra llega con la danza de los siete velos, que

¹⁵ “Coliseo”, *La Nación*, 14 de Junio de 1910, p.10.

¹⁶ *Salomé* en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p.12.

¹⁷ *Salomé*, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

remata en la escena en la que ella recibe la cabeza de Iokanaán como premio. Así lo describe el crítico Miguel Mastrogianni:

Cierto es que la de Strauss es una intelectualidad tan despótica, tan imperiosa, que es difícil sustraerse a su efecto. Pero ella actúa sobre nosotros por la acción física, no por la emoción. En ese inmenso poema sinfónico, de una variedad que los más estupendos recursos de polifonista y de polirrítmista hacen casi infinita, hay un orgullo agresivo, una especie de vértigo, una fuerza extraordinaria. Pero todo eso es exterior, es superficial; está desprovisto de profundidad de pensamiento, de sentimiento. Es la sonoridad, es una orquesta manejada por un talento extraordinario, la que crea el efecto, la que domina, la que subyuga, durante casi dos horas, pues, se ha sido deslumbrado, poseído por una fuerza nerviosa e intelectual; y sólo en algunos minutos – en la danza y en el monólogo final – una cierta sensibilidad ha circulado en medio de esa formidable arquitectura sonora. Y, a la verdad la compensación no es suficiente.¹⁸ (LA RAZON, 27 jun. 1913: 12)

Desde que Strauss manifestó sus deseos de poner en música la obra de Wilde, cierta crítica europea inició sus temibles ataques. *Salomé* fue representada por primera vez en Alemania en el Teatro de la Corte de Dresde, el 9 de diciembre de 1905, pero se luchó en torno a ella como en un momento se había hecho con Wagner y como se haría también con Schönberg. En Europa, antes del estreno, se multiplicaron los ataques por parte de los moralistas. Se lo acusaba a Strauss de poseer un espíritu depravado. Luego de la presentación, Strauss fue aclamado por parte de la prensa. Entonces, los críticos que se habían dirigido a Dresde con espíritu discrepante, y que previamente habían declarado que Strauss no podía ser un dramaturgo, y obstaculizar este emprendimiento del compositor para que retomara la creación de poemas sinfónicos, vieron defraudadas sus aspiraciones. Entonces volcaron nuevamente sus diatribas a la inmoralidad del libreto, renovando la antigua cuestión de la moral en el arte.

Las insinuaciones más pérfidas, fueron lanzadas sobre el artista y su obra, desconocida aún! Se sacaron del arsenal el viejo stock de las armas que otrora habían sido dirigidas contra Wagner. Y ‘*Salomé*’ antes de conocer los fuegos de las baterías del escenario, debió sufrir rudos asaltos. Se batalló en torno de ella como antes se hiciera alrededor de ‘*Tannhauser*’, de ‘*Tristán*’.

La víspera del estreno los ataques se multiplicaron, sobre todo de parte de los ‘moralistas’. El furor de éstos no tuvo límites. Se desahogó en folletos en los que se maldecía a Strauss como un espíritu depravado. A pesar de todo, el público en la noche de la primera y de las subsiguientes representaciones acogió la creación de R. Strauss, con un entusiasmo indescriptible, delirante. Strauss fue aclamado por una ‘élite’ internacional, pues se hallaba representada toda la prensa musical europea y presentes todas las notabilidades artísticas alemanas.

En cuanto a la ‘cierta crítica’, que se había dirigido a Dresde con espíritu decididamente hostil, se hizo notar por sus diatribas. Se había decretado desde hacía tiempo, en ‘petit comité’, que Strauss no era un dramaturgo, que no podía ser un

¹⁸ M. El secreto de Susana y *Salomé*. *La Razón*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

dramaturgo. Se sabía, por ciertas indicaciones, que ‘Salomé’ representaría una nueva orientación del drama musical alemán. Luego, había que obstaculizar esta audaz tentativa y tratar que el compositor alemán continuara con los poemas sinfónicos. Pero los instigadores de esta campaña, adeptos de la santa rutina, vieron un tanto defraudados sus deseos. Entonces invocaron nuevamente la inmoralidad del libreto, renovando la antigua cuestión de la moral en el arte. Así crearon para la historia de la música dramática un caso: ‘Salomé’ íntimamente ligado al capítulo de la crítica retrógrada.¹⁹ (EL PAIS, 13 jun. 1910: 4)

De esta manera quedó fundado un nuevo capítulo en la historia de la crítica controvertida: el caso *Salomé*, que no se hizo demorar en llegar al Río de la Plata.

TERCERA PARTE

Salomé en Buenos Aires. Una reconstrucción de la historia a través de las crónicas y la crítica musical

En 1908, anunciada para darse en el Teatro de la Ópera, en la Ciudad de Buenos Aires, *Salomé* fue suspendida a pedido de un grupo de damas de la aristocracia porteña.

Buenos Aires, 13 de Junio de 1908. Tenemos el agrado de pedir la cooperación de usted sobre una iniciativa, que seguramente aceptará con simpatía, porque interesa al decoro de la sociedad de esta capital.

La ópera ‘Salomé’ de Strauss no debe ser exhibida ante ella porque su argumento y desarrollo escénico son de intensa inmoralidad, por cuya causa fue rechazada cuando se pretendió ponerla en escena en Nueva York. El teatro de la Ópera se prepara a exhibirla próximamente: nos sentimos halagados con la persuasión de que las familias respetables de esta ciudad se abstendrán de autorizar con su presencia un espectáculo ofensivo de su pudor, y rogamos a usted se digne dirigirnos a la calle 25 de Mayo 307 la adhesión de usted y las otras que obtenga con su propaganda moralizadora.

Saludamos a usted con toda consideración: Teodolina F. de Alvear, Cipriano D. de Sáenz Peña, Enriqueta L. de Dorrego, Dámasa Zelaya de Saavedra, Isabel Peña de Udaondo, Teodolina Alvear de Lezica, Carlota Díaz de Vivar de Unzué, Josefina Bonorino Udaondo de Sojo, María Unzué de Alvear, Carolina S. de Atucha, Ángela Unzué de Alzaga, María C. de Santa Marina, Fidela Mackinley de Bary, Mercedes E. de Alvear, Etelvina Costa de Sala, Isabel M. de Alvear, Ana Elía de Ortiz Basualdo, María Carmen S. de Demaría, Rosa A. de Torquinst, Carmen Alvear de Christophersen, Clementina M. de Chas, Clara Leloir de Demarchi, Teodelina L. de Uriburu, María J. de Guerrico, Josefina L. de Udaondo, M. S. de Guerrico de Lamarca, Dolores Anchorena de Elorondo, Elvira de la Riestra de Lainez, Celina Atucha de Battilana, Elina V. D. de Peralte Alvear, María Elvira P. A. de Lainez, Josefina Fernández de Paz, Condesa de Sena, Isabel Bonorino Udaondo, Julia Avellaneda, María Zapiola de Massera, Catalina Moreno de Brickmann, Enriqueta A. de Vivot, Celina Sáenz Peña de Villar, María Luisa M. de Ledesma, Clara A. de Allaría, Manuela A. de Viale, María Escalada de Jorge, Mercedes Anchorena de Nazar, Victoria Lezica de Pons, María I. de Nazar, Isabel C. de Martel, Victoria R. de Jiménez, Ernestina Ramos Mejía de Repetto, Elena T. de Muñiz, Telma Carreras de Garzón, Rosario M. de Doncel, Ventura Suarez, Mercedes Ureta, Zoraida Señorans.²⁰ (EL PUEBLO, 26 jun. 1913: 14)

¹⁹ Salomé de Strauss, *El País*, Buenos Aires, 13 de Junio de 1910, p.4.

²⁰ Reproducido en: Salomé en el Colón, *El Pueblo*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p.14.

En aquella época, el teatro de la Ópera estaba regentado por la Empresa de C. Bonetti a cargo de la Gran Compañía Lírica Italiana. “Los allegados a la empresa aseguran que se representará ‘Salomé’, en función extraordinaria. No lo creemos, a pesar de lo que aseveran los honorables portugueses.”²¹ (EL DIARIO, 20 jul. 1908: 7) En su columna *Vida Social*, diariamente aparecían en *La Tribuna*, notas que definían a los habitués de este teatro. “La sala de la Ópera, en la función de anoche, congregó un selecto núcleo de familias, con motivo de la representación de ‘Romeo y Julieta’. Recordamos haber visto, luciendo elegantes toillettes, a las señoritas: (...)”²² (DIARIO DE LA TARDE, 27 ju. 1908: 2), seguida de una extensa lista de célebres apellidos del patriciado argentino con la correspondiente descripción de su indumentaria. Era en la época, el principal teatro de ópera de la élite, junto con el Colón, de reciente inauguración. Con el tiempo, este último ocuparía el lugar hegemónico.

Las mayores acusaciones que aparecen en la prensa de 1908, con respecto al levantamiento de *Salomé*, están vinculadas a la empresa del teatro:

Después de ‘Thais’ puede representarse ‘Salomé’, aunque esta se empeñe en desprenderse de los siete velos durante el baile. Pero ya hemos dicho que ‘Salomé’ no se representará por la suficiente razón de que la empresa no tiene los elementos necesarios. Los abonados ¡pobres! Tendrán que conformarse con ‘Loreley’, ‘Romeo y Julieta’ y con el estrenito de anoche.²³ (EL DIARIO, 22 jul. 1908: 5)

...

¿Y ‘Salomé’? La pregunta podría extenderse a los demás estrenos que la empresa prometió este año con su informalidad habitual. Desde que se anunció la representación de ‘Salomé’ dijimos que ésta no se llevaría a cabo por la suficiente razón de que la empresa no tiene los elementos necesarios: orquesta, decoraciones, etc. La protesta de las señoras ha servido de pretexto, nada más que de pretexto, pues si los elementos a que nos referimos hubieran existido, ‘Salomé’ se habría presentado en funciones fuera de abono. Pero no hay tal. Repetimos que nunca se pensó dar esta obra, no obstante que algún portugués asegura haber visto las cuentas de las decoraciones...las cuentas pero no las decoraciones, ni los músicos necesarios. Para compensar esta burla la empresa de la Ópera ha hecho conocer a sus abonados ‘Thais’, ‘Mignon’ y ‘Romeo y Julieta’, debiendo agregarse las 8 representaciones de ‘Loreley’!²⁴ (EL DIARIO, 4 ago. 1908: s.p.)

Al respecto de la suspensión, un tono irónico envuelve las palabras del siguiente comentario:

A Richard Strauss le acaban de tomar el pelo sus amigos neoyorkinos en la forma siguiente: dice el Herald: ‘La música hace crecer el cabello; es así que el autor de Salomé es casi calvo, luego en sus partituras hay mucha música’. A lo cual añadiría

²¹ *El Diario*, Buenos Aires, 20 de Julio de 1908, p.7.

²² *Tribuna. Diario de la tarde*, Buenos Aires, 27 de Julio de 1908, p.2.

²³ *El Diario*, Buenos Aires, 22 de Julio de 1908, p.5.

²⁴ *El Diario*, Buenos Aires, 4 de Agosto de 1908.

un porteño vivo: ‘si Strauss es calvo que acuda a bonetti’, o a los siete velos de Herodiades. Pero ya también Bonetti le negará su apoyo: ha cedido ante la propaganda organizada por distinguidas abonadas y la famosa ‘Salomé’ no merecerá los honores de la representación en la Ópera. Hemos subrayado la palabra cedido porque hay malas lenguas que aseguran que nunca pensaron los empresarios del teatro de la calle Corrientes poner en escena la obra de Strauss, pues carecían de elementos para ello. Y así aparecen como muy respetuosos de sus favorecedores sin mayor esfuerzo. Si así fuera sería una ‘viveza’ más que habrá que anotar en el haber de los felices empresarios, pues felices pueden considerarse estos traficantes del arte que han tenido la suerte de dar con un público tan complaciente que paga precios elevadísimos por espectáculos que son mucho mejor presentados en teatros que no tienen tantas pretensiones. Ya pasaron los buenos tiempos de la Ópera, aquellos en que los elencos y el repertorio estaban en consonancia con lo que era nuestro primer teatro lírico: pasaron a la historia y, lo que es más triste, pasaron para no volver jamás. ¿Qué nos reservará todavía el porvenir? ¡Quién sabe!²⁵ (CARAS Y CARETAS, 8 ago. 1908: s.p)

Por su parte, el diario socialista *La Vanguardia*, lamenta lo ocurrido y aclara: “Haciendo un balance de lo prometido y lo cumplido por la empresa, sólo queda la deuda imperdonable de ‘Salomé’, de Strauss, la que hasta cierto punto no es del todo imputable a ella, pues son conocidos los factores que influyeron para privarnos de semejante acontecimiento artístico”²⁶ (LA VANGUARDIA, 9 ago. 1908: 5)

Un año después, en el mismo teatro se representó sin problemas la versión dramática de la obra de Wilde, por Ruggero Ruggeri y Lyda Borelli en el rol de Salomé (DILLON y SALA, 1999).

La ópera *Salomé* se estrenó finalmente en Buenos Aires, -exactamente dos años después de la protesta del año ocho-, el 13 de Junio de 1910 en el Teatro Coliseo realizándose seis presentaciones, con gran éxito de público.

Esta noche se realiza por fin el tan esperado estreno de ‘Salomé’, el drama en un acto de Oscar Wilde, puesto en música por Ricardo Strauss, Gemma Bellincioni, su creadora en Italia y en España, será la encargada de reproducir ante nosotros el emocionante y conturbador personaje que da nombre a esta tragedia. Encarecer la importancia de tan extraordinario estreno, nos parece innecesario.²⁷ (LA NACION, 13 jun. 1910: 10)

Los otros roles estuvieron a cargo de Virginia Guerrini, como Herodías, Mariani como Herodes y el barítono Auceschi como Iokanann, bajo la dirección del maestro Barone. “Los

²⁵ Columna Sostenidos y bemoles, Revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Año XI N° 514, 8 de agosto de 1908, s/p.

²⁶ *La Vanguardia*, Buenos Aires, 9 de Agosto de 1908, p.5.

²⁷ Coliseo, *La Nación*, Buenos Aires, 13 de Junio de 1910, p.10.

obstáculos que han retardado su llegada entre nosotros, han hecho más viva la curiosidad y más impaciente la espera.”²⁸ (EL PAIS, 13 jun. 1910: 4)

Esta primera presentación recibió críticas hostiles que recayeron tanto en la composición musical de Strauss como en el texto de Wilde:

Salomé. Este solo nombre basta para evocar las más ardientes controversias que se han suscitado en el campo del drama lírico en este último lustro, y hay que remontarse a las discusiones de gluckistas y piccinistas, o a las diatribas a que dio lugar Wagner, para encontrar algo que se le asemeje. Es del caso decir que en Salomé se unen dos coeficientes que son materia de discusión: El drama de Oscar Wilde, exposición teatral de morbosa necrofilia, y la extraña música de Richard Strauss, hija de un genio que tal vez hubiera sido clasificado de otra manera por Lombroso, si al propio tiempo de extravagantes desvaríos en pugna con las reglas de la armonía y del contrapunto, no hubiese presentado páginas admirables por potencia de colorido, instrumentadas como solo un hombre dotado de talento extraordinario puede hacerlo. Y precisamente, estas páginas colosales, que se imponen por su maestría con que están concebidas y que afianzan conocimientos profundos de la técnica musical y de los recursos de la polifonía instrumental, obligan a aceptar, como artículo de fe, sin discusión y cobijadas por ellas, cosas incoherentes que escapan a todo análisis...²⁹ (LA PRENSA, 14 jun. 1910: 11)

...

Anoche, ‘Salomé’, en una traducción italiana donde ‘femme’ equivale a ‘mostro’, exactamente, la íntima idea de Oscar Wilde, demasiado anormal para haber escrito en francés esta tragedia, enorme y vacía. La música de Strauss, una ultramúsica, exaspera hasta la demencia las exageraciones de la versión y favorece cualquier contrasentido de los intérpretes. Así aquello fue, en la escena de delirio de hipérbolos inadecuadas al ambiente sombrío y perverso de la concepción original; y en la sala, al final, y en la calle, una comedia deliciosa preferible a la mujer crónica, - que pueda copiarse de Kufferath.

Estuvieron todos los snobs y las snobinesas de la ciudad. En virtud del gracioso derecho de haber pagado precios risibles a la reventa de localidades, -rapaz como nunca,- sus diálogos, polílogos, continuos y contradictorios, adquirieron el alto valor de las opiniones bien fundadas,- que se caracterizaron por el silencio, prudente hasta la sabiduría, entre tanto desconcierto de actitudes fotográficas y de ridículas equivocaciones. En verdad, no hay palabras discretas para los loros y las cotorras; y lo mejor sería callarse, si no tuviéramos el deber de hablar. Seremos sinceros, para redimir las faltas en que incurriremos, ante el respetable criterio de la pajarería reinante.

Es lo cierto que sobre esta obra extraordinaria, falsa, poderosa y pintoresca, sin animación real, -no hay impresiones sinceras. Quien no sea músico, y buen músico, bien preparado, para seguir en la prodigiosa orquesta de Strauss la infinita diversificación de los temas, tendrá que someterse a un humillante dilema: o rendirse al juicio ajeno, o confesar que la profecía de Yokahanam y la danza de los siete velos no compensan bastante el penoso esfuerzo de atención, que requiere la incesante y fatigante movilidad de la sinfonía. De nuestra parte, -sobre esta primera audición, a pesar de haber sido privilegiados oyentes de los ensayos y no obstante el previo deletreo de la partitura de piano y canto,- nos remitimos al dictamen del maestro Barone: él sabrá, solamente, él sabrá...³⁰ (EL PAIS, 14 jun. 1910: 4)

²⁸ “Salomé” de Strauss, *El País*, Buenos Aires, 13 de Junio de 1910, p.4.

²⁹ Salomé, *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de Junio de 1910, p.11.

³⁰ Equis, *El País*, Buenos Aires, 14 de Junio de 1910, p.4.

Por su parte, los intérpretes, y la empresa, salieron ilesos del episodio:

Ya hemos dicho que la Bellincioni fue la heroína de la jornada, haciendo una ‘Salomé’ que difícilmente se podrá superar, y agregaremos que el maestro Barone, al concertar y dirigir la obra, y el tenor Mariani y el barítono Anceschi en sus respectivos papeles, se han hecho dignos de franco aplauso.³¹ (CARAS Y CARETAS, 18 jun. 1910: s.p.)

...

Del éxito de la representación de anoche dieron elocuente prueba las muestras de aprobación que dio el público al finalizar el espectáculo, aplaudiendo entusiastamente y llamando a escena un sinnúmero de veces a dos artistas y con especialidad a la señora Bellincioni y al maestro Baroni, a quienes se hizo objeto de calurosas manifestaciones. No debemos terminar, sin dirigir una palabra de congratulación a la empresa que ha realizado un magno esfuerzo en su laudable empeño de dar a conocer al inteligente público de Buenos Aires, sometiendo a su juicio y fallo, una de las obras más discutidas y de mayores méritos musicales de los últimos tiempos.³² (EL TIEMPO, 14 jun. 1910: 1)

...

También es cierto que su difícil realización material ha sido de todo punto de vista feliz. La orquesta bajo la dirección del maestro Baroni, a quien ha cabido el honor de presentarla en nuestro público, y que lo ha hecho un extraordinario acierto, mantuvo siempre despierto el interés del público durante la hora y media que duró su audición; milagro que hay que tenerse en cuenta tratándose de una obra de esta naturaleza. Sus principales intérpretes fueron la Bellincioni y el tenor Mariani, que crearon la obra con grandísimo éxito en Italia. La señora Bellincioni, cuya interpretación merece una crónica aparte que no dejaremos de hacer, ha creado una terrible parte con un talento que sólo fue igualado por su gran resistencia. Hemos de señalar en detalle la labor inteligentísima de esta artista, que tiene el gesto y la figura ideales de la Salomé de la leyenda, de la princesa cruel, enamorada hasta el paroxismo de la locura erótica, perversa por la violencia de sus deseos. La señora Bellincioni ha dado un relieve punzante a dos escenas: al diálogo con San Juan, principalmente, y la brutal escena final. Su arte hace disculpables algunos momentos chocan con el más elemental buen gusto. El tenor Mariani dio a la figura de Herodes todo su color grotesco y los demás intérpretes, entre los que hay que citar en primera línea a la señora Guerrini, intervinieron con corrección y eficacia. El teatro estaba extraordinariamente concurrido y se aclamó a los artistas con gran entusiasmo exigiéndose su presentación muchas veces cuando terminó el espectáculo. El éxito ha sido grande y la empresa que ha realizado un esfuerzo de tal magnitud, bien merece la aprobación y la confianza de su público.³³ (LA NACIÓN, 14 jun. 1910: 10)

Tres años más tarde: Salomé en el Colón

El santoral de la iglesia católica determina que el 24 de junio es el día de San Juan, el Bautista. Coincidentemente con la fecha, se produce en Buenos Aires, en 1913 una singular protesta. Como espejo de lo ocurrido en Europa con las sucesivas prohibiciones de la ópera y el drama en cuestión, algunas mujeres de la sociedad porteña, le solicitan al Intendente de la

³¹ Salomé, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Año XIII, N° 611, 18 de Junio de 1910, s/p.

³² Clamor. Salomé, *El Tiempo*, Buenos Aires, 14 de Junio de 1910, primera plana.

³³ Coliseo, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de Junio de 1910, p.10

Ciudad de Buenos Aires Dr. Joaquín Samuel de Anchorena, que interrumpa la inminente representación.³⁴

No se sabe aún si la obra de Strauss será puesta en escena esta noche en el Teatro Colón. Ayer por la tarde se apersonaron al intendente municipal las Sras. Ema Van Praet de Napp, Dolores Lavalle de Lavalle, Ernestina Ortiz Basualdo de Llavallol, Elisa Lopez de Aranda, Susana Casares de Llobet, Ernestina Llavallol de Acosta y otras, quienes en nombre propio y de un grupo numeroso de familias abonadas solicitaron que no se lleve a cabo la anunciada representación de ‘Salomé’. El intendente municipal les manifestó que en la tarde de hoy tomaría una resolución al respecto, después de cambiar ideas con el empresario y con la comisión del teatro. Si se representara ‘Salomé’ en funciones extraordinarias, el público tendría en este último caso plena libertad para optar entre asistir o no, y puesta en este terreno la cuestión, perdería su interés social para ser exclusivamente un asunto de interés artístico.³⁵ (LA NACION, 26 jun. 1913: 14)

¿Qué motiva el pedido? “La misma calidad de la pasión perversa que la anima y del ambiente fastuoso que la rodea hace de su drama un espectáculo inadecuado para cierta parte del público, especialmente en su versión lírica, por la realidad plástica que le da la escena y por el carácter mismo de la música”³⁶ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12). Esta problemática ópera está anunciada para efectuarse durante la Sexta Temporada del Teatro Colón, en las funciones de abono de los días 26 y 28 de Junio. Las damas de la sociedad, encontrarán eco en la prensa conservadora, que apoyará su campaña.

Sigue anunciándose para mañana en el cartel del teatro municipal el estreno de ‘Salomé’, sin que al parecer la empresa se decida a modificar el grave error que importa incluir en el elenco semejante producción. Un teatro que vive de un abono efectuado antes de iniciarse la temporada, es decir que se mantiene con una concurrencia casi invariable; un teatro que debe considerarse como uno de las actividades más elevadas de nuestra sociabilidad, no debía ofrecer a su público espectáculos como el anunciado para mañana, que no sólo hieren el sentido de lo bello y de lo artístico, sino que van contra el pudor y la decencia y los sentimientos normales de la sociedad.³⁷ (LA NACION, 25 jun. 1913: 14)

Aunque recriminando el comportamiento que durante los hechos de 1910 había tenido el diario *La Nación*, el diario *El Pueblo*, publicación vinculada a la iglesia católica, saluda con regocijo a su aliado en la cruzada de 1913:

³⁴ Se consultaron las actas de sesiones del Consejo Deliberante pero no hay registro del hecho. Tampoco quedó registro en las Memorias de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires de 1913 ya que no se publicaron ese año.

³⁵ “Salomé” en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p.14.

³⁶ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

³⁷ En el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p.14.

Alguna vez habíamos de tener que aplaudir a ‘La Nación’. En su número de ayer se pronuncia este colega contra la representación de ‘Salomé’ en el teatro Colón, dando razones que destruyen todas las urgencias que se ha pretendido excusar ese nuevo paso en falso de la empresa del señor Ciachi.

La actitud de ‘La Nación’ es tanto más de apreciar cuanto que no solamente echa por tierra los argumentos de gente extraña a su redacción³⁸ sino los propios, todos aquellos que adujo cuando la sociedad de Buenos Aires puso enérgicamente su veto a la representación de tal obra en la Ópera³⁹.

Tuvimos entonces el sentimiento de no contar con la ayuda de la propaganda de ‘La Nación’, pues el recuerdo que hace en su juicio de ahora de otro también adverso a ‘Salomé’ que insertó hace tres años, no le impidió contemplar con toda clase de prevenciones aquella resistencia de las damas ni aun atacar a sus presuntos inspiradores. Las causas justas, sin embargo, se imponen tarde o temprano. Esta es la consoladora reflexión que nos sugiere la por esta vez, laudable conducta del colega, que aprecia la representación de ‘Salomé’ en los términos que gustosos reproducimos a continuación: (...).⁴⁰ (EL PUEBLO, 25 jun. 1913: 4)

Al mejor estilo de los boicots, el diario católico proclama:

Si a última hora no se adopta por la intendencia alguna resolución en contrario, esta noche será representada ‘Salomé’ en el Colón. Hablamos ayer ampliamente a este respecto. Recordaremos hoy un documento que circuló cuando la anterior tentativa para hacer aceptar a nuestra sociedad la obra mencionada. Llevan las firmas de damas que representan mucho entre nosotros, algunas de ellas que han fallecido ya, por lo cual podrá creerse que hablan a sus descendientes desde la tumba; y contiene la palabra de orden, el santo y seña, cabe decir, a que deben ajustar su conducta las familias, frente a la representación de esta noche. Esa palabra de orden es la de no concurrir. Han creído los empresarios; cree la comisión representativa de la municipalidad; parece creer también el intendente que los serios reparos opuestos a ‘Salomé’ no son atendibles. A este desprecio de tan respetables exigencias contéstese con el vacío. Como él se produzca en la forma que puede hacerlo la alta sociedad de

³⁸ Justamente, durante esos días, el diputado socialista Nicolás Repetto presenta a la cámara un proyecto que irrita a la gente de *La Nación*: “El diputado Repetto es un enemigo encarnizado de los periodistas. Siguiendo esta inclinación de su espíritu presentó ayer a la cámara una iniciativa muy original: quería saber por medio de una interpelación al ministro del interior: 1º ‘A cuanto asciende el número de empleados públicos nacionales que desempeñan cargos en las redacciones de los diarios’. 2º Si el poder ejecutivo considera que hay o no incompatibilidad entre ambos cargos, y en caso afirmativo, cuáles son las medidas que ha adoptado para normalizar la situación’.(...) La interpelación del Sr. Repetto, desprovista de toda verdad en sus fundamentos, y absurda dentro del criterio legal, mereció, sin embargo, palabras elogiosas por parte de algunos diputados y fue pasada a comisión con el objeto, según estos mismos adherentes, de que no se malogre.” En: *El socialismo y los diarios, La Nación*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p.8. El diario socialista *La Vanguardia*, reafirmando la idea de Repetto, el 29 de Junio de 1913 escribe: “El mal está muy extendido, y a combatirlo en general se dirigen los esfuerzos socialistas. Pero el caso de ‘La Nación’ es único en el país, y seguramente en todo el mundo. Habrá en todas partes periodistas-empleados, pero ningún diario llegará a tener la mitad de su personal - sobre todo si es tan numeroso como el de ‘La Nación’ - ubicado en las reparticiones públicas, ocupando puestos generalmente bien rentados, que aquí, más que en cualquier otro país, no son precisamente el premio de la competencia y de la laboriosidad.”

³⁹ Se refiere a la parte elogiosa de la crítica de *La Nación* aparecida el 14 de Junio de 1910, con afirmaciones como: “El teatro estaba extraordinariamente concurrido y se aclamó a los artistas con gran entusiasmo exigiéndose su presentación muchas veces cuando terminó el espectáculo. El éxito ha sido grande y la empresa que ha realizado un esfuerzo de tal magnitud, bien merece la aprobación y la confianza de su público” (...) “Pero cualquiera que sea la opinión que se tenga de la obra, ya sea considerándola desde el punto de vista dramático o musical, no hay que negar que produce una impresión muy viva, que interesa por su indiscutible poder, por su color y por su animación.”

⁴⁰ Alguna vez había de ser, *El Pueblo*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p.4. Transcribe a continuación textualmente la nota de *La Nación* del día 24 de Junio de 1913.

Buenos Aires, se verá que no hay empeño que valga en el sentido de deprimir y abatir la voluntad de los que tienen derecho para imponer la ley a estos respectos, puesto que son los que costean las representaciones del Colón. Las razones que se expusieron en la circular que vamos a reproducir, subsisten hoy con tanta fuerza como ayer. El público decente de Buenos Aires no pudo tolerar que se representase ‘Salomé’ en el primer teatro de esta ciudad, en la fecha en que aquel movimiento se produjo, la Ópera. Tampoco puede tolerarlo ahora. [a continuación transcribe la circular del 13 de Junio de 1908, y continúa].

A lo que se desprende de las opiniones y la actitud de este núcleo selectísimo de damas, tenemos que añadir las líneas con que insiste ayer ‘La Nación’ en su reprobación anterior de la representación de ‘Salomé’ en el Colón [A continuación reproduce la nota completa que bajo el título *En el Colón*, había aparecido en *La Nación* el día anterior].⁴¹ (EL PUEBLO, 26 jun. 1913: 2)

El Pueblo, bajo el título *Espectáculos Públicos*, indicaba en todos sus números: “Los teatros están llenos de representaciones inconvenientes. Los jefes de familia, si quieren conservar entre los suyos las virtudes características del hogar argentino, no pueden prescindir de indicarles con discreción y cautela los espectáculos a que deben abstenerse a concurrir.”⁴² (EL PUEBLO, 25 jun. 1913: 4). Y a continuación realizaba una clasificación con letras, que luego colocaba al lado del título de cada obra publicada. *Salomé*, anunciada para el 26 y 28 en el Teatro Colón, recibe de parte del diario de moral de sacristía, las letras M y P. La primera significaba: “mala, las de tendencia contraria a la verdad religiosa o a las normas generales que de ella fluyen para la vida”; la letra P, por su parte significa: “pornográficas, las que colmen la medida en el sentido de la inmoralidad”. *Salomé* es pues, mala y pornográfica. Y es contraria a la idea de que las prácticas artísticas se guardan en templos aislados de las tensiones culturales. *Salomé* en el Teatro Colón significa una profanación y por ello esta presentación se lee como atentado de lo sagrado. *Salomé* es síntoma de la degradación, de la violencia social, ya sea porque su música es considerada escandalosa o porque causa escándalo el texto de Wilde y la escena de la danza de los siete velos. Todo esto es un conjunto que amenaza a la alta cultura.

La élite ilustrada

La sociedad argentina a comienzos del siglo pasado, conformada con el legado de la colonización española y la enorme ola inmigratoria que había comenzado el siglo anterior, tenía en 1913, un 30% de población extranjera, distribuida en forma desigual por el territorio. Así, en la Capital Federal, el 50% de la población provenía del viejo mundo, en un 80% de origen latino. Una elite ejercía el poder no sólo en el plano político y económico, sino también cultural.

⁴¹ *Salomé en el Colón*, *El Pueblo*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p.2.

⁴² *El Pueblo*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p.4.

Este grupo dominante, eje de la sociedad, ordenaba en función de sus normas y valores. Sus miembros la gente de apellido distinguido, “formaban parte de una oligarquía ‘natural’, de una elite histórica que todos los argentinos reconocen y respetan” (ROUQUIÉ, 1981:48). La base de su poder social radicaba en la propiedad de la tierra. Este patriciado, creído de haber conducido al país a la prosperidad, consideraba poseer como derecho adquirido el manejo de su destino y toda acción ligada a proteger la moral y las buenas costumbres. La oligarquía liberal, europeizante e ilustrada, volteriana y anticlerical, defendía sus privilegios y se apoyaba en los principios de la filosofía positivista. Es en este período cuando en Buenos Aires, la “segunda París”, se construye uno de los teatros de ópera más importantes del mundo. “La construcción del edificio del Teatro Colón, proyectado por el gobierno de Juárez Celman, simbolizó no sólo la preocupación por el goce estético, sino, más aún, el afán de construir los cuadros para el desarrollo de una existencia convencional en los más altos niveles de lujo” (ROMERO, 1965:71).

Hacia el año 1600, coincidentemente con la composición de la primera ópera en el inicio del Barroco europeo, se había diseñado y construido en Parma, un nuevo modelo de ámbito escénico: el teatro “a la italiana”. La particularidad de esta nueva dimensión espacial es su sala organizada como “un salón de fiestas mundanas: en consecuencia, abandona la gradería cosmopolita. El piso y la orquesta es ocupado por el Príncipe y su corte: periféricamente en herradura, se superponen las galerías de palcos, balcones, tertulia... y paraíso. Más tarde, el soberano se muda al palco central, óptimo, y la corte lo acompaña y sube; la platea entonces se relega a la burguesía.” (BREYER, 1968: 44). En aquel mundo de concepción barroca, donde nace la ópera, se define el espacio que separa el ámbito de los espectadores del de los actores. Estas marcadas delimitaciones de territorio, perduran en el tiempo, y se reflejan en nuestro principal centro de ópera, a la sazón construido “a la italiana”. En el *palco bandeja*, llamado también *platea balcón*, con capacidad para 34 personas, se ubican las autoridades nacionales y sus invitados con motivo de las celebraciones patrias o de alguna representación especial. En este mismo nivel, al lado de la embocadura de escena, a derecha e izquierda se encuentran el palco presidencial privado y el del Intendente (actualmente Jefe de Gobierno) de la ciudad de Buenos Aires. Los palcos privados (del presidente y del Jefe de Gobierno) están compuestos por el palco propiamente dicho, con capacidad para 20 personas, un recibidor, una sala de estar y dos baños. La planta desarrollada en forma de herradura, en donde se ubica la platea, bordeada de palcos hasta el tercer piso. Las localidades de *Cazuela*, se ubican en el 4° piso, las de *Tertulia*, en el 5°, las de *Galería* en el 6°, y el *Paraíso* en el 7° piso. En efecto, sólo apellidos

distinguidos figuran inscriptos en la lista de abonados a los palcos y plateas en el programa de concierto de la época: María Unzué de Alvear, Mercedes C. de Anchorena, Rosa A. de Torquinst, Roque Saenz Peña, Elisa F. de Juárez Célman, Cecilio López Buchardo entre tantos otros⁴³.

Claro que por la tertulia aparecen ciertos apellidos nuevos, algún Pelleschi, Pawlosky o Schudt. Pero de los pisos altos: cazuela, galerías, tertulia, paraíso, no se puede –aún hoy- descender a los círculos escogidos. Clausuradas puertas aseguran la incontaminación; a la altura suben muchos melómanos sin mayores recursos ni influencias, por escaleras angostas y desnudas, para estar de pie, o sentados en butacas harto estrechas e incómodas. (SANGUINETTI, 1967: 70)

Revisando los costos de las entradas, podemos entender la imposibilidad de cierta parte de la sociedad de asistir a este recinto.

En 1908 un abono a 10 funciones vale \$1000 con derecho a 4 entradas de palcos altos, y 40 pesos el abono a una tertulia. Pensemos que el sueldo de un peón oscila entre los 30 y 40 pesos, sin sábado inglés, vacaciones ni aguinaldo. En 1913 un abono a 14 funciones costará 875 pesos (palcos bajos y balcón con 4 entradas) y 30 pesos (tertulias 2ª fila). Agréguese a esto los gastos devengados por el vestuario exigido por la empresa para concurrir a las funciones, y se tendrá completo el panorama de exclusivismo social que reina en el teatro desde el principio. (MATAMORO, 1972: 29,30)

Por eso, *Salomé* será “ante nuestra sociedad elegante (...) como un desafío a los abonados, a su sentimiento de lo bello y a sentimientos más hondos y respetables aún”⁴⁴ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12), “un espectáculo inadecuado para cierta parte del público.”⁴⁵ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12). Por eso, la propuesta fue presentar a

‘Salomé’, en función [extraordinaria] a la que no tienen para qué asistir las muy numerosas familias abonadas en concepto de dar a sus hijas la diversión y la educación del arte lírico. No nos oponemos a la representación de la obra de Strauss, sino a su inclusión en una serie de espectáculos que debe ajustarse a las exigencias, siquiera excesivamente rigurosas, de un público especial y determinado.⁴⁶ (LA NACION, 25 jun. 1913: 14)

A diferencia de otros estrenos controvertidos ocurridos durante el mismo año, como el *Skandalkonzert* en Viena y la *Consagración de la primavera* de Stravinsky en París, no fue una cuestión específicamente acústica la que ocasionó la protesta porteña. De los primeros motivos

⁴³ Programa de concierto. Junio 1913. Archivo Teatro Colón.

⁴⁴ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p.12.

⁴⁵ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁴⁶ En el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p. 14.

que sostienen el argumento del pedido de censura, surgen dos vértices importantes: por un lado la herida hacia lo bello y lo artístico, y por el otro el atentado a la moral. Pero al profundizar sobre el episodio, aparecen otros temas: la administración del Colón en manos de una empresa privada, algunos problemas paralelos que tiene Anchorena en su gestión como intendente de la ciudad, el miedo a la degeneración -provocada por el texto de Wilde- en vinculación directa con la gran ola inmigratoria.

El reclamo se hizo desde y con la ayuda de la prensa conservadora. El poder de la prensa no es una novedad de nuestra época. También en tiempos de la *Salomé* de Strauss jugaba un poderoso papel de infiltración ideológica. A través de ella “el grupo dominante incluso puede ‘controlar a distancia’ los asuntos públicos y la evolución de la sociedad, después de haber dictado su código social y su concepción de la existencia a los grupos intermedios.” (ROUQUIÉ, 1981:51). Dirá el diario socialista *La Vanguardia*: “‘La Nación’ ha encontrado el medio de conciliar su viejo papel de comadrona del mitrismo⁴⁷ (ahora representado por la Unión Cívica) con el de órgano de la mayoría oligárquica”.⁴⁸ (LA VANGUARDIA, 23-24 jun. 1913: 1). No en vano, en los momentos candentes de la discusión acerca del estreno de *Salomé*, aparecen en un periódico los siguientes pensamientos:

La cultura, que es el barómetro de los pueblos, ha dado formas para resolver los conflictos suscitados entre individuos o instituciones. Y la misma cultura cuando puede ser un instrumento del talento permite decir todo, hasta lo indecible, dando a la expresión intenciones veladas que no por ser amables a la simple consideración, debe de llevar en su fondo la más brava de las rebeldías y la más molesta de las reconvenciones. El periodismo como institución docente que lleva muchas veces el apasionamiento en sus críticas, es el más propenso a variar el tono conciliador y persuasivo que debe usar en todas las cuestiones que merezcan el comentario. Es humano apasionarse por los asuntos que rozan los fundamentos de un ideal cualquiera o que caen en la vulgaridad del personalismo, pero es más decisiva y más elevada la réplica cuando el espíritu y el pensamiento buscan la cumbre para mirar desde allí sin otro criterio que el de la verdad y el de la tolerancia. La diatriba es un arma que no esgrimen los hombres sinceros y conscientes. Devolver injuria por injuria es un procedimiento que acusa bajeza de alma y falta de toda noción de cultura elemental, de esa cultura que necesariamente tiene que ejercer de contralor en exaltaciones partidistas o a las opiniones avanzadas hay que oponer una buena dosis de tolerancia sin que esto quiera decir cobardía. La frase común de que ‘lo cortés no quita lo valiente’ viene bien en estos momentos en que parece que la incultura se empeña en ofrecernos espectáculos poco edificantes, y en que los cerebros más equilibrados han perdido la orientación de sus mirajes. El insulto usado como retribución de conceptos vertidos no convence a nadie. Y sería de desear que no olvidaran este común privilegio de buen sentido, los que agraviados por una consideración cualquiera vuelcan sobre las columnas de los diarios los adjetivos más repudiados por la cultura ambiente.⁴⁹ (DIARIO DE LA TARDE, 28 jun. 1913: 2)

⁴⁷ Se refiere a las ideas de Bartolomé Mitre, fundador del diario *La Nación* en 1870.

⁴⁸ En: “El órgano de la mayoría oligárquica”, *La Vanguardia*, 23 y 24 de Junio de 1913, primera plana.

⁴⁹ La diatriba, *Tribuna, Diario de la tarde*, Buenos Aires, 28 de Junio de 1913, p.2.

El espíritu barroco

Según José Luis Romero, barroca fue la concepción de la ópera y barroco el marco en el que debía desarrollarse: la sociedad, los palacios, sus jardines, las fiestas, los tocados, las luces, creaban una “atmósfera irreal” (ROMERO, 1984: 225). La ópera daba “testimonio de que la vida no era sólo como se la vivía cotidianamente sino también así como en el tablado se la representaba. Lo que era cierto para toda suerte de espectáculo teatral se acentuaba pronunciadamente en el espectáculo operístico” (ROMERO, 1984: 226). En esa capacidad dual para representar la vida -la realidad cotidiana junto con una imagen de idealización-, reside su concepción barroca. La ópera “prosperó en las cortes porque era en ellas donde predominaba la imagen cortesana de la vida: una ilusoria imagen que se esforzaba por negar la existencia de la realidad cotidiana y convalidaba el maniqueísmo de quienes creían pertenecer al mundo de elegidos, hechos para vivir en la dulce irrealidad de la perfección y la belleza.” (ROMERO, 1984: 228). En la irrealidad barroca todo estaba “convenido para que no se filtrara la perversión y la vulgaridad del realismo, todo cuidadosamente pensado para que las pasiones fueran espirituales, los impulsos nobles, los apetitos moderados, los gestos medidos, las palabras cortesanas”. (ROMERO, 1984: 229). Con ideales barrocos, el periodista de *La Nación* escribe:

El teatro es uno de los ornamentos de la vida social. Se ha dicho con frecuencia que si no existiera habría que inventarlo para mantener en el público el gusto de las dulces ficciones de la idealidad, de la moralidad y de la belleza. Estamos dispuestos a considerar con indulgencia todas las formas del arte que revelen la ingeniosidad del espíritu, que acusen el poder del trabajo, de la actividad y de la buena voluntad de los artistas; paralelamente consideramos también de nuestro deber protestar contra los espectáculos que con un fin exclusivo de desenfrenada notoriedad y de galopante avidez del éxito, infringen las leyes de la moral y del buen gusto y los principios esenciales de lo bello.

No es una guerra de sacristía la que hacemos a ‘Salomé’. El asunto implica desde luego un problema general de estética. Lo bello es un dominio independiente de lo moral, bien lo sabemos. Pero ‘Salomé’ como lo dijimos cuando esta obra se estrenó hace tres años, es una producción fundamentalmente fea y chocante, antiestética, que va contra el orden natural de los sentimientos esenciales del corazón humano, cuya representación deja por lo tanto en el espíritu una incurable impresión de disgusto. Hay que decirlo bien alto. No es el espíritu lo que falta a nuestro tiempo: es la intrepidez de la conciencia, el valor moral necesario para afirmar sin ambages los derechos de la belleza y de la moral, cuando quieren ser conculcados por autores sin muchos escrúpulos. Sin dolernos demasiado del espíritu del tiempo que atravesamos, podemos sin embargo considerar con alarma las tendencias actuales que llevan el arte hacia un mundo complicada de bajas pasiones, de sentimientos mezquinos y antinaturales, de ideas inconfesables, lejos de las serenas ficciones de la idealidad que fue en todo tiempo el orden natural en que el arte se ha desarrollado.⁵⁰ (LA NACIÓN, 24 jun. 1913: 12)

⁵⁰ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 12.

Esta concepción estética se instala en el Río de la Plata trescientos años después del estreno de la Eurídice de Peri y el Orfeo de Monteverdi, cargadas de aquel espíritu. *Salomé*, por diversos motivos alejada de ese marco, provoca un quiebre en el paisaje sonoro y “en el orden natural de los sentimientos esenciales del corazón humano,”⁵¹ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12) causando conmoción en los habitués al Gran Teatro. La prensa guardianiana del orden conservador, escribe:

Es del caso preguntar si la música, y en especial manera la música dramática, puede abordar impunemente toda especie de asuntos. ¿Corresponde a un arte tan exquisito, que no puede expresar más que matices, descender en el abismo de un mundo envilecido y prestar sus acordes a sentimientos incontrastables?⁵² (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

La regencia del teatro y la comisión municipal

Aunque la petición de levantamiento de *Salomé* estaba cargada de cuestiones vinculadas al atentado contra la moral dirigente (la célebre danza de los siete velos, sumado al tema de la pasión erótica que se resuelve en la muerte y en el goce posterior de la protagonista con la cabeza decapitada de Iokanaan), otro factor relevante se desprende de la lectura de las crónicas y las críticas: los acontecimientos vinculados con la regencia del teatro en manos de concesionarios privados y extranjeros y supervisión de la comisión municipal. Entre su creación en 1908 y hasta 1924 el Teatro Colón atravesó la llamada etapa de los concesionarios, es decir, compañías artísticas formadas fuera del país, generalmente italianas.⁵³ “Es el período de la explotación privada del Teatro, la cual debía devengar, naturalmente, buenos dividendos a los empresarios. Ello no equivale, sin embargo, a decir que ese régimen fuera contrario a las expectativas culturales de la ciudad, porque las empresas realizaban su cometido en forma por lo general aceptable.”⁵⁴ La prensa conservadora de la época, defendiendo como en toda oportunidad los intereses del grupo dominante, comienza y termina la siguiente nota subrayando como un problema, este tema de la administración en manos privadas del teatro.

⁵¹ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 12.

⁵² Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁵³ Con sólo revisar la lista de apellidos en el elenco de la VI Temporada (del 17 de Mayo al 12 de Octubre de 1913), queda plasmado el origen de la mayoría de sus integrantes: Directores de Orquesta Antonio Guarnieri, Luigi Mancinelli, Franco Paolantonio, Vittorio Podesti; Director de Coro Achille Clivio; Coreógrafo Ludovico Saracco; Sopranos María Avezza, Lina Bardieri, María Barrientos, Livia Berlendi María Donatello, Inés María Ferraris, Cecilia Gagliardi, Salomé Kruscenisky; Mezzosopranos y Contraltos Luigia Garibaldi, Nerina Lollini, Fiora Perini, Giuseppina Zinetti; Tenores Antonio Adorni, Giuseppe Anselmi, Augusto Assandria, Carlo Bonfanti Ettore Cesa Bianchi, José Fanelli, Rinaldo Grassi, Tito Schipa, Adrasto Simonti, Cesare Spadoni, G. Tronconi; Barítonos, Ernesto Badini, Vittorio Brombara, Dino Lusardi, Luigi Montesanto, Guglielmo Niola, Riccardo Stracciari; Bajos S. Accini, Alfredo Brondi, Amleto Galli, Pavel Ludikar Raúl Monti, Enrico Vannucini.

⁵⁴ Enzo Valenti Ferro, *Memoria del Teatro Colón II La etapa de los concesionarios (1908-1924)*, www.colon.is.com.ar Revista 41.

Si en el teatro municipal hubiera realmente una dirección artística, la ópera Salomé, del compositor alemán Ricardo Strauss, no figuraría en su repertorio. A pesar de estar anunciada, creíamos hasta ayer que la empresa no se animaría a llevarla a escena, en las circunstancias particulares que el teatro atraviesa. (...) La llamada dirección artística del Colón debió haber incluido en el repertorio, si se trataba de poner imprescindiblemente en escena una obra de Strauss, 'El caballero de la Rosa', en que el autor renueva en gran parte su método de composición. Cuenta su elenco con artistas que la han cantando con gran éxito en el teatro Scala de Milán y otros que complementarían el reparto admirablemente: señoras Barrientos, Gagliardi, Ferraris, el tenor Gras y el bajo Landikar. ¿Por qué no se ha hecho así? Mucho nos tememos que la empresa del teatro municipal, que ignora cuáles son sus verdaderos intereses, sepa siquiera el partido que podría sacar de los artistas que tiene contratados. Porque resulta a juzgar por lo sucedido en lo que va de la temporada, que no es la empresa la que ha formado el repertorio. El repertorio, al parecer, ha sido preparado sólo por los artistas. Así anda el teatro.⁵⁵ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12)

Aunque era usual en las representaciones de *Salomé* que en la escena de la danza de los siete velos, la soprano fuese reemplazada por una bailarina, el periodista, con el afán de criticar aún más a la empresa, lo hace notar como una gran falta. Y además agrega el problema de la ausencia de la primera bailarina por cuestiones económicas.

La Sra. Kruscheniski será además reemplazada por una bailarina en la danza de los siete velos, escamoteo que aún efectuado con la mayor habilidad posible va contra la economía misma del espectáculo y contra la entidad dramática de la obra. Esto sin contar con que la danza no será muy bien bailada, probablemente, debido a que la empresa, como se sabe, ha suprimido este año por economía la primera bailarina.⁵⁶ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12)

La empresa era supervisada por una comisión municipal. Y esta pirámide de poder es descripta claramente por el diario *El Pueblo*:

Sobre la empresa, como es sabido, está la comisión de teatros en que 'La Nación' parece confiar todavía; sobre la comisión el intendente, en cuya indiferencia creemos sólo cuando veamos representada 'Salomé' en el teatro municipal (y si tenemos que creerlo será para no olvidarlo). Pero sobre la empresa, sobre la comisión y sobre el intendente, está el público en esta materia. Para él, soberano en la decisión, es la palabra de orden que impartimos. Y nos será muy satisfactorio constatar que para hacerse respetar ese público en su decoro y en su voluntad, no necesita de la empresa, de la comisión del intendente ni de nadie: se basta él.⁵⁷ (EL PUEBLO, 26 jun. 1913: 2)

Es por eso que *La Nación* le recuerda: "Si la empresa no se decidiera a retirar la obra anunciada, bonita oportunidad tiene la comisión del teatro de intervenir y ahorrar al público el

⁵⁵ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 12.

⁵⁶ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 12.

⁵⁷ Salomé en el Colón, *El Pueblo*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p. 2.

disgusto de tan chocante espectáculo.”⁵⁸ (LA NACION, 25 jun. 1913: 14). El Teatro Colón se organizaba con contratos que determinaban las obligaciones artísticas y financieras y se contralaban “a través de comisiones especiales en las que trataba de dar representación predominante a los abonados.” (SUÁREZ URTUBEY, 1969: 76). Una ordenanza del 31 de Octubre de 1911, establecía la creación de una Comisión compuesta de cuatro miembros nombrados por el Intendente, de la cual era secretario, sin voto, el Administrador del Teatro. Los miembros de esta comisión duraban en sus funciones tres años, coincidentes con el período del Intendente Municipal. El Administrador del Teatro era un funcionario municipal que haría cumplir las órdenes e indicaciones del Intendente y de la Comisión.⁵⁹

El tema de los contratos para el arrendamiento del Teatro Colón era consultado por el Concejo Deliberante con “los críticos de los principales diarios, Comisión de Teatros, Secretario de D.E., al maestro y compositor argentino Sr. Beruti, Director del Conservatorio Nacional de Música Sr. Williams, etc.”⁶⁰ Las bases para el nuevo contrato de arrendamiento que se dieron a conocer el 25 de enero de 1912, establecían que las resoluciones del Administrador debían ser acatadas, sin observación por el arrendatario y que a comienzos de cada año, debían presentar la lista de las óperas que -el concesionario- quería presentar en la temporada de abono. (SUÁREZ URTUBEY, 1969: 76). En 1913 y por un lapso de cinco años, se le otorgó la concesión a César Ciacchi y su Administrador fue Francisco V. Rodríguez. La comisión administradora estaba formada por: Presidente: Joaquín Samuel de Anchorena (Intendente, abonado a palco balcón), Julio Dormal (Concejel, abonado a palco bajo), Julio Peña (abonado a palco balcón) y Francisco Cayol (abonado a palco bajo).⁶¹ En este lugar de exhibición de la cultura hegemónica, también tenían cabida en la toma de decisiones aquellos cuyo poder ostentaban. Sin embargo, en esta ocasión, ni el mismo Anchorena, abogado y estanciero, también perteneciente al patriciado de las damas peticionantes, hará algo al respecto. *La Nación* escribe:

Un grupo de señoras que representaba gran parte de los abonados, había visitado ayer al intendente para pedirle que eliminara esa ópera del repertorio de las funciones ordinarias. Parece que el mismo Dr. Anchorena opinaba del mismo modo. Ha prevalecido contra ese sentimiento general, el criterio de la comisión del teatro, y a

⁵⁸ En el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p. 14.

⁵⁹ Acta de las sesiones ordinarias celebradas el 31 de Octubre y 3 de Noviembre de 1911. Honorable Concejo Deliberante, p.399.

⁶⁰ *Ibid.*, p.396.

⁶¹ Datos tomados del Programa Oficial de Concierto, Teatro Colón, 1913 y de las actas de Concejo Deliberante del mismo año.

pesar de todas las objeciones y de todas las protestas, “Salomé” se ha representado en nuestro primer coliseo.⁶² (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

El diario *El Pueblo* lo juzga a Anchorena de esta manera en su editorial del 25 de Junio:

Lo que no sucedió años atrás, cuando se apeló a una empresa particular dueña de hacer lo que se quisiese en el teatro de la Ópera, va a suceder este año en el Teatro Colón, propiedad de la municipalidad de Buenos Aires, siendo intendente un joven que conoce de cerca el ambiente moral reinante en nuestros círculos distinguidos. ‘Salomé’ que fue retirada del repertorio de la Ópera después de estar distribuidos los papeles, adquiridos los trajes, preparadas las decoraciones y ensayada la música, será según se anuncia, representada en el Colón en la presente semana. Dirán tal vez algunos que el doctor Anchorena no es responsable de lo que pasa, porque nombró una comisión que a nombre de la municipalidad se entendiese con la empresa arrendataria de su teatro. Si el intendente no supo elegir bien las personas que habrán de componer tal comisión, sin perjuicio de la responsabilidad de ésta en sus errores, queda perjuicio de la responsabilidad para él. Y si frente al criterio por la comisión aplicado permanece indiferente, sin mover ninguno de los resortes de que dispone un intendente para que o se arrojen sombras sobre su gobierno, la mencionada responsabilidad aumenta. Tendríamos un intendente que se equivoca al nombrar, y que a esa equivocación añade una tolerancia fuera de lugar a los errores de los que nombró, ingrata para todos y perjudicial para el mismo público concepto de su administración.

Los empresarios que antes de ahora intentaron llevar ‘Salomé’ al escenario de la Ópera, pudieron alegar la excusa de que no sabían que tal obra era rechazada por la sociedad de Buenos Aires. La comisión municipal nombrada por el doctor Anchorena, cuando otorgó su conformidad para la inclusión de ‘Salomé’ en el repertorio de esta temporada, tenía el antecedente de la resistencia que suscitó entonces. Y el intendente, de quien la susodicha comisión depende, tiene todavía otro antecedente más: el reciente repudio de la misma obra, representada en prosa por la compañía de la Xirgu, en el Odeón.

Dedúcese, pues, que si se da ‘Salomé’ en el Colón será por prurito de llevarla contra al público decente de Buenos Aires que la tiene proscripta de los repertorio de su agrado. Ese público que sobre ser el que da lustre a las representaciones del Colón, es el que las paga.

Ahora bien: que un plan de esta especie sea adoptado por los empresarios y los artistas, se explica. Viven ellos en un ambiente que debilita constantemente su criterio moral, hasta extinguirlo en muchos casos; y tiene que halagarles a unos y otros salir del papel que les corresponde, de servidores del público, para colocarse en el de reguladores de lo que es público ha de ver u oír.

Lo que resulta incomprensible es que la comisión que representa a la municipalidad y el intendente, se presten a secundar semejante propósito. Sobre todo el intendente, en cuyo propio hogar tuvo eco favorable y valioso concurso el anterior movimiento de resistencia a ‘Salomé’. Debemos esperar que esta anomalía desaparezca.

Para la representación de ‘Salomé’ no hay ninguna razón, fuera de la que hemos enunciado de contrariar el sentimiento dominante en las familias. La empresa del Colón, que tantas censuras ha oído este año, tendría con ello la oportunidad de un desquite ¿No se ha querido tolerar en silencio el verdadero cuento del tío que ha hecho al abono, prometiéndole una temporada excepcional y dándole la más vulgar y ramplona de todas? Pues inconsideración sobre inconsideración: que aguante ‘Salomé’.

Los hechos nos dirán ahora si de este mezquino plan se hace cómplice la intendencia. En cuanto al público, él sabrá lo que ha de hacer, si se insiste a pesar de todo en la representación.

⁶² Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12. Sin embargo el resto de los diarios consultados concuerda con que la comisión municipal se expidió por unanimidad. Recordemos que Anchorena la presidía.

La sala del Colón sin sus abonados; sin ese núcleo social que es el que le da tono y el que suministra la base pecuniaria indispensable para la formación de las grandes compañías teatrales; la sala del Colón sin sus abonados, con las proyecciones que de ahí fluyen para el abono del año entrante, debe ser la respuesta. Y sin género de duda hacemos la afirmación: lo será.⁶³ (EL PUEBLO, 25 jun. 1913: 2)

Algunos problemas paralelos

Cuando Roque Saenz Peña asumió la presidencia de la República Argentina el 12 de Octubre de 1910, una de sus primeras decisiones fue la de designar como intendente de Buenos Aires al Dr. Anchorena, nombre propuesto por Ezequiel Ramos Mexía, quien a su vez sería Ministro de Obras Públicas.

Llevaba el doctor Anchorena al Gobierno de la Comuna un vasto programa de acción edilicia, que acometió desde un principio con decisión y entusiasmo. Representante de una antigua familia porteña, cuyas raíces son anteriores al Virreinato, aspiraba a transformar su ciudad cuna hasta convertirla en un emporio ideal de civilización, cultura, progreso material y adelantos edilicios. Contaba para ellos el doctor Anchorena con la opulencia porteña y su nunca desmentida prodigalidad, con los recursos de su crédito comunal, con la estabilidad política que todo auguraba, con el afán progresista de los hombres de negocios, la colaboración de la rama deliberante de la Municipalidad y el apoyo indispensable de la opinión pública. Si estas previsiones se hubieran cumplido en su totalidad, grande y fecunda habría sido la administración del intendente Anchorena. Debíó luchar, empero, durante toda su actuación, con la tenaz actitud del Concejo Deliberante, contradictoria y turbulenta, que obstaculizó gran parte de sus iniciativas. No le fue enteramente propicia la opinión pública, juzgando que sus proyectos se anticipaban con mucho a las exigencias de la época. Pero en medio de tantas y tan serias dificultades, el doctor Anchorena consiguió hacer prevalecer algunos de sus proyectos más importantes. (BUCICH ESCOBAR, 1930:296).

Pero, en tiempos de *Salomé*, junto a las problemáticas cuestiones en torno a la vida cultural, el Dr. Anchorena tenía graves inconvenientes con la aprobación del presupuesto municipal y fue acusado de descuido y exceso en los gastos del erario.

La discusión del balance correspondiente al ejercicio anterior ha puesto una vez en transparencia la ligereza que impera en la gestión de las finanzas municipales. Para esclarecer ambigüedades observadas en el balance del ejercicio, la comisión del concejo solicitó informes que le habilitaran para expedirse a conciencia y se le negaron con el efugio de que esos datos correspondían a una rendición de cuentas que no era procedente en este caso.

El intendente se escuda para rehusar los informes, en que son sólo pertinentes en la cuenta de inversión; pero olvida que el inciso siguiente del artículo que el invoca para substraer el balance a la apreciación del concejo le obliga a suministrar datos y antecedentes que se le pidan, sin que pueda eludir el cumplimiento de esa obligación legal y reglamentaria.

Así, mientras el intendente afirma que hay un sobrante de 3.700.000 \$, el concejal Monsegur, con cifras y confrontaciones fidedignas, sostiene que el presupuesto entraña un déficit de 4.000.000.

⁶³ Inconsideración sobre inconsideración, nota editorial, *El Pueblo*, Buenos Aires, 25 de junio de 1913, p. 2.

Cuando se recuerda que la municipalidad está embarcada en un plan de obras públicas cuantiosas y premiosas, costeadas con operaciones de crédito de mostrador y que dentro de muy poco tiempo se verá abocada al reembolso de 15.000.000 de pesos, y a otras deudas sucesivas, y todo esto cifrado en cálculos de recursos alegres, de ventas de terreno a producirse en circunstancias críticas para estas operaciones, se comprende que la situación financiera municipal no puede ser más afligente y aleatoria.

Y este régimen de dilapidación a destajo para costear proyectos suntuarios de edilidad, se lleva adelante, deparando al crédito serias vicisitudes y a los contribuyentes onerosos tributos para costear este plan desatentado.⁶⁴ (LA NACION, 24 jun. 1913: 10)

A comienzos del siglo XX, ciertos positivistas de las clases tradicionales, realizaron algunos reajustes ideológicos, propugnando alianzas con la iglesia católica, acercándose de esta manera al clericalismo rechazado anteriormente. Esta contradicción imperante en el interior de la oligarquía quedó en evidencia ante la resolución tomada por el doctor Anchorena frente a los acontecimientos de la ópera cuestionada, ubicándolo claramente dentro de la élite liberal positivista. Su actitud desesperó a los medios como *La Nación* y *El Pueblo*. “Si la empresa no se decidiera a retirar la obra anunciada, bonita oportunidad tiene la comisión del teatro de intervenir y ahorrar al público el disgusto de tan chocante espectáculo.”⁶⁵ (LA NACION, 25 jun. 1913: 14)

Si bien la herramienta de la censura era utilizada y defendida por la clase dominante, en esta oportunidad la prohibición a *Salomé* no se hizo efectiva.⁶⁶

Decididamente la empresa del Colón tiene este año muy mala suerte con la crítica. Un ‘Ballo in maschera’, que vino a llover sobre algunas ‘Sonámbulas’ y ‘Rigolettos’, determinó una andanada de reproches y una amonestación municipal. Era preciso levantar el nivel de la temporada con obras de más significación artística, con

⁶⁴ El presupuesto municipal, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 10.

⁶⁵ En el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p. 14.

⁶⁶ Durante esos mismos días, otra obra -teatral- también tiene inconvenientes con la censura: “¿Funciona entre nosotros la censura teatral? Esta pregunta se nos viene a las mentes con motivo de la suspensión de una obra, ordenada por la Intendencia Municipal. En alguna disposición legal tiene que fundarse la prohibición para no comportar una arbitrariedad. Pero, ni existe la censura, ni hay ordenanza alguna que faculte a la autoridad municipal a intervenir en la representación de las producciones teatrales. Luego, la Municipalidad ha procedido arbitrariamente, al prohibir el estreno de una obra titulada ‘Irma’ en un teatro de la capital. (...)” Comenta la obra y su desacuerdo con ella, y aclara: “(...) Esto pensamos ‘a priori’ de la obra que sospechamos un melodramón por entregas. Pero de aquí a que reconozcamos a la Intendencia Municipal el derecho de anatemizar una producción teatral, es otro cantar. La censura está abolida, dicho sea en honor de Buenos Aires; por manera que la Municipalidad no ha podido lícitamente dictar la orden de prohibición.” En: Censura teatral, *La Razón*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913. “El asesor legal de la Municipalidad ha elevado esta tarde al doctor Anchorena un largo alegato contestando indirectamente a las censuras que se formularon con motivo de la prohibición impartida a la empresa del teatro Nacional a propósito del estreno de la obra ‘Irma’. En ese alegato se sostiene que si bien es cierto que entre nosotros no existe la censura previa teatral, las autoridades están, sin embargo, autorizadas para prohibir la representación de todas aquellas producciones que afecten a la moral, vayan contra las instituciones existentes y sean un incentivo a las malas costumbres o un ataque a las buenas. Es en virtud de esas razones, que la Intendencia ha significado a la empresa del teatro Nacional Norte, la necesidad de retirar del cartel la obra mencionada por considerarla como un ataque a la sociedad” En: La censura teatral. No existe pero existe, *La Razón*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913. En primera plana.

repertorio menos gastado. Recurre la pobre empresa a ‘Salomé’, pensando que si desde el punto de vista de la significación artística eso estaba ya bastante lejos de ‘Un ballo in maschera’, desde el punto de vista de los antecedentes sería muy bien recibido, pues cuando esa obra se dio hace tres años en el Coliseo, fue un gran éxito que sirvió para restregárselo al Colón, porque la empresa de entonces no tuvo la iniciativa. Pero ahora resulta que en el Colón ‘Salomé’ es inmoral, y se ha iniciado campaña para que no se de eso. Eso es sin duda por su asunto una cosa perversa y chocante.

Pero aparte de que hasta ahora se entendía que al teatro de ópera se iba a oír la música sin enterarse demasiado del asunto dramático, tendríamos que ni los abonados al abonarse, ni la municipalidad al aprobar el programa de la temporada, opusieron reparo alguno a ‘Salomé’, que figuraba en él. Consecuencia; que la intendencia no se ha dado cuenta del caso porque -¡una vez más!- falta allí la cabeza (‘la testa di Johanann’) anda suelta, como en ‘Salomé’ y que los abonados no saben a lo que se abonan cuando se abonan. ¡Y componga usted eso!⁶⁷ (EL DIARIO, 25 jun. 1913: 19)

La representación en el Colón

Finalmente Salomé se presentó en el Teatro Colón, en versión italiana, los días 26 y 28 de Junio de 1913, tal como estaba anunciada. “En la reunión celebrada esta mañana por la comisión municipal del teatro Colón, se ha resuelto por unanimidad que se dé ‘Salomé’, como se ha anunciado, para esta noche en función de abono”.⁶⁸ (LA RAZON, 26 jun. 1913: 12). El rol protagónico estuvo a cargo de la soprano Kruscenisky, curiosa y coincidentemente llamada Salomé. Fue acompañada por sus colegas del elenco de “La Gran Compañía Lírica Italiana”, como Herodes (tenor): Augusto Assandria debutando en el Teatro Colón, Herodías (mezzosoprano): Flora Perini, Jokanaan (barítono): Luis Montesanto, Narraboth (tenor): Adrasto Simonti, Paje de Herodías (mezzosoprano): Norina Lollini, cinco judíos (cuatro tenores y una bajo): Carlos Bonfanti, César Spadoni, Adrasto Simonti, José Fanelli (debutante), Amieto Galli, dos Nazarenos (un tenor y un bajo): Antonio Adorni y Alfredo Brondi, dos soldados (bajos): Enrique Vannucini, Amleto Galli, un Capadocio (bajo): Vittorio Brombara, Esclavo (soprano): Lina Bardieri. La escenografía estuvo a cargo de Víctor Rota y el director de la orquesta fue Luigi Mancinelli.⁶⁹ La función se inició “para mayor contraste con el delicado y transparente juguete”⁷⁰ (CAAMAÑO, *op. cit.*: 120). El secreto de Susana, obra en un acto del compositor H. Wolf-Ferrari. Salomé, representada “contra el deseo de los artistas, el consejo de la crítica y la voluntad del público”⁷¹ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12) tuvo consecuencias. El éxito del boicot quedó registrado en los distintos medios:

⁶⁷ Salomé, *El Diario*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p. 19.

⁶⁸ Salomé se dará en el Colón, *La Razón*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p.12. *La Tribuna*, del mismo día, lo anuncia y agrega: “Es un triunfo del buen sentido y un bello gesto de la citada comisión.” También lo anuncia *El Diario* del día 26 y *El Tiempo*, en su columna Teatros, el día 25 y 26 de Junio.

⁶⁹ Datos extraídos del programa de concierto. Temporada oficial 1913 Junio- julio. Archivo Teatro Colón.

⁷⁰ Roberto Caamaño. *Op.Cit.*, p. 120.

⁷¹ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

Aunque anoche se estrenaba en el Colón una ópera nueva, el rasgo de mayor novedad lo ofrecía la sala: una sala con muchos claros y con mucho negro; lo uno consecuencia de lo otro. Muchas de las señoras abonadas habían negado el concurso de su bella presencia a ‘Salomé’, y por esta circunstancia predominaban los fracs, acentuando un tono de conjunto poco común en el cuadro. El espectáculo era así tanto más interesante cuanto que no se había producido en las siete representaciones de ‘Salomé’ que ante brillantísimas salas dio el Coliseo hace tres años.⁷² (EL DIARIO, 27 jun. 1913: 19)

...

[La representación] “no ha sido ciertamente un éxito, y si la comisión del teatro ha creído obtener una victoria, ha sido una victoria de Pirro. Un forastero llegado ayer a Buenos Aires, con la curiosidad de asistir al espectáculo magnífico de belleza y de distinción que ofrece, noche a noche, la sala de nuestro teatro, habría sufrido seguramente una decepción ante la concurrencia, escasa si se la compara con los llenos habituales y ante el aspecto de los palcos donde se notaba un público femenino menos numeroso que de costumbre y la correspondiente ausencia de niñas.”⁷³ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

El crítico del diario *La Prensa*, más moderado que el de *La Nación*, hizo hincapié en el detalle de la distribución del público, dejando en claro, la división por zonas e inclusive, por género:

La representación de anoche tiene que ser dividida en dos partes muy distintas: la social y la artística. La primera resultó un fracaso. Veinte palcos bajos y balcón vacíos, la mayor parte de los demás. Ocupados por hombres solamente y las plateas corriendo parejas con los palcos, fueron elocuente demostración de la resistencia y oposición opuestas por los abonados a ‘Salomé’. Tampoco estuvieron muy concurridas las regiones altas, lo que dice, más elocuentemente todavía, que la obra de Wilde y Strauss dista mucho de ser favorita en el ambiente del Colón.⁷⁴ (LA PRENSA, 27. jun. 1913: 13, 14)

El Pueblo, más detallista, aclara:

Daremos por lo que toca a nosotros, datos concretos. Nos tomamos el trabajo de contar los claros que ofrecía la gran sala. Vimos treinta y nueve palcos vacíos, entre bajos, balcón y de cazuela, y ciento setenta y dos sillones de platea en condición análoga. Y lo mismo en palcos que en plateas, predominaba por completo la concurrencia masculina. Como demostración categórica e improvisada del repudio de ‘Salomé’ por nuestra sociedad distinguida, parécenos que no se puede pedir más.⁷⁵ (EL PUEBLO, 28 jun. 1913: 2)

⁷² Colón, *El Diario*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 19.

⁷³ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁷⁴ Colón, *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, pp. 13, 14.

⁷⁵ Lo del Colón, *El Pueblo*, Buenos Aires, 28 de Junio de 1913, p. 2.

Además el periodista de *La Nación* recuerda que la propuesta no había sido “impedir la representación de una obra, sino de no obligar a la inmensa mayoría de un público a ver por fuerza una obra, y para ello se había propuesto lo que era lógico y natural, esto es la función extraordinaria que conciliaba todos los gustos y todos los sentimientos. Ello no hubiera importado siquiera una crítica de ‘Salomé’.”⁷⁶ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

Después del estreno siguen apareciendo críticas sobre la figura del Intendente Anchorena:

Se ha excusado éste de lo sucedido alegando que la suspensión del espectáculo no dependía de él; pero aun sin tener en cuenta que la comisión municipal fue elegida por el doctor Anchorena, lo que basta para no eximirle de responsabilidad, es sobradamente sugestivo el hecho de que sea con ‘Salomé’ con lo que únicamente ha podido el intendente. No quería que fuese presidente del concejo deliberante el señor Guerrico, y a pesar del arraigo de este conciudadano en dicho cuerpo colegiado, hubo de dejar de presidirlo; quiso las avenidas diagonales y, contra todas las resistencias, ahí las tenemos iniciadas. Sólo una comisión formada por él y elegida entre sus amigos, le ha impedido satisfacer las exigencias de las damas, que reconocía justas pero ‘escollaron la tenacidad de aquella comisión’, presidida además por el doctor Anchorena. Ignoramos si las distinguidas señoras que le hicieron a éste el honor de considerarlo capaz de atenderlas con deferencia, se darán por satisfechas con las explicaciones que les ha hecho llegar. Por nuestra parte, no hemos de ocultar nuestra impresión. Hubiéramos preferido en el doctor Anchorena una negativa franca, a esta conducta poco clara, traducida en palabras muy corteses y un hecho que involucra la más completa inconsideración. Siempre hemos conocido a los Anchorena como llanos y leales en el decir y en el obrar.⁷⁷ (EL PUEBLO, 28 jun. 1913: 2)

Acerca de la interpretación y del lenguaje musical

La crítica a la cuestión artística, también merece analizarse en dos partes. Por un lado, lo concerniente a la interpretación: impecable, sin detalles y superando incluso todos los problemas que se le adjudican a la controvertida obra:

En cuanto a la parte artística es deber de imparcialidad consignar que su interpretación fue excelente en lo que se refiere a la señora Krusceniski y al barítono Montesanto, y buena por lo que le toca a los tenores Assandria y Simonti, Herodes y Narraboth respectivamente.

La señora Krusceniski, alcanzó anoche su mejor éxito de la temporada. La perversidad de Salomé fue, merced a su talento, envuelta, como en una gasa que tamizaba admirablemente su crudeza, sin que por ello perdiera la obra su eficacia expresiva y dramática.

Las inflexiones de la voz de la cantante ora insinuantes y sugestivas, en presencia de Jokanaan, a quien pretende seducir, ora frías e implacables, cuando exige a Herodes el cumplimiento del juramento, dijeron bien, sin que fuera menester recalcar en la palabra o en la acción, lo que pasaba por el alma desequilibrada de la hija de Herodías. En la última escena, asimismo logró atenuar la impresión casi repugnante, que trae consigo el monólogo frente a la cabeza del profeta, de manera que, no siendo ostensible, en toda su extensión, lo que anida la mente de Salomé, no resultaba para

⁷⁶ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁷⁷ Lo del Colón, *El Pueblo*, Buenos Aires, 28 de Junio de 1913, p. 2.

el público más vituperable esa escena, que la de cualquier otra ópera, ‘Traviata’ o ‘Rigoletto’, por ejemplo.

Por lo demás sabido es que, comúnmente, poco o nada se entiende de las ‘palabras cantadas’, y por lo tanto ‘Salomé’, en ópera, queda muy atenuada, en comparación, con la ‘Salomé’ del drama, puro y simple. La ‘danza de los siete velos’, ejecutada con elegancia y discreción por la señora Krusceniski, le valió también un significativo aplauso, a más de los que tuvo al finalizar la obra. El barítono Montesanto, lució bella y sonora voz en sus imprecaciones, y como en esta obra no tiene acción dramática que desarrollar, no hubo peros que ponerle. La presentación escénica muy bella. Habíamos oído ‘Salomé’, hace dos años en el Coliseo, dirigida por Baroni, con elementos muy inferiores por cierto a los de la orquesta del Colón. Anoche nos parecieron mejor equilibradas las partes instrumentales y muy claros los diseños orquestales, puestos de relieve por el maestro Mancinelli, sin que por esto hicieran palidecer el recuerdo de la enérgica batuta de Baroni, muy al unísono, a nuestro entender, con las nerviosas disonancias estridentes de la música de Strauss.⁷⁸ (LA PRENSA, 27 jun. 1913: 13, 14)

Por otro lado, tomando el otro aspecto del arte, –el que concierne a la composición– para dar cuenta de la “temible” escritura de Richard Strauss, diversos críticos describen el aspecto puramente musical, utilizando en reiteradas oportunidades imágenes de violencia, metáforas vinculadas al cuerpo enfermo, o atribuciones de desorden y algunas otras descripciones vinculadas a la degeneración.

Strauss materializa el arte de la música, hemos dicho porque no busca más que efectos groseros de sonoridad. Asocia los timbres más opuestos, amontona disonancias sobre disonancias para esconder la fuerza de sus ideas, y hace en todo momento en la combinación de sus microscópicos motivos, ejercicios tales de gimnástica instrumental que llega, puede decirse, hasta el azotamiento de la ciencia sinfónica. Es esto lo que se admira en Strauss. ¿Qué es en esta orquesta, si se quiere prodigiosa, la melodía, es decir la expresión exquisita de los sentimientos del alma; qué se ha hecho en este pandemonium de sonidos, entre los clamores chillones de esta orquesta ensordecedora? Sería inútil buscarla.⁷⁹ (LA NACION, 27 jun 1913: 12)

...

La música es para nosotros particularmente característica porque en mayor grado que la escrita por otros autores contemporáneos, acusa la tendencia de nuestra época a sustituir la inspiración por los artificios del oficio, la emoción del corazón por la sensación física.

Ricardo Strauss materializa la más sublime de las artes porque no busca más que efectos de ritmo y de sonoridad, es decir, explota los dos elementos más groseros de la lengua musical. Se complace en pintar los fenómenos materiales, los sentimientos violentos y espasmódicos, las fantasías de una imaginación conturbada o enfermiza. El ímpetu de su orquestación turbulenta, que tanto admiran los simples, es febril y da vértigos.⁸⁰ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12)

...

Su composición, en general, parece una improvisación desordenada, en que el sentido se pierde entre la extrañeza de las modulaciones, entre transiciones sonoras violentas,

⁷⁸ Colón, *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, pp. 13, 14.

⁷⁹ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12. El subrayado es nuestro.

⁸⁰ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 12. El subrayado es nuestro.

ásperas y chillonas, entre ritmos impetuosos, en una armonía pretenciosa e incorrecta que sirve de pedestal para una pantomima escénica que acude al auditorio como una repugnante pesadilla.⁸¹ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12)

En el contexto de una aristocracia que veía y temía al inmigrante como factor de desorden y convulsión social, es el fantasma de la degeneración y la conexión entre la extranjería, el bajo mundo y el delito, lo que queda reflejado en la crítica musical de ciertos periodistas, algunos rayando en el antisemitismo, cuando opinan que Salomé es “la primer judía sobre la que tenemos antecedentes poco recomendables nos resulta una criatura de degeneración, que ni siquiera nos subleva, porque nada llega de lo que dice ante la truncada cabeza del profeta.”⁸² (LA RAZON, 27 jun. 1913: 12)

El miedo a la muchedumbre incontenible, a la decadencia, caen una vez más sobre la figura de Salomé.

Para esa época, estaban en boga “muchos de los sistemas de control y modelos de análisis, junto con el vocabulario, los tropos y metáforas” (SALESSI, 2000:115) de los higienistas de fines del siglo XIX, que a principios del siglo XX fueron utilizados por los criminólogos y sociólogos especializados en las nuevas ciencias sociales. Ese discurso, se expande a otras áreas y el arte, por cierto, no queda exento.⁸³ En coincidencia con este discurso descriptivo de la obra de Strauss, José María Ramos Mejía, en *Las multitudes argentinas*, de 1912, de la misma forma habla sobre las nuevas clases sociales que ocupan los espacios de la ciudad desplazando a la clase hegemónica:

Necesita de ese color vivísimo, de esa música chillona, como el erotómano del color intenso de la carne; quiere las combinaciones bizarras y sin gusto de las cosas, como éste de las actitudes torcidas y de los procedimientos escabrosos, para satisfacer especiales idiosincrasias de su sensibilidad. En música tiene los atavismos que manejaron sus padres en la miseria.⁸⁴ (RAMOS MEJIA *apud.* SALESSI, 2000)

Entre 1880 y 1914, período de los grandes movimientos migratorios hacia Argentina, se produjo un alto grado de nomadismo en la población. La mano de obra extranjera y barata alternaba su trabajo en el campo en tiempos de cosecha, con el de la ciudad en obras públicas, transporte, pequeñas industrias o en la construcción de infraestructura (puertos, ferrocarriles). Estos desplazamientos estaban constituidos en su mayoría por hombres que carecían de grupos familiares convencionales. Buenos Aires era el centro de estos movimientos poblacionales. El

⁸¹ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p.12. El subrayado es nuestro.

⁸² Miguel Mastrogianni, “El secreto de Susana” y “Salomé”. Buenos Aires: *La Razón*, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁸³ Recordemos la crítica del francés Pierre Lalo publicada en el diario *El País* el 13 de Junio de 1910.

⁸⁴ Ramos Mejía, Citado en Salessi, p. 243

inmigrante “se derrama por las calles luchando a brazo partido con la necesidad, viviendo en mancomún y promiscuidad con los paisanos, fomentando huelgas y desórdenes, sirviendo a la vez de elemento agitador y agitable.”⁸⁵ (GACITÚA *apud* SALESSI, *op. cit.*: 116). Es decir que, podía transformarse “en la causa de los males sociales”. Entonces “una tibia corriente xenófoba comenzó a delinearse” (LOBATO, SURIANO, 2000: 323). La figura del inmigrante como factor de convulsión, como aquel que trae al país ideas de revolución se conecta con la enfermedad, el bajo mundo y el parasitismo.

Por aquella época, el auge de la prostitución en Buenos Aires, subrayado por unos higienistas positivistas tan preocupados por la enfermedades venéreas como por la integridad moral de la nación, permitía en cambio a un concejal socialista denunciar la ‘total degeneración de la misión del teatro, desde la torpe exhibición de Juan Moreira’, para pedir la prohibición de los cabarets y las ‘películas obscenas’. (BUCH, 2003:99)

El positivismo conformaba los cánones interpretativos de la sociedad que se gestaba desde fines del siglo XIX. Ramos Mejía, Octavio Bunge, José Ingenieros, Florentino Ameghino, “compartían la fe en la ciencia para producir un saber sólido y objetivo, y al mismo tiempo juzgaban que ese conocimiento era necesario para fundar un orden social adecuado. En algunas de las figuras, el biologismo tuvo una traducción racista; era la población nativa, negra o indígena, la que constituía una traba para la introducción de la modernidad, y en ese clima de ideas biológico-positivistas el fantasma de la degeneración se alzaba amenazante.” (LOBATO, SURIANO, 2000: 323).

Del otro lado

En contraste con la crítica hostil y el apoyo de la prensa al hecho, otros diarios, publican: “El espectáculo de mañana es realmente admirable. Son dos bellas obras de arte las que nos prepara la empresa del Colón. (...) Al darnos ‘Salomé’, la empresa y la dirección artística del Colón cumplen su misión con un serio criterio de arte.”⁸⁶ (DIARIO DE LA TARDE, 25 jun. 1913: 2). Y, después del estreno:

Con nosotros al fin, un colega de la mañana concuerda en que ‘Salomé’ no ha tenido anoche en el Colón, las crudezas que en el drama la hacían temible, y por más que haya todavía por ahí algún empecinamiento que ante la derrota de su criterio, puje por demostrar que el wagnerismo después de Wagner, no sirve para maldita cosa, el hecho positivo es que la obra de Strauss ha tenido anoche un triunfo de verdad y bien ganado por cierto. Desde luego, había una razón fundamental para ello, que esta alta

⁸⁵ Cornelio Moyano Gacitúa, *La delincuencia argentina*, 1905. Citado en Salessi *Op.Cit.*, p. 116.

⁸⁶ La función de mañana, *Tribuna. Diario de la tarde*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p.2.

crítica no quiso reconocer al principio. Si bien la obra está tomada del drama de Oscar Wilde, no es el drama mismo, con lo cual se pierde indudablemente mucho de ese enfermizo perfume con que el dramaturgo saturó toda su producción. Este género de obras depende en gran parte de los artistas que toman a su cargo la interpretación, desde que es el temperamento de ellos en realidad el que determina la exteriorización de las pasiones que agitan a los personajes. La protagonista de anoche, la señora Kruceniski, por sus calidades tenía que producir una Salomé atenuada en cuanto a la nota agria y áspera del drama originario.

Habituada a actuar en ambientes elevados, de condiciones personales propias de honestidad que no han perturbado los chiflones de entretelones, la señora Kruceniski, no podía dar sino una Salomé de acuerdo con sus modalidades y ceñida rigurosamente a las exigencias del arte en su más estricta expresión. Nada de aquellos movimientos dislocados e histéricos que suelen llevar este papel a hacerlo bueno sólo para los públicos gruesos y de estómago estragado por el diario picante de que se alimentan; nada de las contorsiones brutales y sensualistas que le han dado su desagradable fama, y todo ello reducido a lo que exige el arte para la representación del pensamiento y la descripción que la orquesta detalló admirablemente bajo la batuta de el maestro Mancinelli. La señora Kruceniski ha hecho así una Salomé, que no puede reprocharse desde el punto de vista artístico, ni en la escena ni en la parte musical, pero admirablemente adaptada al teatro en que la presentaba, ajustada al ambiente social en que se desempeñaba y sin que un solo gesto, una sola nota, un solo accidente haya roto las líneas de la más estricta corrección y del más acabado arte escénico. Es esa la 'Salomé' que el público del Colón tenía que esperar, y cuando en cartel anunció que ese papel había sido confiado a la señora Kruceniski, le dio con ello una garantía de arte y de corrección.

La parte musical no precisa mayores comentarios. La 'Salomé' de anoche ha reproducido aquella voz cálida y blanda capaz de todos los cambiantes y de todos los ajustes a la expresión del pensamiento, que todos conocemos, y posiblemente en la obra de Strauss, la señora Kruceniski ha obtenido su mayor éxito y su mejor triunfo.⁸⁷ (DIARIO DE LA TARDE, 27 jun. 1913: 2)

Las damas de la sociedad porteña de la década del '10, pidieron la cabeza de Salomé. Este hecho, que comenzó como una negociación por contactos personales, al encontrarse con la negativa de uno de sus pares, derivó en un asunto público. El boicot ayudado por un gran aliado -la prensa- fue un éxito.

Las distinguidas damas que se pusieron a la cabeza del movimiento de resistencia a la representación de 'Salomé' en el Colón, pueden considerarse triunfadoras en la partida empeñada contra la empresa, contra la comisión municipal y ¿por qué no decirlo? también contra el intendente doctor Anchorena. (...) Pero volviendo a las señoras, pueden considerarse triunfadoras, porque la protesta dejase sentir anteanoche en la sala del Colón en una forma superior a lo imaginable, ya que no pudieron mediar aquellos trabajos que son el fruto de una organización hecha con tiempo. La parte social de la velada 'resultó un fracaso', dice 'La Prensa' y por su parte 'La Nación' escribe:" [a continuación este diario transcribe la nota del 27 de Junio de 1913 publicada en *La Nación*].⁸⁸ (EL PUEBLO, 28 jun. 1913: 2)

Y la estocada final fue para el intendente Anchorena y la empresa: "Aunque tarde, la comisión y la empresa habrán comprobado la justicia de las observaciones que se hicieron

⁸⁷ Colón, *Tribuna*, *Diario de la tarde*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p.2.

⁸⁸ Lo del Colón, *El Pueblo*, Buenos Aires, 28 de Junio de 1913, p. 2.

contra un espectáculo que por su índole tenía forzosamente que herir los sentimientos más delicados de un público culto y escogido.”⁸⁹

Ante una sala más deslucida aún que en su primera representación volvióse ayer a dar en el teatro municipal la obra de Strauss ‘Salomé’. En vista de los resultados demasiado evidentes de su obstinación, la empresa ha decidido reemplazar esta noche en el cartel la mencionada obra por ‘Isabeau’ que se cantara en 25ª función de abono. Creemos que esta resolución equivale al retiro definitivo de la partitura del repertorio del teatro.⁹⁰ (LA NACION, 29 jun. 1913)

No fue así. En 1923, Richard Strauss dirigió a la Orquesta Filarmónica de Viena en el Teatro Colón de Buenos Aires. Fueron doce notables conciertos, entre ellos, la reposición de *Salomé* y el estreno de *Elektra*. Ambos fueron los grandes acontecimientos del año en el Gran Teatro.

Lejos de la leyenda

La discusión en Buenos Aires, espejo de lo ocurrido en Europa y Nueva York con las sucesivas prohibiciones de la ópera y el drama en cuestión, muestra la posición sintomática de la obra de Strauss en la primera socialización del modernismo artístico en general y por lo tanto lo actualizado del debate argentino en esa coyuntura histórica. Pero además, el caso Salomé, revela toda una discusión interna a la élite que deja en descubierto las contradicciones propias de la oligarquía. Las mujeres peticionantes, el Intendente, los abonados al Colón, pertenecían todos a la misma clase social. Fueron apoyadas por dos diarios, *La Nación*, dirigido por Bartolomé Mitre y el diario *El Pueblo*, órgano oficial de la Iglesia Católica. Del otro lado, la empresa que regenteaba el Teatro Colón, el resto del público que se ubicaba en las graderías superiores del teatro, los artistas y técnicos de la puesta y por supuesto... Salomé.

Lejos de Gustave Moreau, de Wilde, de Strauss o de Saura, Salomé, la histórica, fue la hermana de Herodes, rey de Judea. Malvada como la legendaria, denunció a Miriam, mujer de Herodes, de ser demasiado amiga de José (esposo de Salomé), a quien el irritado rey mandó a decapitar. Salomé, cuyo nombre deriva paradójicamente de la palabra *Shalom*, murió en tiempos precristianos, sin danza, sin velos, sin bandeja de plata.

⁸⁹ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁹⁰ La escena lírica, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de Junio de 1913.

Referencias bibliográficas

- Breyer, Gastón A. *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Buch, Esteban. *The Bomarzo affair. Opera, perversion y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- Bucich Escobar, Ismael. *Buenos Aires Ciudad (1880-1930)*, Buenos Aires: El Ateneo, 1930.
- Caamaño, Roberto (ed.). *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, Vol. II, Buenos Aires: Editorial Cinetea, 1969.
- Dillon, Cesar; Sala Juan. *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907-1937/1961-1998*. Vol. II, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1999.
- Heincih, Nathalie. Les frontières de l'art contemporain: entre essentialisme et constructivisme. En: Heinich, N. y Schaeffer, J-M: *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2004.
- La Santa Biblia*. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569). Revisada por Cipriano de Varela (1602). Revisión de 1960. Sociedades Bíblicas en América Latina.
- Lobato, Mirta Zaida; Suriano, Juan. *Nueva Historia Argentina. Atlas histórico*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.
- Matamoro, Blas, *El Teatro Colón*, Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1972.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Music and discourse*, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Romero, José Luis. *El desarrollo de las ideas de la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Romero, José Luis. *¿Quién es el burgués? Y otros estudios de historia medieval*. Compilación de Romero, Luis Alberto. Bibliotecas universitarias. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- Rouquié, Alain. *Poder militar y sociedad política en la Argentina. Vol. I. Hasta 1943*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1981.
- Salessi, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. (Buenos Aires 1871-1914)*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Suarez Urtubey, Pola. "Régimen de gobierno y autoridades del Teatro Colón (1908-1968)", en: Caamaño, Roberto (ed.). *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, Vol. II, Buenos Aires: Editorial Cinetea, 1969.