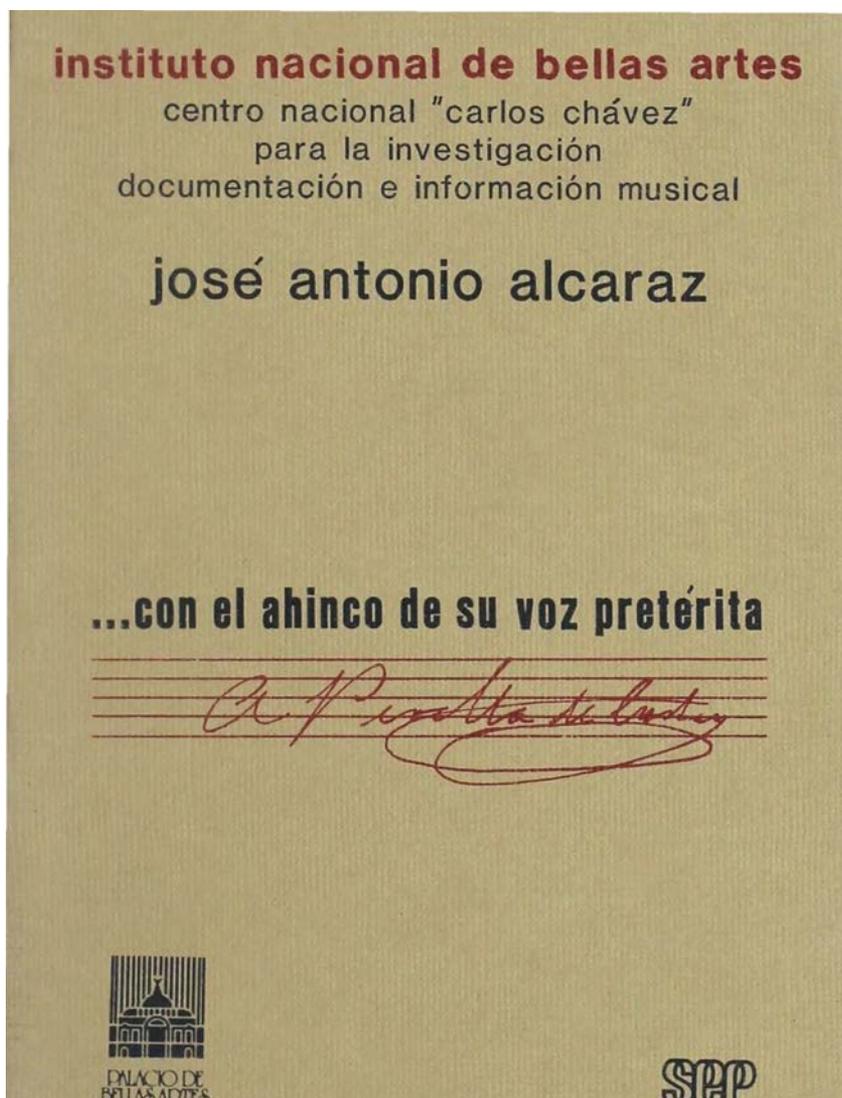


## Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

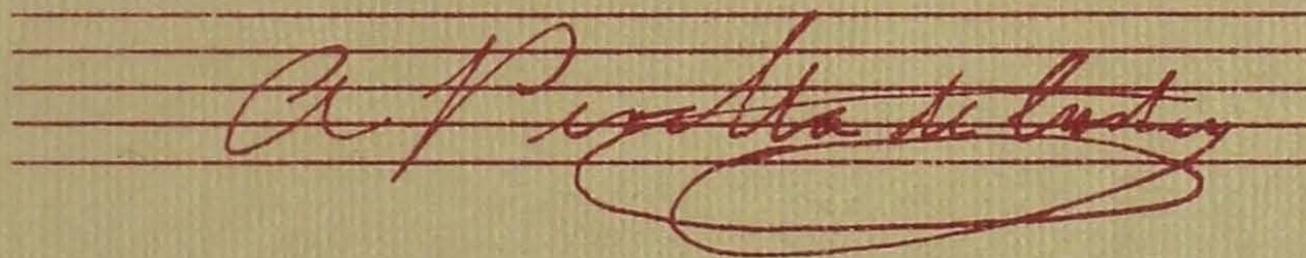
Alcaraz, José Antonio, *...con el ahínco de su voz pretérita*, México, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", 1984, 24 p.

**instituto nacional de bellas artes**

centro nacional "carlos chávez"  
para la investigación  
documentación e información musical

**josé antonio alcaraz**

**...con el ahinco de su voz preterita**



PALACIO DE  
BELLAS ARTES

SEP

CENIDIM  
DIFUSION

**josé antonio alcaraz**

CENIDIM  
DIFUSION

**...con el ahinco de su voz pretérita**

CENIDIM  
DIFUSION

**colección ensayos 3**

Instituto nacional de bellas artes

lic. javier barros v.  
director general

lic. jaime labastida  
subdirector general de educación  
e investigación artística

mtro. manuel enríquez  
director del cenidim

© José Antonio Alcaráz, 1984

este trabajo fué realizado cómo parte de las labores de investigación del cenidim, durante el año de 1984.

impreso en México

Para alba y ana zatz.



## Preliminar

Intento desandar —aún cuando sea tan solo en forma parcial— la trayectoria atávica del homenaje reiterado que no se atreve a asumirse plenamente como tal, al basarse en consejas de la canonización localista destinada a terrenos cívicos.

Ubicado en la ambigüedad, el casillero resultante solo contiene en forma vaga aquella figura que trata de circunscribir cada voz con menor eficacia, pues hace ya tiempo perdió el poder de asirla y —diría el omnipresente comentarista televisivo— *proyectarla*.

No intento desbrozar a fin de dar precisiones sobre acontecimientos biográficos. Tal tarea reviste perfiles anecdóticos y tributos continuos a la asiduidad de la pesquisa, por los que experimento poca simpatía al saberse de antemano carente de dones *ex profeso*.

Quisiera, a partir de datos que suelen considerarse fidedignos, emprender mas bien una labor vecina a la exégesis y alcanzar así el encuadro que se quiere actual, de una figura a la vez familiar y remota: Angela Peralta, en forma distinta a la acostumbrada.

Extraer y deducir de ella otros valores que los exaltados hasta la saciedad, por la imprecisión de la negligencia fotostática. Intentar justipreciarle mas allá del chismorreo anecdótico—sentimental o la endecha ajada que, con tanta frecuencia, ornamenta estorbosa nuestro altar laico.

Al efecto se vuelve punto menos que indispensable rechazar —hasta donde sea posible— la hagiografía oficialista, decretada por medio de algún edicto apresurado, mismo que suele desembocar en una loa sin consistencia dedicada a, literalmente, “colgar milagros”. Tratar por lo tanto de discernir, tras la fastidiosa como convencional guirnalda retórica, datos y circunstancias susceptibles de estimular la

actividad de quienes hoy llevan a cabo tareas (en una forma u otra) proporcionalmente análogas a las emprendidas por Angela Peralta, en la vida musical mexicana de su tiempo.

Tal actitud crítica desearía asimismo recuperar —aunque fuera nada más un poco — la primogenitura de cantante mexicana, tan mancillada por la solemnidad y su combustión estacionaria.

Pues Angela Peralta constituye al presente una opción de alegre primicia en tanto que referencia persuasiva, concreta. Con avidez y radicalismo idénticos se emprende aquí el quehacer de discernir cuanto puede haber de recuperable en aquello escrito acerca de sus méritos, figura y alcances, en textos con frecuencia hiperbólicos que, tenaces, parecen estimar la solvencia gramatical como delito digno de ser castigado.

La búsqueda de la lucidez no suele ser cómoda, especialmente cuando al llevarla a cabo se ven afectados los intereses de ese señuelo emocionante que puede constituir el infundio. El prestigio endeble derivado de tal pátina se erige en obstáculo, no tan visceral. Descartarle se vuelve cada vez más imperioso. Replantear el debate acerca de nuestras figuras históricas habrá de ejercer un efecto vigorizante para la tan invocada búsqueda de nuestra identidad nacional.

Para efectuarla con rigor que haya de ser fértil, no es necesario renunciar a la incorporación entreverada del tono humorístico, voluntariamente explícito en esta exposición monográfica.

Nuestros ancestros son aquellos que el albedrío determina en selección intencionada, no los que marca un escueto determinismo genealógico: al enfocar a quien fuera sin duda la cantante mexicana de mayor importancia en su momento —así como figura artística representativa por excelencia, quien además dejó testimonio ostensible de sus vertientes creativas— lo hago como parte de cuanto el CENIDIM quiere lograr y se ha empeñado en conseguir,

para esclarecer perspectivas o caudales de nuestro patrimonio musical, tan diverso como sorprendente.

Ambición nutrida por técnica y efecto, en forma lo mismo minuciosa que cálida. Impulso decisivo para emprender la aventura de una sucinta aproximación interpretativa a Angela Peralta, con una óptica voluntariamente atendida a los hechos que espera, por contraste, resultar al menos sugestiva.

Asimismo tengo la convicción que el percibir las convulsiones experimentadas por Angela Peralta al confrontar prejuicios y supersticiones intimidantes de sus contemporáneos —cuyo extremismo logró momentáneamente acorralarla— habrá de fomentar en quienes lean esto, la posibilidad de plantearse alguna interrogante, así como impulsarnos a aceptar en forma gradual la opción disidente; o al menos, percibir que cuanto nos parece moralmente ajeno, puede ser válido. Cambio que se revela indispensable para nuestra supervivencia como sociedad.



Quiere la leyenda que Angela Peralta (1845–1883) haya sido una mexicana de excepcionales dotes artísticos, quien —tal como se ha venido repitiendo hasta ahora— triunfó inmensurablemente ante los públicos más exigentes y recibió los más entusiastas elogios de la crítica internacional, pues actuó en los grandes centros artísticos del mundo (Milán y New York entre otros). A los méritos personales en el terreno de su profesión propiamente dicha, aunaría el de ser promotora de varias compañías que recorrieron sin descanso el territorio nacional: de la Paz a Veracruz pasando por San Miguel Allende, donde incluso hay un teatro que lleva su nombre, la señora Peralta organizó y/o protagonizó cientos de funciones, cosechando triunfos entre el pueblo y preseas de las autoridades municipales. Algo así como una especie de Amalia Hernández, en su época.

De la cantante y empresaria poco o casi nada queda; apenas, además del de Olavarría, el posible testimonio de los periódicos de la época. Sería deseable que estos últimos fueran sometidos a examen y exégesis por un investigador profesional, así como los anales y libros de contabilidad de aquellos teatros —especialmente los italianos— en que actuó, para intentar esclarecer si la veracidad fundamenta la conseja. Quedan también, por otra parte, es cierto, las vehementes endechas, ditirambos superlativos, como éste de Manuel M. Flores (1840–1895) :

“Bandada de argentinas vibraciones  
aves celestes por el mundo errantes  
tus mágicas canciones

caen en los corazones  
como chorros de perlas y diamantes”.

Permanece también el testimonio del ingenio popular (para decirlo con la gastada locución forzosa), debilitado esta vez por el afán de simetría que se cree solvencia culte-rana.

“En uno y otro Mundo te proclama,  
sublime artista la brillante fama.  
México, nuestra patria idolatrada,  
tu mérito enaltece entusiasmada”.

Uno de Gallinero.

Queda también, por supuesto, la justificadísima invecti-va de Altamirano (1824–1892) cuando la Peralta aceptó el título de “Cantarina de Cámara” de Maximiliano, otorgado el 29 de enero de 1866 : “. . . toda la frescura de los laure-les que Angela Peralta había traído de Europa, se marchi-tan tristemente, vergonzosamente, ante la aceptación de ese nombramiento de una corte bufa y oprobiosa”.

Y queda por último el graffiti del Convento de Capuchi-nas en la celda del emperador, consignado por Armando de María y Campos : “¡Pobre Maximiliano! El mundo entero te llora, pera el destino fue inflexible. Moriste como hombre grande. Y fuiste digno hijo de Carlo Magno. El emperador murió, pero el hombre vivirá siempre en la memoria de los hombres de corazón. Recibe, pues, un re-cuerdo pequeño que te consagra quien te vive agradecida, y nunca olvidará que la distinguiste con tu cariño. Abril 12 de 1881. Angela Peralta de Castera”.

Pero de la compositora Angela Peralta, tenemos algo más hoy; la posibilidad de acercamiento a su música. Esta se encuentra esencialmente en el álbum que publicó en 1875, con 19 obras suyas: varias canciones (algunas inclu-so en francés, otras en italiano hispanizado). *Fantasía en*

la *bemol*, la galopa *México* (ejecutada por 200 músicos de bandas militares), polka—mazorca *Ilusión*, etc.

Numerosos vales : *Un Sueño*, *Loin de Toi*, *Ne m'oublie pas*, *Eugenio y María*—*'souvenir a ma Soeur'*.

Este último fue interpretado con verdadera penetración estilística (lúcida inteligencia) —entre ingenuidad salonesca y énfasis ornamental, por Esperanza Pulido, cuya admirable, respetabilísima labor estableció para el autor de este texto una presencia inmediata de Angela Peralta, lejos del “jardín de la patraña”.

Dicha resurrección aconteció en un recital de la pianista y musicóloga mexicana del 8 de julio de 1977, en el Teatro del Ballet Folklórico de México.

Se trató a todas luces de *une affaire parmi des femmes*, pues además de la cantante compositora y su intérprete, aparecían en el programa de mano los nombres de (una vez mas) Amalia Hernández, directora de la institución que patrocinaba y Clementina Otero de Barrios, responsable directa del evento. Ambas merecedoras también del aplauso consecuente, por más de un concepto.

Ante tal evidencia debió rendirse desarmada, aún cuando sólo momentáneamente y por escrito, la supuesta misoginia rampante de este testigo presencial de los hechos.

“Años más tarde. . .”, locución tan favorecida en los nunca suficientemente venerados *letreros* del cine mudo, llegó inapelable 1983. A sólo un sexenio — lapso cabalístico para el mexicano— de aquella puesta en relieve llevada a cabo por Esperanza Pulido, la mera acumulación cronológica marcaba un siglo del fallecimiento de la cantante mexicana.

Vicente Leñero deseó entonces una memoración: a solicitud suya fue redactada la instancia primera de un texto a

manera de tríptico, que ahora se ve modificado de acuerdo a las necesidades del caso y, cabría esperar, por ello, enriquecido.

La diferencia con el encuadre precedente es tangible: intentar ser menos somero así como introducir ciertos tonos festivos en la redacción de acuerdo a un deseo manifiesto de hacer mediante la ironía, un poco más incisiva la acotación incriminatoria adyacente.

## II

El 30 de agosto de 1883 murió Angela Peralta. A propósito de tal Centenario —afirmaría Perogrullo— nadie dijo, o cantó, una sola palabra. Tal como era de esperarse.

Prestigio aleatorio, mitigado, de los símbolos que han dejado de serlo, sin dejar de serlo.

Ninguna de esas autoridades municipales (que como tales se comportan aunque sean capitalinas) o funcionarios supuestamente administradores de la cultura oficial, aprovechó la oportunidad, que se sepa.

“Legendaria” es un calificativo por demás desgastado, ya víctima de resquebrajamiento tan grande, que está a punto de ver nulificadas sus ruinosas funciones cuando es asestado, en un dístico cuya reiteración ha terminado por volverle lugar común en funciones de ideograma.

Sucede que las figuras amparadas bajo tal denominación —chabacana por lo general, pues suele tener orígenes más sentimentales que míticos— cargan asimismo otro adjetivo ya transformado en etiqueta: “ilustre”.

El comadreo insiste en relatar de manera nebulosa los triunfos de la soprano Angela Peralta “legendaria e ilustre” quien a pesar de ser irremediabilmente fea (un tanto bizca, cachetona y con una papada digna de quien esto escribe,

situada en los límites entre bocio y plenilunio) según cánones prepicassianos, paseó la gloria de órgano vocal en innumerables escenarios europeos (e incluso norteamericanos) con el repertorio entonces de moda, siendo colmada de vítores, laureles y loores, como quiere la fórmula de su época:

*Cuentan que alguien cerca de tu estancia  
una jaula colocó,  
donde un zenzontle apasionado y triste,  
exhalaba su lánguida canción.  
Oyó el acorde de sonoro piano,  
oyó el acento de tu dulce voz,  
y batiendo sus alas en los hierros,  
suspenso se quedó.  
Tu cantabas Dinorah, ese suspiro  
de dichas y de amor . . .  
Y es fama que el zenzontle, desde entonces  
por oírte cantar, enmudeció. . .*

Alberto G. Bianchí, el infracolega de López Velarde (1888–1921) —quien se ocupó del mismo tipo de ave, a la que tras calificar como “impávida” toma como base para una de sus líneas más punzantes: “. . . y su limpia virtud/ no ha de obtener un premio en Josafat” —da testimonio así, en el submadrigal aquí transcrito, de cuánto, cómo y dónde, la gente de aquel tiempo admiraba y quería a la Peralta.

En la imagen del compatriota triunfador en tierras extranjeras —lo que suele llegarnos por lo común de oídas— quieren verse el símbolo en esos momentos aún no sabía su nombre) habiéndose atrevido a hacer lo que todos quisiéramos lograr. Ya desde entonces.

Está a discusión —de los investigadores depende—

el monto y categoría de las victorias obtenidas por la Peralta, ante aquellos que solían calificarse como “los públicos más exigentes” de su época.

Dudas y matices caben. Al extremo. Ya se ha dicho. Creo que la cotización de la Peralta está sujeta a ser verificada. Resulta sintomático, por ejemplo, el que no aparezca en el *Concise Oxford Dictionary of Opera* —ni siquiera en la nueva edición puesta al día— donde son consignados los datos biográficos de innumerables cantantes europeos o norteamericanos hasta de tercera fila o británicos de cuarta (que para México, como ellos nos ven, vendrían a ser de primera).

Tampoco es posible encontrar una ficha acerca de Angela Peralta en el *Unvergänqliche Stimmen*, diccionario minucioso, modelo de compilación seria y rigurosa dedicado exclusivamente a los cantantes que — en cualquier terreno: ópera, lied, oratorio, corrientes de vanguardia — han hecho historia.

Albión ha extremado su perfidia hasta el grado de tener un extenso párrafo en la primera de estas obras citadas, acerca de Plácido Domingo quien “sí existe”, al estar incluido. Por supuesto, Irma González no aparece. “Como nos ven nos tratan” u “Obsidias vemos, diccionarios no sabemos”.

Para la justipreciación que se quiere lúcida y por ende, de acuerdo a las tónicas de nuestro medio, anticonvencional, e intenta además ejercer funciones analíticas, lo importante —dotado con verdadera relevancia— del trabajo profesional llevado a cabo por Angela Peralta en nuestro medio, será: 1) La renovación constante a que sometió al repertorio, aprovechando su cotización y posición estelares y 2) La extensión territorial tan vasta de sus presentaciones, al frente de una compañía organizada por ella misma, difundiendo el género operístico en lugares insólitos de nuestra superficie geográfica, pues abarcó lo mismo la Paz (Baja California) que —ya se sabe— la Ciudad de

México o San Miguel de Allende, como antes quedó asentado.

Querétaro, Aguascalientes, Guaymas, Mazatlán, Puebla, Veracruz, Guadalajara, Toluca, Guanajuato y varios otros lugares recibieron la visita de Angela Peralta como propagadora, muy eficaz, elocuente, del evangelio operístico.

La rutina no es enfermedad cuya concesión exclusiva se dé en la limitada óptica de las temporadas de óperas recientes. En el último cuarto del siglo XIX había también caballos de batalla, cuyo consumo llegaba a hartar, tanto como hoy los actuales, al sector pensante del público mexicano. Esto se expresaba por los medios entonces de cuño corriente, dotados de mayor ingenio y gracia que los actuales, si bien cargados con el ingenuo almíbar retórico sepia de ese tiempo y cuya voz encarnó en 1877 el cronista Rafael Franco "Nelusko" (personaje de la *Africana* de Meyerbeer). Sus invectivas tuvieron como respuesta uno de los episodios más brillantes y trascendentes en el desempeño nacional de la Peralta, lo que —como dirían las crónicas— habrá de ser objeto de detallado relato posterior:

*“No más Norma, por dios, Montiel ingrato.  
Ni otro Baile de Máscaras indiscreto;  
Deja que duerma un poco Rigoletto  
y que Ruy Blas descanse del maltrato.  
Más Puritanos fuera desacato,  
Otro Poliuto, falta de respeto,  
Ten a Hernani guardado en el secreto.  
Y mete al Trovador en un zapato.  
Que la Traviata duerma otro ratito,  
A la Africana que la arrulle el Noto,  
y no venga Lucrecia a dar el grito:  
Haz que regrese Fausto de lo ignoto  
Que Il Comte Ory no duerme el infinito.  
Y que el Gino nos cauce alboroto.*



### III

Herzog o, mejor aún Schroeter y —diría la comadre— más todavía : Syberberg, serían los animadores ideales para la última acción “realizada” por Angela Peralta.

*In artículo mortis*, sin duda para asegurarse un rincón cerca del cielo, contrajo matrimonio con don Enrique Montiel. Cuando la cantante agonizaba se llevó a cabo la ceremonia, donde un testigo apoyó su mano en la nuca de aquella y la impulsó para hacer un movimiento hacia adelante, mismo que equivalía al asentamiento. Mediante este gesto supuestamente afirmativo, cabe suponer que el ritual cobró validez.

*Flash Back* : Resulta que doña Angela Peralta había tenido como esposo legítimo ante la ley cristiana y los ojos de sus rastacueriles conciudadanos, a su primo Eugenio Castera.

Pronto se supo en corrillos y mentideros, camerinos y sacristías, acequias y bufetes que el desalmado don Eugenio hacía objeto de un maltrato continuo a la agregada diva, quien —como es lógico inferir— huía del infierno conyugal para refugiarse ante las candilejas en la gloria inmarcesible del aplauso.

No faltó el apuesto alférez que murmurara con una cuitada dueña acerca de tanta crueldad marital y sus causas : el pobre hombre desvariaba en forma cada vez más notoria, hasta que todo llegó al punto donde no hubo más remedio que hacerle huésped permanente de la Casa de la Risa. Esto, al interior de una celda que suponemos acolchonada, en un episodio que parece arrancado del cruce de caminos entre Dostoievski (1821–1891) y Corín Tellado (1927, A.C. ?).

La sociedad mexicana, tan llena de probidad ella, con el atildamiento ético que le caracteriza hasta la fecha, se reveló incapaz de aplicar la lección del Rabí de Galilea, optó por la ley mosaica —lo que apenas dos siglos antes le hubiera valido ser quemada, por entero como judaizante— y apedreó a la adúltera. Pues tal la consideraron cuando, poco tiempo después, la relación de doña Angela y don Enrique Montiel y Duarte fue tornándose íntima en modo paulatino.

Quiere el donoso prurito de la exactitud aclarar que en la vida de la Peralta figurarán dos caballeros de apellido Montiel, mismos que no deben confundirse tal como compulsiva e intempestivamente lo hice. Uno es don Enrique, el de pecaninosa y escandalizante unión adúltera con la diva, quien fungió como su empresario y promotor; otro es don Julián —Montiel y Duarte, por supuesto— a quien cabe suponer hermano del precedente dada la coincidencia de apellidos y fechas. Este último fue el avisado editor de un álbum que contenía las primorosas composiciones: romanzas, valeses y galopas —entre otras— de la tantas veces mencionada aquí y susodicha doña Angela Peralta, a quien en consecuencia de sus dones creativos en el arte de Euterpe, se propone ahora como candidata a una merecida denominación: “La Duodécima Musa”.

De nada sirvieron apasionadas endechas verbales a cargo de los partidarios de tan excelsa artista, quienes consideraban que su canora voz podría servir —digo yo— como atenuante hacia los cánones que se contraponían a módulos de conducta ajenos a aquellos marcados por las buenas conciencias. (Y el Carreño; ¡válgame!)

Gran cosa tampoco lograron las tenues lágrimas que afloraban en modo cauto sobre las pupilas de damas hogareñas, más allá de toda sospecha dado que les caracterizaba una conducta intachable. Alegaban sin embargo a favor de tan grande gloria nacional, tras discretos visillos, al borde de sendas tazas de chocolate, apenas masti-

cando algún bizcochuelo o golosina, que hacían a un lado con leve melancolía a la par que emitían suspiros rumorosos.

Insistían, con vehemencia suave pero no por ello menos puntillosa, que sin duda como castigo a su malvada conducta, el Destino y su Justicia(\*) habían infligido al primo y marido del Ruiseñor Mexicano, el flagelo terrible del desquiciamiento mental.

La moralina se encargô de ir discriminando a la Peralta: el patio de lunetas así como las plateas empezaron a tener huecos. Damas enjoradas y caballeros de pechera almidonada, desertaron poco a poco; la frecuentación de sus antiguos adoradores vino a menos, viéndose menguada a tal punto que ya más bien parecían islas en medio del proceloso mar teatral, los escasos grupos de espectadores que acudían a las funciones de cualquier coliseo capitalino donde Angela Peralta prodigaba suntuoso, sin cortapisas, el torrente de su argentina voz.

Ante tal rechazo la cantante mexicana tomó la decisión de viajar a lo largo y ancho de su terruño amado, buscando en la provincia —que como se sabe, es la patria— el apoyo, comprensión e interés negados en forma tan ostentosa por la muy noble, muy leal y muy beata, juzgalotodo Ciudad de los Palacios, tan aguafiestas.

Los triunfos se sucedieron, así como muestras de entusiasmo que rivalizaban en intensidad.

Sin embargo se hacía necesario, imperioso, casi inevitable regresar a la capital.

Ahí hizo todo lo posible por reconquistar el favor de su público, recurriendo incluso a lo que entonces se vieron como tretas y argucias, pero hoy serían consideradas simplemente recursos publicitarios producto de los inefables, apabullantes, prepotentes departamentos de Relaciones Públicas :

“La Empresa de Operara Italiana Angela Peralta, deseosa de proporcionar a sus abonados y al público en general

(\*) Idénticos al Hada Merluga, que a los buenos premia y a los malos castiga.

las mayores comodidades y ventajas para que pueda concurrir de todas partes de la Ciudad a su espectáculo, ha celebrado un arreglo con la Compañía de tranvías con correspondencia, para que las noches de función en este teatro corran sus trenes desde sus respectivos puntos de partida, de las ocho hasta las nueve de la noche, sin alterar sus precios, que son de medio real, con o sin correspondencia. Asimismo encontrará el público al concluir la función, los wagones colocados frente al teatro para conducir por todos los circuitos que son el Central, el del Norte, el de Oriente y la línea de Buenavista, a las personas que gusten disfrutar de esta facilidad, para trasladarse a sus casas por el módico precio de un real por persona. Para mayor seguridad, se ha obtenido de la Inspección de Policía se ponga un gendarme en cada wagón. . .”

## I V

Ante la animosidad mocha y críticas disfrazadas de versitos ingeniosos, la maestra Peralta y el señor Montiel —a fin de reivindicarse— decidieron dar un golpe maestro : “La Empresa, por honor del teatro mexicano, ha tomado empeño en montar

## A I D A

con todo el aparato, el lujo y la esplendidez que requiere esta obra magistral. Al efecto, es sabido que hizo venir de Europa decoraciones ejecutadas por el primer coreógrafo del gran teatro de la Scala de Milan . . . y habiendo traído de París los palanquines, carros, trajes, vestiduras, armas, estatuas, instrumentos, banderas, pendones, muebles, alhajas, ropajes, atributos y todos los demás accesorios

que deslumbran al espectador por su lujo oriental, su aspecto pintoresco y su magnificencia”.

Triunfo innenarrable.

Y vuelta al peregrinar: “—Que la señora doña Angelita no está. Que anda de gira por el interior, figúrese usted nomás.” Al llegar a este punto de la narración, se vuelve poco menos que indispensable el abrir un paréntesis que quiere verse a sí mismo como sesuda reflexión. Por supuesto que al canto !no faltaba más!

Las fechas, como suele ser su necio hábito, hablan por sí mismas: la tal *Aida* se estrenó en El Cairo el 24 de diciembre de 1871; poco después, el 8 de febrero de 1872 fue vista y escuchada en Milán. El Covent Garden de Londres se dió afanosamente a la tarea de llevarla a escena en 1876. Por primera vez apareció en el Nuevo Continente en la Academia de Música de Nueva York el 26 de noviembre de 1873, para poco después surgir entre parajes cercanos a campos algodóneros y restoranes criollos especializados en mariscos de Nueva Orleans, en 1878.

La Ciudad de México, gracias a la Peralta, vió esta precia-da gema del arte lírico en 1877, tan sólo un año después de París, entonces capital del mundo civilizado. Y no fue en el *Théâtre de l'Opéra*, sino en un teatro rascuache, segundón y arribista *Des Italiens*.

Apenas en 1879 se vió en San Petesburgo el drama de la desdichada esclava etíope, y eso en ruso. Aquí en México, por lo contrario, se cantó como Dios manda, como debe ser: en italiano. Y no en alemán como les dió —según Rómulo Magno— por hacerlo la primera vez que subió al foro del Metropolitan en Nueva York.

Estábamos cómo quien dice, al día.

Del mismo modo, ya puestos en este camino, vale la pena enumerar varias de las obras que en México cantó Angela Peralta y desde entonces, prácticamente, se han vuelto a ver. Al menos resultan hoy territorios a explorar por el espectador atosigado por el repertorio fotostático que

hemos rumiado habitualmente en las tres últimas décadas, durante las temporadas oficiales o no.

Mejor las ponemos sin fechas, si no se van a llevar un montón de renglones sin objeto: *El Bravo*, de Mercadante; *Martha*, de Flotow; *Crispín y la Comadre*, de Donizetti; *Los Hugonotes*, *La Africana*, *La Estrella del Norte*, *Dinorah* y *Roberto el Diablo*, de Meyerbeer.

También de Donizetti: *La Hija del Regimiento*, *María de Rohan*, así como *La Favorita* (que ahora solo vemos muy de tarde en tarde por estas tierras).

Semiramis de Rossini, y hasta una mexicana: *Guatimotzin* de Aniceto Ortega (1825–1875); cuyo centenario pasó tan desapercibido como el de Angela Peralta.

Por supuesto que al lado de ellas, hay otras cuyos nombres nos son promiscuamente familiares a fuerza de aparecer inclementes en las carteleras; pero si se considera que las aquí consignadas integran casi la mitad del repertorio de la Peralta, se verá asimismo que no se conformaba con cuanto el público conocía, gustaba y le aplaudía.

Por eso, precisamente por eso —además de las razones expuestas— estrenó “Aida” cuando el compositor estaba vivo todavía. Doble fortuna para ella, pues el mismo año de 1877, precisamente el 2 de octubre (“De las lunas, la de octubre es más sangrienta”), tuvo a bien morir su sádico esposo.

Sin embargo la unión entre Angela Peralta y Montiel no fue legalizada sino en trance extremo, tal como ya se ha relatado. “La Fiebre Amarilla”: Aria de bravura de Gerard de Nerval (1805–1855). Antes del último telón. El definitivo.

“Se engalanó el muelle desde la víspera y a las nueve de la mañana, que llegó a él la Peralta, fue saludada por el pueblo mazatlaco en incesantes viva a México y a la artista. La comisión del ayuntamiento dió la bienvenida, y en ese acto, la música saluda con las entusiastas notas del Himno Nacional.

“Con gran dificultad pudo la comitiva abrirse paso entre la multitud que invadía el muelle, ansiosa de conocer a la artista de tanto renombre. Por fin llega al sitio donde esperaban los carruajes y al que ocupó la Peralta con la comisión municipal le fueron quitados los caballos por un grupo de admiradores, quienes tiraron de él y llevaron al triunfo a la diva, seguida por la música y la multitud hasta el hotel Iturbide, donde se le tenía preparado el alojamiento”.

Ahí, en Mazatlán: el —perdón Alvaro— mutis final. Su cortejo fue entonces otro: ausencias acumuladas. (Ante el temor a la epidemia).

El resto es Macondo.

Porque con variantes, en cada país latinoamericano la leyenda local insiste en ser acuñada. Para Venezuela es una pianista: Teresa Carreño (1853—1917), como se ve, contemporánea de la Peralta. En Brasil, Antonio Carlos Gómez (1836—1896):

“—Imagínese. Un gran compositor. Sus óperas triunfaron en Italia y en Londres. ¿Pues que no ha oído siquiera la Obertura de ‘*Il Guarany*’?”.

Incluso los norteamericanos no dejan de tener lo suyo en este capítulo: Louis Moreau Gottschalk (1829—1869), compositor y pianista autor de maravillosas pirotecnias para teclado, “polícromas y llamativas” según decires de bardos decimonónicos.

Todo esto, intenta probar que la biografía de un personaje musical constituye un género anacrónico y por demás impracticable. Los aciertos de Emil Ludwig (1881—1948) y Stefan Zweig (1881—1942) al través de sus respectivos trabajos, insisten en señalarlo; los deslumbrantes, conmovedores, yerros de Romain Rolland (1866—1944) lo ratifican. El último capaz de escribir una biografía plausible a la vez que solvente y dotada de amenidad, fue Herbert Weinstock en 1945 con su *Chaikovski* (Ya desde el título, Jacques Barzun hace patente su intención, tan distinta: *Berlioz y el siglo Romántico*).

Hoy, Angela Peralta es el nombre de una calle, flanco de un teatro. Asfalto entre la Alameda y Bellas Artes. Una entrada del metro: fosa común de transeúntes. Ratas. Basura.

Espacio abierto, libre. Sin embargo, nadie lo habita.

*la soprano indeleble. . .*

Ramón López Velarde. *Introito.*

NB 1).- La primera redacción de este texto tiene otra dedicatoria: a Mary García y Gonzalo Valdés Medellín con gratitud acumulada.

Así cómo a Esperanza Pulido y Angelita Calcáneo, quienes tanto estimaron y conocieron a Angela Peralta, su condiscípula.

A ellas ha de añadirse Guillermina Bravo quien, generosa al extremo, expresó haberle disfrutado con regocijo.

2).- *Unvergängliche Stimmen.* Compilado por K.J. Kutsch y Leo Riemens. Francke Verlag: Berna. 1962

*The Concise Oxford Dictionary of Opera.* Compilado por Harold Rosenthal y John Warrack. Oxford University Press. Londres. 1980.



**colección ensayos**

**3**

**publicaciones**  
**cenip**