

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCION ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO



DEL TEATRO TERESA CARREÑO A TERESA CARREÑO EN EL TEATRO

TESISTA: SELENE QUIROGA IASIELLO
TUTOR: VIRGINIA APONTE

CARACAS, SEPTIEMBRE 2004

*A todas las personas que me aman...
a mi mamá...*

AGRADECIMIENTOS

Al Sr. Arturo González por su incondicional apoyo en el desarrollo de mi investigación, no sólo por haberme abierto las puertas de un Museo o de un Archivo, sino por haber compartido conmigo sus emociones, ilusiones y descubrimientos en torno a Teresa Carreño... y a la vida. ¡Gracias!

A cada una de las personas que desinteresadamente me abrieron las puertas de sus casas, trabajos, correos electrónicos... y compartieron sus conocimientos: Alecia Marciano, Gustavo Colmenares, Laura Pita, Luis Pastori, Jesús Eloy Gutiérrez, Clara Rodríguez (¡por el CD!), Juan Francisco Sanz, Teresa Alvarenga...

A José Pablo, por haber escogido este tema de tesis conmigo, por haberme acompañado en los primeros pasos y por todo lo compartido.

A todos los amigos y personas a quienes quiero y me apoyaron: a Anita Quilarque por su sentido de la escucha, Marisabel Torres por estar siempre allí aún en sus momentos difíciles, a Celina por el impulso que me dio, a Jorge por las charlas dispersas, a Markel por su apoyo, a Johanna, a Harold, a Daniel, a todos los que no nombro o que se me escapan pero que de una u otra forma me ayudaron, me comprendieron, me regalaron algunas palabras o sencillamente estuvieron allí.

Al equipo del 3T que me acompañó en este viaje e hizo de él lo que debe ser... una experiencia para compartir lo nuevo: a Ana O'C por los tortuichs, a Carlos por sus mensajitos preguntando por Teresa, y a Maritza por su serenidad y su compañerismo.

A Virginia Aponte... por ser ella, por su honestidad, por su manera de enseñanza, por haberme acompañado... mil Gracias...

A Teresa Carreño, por haber sido el medio para conocerme mejor, por la vida que vivió, por su fuerza, por ser ella.

A mi familia...

A mi papá, por sus abrazos y su computadora.

A mi hermana, por su seguridad en sí misma, por seguir siempre adelante, por defender lo que cree, por su ayuda, por pensar siempre en mi, porque desde el día en que nací ha sido una compañía y un complemento insustituible.

A mi mamá, por el apoyo en TODO momento, por comprenderme, por acompañarme siempre, por enseñarme, por amarme... Te amo...

Los amo.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. MARCO REFERENCIAL.....	5
TEATRO TERESA CARREÑO	6
Su imponente exterior	6
Los Orígenes de la edificación	8
Sala de Exposición Teresa Carreño	10
EL TEATRO Y LO HUMANO	11
Acercamientos al concepto de teatro	11
Del teatro como medio para el aprendizaje	13
Aspectos de una obra teatral	15
Trama	15
El Personaje	15
Diálogos	16
Idea	17
Interpretación	17
De la esencia del teatro y su relación con el texto teatral	18
ANTECEDENTES EN LA DRAMATIZACIÓN DE TERESA CARREÑO	23
En el teatro...	23
El Programa Educativo Música para los Niños	23
Carreño: A One Woman Classical Musical	23
Teresita	25
Siete Mujeres Bolivarianas	26
Liszt in petticoat	27
Otros intentos...	28
Teresa Carreño	28
Intentos fallidos...	28

TERESA CARREÑO	30
Una primera aproximación: Biografía de Teresa Carreño	30
Antes de la llegada de María Teresa	30
Inicios musicales en la niñez	32
Partida de Venezuela	34
Primera parada: Nueva York	35
Empiezan las giras	38
Comienza la independencia	45
Nuevo comienzo	46
Regreso a la patria natal	50
El escenario europeo	54
Una nueva promesa de dicha conyugal	56
Teresa sigue adelante	59
El compañero definitivo	60
Vuelta final a Estados Unidos	63
Repatriación	65
Una segunda aproximación: diferentes facetas de Teresa Carreño	67
Trabajo	67
Las diversas caras del trabajo	70
Pianista	70
Cantante	72
Directora	72
Pedagoga	72
Compositora	73
Teresa la madre	76
Sentimiento maternal	76
Los hijos	77
Emilita	79
Lulú	81
Teresita	81

Giovanni	85
Eugenia	88
Hertha	88
La unión conyugal	88
Emile Sauret	89
Giovanni Tagliapietra	90
Eugene D' Albert	91
Arturo Tagliapietra	95
III. MARCO METODOLÓGICO.....	98
Objetivos	99
Tipo de investigación	99
Diseño de investigación	100
Fuentes utilizadas	101
IV. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN.....	105
LA REFERENCIA OBLIGADA: TEATRO TERESA CARREÑO	106
Historia del nombre del Teatro	106
Los méritos para el bautizo	109
EL VENEZOLANO Y TERESA CARREÑO	112
LA LIBERTAD EN LA VIDA DE TERESA CARREÑO	115
Teresa y el concepto de libertad	115
Las fuerzas externas a Teresa	119
Teresa Carreño como ser libre a pesar de lo externo	127
La individualidad	127
Se asoma la fuerza...	128
El piano como columna vertebral	130
El alma de Teresa	133

Alma artística	134
Poesía	135
Conciencia	137
Límites de la naturaleza humana	139
Las polaridades	141
El mundo exterior al alma	144
EL TEATRO COMO MEDIO PARA CONOCER A TERESA CARREÑO	146
Construcción del texto teatral	148
Idea	149
Trama	149
Personajes	150
Diálogo	150
Interpretación	154
Compendio de la producción	155
V. TEXTO TEATRAL: ...MEMORIA CON PORVENIR...	157
VI. CONCLUSIONES.....	179
VII. LIMITACIONES Y RECOMENDACIONES.....	181
VIII. BIBLIOGRAFÍA.....	183
IX. ANEXOS.....	193
Anexo 1: Padres de Teresa Carreño	194
Anexo 2: Exterior e interior de “Villa Teresa”	195
Anexo 3: Teresa en el papel de “Zerlina”	196
Anexo 4: Calendario de conciertos de la Carreño para 1913-1914	197
Anexo 5: Teresa Carreño y sus hijos	198

Anexo 6: Los intentos de unión conyugal	199
Anexo 7: Diarios de Teresa Carreño	200
Anexo 8: Vestuario y peinado de Teresa Carreño	201
Anexo 9: Vestuario y peinado de Manuel y Teresita	202
Anexo 10: Diversos momentos de la Carreño	203
Anexo 11: Entrevista a Teresa Alvarenga	204
Anexo 12: Entrevista a Gustavo Colmenares	208
Anexo 13: Entrevista a Arturo González	215
Anexo 14: Entrevista a Jesús Eloy Gutiérrez	216
Anexo 15: Entrevista a Alecia Marciano	218
Anexo 16: Entrevista a Clara Rodríguez	222
Anexo 17: Entrevista a Luis Pastori	224

INTRODUCCIÓN

Las racionalizaciones carecen, en esencia, de ese carácter de descubrimiento y revelación; ellas se limitan a confirmar los prejuicios emocionales que ya existen en uno mismo. La racionalización no representa un instrumento para penetrar en la realidad, sino que constituye un intento post factum destinado a armonizar los propios deseos con la realidad interior.

Erich Fromm

El acto intuitivo de haber seleccionado este tema se acerca más al tipo de inteligencia que guía esta investigación: la emocional. Las racionalizaciones serán sólo una manera de darle cuerpo a un conocimiento que está interno al ser humano, y que con los años y con la ayuda de la palabra se va revelando, y en ese mismo acto va modificando la vida.

Teresa Carreño, una mujer que admiro, que me inspira, con un enorme caudal de fuerza. Escogerla no fue casualidad, nada más lejano a eso. Escogerla fue buscar en el origen... el mío propio, que a la final resulta no ser sólo mío sino de aquellos que me rodean.

Mi origen está en este lugar donde vi la luz por primera vez, sus calles, su aire, mi mamá, los gallos cantando por la mañana, el carrito de helado con su música por las tardes, el ferry, la desnudez en las playas llenas de guacucos y chipichipis, la lonchera del colegio... eso es lo que escojo, allí busco, allí hurgo. En ese lugar encuentro a quienes respiraron este mismo aire, estos mismos árboles, y también a quienes se tuvieron que enfrentar con los mismos miedos, allí en Venezuela encuentro a otros seres humanos, encuentro a Teresa Carreño. Otro ser humano... y se vislumbra entonces la razón por la que no existimos solos ni aisladamente: nuestro encuentro.

El encuentro se constituye como una columna vertebral de la presente investigación. El encuentro entre quienes compartimos mucho más que un territorio común, entre quienes compartimos esperanzas, miedos, ilusiones, luchas... y las hemos compartido a lo largo del tiempo: entre los venezolanos.

Es precisamente de la ausencia de encuentro de donde surge la inquietud para realizar el presente trabajo. El desencuentro con los orígenes no sólo por parte del investigador, sino también es un desencuentro que viven la gran mayoría de los venezolanos. Subsanan ese desencuentro constituye la vía para encaminar la presente investigación. Teresa Carreño es el ser humano a través del cual se emprenderá dicha tarea.

Teresa Carreño aparece en el panorama no sólo como un personaje venezolano que forma parte de la historia, sino como un nombre que se encuentra constantemente participando de la actualidad venezolana.

Actualmente cuando se transita por las calles de Caracas, cuando se escuchan las noticias en la televisión o la radio, es muy probable que se haga contacto con una obra arquitectónica de importantes magnitudes: el Teatro Teresa Carreño. Numerosos significados comienzan a precipitarse en la mente del venezolano: Olga Tañón, La Misión Robinson, El Festival de Teatro, La Cumbre de Presidentes, Franco de Vita, El Cascanueces... El Teatro Teresa Carreño constituye un centro político, artístico y cultural clave para los venezolanos. Y el carácter político se ha acentuado especialmente en los acontecimientos de los últimos años en Venezuela, pues este Teatro se ha erigido como un centro para la realización de actos políticos masivos. Sin embargo, dicho Complejo Cultural fue bautizado con el nombre de una pianista venezolana: Teresa Carreño, y es a ello a lo que es importante remitirse: a lo humano.

El problema de la investigación se deja entrever cada vez con más magnitudes: se trata del desencuentro del venezolano con Teresa Carreño. Con la principal tarea de

procurar este encuentro entre los venezolanos y sus orígenes a través del teatro como herramienta utilizada a lo largo de la historia para ese fin se clarifica el problema de la investigación: ¿Cómo acercar al venezolano al conocimiento de la pianista venezolana Teresa Carreño a través de un texto teatral?

La inquietud de subsanar el desencuentro con Teresa Carreño, utilizando como herramienta el teatro, ha tenido algunos antecedentes en Venezuela: (a) *El programa Educativo Música para los niños*, el cual desde 1989 realizó funciones anuales en la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, en las que se encarnó a la pianista venezolana con el fin de acercarla a los niños de escuelas públicas y privadas; (b) *Carreño: A One Woman Classical Musical*¹, concierto-monólogo en el que la actriz y pianista Pamela Ross caracterizó a Teresa Carreño, hizo presentaciones en el Teatro Teresa Carreño en 1990 (y también se presentó en Broadway), de esta obra también se realizó un video; (c) *Teresita*, que consistió en una obra infantil en la que se plasmó la infancia de la pianista venezolana y fue realizada por el Grupo Tilingo en Venezuela; (d) *Siete Mujeres Bolivarianas*, en esta obra se encarnó a siete mujeres ligadas con el Libertador Simón Bolívar, una de ellas fue Teresa Carreño.

Entonces, la necesidad de colocar a Teresa Carreño frente a los ojos de los espectadores venezolanos ha constituido una preocupación a lo largo de los años, ¿qué otra justificación puede tener el presente trabajo sino la de un encuentro por parte del investigador con sus propios orígenes que sencillamente resultan ser compartidos, que resultan ser los orígenes de los venezolanos? ¿qué otra justificación puede tener el presente trabajo sino la de subsanar un problema que se ha mantenido a través de los años y que hoy en día adquiere mucha más relevancia por el protagonismo político en el que se ha visto inmerso el Teatro Teresa Carreño? No hay otra, ésa o esas son las justificaciones. El venezolano aún no sabe sobre Teresa Carreño y ello lo aleja de un aval de experiencia: su historia y las vidas humanas que lo precedieron.

¹ Carreño: la mujer número uno de la música clásica.

Acercar al venezolano al conocimiento de la pianista venezolana Teresa Carreño a través de un texto teatral surge entonces como el objetivo general del presente trabajo.

Para ello se construyó un Marco Referencial que posee tres capítulos: el primero de ellos está enfocado en el Teatro Teresa Carreño, su historia y su imponente arquitectura (que lo hace una referencia obligada para el venezolano); el segundo capítulo está dirigido al teatro como medio de comunicación, como lugar de encuentro humano y al texto teatral como paso previo para la representación escénica; finalmente el tercer capítulo se centra en la figura de Teresa Carreño y su vida.

Luego se presenta un Marco Metodológico en el que se concretan los objetivos, así como las fuentes de información utilizadas y los pasos que se seguirán para desarrollar de la investigación. Finalmente se encuentra un apartado denominado Desarrollo de la Investigación donde -a partir de la información recopilada- se desarrollará y concretará el basamento necesario para la construcción del texto teatral.

Finalmente, se hace la reiteración de un pensamiento de Fromm ya esbozado en este apartado introductorio que permitan dar entrada definitiva al trabajo investigativo... “las racionalizaciones carecen, en esencia, de ese carácter de descubrimiento y revelación; ellas se limitan a confirmar los prejuicios emocionales que ya existen en uno mismo.”

MARCO REFERENCIAL

TEATRO TERESA CARREÑO

*La magnitud de la ciudad nos supera.
Entonces
el otro ser humano no nos llega,
no lo vemos.
Ernesto Sábato*

Una de las obras arquitectónicas dedicadas al ámbito cultural más importantes en Venezuela y en Latinoamérica se encuentra ubicada en la ciudad de Caracas. “El Teresa”², como es denominado comúnmente por el venezolano, constituye un centro de la cultura, las artes y en los últimos años se ha conformado en un centro para la política

Su imponente exterior

El Teatro Teresa Carreño constituye una obra arquitectónica con reconocimiento a escala mundial. El diario El Nacional cita a George Izenour, autor del libro *Theater Design*, quien afirmó, refiriéndose a este Teatro, que “una combinación de elementos proclamada imposible por arquitectos, escenógrafos y consultores teatrales en Europa, Australia y en otras partes, finalmente se materializará no en el Norte sino en Sudamérica” (El sector sureste no le pertenece al Teresa Carreño, 2004, p. B-9)

Los estándares arquitectónicos, bajo los cuales se concibió y construyó el Teatro Teresa Carreño, fueron de primer orden. Una muestra de ello fue el hecho de que los diseñadores del mismo viajaron para estudiar teatros de Europa y Norteamérica que les permitieran empaparse de los adelantos tecnológicos necesarios para la construcción del Complejo Teatral de gran magnitud. El Queen Elizabeth Hall de Londres y la Filarmónica de Berlín fueron objeto de su estudio. Esto de acuerdo a lo consultado en el sitio web del Teatro Teresa Carreño el 23 de junio de 2004, donde además se recalca:

² Nombre proporcionado por Juan Francisco Sanz (correo-e, Agosto 11, 2004)

Es... el Teresa Carreño, una imponente edificación de arquitectura progresiva claramente definida, emerge como el centro de un complejo cultural y urbano conformado por importantes instituciones como el Ateneo de Caracas, la Galería de Arte Nacional, el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, el Museo de Ciencias Naturales entre otros. (Sec. Historia del Teatro)

En un principio el teatro estuvo integrado a las áreas verdes del Parque Los Caobos, pero acciones vandálicas agredieron las obras de arte y la estructura física del teatro, por lo que “apenas un año después de su apertura, empezó a divorciarse defensivamente del terreno que en un principio sería parte de su oferta creativa” (Sierra, 2003, A22).

A pesar de ello, Tomás Lugo, uno de los arquitectos que diseñó el Teatro, expresó en una entrevista publicada en el periódico venezolano *El Nacional*: “No existía en América Latina otro teatro como este. Ni Brasil ni México ni Argentina se ufanaban de una estructura así.” (Sierra, *ibid.*)

Para apoyar esta opinión sobre la magnitud arquitectónica del Teatro, Luis Pastori, Ministro de Cultura en el momento de la inauguración del teatro, dijo “el Rey de España se quedó asombrado ante lo que vio, y al ver el mural de Soto tuvo una exclamación extraordinaria” (Conversación telefónica, Agosto 4, 2004).

Finalmente, como un cierre a este primer acercamiento al Teatro Teresa Carreño se completa diciendo que constituye una edificación está construida sobre un terreno de 22.586 metros cuadrados, con 80.000 metros cuadrados de construcción, que posee integradas a la arquitectura obras de artistas como Jesús Soto, Harry Abend y Erling Oloe. Así mismo, sus salas están dotadas de una acústica variable, un escenario transformable y un espacio que permiten brindar la máxima calidad escénica a manifestaciones teatrales, musicales, operísticas y de danza (www.teatroteresacarreño.com, consulta 2004, Junio, 23).

Los orígenes de la edificación

A finales de la década de 1940 es cuando surgió la idea de construir en Caracas una nueva sala de conciertos y espectáculos, pues resultaron insuficientes el Teatro Municipal (inaugurado en 1881) y el Teatro Nacional (inaugurado en 1905) para una ciudad que se encontraba en plena expansión demográfica. Además estos teatros poseían una serie de limitaciones técnicas que les impedían presentar ciertos espectáculos.

La idea de la nueva sala estuvo impulsada también por el hecho de que la construcción del Centro Simón Bolívar creó cambios irreversibles en la fachada del Teatro Municipal.

De acuerdo a lo consultado el 23 de junio de 2004 en www.teatroteresacarreño.com (sec. Historia del Teatro), para mayo de 1967 la Asociación Venezolana de Conciertos anunció la construcción de un teatro para 2400 personas en un terreno de la Urbina, que además tendría algunas dependencias como una sala de exposición y escuela de danza, entre otras. Sin embargo, este proyecto no se cristalizó.

La necesidad de una sala de conciertos que fuera sede definitiva para la Orquesta Sinfónica de Venezuela, fue entonces un motor para el futuro nacimiento del Teatro Teresa Carreño. Pedro Antonio Ríos Reyna, quien era presidente de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, inició las gestiones ante el Presidente de la República, Rafael Caldera, en abril de 1969 con el propósito de materializar este proyecto. La orquesta ya contaba con un terreno en la urbanización San Bernardino, sin embargo, esta localización no fue utilizada por no considerarse lo suficientemente amplia.

Para comienzos de 1970 el Presidente Caldera decide llevar a cabo la construcción de la sala de conciertos, que sería sede la Orquesta Sinfónica Venezuela. Caldera le encargó la labor al Centro Simón Bolívar. Así, el Centro Simón Bolívar, junto

con la Gobernación del Distrito Federal y el Colegio de Arquitectura de Venezuela, invitaron a un concurso para un anteproyecto de la sala para la orquesta. (Alvarenga, 1998)

En septiembre de 1971 El Centro Simón Bolívar encargó la construcción del Complejo Cultural bajo el diseño ganador de los arquitectos Tomás Lugo, Jesús Sandoval y Dietrich Kunckel.

El 11 de junio de 1973 el Presidente del Centro Simón Bolívar, Gustavo Rodríguez Amengual, constituyó la Fundación Teresa Carreño para administrar la Sala Pedro Antonio Ríos Reyna y sus dependencias, así como para la presentación de espectáculos u actividades que contribuyeran al desarrollo cultural. El Centro Simón Bolívar designó a la directiva de esta Fundación y para octubre de 1973, ya la Fundación Teresa Carreño organizaba actividades culturales con el objetivo de crear un ambiente favorable en torno al Complejo Cultural y su futura inauguración. (Alvarenga, 1998)

El 12 de Febrero de 1976, con motivo del primer aniversario de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela “Juan José Landaeta” se inaugura oficialmente la Sala José Félix Ribas del Complejo Cultural como sede de esta orquesta.

Para principios del año 1978, el Centro Simón Bolívar le vende a la nación venezolana el Complejo Cultural Teresa Carreño, junto con el Ateneo de Caracas, los cuales se encontraban en construcción. Ya para el 30 de septiembre de 1981 el Centro Simón Bolívar abandona la denominación Complejo Cultural Teresa Carreño, para llamar a la edificación sencillamente Teatro Teresa Carreño.

Finalmente el 19 de abril de 1983 se inauguró la sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, bajo la presidencia de Luis Herrera Campíns. El nombre de la sala se colocó en honor al antiguo presidente de la Orquesta Sinfónica Venezuela, quien falleció en 1971 en un accidente de tránsito en Nueva York. (Alvarenga, 1998)

Sala de Exposición Teresa Carreño

Después de la apertura del Teatro Teresa Carreño, se inauguró al público en 1988 la Sala de Exposición Permanente Teresa Carreño. Allí se encuentra el Archivo Histórico Teresa Carreño, conformado por pertenencias (cartas, fotografías, programas de mano, vestidos, condecoraciones, entre otros) de la pianista venezolana. Este archivo pertenece al Concejo Municipal de Caracas, y contiene una significativa muestra de las pertenencias de la pianista, las cuales fueron adquiridas por el Vassar College de Nueva York en el año de 1941. Para mediados de la década de los cincuenta, el Vassar College decidió enviar a Caracas parte de la Colección. (Pita, 1999).

EL TEATRO Y LO HUMANO

- ¿Por qué te encaminas a tu cuarto?
- Para quitarme este traje de máscara
Ibsen (*Casa de Muñecas*)

La palabra *teatro* viene de *Theatron*, que quiere decir *lugar para ver*. Sin embargo, el teatro implica para los autores que se han dedicado a su estudio, algo más que el espacio físico, implica humanidad.

Acercamientos al concepto de teatro

Hatcher (1996) señala que el teatro más que un espacio físico “es el lugar para nuestra comprensión de la condición humana. El teatro revela la verdad humana *mostrando* esa verdad en el escenario”³ (p.17). Ya muchos personajes teatrales han revelado su verdad, como la llama Hatcher (op.cit.) por ejemplo, uno de ellos fue Nora en la pieza teatral “Casa de Muñecas”:

*NORA: Quiero pensar por lo pronto en educarme a mí misma. No eres tú hombre a propósito para facilitarme ese trabajo. Debo emprenderlo sola, y por esa razón voy a dejarte.... Ante todo soy un ser humano, igual que tú..., o, cuando menos, debo intentar serlo.... Pero ya no puedo pararme a pensar en lo que dicen los hombres ni en lo que se imprime en los libros. Es menester que por mí misma opine sobre el particular, y que procure darme cuenta de todo.*⁴

Por su parte, Eric Bentley, (1964) al hacer referencia al teatro, no desecha la condición humana expresada por Hatcher (op.cit.) sino que más bien profundiza en un elemento imprescindible en la misma: la emoción:

³ Original en inglés: “In its largest sense(...) is the human arena for our understanding of the human condition. It reveals human truth by *showing* that truth onstage”

⁴ Extracto de un texto de Nora en la pieza teatral “Casa de Muñecas” de Henrik Ibsen. Tomado de Ibsen (2000, p. 114-115)

La experiencia viva de una obra de teatro... es un río de sentimientos que fluye dentro de nosotros, a ratos caudaloso y en otros momentos lento, deslizándose ya plácidamente entre amplias orillas, ya torrenciosamente entre márgenes estrechas, ora descendiendo a un declive, ora precipitándose en rápidos, a veces cayendo en una cascada y otras deteniéndose en una represa, a veces desembocando en un océano. Extrañamente, poco tienen que ver con esto... la erudición profesional, la crítica y la pedagogía (Bentley, 1964, p.15)

Si, como afirma Bentley (op. cit.) lo verdaderamente teatral tiene tan poco que ver con la erudición, la crítica y la pedagogía, entonces es la palabra teatral la que nuevamente puede hacer llegar más certeramente el río de sentimientos al que este autor se refiere.

*ANTÍGONA: Sí, amo a Hemón. Amo a un Hemón duro y joven; a un Hemón exigente y fiel, como yo. Pero si la vida, la felicidad de que usted habla han de pasar por él con su desgaste, si Hemón no ha de palidecer ya cuando yo palidezca, si no ha de creerme muerta cuando yo tardo cinco minutos, si no ha de sentirse solo en el mundo y detestarme cuando me río sin que él sepa por qué, si ha de convertirse a mi lado en el señor Hemón, si ha de aprender a decir que sí él también, entonces ya no amo a Hemón.*⁵

Sin embargo, es importante notar que detrás del teatro y detrás del hecho artístico se encuentra la emoción humana, porque como bien señaló Krebs (1997) la emoción es, “en última instancia, la manera de pensar propia del arte” (p.143).

No obstante, se podría decir que la emoción no es la manera de pensar exclusiva del arte, sino del ser humano como tal, pues como afirma Daniel Goleman (1996) “el hecho de que el cerebro pensante surgiera del emocional es muy revelador con respecto a la relación que existe entre pensamiento y sentimiento; el cerebro emocional existió mucho tiempo antes que el racional” (p.29). Para Goleman (op.cit.) esto otorga un poder inmenso a las emociones sobre el funcionamiento total del cerebro, incluyendo sobre la racionalidad.

⁵ Parlamento de Antígona en la pieza teatral de Jean Anouilh que lleva el mismo nombre. Tomado de Anouilh (1966, p.102)

Cuando la sociedad actual otorga más importancia coeficientes intelectuales, esquemas, patrones, calificaciones, productividad, trámites... y se aleja de la naturaleza humana, que es esencialmente emocional, allí se encuentran las artes, y entre ellas el teatro. “El teatro es otro país que podemos visitar sin abandonar el nuestro. ¡Y qué maravilloso país!... Allí florece esa libertad emocional por falta de la cual, cuando nos hallamos afuera, apenas si podemos respirar” (Bentley, 1964, p.159).

Del teatro como medio para el aprendizaje

Si bien la emoción es la esencia de la naturaleza humana, el acto de aprendizaje está ligado con ésta, aunque por el contrario el aprendizaje sea afrontado primordialmente como un proceso meramente intelectual. “La idea implicada aquí en el acto del aprendizaje es la de una fastidiosa rutina educacional mediante la cual, realmente, puede aprenderse muy poco. Cuando lo aprendido es mucho, siempre hay asociada una gran emoción” (Bentley, 1964, p.113). El acto de aprendizaje se podría ligar entonces con el teatro, por estar implícita la emoción en esta manifestación artística.

Sin embargo, “el arte... trata, no de conocimiento, sino de reconocimiento: nada nos dice que no sepamos.... Nos dice algo que *sabemos* y nos lo hace comprender” (Bentley, 1964, p.60). Vuelven las palabras de Hatcher (1996) citadas al principio de este capítulo: el teatro es el lugar para la comprensión de la naturaleza humana.

Entonces, el teatro más allá que proporcionar información sobre un hecho, personaje o situación histórica (lo cual se acercaría más al aprendizaje a través de la trillada rutina educacional) permite el reconocimiento humano en ese hecho, personaje o situación histórica, permite la conexión con las emociones presentes en aquel personaje o situación.

“Una pieza de teatro tal vez no llegue a analizar a fondo una situación histórica de trascendencia mundial, pero, en la medida en que sea una buena pieza teatral, nos ofrece la interacción de las ideas con los acontecimientos en su realidad existencial” (Bentley, 1964, p.117). El teatro de Henrik Ibsen por ejemplo, en su pieza “Casa de Muñecas” permite conocer a la sociedad del siglo XIX desde su búsqueda de la libertad. Es decir, el teatro proporciona información, pero su esencia es la del reconocimiento humano, la de la comprensión de la condición y la existencia humana.

Este acceder a lo humano, a su naturaleza y su existencia, que hace el teatro, implica un acceso al alma humana. Bentley (1964) se refirió a esto cuando dijo que el teatro no desviste al cuerpo sino que desviste al alma: “¡Qué indecente es el teatro!... vemos descorrerse miles de veces los velos... sobre el espíritu individual, sobre la sociedad, sobre el universo” (p. 149).

Esto lleva a la afirmación de que teatro es más que un simple “aprendizaje” (entendiendo este último como una rutina educacional basada meramente en el intelecto e incluso en la repetición automatizada). El teatro constituye más que eso porque está conectado con el alma, porque desnuda al alma. Y “el alma está, pues aliada a la sabiduría, y en este sentido se distingue y se separa de la inteligencia. La inteligencia está dirigida hacia fuera, hacia la producción, la adaptación, la solución de problemas y el control, y poco necesita estar conectada con la emoción para lograr sus objetivos” (Krebs, 1997, p.17).

El teatro desnuda el alma humana y este acto de desnudo, más que proporcionarnos nueva información “nos dice algo que *sabemos* y nos lo hace comprender” (Bentley, 1964, p.60).

Aspectos de una obra teatral

La obra teatral, si bien es una experiencia que tiene su materia prima en la emoción y que en su transcurso desnuda al alma humana, comprende ciertos aspectos constitutivos, a los que se refiere Eric Bentley (op.cit.), que se encaminarán a esa desnudez del alma humana. Estos aspectos son: trama, personaje (s), diálogo, idea, interpretación. A continuación se ahondará en cada uno de ellos.

1.- Trama: es aquello que permite otorgarle causalidad a los acontecimientos. Es tomar los hechos que se encuentran en la naturaleza de manera caótica y armar un cosmos con ellos. Es una labor intelectual del artista.

La materia prima de la trama es la vida, pero no ese común término medio del diario vivir en su trivialidad exterior, sino más bien las situaciones extremas de los raros momentos culminantes de la vida o de la existencia cotidiana en sus formas secretas y no del todo conscientes (Bentley, 1964, p.39)

En diversos momentos de la historia del teatro, la trama fue rechazada por su artificialidad. Sin embargo, ante esta amenaza es importante que el artista, al crear la trama, no pierda en contacto con la emoción, ya que es la emoción la que proporciona su sustancia al teatro y que distingue al “arte” de la “productividad”.

2.- El Personaje: su materia prima es la gente y lo que suponemos son sus impulsos elementales. Aquí es donde se encuentra el alma humana. El personaje bien puede ser una mera reproducción de lo que el dramaturgo (al igual que el novelista) capta de la vida o del alma humana. Sin embargo, en este proceso del dramaturgo siempre hay ficción y la razón de ello no es otra que lo que plantea E. M. Foster quien dice que:

En la vida real nunca nos comprendemos unos a otros: no existe una completa clarividencia, como tampoco una total franqueza. Nos conocemos mutuamente de forma aproximada, gracias a signos exteriores... Pero en una novela, si el novelista así lo quiere, el lector puede comprender totalmente a los personajes (en Bentley, 1964, p.47)

El dramaturgo, al igual que el novelista, cuenta verdades que sólo se encuentran en la mente de los personajes, por tanto, esas verdades son una invención de dicho dramaturgo o novelista respectivamente, pues estos creadores son también seres humanos que inventan aquello que no logran ver y “ lo esencial es invisible a los ojos”⁶. Surge aquí la diferencia esencial entre una obra de teatro y un libro de historia: el libro de historia sencillamente narra los hechos, mientras que la obra de teatro ingresa en la mente y alma de los personajes, en este camino ingresa también la ficción.

La ficción inunda también al personaje dramático porque éste, durante su vida en el escenario, se concentra más intensamente en los propósitos que lo mueven que una persona en la vida real. La razón de ello es que “la vida sobre el escenario [a diferencia de la vida real] carece de inhibiciones, es interpretada a fondo; lo cual es una de las razones por las que sólo podemos soportar un par de horas de vida escénica por vez” (Bentley, op.cit, p.71).

Asimismo el carácter de los personajes dentro de una obra de teatro “no puede ser observado si no se manifiesta a través de la acción” (Bentley, op.cit, p.68). La raíz de la palabra *emoción* es *motere*, que a su vez proviene del verbo latino *mover*, “lo que sugiere que en toda emoción hay una implícita tendencia a actuar” (Goleman 1996, p.24). El teatro es emoción y se expresa a través de la acción.

3.- Diálogo: es la palabra hablada, la cual debe alcanzar un nivel de lenguaje que “esté muy por encima del habla de todos los días” (Bentley, 1964, p.63). La palabra del teatro es una palabra escrita para ser hablada.

El diálogo no se halla sujeto a ningún territorio en particular: no es un ensayo ni un tratado. Sólo lo obligan las exigencias del drama. Por ello un personaje de una obra teatral no ha de hablar únicamente para demostrar quién es, ni está autorizado a hacerlo cuando se le ocurra. Se halla limitado en sus intervenciones verbales a lo que se relaciona con la obra

⁶ Antoine de Saint-Exupéry, El principito.

como un todo, a lo que contribuye a mantenerla en movimiento a hacerla avanzar lo que es estrictamente necesario, y a la velocidad debida (Bentley, op.cit, p.85).

Por el hecho de que no exista palabra, no quiere decir que se anule la obra teatral. El silencio no significa inacción, al igual que en la música, el silencio puede estar lleno de significados. Una obra puede existir con un guión de mimodrama por ejemplo. Salvat (1983) indica que este tipo de guión “es igual un texto, pero no se emplea el diálogo que tradicionalmente se da como la base fundamental estética del género dramático” (p.18) y coloca como ejemplo algunos textos de Samuel Beckett, como *Actos sin Palabras* que son sencillamente la descripción del deambular de un ser humano en un espacio.

El diálogo puede tomar diversas formas o matices expresivos. Entre algunas de esas formas están: naturalista, retórica, poética, anti-poética y aquellas formas que sea capaz de generar la creatividad del autor.

4.- Idea: es el pensamiento que está detrás de la obra teatral, el cual no opera independientemente del sentimiento sino en armonía con este (Bentley, 1964).

5.- Interpretación: aquí el alma aparece en obra de teatro encarnada por un cuerpo humano, que le otorga carne y hueso a esa alma, le da una apariencia visible. Ese cuerpo es el del actor. En la interpretación de la obra teatral, Bentley (op.cit.) señala que ocurre un fenómeno de sumo valor: el encuentro entre las miradas de los actores, lo cual le añade mucha más vida al texto.

La importante primacía del alma en el hecho teatral la notó Constantin Stanislavski (1981) en su preparación al actor, a quien le decía: “le pido que note, en especial, que la dependencia del cuerpo respecto al alma es particularmente importante en nuestra escuela del arte” (p. 14).

Luego de haber tratado independientemente lo que Bentley (1964) denominó aspectos de una obra, se pasa a tratar al texto teatral como elemento independiente dentro del teatro. El texto teatral contiene dentro de sí los primeros cuatro aspectos de una obra señalados por Bentley, sin embargo, al texto le escapa la interpretación. A partir de esta dicotomía surge el siguiente apartado.

De la esencia del teatro y su relación con el texto teatral

El texto teatral lo define Patricio Pavis (1990) como un texto preformativo, el cual corresponde a una etapa que precede a la realización escénica. Es decir, es la previa fijación del lenguaje a utilizar en la representación teatral. En este caso, el lenguaje es referido como un texto.

Esta necesidad de fijar con anterioridad a la representación teatral el lenguaje comunicativo a utilizar tiene sus antecedentes en las primeras manifestaciones de teatralidad.

Las primeras apariciones de la teatralidad ocurrieron en los ritos y ceremonias de las tribus primitivas. Sin embargo, el hecho de que en los ritos o ceremonias tribales se fijaba de antemano el lenguaje o lenguajes a utilizar, es decir, voz, expresión corporal, música, máscaras, danza, etc. Aquella prefijación del lenguaje se hacía necesaria porque toda la comunidad participaba del rito.

Cabe destacar que estos antecedentes tribales del texto teatral, no se limitaban a la fijación del lenguaje, sino que buscaban llegar formas depuradas en el mismo. La razón de ello es que la comunidad debía dar lo mejor de sí misma para poder comunicarse con los elementos divinizados, ya que los ritos eran de carácter sagrado. (Oliva & Torres, op.cit.).

Cuando llega el teatro y se delimitan las fronteras que enfrentan a quienes actúan con los que ven, continúa la necesidad de fijar con anterioridad el lenguaje. Pero como afirman Oliva & Torres (op.cit.), en el caso de Occidente ocurre algo particular: en el teatro occidental la *palabra*, no constituye uno más de los lenguajes (entre los que pudiera contarse la danza o la música) sino que es el principal sistema dramático comunicativo. La palabra pasa a ser así un elemento protagónico en el teatro occidental.

Si bien la palabra ha constituido un elemento protagónico, Oliva & Torres (op. cit.) advierten un peligro en esto. Ellos aclaran que es un error el entender el teatro únicamente a partir del texto teatral, porque eso provocaría una pérdida de “lo propiamente teatral, lo que podríamos denominar su *lenguaje proyectado* hacia la escena” (p.7), es decir, hacia ese encuentro entre los que actúan y los que ven. Estos autores además señalan otro peligro de estudiar el teatro únicamente a partir del texto teatral, que es el de considerar dicho texto desde una perspectiva literaria, lo que también alejaría al teatro de “lo propiamente teatral” (ibidem).

Si bien el texto constituyó un paso previo para la representación teatral, luego de terminada la misma, el texto permaneció a lo largo de la historia y así surgió el riesgo de entender el teatro únicamente a partir de dicho texto, y no del encuentro entre los que ven y los que son vistos.

Estos peligros han sido objeto de estudio por diversos autores, quienes han analizado el papel del texto teatral y su relación con el teatro.

Ricardo Salvat (1983) es uno de ellos. Él afirma que el texto teatral puede ser entendido desde dos perspectivas:

- Por un lado, puede ser comprendido como un género literario más, tal como lo es la novela o el ensayo, lo cual es uno de los peligros de los que hablaban Oliva & Torres (1997). Bajo esta comprensión del texto

como literatura, se trata de la figura de un lector en lugar de la de un espectador. En este caso el lector establece sus condiciones en cuanto al tiempo y al espacio donde leerá la obra, asimismo puede regresar a ciertas secciones de la misma para releerlas y nuevamente sumergirse en su contenido. Esta perspectiva literaria es una suerte de “teatro para leer”.

- La otra perspectiva que plantea Salvat para entender el texto teatral es la de comprenderlo como el elemento que da pie para la representación teatral.

Por la segunda perspectiva es por la que se inclina Salvat (op.cit.), quien asegura que “el teatro en su calidad de texto, sólo sirve en la medida que da pie a un espectáculo” (p.8). Este espectáculo es aquel que ocurre bajo unos parámetros determinantes de tiempo y espacio, no se trata del lector escogiendo a sus anchas. En el espectáculo coinciden una serie de personas y elementos en un espacio y tiempo para que ocurra un encuentro humano, el cual nació en de ritos de los pueblos primitivos.

Bentley (1964) también se refiere a las dos perspectivas del texto teatral expuestas por Salvat, es decir, el tema del texto teatral como literatura o del texto como el origen para una puesta en escena.

Bentley (op.cit.) afirma que el responder a esta cuestión ha generado diferentes bandos, sin embargo, para él, una buena obra de teatro lleva paralelamente estas dos vidas: la literaria y la teatral. En todo caso, Bentley (op.cit.) recuerda que históricamente el arte dramático surgió de la representación y no del texto, y que esta representación añade una concreción importante al texto: “el actor de carne y hueso” (p.146). Es decir, también se refiere a la necesidad del teatro de provocar el encuentro del actor y con el espectador.

Una posición marcada a este respecto es la que tiene Antonin Artaud, quien “intenta la destrucción del teatro literario y preconiza el regreso a los orígenes rituales... dando el espectáculo una especie de características liberadoras que ayudan a que el individuo alcance a través de las zonas mágicas superiores, caminos de conocimiento” (en Salvat, 1983, p.13)

Entonces, luego de esta recopilación de opiniones en torno a la consideración del texto teatral como ente independiente, cabe reconocer que si bien el texto teatral en sí mismo no encierra la esencia del teatro, sí podría decirse que constituye un importante medio para llevar “la memoria del espectáculo” (Salvat, 1983, p. 103). He aquí una valía del texto teatral.

El espectáculo teatral como tal, al igual que el concierto musical en vivo, es irrepetible, tal como lo eran los ritos antiguos. Sin embargo, tanto en el espectáculo teatral como en el concierto musical en vivo, existe un signo fijo, que es el texto en uno, y la partitura musical en otro. Este signo a la hora del espectáculo se funde con la interpretación del actor o músico, y así se produce el encuentro entre los que ven y los que son vistos, así se da vida al teatro. Pero se reconoce que el texto es quien lleva la memoria, al igual que la partitura. Si bien no existen grabaciones de la ejecución de piezas por Beethoven por ejemplo, sus partituras constituyen la memoria de su música y de su encuentro con el público como artista.

Entonces, el texto teatral es un elemento que si bien no es el origen ni la esencia del teatro, constituye su memoria y además una pieza previa que permite lograr la representación teatral. Así lo vio Raul H. Castagnino (en Salvat, 1983) cuando definió los componentes que permiten llevar a cabo la representación teatral. Estos componentes, colocados en orden de participación, son: en primer lugar, el autor de la obra; en segundo lugar, la obra como tal, sobre la que se estructurará la representación; luego el director escénico; el actor; los accesorios escénicos; y finalmente el público.

El texto teatral es un paso previo para la obra y su interpretación, constituye por tanto un germen para el encuentro humano, después de todo “una pieza de teatro es una obra escrita por alguien que no desea sino hablar a un auditorio que sólo desea escuchar hablar” (Bentley, 1964, p.81); y el hablar y escuchar son actos de encuentro.

ANTECEDENTES EN LA DRAMATIZACIÓN DE TERESA CARREÑO

*Teresita,
en un rincón del teatro que
lleva su nombre,
sigue esperado a que cuenten
su historia.
Einar Goyo Ponte*

La vida de la pianista venezolana que falleciera hace menos de un siglo, Teresa Carreño, fue punto de partida para la dramatización teatral, y el espectador venezolano del siglo XX y XXI fue testigo de ello. Seguidamente se hace un recuento de dichas experiencias.

En el teatro...

El programa Educativo Música para los niños

En octubre de 1989 la Fundación Carlos y Alegría Beracasa y la Fundación Teresa Carreño efectuaron un convenio para llevar a cabo *El programa Educativo Música para los niños*. Este programa realizó funciones anuales con músicos, actores y bailarines, y se dirigió a niños de escuelas públicas y privadas (Alvarenga, 1998). En este espectáculo se encarnó, por varios años consecutivos, a la gran pianista venezolana con el fin de mostrar a los niños los logros que había alcanzado su compatriota. Las funciones fueron realizadas en la Sala Ríos Reyna del Complejo Cultural Teresa Carreño.

Carreño: A One Woman Classical Musical ⁷

La pianista y actriz estadounidense Pamela Ross creó un musical llamado “Carreño: A One Woman Classical Musical” el cual se estrenó en 1989 en la ciudad de Nueva York, y en el que actuó ella misma. Luego de ser presentada en Broadway en la

⁷ Carreño: la mujer número uno de la música clásica.

sala del Intar Theatre de Nueva York, durante nueve meses consecutivos, el espectáculo vino a Venezuela.

Este espectáculo musical llegó a Venezuela en el año 1990 para presentarse, en idioma español, en la Sala José Felix Ribas del Teatro Teresa Carreño del 23 al 30 de noviembre.

La pieza “Carreño” fue un *concierto-monólogo*⁸ donde la actriz y pianista Pamela Ross narró hechos ocurridos en la vida de la Carreño e interpretó piezas musicales al piano: integró la música a la acción escénica. Asimismo, la obra estuvo estructurada en dos actos, y, como ya se esbozó, por ser un monólogo, el único personaje fue Teresa Carreño.

Benjamín Jenne (1981) señaló en un artículo llamado *Un Celarg para la Carreño* que el texto teatral de la Ross se centró en el drama del personaje por encontrar a su hija Emilita entregada en adopción. Por su parte, Alina Tufani en su artículo *Pamela Ross encara a Teresa Carreño* publicado en el periódico *Economía Hoy* el 21 de noviembre de 1990, amplía esta información indicando que:

La Ross ubica la escena de todo el espectáculo en la antesala de un concierto que Teresa Carreño ofreció en Nueva York, a la edad de 42 años y con el estigma de una fuerte depresión que la mantuvo dos años ausente del panorama musical internacional, debido al rechazo de su hija Emilita separada desde su nacimiento y ofrecida en adopción. (p. s/n)

En materia de contenido musical la pieza contó con interpretaciones musicales durante el transcurso de la acción escénica. El repertorio consistió en piezas musicales ligadas a Teresa Carreño, que en su mayoría no eran ejecutadas en su totalidad, de autores tales como Frederik Chopin, Robert Schumann, Juan Sebastián Bach, Felix

⁸ Expresión utilizada por Pamela Ross para referirse al su musical “Carreño”, en una entrevista publicada en *El Nacional* del 21 de noviembre de 1990 y escrita por Marisol Zambrano.

Mendelssohn, Franz Liszt, Edward MacDowell, Edward Grieg y Scott Yopling. (Corona, s.f.).

La respuesta del público venezolano a la obra no fue positiva: hubo poca asistencia. Este hecho lo reseñó el *Periódico del Teatro* (Sonidos purísimos se escucharon en Noviembre, 1990) que destacó la ausencia de público en estas presentaciones. Asimismo indicó que las razones de la poca afluencia de público fueron: la falta de respaldo publicitario, un horario poco favorable y una sala inadecuada.

Por su parte, la crítica de Benjamín Jenne (1981) en su artículo *Un Celarg para la Carreño* acerca del musical de la Ross señaló: “no hubo aquí ninguna aproximación real a la Carreño. Ni siquiera en el aspecto principal de su gloria, que fue, el de su arte como intérprete genial” (p.C15). El uso, por parte de la Ross, de “chistes fáciles, verídicos o no... nos hacen pensar más que en una autora teatral, en alguien que veía mucho Lucille Ball. O como dijo en forma lapidaria el pianista Adalberto Bracho y gran admirador de la Carreño: fue una americana más” (ibidem)

Teresita

El 7 de agosto de 2002 se estrenó en la Sala José Félix Ribas del Teatro Teresa Carreño la pieza *Teresita*, una obra infantil escrita por Heli Berti (director del grupo Teatro Tilingo) que relató los primeros años en la vida de la pianista. Esta obra, que recibió el Premio TIN 2001 en la categoría de Mejor Dramaturgia y que estuvo presente en el XIV Festival Internacional de Teatro de Caracas, utilizó como elemento principal de la escenografía “un gran piano, de 4 metros de largo y 1,80 metros de alto... que cumplió las funciones de teatrino y pantalla de sombras chinescas” (Rojo, 2002)⁹. Así mismo, la obra también contó con la presencia de una narradora, una pianista en vivo y ocho actores que se repartían los roles de: Teresita, su papá Manuel Antonio, su mamá

⁹ Esta referencia carece de número de página ya que fue tomada del Centro Documental del Teatro Teresa Carreño, donde se carecía de esta referencia.

Clorinda, su hermano Manuel, una profesora de piano, técnicos de grabación y escolares, entre otros roles (Chapellín, 2002).

Einar Goyo Ponte (2002) en su artículo *Buscando a Teresita* hizo referencia a esta obra infantil e indicó que la forma de escritura de la pieza debilitó la hermosa idea de recrear la infancia de Teresa Carreño: “una serie de juegos inconexos, con variable fortuna, de comicidad fácil, alguna estridencia, uso de marionetas y sombras chinescas, van sucediéndose en el deseo, infructuoso, por desgracia, de cohesionar una historia, en el fondo inexistente.”¹⁰ Así mismo Ponte (op.cit) indicó que no existió un diseño de personajes, puesto que estos no sufrieron ninguna evolución ni transformación, éstos, por el contrario, transitaron por escasos episodios sin encontrar nunca un clímax ni participar de ningún conflicto.

Por su parte Jesús Eloy Gutiérrez, investigador de la figura de Teresa Carreño, hizo un comentario acerca de esta obra teatral, él señaló que la misma se presentó en el Teatro Teresa Carreño, sin embargo “tuvo que suspenderse porque el público no fue receptivo con la obra”. Entre las razones con las que justificó la poca receptividad estuvo: el hecho de que ya había sido presentada en el Teatro Tilingo y que “los actores que encarnaron a los personajes tampoco estuvieron a la altura” (entrevista personal, Julio 16, 2004).

Siete Mujeres Bolivarianas

Según lo consultado en la página web <http://bolivarianas.tripod.com.ve/mujeres/index.html> en la fecha 12 de julio de 2004, la Escuela de Arte Dramático de Maracay y la Fuerza de Mujeres Bolivarianas del Edo. Aragua, realizaron una obra en la que se le dio vida a siete mujeres que tuvieron algún tipo de relación con el Libertador Simón Bolívar. Entre estas mujeres, estaba incluida Teresa Carreño por haber compuesto un himno en honor a Bolívar y por tener relaciones

¹⁰ Esta referencia carece de número de página ya que fue tomada del Centro Documental del Teatro Teresa Carreño, donde se carecía de esta referencia.

de parentesco con él. Las otras de las mujeres incluidas en la obra fueron: María Antonia (hermana del Libertador); La Negra Matea; María Teresa del Toro (esposa de Bolívar); Luisa Cáceres de Arismendi, Manuela Saenz y Teresa de la Parra. Las alumnas del primer año de la Escuela de Arte Dramático fueron las encargadas de darle vida a estas mujeres de la historia venezolana.

Liszt in petticoat.¹¹

Se trató de un espectáculo que nació de la pianista venezolana Clara Rodríguez y que a pesar que nunca fue presentado en Venezuela, se consideró pertinente hacer referencia a él en la presente investigación.

El nombre de este espectáculo, nace de las palabras que un crítico dijo acerca de Teresa Carreño luego de un concierto, “tiene la improvisación de Beethoven, el genio de Verdi... en resumidas cuentas es una pequeña Liszt en faldas” (Rodríguez, entrevista personal, Diciembre 22, 2003).

Liszt in petticoat combina música con teatro y está basado primordialmente en el libro de la principal biógrafa de la Carreño: Martha Milinowski. En este espectáculo participa una pianista, que es Clara Rodríguez, y una actriz, que es la inglesa Karin Fernald. Rodríguez interpreta en el piano piezas compuestas por Franz Liszt, Teresa Carreño y Gottschalk (quien fuera maestro de la Carreño en su infancia). Por su parte, la actriz inglesa encarna a Teresa Carreño en la narración de diversas anécdotas y en la lectura de críticas de prensa. Este espectáculo se presentó dos veces en el Bolívar Hall de Londres en el año 2003, y también se presentó en París, donde se llenó la sala con la audiencia (Rodríguez, entrevista personal, Diciembre 22, 2003).

¹¹ Liszt en Faldas.

Otros Intentos...

Teresa Carreño

Aunque esta referencia no se trata de una pieza teatral, se hace mención al video llamado *Teresa Carreño* pues en el mismo se realizó una dramatización de la vida de la artista venezolana, y es pertinente considerarla como antecedente de esta tesis. Este video fue escrito y dirigido por Marilyn Birchfield, actuado por Dalila Colombo y producido por Interamericana de Cine en el año de 1992. Este video, presenta algunos errores históricos, así lo destacó Gutiérrez (Entrevista personal, Julio 16, 2004), quien señaló por ejemplo que las causas que llevaron a Teresa Carreño a emprender su viaje a Venezuela en el año de 1885, fueron distintas a las presentadas en este video.

Intentos fallidos...

En otras ocasiones se intentó llevar la vida de Teresa Carreño al cine y a la televisión, sin embargo esta posibilidad no vio la luz. Sin embargo, se citan las referencias de aquellos intentos fallidos:

1. En su artículo *Teresa Carreño: una vida de película*, Alexandra Cariani (s.f) señaló:

“El Ministerio de la Cultura de Alemania le propuso a Foncine la realización de un documental para televisión sobre la vida de la pianista venezolana. El proyecto es sólo uno de los logros obtenidos gracias a la participación de nuestro país en el 40 Festival de Cine de Berlín.”¹²

Sin embargo, no se lograron encontrar señales de la realización de este documental.

2. Juan Antonio González (1990) indicó en su artículo *Isabel Carlota Rodríguez filmará “Teresa Carreño”* que esta realizadora venezolana radicada en Nueva York

¹² Esta referencia carece de número de página y de fecha ya que estos datos no estaban presentes en el Archivo Histórico de Teresa Carreño, de donde fueron tomados estos artículos de periódicos.

realizaría una película con el propósito principal de desmitificar a Teresa Carreño y acercarla a la mayoría de los jóvenes venezolanos. Sin embargo, tampoco se logró dar con el paradero de este proyecto, que contó con la colaboración para su guión de la también cineasta venezolana, Fina Torres.

3. Alina Tufani (1990) señala en su artículo *Pamela Ross encara a Teresa Carreño* que el espectáculo musical creado por Pamela Ross para Broadway acerca de la Carreño tenía intenciones de ser llevado a cine: “unos cineastas en Hollywood, entre los que se encuentra la productora, cantante y actriz, Barbara Streisand están interesados en hacer una película de este unipersonal, con el guión que la Ross está realizando en la actualidad.” Este proyecto únicamente vio luz en una versión para televisión del mismo monólogo que Ross presentó en Broadway, realizado por *88 Carat Productions, Inc.* con una duración de 95 minutos y llamado sencillamente “Carreño”.

TERESA CARREÑO

*Que, así, el hombre mantenga
lo que de niño prometió
Hölderlin*

Una primera aproximación: biografía de Teresa Carreño

A los ocho años una niña declaró: “Seré una artista toda mi vida”. Ocurrió en el siglo XIX, y se trató de María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena, mejor conocida como Teresa Carreño.

Teresa Carreño nació el 22 de Diciembre de 1853 en la ciudad de Caracas, en medio de una América Latina plagada de guerras civiles y de una Venezuela que no difería de esta realidad continental. Sin embargo, la misma Carreño se refiere al día de su nacimiento con una perspectiva particular: “El día que yo nací los esclavos de mi abuela fueron declarados libres por la ley, ¡piensa que atmósfera de libertad me dio la bienvenida al mundo!”¹³ (Armstrong, 1917, p.6)

Antes de la llegada de María Teresa

La unión entre las familias Carreño y García de Sena, no sólo dio origen a Teresa Carreño, sino que constituyó el encuentro entre dos familias cuyos antecedentes se caracterizaron por tener un estrecho vínculo con el quehacer político, intelectual y cultural venezolano.

Por parte paterna, la profesión musical fue un legado que se transmitió por varias generaciones. El bisabuelo de Teresa, Adrián Alejandro Carreño, fue organista, compositor y maestro de capilla. El abuelo, José Cayetano Carreño, es todavía considerado uno de los compositores más representativos de la Venezuela colonial. El

¹³ Original en inglés: “(...) the day I was born [my grandmother’s slaves] were declared free by the enacted law, think what an atmosphere of freedom welcomed me into the world!”

tío abuelo fue Simón Rodríguez (o Carreño), que si bien no se dedicó a la música, tuvo una gran pasión por la docencia que lo llevó a ser el maestro de Simón Bolívar.

Finalmente, el padre de Teresa Carreño fue Manuel Antonio Carreño Muñoz¹⁴, quien no sólo fue músico y ejecutante del piano (compuso “500 ejercicios para piano” con el propósito de preparar a Teresa en dicho instrumento), sino que fue un destacado político que ocupó cargos como: Director de Crédito Público, Ministro de Hacienda, Ministro de Relaciones Exteriores, Administrador del Banco de Venezuela. El padre de Teresa también se destacó por sus inclinaciones pedagógicas al fundar el Colegio Roscio en Caracas y al escribir el “Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos”. Este manual, conocido comúnmente como “El Manual de Carreño”, no sólo fue recomendado por el Congreso Nacional de Venezuela en 1955 para el uso de todos los ciudadanos, sino que “con el paso del tiempo... pasó a ser una referencia para millones de personas en América Latina, convirtiéndose así, durante décadas, en un libro de gran difusión, con numerosas ediciones en Colombia, México, Panamá, Puerto Rico y República Dominicana, entre otros países” (Nota al lector en Carreño, 2001, p. 3).

Con respecto a la familia materna, se sabe que ésta provenía de los Marqueses de Toro de origen español. La madre de Teresa, Clorinda García de Sena y Toro¹⁵, pertenecía a una familia noble y de fortuna la cual pensó que esta joven había descendido de categoría o posición social al casarse con Manuel Antonio Carreño que era el hijo de un profesional (Milinowski, 1953/1986)

Acerca de Clorinda García de Sena y Toro se conoce que fue sobrina de la esposa del Libertador, María Teresa del Toro y Alaiza, así como también fue sobrina del Marqués Rodríguez del Toro (íntimo amigo de Simón Bolívar). Este vínculo que existió entre la familia materna de Teresa Carreño y el Libertador Simón Bolívar se le hizo

¹⁴ Ver Anexo 1.

¹⁵ Ver Amexi 1.

notar a la Carreño en una entrevista mucho más adelante en su vida, a lo que ella respondió: “¡Acaso el recuerdo de que él decretó libertad hace que yo me sienta incoerciblemente libre!” (en *Muerte de Teresa Carreño*, 1917, pag. 1). Es una constante encontrar en la Carreño pensamientos relativos a la libertad.

Finalmente estos orígenes llegaron a Teresa Carreño, quien fue la tercera de cuatro hijos que tuvo el matrimonio Carreño-García de Sena: María Emilia Gertrudis de Jesús, María Teresa Gertrudis de Jesús (1841), María Teresa Gertrudis de Jesús (1853), Manuel Antonio Alejo Ramón del Carmen. La razón de que se repita un nombre es que la segunda hija de este matrimonio, cuyo nombre era María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena, murió tempranamente y su nombre lo heredó la siguiente hija de la pareja, es decir, la futura pianista Teresa Carreño.

Inicios musicales en la niñez

La familia Carreño-García de Sena era una familia “ejemplar, sociable cuyo hogar se hizo centro de agradables reuniones durante las cuales se hacía música, se bailaba y se declamaban poesías románticas” (Peña, 1953, p. 302). La misma Carreño lo recuerda en sus memorias (Armstrong, 1917):

Quando yo tenía tres años y medio de edad toda la gente ligada con el ambiente musical de Caracas, donde nosotros vivíamos, solían frecuentar nuestra casa. Los grandes artistas que venían a Venezuela pedían cartas para visitar la casa de mi padre; su posición como Ministro del Gobierno les brindaba, también, una especie de presentación; mi hermana mayor tocaba hermosamente el piano, así que en este sentido nuestra casa era el centro para encuentros musicales y veladas nocturnas.¹⁶ (p.6)

En esta casa, en la cual la música no faltaba, comenzaron a aparecer desde muy temprana edad los signos de la inclinación musical de Teresa: a los cuatro meses de edad movía la cabeza al compás de las distintas piezas que se tocaban cerca de ella, aún

¹⁶ Original en inglés: “When I was but three and a half years old all the musical people of Caracas, where we lived, used to gather at our home. The great artists coming to Venezuela asked for letters to my father’s house; his position as government minister gave them, too, a sort of introduction; my oldest sister played the piano beautifully, so in this way our house was the center for musical meetings and evening parties”.

siendo bebé canturreaba melodías y apenas pudo dar sus primeros pasos bailaba (Milinowski, 1953/1986). Según palabras de la propia Teresa siempre que había música en su casa, ella se negaba a ir a dormir, lo que hacía es que cerraba las cortinas de su pequeña cuna para evitar que a enfermera que la cuidaba se diera cuenta de que aún seguía despierta (Armstrong, 1917).

A los tres años y medio apareció el primer signo evidente de la futura pasión de Teresa, ella lo cuenta en una entrevista otorgada durante su visita a Australia en el año 1907 al periódico Sydney Morning Herald y que se encuentra en el Archivo Histórico de Teresa Carreño (Madame Carreño, 1907):

Fui descubierta por mi padre en el instrumento cuando sólo tenía tres años y medio de edad. Todo pasó de esta manera. Unos amigos tocaron unas nuevas danzas polacas para mi hermana, que tenía 13 años... Yo estaba en cama y los escuché con gran gusto. Al día siguiente me paré frente al piano en el salón de música vacío, y empecé a armonizar una de ellas de memoria. Mi padre, un buen pianista, oyó los sonidos, y fue para mostrarle a mi hermana mayor (como él suponía) que dos de los tres acordes estaban incorrectos. Cuando me vio, prorrumpió en lágrimas. Naturalmente, yo estaba afligida, y lanzando mis brazos alrededor de su cuello lloré “Oh, papá, querido papá, te prometo nunca hacerlo más” Después de eso, un poco más tarde él me enseñó con el más grande ardor, y a los seis años y medio yo podía tocar la Fantasía de “Norma” de Thalberg.¹⁷

A la edad de 5 años Teresa improvisaba lo que ella llamaba óperas para divertir a sus muñecas y a sus amigas. Fue a la edad de seis años y medio cuando su padre comenzó a darle clases de piano formalmente, con ejercicios escritos especialmente para ella que cubrían todas las dificultades técnicas y rítmicas con las que podía encontrarse

¹⁷ Original en inglés: “I was discovered by my father at the instrument when only 3 ½ years of age. It all happened in this way. Some friends played through a few new Polish dances intended for my sister, who was 13 years my senior. I was in bed and listened to them with great delight. Next day I stood at the piano in the empty music-room, and began to harmonise one of them from memory. My father, a fine player himself, heard the sounds, and looked in to show my elder sister (as he supposed) that two of the three chords were incorrect. When he saw me, he burst into tears. Naturally I was grieved, and throwing my arms round his neck I cried “Oh, papa, dear papa, I promise never to do it any more” So far from that, a little later he taught me himself with the greatest ardour, and at 6 ½ I could play Thalberg’s Fantasia on Norma”. (Esta referencia no posee número de página porque es un recorte de periódico recolectado por la pianista Teresa Carreño que es parte del Archivo Histórico de Teresa Carreño).

el pianista. En poco tiempo Teresita dominó piezas de mayor envergadura y su padre decidió llamar al pianista profesional Julio Hohené para completar su educación musical.

Una de las muestras que tuvo la ciudad de Caracas del genio precoz de Teresita fue cuando el 11 de julio 1861 la Banda del Batallón Concepción ejecuta en el Teatro Caracas una polka compuesta por ella para el General Páez. Sin embargo, las muestras del progreso de Teresita en el piano sucedían más comúnmente en las veladas familiares en las que se hacía música y que eran tan acostumbradas en su hogar.

Partida de Venezuela

Para el año de 1862, Manuel Antonio Carreño, comenzó a considerar seriamente la manera de dirigir el futuro musical de Teresita. Con respecto a la realidad musical de Caracas para esa época, Jesús Eloy Gutiérrez (2003) señala que “apenas existía la escuela de música de la Academia de Bellas Artes dirigida por Atanasio Montero (fundada en 1850), la cual intentaba adquirir un piano para sus alumnos” (p.11). Entonces se perfiló, para la familia Carreño, la posibilidad de viajar al exterior. Milanca Guzmán (1990) señala que esta partida estuvo aunada en dos causas. Por un lado estaba el deseo del padre de Teresa de presentar a su hija en diferentes escenarios del mundo, de que ésta escuchara música mejor interpretada y de que llevara más lejos sus estudios de piano. Por otro lado estaba la realidad que vivía Venezuela, que no sólo era un país sumamente dependiente en materia cultural, sino que se encontraba en una continua inestabilidad política después de su separación de la Gran Colombia, así como en una precaria situación económica. Además, el desencadenamiento de la Guerra Federal obstruyó las posibilidades a Manuel Antonio Carreño de desarrollar su carrera como funcionario público, pues cayeron derrocados los gobiernos a los que él había servido.

Para aclarar definitivamente el tema de la salida de la familia Carreño-García de Sena de Venezuela, las palabras de la propia pianista constituyen una valiosa fuente. En

las memorias de Teresa Carreño que se encargó de hacer William Armstrong (1917), ella se refirió a este tema diciendo:

Lo que sucedía, y pienso que ahora no es mucho mejor, era que el partido en el poder era amargamente odiado por su principal antagonista; esto sencillamente significaba no sólo pasiones políticas, que uno podría excusar, porque un hombre puede ser noble y aún tener pasiones políticas; sino que se convirtió en una cuestión de intereses personales. Mi pobre padre, y estoy contenta de decir esto, pertenecía al grupo de hombres que deseaban el bien de su país; él no quería usarlo para agrandar su cuenta en el banco.

Bajo las condiciones existentes allá, este tipo de hombre es siempre odiado cordialmente, porque es una fuente de disturbio para otros de inclinaciones no tan honestas. Mi padre probó ser una gran piedra en el camino para el partido que estaba luchando por ascender y que deseaba enriquecerse con el dinero del país. Sus oponentes tomaron ventaja de manera repentina, él se vio obligado a emigrar, pensando que la situación duraría sólo unos meses¹⁸ (p.6)

Primera Parada: Nueva York

La mañana del 1 de agosto de 1862 partió de Puerto Cabello el barco Joseph Maxwell con destino a Nueva York. A bordo viajaba prácticamente toda la familia Carreño y algunos sirvientes (14 personas en total). Esta partida se dio poco tiempo después de que María Emilia, la hermana mayor de Teresa, se casara con su primo hermano Manuel Lorenzo Carreño. María Emilia, llamada cariñosamente Emilita, no viajó con el resto de la familia a Nueva York, sino que se quedó en Caracas y constituyó en adelante un importante contacto de la artista con su patria natal (Milinowski, 1953/1986).

¹⁸ Original en ingles: “As it used to be, and I think it is not much better now, the party in power was hated bitterly by its main antagonist; this simply meant not only political passions, which one can excuse, because a man may be noble and yet have a political passion; but it became a question of personal interests. My poor father, and I am glad to say this, belonged to the group of men desiring the good of their country; he did not wish to use it to make his bank account larger./Under the existing conditions there, that kind of man is always hated cordially, because he is a source of disturbance to others no so honestly inclined. My father proved a great stone in the way of the party striving for ascendancy, and wishing to enrich itself with the country’s money.”

La familia Carreño se asentó en la Segunda Avenida de Nueva York, y allí comenzaron a darse veladas musicales, como era ya costumbre de esta familia, a las que asistían críticos y aficionados. En poco tiempo los periódicos de la ciudad hablaban de las habilidades e improvisaciones de Teresa en el piano.

En esos días Teresita fue escuchada por Luis Moreau Gottschalk quien “no sólo fue el primer pianista importante de Estados Unidos” (Schonberg, 1990, p. 185) sino que “también fue el primer compositor nacional” (Schonberg, *ibidem*), y además de ello era el compositor predilecto de la pequeña artista. En este importante encuentro para Teresa y para la familia Carreño, Gottschalk besó a la niña en la frente dando así su sello de aprobación. Sin embargo, luego de que Gottschalk besó a la niña, procedió a tocar él en el piano, Simón Camacho que era un periodista y amigo de la Carreño, relató lo que le sucedió a Teresa:

Cuando Gottschalk dejó el piano, el rostro de Teresita parecía brotar sangre, sus hermosos ojos negros estaban velados como por una nube y al fin perdió el aliento. Ella nunca había oído al genio con que su imaginación había solamente soñado. Lo encuentra de repente, ve por obra de milagro lo que ideaba imposible. El golpe era demasiado fuerte para su frágil constitución de niña. La grandeza de Gottschalk la quebrantó como lirio doblado por el huracán (Camacho, 1967, p.7)

Mientras la familia Carreño aún se acostumbraba a la nueva ciudad y a su idioma, ocurrió algo que no estaba planificado: repentinamente la familia cayó en una crisis económica provocada por la muerte de la persona de confianza que administraba sus bienes en Caracas. El hijo y heredero de este administrador hizo caso omiso de la palabra dada por su padre para tener la custodia de los bienes de los Carreño.

Los Carreño habían hecho un trato únicamente de palabra con su administrador, Teresa Carreño se refiere a la razón de este arriesgado trato:

Nosotros tenemos todo el orgullo de nuestros descendientes españoles, y tenemos también todas las desventajas y dificultades de él. Una característica del carácter español es que cuando tú confías en un amigo,

confías en él como en ti mismo. Y tomar un recibo de uno de ellos, en esos tiempos, hubiese sido el más grande de los insultos. Mi papá y su hermano tenían un querido amigo, que era como un hermano. Este hombre era un abogado y notario público. Ellos tomaron todos sus seguros, dinero y bienes de todo tipo, y las dejaron en manos de este hombre... Ellos nunca pensaron en pedirle un recibo escrito, eso hubiera sido un insulto a muerte¹⁹ (Armstrong, 1917, p.6)

En fin, la familia Carreño se encontró en Nueva York, una ciudad desconocida para ellos, con suficiente dinero para subsistir un mes.

A pesar de que los amigos que la familia había hecho en Nueva York le indicaron a Manuel Antonio que en Teresita tenía una fortuna, el padre de la niña se resistía a presentarla en público. La razón de esa resistencia familiar la explicó Teresa (Armstrong, 1917):

El orgullo familiar, ese fatal orgullo español, surgió en necia resistencia: ¡Qué! ¿Una descendiente de los Marqueses de Toro tocando por dinero en un escenario frente al público? ¡Eso sería la más grande mancha en el escudo familiar! ¡Eso no podía ser aceptado! (p.6)²⁰

Finalmente, la necesidad fue más fuerte que el orgullo familiar y el padre de Teresa aprobó la presentación de la niña en un espacio más grande que el de la familia, éste fue el Irving Hall de Nueva York. Se trató de una audición privada para músicos, críticos y aficionados. Esta presentación el día 7 de Noviembre de 1862 fue un éxito absoluto, entonces se fijó otra presentación para el día 25 del mismo mes en la que se presentaría a Teresita al público de Nueva York. Las 1250 localidades del Irving se vendieron y Teresa cautivó a los críticos más pesimistas. Si bien Teresita no hablaba el idioma inglés

¹⁹ Original en inglés: “We have all the pride of our Spanish descent, and we have, too, all the drawbacks and difficulties of it. One trait of the Spanish character is that when you trust a friend, you trust him like yourself. To take a receipt from such an one in those times would have been the greatest insult. My father and his brother had a very dear friend, like a brother. This man was a lawyer and a notary public. They took all the securities, money, assets of every kind, and left them in that man’s hands (...) they never thought of asking him for any written acknowledgment, that would have been a deadly affront.”

²⁰ Original en inglés: “The family pride, that fatal Spanish pride, arose in stubborn resistance: What! a descendant of the Marquises of Toro playing for money on a stage before the public? That would be the greatest stain on the family escutcheon! That could no be accepted!”

y agradeció los aplausos en español, logró hacer llegar el mensaje universal de la música al público neoyorquino, así lo señaló su alumna y primera biógrafa Martha Milinowski (1953/1986). Según Milinowski (op.cit.) en esta fecha fue cuando Teresita le confesó a su madre: “Seré una artista toda mi vida” (p. 11).

Durante este período también se presentó en la Academia de la música, una sala de 3000 espectadores que se llenó completamente. Sin embargo, según Milinowski (op.cit.) los Carreño no vieron los beneficios económicos de este concierto.

La Carreño indicó en una entrevista (Madame Carreño: Wonder Child and Women, s.f.) que su carrera estaba planificada para ser sólo temporal. Sin embargo, el dinero que ella ganó fue invertido por su tío y por su padre con pocos beneficios, lo que obligó a que la niña saliera constantemente al rescate económico. Por demás esto fue algo que no disgustó para nada a Teresita, ya que fue lo que le permitió continuar con su carrera artística.

Empiezan las giras

La segunda ciudad que visitó Teresita en los Estados Unidos fue Boston. El 2 de Enero de 1863 fue su primera aparición, y se dio en el Music Hall. A ésta le siguieron otras presentaciones entre las que se destacan el *matinée* en el Music Hall gratuito para niños de escuelas públicas, el recital en el Chikering Hall y el concierto en el Music Hall con la Orquesta Filarmónica de Boston en el que le otorgaron a la niña una medalla cuya inscripción en el reverso decía: “Obsequiada a Teresita Carreño, la niña pianista, por la Sociedad Filarmónica de Boston como tributo de homenaje a su genio. Enero 24, 1863” (Milinowski, 1853/1986, p. 55).

Para finales del mes de marzo Teresita llegó a una ciudad en la que compartían su idioma: La Habana, la razón de su presencia no era otra que para dar nuevos conciertos. Por su parte, Gottschalk, el ídolo, profesor ocasional y protector de Teresita,

la anunció a los diarios de aquella nueva ciudad. El debut de Teresa fue el día 8 de abril de 1863 en la sala El Liceo (Gutiérrez, 2003). Entre sus presentaciones estuvieron: la del Teatro Tacón, la del Liceo Artístico y Literario de Matanzas, y la del Teatro Esteban. En las dos ciudades que visitó (La Habana y Matanzas) Teresa recibió la distinción de “socia facultativa” por parte de organizaciones musicales.

En octubre de 1863 ocurrió uno de los hechos más citados en la vida de Teresa Carreño, y este fue la invitación del Presidente de los Estados Unidos, Abraham Lincoln, a Teresita para que ésta tocara en la Casa Blanca. La velada logró arrancar algunas lágrimas del Presidente cuando Teresa interpretó su pieza favorita: *Mocking Bird*, después de que él mismo la solicitara. Sin embargo, el carácter de Teresa no distinguía cargo político cuando se trataba de expresarse, y dejó claro que el piano de la Casa Blanca estaba increíblemente desafinado. La misma Carreño contó todo este episodio cuando la entrevistaron más adelante en su vida:

El Presidente y su familia nos recibieron informalmente, ellos fueron todos tan agradables conmigo que casi olvidé ser cascarrabias bajo el hechizo de su amistosa bienvenida. Volví en mí, de cualquier modo, cuando la Sra. Lincoln me preguntó si quería probar el piano de la Casa Blanca [esto era un piano de cola Schomaker recién comprado]. Inmediatamente asumí la actitud más crítica hacia todo: la banqueta era inadecuada, los pedales estaban fuera de mi alcance, y cuando deslice mis dedos sobre el teclado, su funcionamiento era muy duro. Mi pobre padre sugirió que una Invención de Bach me haría sentirme más familiarizada con ese funcionamiento.

Eso fue suficiente para inspirarme a una rebelión instantánea. Sin más palabras, me adentré en el *Last Hope* funeral de Gottschalk, y terminé con el *Dying Poet*. Yo sabía que mi padre estaba desesperado, y eso me estimuló a esforzarme más. Creo que nunca toqué con tanto sentimiento. Después ¿qué crees que hice? Me bajé de la banqueta del piano y declaré que no tocaría más—que el piano estaba muy desafinado para ser usado.

Mi desdichado padre se veía como si fuera a desmayarse. Pero el Sr. Lincoln me acarició la mejilla y me preguntó si yo podría tocar *The Mocking Bird* con variaciones. El antojo de hacerlo de apoderó de mí y regresé al piano, toqué el tema, y después hice una serie de variaciones de impromptu que amenazaron en continuar por siempre. Cuando paré fue por puro agotamiento.

El Sr. Lincoln declaró que había sido excelente, pero mi padre pensó que me había avergonzado a mí misma, y él nunca cesó de disculparse en su inglés mal pronunciado hasta que nos dejó sordos. (Albuquerque, 1988, pp. 5-6)²¹

El ritmo de trabajo de Teresa se evidenció en el hecho de que el día en que Teresa cumplió 10 años no fue un día de descanso. El representante musical que consiguieron los Carreño, vio en esta fecha la oportunidad adecuada para que la niña diera un concierto en la sala Music Hall en Boston.

Las referencias bibliográficas de la vida de Teresa en los siguientes años son casi nulas, de hecho, Martha Milinowski (1953/1986), la primera y principal biógrafa de la pianista, habla que “por más de un año vivió Teresita en el impenetrable silencio tan mortificante para un biógrafo” (p.72). Esta autora atribuye la retirada de la pianista de la escena pública a una necesidad de ella, e incluso de su padre, de recuperarse de un exceso de trasnochos, comidas irregulares y deberes de sociedad que habían producido las giras de conciertos. Este planteamiento de Milinowski (op.cit.) concuerda con lo señalado por la Carreño mas adelante en su vida, acerca de que siempre se le cuidó su salud durante su infancia: “Cuando yo era niña se me cuidó mucho constantemente, tanto mi salud como mi desarrollo físico. Por eso pude seguir adelante con mi talento, al desarrollarse mis poderes a plenitud” (en Marciano, 1971, p.74)

²¹ Original en ingles: “The president and his family received us so informally, they were all so very nice to me that I almost forgot to be cranky under the spell of their friendly welcome. My self-consciousness all returned, however, when Mrs. Lincoln asked me if I would like to try the White House piano [this was a newly-purchased Schomaker grand piano]. At once I assumed the most critical attitude toward everything: the stool was unsuitable, the pedals were beyond reach, and when I had run my fingers over the keyboard, the action was too hard. My poor father suggested a Bach Invention would make me more familiar with the action./ That was quite enough to inspire me to instant rebellion. Without another word, I struck out into Gottschalk’s funeral Last Hope, and ended with the Dying Poet. I knew my father was in despair, and it stimulated me to extra effort. I think I ever played with more sentiment. Then what do you think I did? I jumped off the piano stool and declared that I would play no more, that the piano was too badly out of tune to be used./My unhappy father looked as if he would swoon. But Mr. Lincoln patted me on the cheek and asked me if I could play The Mocking Bird with variations. The whim to do it seized me and I returned to the piano, gave out the theme, and then went off in a series of impromptu variations that threatened to go on forever. When I stopped it was from sheer exhaustion./Mr. Lincoln declared it was excellent, but my father thought I had disgraced myself, and he never ceased to apologize in his broken English until we were out of hearing.”

Las giras continuaron y con 12 años ya cumplidos, el 31 de marzo de 1866, Teresa se embarcó junto con sus padres y hermano menor con destino a Francia donde daría más conciertos. La embarcación tuvo algunos problemas, lo que llevó a que los pasajeros tuvieran que ser traspasados uno por uno a otro buque, en medio del océano, llevando consigo sólo lo que tenían puesto (Milinowski, 1953/1986).

En París la ayuda de la señora Erard fue bastante útil para Teresita. Esta señora no sólo le envió un piano al hotel a la niña para que practicara sino que organizó audiciones privadas en las que Teresita cautivó a músicos de la época. En una de aquellas audiciones el cornista Eugène Vivier la invitó a participar en su concierto anual, con lo que Teresita hizo su debut en París el 14 de mayo de 1866 en la sala Erard. Sin embargo, antes de este debut, Teresita conoció a otros músicos importantes gracias a la Sra. Erard. “Esa espléndida mujer tomó el más grande interés en mí” dijo Teresa Carreño en una entrevista dada al periódico *The N.Z. Times* (Madame Carreño: Interview with Madame, 1907)²², al referirse a Madame Erard. Uno de los músicos que conoció gracias a Erard fue Rossini, quien la recibió en su apartamento, y luego de escucharla tocar desde una habitación contigua (como era costumbre de éste) salió aplaudiendo y declamando que la niña era una gran artista.

Más tarde sería Liszt quien quedara cautivado con los dotes de Teresa, la misma pianista recuerda el encuentro en una entrevista que le hiciera *The N.Z. Times* (op. cit.):

Yo pienso que él pensó, en su amable manera, que yo estaba enferma en el suceso de conocer por primera vez a todo un gran músico como era reconocido de ser. En todo caso para ponerme más en hogar, como yo pensé entonces, y todavía pienso, él se sentó en el piano y tocó uno de los andantes de Beethoven en su inimitable y único modo. Y entonces él dijo, “Ahora déjennos oír lo que la pequeña niña americana tiene que decirnos a nosotros”, y él me guió hasta el piano. Yo toqué una pieza de L. Gottschalk, mi viejo maestro en Nueva York, llamada “Última Esperanza”, que pensé podría ser nueva para Liszt, y lo fue. Cuando había terminado él me dijo algunas cosas bastante encantadoras, y entre las palabras que expresó

²² No se incluye número de página ya que el artículo es un recorte de principios del siglo XX que se encuentra en el Archivo Histórico Teresa Carreño.

estuvieron éstas: “Mi niña, nunca practiques más de cinco horas al día. Cinco horas y cinco minutos de práctica significa cinco minutos perdidos. Nadie en este mundo puede soportar más de cinco horas de práctica seria.”

Otra cosa me impresionó. Liszt pone su mano cuidadosa sobre mi cabeza, como un padre lo haría y dijo, “Nunca imites a nadie, mantente fiel a ti misma. Admira a cualquiera digno de admiración, pero no lo imites. No me imites a mí ni a cualquier otro pianista a quien tú admires, pero mantente fiel a ti misma y a tu propio temperamento artístico” (p. s/n)

Aunque en esencia con el mismo contenido, la principal biógrafa de la Carreño cita la frase que Liszt dijera a la Carreño de la siguiente manera: “Pequeña, Dios te ha dado el mayor de los dones, el genio. Trabaja, desarrolla tus talentos. Sobre todo continúa fiel a ti misma, y con el tiempo serás como uno de nosotros” (Milinowski, 1953/1986, p.78).

Teresita partió a Londres con algunas cartas de recomendación del músico Rossini. En esa ciudad hizo su primera aparición en St. James Minor Hall el 23 de Julio. Luego regresó a París donde Manuel Antonio dio clases de piano para contribuir a la subsistencia de la familia. En ese tiempo Teresa fue rechazada en el Conservatorio de París por considerarse que había sobrepasado los requerimientos que se exigían para los cursos.

En medio del crecimiento de Teresa, envuelto de conciertos, giras y encuentros con grandes músicos y artistas de la época, sucedió algo de gran impacto en su vida: Clorinda, su madre, murió de cólera causada por una epidemia que azotó a París para el momento. Teresa compuso varias piezas relativas a la muerte de su madre, asimismo los críticos musicales reseñan la influencia de este hecho en la manera de tocar de la adolescente. (Milinowski, 1953/1986).

En 1966 Manuel Antonio y su hija Teresa viajaron a España. En ese país, afirma Milinowski (op.cit.), la familia materna de Teresa (los Toro) les mantuvieron las puertas cerradas, la causa: estaban en desacuerdo con el hecho de que el padre de Clorinda se

hubiese sumado a la Revolución venezolana y que además Clorinda hubiese descendido en posición social al casarse. A pesar de ello, el éxito de Teresa en materia musical no fue diferente al de otras ciudades. Tocó en Madrid en el salón de don Eugenio Ochoa, en el salón de don Francisco Lugo, en la sala del Conservatorio y en el Teatro de Oriente, recibiendo favorables críticas de la prensa. También tocó en la ciudad de Zaragoza antes de volver de nuevo a París.

En París Teresa se presentó en el salón de la princesa Matilde, prima de Napoleón III, en el que se presentaba todo candidato a celebridad musical. Entre las personas del círculo que frecuentaba Teresita estaba una cantante a la que Teresa le tenía gran admiración: Adelina Patti. Esta cantante descubrió junto con Rossini que Teresa tenía cualidades para el canto y su voz era de mezzosoprano. Entonces Teresa comenzó a prepararse en esta rama del arte que, aunque de manera intermitente, mostró al público.

Entre 1867 y 1870 Teresa viajó varias veces entre Londres y París. En Londres tuvo la oportunidad de conocer a Antón Rubinstein, un venerado pianista de la época. La admiración que sentía Teresa en su niñez por Gottschalk la sentiría ahora por Rubinstein, quien se constituyó en un importante mentor en su formación musical. “Rubinstein y Gottschalk fueron las estrellas brillantes en mi firmamento musical, bastantes diferentes también, uno con su grandiosa delicadeza, el otro con su poder y grandiosidad”²³ así definió la propia Carreño a estos dos mentores musicales (Madame Carreño: an interesting interview, 1907, p. s/n)

Los encuentros musicales con Rubinstein tuvieron sus características particulares, dos temperamentos fuertes. Una vez expresó Teresa, ya en los últimos años de su vida y luego de haber vivido de la profesión de la pedagogía del piano, que “No es un cumplido para el profesor decirle que su discípulo toca como él” (Milinowski, op. cit, p. 412). Y este principio de la individualidad, que aplicó como profesora la Carreño, era algo que

²³ Original en inglés: “Rubinstein and Gottschalk were the bright stars in my musical firmament, so different too, the one with his wonderful delicacy of messe, the other with his power and greatness”

estaba intrínseco en su personalidad desde temprana edad. En el año 1868 cuando recibía una clase de piano con Rubinstein ocurrió algo:

En una de estas lecciones Rubinstein, autócrata musical, si es que hubo alguno, aplicaba la ley según Rubinstein. Teresita se aventuró a pedirle que leyera cierto pasaje sobre el que ella tenía sus convicciones. El maestro le exigía: “Usted debe tocar esto como yo”. “¿Por qué he de hacerlo así?”, replicó Teresita. Rubinstein pareció estallar, había llegado el momento de ponerla en su puesto. Muy molesto se irguió lo más que pudo, hizo amplio gesto señalándose a sí mismo y gritó en tono amilanador: “Yo soy Rubinstein”. Teresita no se acobardó, y dejando el taburete repitió el gesto en perfecta caricatura hasta el último detalle; con la misma furia e imitando fielmente el tono de la voz de Rubinstein, replicó: “Yo soy la Carreño”. (Milinowski, 1986, p. 96)

El próximo viaje de Teresa para la temporada de conciertos en Londres, lo tuvo que hacer ella sola, la razón: fue imposible pagar un viaje para padre e hija. La señora Bischoff, fue una mano amiga, con quien Teresa vivió segura en Londres. Teresa comenzó a ser solicitada para que formara parte de grupos concertistas en gira. Viajó a Holanda bajo la dirección del empresario Maurice Strakosch. También hizo giras por provincias de Francia, Bélgica y Suiza. Se inició un distanciamiento con el padre que se acentuó en el año 1870 cuando estalló la guerra franco prusiana que duró hasta el año 1872. La guerra llevó a Teresa a permanecer en Londres por dos años, mientras su padre y hermano estaban en París (Milinowski, 1953/1986).

En Inglaterra, Teresa logró obtener una entrada de dinero fija participando en los “Promenade Concerts” dirigidos por Monsieur Rivière, lo cual aliviaba un poco la difícil situación económica de la familia, pues en París el padre de Teresa debía pagar la educación de su hijo menor y tocayo, Manuel Antonio.

Para la primavera de 1872 Teresa viajó por las provincias de Gran Bretaña como solista de piano en una gira de conciertos para la cual la había sido contratada por Coronel Mapleson. En una ocasión que faltó una cantante del Coronel Mapleson, Teresa decidió tomar su lugar, aunque dejando en los programas el nombre de la cantante

original. Aunque no ganó prestigio ni fama con esta hazaña constituye algo digno de recordar el hecho de que Teresa lograra con éxito una inmersión en el mundo del canto.

Comienza la Independencia

Para el invierno de 1872 Teresa fue contratada de nuevo por la compañía del Sr. Strakosch para hacer una gira por los Estados Unidos. En la gira estuvo acompañada, entre otros, por su ídolo en materia de canto Adelina Patti, y también por un joven violinista francés que era contemporáneo a su edad (la de Teresa) llamado Emile Sauret. La compañía hizo su primera presentación en Nueva York el 4 de octubre de 1872. Durante la gira Teresa y Sauret recibieron críticas favorables por su actuación. Teresa se enamoró de este joven contemporáneo a ella y se casó con él en el año 1873, cuando sólo tenía 19 años de edad. El casamiento se realizó a pesar de la desaprobación por parte del padre de Teresa (Milinowski, 1953/1986).

La pareja recién casada se instaló en Londres para vivir y el 23 de marzo de 1874 nació su primera hija, a la que llamaron Emilita.

La relación de Teresa con su padre se había hecho más distante y para Agosto de 1874 el autor del famoso Manual de Urbanidad murió. Manuel Antonio Carreño fue sepultado en la ciudad de París.

Teresa “pronto se dio cuenta de que Sauret constituía un problema y no un apoyo” (Milinowski, 1953/1986, p.124). Sin embargo, emprendió nuevamente una gira bajo la tutela del Sr. Strakosch hacia Estados Unidos acompañada de Sauret y otros músicos. Teresa dejó a su primogénita, Emilita, bajo el cuidado de aquella amiga que la había hospedado años atrás la primera vez que viajó sola a Londres: la Sra. Bischoff.

Con respecto a los detalles de esta gira que emprendiera la Carreño con su esposo, Jesús Eloy Gutiérrez (2003) cita un artículo de Robert Stevenson en el que

habla de la misma: estaba encabezada por la soprano Ila Di Murska, mientras que la Carreño y su esposo eran artistas de apoyo. Las presentaciones fueron en Nueva York, Boston, California y en poblaciones como San José, Stockton y Marysville. Más tarde se presentó la Carreño y Sauret acompañados por las cantantes locales Ida Valerga y Nathaniel Cohen en ciudades como Los Ángeles, Anaheim, Ventura, Santa Bárbara y San Luis Obispo.

Sin embargo en la gira, existieron peleas entre la Carreño y Sauret que se hicieron evidentes para los viajeros que los acompañaban. En medio de ellas, se encontraron a la espera de otro hijo. Según Milinowski (1953/1986), Sauret, quien se había convertido en un ser cada vez más malhumorado que no deseaba estar atado por otro niño, una mañana entró a la habitación de Teresa y le informó que se iba. De esta manera los Sauret se separaron y el hijo que Teresa estaba esperando murió al poco tiempo de haber nacido.

Según Milinowski (op.cit.) las intenciones de Teresa eran conseguir un trabajo para traer a su hija Emilita a América. Sin embargo, recibió una carta de la Sra. Bischoff en la que ésta le expresaba que estaba interesada en adoptar a su hija, pues la quería como si fuera de ella. Pero ponía una condición *sine qua non* a Teresa: debía renunciar a toda idea de ver a su hija y además prometer que nunca intentaría comunicarse con ella.

A pesar del dolor, Teresa decidió aceptar la condición de la Sra. Bischoff, pues consideraba que no tenía ni dinero, ni padre, ni estabilidad que ofrecer a su hija (Milinowski, op.cit.).

Nuevo comienzo

Teresa se radicó en Boston y allí buscó la compañía de Madame Rudersdorff quien le dio apoyo en este difícil momento, incluso la alentó a profundizar en el canto.

Teresa interpretó el papel de “Zerlina” de la ópera “Don Giovanni” en el año 1876²⁴, sin embargo, esta vez lo hizo bajo su mismo nombre. En esta ocasión, Teresa trabajó nuevamente para la compañía del ya conocido Maurice Strakosch, pero ahora como cantante. Con esta compañía se presentó en galas operísticas en Nueva York, Massachussets, Boston y otras ciudades de los Estados Unidos. Allí, entre el grupo de cantantes del Sr. Strakosch Teresa conoció a un barítono italiano llamado Giovanni Tagliapietra, con quien compartiría los próximos años de su vida.

Para el otoño de 1876 Teresa se instaló en Nueva York. En esa ciudad se encontraba la familia MacDowell, quien constituyó siempre un apoyo para Teresa. El joven Eddie MacDowell le debió mucho de su desarrollo musical a Teresa, no sólo porque aprendió de la ejecución de Teresa en el piano, sino porque ella ejecutó las composiciones del joven en los conciertos que hacía (Pita, 1999). La madre de Eddie, Fanny, respetó siempre la independencia y pensamiento de Teresa, por lo que pudo ser para ella una sabia influencia (Milinowski, 1953/1986, p.135).

Nueva York también fue el lugar donde Teresa comenzó a vivir con el barítono Giovanni Tagliapietra, quien se constituyó en un segundo amor luego del abandono de Sauret. Teresa aún no había disuelto la unión legal que la unía al violinista Sauret, sin embargo, ella se unió a Tag (Tagliapietra) consensualmente pues consideraba que el casamiento no dejaba de ser sagrado por carecer de una ceremonia civil (Milinowski, op.cit.). Además el matrimonio consensual estaba permitido en aquel tiempo en el Estado de Nueva York. Bajo estos términos se inició la relación entre Teresa Carreño y Giovanni Tagliapietra.

Teresa quedó embarazada por tercera vez. Su primera hija con Tagliapietra vino al mundo en marzo de 1878 y se llamó Lulú.

²⁴ Ver Anexo 3.

Para principios de enero de 1879 Teresa y Tag se encontraban en Boston para hacer una gira a cargo de Mr. Weber. Cabe destacar que participar en giras en Estados Unidos y Canadá durante los años 1870's 1880's era poco complaciente para quienes apreciaban el arte, ya que las compañías se conformaban con descuido, los programas eran mayormente de música ligera, la gente hablaba, salía o dormía durante los conciertos, los trenes eran inseguros e incómodos y los alojamientos pobres. (Milinowski, 1953/1986, p.144). En la gira Teresa comenzó a descubrir nuevas facetas de Tag: si bien, ella conocía que él era despreocupado, no había considerado su adicción a las apuestas y al juego, hasta el punto de no poder contar con él para la economía familiar.

A principios de 1881 Teresa se presentó en Chicago bajo el nombre de la "Compañía de Conciertos Carreño" en un nuevo sistema: dedicaba la mitad de la noche a los programas de conciertos y la otra mitad a la ópera en forma de concierto. Su marido la acompañó en la sección de ópera, en la que ella también cantó.

Teresa hizo un alto en el año 1881. No hay referencias de conciertos dados por Teresa luego del 27 de abril de 1881, cuando dio uno en Filadelfia. La razón fue que su hija Lulú, la primera hija que comenzaba a ver creciendo, cayó enferma. Y el día 16 de mayo de 1881 murió con tres años de edad. Esto constituyó un nuevo golpe para Teresa pues fue el tercer hijo que perdió por una razón u otra. Con la muerte de Lulú se estrechó la relación entre Teresa y Giovanni.

La disposición de Teresa para enfrentar momentos difíciles, los cuales abundaron en su vida, la rescata Milinowski (1953/1986) refiriéndose a la época en que acababa de perder a Lulú. Ella comenta que su discípula Carolina Keating acompañaba a Teresa al teatro o al vaudeville, y luego Teresa remedaba caricaturescamente toda la representación, sólo para hacer reír a su alumna.

Ya para septiembre de 1881 se formó un nuevo grupo que se llamó Carreño-Donaldi Operatic Gem Company. El canto de Teresa generó numerosos elogios.

En junio de 1882 Teresa y Tagliapietra dieron un concierto juntos en Oil City, Pennsylvania. Teresa se encontraba en un cíclico proceso de giras por Estado Unidos, sin embargo, evaluaba los resultados considerando lo que le había dicho su colega y amiga Regina Watson: “En Alemania la gente aprecia la música en toda su dignidad. Allí debe ir usted para ser comprendida. Allí aprenderá usted lo que la música significa realmente para el público, y éste la invitará a explorar sus profundidades” (Milinowski, op.cit, p.147).

El día de navidad del año 1882 Teresa dio a luz a una niña. Tag insistió que se llamara Teresita.

En enero de 1883 ya estaba Teresa tocando de nuevo, esta vez en una gira de conciertos organizados por Mr. Heimendahl. Para la primavera de ese mismo año se presentó el ofrecimiento de una larga gira de conciertos con Leopold Damrosch y su orquesta, que Teresa aceptó. Y para el otoño comenzó otra gira de conciertos en la ciudad de Toronto.

En este período de prueba en los conciertos de Teresa, cabe destacar el realizado el 8 de marzo de 1884 en Chicago, en el que la obra de Edward MacDowell ocupó un sitio de honor en el programa.

En esta época Teresa compuso a su hija el “Vals Teresita”, que más adelante se convertiría en la pieza de cierre de todas sus presentaciones. Esta composición se hizo tan famosa en Europa que se hicieron arreglos para piano simplificado; mandolina y guitarra; piano a cuatro manos; piano y violín; piano, violín y violonchelo; acordeón y orquesta. (Gutiérrez, 2003, p. 45).

El 7 de Enero de 1885 nació otro hijo de la pareja, el niño se llamó como su padre: Giovanni.

Regreso a la patria natal

Si bien Teresa pensaba que el “hogar de un artista... está debajo del cielo”²⁵ (Musical Mother, 1907, p. s/n) nunca escondió su amor por su país natal: “Yo nací en Venezuela y... es el país que todavía amo”²⁶ (ibidem). Así como tampoco escondió sus constantes deseos de volver a su patria: “Mi alegría más grande, mi sola añoranza es regresar a mi querida patria. Esta ausencia que ya perdura demasiado es un martirio permanente para mí” (Instituto Universitario de Estudios Musicales, 2001, p.s/n).

Una de las oportunidades para volver a Venezuela ocurrió en 1885 cuando los médicos recomendaron a su esposo, Giovanni Tagliapietra, realizar el viaje a este país suramericano por considerar que el clima caraqueño le podía hacer bien a su salud. Esta causa del viaje la dejó entrever Teresa en una carta que dirigió al General Guzmán Blanco el 28 de enero de 1886 (Peñín, 1993).

A mediados de Octubre de 1885 llegó Teresa a Caracas. Era su primera visita a su país natal luego de su partida en el año 1862.

Por su parte, el hermano de Teresa, Manuel Antonio, se encontraba ahora en Caracas y ejercía un cargo subalterno allí, se había casado y su esposa era la hija de un pequeño comerciante de Nueva York que conoció en una de sus visitas a Teresa en esa ciudad.

A pesar de la cercanía de unas elecciones bastante competidas que dejaron siete personas heridas y una muerta en enfrentamientos, ello no impidió que Teresa fuera

²⁵ Original en ingles: “an artist’s home (...) is under the sky.”

²⁶ Original en ingles: “I was born in Venezuela and (...) is the country I still love.”

recibida por una multitud que le ondeaba pañuelos y sombreros, y le lanzaba flores, en el puerto de la Guaira. Así mismo, en una carta dirigida a una amiga, la Carreño relata la bienvenida de la ciudad de Caracas:

A mi llegada, toda la ciudad salió a recibirme, con banda de músicos, discursos, etc., etc., y todas las demostraciones de afecto de mis conciudadanos... Mi entrada a la ciudad fue de tal regocijo general, que las calles por donde pasaba mi carruaje, desde la estación hasta la casa, estaban llenas de multitud, que me aclamaba y ondeaba sus sombreros y pañuelos, tratándome como si yo fuese una reina que entraba a su ciudad. Puesto que las ovaciones, flores, discursos, serenatas, condecoraciones, medallas y, en fin, toda clase de demostraciones agradables y honoríficas han llovido sobre mí, me he sentido durante todo el tiempo como si no mereciera nada de esto y fueran pocos mis méritos en comparación a los honores que recibía (Milinownki, 1953/1986, p.173)

En esta visita Teresa recibió distinciones como la condecoración “Busto a Bolívar” en Tercera Clase por parte del gobierno, una medalla de parte de la prensa y un collar con un medallón de oro y brillantes de un grupo de damas de Trinidad. Así mismo, durante la visita se hospedó en la casa de una tía paterna llamada María Teresa.

El primer concierto, Teresa lo dedicó al Presidente, y se realizó el día 29 de octubre de 1885 en lo que hoy es el Teatro Municipal, que en aquel entonces era el Teatro Guzmán Blanco. Hizo otra presentación el 10 de noviembre en el mismo lugar, y luego hizo una gira por Puerto Cabello, Valencia, Ciudad Bolívar, La Guaira, Villa de Cura, Maracaibo, Trinidad y Curazao.

Sin embargo, Teresa notó que las damas de la sociedad caraqueña la ignoraban, o peor aún, la evitaban. El espíritu de libertad de Teresa no se compaginaba con el puritanismo de la sociedad caraqueña de la época:

Caracas pensaba a su vez que era ya bastante que una del Toro hubiese actuado en público y hasta cantado óperas. Al tomar en cuenta que ella era realmente un genio esto hubiera pasado desapercibido, pero era imperdonable que hubiese ido contra su religión; ni siquiera asistiese a Misa; que se hubiera divorciado y casado de nuevo, y peor aún, por medio del llamado matrimonio consensual, no aceptado en la Caracas ortodoxa; además, que hubiese traído consigo a esa persona malcriada y censurable,

que era su semi-marido. Si Teresa lo hubiera dejado en casa en lugar de exhibirlo públicamente en Caracas, tal vez la integridad y el encanto de ella hubieran levantado la barrera. (Milinowski, op.cit, pp. 174-175).

El concierto de despedida de Teresita (nombre con el que la seguían recordando en Caracas) se realizó el 24 de febrero de 1886. Salió para Trinidad pero en cuanto Guzmán Blanco ocupó el poder Teresa volvió a Caracas, aproximadamente en septiembre de 1886. Teresa trabajó junto al nuevo mandatario en el proyecto “Bases Preliminares para la fundación en Venezuela de un Conservatorio de Música y Escuela Dramática” (Peñín, 1993). Sin embargo, este proyecto no salió adelante por la falta de una “renta indispensable para su existencia” (Peñín, op.cit, p.28).

La visita a Suramérica no generó ganancias al matrimonio Tagliapietra-Carreño, así lo hace saber Teresa en una carta que le dirige al primer mandatario: “mi posición es en extremo violenta habiendo sufrido nosotros grandes pérdidas durante nuestro viaje aquí y en los demás lugares que hemos visitado, y de cómo dependemos absolutamente de nuestro trabajo, tenemos la desgracia de no poder estar sin trabajar.” (Peñín, op. cit, p.34)

A pesar de las escasas ganancias económicas que recibió la pianista, Guzmán Blanco le ofreció a Teresa montar una compañía de ópera para la temporada del año siguiente en Venezuela. La nueva empresa se llamó *Compañía de Ópera Teresa Carreño*, el plan consistió en que Tagliapietra fuera a Italia y Teresa a Nueva York, y así, entre los dos, buscar a los músicos y cantantes para conformar la compañía.

Teresa llegó a Nueva York al encuentro con sus dos hijos y el 25 de febrero de 1887 desembarcó de nuevo en el puerto de La Guaira, pero esta vez lo hizo con sus dos hijos, también desembarcó una criada y treinta y dos personas del conjunto operático. Más tarde llegó Giovanni con doce personas que trajo de Milán.

La compañía inició sus presentaciones, sin embargo, el público disminuía en cada presentación. Las críticas mostraban hostilidad y la situación política del país era de gran tensión. Nuevamente Teresa fue criticada por la sociedad como una mujer divorciada y además artista, y su compañía de ópera fue usada como centro de contiendas políticas. Ella, para salvar la situación, tocó piezas en los intermedios e incluso dirigió la orquesta, sin embargo, la temporada no dejó de ser un fracaso. Una carta de Teresa dirigida a Guzmán Blanco hace referencia a esta temporada de ópera (Peñín, 1993):

Yo me he encontrado aquí con una enemistad en varias personas, tan grande como incomprensible, que, a pesar del mérito incontestable de la compañía (mérito que el público que ha asistido a las óperas como también los periódicos serios y aficionados, han reconocido unánimemente) están trabajando día y noche para hacerme romper la compañía y quedar mal ante el público y los artistas que he traído. Yo no sé a qué atribuir esta guerra que se me hace pues no sé en que manera merezca yo esto como también los insultos personales que se me hacen por la prensa a cada paso (pp. 42- 43).

Asimismo, en otra carta dirigida al mandatario amplió la situación:

Puede Ud. imaginarse cuanto le agradecería a Ud. que me hiciera dar este dinero para pagar a los artistas, seguir adelante y cumplir mis compromisos con toda esta gente que he traído, y tratar de salvar mi pobre nombre (que es todo el capital que tengo y el pan de mis hijos) el cual, aquí en Caracas, por motivos para mí desconocidos, se han propuesto a arruinar (p. 43)

Luego de vender al gobierno, los trajes, decorados, accesorios de la compañía y el piano Weber que había sido fabricado para la misma Teresa, ésta partió para Nueva York en agosto de 1887, terminando con lo que fue su última visita a Venezuela.

En Nueva York Teresa se encontró con su cuñado, Arturo Tagliapietra, quien junto a su amiga, Regina Watson, le aconsejaron que se separara de Giovanni, para terminar definitivamente con el abandono moral, irresponsabilidad y reacciones violentas de éste, las cuales se habían intensificado luego del período de ópera en Venezuela (Peña, 1953).

Durante 1888 Teresa dio conciertos por los Estados Unidos, y meditó la idea de irse a Alemania donde se podría consagrar como pianista. Durante las giras por Estados Unidos la promocionaban como una concertista que daba 150 conciertos por año, es decir, que a pesar del nacimiento de sus hijos, excedía en presentaciones a “cualquier pianista, hombre o mujer, de aquella década en los Estados Unidos” (Milinowski, 1953/1986, p.192).

El escenario europeo

En julio de 1889 Teresa aprovechó una gira de su marido por los Estados Unidos y partió con sus dos hijos rumbo a Inglaterra, sin embargo, el destino final sería Alemania. Su cuñado, Arturo Tagliapietra, sería el encargado de comunicarle a Giovanni la resolución de Teresa de separarse de él.

En el camino a Alemania pasó por París, donde se encontraba su hermano, Manuel Antonio, quien ejercía un cargo diplomático. En esa ciudad se celebraba los cien años de la Revolución y acababa de construirse la Torre Eiffel. Teresa hizo referencia a esto en una carta que dirigió a su amiga Carrie Keating:

Aquí no hay otra cosa que la “Exposición”, y especialmente la “Torre Eiffel”. La gente sueña con ella, come en ella, no habla de otra cosa, y la usa en todas las formas imaginables, hasta que por último cree uno estar rodeado de locos. En justicia se puede decir que toda esta alharaca es bien merecida, pues es una obra de ingeniería maravillosa, pero llega uno a cansarse de tanto oír hablar de ella. (Milinowski, 1953/1986, p.198)

A fines de octubre llegó Teresa a Berlín. La ayuda de Hermann Wolf fue importante en este momento en que Teresa sería oída en una de las principales capitales musicales, pues él arregló su entrada a los círculos musicales y culturales de la ciudad.

Para Teresa el reconocimiento alemán era de suma importancia para ella pues “sabía que debía hacerlo por el bien de sus niños que la necesitaban, por sus amigos que confiaban en ella, y por su paz interior”(Milinowski, 1986, p. 205).

El 18 de noviembre de 1889 realizó su debut en Berlín, en la Sala de Singakademie, junto con la Orquesta Filarmónica de Berlín. Allí tocó el *Concierto en la menor* de Edward Grieg, y obras de Schumann, Weber y Liszt. A pesar de que muchos críticos comentaron que su estilo era indisciplinado y poco refinado, los estruendosos aplausos al final del concierto dejaron por sentado que Alemania había aceptado a Teresa. Allí la bautizaron con nombres como “la leona del teclado”, “Brunilda”, “la mamá de Berlín” y “Walkiria del piano”.

Sin dejar pasar mucho tiempo, Hermann Wolf le recomendó a Teresa que diera en seguida un recital, pero esta vez, ella sola. La noche del 30 de noviembre la misma sala recibió a la pianista, y el mismo éxito de la primera vez la acompañó. Ésta presentación serviría como un prefacio para iniciar giras por Alemania.

Para principios de 1890 Teresa se comunicó con la Sra. Bischoff, aquella que se había hecho cargo de la primera hija de Teresa 14 años atrás. Teresa le avisó que viajaría a Wiesbaden y le rogó que por favor la dejara ver a su hija Emilita, prometiendo mantener su promesa de no decirle a la niña nada acerca de su parentesco. A pesar de que la niña conocía su parentesco con la artista, la Sra. Bischoff había creado una imagen sesgada de Teresa ante la niña, haciéndole creer que era una mujer censurable y dada al lujo. A través de su abogado esta señora le contestó a la Carreño con una negativa absoluta ante la petición de ver a su hija, alegando que podría ser fatal para el desarrollo mental y moral de la niña. Teresa no pudo ver a Emilita (Milinowski, 1953/1986).

Entre las presentaciones de Teresa estuvo la de la sala Empire de la Kurhaus de Wiesbaden y el Gewandhaus de Leipzig. En esta última ciudad destaca la anécdota

ocurrida con el músico Edward Grieg, compositor del Concierto que tocaba Teresa en aquella ciudad, y quien quedó sumamente impresionado con la manera de tocar de ésta. El compositor se dirigió al camerino de la artista, a quien le dijo: “Señora, no sabía que mi concierto fuera tan hermoso”.

Destinos como Praga, Holanda, Bélgica y Suiza también fueron abarcados por la Carreño en su primera gira luego de haberse instalado en la capital alemana. En mayo de 1890 tocó después de muchos años en Londres. Volvió luego a Berlín y pasó las navidades con sus hijos en Montmorency.

El 28 de enero de 1891 Teresa debuta en Rusia en la Sala Filarmónica de San Petersburgo, en la primera visita que realizaba a este país. Y luego de una serie de conciertos en Alemania viaja a Escandinavia para también recibir honores por su ejecución.

Una nueva promesa de dicha conyugal

En abril de 1891 conoce a un pianista renombrado de la época de nombre Eugène D’Albert, quien cautivó a Teresa por su manera de tocar. Estos dos pianistas comenzaron a congeniar y a tocar juntos. Se veían como una fuente de aprendizaje mutuo y se comenzó a desarrollar entre ellos una relación de amor entremezclada con una admiración profesional.

D’Albert no era de origen alemán, Hanslick quien hace referencia a este hecho: “D’Albert proclama su germanismo íntegro, del cual se siente uno inclinado a dudar por su nombre francés y por su nacimiento en Inglaterra” (en Milinowski, 1953/1986, p. 265).

Coswig fue el lugar donde adquirieron una casa a la que bautizaron “Villa Teresa”²⁷ y en la que vivieron. Según Martha Milinowski (1953/1986), D’Albert insistió para que la Carreño y sus hijos practicaran un estilo de vida naturalista. La Carreño aceptó y sus hijos compartieron este nuevo estilo de vida.

El 27 de julio de 1982 contraen matrimonio Teresa y Eugene. En septiembre de ese año nace su primera hija: Eugenia.

Hechos como la educación de los niños, los criados y los gastos económicos, fueron algunos de los temas que generaron diferencias entre Teresa y D’Albert. Sin embargo, el matrimonio siguió adelante.

D’Albert le obsequió a Teresa, quien era su principal motivo de inspiración, el *Concierto en mi mayor para piano* que él había compuesto. Teresa lo ejecutó el 8 y 9 de enero de 1893 en Berlín bajo la batuta de su esposo. La crítica de los diarios se inclinó por alabar más la ejecución de ella y por rebajar la composición de él. Los celos artísticos jugaron parte en el matrimonio, además como señala la Milinowski (op.cit.) si la Carreño se disponía a acompañar a su esposo a las ciudades donde éste tocaba era “un grave error, pues la Carreño no sabía representar el papel de esposa de un concertista con el debido tacto y la debida abnegación” (p.257).

En otra carta de D’Albert a la Carreño se refleja la existencia de problemas entre ambos (Milinowski, op.cit.):

¡Oh, mi amor! Debemos hacer planes para ser felices y no pelearnos más, ¿no es así? Yo sé que siempre es por mi culpa; pero seré distinto, te lo prometo... Nuestras diferencias tienen siempre su origen en los asuntos domésticos... en la casa tienes muchos cuidados que te vuelven susceptible (p.258-259)

²⁷ Ver Anexo 2.

Con la intención de solventar sus diferencias Carreño y D'Albert comenzaron a dar conciertos a dos pianos, a lo que los críticos llamaron "conjunto idealmente perfecto" (Milinowski, op.cit, p. 260). Esta temporada de conciertos se vio sorprendida por un nuevo embarazo de la Carreño. La niña vino al mundo el 26 de septiembre de 1894 y se llamó Hertha. Sin embargo, a pesar de la llegada de la nueva hija, las diferencias entre Teresa y D'Albert los llevaron hacia la separación, un día D'Albert abandonó la casa que compartían y luego escribió desde Ámsterdam su necesidad de estar lejos de ella.

La casa en Coswig que ambos habían compartido quedó vacía luego de que D'Albert recogiera sus pertenencias. Para el tercer esposo de Teresa el divorcio bajo las condiciones de ella no era una opción conveniente. Por eso decidió declararla loca para recluirla en un asilo, sin embargo, esto no funcionó. Entonces D'Albert declaró que no hubo divorcio que anulara la unión consensual de Teresa con su último marido, el barítono Giovanni Tagliapietra, por lo tanto se debía abrir un juicio contra ella por bigamia. La biógrafa Martha Milinowski (op.cit.) destaca el hecho de que D'Albert llevó adelante esta acusación a pesar de que sus propias hijas no serían consideradas como legítimas.

La Carreño salió victoriosa de este proceso luego de diversas pruebas en las que se demostró que el matrimonio con Tagliapietra no había sido formal. La Carreño finalmente presentó la demanda de divorcio y ésta le fue concedida el 2 de octubre de 1895 por razones de abandono voluntario.

D'Albert le había indicado a Teresa en la carta donde le hablaba de una ruptura entre ambos "yo quiero paz y tranquilidad y esto es imposible con las mujeres... quiero estar solo, vivir solo" (Milinowski, op.cit, p. 264); sin embargo, en menos de un mes estaba ya casado con Hermine Fink, una soprano en la ópera "Der Rubin", la cual D'Albert había compuesto inspirado por la Carreño.

Teresa sigue adelante

En la temporada de conciertos de 1895 y 1896 Teresa dio conciertos en Alemania y Gran Bretaña, para febrero de 1896 hizo una gira por Escandinavia y luego fue a Suiza, Noruega y Suecia.

Para el año nuevo de 1897 llegó la Carreño a Nueva York, allí volvió a vivir el éxito y reconocimiento que la nación estadounidense ya le había ofrecido. Sin embargo, el 18 de mayo del mismo año Teresa partió de nuevo a Berlín en condiciones casi ocultas y bajo la protección de un detective, pues Giovanni Tagliapietra la acosaba con cartas, peticiones de dinero y se negaba a asistir a una entrevista ante un abogado.

A pesar de los inconvenientes personales el trabajo continuó. En la temporada de invierno de 1897 viajó a Rusia, luego a Inglaterra, para finalmente volver a su hogar en Alemania. Para la navidad de 1898 salió de nuevo hacia América y en mayo de 1899 regresó Teresa de Nueva York. En otoño de 1899 Teresa viajó por Alemania y Rusia, además de ello recibió una comunicación de la Corte de Württemberg en la que se le honraba con el título de Pianista de la Cámara Real.

En el año 1900 Teresa realizó nuevamente una gira en América en la que tocó en diversas ciudades de Estados Unidos, Canadá, Cuba (la Habana) y México. La gira terminó en Nueva York, en donde Teresa se despidió de su antiguo cuñado, Arturo Tagliapietra, a quien le ofreció el cargo de secretario en un tono intermedio entre la broma y la seriedad (Milinowski, 1953/1986). Más tarde Arturo se apareció en Berlín de sorpresa y se convirtió en un importante apoyo para Teresa, no sólo con sus hijos sino con sus giras.

Martha Milinowski (op.cit.) comenta que Arturo era una persona sumamente sencilla, laboriosa, honrada, así como impregnada de humor e ideas cuerdas y prácticas. Este carácter fue lo que Teresa consideró necesario para el momento que ella estaba

viviendo, entonces, decidió proponerle a Arturo que se casaran. Su antiguo cuñado aceptó.

El compañero definitivo

La fecha de la boda se fijó para el verano de 1902, para así poder recaudar todos los requisitos de la ley alemana. Mientras tanto Arturo acompañó a su sobrina Teresita (la hija mayor de Teresa) a una gira por Finlandia y Rusia, y luego acompañó a la Carreño a través de Alemania, Holanda, Inglaterra, Escocia y Polonia. El 30 de junio de 1902 se realizó en Alemania la boda entre Teresa Carreño y Arturo Tagliapietra, éste sería el último marido de la pianista.

En el año 1901 murió Hermann Wolf, empresario que dirigía muchas de las giras de Teresa. La temporada 1902-1903 fue la más pobre que tuvo Teresa desde su llegada a Alemania. Sin embargo, el año de 1903 se tornó en uno de los más ventajosos. En ese año Teresa viajó a España.

La actitud de Teresa hacia los empresarios es calificada por Martha Milinowski (op.cit.) como una relación basada en los mutuos intereses. En una carta en la que Teresa rechazó un concierto en Leipzig se refleja que ella no buscaba su beneficio a costa del empresario: “Puesto que jamás he ganado la suma que Mr. Eulemburg me ofrece por tres recitales en Leipzig, considero que no debo aceptar lo que podría perjudicarlo, cosa que para mí sería intolerable” (Milinowski, op.cit, p.336-337). Sin embargo, para Teresa el arte y los negocios no eran los mejores compañeros.

Para el año de 1902 Teresa se enteró de la muerte de la Sra. Bischoff, quien se había encargado de la hija que Teresa tuvo con Emile Sauret. Entonces Teresa se comunicó con Emilita a través de la señora MacDowell, expresando que aún existía para ella el amor de una madre. Tres años más tarde fue cuando Emilita pidió a su madre que se reunieran en Frankfurt. Teresa acudió al encuentro. Allí, su hija Emilita, la cual estaba

ya casada y con treinta y un años de edad, le pidió a su madre cinco mil marcos y que además mantuviera en secreto aquel encuentro. La Carreño sólo le dio quinientos marcos, y a partir de ese momento, por sentirse responsable de las necesidades de su hija, decidió ocuparse de las mismas.

La Carreño permaneció en tierras europeas los años subsiguientes a su boda. Fue en 1907 cuando viajó con Arturo y sus hijas, Hertha y Eugenia, a otro continente: Australia. Luego de sus presentaciones en Australia le esperaban ochenta conciertos en Estados Unidos. En el camino a estados Unidos, su hija Eugenia se enfermó obligándola a hacer una parada en las Islas Fiji, en donde Teresa accedió a presentarse después de numerosas peticiones.

Para el 5 de junio de 1907 se llevó a cabo la boda de la hija de la Carreño, Teresita Carreño Tagliapietra, con un inglés que se adentraba en el canto, la dirección y la composición. Para el momento en que Teresa “la Walkiria” se enteró del nacimiento de su primer nieto, se enteró también de que tendría que participar del sostenimiento económico de su nieto y del matrimonio de su hija (Milinowski, 1953/1986).

La siguiente gira la realizaría por Finlandia, Estados Unidos, Australia, Nueva Zelandia, África del Sur, Egipto, Italia, Alemania. Este viaje duró 18 meses y viajaron Teresa, su marido Arturo, sus dos hijas menores (Hertha y Eugenia) y la institutriz, también los acompañó Mr. Scherek.

El matrimonio de Teresita Tagliapietra (hija de Teresa Carreño) no funcionó bien. La suegra de Teresita se quedó a cargo de la niña fruto del matrimonio, mientras los dos jóvenes continuaron con sus carreras.

Para el año de 1911 el promedio de conciertos de la temporada de la Carreño llegó a cincuenta.

En el año de 1912 se celebraban las bodas de oro de Teresa como artista, a este respecto ella le expresó a una discípula:

¿Para qué he de vivir más? Después de la celebración de este aniversario he obtenido todo cuanto un artista puede desear. Por más que viva, no debo esperar más alto honor, mayor gloria, ni más riqueza de lo que tengo hoy... Todavía hay algo que puedo hacer: enseñar. Si un alpinista que ha escalado alturas peligrosas encuentra a otro en busca de camino, ¿no es su deber indicarle el más corto, fácil y seguro? (Milinowski, op.cit, p. 352).

La salud de Teresa era más delicada cada vez. Era común que los médicos le recetaran reposo absoluto y que incluso la persuadieran para que abandonara giras. En el invierno de 1913 sólo canceló uno de los cincuenta conciertos que daría en una gira por los Estados Unidos. Sin embargo, en el verano siguiente la Carreño suspendió las clases a sus discípulos para dar cabida a las recomendaciones de los médicos.

Cuando llegó la Primera Guerra Mundial, en agosto de 1914, Teresita fue arrestada como espía y además apareció retratada en los diarios como quien había dado la señal para que empezara un ataque. Pasó varios meses en una prisión de Argelia. Las marcas de la guerra no terminaron. Una mañana apareció en los periódicos que Giovanni, el segundo hijo de la Carreño con el barítono Tagliapietra, había sido arrestado en Milán por habersele considerado espía alemán.

Con respecto a las hijas menores de la Carreño, Hertha y Eugenia, tenían problemas con la nacionalidad. Por un período de tiempo se presentaron todos los días en el cuartel general de la policía hasta que se les declaró como no aliadas y se les consideró como personas sin patria. Ellas ayudaron como enfermeras en los lugares en los que les fue permitido. El padre de estas niñas, Eugene D'Albert, quien se caracterizó por su fuerte inclinación alemana a pesar de ser inglés, consideró conveniente hacerse ciudadano suizo cuando empezó la guerra.

Por su parte la Carreño se mantuvo al lado del país que la había abrigado por tantos años: Alemania. Y no detuvo sus conciertos a pesar de las engorrosas revisiones y

malos tratos para pasar de un país a otro. Ella consideraba que podía proporcionar consuelo, más allá de lo material, a quienes habían perdido la esperanza durante la guerra.

El 31 de mayo de 1915 la Carreño se presentó en España ante la familia real. El Rey Alfonso le comentó: “Señora Carreño, la conocía a usted muy bien desde mi infancia. Su retrato está colocado en el boudoir de mi madre” (Milinowski, 1953/1986, p. 395)

Durante esta época Teresa comienza a planear su libro que se llamaría “Possibilities of Tone Color by Artistic use of Pedals”²⁸. El mismo, se publicó luego de la muerte de Teresa, constituyó un importante aporte pedagógico para los pianistas y además mostró el grado de maestría técnica y musical de la Carreño.

A pesar de la guerra el año de 1915 fue satisfactorio artísticamente para la Carreño. Y aunque frecuentemente la salud la amenazaba no interrumpió sus conciertos. Sin embargo, la advertencia de los médicos era clara: “Un año de completo descanso; de lo contrario, vendrá un colapso nervioso” (Milinowski, op.cit, p.402).

La noticia de la muerte del hermano de Teresa, Manuel Antonio, llegó a manos de la pianista. Se le informó a la Carreño que el fallecimiento había acaecido después de una larga enfermedad.

Vuelta final a Estados Unidos

El 7 de Septiembre de 1916 Teresa y Arturo salieron de Dinamarca hacia América. A partir de ese momento se radicaron en Nueva York. Dejaron atrás el apartamento en Berlín de Kurfürstendamm 28, en el cual Teresa había pasado veintidós años de su vida. Propio de las movilizaciones durante la guerra, al abandonar Alemania,

²⁸ Las posibilidades del color del sonido a través del uso artístico del pedal

los empleados de aduana desembalaron los trajes de la Carreño envueltos en papel de seda por Arturo, examinaron página por página los libros de partituras de la artista, entre otras actividades de exhaustivo escrutinio para salir del país.

Durante esta época Teresa se presentó en las ciudades estadounidenses de Boston, Chicago y Kansas City. Así mismo tuvo la oportunidad de dar clases y seguir explorando la pedagogía dentro de su arte. Además de las clases particulares dio clases en el American Institute of Applied Music.

La Carreño tenía un proyecto de hacer una gira por Sudamérica, la misma empezaría por Brasil y de regreso pasaría por Venezuela para que Arturo conociera el país natal de la pianista.

En diciembre de 1916 Teresa Carreño dio su último concierto en los Estados Unidos. Partió para la Habana con su esposo Arturo, en donde planeaba dar tres conciertos. En el viaje a la Habana la Carreño notó que veía todo doble, y en suelo cubano la molestia en la vista persistió. Teresa recibió la recomendación médica de partir inmediatamente a Nueva York, sin embargo, ella no lo hizo, como muchas otras veces, para no defraudar a su público.

Teresa Carreño dio el primero de los conciertos pautados en la Habana, pero no dio más. El concierto fue el día 18 de marzo de 1917 en la Sala Espadero, Teresa veía doble y a pesar de que la sala no estuvo colmada de público ella cumplió su compromiso. Los médicos la instaron a no dar más conciertos y a volver a Nueva York. Así lo hizo Teresa.

Teresa Carreño padecía de una grave diplopía, una parálisis parcial del nervio óptico que amenazaba con avanzar al cerebro. El tratamiento fue reposo absoluto y una estricta dieta.

Para el 12 de junio de 1917 a las siete de la noche Teresa Carreño falleció, o como lo expresa su principal biógrafa “la Walkiria entraba en el Walhalla” (Milinowski, 1953/1986, p.424). El periódico *El Universal* de Caracas lo reseñó de la siguiente manera en un artículo publicado el 25 de junio de 1917 (Muerte de Teresa Carreño, 1917):

Nueva York, Junio 13. Teresa Carreño, la famosa y más renombrada de las mujeres pianistas, murió anoche a las siete en su casa, n° 740, Av. West End, después de una enfermedad de varios meses que finalmente determinó una parálisis. Contaba con 63 años de edad. Su esposo, Arturo Tagliapietra, estaba a su lado cuando murió, no así sus hijos, pues todos están en Europa. (p. 1)

Repatriación

La discípula de la Carreño, Marta Milinowski, decidió asumir la responsabilidad de cumplir uno de los deseos que su maestra repitió en numerosas ocasiones: el que sus cenizas fueran traídas a su patria natal. Refiriéndose a Venezuela, la Carreño dijo: “Unas veces la he querido más por sus infortunios, otras por lo generosa, siempre como a madre irremplazable. Quiero dormir en su regazo el sueño de la tierra: quiero que reposen en su seno mis cenizas” (Muerte de Teresa Carreño, 1917, p.1).

Milinowski logró que el gobierno venezolano decretara la repatriación de estos restos. En 1938 se colocó en el Cementerio General del Sur, en Caracas, un ánfora de bronce con las cenizas de la pianista. Más tarde, el 9 de diciembre de 1977, las cenizas fueron exhumadas y trasladadas al Panteón Nacional, acción motivada – entre otras cosas – gracias a una especie de campaña asumida por diversos actores públicos venezolanos, como el periodista Rházes Hernández López, quien indicó en su artículo *Teresa Carreño, gloria eterna*: “Hemos ya dicho que la que fuera una de las pianistas más famosas del mundo... debería ser honrada al ser conducidos al Panteón Nacional sus restos, para que allí descansen al lado de los pro-hombres de la patria” (1969, p. s/n).

Nuevamente Hernández López, en el año 1975 volvió a hacer mención de este tema:

Es la oportunidad para que el Consejo Nacional de la Cultura se aboque de manera decidida para que la obra de Teresa Carreño, su música, sus libros didácticos, se reediten, y se dé su serio respaldo para que los restos de esta singular mujer venezolana sean trasladados al Panteón Nacional. (A4)

Una segunda aproximación: diferentes facetas de Teresa Carreño

Trabajo

Teresa Carreño trabajó ininterrumpidamente toda su vida²⁹. Y su trabajo se lo dedicó al arte, dentro de él, a la música y dentro de ésta recurrió principalmente al piano como medio de expresión. Sin embargo, la Carreño reconoció que “un verdadero artista ama todas las artes o ninguna, a pesar de que pueda usar sólo una como significado de expresión”³⁰ (Madame Carreño on Art and Materialism, 1907, p. s/n)

Lo destacable del trabajo de la Carreño no era solamente su calidad, reconocida por numerosos críticos musicales de la época, sino además su cantidad. Durante las giras por Estados Unidos, en la década de 1880, la promocionaban como una concertista que daba 150 conciertos por año, es decir, que excedía en presentaciones a “cualquier pianista, hombre o mujer, de aquella década en los Estados Unidos” (Milinowski, 1953/1986, p.192).

Este patrón de trabajo se mantuvo toda su vida, en un artículo de un periódico australiano de 1907 se señala lo siguiente, cuando la pianista tuvo que suspender un concierto por un ataque de influenza: “durante su larga carrera como artista, esta es sólo la segunda ocasión en la que Madame Carreño no ha podido cumplir con el compromiso. El otro caso ocurrió hace diez años” (The Carreño Recitals, 1907).

Por una parte la cantidad de trabajo se debió a de su deseo de alcanzar la perfección artística. Y para ello era realizado de forma seria y continua. En las cartas a su hijo Giovanni le dice: “Trabaja fuertemente y apunta a lo más alto de nuestro arte...

²⁹ Ver Anexo 4.

³⁰ Original en ingles: “A true artist loves all the arts or none, although he may use only one as a means of expression” El artículo no posee número de página ya que es un recorte de periódico recolectado por Teresa Carreño en el que no se aprecia esta referencia, el mismo pertenece al Archivo Histórico Teresa Carreño.

Esto implica mucho afán, mucho pensar, y requiere en realidad más trabajo mental que técnico, una abnegación en todo respecto” (Milinowski, 1953/1986, p.367), “no pierdas un momento de estudio y de adelanto y apunta al más alto pináculo de tu arte” (Milinowski, op.cit, p.372).

Por otra parte, Teresa también trabajó indetenidamente por necesidad. En un carta dirigida al General Guzmán Blanco, Teresa lo resume: “como dependemos absolutamente de nuestro trabajo, tenemos la desgracia de no poder estar sin trabajar” (Peñín, Diciembre 1993, p.34).

La necesidad de trabajar ocupó desde temprana edad a Teresa, quien se constituyó en el sostén económico de la familia Carreño-García de Sena cuando repentinamente, en Nueva York, la familia quedó sin dinero para subsistir. Sin embargo, para Teresa, este inconveniente familiar fue lo que le permitió vivir la emocionante experiencia de tocar en público, y las malas inversiones familiares una vez ganado el dinero, fueron las que le permitieron continuar su carrera. El papel de sostén familiar lo jugó toda su vida: las entradas de su segundo marido no contaban dentro de la economía familiar y mantuvo a sus hijos hasta que murió, entre otras cosas.

A los 16 años Teresita tocó frente a la Reina Victoria, al finalizar el concierto la Reina le dijo a Teresa que le quería dar un regalo y le preguntó qué le gustaría recibir. El asombro de la Reina no se hizo esperar cuando Teresa, en conciencia de su papel de sostén familiar, le respondió “Oh su majestad, ¡mejor preferiría dinero!³¹”(Sterling, 1938, p.497).

Las giras fueron componente imprescindible de su vida, por ello, era más común para Teresa estar en un hotel que en la comodidad de su hogar. Sin embargo, Teresa conoció su oficio de artista y estuvo consciente de la separación del hogar que

³¹ Original en ingles: “Oh your Majesty, I should much rather have money!”

implicaba: “Bueno, el hogar de un artista, para usar la expresión de Mignon, está debajo del cielo”³² (Musical Mother, 1907).

El ritmo de trabajo de Teresa era incesante, en una carta que le escribe su amiga Frances MacDowell le dice a la Carreño: “Tú estás siempre presentándote en público, y estás siempre triunfando” (Pita, 1999, p. 100)

En ocasiones el ritmo de vida agitado se hizo pesado para la pianista, y en una carta que envía Teresa Carreño a su amiga Carrie Reed en 1897 le expresó (Milinowski, 1953/1986):

Ya empiezo a sentirme cansada de todo esto. Lo único que anhelo es un buen descanso, y no obstante, presumo que si lo obtuviera no sabría que hacer de mi vida después de haber trabajado en toda ella como lo he hecho. Creo que deseo esto porque no puedo conseguirlo. ¡Es muy humano! (p.295)

Según la opinión de los médicos, el trabajo fue quien precipitó la muerte de Teresa. Con frecuencia le recomendaron descansos y reposo, pero estos no fueron cumplidos en su totalidad. Y en las ocasiones en que Teresa se reunía con sus hijos en la tranquilidad de su hogar para descansar, las arbitrariedades de éstos le proporcionaban nuevos motivos de preocupación y agite. A estos momentos de aparente descanso se le sumó al hecho de que muchos alumnos acudían a recibir clases. Finalmente Teresa tuvo que reposar por obligación luego de que empezara a ver doble en su última gira. Ya era tarde.

En un artículo publicado en *The Etude*, se cita una frase expresada por Teresa (Burgess, 1930): “Mi única manera de sostenerme es trabajar como una esclava, en lo cual paso todo mi tiempo y siempre me ha sucedido así. El piano es mi único consuelo. Mi mejor sostén” (p. s/n)³³.

³² Original en inglés: “Well, an artist’s home, to use Mignon’s expression, is under the sky”

³³ El artículo no posee número de página, sin embargo, el mismo pertenece al Archivo Histórico Teresa Carreño.

Las diversas caras del trabajo

Dentro de la música se desempeñó como pianista, cantante de ópera, directora, pedagoga y compositora.

Pianista

Esta fue la faceta profesional que desarrolló primordialmente: ejecutante del piano. Algunas críticas musicales durante su vida lo reflejan:

- En Berlín en 1895 escribieron: “Ella es la pianista que más atrae, lo comprobamos cada día” (Marciano, 1971, p.97)
- En Wiesbaden en 1890 señalaron: “Teresa Carreño, la más reciente estrella, que es, sin discusión alguna, la más grande entre las pianistas de la actualidad” (Maciano, op.cit, p.93)
- En Berlín en 1899 señalaron: “Estoy encantado (...) de haber tenido por fin la suerte de encontrar una pianista en cuya alma sucede algo extraordinario, que cristalizó musicalmente” (Milinowski, 1953/1986, p. 215).

En cuanto a los compositores preferidos de la Carreño, la misma pianista lo expresó: “tengo dos: Beethoven y Chopin”³⁴ (A Famous Pianist: Madame Carreño, 1907, p. s/n)

Con respecto a las grabaciones que dejan constancia de su labor como pianista y de su ejecución del piano, se sabe que la Carreño fue una de las primeras en grabar rollos de pianolas. Lo hizo para las compañías Dou-Art, Welte-Mignon y Ampico. Sin embargo, según Milinowski (1953/1986) a Teresa le ocurría un fenómeno a la hora de grabar “la invadía un miedo escénico desconocido para ella en toda su vida de conciertos” y que por tanto no eran fiel reproducción de su ejecución (p.421). Sin

³⁴ Original en ingles: “I have two, Beethoven and Chopin”

embargo, Albuquerque (1988) publica una carta de la Carreño dirigida a la compañía Welte-Mignon en la que ésta le expresa su admiración por la nueva forma de grabación que le permitió escuchar su ejecución exactamente como ella la había tocado.

En todo caso, Albuquerque (1988) señala además que al escuchar las reproducciones de los rollos de pianola, de la Carreño y de otros músicos de la época, se revelan las impresionantes diferencias entre la manera de tocar piano en el siglo XIX y las de hoy en día. En ocasiones lo que antes se aplaudía, hoy se veda. Por esta razón, Albuquerque (op.cit.) señala que al escuchar las grabaciones de la Carreño, éstas deben ser apreciadas desde esta perspectiva: como una representación de la música del siglo XIX. Con esto acuerda Colmenares (entrevista personal, Julio 1, 2004) quien señala que no sólo la técnica pianística era diferente sino que los públicos se han vuelto más exigentes como consecuencia de la calidad de sonido que se obtiene en los laboratorios de sonido.

Actualmente en Venezuela no existen pianolas en buen estado que permitan escuchar la música de la Carreño, así lo expresó Gustavo Colmenares (entrevista personal, Julio 1, 2004) quien participa en un proyecto denominado *Proyecto Pianola*, el cual se encarga de digitalizar los rollos de pianola para poder reproducirlos en un medio moderno, y así poder escuchar de nuevo la música ejecutada por la Carreño:

En Venezuela no existen pianolas, lo que existen son puros instrumentos deteriorados, los que nosotros hemos encontrado son artefactos carcomidos por las termitas. En cambio los americanos, los franceses, los españoles, los canadienses y los ingleses, tienen museos donde tienen instrumentos que suenan casi a la perfección, tienen técnicas, tienen libros de restauración, o sea, a ellos sí les interesa volver a escuchar el rollo en el instrumento original. (Entrevista Personal, Julio 1, 2004)

En todo caso, a pesar del poco contacto actual con su ejecución, se sabe que fue una de las principales pianistas a nivel mundial. Como aparece expresado por Schonberg (1990) entre las mujeres ejecutantes del piano “Annette Essipova y la ciclónica Teresa Carreño se dividían los honores, con una probable primacía de la Carreño” (p.287). Ella

fue la “Valkiria del piano”, la “Leona del Teclado”³⁵ y como señaló el pianista chileno Claudio Arrau “era una Diosa” (Milanca Guzmán, 1986, p.127) en su arte.

Cantante

Con respecto a la carrera operístico de Teresa Carreño, esta se caracterizó por ser de corta duración. Aunque dicen que tenía una excelente voz de mezzosoprano, Teresa no le invirtió mayor parte de su tiempo en desarrollarla. Milinowski (1953/1986) señaló que Teresa prefirió el piano porque pensaba que la voz tenía una vida corta, la carrera de un cantante estaba limitada en este aspecto, en cambio la vida de un pianista podía durar más. Entre los papeles que interpretó la Carreño se encontró el de Zerlina³⁶ en la ópera Don Giovanni de Wolfgang Amadeus Mozart.

Directora

La faceta de directora se dejó ver cuando en Caracas, ante la huida del Director contratado para la temporada de ópera de 1887, Teresa decidió asumir el mando y dirigir la orquesta en el Teatro Municipal.

Pedagoga

Por su parte, la faceta pedagógica de la Carreño fue un importante aspecto de su vida. Sus ideas a este respecto se pueden resumir de la siguiente manera:

Y el “método”, ¡como aborrezco esa palabra “método”! Un profesor que tiene lo que él llama método puede que tenga un genio entre sus pupilos; y cuando la fama de este genio sale a lucir, hay un apuro de estudiantes que quieren intentar ese “método”. Pero no somos todos genios³⁷ (The Musical Australians: The tribute of Madame Carreno, 1907)

Teresa, más que una técnica, buscó vencer los problemas “adaptando las facilidades físicas de cada discípulo a las dificultades de la obra” (Marciano, 1971, p.

³⁵ Denominaciones que recibió la Carreño en Berlín luego de su debut en el año 1899.

³⁶ Ver Anexo 3.

³⁷ Original en inglés: “And the “method!” –how I despise that word “method!” A teacher who has what he calls a method may have a genius amongst his pupils; and when the fame of this genius goes abroad, there is a rush of students to try this “method”. But we are not all geniuses”.

57). No pretendía que se le imitara, siempre promovió la individualidad en sus alumnos. Milinowski (1953/1986) señala una anécdota en la que una alumna tocó para la Carreño una pieza que había escuchado de la maestra. Cuando la alumna terminó su ejecución:

La Carreño rió súbitamente, “¡Muy bien, muy bien, querida! Usted ha captado mis trucos” Luego le advirtió con seriedad “El copiar a otro conduce fácilmente a la caricatura. Lo que es bueno para mí puede no serlo para usted. La interpretación debe salir del corazón. Sin embargo, usted lo ha hecho muy bien, querida. Vaya ahora, encuéntrase usted misma en la Sonata, y me la trae de nuevo la próxima vez” (p. 347)

Para la Carreño la pedagogía era un trabajo delicado e importante y lo comparó con la labor de un médico: “Si un médico receta un remedio equivocado y el paciente muere, sólo se puede culpar al médico. No importa si el doctor lo hizo con buena intención o no, el paciente murió y eso es todo, es el fin” (Marciano, 1971, p.61). Así fue para ella la pedagogía, se debía *recetar* la obra musical adecuada para cada discípulo y sus necesidades, pues “las manos, la mente y el espíritu de ese discípulo pueden ser absolutamente distintos a los de todos los demás estudiantes” (Marciano, op. cit, p. 60).

Compositora

Por otro lado, su labor como compositora, es poco conocida. En una entrevista realizada por Oberto (2003) a la pianista Clara Rodríguez y publicada en El Nacional, Rodríguez declaró: “es hora de que la gente se familiarice con la obra de Teresa Carreño, que no se ha difundido mucho” (B8). Asimismo, Clara Rodríguez (entrevista personal, Diciembre 22, 2003), quien toca en su repertorio numerosas piezas de Teresa Carreño, agregó que en todos los conservatorios se debería tocar al menos una pieza de esta pianista venezolana, pues esta música no es conocida

La vena compositora de la Carreño se inicia desde muy temprana edad, pues a los cinco años improvisaba óperas para entretener a sus muñecas y su padre era quien escribía las melodías que la niña improvisaba.

“Su personalidad como compositora se caracteriza, en líneas muy generales, por un estilo brillante y explosivo” (Marciano, 1971, p.46) Las piezas compuestas por Teresa Carreño son esencialmente para piano, y su estilo es principalmente el propio de la Música de Salón que era la que reinaba en el siglo XIX. Las creaciones de la Carreño son piezas de salón de difícil ejecución y de corte e inspiración románticos, estas dificultades técnicas en parte pudieron haber sido la causa del desconocimiento de esta música (Gutiérrez, 2003).

Un aspecto a destacar en la música compuesta por la Carreño es el reflejo de los orígenes venezolanos de la pianista “Teresa Carreño no puede ocultar su origen, ya que varias de sus obras reflejan claramente la utilización de elementos populares y folklóricos venezolanos desarrollados y estilizados” (Enciclopedia de la música, 1998, p.317).

Para Gutiérrez (2003):

Las composiciones de Teresa estaban determinadas por las circunstancias personales o profesionales que atravesaba para el momento en que escribía. Por ejemplo, la emoción de conocer a Gottschalk la llevó a componerle un vals. La muerte de su madre fue motivo para que escribiera *La cesta de flores, op. 9; Marcha Fúnebre, op.11; La Oración, op.12; Queja, op.17 y La Partida, op.18*. Cuando conoció a Rubinstein sus composiciones se impregnan de virtuosismo. La etapa más prolifera en composición, especialmente las obras para piano datan de antes o alrededor de 1872, pues a posteriori, sus matrimonios, sus constantes giras y la maternidad no le dejaron tiempo para que se dedicase plenamente a esa actividad

Asimismo, además de las situaciones personales, la música de Teresa estuvo influenciada por los lugares que visitó a los que les dedicó su música. Ejemplo de ello son las siguientes piezas: Recuerdo de mi país, Recuerdo de Inglaterra, Recuerdos de Escocia, Saludo a Caracas, Saludo a Cuba, Una visita a Praga, Venecia, entre otros.

La más conocida de las piezas de Teresa fue su *Vals Teresita*, cuyos derechos los regaló Teresa a la casa editora Fritsch como prueba de su amistad. Más tarde, esta pieza

sería una importante fuente de ingresos para esta casa editora, pues se sacaron versiones para: piano (simplificada); mandolina y guitarra; piano a cuatro manos; piano y violín; piano, violín y cello; orquesta; acordeón.

Asimismo, el *Cuarteto en Si menor (para cuerdas)* fue catalogada como la obra más madura y profunda de Teresa Carreño. La pianista se refirió a esta composición en una entrevista para el periódico *The Sydney Morning Herald* diciendo:

Yo realmente prefiero ser vanidosa de mi Cuarteto de Cuerdas, el único compuesto por una mujer que ha sido tocado por el famoso Cuarteto de Cuerdas Gewandhaus de Leipsic. Esta pieza será ejecutada por un grupo de mujeres que tocan en la Exhibición de Mujeres en Melbourne, y de corazón les deseo todo el éxito con él, pues un movimiento es espantosamente difícil³⁸ (Madame Carreño, 1907)

Acerca de esta composición también se expresó Juan Bautista Plaza cuando dijo: “Parece que en ella Teresa Carreño hubiese querido dejar estampada su heroica lucha, eternamente sostenida consigo misma, por vencer los límites impuestos a su naturaleza femenina” (Marciano, 1971, p.48). Plaza también agregó “nos da la impresión de que fue, para su inquieta autora, lo que decía Goethe era para el poeta la poesía: una liberación” (Ibidem)

Entre otras piezas de la Carreño se destacan: el Vals Gottschalk, que compuso al pianista que lleva el mismo nombre y el cual fue el ídolo musical de Teresa durante su niñez; el Himno a Bolívar, el cual compuso con motivo del centenario del nacimiento del Libertador.

³⁸ Original en inglés: “I really am rather vain, though, of my String Quartette, the only one composed by a woman that has ever been played by the famous Gewandhaus String Quartette of Leipsic. This piece will shortly be rendered by a party of lady players at the Women’s Exhibition, Melbourne, and I heartly wish them all success with it, for one movement is frightfully difficult.”

Teresa la madre

Sentimiento maternal

Antes de que Teresa Carreño diera a luz a su primera hija, que sería Emilita, sus biógrafos señalan que estaba intrínseco en Teresa un sentimiento maternal, cuyos destinatarios principales eran: sus muñecas, su hermano menor –Manuel Antonio- y su primer esposo, Emile Sauret.

Teresa, de niña, tenía apego con sus muñecas, de hecho, cuando terminaba de tocar, corría hacia los brazos de éstas, y en ocasiones luchaba por llevarlas a escena para que escucharan la música que ella hacía.

El día de su debut en Nueva York el 25 de noviembre de 1862, Teresa, antes de salir a escena, besó a su madre y le dijo a su muñeca en muestra de su afecto maternal: “No llores. Tan pronto como termine el concierto volveré. Pobrecita, no puedes ir conmigo porque aún no sabes tocar piano” (Milinowski, 1953/1986, p.4). Luego de culminar este mismo recital en Nueva York, Teresa dejó caer en escena las flores y guirnaldas que le habían regalado, la razón: un señor le ofreció una enorme muñeca. Teresita la tomó y la abrazó, para luego alejarse corriendo del escenario. Ella misma lo recuenta en sus memorias compiladas por William Armstrong (1917):

Una noche después de una presentación cuando yo estaba reuniendo mis guirnaldas y flores, y con el frente de mi vestido lleno de ramos, llegó un señor de edad con una gran muñeca en sus manos. Abajo fue todo, y salté por la muñeca como si ella fuera mi propio bebé (p.7)³⁹

Otro hecho señalado por Milinowski (1953/1986) y es que uno de los regalos que más emocionó a Teresa durante sus primeras giras fue cuando en La Habana, Cuba, le regalaron una cuna de caoba equipada con sábanas, colchón, encajes, cintas y todo lo necesario para un bebé, que en este caso no era otro que sus muñecas.

³⁹ Original en ingles: “One evening after a performance when I was gathering up my wreaths and flowers, and with my dress front full of bouquets, up came and old gentleman with a great big doll in his hands. Down went everything, and I jumped for the doll as if it were my own baby”.

A pesar de que este apego se trató de un juego infantil también tenía sus visos de instinto maternal, pues según los hechos que relata Marta Milinowski (op.cit.), de allí partiría el cuidado materno a su hermano y a su primer esposo. Durante la época en que la artista aún era una niña de diez años y terminaba sus primeras giras por E.E.U.U. y Cuba, esta biógrafa señala:

En todas partes estaba a punto de finalizar la temporada de conciertos, y, por fin, los Carreño podían darse el lujo de volver a la vida privada de su hogar. Era tiempo ya de ocuparse del olvidado hermanito por quien sentía Teresita un sentimiento maternal, casi como si fuera otra muñeca bajo su responsabilidad (p.66)

Finalmente Milinowski (op.cit.) señala que el instinto maternal de Teresa se depositó en su primer esposo, Emile Sauret:

Los trajes de Emile no eran apropiados para el severo clima, su ropa interior necesitaba ser zurcida y pegados sus botones. Encargarse de la reparación del vestuario de este joven no le parecía [a Teresa] diferente a lo que hacía antes con sus muñecas (p.119)

Los hijos⁴⁰

Milinowski (1953) señala que “los niños desde temprana edad se habituaron a conformar sus vidas con las exigencias de los viajes de su madre y con su estado de ánimo” (p. 273). Así mismo Gutiérrez (2003) hace mención a este tema diciendo que los hijos de Teresa “sintieron la frecuente ausencia de la madre para quien sus compromisos artísticos eran lo prioritario”. Sin embargo, el cariño de sus hijos fue para Teresa un motor importante en su vida. En sus diarios en común encontrar rezos por sus hijos, como los siguientes:

- Llegué a París a las 6:35 p.m.... Encontré a mis bebés bastante bien. ¡Gracias a Dios!⁴¹ (Anotación en el diario de Teresa Carreño del 7 de junio de 1891)⁴²

⁴⁰ Ver Anexo 5.

⁴¹ Original en inglés: “Arrived Paris at 6:35 h.m. (...) Found my babies quite well. Thank God!”

⁴² Ubicado en el Archivo Histórico de Teresa Carreño.

- En casa con todos mis amores, ¡¡¡gracias a Dios!!!⁴³ (Anotación en el diario de Teresa Carreño del 13 de octubre de 1891)⁴⁴
- Dios sea con nosotros y bendiga a mi Eugenio y a mis hijos (Anotación en el diario de Teresa Carreño del 1 de enero de 1893)⁴⁵
- Dios sea conmigo y con mis hijos, y perdone a Eugenio (Anotación de la primera página del diario de la Carreño de 1895) (Marta Milinowski, 1953/1986, p. 265).

Así mismo, la Carreño expresó en una carta escrita a una amiga en el año de 1897: “a pesar de toda la gloria y de cuanto puedo tener, mi verdadera y única felicidad además de mis hijos y del arte, es el cariño de aquellos a quien amo” (Milinowski, 1953/1986, p.295).

Otra referencia del apego de la Carreño a sus hijos lo constituye la entrevista realizada por un reportero de “Musical Courier” y citada por Ines Meissner (1989, p.44) en la que le preguntan a Teresa Carreño el número de conciertos que había dado en su última gira a Estados Unidos. Ella respondió: “Setenta, y me ofrecieron unos veinte más, pero me sentí empujada a volver a mis hijos”.

Cabe destacar además que los discípulos de Teresa fueron también considerados como sus hijos. Así, Milinowski (1953/1986, p.274) se refiere a los alumnos de la pianista en Berlín como sus “hijos e hijas de Berlín”, para quienes Teresa era la “madre de Berlín”.

⁴³ Original en ingles: “Home with all my darlings, thank God !!!”

⁴⁴ Ubicado en el Archivo Histórico de Teresa Carreño.

⁴⁵ Ubicado en el Archivo Histórico de Teresa Carreño.

Emilita:

Una vez casada con Emile Sauret, en contra de la voluntad de su padre (Meissner, 1989), Teresa dio a luz a su primera hija: Emilita. Esto ocurrió el 23 de marzo de 1874, cuando Teresa tenía 20 años. En ese mismo año Teresa se vio obligada a dejar a su hija en Inglaterra bajo los cuidados de la Sra. Bischoff, pues debía cruzar el Atlántico para hacer giras bajo las órdenes del empresario Strakosch, y con la compañía de su esposo Emile Sauret.

En medio de la gira, Sauret abandona a Teresa. Hecho que aunado a la reciente muerte de su padre y la lejanía de su hermano deja a la artista en complicadas condiciones económicas. Un segundo embarazo de la pareja concluye con la muerte de la criatura a las pocas horas de nacida.

Según Gutiérrez J. (2003) Teresa le hizo saber a la Sra. Bischoff que su crítica situación económica le impedía hacerse cargo momentáneamente de su hija Emilita. Ante ello, la Sra. Bischoff se interesó en adoptar a la niña y se lo hizo saber a Teresa. Decía que “podía ofrecerle la seguridad de un hogar; proveerla de todo lujo, educarla bien, y posiblemente hacerla heredera de la fortuna de la familia” (Milinowski, 1953, p.128). Sin embargo, la Sra. Bischoff colocó una imprescindible condición para la adopción: “Teresa debía abandonar toda idea de ver a Emilita y prometer que no intentaría comunicarse con ella jamás” (Milinowski,1953, p. 128-129). Finalmente, Teresa firmó la abdicación de sus derechos como madre.

Según Milinowski (1953/1986), Teresa dio en adopción a su hija porque se consideraba una artista nómada que sólo le podía ofrecer a Emilita “pobreza, inestabilidad y falta de un padre” (p.129). Así mismo, señala que Teresa aún era “muy joven para sentir las profundidades espirituales de la resignación” (p.129).

A raíz de esta situación, Meissner (1989) señala que Teresa padeció en ese período de “grandes depresiones que trató de vencer con la ayuda de la música”. Por su parte, Gutiérrez (2003) indica que “quedó interiormente destrozada”.

Teresa vuelve a establecer contacto con la Sra. Bischoff en 1890. A continuación se transcribe en su totalidad la carta enviada por la Carreño y publicada por Milinowski (1953/1986), para brindar una perspectiva fiel del sentimiento que la artista tenía después de 14 años sin recibir noticias de su hija.

Querida señora Bischoff: el 21 del corriente salgo para Wiesbaden para cumplir un contrato de conciertos, y le ruego encarecidamente me permita ver a mi hija por breves minutos.

Creo que todos estos años de silencio, tan dolorosos para mí, durante los cuales he anhelado, ¡oh!, con el corazón lleno de tristeza oír algo acerca de mi niña, sin causar molestia alguna a ella ni a usted, le he probado suficientemente cuánto deseé que usted mantuviera todos mis derechos sobre ella (pues esto fue lo que me prometí), que ella creciera queriéndola a usted con todo su corazón, sin ser perturbada por el recuerdo de su desafortunada e infeliz madre. Todavía intento guardar la promesa, pues más que nunca estoy convencida de que actué como debía por el bien de la niña, y si ella no sabe quién soy y cuál es su parentesco conmigo, nunca se lo diré, por su propio bien; pero no puedo llegar tan cerca con el deseo de verla siquiera una vez y no hacerlo. En nombre del amor que usted siente por esa niña, quien, después de todo, es mi hija, y se la di a su cuidado para que la compensara con su amor infantil, en cierto modo, por el cariño y bondad que yo debía a usted y aunque legalmente tengo derecho a pedirla y nunca he tratado de hacerlo –ni lo haré mientras viva-, en recuerdo del cariño que una vez me profesó, llamo a su corazón para que me conceda en consuelo de verla.... Lo que le pido es poco para usted y será mucho para mí. (p.220)

La respuesta se dio el 24 de febrero de 1890 por parte del abogado de la Sra. Bischoff. Éste le indicó a Teresa Carreño que, a diferencia de Emile Sauret, ella no tenía ningún derecho legal sobre Emilita y que una interferencia de ella en estos momentos podía resultar “funesta para el desarrollo mental y moral de la niña” (Milinowski, op.cit, p.221).

En el año de 1902, cuando Carreño se enteró de la muerte de la Sra. Bischoff, le envió un recado a su hija Emilita a través de la Sra. MacDowell, quien era una cercana amiga de la familia. Este recado sí recibió respuesta, aunque sucedió tres años más tarde: Emilita pidió encontrarse con su madre en Frankfurt.

Marta Milinowski (op.cit.) relata este encuentro entre la Carreño y su hija Emilita, quien era ya una mujer casada y de 31 años de edad. La entrevista que Emilita sostuvo con su madre, sirvió principalmente para solicitarle la cantidad de 5000 francos. Emilita vio en la Carreño una fuente de abundante riqueza, y esta visión estuvo probablemente aunada en la educación de la madre adoptiva. Teresa Carreño sólo le entregó 500 marcos. Sin embargo, a partir de ese momento en adelante, la Carreño se ocupó de muchas de las necesidades de su hija, quién, según Milinowski (op.cit), pedía con naturalidad joyas, abrigos de piel y recordaba a Teresa el cumpleaños de cada uno de sus hijos, es decir, de los nietos de la Walkiria.

Lulú:

Nació el 1 de marzo de 1878, producto de la unión consensual entre Teresa Carreño y el barítono Giovanni Tagliapietra. Esta vez, Teresa permaneció hasta fines del año 1878 sin hacer giras y entregada a su labor de madre. Luego de un concierto presentado en Filadelfia el 27 de abril de 1881 hizo un paradero, pues Lulú cayó enferma, y el 16 de mayo del mismo año murió.

*Teresita:*⁴⁶

El 24 de diciembre de 1882, Teresa dio a luz a Teresita Tagliapietra, hija también de Giovanni Tagliapietra, luego de lo cual, volvió a los escenarios prontamente. Ya para fines de enero de 1883 estaba en gira de conciertos (Milinowski, 1953/1986).

⁴⁶ Ver Anexo 5.

Teresita sería la primera hija de la Carreño que viviría y permanecería con ella. Milinowski (op.cit.) señala “un día, mientras observaba a Teresita, que apenas caminaba y trataba de hacer un bailecito, se despertó nuevamente en Teresa la compositora; escribió entonces el *Vals Teresita*” (p.161).

El “Vals Teresita” se convirtió más adelante en el número extra que tocaba muy comúnmente Teresa Carreño en sus conciertos. Marta Milinowski (1953/1986) toma nota de este hecho. Sin embargo, ello se pudo constatar directamente en los periódicos de la época. En el periódico Australiano *The Age* apareció publicada la siguiente nota: “Otra gran muestra de entusiasmo, otro número extra –esta vez, como el sábado, el Kleiner Waltzer⁴⁷ - y el memorable recital había terminado. La audiencia fue tan grande como entusiasta, llenando completamente el Hall.” (Madame Carreño’s Recitals, 1907, p. s/n).⁴⁸

El hecho de que Teresa Carreño tocara al final de sus conciertos esta pieza dedicada a su hija resulta revelador, y así lo deja ver Rosario Marciano (1971) cuando afirma:

Al concluir cada uno de sus recitales, Teresa Carreño ejecutaba, como último número fuera de programa el Valse Teresita, haciéndolo no por la popularidad de la obra, sino porque para ella tenía un significado emocional de alto grado, pues Teresita, su hija, fue su gran tragedia, y su gran pasión (p. 55)

A mediados de julio de 1899 Teresa Carreño se separó de Giovanni Tagliapietra, el padre de la niña, y se llevó a Teresita y a su hermano menor, Giovanni, a Europa.

En una carta que le escribe la Carreño a Teresita se evidencia la personalidad de la madre y también la de la hija en crecimiento:

⁴⁷ Nombre que se utilizó para denominar también al Vals Mi Teresita.

⁴⁸ Original en inglés: “Another great display of enthusiasm, another encore –this time, as on Saturday, the Kleiner Waltzer- and a memorable recital was over. The audience was as large as it was enthusiastic, completely filling the hall.”

¿Cómo me dices que sientes celos de Herr K?... ¿No te hablé mucho sobre este feo sentimiento hace algún tiempo, cuando me dijiste que sentías celos de Alice?

¡Querida hija! Debes hacer todo lo posible para dominar ese horrible sentimiento, o de lo contrario serás una joven muy desgraciada en la vida. Como te dije antes, la persona celosa reconoce su inferioridad, y nuestro orgullo debe enseñarnos a no serlo. Ahora piensa bien en lo que te digo, y proporcióname la alegría de vencer tus detestables y feos celos... (Milinowski 1953/1986, p.262).

Luego del divorcio de D'Albert en 1895, Teresita fue enviada a una Escuela privada en Dresden. Allí notifican a Teresa las dificultades que se presentan con la niña. A continuación la carta dirigida a la Carreño desde la escuela publicada por Marta Milinowski (op. cit, p.280):

Teresita no se aviene bien a la vida de un internado, y no se le puede curar de nada en definitiva. Contra la anemia que la amenaza el remedio será el ejercicio, pero sus pies no lo toleran. El vino y el licor de hierro le están vedados por costumbres seguidas en su hogar. El último resfriado fue a causa de haber abierto la ventana. Ella está desesperada porque no puede hacer lo que considera saludable, y el abrir la ventana no pertenece a esta categoría... Necesita de una institutriz para ella sola, ya que en ciertas cosas es poco razonable. Cuando le toca hacer su trabajo de costura le duelen los ojos, y más tarde lee cuanto le es posible. Cuando debe ir a un paseo le duelen los pies, pero el mismo día escribe a Krahl que la venga a buscar para ir a un concierto. De manera, pues, que su vida prácticamente está en constante contradicción. Al principio decía que debía comer frutas, pero no las toca. Debería comer vegetales, pero los rechaza. Come muy poca carne y por consiguiente no se nutre bien. No se puede sacar nada de ella por la fuerza. Tiene cierta resistencia pasiva – llamémosla mejor, sufrida-. Lo único que habrá que hacer es ponerle una maestra que se dedique a ella del todo. Sólo de este modo podría esperarse que termine el año regularmente bien.

Una vez que Teresita salió del colegio, su conducta en la casa fue indisciplinada, así mismo “culpaba a todos, desde Dios, en quien no tenía verdadera fe, hasta al destino y a su madre, que era el blanco más cercano” (Milinowski, op.cit, p.307)

A pesar de que Teresita le comunicó en una carta a su madre que se interesaba por el estudio de la ciencia y la lógica de las matemáticas, ella terminó por dedicarle más tiempo al piano.

En cuanto al desarrollo de Teresita como ejecutante del piano, se sabe que recibió sus primeras lecciones de su mamá, luego continuó sus estudios en el colegio, pero finalmente la propia Walkiria aclara la situación cuando le preguntan si su hija había sido su discípula:

En parte, sí, pero no del todo. Yo estaba más ansiosa de que ella desarrollara su propia individualidad. No quería que ella fuera un mero eco de su madre, entonces la envié por un tiempo a donde Moskowski, y luego de eso a donde Johann Hoffmann, pero por supuesto, ella estudió conmigo desde la niñez.”⁴⁹ (Euphrosyne, s.f., p.s/n)

Asimismo la Carreño reconoció el talento de su hija en una entrevista que le hicieron en Australia en 1907, así también lo hizo de su carácter: “Mi hija... tiene decidido talento. Sus composiciones son maravillosas, pero ella es muy huraña”⁵⁰ (Musical Mother, 1907, p. s/n).

En 1907 Teresita Tagliapietra se casó con un coronel de la armada inglesa de apellido Blois, que además estudiaba canto. Sin embargo, este matrimonio no prosperó y se separaron, dejando a la hija mutua a cargo de la madre del Coronel Blois, la suegra de Teresita.

⁴⁹ Original en inglés: “Prartly, yes, but not altogether – I was most anxious that she should develop her own individuality. I did not want her to be a mere echo of her mother, so I sent her for a time to Moskowski, and afterwards to Johann Hoffmann, but of course, she studied with me from childhood”. La carencia de mayores datos de este artículo se debe a que es un recorte perteneciente a Teresa Carreño el cual se encuentra en el Archivo Histórico Teresa Carreño.

⁵⁰ Original en inglés: “My daughter (...) has decided talent. Her compositions are wonderful, but she is too diffident.” La ausencia de número de página en este artículo se debe a que es un recorte perteneciente a Teresa Carreño el cual se encuentra en el Archivo Histórico Teresa Carreño.

La Primera Guerra Mundial estalló en Agosto de 1914. Teresita, fue arrestada como espía pues había salido de Malta en un buque austriaco el 31 de julio de 1914 y llegó a Argelia bajo la declaración de guerra. Además de eso, Teresita apareció en los diarios como la que dio la señal para que comenzara el ataque. Luego de estar tres meses y medio en Argelia le dieron un permiso para que partiera a la isla de Mallorca, donde esperó el permiso para salir de su refugio y arresto (Milinowski, 1953/1986).

Luego de estar presa y marcada por la tortura mental del encierro, Teresita se encontraba con menos iniciativa que la que la caracterizaba antes. En una carta a su madre se expresa de la siguiente manera (Milinowski, 1953/1986):

No puedo confiar en mí misma ni en mis aptitudes. Estas últimas varían según las emociones de mi espíritu. No me importaría si no llevara tu nombre. Si tuviera otro nombre, bajo el que pudiera tocar mis excentricidades musicales, no me importaría en absoluto, e iría a dar conciertos por todo el mundo. Pero como están las cosas temo manchar tu brillante nombre (p.396)

Luego de la muerte de Teresa Carreño, Teresita fue a Nueva York y allí estuvo recluida en un hospital psiquiátrico que pagaba la casa de pianos Steinway. Más tarde Teresita vino a Venezuela en 1938 cuando trajeron las cenizas de su madre al país. Se presentó con un hijo llamado Anthony de Blois.

Giovanni:

Nació el 7 de Enero de 1885, y fue el último hijo de la unión entre Giovanni Tagliapietra y Teresa Carreño. Giovanni viajó con su hermana y su mamá a Europa luego de la separación definitiva de la Carreño con Tagliapietra. Fue enviado a Schnepfenthal, que era “uno de los mejores y más costosos colegios de Alemania” (Milinowski, op.cit, p. 280).

El sentido del humor constituye una de las características de la personalidad de Giovanni. Entre las anécdotas reseñadas por Marta Milinowski (1953/1986) están la que el joven llegó un día a la casa cantando una serenata con su guitarra cual trovador, así como que en ocasiones simulaba cómicamente el remate de uno de los cuadros pintados por su hermana menor Hertha. Asimismo en una de carta dirigida a su madre el 24 de enero de 1901⁵¹, se despidió haciendo un juego de palabras: *Please write soon; but not in the moon!*, que en español es: ¡Por favor escribe pronto; pero no en la luna!

La personalidad de este Tagliapietra también heredó algunas costumbres de su padre, en una carta que la pianista le escribe a su hijo se refleja la afición de Giovanni al juego:

La razón por la que no contesté antes a tu última carta es porque me sentí realmente afligida y sumamente desencantada de ti. Tenía tal confianza en tu buen sentido y en tu fuerza de voluntad, que el saber que volviste a sucumbir en la tentación del juego fue un gran golpe para mí (Milinowski, 1953/1986, p.370)

Con respecto a sus estudios musicales, la Carreño hace referencia a ellos en una entrevista que le realizara en 1907 en Australia por el periódico The Telegraph:

Él está estudiando con el Signor Tosti justamente ahora. Hace algún tiempo atrás él fue mordido por la moderna locura de hacer dinero e imaginó que él sería un hombre de negocios. Entonces, él desechó su violín por una administradora. Él se dio cuenta de su error, de cualquier manera, y ahora está trabajando arduamente con el Signor Tosti.⁵² (Musical Mother, 1907, p. s/n)

⁵¹ Correspondencia perteneciente al Archivo Histórico Teresa Carreño.

⁵² Original en inglés: “He is Studying with Signor Tosti just now. Some time ago he was bitten with the modern money-making craze and imagined he would make a business man. So he threw over his violin for the counting-house. He found out his mistake, however, and now is working hard with Signor Tosti..”

Una de las cartas enviadas por la Carreño a su hijo evidencia la relación con éste, así como su desarrollo musical (Milinowski, 1952/1986):

 Mi querido “baby boy”: recibimos tus cartas, que han venido a alegrar nuestros corazones.... No te descorazonas, querido, pues aunque tu voz no llegara a ser maravillosa su calidad es bella... No es el volumen lo que da el éxito: es el verdadero arte.

 ...Trabaja fuertemente y apunta a lo más alto de nuestro arte, y llegarás con banderas desplegadas.... ¡Nadie conoce esto mejor que tu madre, mi querido y buen hijo! (p. 366-367)

Asimismo, la Carreño agrega, en referencia al asunto económico, el cual fue un constante tema en las relaciones con sus hijos:

 No creo que merezco tus sarcásticas observaciones sobre asuntos de dinero y tu temor de verte privado de él en caso de enfermedad. Piensa en toda tu vida y dime si te ha faltado mi ayuda alguna vez. Debes admitir que siempre he estado presente para atender a tus necesidades, y para librarte de cosas que estaban muy lejos de ser “necesidades”, y no debes temer sufrir ahora por falta de mi ayuda. Mientras yo pueda trabajar y ganar, y no te sea posible atender a tus gastos de artista (sé que estás muy ansioso de hacerlo) ahí estaré yo, hijo querido... (pp.367)

En algunas cartas dirigidas a su hijo Giovanni, la artista, resume algunos de sus credos artísticos como: “Sé un verdadero artista, honrado y sincero, lo que puede adquirirse sólo por medio del trabajo serio y continuo” (Milinowski, 1953/1986, p. 372), “Sin Dios no puede haber arte verdadero y grande” (ibidem).

Al igual que su hermana Teresita, con la llegada de la Primera Guerra Mundial, Giovanni fue detenido como espía. Una mañana apareció en los periódicos que había sido arrestado en Milán por habersele considerado espía alemán. Luego de dieciocho días fue cuando se le dio la libertad, gracias a la intervención de una amiga, pero fue con la condición de que abandonara el país. Así fue.

Eugenia:

Primera hija del matrimonio entre Teresa Carreño y Eugene D'Albert. Nació, según indicaciones de Teresa en su diario, el 27 de septiembre de 1892 a las 2:45 p.m. (Milinowski 1953/1986). Tocaba piano, entre otras actividades como la equitación, el tenis, la cocina o los zurcidos. Según Milinowski (op. cit) esta joven se encargó principalmente de la dirección de la casa por su predisposición al orden y a la economía, así como de preparar a algunos de los discípulos de su madre. Se casó con el teniente Jön Duske. Acerca de esta unión la Carreño dijo en una carta a una de sus discípulas: "Se quieren mucho, y como ninguno de los dos tiene bienes materiales, creo que serán muy felices en su vida matrimonial" (Milinowski, op.cit, p.406).

Hertha:

Hija del matrimonio Carreño-D'Albert, nacida el 26 de septiembre de 1894. Sin embargo, para esta fecha el matrimonio con D' Albert ya llegaba a su final. Tuvo inclinaciones hacia la pintura y hacia el canto, las cuales desarrolló. Milinowski (1953/1986) señala que contrajo matrimonio el 2 de abril de 1917 en Munich.

La unión conyugal

Ella buscó el amor, ella buscó incansablemente el amor, tuvo mala suerte con los maridos y a lo mejor era una cosa del momento también, que los hombres no entendían un talento así, una dedicación así, necesitas un apoyo en tu casa grande. (Clara Rodríguez, Entrevista personal, Diciembre 22, 2003)

Esta opinión de Rodríguez es compartida por Lira Espejo (1979) quien indica que los cuatro matrimonios de la Carreño, no fueron causados por una personalidad alocada, sino por una búsqueda de la felicidad.⁵³ Sin embargo, Lira Espejo (op. cit.) agrega:

En vez del sencillo asentamiento anhelado por la espiritualidad femenina de la venezolana; el vuelo ascendente de sus dotes artísticos, le proporcionó una vida nómada, de viajes constantes, de un país a otro, de esta a aquella ciudad. Diríase que lo demoníaco se entrometía en el engranaje vital, impedía la gravedad terrestre y la lanzaba cada vez más alto en la fabulosa aventura de sus aspiraciones de música y arte (p.95)

Emile Sauret

Fue el primer intento de felicidad conyugal de Teresa Carreño. El joven Sauret fue “un muchacho delgado, de rostro fino, y ojos melancólicos” (Peña, 1953, p.30) que compartió escenario con Teresa mientras ambos tocaban para la Compañía Strakosch.

El padre de Teresa no estuvo de acuerdo en que la pianista avanzara en esta relación, pues consideraba que la pianista sentía más lástima que amor por Sauret. A pesar de la oposición de su padre de contraer matrimonio con este joven violinista, la Carreño se casó con él en junio de 1873 (Marciano, 1971). Esta decisión constituyó en la pianista su primera elección entre dos fuertes afectos (Milinowski 1953/1986) y generó distanciamiento entre el padre de la Carreño y ella.

El matrimonio tuvo una primera hija: Emilita, quien quedó al cuidado de la Sra. Bischoff mientras la nueva pareja salió de gira para los Estados Unidos. Una vez en la gira, comenzaron a suscitarse problemas entre Teresa y Emile. Sauret se había vuelto sumamente irritable y era “además de irresponsable y débil, un egoísta consumado” (Peña, 1953, p.32).

⁵³ Ver Anexo 6.

Milinowski (op. cit) señala que en una ocasión Emile, con intención o no, comenzó a medir el tiempo con el golpeteo de su pie mientras tocaba con Teresa. Esta acción generó tensión en el ambiente y la misma culminó cuando la música paró repentinamente y Teresa gritó: “Soy suficientemente artista para medir sin tu ayuda” (p.126) a lo que Sauret respondió tirando su violín contra el suelo.

Cuando aún se encontraban en gira, a principios de 1975, Sauret decidió decirle a Teresa que se iba. La abandonó en el acto. Ella esperaba al segundo hijo de la pareja, quien murió antes de un mes de nacido.

Teresa da a Emilita en adopción principalmente por sus difíciles condiciones económicas y decide permanecer en Estados Unidos donde inicia una carrera como cantante.

Giovanni Tagliapietra

El segundo intento de dicha conyugal Teresa lo vive al lado de una personalidad un tanto diferente, un cantante de ópera italiano que tenía un espíritu de niño travieso, bromista y enamoradizo (Milinowski, 1953/1986).

La unión entre los dos artistas ocurrió de manera consensual. Aún cuando no se habían roto los lazos oficiales que la unían a Sauret, Teresa inicia a fines de 1876 su relación con Tagliapietra bajo la modalidad de “unión consensual” vigente en Nueva York. Este tipo de unión se trató de “un contrato matrimonial que se perfecciona por el solo consentimiento personal” (Lira Espejo, 1979, p.97)

Si bien antes Teresa acompañaba con el piano las melodías del violín de Sauret, ahora la melodía que acompañaba era la de la voz de barítono de su esposo. Éste no era irritable como Sauret, pero los autores acuerdan que tenía tendencia al juego, a la bebida, a las mujeres y a la envidia de la carrera de su esposa.

Juntos viajaron a Venezuela en 1885, y luego prepararon la compañía de ópera que se presentaría en el país natal de la pianista.

En Nueva York el cuñado de Teresa, Arturo Tagliapietra, junto con la Señora Ginka Watson, impulsaron y ayudaron a Teresa para que abandonara a este segundo amor y se dirigiera a Alemania a consagrarse como artista. Así sucedió.

Esta unión duró 13 años, es decir, hasta 1899. En el transcurso de la misma, nacieron Lulú, quien murió a los tres años de edad, Teresita y Giovanni.

Teresa partió con sus dos hijos a Europa mientras su marido se encontraba en una gira de conciertos por el interior de los Estados Unidos. Arturo Tagliapietra fue el encargado de transmitirle a su propio hermano la resolución de su esposa.

Si bien durante esta unión consensual Teresa no pudo contar con las entradas económicas de su marido porque éste las gastaba en el juego, después de la separación Giovanni siguió pidiendo ayuda económica a Teresa. En una carta que le envió en 1897 le dice a la pianista: “No entiendo por qué no has de ayudar a un hombre que ha vivido contigo quince años, un hombre del que tuviste tres hijos... te pido solamente \$1.500 para poder abrir un Conservatorio y ganarme la vida” (Milinowski, 1953/1986, p.292)

Eugene D'Albert

Para muchos autores fue el verdadero amor de la Carreño. Se trató de un hombre once años menor que ella y que era uno de los pianistas discípulos de Lizst más reconocidos en Europa.

Teresa lo llamaba cariñosamente “Liebchen”, y en el diario de la Carreño hay una nota en la que habla del inicio de este amor el día 22 de mayo de 1891: “Fui a

Leipzig, fui a verlo... Empecé a estar bastante enamorada de él... Él estaba perdidamente enamorado de mí desde antes”⁵⁴

Teresa y D’Albert se mudaron a una Villa ubicada en Coswig, a la cual llamaron “Villa Teresa.”⁵⁵ Allí vivieron acompañados de los dos hijos de Teresa con Tagliapietra, un hijo que D’Albert tenía de un matrimonio anterior, y más adelante con las dos niñas fruto de esta unión: Hertha y Eugenia.

D’Albert llevó a la Carreño y a sus hijos a un estilo de vida naturista, el cual comprendía ejercicios cada mañana en el jardín con los pies descalzos, el pelo suelto y vistiendo amplias batas. Este estilo de vida también incluyó tratamientos de agua fría, vestimenta elaborada a partir de lana pura sin refinar, alimentación a base de vegetales y la reducción del uso de la calefacción. La Carreño se aventuró junto con sus hijos en esta nueva peripecia. En una ocasión una amiga le expresó su parecer acerca de esto:

¿No crees que has sido poco acertada y algo exagerada al adoptar las novedosas ideas de ese bribón de D’Albert en lo concerniente a la nutrición y administración en general de tu pequeño rebaño? ¡Mira cuán fuerte y bien estás tú! ¡Tan sana como un niño! No fuiste criada como lo haces con tus pequeños. Sé que crees que es por su bien, ¿pero por qué experimentar con tus hijos? ¿Supones que los Jaegers, las legumbres y los baños extravagantes contribuyen para hacer saludable a una familia? Hasta tú, que eras tan fuerte antes de encontrar a este pequeño monstruo, te enfesaste por la dieta a que te has sometido por complacerlo. (Milinowski, 1953/1986, p.275-276)

D’Albert se mostró preocupado por mantener este estilo de vida, en marzo de 1892 mientras estaba de gira por Estados Unidos, le escribió a la Carreño sobre el estilo de vida de los americanos (Milinowski, op.cit.):

La señora Mac Dowell; ella está ya muy bien, y no es extraño que se enfermase por el género de vida que lleva aquí, ella y todo el mundo. Piensa en el agua helada que beben, el café, y los dos platos de carne que

⁵⁴ Original en ingles: “I went to Leipzig, went to see him ... Began to be very much in love with him... He was awfully in love with me already before” (Ver Anexo 7) Pertenciente al Archivo Histórico Teresa Carreño.

⁵⁵ Ver Anexo 2.

comen a las ocho de la noche con los niños.... Es un milagro que viva aquí la gente.... Querida, yo no bebo mucho agua, y nunca directamente de los grifos. (p.249)

Durante la gira de D'Albert por Estados Unidos se quejó de que constantemente lo compararan con los dos maridos anteriores de Teresa. Para julio de 1892 el matrimonio entre Eugene D'Albert y Teresa Carreño se hizo una realidad.

Schonberg (1990) se refirió a este matrimonio de la siguiente manera: “esa sí debió ser una verdadera batalla, y parece que pasaban más tiempo discutiendo que en armonía. Dos temperamentos tan egocéntricos y dominantes no podían sino chocar” (p.288). Luego del primer año de matrimonio D'Albert le escribe a su esposa:

Te necesito como el aire (más aún) ¡Oh, mi amor! Debemos hacer planes para ser felices y no pelearnos más, ¿no es así? Yo sé que siempre es por mi culpa; pero seré distinto, te lo prometo... Nuestras diferencias tienen siempre su origen en los asuntos domésticos... en la casa tienes muchos cuidados que te vuelven susceptible” (Milinowski 1853/1986, p.259)

La unión con D'Albert le proporcionó a Teresa el perfeccionamiento de su ejecución del piano así como la ampliación de su repertorio de piezas. Al igual que compartió escenario con su esposo, los dos pianistas hicieron presentaciones de repertorio para piano a cuatro manos. Asimismo Teresa tocó composiciones de la autoría de su marido y en ocasiones lo hizo bajo la batuta de éste.

Uno de los conciertos a cuatro manos de estos dos pianistas fue reseñado por Silvio Scionti:

Que experiencia tan singular debió haber sido tal recital para la audiencia, con una especie de competencia musical entre una Valquiria y un Wotan, dos gigantes del piano frente a dos teclados. Tomando en cuenta sus casi incesantes peleas domésticas, esto no pudo haber sido un concierto de cuatro manos tocando a su más alta perfección, ya que, primero que todo, este arte demanda un entendimiento trascendental, simpatía y una cooperación psíquica entre los participantes (en Albuquerque, 1988, p.14)

Las diferencias domésticas entre Teresa y Eugene comenzaron a ser públicas. Por otro lado, Milinowski (1953/1986) señala que estos conciertos a cuatro manos que emprendieron el dúo de pianistas lo hicieron con el propósito de saldar sus diferencias y recuperar su matrimonio.

D'Albert era escocés, sin embargo se consideraba totalmente alemán. Este tema de la nacionalidad fue un punto delicado en la vida de este pianista y compositor. Schonberg (1990) cita una carta que el pianista le dirigió a un diario alemán diciendo:

Permítame que corrija algunos errores que he encontrado. Desprecio sobremanera el título de "pianista inglés". Por desgracia estudié un tiempo bastante largo en ese país de nieblas, pero durante ese tiempo no aprendí absolutamente nada; en verdad, de haberme quedado allí mucho más tiempo me habría arruinado del todo... En cuanto me fui de esa tierra bárbara empecé a vivir. Y ahora vivo para el inimitable, verdadero y glorioso arte alemán. (p.260)

Asimismo este tema de la nacionalidad salió nuevamente a relucir cuando D'Albert decide plantearle a Teresa la ruptura del matrimonio, a penas a pocos meses del nacimiento de la segunda hija del matrimonio:

La verdadera razón del cambio en mi espíritu... ha venido desarrollándose inadvertida pero irremediabilmente durante dos años.... Tú lo notaste menos que yo porque esta clase de sensibilidad, resultado de un constante examen del estado de ánimo, es completamente alemana, y además debe ser extraña del todo a la mente de quien viene de las tierras del Sur. ¡Perdona que te diga esto! Dijiste el otro día que habíamos vivido siempre muy felices; tal vez tú, pero yo no. Apenas transcurrían cuatro días sin un desagrado, sin diferencias de opiniones o escenas, y cada contratiempo dejaba una herida en mi corazón, añadía tristeza a la íntima ternura y al cariño que te ofrecí en abundancia. (Milinowski, 1953/1986, p.263).

D'Albert, en la misma carta, saca a relucir la diferencia de edad entre él y la Carreño:

No debes olvidar que soy aún suficientemente joven como para reconstruir mi propio ser, para cambiar y formarme de nuevo enteramente, que tú ya no puedes hacerlo y por tanto no me

comprenderías más. La parte principal de tu vida quedó atrás, en cambio yo, así lo quiere Dios, sólo he llegado a la mitad de ella. (Milinowski, op.cit, p.264)

El fin de este matrimonio fue doloroso para la Carreño, pues Eugene decidió buscar la manera de separarse de ella sin perder dinero en el proceso. Para ello, primero la intentó declarar loca e internarla en un asilo, lo cual no consiguió. Luego, argumentó que el matrimonio de la Carreño con Tagliapietra no había sido disuelto y por tanto la demandaba por bigamia, sin importarle que sus hijas (Eugenia y Hertha) no serían consideradas como legítimas. Nada de esto tuvo resultado, la Carreño quedó sumamente golpeada. En su diario de 1894, presente en el Archivo Histórico Teresa Carreño, la pianista confía “El día más infeliz de mi vida. ¡¡¡Quisiera no haber vivido para verlo y oír lo que mi esposo me dijo!!! ¡Que Dios me ayude a vencer mi sufrimiento! Sólo Dios sabe lo que sufro!”⁵⁶

Teresa presentó la demanda de divorcio y el 2 de octubre de 1895 le fue otorgado por razones de abandono voluntario. Teresa se fue a vivir a Berlín con sus cuatro hijos: Teresita, Giovanni, Eugenia y Hertha.

Arturo Tagliapietra

Fue el hermano del segundo marido de la Carreño. Arturo no fue artista, se dedicaba a vender máquinas de escribir en Nueva York, por donde caminaba a diario. Cuando se vislumbró la posibilidad de un secretario para Teresa, Arturo fue el encargado de ocupar ese puesto. En una carta escrita por Teresa Carreño a una amiga, le confiesa: “Arturo será como mi esposo lo mismo que cuando me amaba en silencio durante todos estos años, y cuando yo pensaba que sólo le inspiraba simpatía a causa de lo desgraciada que era con su hermano” (Milinowski, 1953/1986, p 320).

⁵⁶ Original en ingles: “The most unhappy day of my life. Had I not lived to see it and hear what my husband said to me!!! May God help me to bear my suffering! Only God knows what I suffer”

Arturo fue un hombre práctico, sereno, servicial, modesto, trabajador, ingenioso y no fue artista a diferencia de los anteriores, esta última cualidad le ofreció un balance diferente a la vida de la Walkiria del piano. Además por ser el tío de Giovanni y Teresita, tuvo la cercanía para ayudar a Teresa en la conducción de sus hijos.

Marian Mac Dowell le dirige una carta a la Carreño sobre esta nueva unión en la vida de la pianista:

¿...Cómo pudiste causarme semejante sobresalto?... ¡Qué puedo decirte, estimada, preciosa, gloriosa mujer! No tengo nada que decir simplemente que si es para tu felicidad, entonces nadie se alegra más que yo, y de no ser así, entonces ruego a Dios que de alguna manera te impida dar ese paso. No quiero ni intento esconderte que es para mí una gran sorpresa, y de muchas maneras tu decisión me es incomprensible, pero tú debes tener alguna razón para ello... tú tienes mucho más que cualquier otra mujer, y tu naturaleza es tan fuerte e independiente que yo siempre he sentido que tú podrías vivir tu vida más felizmente dentro de tu arte que siendo una mujer casada.... Si él merece ser tu marido, si él es lo suficientemente grande de alma y mente como para satisfacerte, y te trae esa compañía que tanto has implorado a Dios que te dé, que él sea todo lo que tú deseas y esperas. ¿Las críticas de la gente? ¿Qué importa esa a alguien que tiene conciencia de lo que es correcto? Si tú estás contenta, ¿por qué preocuparse de lo que el mundo dice?... (Pita, 1999, p. 94-95)

Por su parte Frances MacDowell, otra fiel amiga de la Carreño le hizo referencia a la pianista sobre sus anteriores matrimonios:

Lo siento por los malentendidos que serán pronunciados, públicamente y privadamente de tu cuarto matrimonio. ¡Me parece increíble! Y ni siquiera tú te puedes imaginar lo que la gente hablará! La prensa comentará, y sólo algunos amigos estarán aquí listos para defenderte.... Haber tenido tres esposos no ha sido un juego, has atravesado océanos de dolor por cada uno de ellos, no sospechado por el mundo exterior, y tu risa nerviosa acerca de ellos y jugando sobre ellos, y medio amenazando con un No.4, le pareció casi descorazonado para los de afuera. Tus amigos, los verdaderos amigos, lo entendimos. Yo sabía que en el fondo de tu corazón, las ligeras, frívolas palabras que tu decías eran sólo un esfuerzo para cubrir las heridas que has

recibido de esos hombres no merecedores a quienes tú amaste y confiaste, sólo para encontrarte engañada!⁵⁷

La boda se realizó el 30 de junio de 1902. Los chistes de mal gusto y murmuraciones estuvieron presentes en el ambiente por tratarse del cuarto matrimonio de la pianista. Sin embargo, esta unión a diferencia de las anteriores había sido más sopesada, más pensada, Teresa fue quien le propuso matrimonio a Arturo, y ella misma expresó lo que buscaba y encontraba en él: “corazón sincero, leal y noble; que me ayude a través de los pocos años que deba vivir (no pueden ser muchos porque ya estoy vieja) y que comparta conmigo mis angustias y mis alegrías” (Carreño citada en Milinowski, 1953/1986, p.320).

Arturo se convirtió en un soporte de Teresa, la ayudó a llevar las cuentas, los ingresos, los hijos y se convirtió en el compañero de la pianista hasta los últimos días de su vida. Cuando no acompañaba a Teresa en sus giras, acompañaba a Teresita, quien se iniciaba en su carrera de concertista.

Durante el transcurso de la primera guerra mundial, Teresa se mudó a los Estados Unidos con Arturo, mientras que sus hijos, que ya tenían sus vidas hechas en Europa, permanecieron allá. Cuando Teresa Cayó enferma en la Habana en marzo de 1917, Arturo estuvo a su lado y la acompañó durante los meses subsiguientes en el reposo absoluto que le fue asignado como tratamiento. Arturo la acompañó hasta el 12 de junio de 1917, fecha en que Teresa murió.

⁵⁷ Original en ingles: “I’m sorry for the misjudgment that will be pronounced publicly and privately of your marrying a 4th time! It seems incredible! And even you cannot wonder that people will talk! The press will sneer and only a few friends will stand by with ready defense of you... to have had 3 husbands has been no joke, you have gone through oceans of sorrow on account of each one of them, not suspected by the outside world, and your nervous habit of laughing about them and joking of them, and half threatening a number 4, looked almost heartless to outsiders. Your friends, the real friends, understood it. I knew that deep down in your heart the light frivolous words that you spoke were only the effort to cover up the wounds you had received from those unworthy men whom you had in turn, loved and trusted, only to find yourself betrayed!” Carta presente en el Vassar College de Nueva York, cuya copia se encuentra en el Archivo Histórico Teresa Carreño.

MARCO METODOLÓGICO

Objetivos

General:

Acercar al venezolano al conocimiento de la pianista venezolana Teresa Carreño a través de un texto teatral.

Específicos:

- Compilar información acerca de la vida, obra y pensamiento de la pianista Teresa Carreño.
- Seleccionar una dimensión de la vida de Teresa Carreño, para profundizar su estudio y organizar el cosmos de información referente a la pianista en torno a dicha dimensión.
- Reconstruir la historia de la decisión de otorgarle el nombre de Teresa Carreño al Complejo Cultural.
- Determinar, a partir de opiniones calificadas, el conocimiento que tienen los venezolanos acerca de Teresa Carreño.
- Dramatizar la vida de la pianista Teresa Carreño a partir de la investigación realizada.

Tipo de Investigación

Según su nivel de profundidad, la investigación a desarrollar es de carácter *exploratorio*, ya que busca proporcionar elementos adicionales que clarifiquen un área de conocimiento, es este caso: Teresa Carreño.

Diseño de Investigación

Con respecto al diseño de la investigación, éste será de *tipo no experimental* ya que consistirá en observar de manera no intrusiva el desarrollo de una situación: la vida de Teresa Carreño, para en virtud de un análisis extraer explicaciones de la misma, que estará basada en las entrevistas y en la revisión de archivos.

Para alcanzar los objetivos propuestos, los pasos que se siguieron para el desarrollo de la investigación fueron:

1. La indagación acerca del Teatro Teresa Carreño como una importante referencia del nombre de la pianista para los venezolanos. Esta indagación se basó específicamente en la manera en que se le otorgó este nombre al Teatro y los méritos de la pianista venezolana para ser objeto de dicho bautizo.

2. En segundo lugar, se procuró determinar en el conocimiento que posee el venezolano acerca de Teresa Carreño, y su relación con el Teatro Teresa Carreño, a través de la opinión de personas calificadas conocedoras de la pianista y con experiencia en el ámbito musical venezolano.

3. Se procedió a profundizar el estudio del personaje Teresa Carreño, más allá del acercamiento biográfico, mediante la selección de una dimensión de su vida. Esto con el propósito de otorgarle integridad al personaje como paso previo para el desarrollo del texto teatral, pues como señaló Bentley (1964) para construir la trama de la obra teatral es necesario tomar lo que se encuentra en la naturaleza de manera caótica y armar un cosmos con ello.

4. Finalmente, se estudió al teatro como instrumento de trabajo para la dramatización de Teresa Carreño.

Fuentes Utilizadas

En cada uno de los pasos desarrollados se trabajó con fuentes específicas.

En el primer caso, para reconstruir la manera en que se le otorgó el nombre al Teatro Teresa Carreño, se recurrió a fuentes escritas así como a fuentes vivas. Este mismo tipo de fuentes sirvió de apoyo para indagar en los méritos de la pianista venezolana para darle nombre a la principal sala de conciertos del país.

En el segundo caso, no se encontraron encuestas o investigaciones que se dedicaran a investigar específicamente el conocimiento que tiene el venezolano acerca de Teresa Carreño. Por lo que se procedió inicialmente a la consulta de fuentes escritas (principalmente hemerográficas y en la web). Luego, se entrevistó a personas calificadas, es decir, involucradas con el medio del arte, la cultura y la música, o con alguna relación con Teresa Carreño. En base a sus opiniones se procedió a dar una visión de lo que sabe el venezolano sobre la pianista objeto del texto teatral. A continuación se enumeran a las personas entrevistadas o consultadas y su relación con el ámbito cultural o con Teresa Carreño:

1. Gustavo Colmenares: Pianista, investigador musical y docente musical (Teoría y Solfeo, Historia de la Música, Estética) en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta. Precursor del *Proyecto Pianola*, el cual tiene como finalidad digitalizar los rollos de pianola grabados por Teresa Carreño para hacerlos sonar en un medio moderno, y que se desarrolla en la Universidad Central de Venezuela.

- 2. Jesús Eloy Gutiérrez:** Historiador e investigador del Centro Documental del Teatro Teresa Carreño. Autor de la biografía sobre Teresa Carreño publicada en el año 2003 por el Centro Documental de la Fundación Teresa Carreño, así como de artículos sobre la pianista publicados en el periódico del Teatro Teresa Carreño llamado “El Correo de Teresa”.
- 3. Laura Pita:** Investigadora musical, se desempeñó como docente musical (Historia de la Música, Estética) en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta. Autora del Trabajo de Grado: “Presencia de la obra de Edward Macdowell en el repertorio de Teresa Carreño” en la Universidad Central de Venezuela para obtener el la Licenciatura en Artes mención música.
- 4. Alecia Marciano:** Escritora, periodista, Ex-directora del Museo de Instrumentos de Teclado (donde se conservó por años el piano Weber que la pianista Teresa Carreño utilizó en su venida a Venezuela en 1885). Madre de la fallecida pianista Rosario Marciano, quien se dedicó a difundir la música, obra y figura de Teresa Carreño (grabó discos ejecutando sus piezas, escribió libros sobre la Carreño, gestionó la restauración del piano Weber usado por la Carreño, entre otras actividades).
- 5. Arturo González:** Curador de la Sala de Exposición Teresa Carreño ubicada en el Teatro que lleva el nombre de la pianista, lugar donde se resguardan las pertenencias, cartas y documentos de la pianista venezolana. Conocedor y encargado del Archivo Histórico de Teresa Carreño.

6. Juan Francisco Sanz: Músico, pianista y compositor caraqueño. Licenciado en la carrera de Artes mención Música y con Magister en Musicología Latinoamericana de la Universidad Central de Venezuela. Ex-Presidente de la Fundación Vicente Emilio Sojo y organizador de la última edición de un concurso de piano Teresa Carreño. Se desempeñó como profesor de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela durante 15 años. Actualmente es Director General de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, país en el que también ha sido Director del Coro Sinfónico Nacional, y profesor de la Universidad Nacional.

7. Clara Rodríguez: Pianista venezolana radicada en Londres. Junto con la actriz Karin Fernald le da vida a un espectáculo teatral-musical sobre la vida de Teresa Carreño llamado *Liszt in Petticoats*. Ha realizado conciertos en Venezuela y el exterior con un repertorio conformado principalmente por piezas de Teresa Carreño. Asimismo grabó un Disco Compacto ejecutando composiciones de la Carreño.

8. Teresa Alvarenga: Periodista licenciada en la Universidad Central de Venezuela. Ocupó cargos como miembro del Consejo Directivo del Teatro Teresa Carreño y Directora del Centro Documental e Histórico del Teatro Teresa Carreño. Asimismo se desempeñó como Coordinadora Editorial e investigadora en los libros “Teatro Teresa Carreño”, “Sala José Félix Rivas” y “Para Conocer a Reynaldo Hahn”.

9. Luis Pastori: Ministro de Cultura durante la Presidencia de Luis Herrera Campins (1979-1984), para la fecha de inauguración del Teatro Teresa Carreño.

En tercer lugar, para armar un cosmos coherente con la información acerca de la pianista venezolana Teresa Carreño que permitiera construir el texto teatral, se procedió no sólo a la revisión de fuentes escritas de carácter bibliográfico y hemerográfico, sino que también se consultó el Archivo Histórico Teresa Carreño constituido por cartas, objetos, fotografías, manuscritos y recortes hemerográficos pertenecientes a la pianista Teresa Carreño. El material de este archivo se hizo más accesible para el investigador a medida que se desarrolló la investigación, ya que progresivamente se permitió el acceso a documentos más delicados o privados de la pianista venezolana. Se realizó la traducción de cartas, diarios, así como de artículos de periódicos de la época en que vivió Teresa Carreño, aunque mucho de este material carecía de datos de referencia completos, por lo que en la bibliografía aparecen en un apartado. Asimismo, se completó esta información con algunos datos aportados por fuentes vivas.

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

LA REFERENCIA OBLIGADA: TEATRO TERESA CARREÑO

El Teatro Teresa Carreño constituye una de las obras arquitectónicas más importantes no sólo en Venezuela sino en América Latina dedicadas al ámbito cultural. Los estándares bajo los cuales se erigió esta obra de 80.000 metros cuadrados de construcción fueron de primer orden, es decir, teatros internacionales, como el Queen Elizabeth Hall de Londres y la Filarmónica de Berlín, fueron las referencias más cercanas.

Este Complejo Cultural surgió como una necesidad del venezolano de un mayor espacio para el desarrollo de las artes y de la cultura. Pues ya para la década de 1940 los teatros presentes en la ciudad de Caracas resultaron insuficientes debido a la expansión demográfica del país. Con la aparición del Teatro Teresa Carreño entonces surgió un nuevo punto de encuentro para la cultura, las artes y más recientemente para la política también.

Por tanto, el hecho de que a esta imponente estructura se le haya otorgado el nombre de la pianista venezolana es clave en la difusión del personaje Teresa Carreño.

Historia del nombre del Teatro

La escogencia del nombre de la pianista venezolana Teresa Carreño para designar a la principal obra arquitectónica en materia cultural del país tuvo sus antecedentes cuando se comenzaron las labores de diseño y construcción del teatro.

En este punto, aparece como un hecho revelador el que existiese una Fundación llamada *Teresa Carreño*.

El momento en que comienza a aparecer ligado formalmente el nombre de *Teresa Carreño* al teatro que se construía en Los Caobos, fue en el año de 1973, cuando se creó de la Fundación Teresa Carreño.

Esta Fundación estuvo involucrada en actividades culturales desde la construcción del Complejo Cultural. Más específicamente esta Fundación se creó para administrar la Sala Ríos Reyna y sus dependencias, y para encargarse de la presentación de espectáculos u actividades que favorecieran al desarrollo cultural. (Alvarenga, 1998).

Otro hecho significativo con respecto al nombre de Teresa Carreño ligado a la majestuosa pieza de arquitectura ocurrió más tarde y lo reseña Alvarenga (1998). Se trató de un conato de debate con relación al nombre que llevaría el Complejo Cultural. Este debate se ubicó en la fecha 19 de mayo de 1980, cuando Enrique Pérez Olivares, Gobernador del Distrito Federal, le planteó al Presidente del Centro Simón Bolívar, para este entonces Antonio López Acosta, una proposición de Guillermo Feo Calcaño (Presidente de Opera Metropolitana A.C.) de cambiar el nombre de Complejo Cultural Teresa Carreño por el de Teatro de la Ópera de Caracas. Así mismo, Calcaño sugirió llamar a la sala Ríos Reyna, Teatro Metropolitano, y llamar a la José Félix Ribas, Sala Nuevo Arte. Según esta fuente bibliográfica para el 3 de junio del mismo año Antonio López Acosta le manifestó al Gobernador del Distrito Federal su negativa acerca de las sugerencias planteadas por Calcaño.

Es decir, que a pesar de los intentos por colocar otro nombre al teatro se mantuvo la primacía del nombre de Teresa Carreño.

Al acercarse la fecha de inauguración del Teatro, aparentemente comenzaron a escucharse diferentes nombres que lo designarían. Así lo hizo saber Alecia Marciano (entrevista personal, Julio 13, 2004), quien se desempeñó como Directora del Museo del Teclado durante esta época. Ella agregó un dato importante al comentar que cerca de los

años de inauguración del teatro se escuchaba que el músico venezolano “Vicente Emilio Sojo” sería el que daría nombre al teatro que se estaba construyendo en Los Caobos.

Sin embargo, las palabras de Daniel Bendahan (1988) reflejan lo que estuvo más cerca de lo ocurrido. Bendahan (op.cit.) atribuyó la decisión del nombre del Teatro a las autoridades de turno:

Es particularmente enaltecedor para el patrimonio cultural venezolano que las autoridades de turno hayan escogido el nombre de Teresa Carreño para el Complejo Teatral de mayor jerarquía en el país y donde las artes interpretativas han de presentarse a su más alto nivel. (p. 3)

Cuando se buscó el contacto con las autoridades de turno, se llegó a Luis Pastori, Ministro de Cultura durante el gobierno de Luis Herrera Campíns (1979-1984) y durante la fecha en que se dio la inauguración del Teatro Teresa Carreño (1983). Este Ministro declaró que “se pensó en muchos nombres y al final el presidente decidió que fuera el de Teresa Carreño” porque “fue una mujer que iluminó su siglo desde Venezuela” (Conversación telefónica, Agosto 4, 2004).

Es decir, que según Pastori (op.cit.) el encargado de darle nombre al Teatro Teresa Carreño fue el Presidente Luis Herrera Campins, quien fue el encargado de inaugurar la principal sala de este Teatro.

Lo señalado por Pastori (op. cit.) acerca de que “se pensó en muchos nombres” concuerda con lo señalado por Marciano (op. cit.) de que existieron varios nombres que fueron considerados para llamar al Teatro entre los que ella señaló el de Vicente Emilio Sojo.

El Presidente Luis Herrera Campins fue contactado para aclarara este punto. Sin embargo, sus compromisos personales aunados a los acontecimientos políticos del país le impidieron concertar en varias ocasiones una entrevista o comunicación telefónica a pesar de su disposición para la misma.

Por consiguiente, luego de haber consultado las fuentes señaladas se pudo notar que el nombre de Teresa Carreño, se unió al Teatro desde la creación de la Fundación Teresa Carreño. El hecho de que esta Fundación estuviera en la constante promoción de actividades culturales, así como en constante relación con el Complejo Cultural que se construía en Los Caobos, creó un preámbulo importante para que el nombre de la pianista se relacionara con el del Teatro. Sin embargo, según lo investigado, el Presidente Luis Herrera Campíns fue el responsable de dar la aprobación final para este nombre.

Los Méritos para el bautizo

La página web del Teatro Teresa Carreño, consultada el 23 de junio de 2004, cierra el capítulo de la historia del teatro diciendo: “el mejor homenaje que la ciudad de Caracas ha podido dar a la insigne concertista Teresa Carreño” (www.teatroteresacarreno.com, sec. Historia del Teatro). Es decir, que no se muestra duda en cuanto a los méritos de la pianista venezolana para darle nombre al teatro. Puesto que dichos méritos han sido homenajeados con la obra arquitectónica más importante en Venezuela y Latinoamérica en materia cultural.

Si bien el Ministro de Cultura durante el gobierno de Luis Herrera Campíns, es decir, Luis Pastori (Conversación telefónica, Agosto 4, 2004) declaró que fue Campíns en decidir el nombre, es relevante conocer los méritos que vio el Presidente en la pianista venezolana. Según Pastori (op. cit.) el Presidente escogió el nombre de Teresa Carreño porque “fue una mujer que iluminó su siglo desde Venezuela”. Asimismo Pastori (op. cit.) reconoció los méritos de Teresa Carreño como “una venezolana de excepción, fuera de su tiempo... una mujer aclamada en todo el mundo como pianista, y no sólo como pianista sino como compositora de alto relieve”

Por su parte, el resto de las fuentes vivas consultadas destacaron en Teresa Carreño sus méritos como: figura conocida internacionalmente, pianista excepcional, compositora, pedagoga y directora.

El músico, compositor e investigador musical Juan Francisco Sanz (Correo-e, Agosto 11, 2004) señaló que Teresa Carreño “ha sido el músico venezolano más destacado de todos los tiempos en el exterior... Ninguno se le ha siquiera igualado”. Por ello, “no sólo el [Teatro] Teresa Carreño, sino muchas otras cosas debieran llamarse así en Venezuela”.

Al mismo tiempo, Laura Pita (Correo-e, Agosto 31, 2004) señaló que uno de los méritos de Teresa Carreño es que además influyó enormemente el acontecer musical venezolano del siglo XIX “especialmente en lo que a las mujeres pianistas respecta, pues ella era percibida como un modelo de excelencia, y muchas jóvenes decidieron desarrollar su vocación musical, bien como compositoras, bien como pianistas tratando de emular la carrera de Teresa Carreño”.

En apoyo de la opinión de los entrevistados, Araujo (1988), afirmó con seguridad que “no hubo dudas en cuanto al nombre que debía llevar este lugar, y fue el de Teresa Carreño, compositora y pianista venezolana por demás insigne, además de ser la primera mujer venezolana que dirigió una orquesta sinfónica” (p.14). Araujo (op.cit.) esboza que los méritos profesionales de la Carreño son los que llevan a designar un Teatro con su nombre.

Luego de este recorrido acerca de los méritos de Teresa Carreño para otorgarle su nombre al Teatro, se llega al hecho de que estos méritos no son otros que los artísticos, en especial, su carrera artística a nivel internacional. Cosa que por demás significativo en su época, la ruptura de numerosos esquemas al respecto, ya que las mujeres no se dedicaban a trabajar y menos a hacer una carrera internacional. En todo caso, es importante considerar lo que Teresa afirmó sobre su gloria internacional: “a pesar de

toda la gloria y de cuanto puedo tener, mi verdadera y única felicidad además de mis hijos y del arte es el cariño de aquellos a quienes amo” (Milinowski, 1953/1986, p. 295). Entonces si bien se considera su trayectoria internacional, debe ser valorado algo más que lo externo en el caso de Teresa Carreño, algo más que los méritos curriculares, su valor como personalidad artística.

Los méritos de la pianista para darle nombre al Teatro Teresa Carreño, los vio Claudio Arrau, quien conoció a Teresa Carreño en Berlín. Este pianista chileno pensaba no sólo que la Carreño era “la más grande” (Milanca, 1990, p.65), sino que se expresó a este respecto durante su última presentación en Caracas que se haría en el Teatro Teresa Carreño. Antes de probar el piano donde tocaría, contempló la sala vacía y asintiendo con la cabeza le dijo al afinador: “Así que por fin, se acordaron ustedes de quién fue nuestra Teresita Carreño?” (en Alvarenga, 1998, p.19). Es decir, que el pianista chileno destacó que el Teatro Teresa Carreño era parte de un acto de memoria del venezolano.

EL VENEZOLANO Y TERESA CARREÑO

*Lo humano del hombre es
desvivirse por el otro hombre.*

E. Levinas

Al indagar en la memoria del venezolano con respecto al tema de la pianista Teresa Carreño, la prensa sirvió como fuente de información que permitió una introducción al tema. En segundo lugar, las entrevistas con personas que se habían dedicado a promover de una forma u otra la figura de Teresa Carreño (es decir, lo que se denominó opiniones calificadas) permitieron esclarecer esta área de conocimiento.

Entre lo encontrado en la prensa está lo de Juan Antonio Gonzáles (1990), quien en su artículo *Isabel Carlota Rodríguez filmará "Teresa Carreño"* publicado en El Diario de Caracas dijo que la pianista venezolana que fue aclamada por los públicos de Europa y Estados Unidos "para la mayoría de los jóvenes venezolanos es desconocida, a pesar del teatro que lleva su nombre". Gonzáles (op.cit.) además señaló que:

Si cualquier persona saliera por las calles de Caracas con una fotografía de la pianista y preguntaran a la gente si saben quién es, las respuestas seguramente serían casi en su totalidad negativas. De hecho, esta experiencia se hizo algunos años atrás y lo que quedó como evidencia fue un gran desconocimiento sobre esa artista caraqueña (p.50)

En ese mismo año, Efraín Corona (1990) en un artículo titulado *Todo un día en la vida de Teresa Carreño*, no sólo coincidió con el autor anterior al decir que se sabe muy poco de Teresa Carreño sino que también acordó que el Teatro Teresa Carreño constituye el principal portavoz del nombre de la pianista:

Decir que los venezolanos conocen a Teresa Carreño en toda su magnitud sería una verdadera falacia. Más famoso es el Complejo Cultural que lleva su nombre, ese nombre que suena a prócer de la independencia, a virgen, a personaje importante quién sabe de qué... a tantas cosas, menos a una mujer adelantada a su época. "Teresa Carreño, la insigne pianista venezolana", eso también se conoce como el A,B,C de la cartilla primaria. Pero esas dos palabras encierran mucho más. Hablan de una vida íntima, de un torrente de energía, de una tromba que, aún

hoy, cuando el telón del siglo XX está a punto de cerrarse, escandalizaría a los más beatos habitantes de estos lados caribeños. Teresa Carreño es una verdadera desconocida, injustamente por lo demás, del pueblo venezolano, incluyendo en ese pueblo a muchos que han escogido la música como medio de vida o como norte y pasión (p.s/n)

Otra muestra de desconocimiento por parte del venezolano apareció en una entrevista realizada por Melissa Oberto a la pianista Clara Rodríguez durante su visita a Venezuela en Diciembre de 2003 y publicada en El Nacional el 17 de diciembre de 2003, la pianista declaró: “es hora de que la gente se familiarice con la obra de Teresa Carreño, que no se ha difundido mucho”, refiriéndose en este caso al desconocimiento de la música compuesta por la célebre pianista.

Así mismo, la página web www.analitica.com consultada el 11 de marzo de 2003, se hizo eco del desconocimiento del venezolano acerca de la Walkiria del piano, en un artículo que invita al bautizo del libro titulado *Para conocer a Teresa Carreño*. En dicho artículo, se señaló que el libro tiene “el fin de suministrar a estudiantes y público general una información de referencia sobre este importante personaje criollo de fama mundial, pero desconocido por el venezolano común” (sec. Actualidad).

Además de estas dispersas reseñas de prensa que hacen mención al desconocimiento del venezolano acerca Teresa Carreño, se recurrió a opiniones calificadas, las cuales ya fueron detalladas. Dichas opiniones coincidieron con lo que la prensa había permitido esbozar: el venezolano sabe muy poco o nada sobre la pianista venezolana Teresa Carreño.

El Ex-Ministro de Cultura, Luis Pastori, expresó el desconocimiento del venezolano sobre este personaje histórico al indicar que el venezolano “sabe muy poco, tiene que aprender mucho sobre lo que fue Teresa Carreño” (conversación telefónica, Agosto 4, 2004).

Laura Pita (correo-e, Enero 30, 2004) señaló que a veces la pianista es confundida con Teresa de la Parra, y que si bien no la confunden, desconocen su labor como compositora.

Asimismo la mayoría de los entrevistados, al igual que los artículos de prensa antes citados, coincidieron en afirmar que el Teatro Teresa Carreño es realmente lo que el venezolano conoce más cercano a la pianista. El nombre de la pianista se ha convertido en el nombre de un teatro.

Así lo vio, Alecia Marciano quien señaló que el venezolano lo que “sabe es que hay un teatro que se llama Teresa Carreño, como decirte el Teatro Municipal. Pero... ni le importa ni saben quien es Teresa Carreño” (entrevista personal, Junio 13, 2004) .

Por su parte, Juan Francisco Sanz afirma que el venezolano “no sabe nada sobre Teresa Carreño, sólo que hay un teatro que lleva su nombre” (correo-e, Agosto 11, 2004). Opinión que también compartió la pianista venezolana Clara Rodríguez (entrevista personal, Diciembre 22, 2003).

Juan Francisco Sanz (correo-e, Agosto 11, 2004) amplió la situación del conocimiento del venezolano hacia la pianista Teresa Carreño diciendo que no sólo es el grueso de los venezolanos quienes desconocen la obra de la pianista sino que: “incluso entre los círculos cultos de país, lo que se conoce de Teresa Carreño es muy poco. Por ejemplo, sólo la gente muy enterada sabe que fue hija de Manuel Antonio, el del Manual” (ibidem).

El acto de mantener en la memoria a Teresa Carreño, lo hizo evidente Rosario Marciano (1966) quien señaló que “siendo ella venezolana y amando a su patria como la amaba... no creo necesario pedir que se le conceda ese único premio que merece aquel que fue un artista y que es el de vivir eternamente en el recuerdo” (p.10)

LA LIBERTAD EN LA VIDA DE TERESA CARREÑO

*La gran mayoría no quiere la libertad,
la teme.*

Ernesto Sábato

*Son los expulsados, los proscritos, los
ultrajados, los despojados de su patria y
de su terruño, los empujados con
brutalidad a las sinas más hondas. Ahí es
donde están los catecúmenos de hoy.*

E. Jünger

Para Bentley (1964) uno de los aspectos de la obra teatral a considerar es la trama. Según este autor ésta “es una resultante de la intervención del intelecto del artista, que consigue hacer un cosmos con los hechos que la naturaleza presenta en forma caótica” (p.25). En el caso de Teresa Carreño se tomó la *Libertad* como punto de partida para otorgarle coherencia al cosmos de información que existe acerca de ella, es la dimensión que en la que se ahondará al estudiar a esta pianista, pues la libertad se constituye un tema constante en la vida de este personaje.

En el desarrollo del siguiente apartado se utilizó, como ya se dijo, numeroso material perteneciente al Archivo Histórico Teresa Carreño, en el que algunas fuentes no poseen los datos de referencia completos. Por lo que se advierte a continuación la presencia de algunas citas sin número de página, pues la fuente a la que se tuvo acceso no la poseía.

Teresa y el concepto de libertad

Al empaparse de la vida de Teresa Carreño, la unión del concepto de libertad con ella, es un destino inevitable. Por tanto este destino no es novedoso, estas dos palabras ya han sido acopladas por otras plumas:

- “Una mujer liberada, que sabía hacia donde iba y no se detenía en conseguirlo” (Lovera, 1988, p. C12).

- “Una mujer... liberada, pero justamente dentro de una liberación modelo, pues hizo y mantuvo su condición femenina, imponiéndose, sin dejar de reafirmarse... como esposa y madre amante”. Afirmación que hizo Rosario Marciano en el Folleto *Teresa Carreño: su vida en documentos* (1995, Diciembre- 1996, Enero)

También Lovera (1988) le adjudica este adjetivo a la pianista cuando analiza las causas del fracaso de la compañía de ópera de Teresa Carreño en Venezuela, él señala que el fracaso se dio “no porque la compañía de ópera fuera mala sino porque ella era un ser libre” (C12).

Asimismo, también fue una palabra que la misma pianista relacionó con ella y con su vida.

Cuando a Teresa Carreño le refirieron su relación con el Libertador Simón Bolívar, ella expresó: “!Acaso el recuerdo de que él decretó libertad hace que yo me sienta incoerciblemente libre!” (Muerte de Teresa Carreño, 1917). Y cuando se tuvo que referir al día de su nacimiento lo dijo diciendo: “El día que yo nací los esclavos de mi abuela fueron declarados libres por la ley, ¿piensa que atmósfera de libertad me dio la bienvenida al mundo!”⁵⁸ (Armstrong, 1917, p.6)

Sin embargo, no se debe perder de vista que la unión del concepto de libertad es un destino inevitable en la vida de todo ser humano, pues como afirmó Fromm (1966) “la existencia humana y la libertad son inseparables desde un principio” (p.59). La razón de que sean inseparables es que precisamente es la libertad, la capacidad de elegir, de

⁵⁸ Original en ingles: “(...) the day I was born [my grandmother’s slaves] were declared free by the enacted law, think what an atmosphere of freedom welcomed me into the world!”

equivocarse y no ofrecer una mera respuesta instintiva a la naturaleza lo que hace del hombre un ser humano, allí está su humanidad.

El hombre se diferencia de los restantes animales por no disponer de la segura guía del instinto, si en el hombre aparece la conciencia, es decir, un comportamiento en relación a sí mismo, entonces no puede limitarse a vivir simplemente y ha de asumir la tarea que es orientar su vida. (Desiato, 1996, p. 184)

Desde esta perspectiva en la que todo ser humano tiene una filiación con la libertad, no parece revelador que se diga que Teresa Carreño fue una “mujer liberada”. Sin embargo, lo que sucede es que a pesar de que todo hombre tiene una filiación indestructible con la libertad (porque en ella radica básicamente su humanidad: en elegir constantemente), Fromm (1966) nota que la libertad se puede convertir en una pesada carga para el hombre, porque al *ejercerla*, lo puede llevar a un sentimiento de soledad.

Ante esto, el ser humano siente el impulso de abandonar su propia personalidad, su propio “yo” y perderse en el mundo exterior. En este abandono no incurrió Teresa Carreño, ella afirmó ante uno de los principales representantes musicales de su época:

¡Yo soy la Carreño!⁵⁹

Cuando el individuo se abandona, deja de ser él mismo y adopta la personalidad que le proporcionan las pautas culturales, pierde su unicidad y hace lo que los demás esperan de él.

¡Yo soy la Carreño!

Sin embargo, aquí no termina la cuestión, lo más grave del asunto lo plantea Desiato (1996): “por su fuera poco, los hombres aceptan como natural este dominio de

⁵⁹ Expresión utilizada por la Carreño cuando su profesor, Antón Rubinstein, se declaró un autócrata musical e intentó imponerle su manera de tocar el piano. (Milinowski, 1953/1986)

lo impersonal sobre sus vidas a tal punto que ni siquiera son plenamente conscientes de ello” (p. 229)

¡Yo soy la Carreño!

Sale a la luz entonces la relación entre Teresa Carreño y la libertad. Más allá de que todos los seres humanos posean, por su condición humana, la capacidad de elección, es el *ejercicio* de la libertad lo que es inevitable notar en Teresa Carreño. Entonces el calificativo de “mujer liberada” se refiere a quien no evadió su libertad, a quien la ejerció a pesar de las amenazas de rechazo y soledad, a quien no se diluyó entre las convenciones sociales del siglo XIX y a quien expresó su propia personalidad: ¡Yo soy la Carreño! Ella se afirmó a sí misma a través de su vida y a través de su música. Y esta afirmación es difícilmente alcanzable según Fromm (1966) para una persona evasora de la libertad, en esos casos, no existe la autoafirmación (Yo soy, yo quiero) y hay sometimiento a fuerzas exteriores.

Si bien Teresa Carreño fue una “mujer liberada” que mantuvo su personalidad en lugar de diluirla entre las pautas culturales o de perderse en el mundo exterior. Entonces, el siguiente paso será la profundización en las fuerzas externas que estuvieron presentes en la vida de Teresa Carreño y a las que la pianista no se sometió. En esta indagación sobre la libertad, como ya ha ocurrido en lo planteado hasta el momento, las ideas de Fromm (1966) serán un asidero importante para comprender este fenómeno en la pianista.

Las fuerzas externas a Teresa

La ubicación de las fuerzas externas a Teresa Carreño no está en otro lugar que en la sociedad del siglo XIX.

De antemano se expresa que la pianista jugó un papel muy distinto al que dicha sociedad, tanto caraqueña como internacional, incitó a jugar a las mujeres.

Ya señaló Milanca Guzmán (1990) que Teresa Carreño estuvo “fuera de un sistema, de una posición que la sociedad tradicional le había asignado a los seres de su sexo” (p.91). Las razones en las que se sustenta esta afirmación es que la pianista trabajó y mantuvo a su familia, fue empresaria y directora musical, se casó cuatro veces, tuvo la costumbre de fumar... entre otras cosas que no hacían los seres de su sexo para el siglo XIX. Ella eligió, aunque sus elecciones la colocaran fuera del sistema. Milanca Guzmán (1988) completa declarando acerca de la pianista venezolana:

Fue una mujer consciente de su capacidad y de su valor dentro de la sociedad, y por ello fue exigente, no perdonó, ni jugó el juego fácil de la “esposa fiel”, que muchas de sus contemporáneas encontraban más cómodo temiendo arriesgar una seguridad cuyos cimientos eran de barro (p.90)

Entonces, para iniciar el ahondamiento en la sociedad del siglo XIX, un aporte que resulta de utilidad es el de Henrik Ibsen. El teatro sirvió de medio para que este dramaturgo del siglo XIX hiciera su denuncia acerca de la situación de la mujer de esa época, Ibsen señaló: “una mujer no puede ser ella misma en la sociedad actual, que es la sociedad exclusivamente masculina, con leyes forjadas por el hombre” (Ibsen, 2000). El aporte de Ibsen se usa en las subsiguientes líneas para conocer a la mujer del siglo XIX.

El dramaturgo noruego, en su pieza “Casa de muñecas” plantea la realidad de lo que él considera es la condición femenina del momento: una muñeca al servicio del hombre. Nora, el personaje protagónico de esta pieza, decide romper con el machismo y

abandona su casa en búsqueda de su libertad y de su propia identidad. La misma Nora le dice a su esposo es la escena final de este drama:

- *Libertad plena de una parte y de otra. Toma, ahí tienes tu anillo; devuélveme el mío.*

Nada más ineficiente para la sociedad machista del momento: la disolución de un matrimonio y la búsqueda de la libertad. Este personaje creado por Ibsen no se adaptó a la sociedad machista. Teresa Carreño tampoco se adaptó. Las decisiones de ambas fueron las de ejercer la libertad en la sociedad del siglo XIX. Por un lado, una pianista venezolana que “trasgredió las reglas cuando decide hacer su vida sola, sin representante; cuando asume responsabilidades que se suponían eran de los hombres; cuando enfrenta el sistema al divorciarse; es decir, ella decidió qué hacer con su alma y con su cuerpo” (Milanca, 1990, p. 91). Por el otro lado, un personaje ibseniano que decide romper con su papel de muñeca y declarar:

- *Quiero... cerciorarme de quién de las dos tiene razón, si la sociedad o yo.*

Esta relación entre Teresa Carreño y la Nora de Ibsen no es nueva, ya Guillermo Feo Calcaño se había percatado de la misma cuando señaló que dentro de Teresa se encontraba “aquella pequeña Nora de la Casa de Muñecas de Ibsen” (p. s/n). Esta afirmación de Calcaño se encuentra en el Folleto *Teresa Carreño: su vida en documentos* (1995, Diciembre- 1996, Enero).

El hecho que las une, no es otro que el ejercicio de su individualidad ante la sociedad del siglo XIX.

Ahondar en esta situación de la mujer en la sociedad del siglo XIX más allá de la comparación con “Casa de Muñecas” de Ibsen puede resultar una reiteración, pues las

mujeres se encontraban destinadas a servir en el ámbito doméstico. Sin embargo, se agregan más datos para enriquecer el panorama.

Hay autores que se expresaron acerca de estas dificultades existentes en el ámbito del arte para el “sexo débil”⁶⁰ y que fueron las que tuvo que enfrentar Teresa. Eichhorn (1982) señaló con respecto a este tema: “En el caso de las mujeres dedicadas a actividades artísticas la *época dorada* (finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX) ofrecía las mayores y más penosas dificultades, tanto en el campo simplemente artístico como en lo social” (p. s/n). Este autor señala que este mundo artístico era principalmente de hombres. Así también lo hace ver Coifman (2003) cuando indica que el mundo artístico-musical de la época fue un “universo machista que se entretiene en la costumbre de llamar a las artistas mujeres por sus nombres para reservar a los hombres sus apellidos” (B8). Asimismo el pianista Claudio Arrau señaló:

La posibilidad de una mujer artista de triunfar en su profesión es consecuentemente más difícil que la del hombre... basados en un fundamento patriarcal, suelen interesarse únicamente por la princesa cuyo sólo objetivo en la vida es vivir para siempre feliz con el príncipe encantado (en Milanca Guzmán, 1986, p.127).

La misma Teresa Carreño se refiere al desenvolvimiento profesional de la mujer en la sociedad, específicamente con respecto a la profesión de compositora cuando le preguntan por qué no ha habido mujeres compositoras si (según lo que afirma la Carreño) éstas tienen el talento. Teresa respondió:

Porque la mujer se enamora de un hombre, se casa con él y el hombre la domina. Cuando hay dos niños, un varón y una hembra, y los dos se ponen a componer, todo el mundo anima al muchacho y desanima a la muchacha. A ésta se le dice que se ponga a bordar, o a hacer otra cosa propia de su sexo (en Milanca Guzmán, 1986, p.127).

Por su parte, Coifman (2003) señala que el escándalo social de los cuatro matrimonios de la pianista, dos de ellos con hermanos “persiste en ocultar una realidad

⁶⁰ Expresión utilizada a menudo para referirse al sexo femenino, en periódicos del siglo XIX consultados en el Archivo Histórico de Teresa Carreño.

mucho más escandalosa: la evidente supremacía de una mujer en casi todos los campos musicales consagrados a los hombres” (B8).

Si bien éste era el panorama internacional, la sociedad venezolana donde nació la pianista no ofreció grandes diferencias. No sólo fue una sociedad machista sino también miedosa. En Venezuela, dos años antes de la venida de Teresa Carreño, el gobierno impidió la publicación de la correspondencia entre Manuela Sáenz y el Libertador Simón Bolívar, lo cual fue una censura que evidenció una sociedad llena de miedos e inseguridades (Lovera, 1988).

Más tarde, cuando la Carreño visitó el país, al lado de las condecoraciones, recibió también el rechazo:

La pacata Caracas de aquellos días la miedosa sociedad, que aún en pleno siglo XX sigue criticando los rebeldes que escogen su destino como se les ocurre requieren, no podía mirar con buenos ojos aquella mujer que había decidido su camino sentimental por sí misma; quien había puesto su carrera primero que nada; que tenía un carácter tan definido y un modo de enfrentarse tan especial al teclado que Brahms dijo que era “un” pianista (Lovera, 1988, p. C12)

Se trató de una sociedad retraída, y la propia Carreño lo sabía. Al final de su vida se refirió a sus compatriotas diciendo: “Me regocijo cuando se revelan, ellos tienden a retraerse, a pasar inadvertidos...” (en Muerte de Teresa Carreño, 1917, p. 1).

Por su parte, para hacer más completa la visión de lo que fue la sociedad venezolana del siglo XIX, están los aportes de la investigadora Inés Quintero (2001):

En toda la América Hispana las valoraciones, actitudes y prácticas sociales respecto a la mujer, provenían de una misma fuente: la doctrina cristiana. En consecuencia, el modelo era uniforme. Estaban contempladas una serie de virtudes, propias de la mujer: castidad, moderación, discreción, obediencia, sumisión, fortaleza, generosidad, disposición al sacrificio, contención. El espacio natural de su desenvolvimiento era la vida doméstica y su destino no ofrecía mayores alternativas: su vida la entregaría a su marido e hijos o al mismísimo Señor. (p. s/n)

Es decir, en Venezuela las mujeres estuvieron destinadas primordialmente a la vida doméstica. Lo cual no muestra ser diferente a lo planteado por Ibsen en “Casa de Muñecas”.

Ante estas exigencias externas, la individualidad de la Carreño no se tambaleó, su decisión fue la de colocar su carrera pianística en primer lugar. Por lo tanto su desempeño en la vida doméstica estuvo disminuido. Asimismo ni la sumisión ni la contención la describieron, su principal característica fue la de ser artista, ella misma lo afirmó, y el arte es “en su más original instancia, es el intento de la conciencia humana de expresar... su fundamento trascendente” (Krebs, 1997, 50). El arte fue el hilo conductor que la guió. Ante esta búsqueda de expresión artística y de emociones auténticas, lo sumiso y lo contencioso no se compaginaron. Un ejemplo de ello lo coloca la Milinowski (1953/1986) cuando relata los inconvenientes de Teresa con su tercer marido, a este respecto dice que si la Carreño se disponía a acompañar a su esposo a las ciudades donde éste tocaba era “un grave error, pues la Carreño no sabía representar el papel de esposa de un concertista con el debido tacto y la debida abnegación.”

Por otro lado, entre otras de las fuerzas externas de la sociedad que jugaron en la vida de la pianista, se encontraron los orígenes españoles de crianza de la Carreño, los cuales no fueron por demás liberadores, la misma Carreño lo indica en sus memorias (Armstrong, 1917) cuando se refiere a la actitud de su familia frente a su debut en público:

El orgullo familiar, ese fatal orgullo español, surgió en necia resistencia: ¡Qué! ¿Una descendiente de los Marqueses de Toro tocando por dinero en un escenario frente al público? ¡Eso sería la más grande mancha en el escudo familiar! ¡Eso no podía ser aceptado! (p.6)⁶¹

⁶¹ Original en ingles: “The family pride, that fatal Spanish pride, arose in stubborn resistance: What! a descendant of the Marquises of Toro playing for money on a stage before the public? That would be the greatest stain on the family escutcheon! That could no be accepted!”

Además de los antepasados españoles de Teresa, la crianza de la familia Carreño-García de Sena fue otra influencia que se le sumó a este cúmulo de información proveniente del exterior, caracterizado por: vida doméstica, orgullo español, sumisión... La figura del padre de Teresa resalta por haberse tratado del redactor del *Manual de Urbanidad y Buenas Costumbres para la Juventud de ambos sexos*.

Si bien el pedagogo Manuel Antonio Carreño le enseñó a Teresa a aplicar en la música la autocrítica (estimulando así la individualidad de la pianista) y que fue él quien por necesidad económica decidió la incursión de su hija en el mundo musical, su “Manual de Carreño” fijó principios a los que la figura femenina se debía ajustar y que definitivamente formaron parte de la educación que recibió la pianista. Estos principios escritos en el Manual reiteran el ya señalado destino doméstico de la mujer, entre otras cosas.

A continuación, algunos apartados del Manual de Carreño (2001) que pueden servir para conocer los principios rectores de la sociedad venezolana y latinoamericana, así como de la familia Carreño-García de Sena:

- Réstanos declarar que del arreglo de la casa en general, es infinitamente más responsable la mujer que el hombre. La mujer consagrada especialmente a la inmediata dirección de los asuntos domésticos puede emplear siempre en oportunidad todos los medios necesarios para mantener el orden... al paso que el hombre, sobre quien pesa la grave obligación de proveer el sostenimiento de la familia, apenas tendrá tiempo para descansar de sus fatigas y bien poca será la influencia que su celo pueda ejercer en la policía general del edificio. (Capítulo III, artículo V, apartado 20).
- La mujer tendrá por seguro norte que las reglas de urbanidad adquieren, respecto de su sexo, mayor grado de severidad que cuando se aplican a los hombres... Así como el hombre que tomara el continente y los modales de la mujer aparecería tímido y encogido, de la misma manera la mujer que tomare el aire desembarazado del hombre aparecería inmodesta y descomedida (Capítulo I, apartado 34)

Los apartados que se refieren a la actividad de fumar, no indican la prohibición de que la mujer lo haga, sin embargo, siempre hay un especial énfasis en el poco decoro de fumar frente a las damas, lo que limita el hecho de que ellas realizasen esta actividad.

- “Siempre es un acto incivil y tan sólo propio de gentes vulgares el fumar por la calle, pero no podría expresarse nunca debidamente la enormidad de a falta que comete el que lo hace cuando va con señoras.” (Capítulo IV, artículo I, apartado 11).
- “Es sobremanera incivil fumar en el local [donde se realizan los espectáculos], de manera que el humo del tabaco penetre en los lugares donde se encuentra la concurrencia, y aún cuando ésta se componga sólo de hombres” (Capítulo IV, artículo V, apartado 11)

Si bien no fue una costumbre femenina de la época el acto de fumar “la Carreño era fumadora tan experta que el cigarrillo no interrumpía su estudio; sacudía la ceniza en un instante sin romper la continuidad de la más florida cadencia” (Milinowski, 1953/1986, p. 269). Además, la costumbre de fumar de la Carreño se pudo constatar en fotografías pertenecientes al Archivo Histórico Teresa Carreño.

Finalmente, luego de este ahondamiento en la sociedad del siglo XIX, se pudieron conocer las fuerzas externas que estuvieron alrededor de Teresa Carreño, a las que la pianista no se sometió. Más bien, a pesar de dichas fuerzas, ella decidió convertirse en artista y dedicar toda su vida a esa actividad, asimismo decidió vivir su vida personal bajo sus propios designios.

Fromm (1966) señala que tristemente el individuo que decide ser libre, elegir y no ser una mera consecuencia de su sociedad, debe convivir con una sociedad que considera personas “normales” a aquellas que se adapten y le proporcionen eficiencia social, y que considera “poco valiosas” a quienes no lo hagan. Teresa no se amilanó ante la amenaza de la “anormalidad”.

Como bien señaló el doctor Fisionomista W. Stone, quien en el año 1899 hizo una tabla de carácter de la pianista: “[Teresa Carreño] es bastante independiente y única en sus concepciones de la vida... sus maneras y juicios podrían considerarse demasiado extravagantes entre gente muy conservadora” (p.6). Sin embargo, Stone agregó, basándose en la fisonomía de la pianista, que la Carreño “siempre defenderá sus opiniones libremente, aunque no pueda ejecutarlas en su totalidad, por no romper con la armonía de la sociedad” (p.3) y que es una persona selectiva con las personas con las que se expresa porque ello “la protege de ser cuestionada por una sociedad que vive en la ficción y en la farsa” (p.6)

Si bien en el Manual de Carreño (2001) la referencia a las convenciones sociales fue: “El hábito de respetar las convenciones sociales contribuye... a formar en nosotros el llamado tacto social... complacer siempre a todos y no desagradar jamás a nadie”. (Capítulo I, apartado 24). El camino que Teresa Carreño eligió frente a estas convenciones fue el de la emoción: “El temperamento es la individualidad activa, el fuego de los sentidos, es romper las conveniencias y dejar que los sentimientos se muestren y dominen”⁶² (Teresa Carreño citada en Geffen, 1917, p. s/n). Y como bien señaló Krebs (1997) la emoción constituye “una forma más profunda de pensamiento que es, en última instancia, la manera de pensar propia del arte” (p.143)

⁶² ⁶² Original en inglés: “Temperament is active individuality, the fire and feeling, breaking through the conventions and letting your feelings show and dominate”

Teresa Carreño como ser libre a pesar de lo externo

Luego de presentar las fuerzas externas presentes en la vida de la “Walkiria del Piano” se pasa a la otra cara de la moneda, la de ella como individuo que recibe tales fuerzas externas y que decide ser libre.

La individualidad

Uno de los principios que la Carreño defendió fue el de la *individualidad*, y el mismo es el iceberg de una personalidad orientada hacia la libertad, pues como bien lo señaló Fromm (1966) “la realización de la individualidad es la libertad”. A continuación se recopilan algunas de las frases expresadas por la Carreño en ocasiones diversas en las que expresó la importancia de la realización individual:

- “Nada es tan triste como los restos de una individualidad destruida por un sistema de educación artística que... reduce lo individual a un mínimo” (Meissner, 1989, p.70)
- “Dejo constancia de que el estudio de la individualidad es la base para el trabajo del profesor” (Meissner, op.cit, p.71)
- “El temperamento no es lo que piensas que es. No tengas miedo de él, no es un nombre para referirse al mal carácter... es la individualidad activa, el fuego de los sentidos, es romper las conveniencias y dejar que tus sentimientos se muestren y dominen”⁶³ (Geffen, 1917, p. s/n)
- (Con referencia a la educación musical de su hija Teresita): “Yo estaba más ansiosa de que ella desarrollara su propia individualidad. No quería que ella fuera un mero eco de su madre”⁶⁴ (Euphrosyne, s.f)

⁶³ Original en ingles: “Temperament is not what you may think it is. Don’t be afraid of it, for it is not another name for temper (...) is active individuality, the fire and feeling, breaking through the conventions and letting your feelings show and dominate”

⁶⁴ Original en ingles: “I was most anxious that she should develop her own individuality. I did not want her to be a mere echo of her mother”

- “A menos que poseas individualidad le haces una injusticia a tu arte, y, en verdad, quedas en deuda con el arte”⁶⁵. En *The N.Z. Times* (Madame Carreño, 1907)
- “Sé tú mismo en todo lo que hagas en el teclado”⁶⁶ (Wilson, s.f., p. 89)
- “La obligación del profesor es dirigir al niño hacia la inteligencia musical, no forzándolo con las reglas sino dejándolo hacer su propio pensamiento”⁶⁷ (Wilson, s.f., p. 89)

Este principio de individualidad defendido por la Carreño apoya el pensamiento crítico de cada ser humano. La amenaza ante esto es que “el gobierno de la conciencia puede llegar a ser aún más duro que el de las autoridades exteriores, dado que el individuo siente que las órdenes de la conciencia son las suyas propias, y así ¿cómo podría rebelarse contra sí mismo?” (Fromm, 196, p.204). En ello radica el miedo a la libertad, la tentación es abandonar la propia personalidad y el sumergimiento en las fuerzas exteriores de la sociedad.

Se asoma la fuerza...

Teresa Carreño no sólo promovió la individualidad en los demás sino que la vivió ella misma, esa fue la fuente de su arte, de su técnica pedagógica y de la afirmación: “Yo soy la Carreño”.

Como sostiene Fromm (1966), a medida que la individualidad es activa, el “yo” se hace más fuerte y más recio. He aquí entonces una fuente de la fuerza del personaje: la constante vivencia de su individualidad.

⁶⁵ Original en ingles: “Unless you posses individuality you do your art an injustice, and, indeed, you remain in Art’s debt”

⁶⁶ Original en ingles: “Be yourself in all that you do at the keyboard”

⁶⁷ Original en ingles: “It is the province of the teacher to lead out the child’s musical intelligence, not by forcing rules upon him but by making him do his own thinking”

En una carta que le dirigió Marian MacDowell a Teresa Carreño resume esta unión entre la fuerza y la individualidad en la pianista: “... tú tienes mucho más que cualquier otra mujer... tu naturaleza es fuerte e independiente” (Pita, 1999, p.95).

También los críticos musicales de la Carreño le atribuyen el dúo de fuerza e individualidad. Un ejemplo de ello está en una crítica musical del debut de la pianista en Berlín: “Por fin se encuentra una personalidad independiente... con la fuerza de dos pianistas... Carreño une a la libertad espiritual la independencia de interpretación” (Milinowski, 1953/1986, p.215).

Esta fuerza que la Carreño expresó a través de su música y de su personalidad, fue también sustento para superar situaciones dolorosas o difíciles que se le presentaron a lo largo de la vida. Entre algunas de las cuales están:

- Muerte de su madre cuando Teresa tenía trece años de edad.
- Fallecimiento de su padre cuando Teresa tenía veintiún años de edad. El hecho ocurre poco después del primer matrimonio de la pianista, que había generado distanciamiento entre ambos.
- El abandono por parte de su primer marido, Emile Sauret. Teresa pierde al hijo de Sauret que esperaba y da en adopción a la primera hija de este matrimonio principalmente por dificultades económicas.
- Su hija Lulú, con Giovanni Tagliapietra, muere a los tres años de edad.
- El fracaso de la Compañía de ópera que la Carreño trajo a Venezuela, aunada por la conservadora sociedad caraqueña que no soportó la presencia de una mujer divorciada (Lovera, 1988).
- La demanda infundada por bigamia que entabló el tercer marido de la Carreño, Eugene D'Albert, contra ella, quien además la declaró loca para poder internarla en un asilo (Milinowski, 1953/1986).
- Tres matrimonios que terminaron en separación.
- El alejamiento de amistades provocado por el rechazo de éstas a los divorcios de la pianista.

- Constante alejamiento de sus hijos causado por las giras de conciertos.
- Las experiencias de la Primera Guerra Mundial, en la que sus hijos: Teresita y Giovanni, estuvieron presos acusados de espías.

La independencia y la fuerza estuvieron de la mano en la personalidad de la Carreño, y ello no se aleja de lo planteado por (Nietzsche, s.f.) “Muy pocos son independientes; este es un privilegio de los fuertes”

El piano como columna vertebral

A la afirmación de Fromm (1966) acerca de la fortaleza que adquiere el propio yo con el ejercicio de la libertad, es de utilidad añadir lo que agrega Desiato (1996): “la libertad humana es tal que en todo momento puede superar en parte algún aspecto de la situación, modificándola. Esa superación de la situación nunca se hace al azar, sino siguiendo un proyecto” (p. 231). La superación de las situaciones dolorosas, se sustentó en la fortaleza de Teresa de ser “ella misma”⁶⁸, pero también estuvo de la mano con un proyecto. El proyecto de Teresa Carreño fue el arte, y dentro de él, el piano: “el piano es mi único consuelo, mi mejor sostén” (Teresa Carreño citada en Burgess, s.f.)

A pesar de que tuvo incursiones exitosas en el canto, el piano fue el instrumento al que dedicó su vida. Desde los tres años y medio aprendió a expresarse a través de este medio y comenzó una pasión que terminaría a los 63 años.

El piano, en la niñez de Teresa fue un compañero con el que inventaba óperas para sus muñecas. Así mismo fue un vehículo para estar frente al público, la misma Carreño habló de este anhelo en su niñez (Armstrong, 1917) y refiriéndose a ella misma

⁶⁸ Ser “uno mismo” o ser espontáneo es lo que Fromm (1966) llama la libertad positiva.

dijo: “he aquí una niña cuyo único deseo era estar frente al público... en casa yo había tocado frente a gente, pero yo quería que más me escucharan”⁶⁹ (p.7)

En estos inicios, ella no comprendía toda la atención que recibía por el piano y se afirmaba para sus adentros “toco piano, sí, pero no veo uso en todo esto”⁷⁰ (ibidem). Sin embargo, el piano luego se transformó en el medio que permitiría sostener a su familia y ser pianista se transformó en su forma de vida. El arte se hizo el hilo conductor que guió su vida. En palabras de Teresa Carreño:

- “Seré una artista toda mi vida” (Milinowski, 1953/1986, p.11)
- “Bendito aquel que halló su trabajo. No necesita otro tipo de bendición, tiene un trabajo, una meta en la vida, lo encontró y no le queda sino seguirlo” (Goitía, 1989)

Asimismo, quienes estudian al personaje de Teresa Carreño también reconocen la primacía de este proyecto artístico en su vida: “El piano fue lo primero. Un personaje como Teresa... se acostaba y se despertaba pensando en el arte que hacía, que era tocar el piano y que era lo mejor que hacía” (Gutiérrez, entrevista personal, Julio 16, 2004).

El piano fue el proyecto en la vida de Teresa. La biografía de esta pianista es la evidencia de ello; al arte dedicó, su tiempo, sus lecturas, sus viajes, sus escritos (escribió un libro sobre las posibilidades del color del sonido a través del correcto uso del pedal) y su trabajo ininterrumpido de toda la vida.

Sólo partiendo del hecho de que fue una pianista, es que se comprende su vida y su libertad, porque “todas las elecciones cobran significado dentro de un proyecto” (Desiato, 1996, p.232).

⁶⁹ Original en inglés: “Here was a child whose one desire was to be before the public... At home I had played before people, but I wanted more to hear me”

⁷⁰ Original en inglés: “I play piano, yes, but I see no use in all this”

La pianista Clara Rodríguez se expresó de la siguiente manera al hablar del compromiso de Teresa con el piano:

Ella nunca se separó del piano. En cambio, sí, para tocar el piano se tuvo que separar de los hijos, indiscutiblemente. Es una cosa tan dura. Si, pero una persona que es pianista así, no puede dejar de tocar, porque es como si le cortaran la cabeza, se vuelve loca... porque es una fuerza interior demasiado grande que no se puede resistir, pues, se hubiera vuelto loca. Yo creo. (Entrevista personal, Diciembre 22, 2003)

Si bien se afirmó que Teresa Carreño fue “una mujer liberada, que sabía hacia donde iba y no se detenía en conseguirlo” (Lovera, 1988, p. C12), ese destino era el piano, ese destino fue alcanzar “esa altura a la que debe aspirar todo verdadero artista” (Teresa Carreño citada en Milinowski, 1953/1986, p. 367). Por alcanzar esa altura, ella soportó las adversidades y lo justificó diciendo: “El arte es el goce infinito para el artista, y recompensa generosamente todo el trabajo que por él realizamos y *todos los sacrificios que le tributemos*” (Teresa Carreño citada en Milinowski, op.cit, p. 372).

Ese goce infinito que le producía el arte también se exteriorizó hacia los demás. Milinowski (op.cit.) señala acerca de uno de los conciertos de la Walkiria en Chicago: “No se requería un sentido musical muy refinado para comprender que para ella era un placer tocar, y que exteriorizaba su felicidad por medio del teclado” (p. 157)

El proyecto de Teresa apareció a los tres años y medio de edad. Y una vez que el hombre decide realizar su proyecto, no existe la protección de lo impersonal de la sociedad, el hombre en ese momento se encuentra desamparado, ejerciendo su libertad, nada lo encubre, son sus elecciones y su proyecto (Desiato, 1996).

El alma de Teresa

Fromm (1996), cuyas ideas han constituido la principal guía utilizada en este estudio sobre la libertad de la pianista venezolana, planteó que la libertad puede ser una carga pesada para el ser humano, quien puede decidir evadirla olvidándose de sí mismo y convirtiéndose en un ser autómatas que se entrega a las fuerzas exteriores de la sociedad. Esto ya se estudió con referencia a Teresa Carreño.

Sin embargo, la recapitulación de estas ideas de Fromm se hace porque este olvido de sí mismo para el sumergimiento en las pautas provenientes del exterior es análogo con lo que plantea Victor J. Krebs como la “pérdida del alma”. La analogía surge porque tanto la evasión de la libertad de Fromm (op. cit.) como la “pérdida del alma” de Krebs (1997) ocurren cuando el individuo se sumerge en las fuerzas exteriores a él.

La cuestión pasa a ser ahora también sobre el alma de Teresa Carreño.

Según Krebs (op.cit.) la cultura actual fomenta una inteligencia superficial, virtuosa, exhibicionista y productiva, que causa una desconexión con la emoción y la interioridad del cuerpo. Al someterse a estas fuerzas exteriores el individuo “pierde su alma”, pues participa de una inteligencia superficial.

Si bien la sociedad del siglo XIX en la que vivió Teresa Carreño, no se encontraba envuelta en la vorágine actual de la productividad, que es bajo la cual Krebs (1997) plantea su ponencia de la “pérdida del alma”, sí existieron consideraciones acerca de lo que una mujer debía ser para ser considerada eficiente socialmente, por tanto la amenaza de la “pérdida del alma” existió.

La consecuencia de esta analogía entre Krebs y Fromm es que si bien Teresa Carreño ejerció su libertad, Teresa Carreño no “perdió su alma”. Y esto es relevante en el caso de un artista, como fue la Carreño, pues el alma, que se traduce en la emoción

auténtica y la interioridad, constituye no sólo una forma más profunda de pensamiento sino que “es, en última instancia, la manera de pensar propia del arte” (Krebs, 1997, p.143).

La relación que el alma establece con el mundo “está más cerca de la naturaleza propia [y]... se afina en lo más esencial de uno mismo” (Krebs, 1997, p.19). Es decir, para reiterar, el alma está totalmente emparentada con la libertad, que es ser uno mismo, y también emparentada con Teresa, quien defendió: “Sé tú mismo en todo lo que hagas en el teclado”⁷¹ (Wilson, s.f., p. 89)

Si bien Teresa Carreño no “perdió el alma”, entonces la cuestión es adentrarse en ella, hasta donde sea posible.

La indagación en el alma de una artista como Teresa Carreño es un destino de espinoso acceso. Espinoso porque los diarios y cuadernos personales⁷² de la Carreño, tienen registrados principalmente compromisos laborales, giras de conciertos, pago de cuentas y clases con los alumnos, más que sus emociones e interioridad. Y es esta interioridad para Krebs (1997) la sustancia del alma.

Sin embargo, en la búsqueda del alma de Teresa, es de utilidad una afirmación que hizo la misma Carreño refiriéndose a las composiciones del músico Strauss, ella dijo: “su trabajo expresa el alma de un gran músico”⁷³ (Presto, 1907). Entonces, el trabajo de la Carreño será tomado como una fuente de expresión de su alma.

Alma artística

Antes de llegar al trabajo de la pianista, los conceptos de “el duende” que plantea Federico García Lorca son de utilidad para entender la conexión entre el alma y el trabajo artístico (que fue el de Teresa)

⁷¹ Original en inglés: “Be yourself in all that you do at the keyboard”

⁷² Consultados en el Archivo Histórico Teresa Carreño ubicado en el Teatro Teresa Carreño.

⁷³ Original en inglés: “his work expresses the soul o a great musician”

Manuel Torres... dijo...: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”. Y no hay verdad más grande. Esos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. (en Krebs, 1997, p.19)

Para Lorca aquello que hace posible el milagro de la creación artística está en la entrega a una fuerza misteriosa, a un movimiento interior del que no se tiene control. Esa interioridad que “le otorga trascendencia a nuestras acciones... las hace relevantes para quienes somos desde lo más hondo y oculto de nosotros” (Krebs, 1997, p. 19).

Ese movimiento interior es la otra voz de la que habla Octavio Paz (1990): “todos han oído, no afuera sino adentro de ellos mismos (trueno, borborismo, chorro de agua) la otra voz. Nunca la voz de “aquí y ahora”, la moderna, sino la de allá, la otra, la del comienzo”, (p.133) “la poesía es la otra voz” (p. 131). Sin bien Octavio Paz (op.cit.) llama a este mundo interior “la otra voz” o “la poesía”, en este sentido se puede plantear el primer acercamiento al alma de Teresa Carreño.

Poesía:

La poesía fue una constante en la vida de la pianista venezolana, desde su gusto por la literatura, su manera de enseñanza, sus ejecuciones en público, todo estaba impregnado de poesía, es decir, estaba impregnado por el movimiento interior en el ser humano del que habla Lorca y Octavio Paz. Algunas de las muestras de la relación de Teresa Carreño con la poesía se colocan a continuación.

La Carreño hizo referencia a la poesía cuando explicó su propuesta educativa, para ella ésta consistía en “el desarrollo de la individualidad a través de la poesía. No sólo el teclado adelanta a un discípulo que aún no ha descubierto toda la belleza y el romanticismo que alberga el mundo” (Marciano, 1971, p. 62). Asimismo, con referencia también a su técnica pedagógica, Teresa Carreño afirmó: “La cultura se deriva de la

observación, de la naturaleza, de la historia de seres humanos, de la arquitectura, de la poesía. Yo recomiendo siempre a mis discípulos, aspirantes a la música, el leer mucha poesía” (Ibidem).

Uno de los maestros en el uso del lenguaje poético en el teatro fue Shakespeare, y éste fue fuente importante de inspiración para las interpretaciones de la Carreño: “Yo misma encuentro gran inspiración en Shakespeare una inspiración que se comunica a las interpretaciones de las obras musicales en mis conciertos” (Ibidem).

Además estableció relaciones entre poetas y músicos cuyas piezas interpretaba: “Me place también comparar grandes maestros de la literatura con grandes maestros de la música. Comparo Shakespeare con Brahms, Goethe con Bach y Beethoven, Heine y Musset con Chopin y Liszt” (Ibid, p.63)

Por otro lado se encuentran las composiciones de la Carreño, cuyos títulos pueden ser tomados como una muestra de poesía en la creación artística de la pianista. El diccionario define como poesía a la “expresión artística de la belleza por medio de la palabra”, y la palabra que Teresa Carreño utilizó para nombrar algunas de sus obras fue: La cesta de Flores, Una lágrima, Un baile en sueños, La primavera, Un sueño en el mar, El riachuelo, Danza con gnomos, El sueño del infante, entre otras (Gutiérrez, 2003).

En continuación del tema poético en la obra de Teresa Carreño, si hay algo que le adjudicaron a las presentaciones de Teresa Carreño fue su poesía, los críticos dijeron: su interpretación era “poética y animosa” (crítica musical citada en Milinowski, op.cit, p 110) y “su rostro, poético e inspirado” (crítica musical citada en Milinowski, op.cit, p.141). En un artículo se refieren a Teresa como un volcán y dicen: “Los volcanes son siempre, en todas las manifestaciones de su vida interior, poéticos”. Esta poesía se trata de la expresión de la interioridad genuina, del “duende”, de la “otra voz”.

Sin embargo, la muestra de poesía más evidente por parte de sus críticos musicales estuvo en la siguiente reseña de un concierto de la Carreño:

No me llamó la atención al principio. Gran bulla, idas y venidas en el piano, pero de pronto me sugirió una mañana en el campo, muchos años atrás; el rocío brillaba sobre la hierba; el perfume de mil flores invadía el ambiente, y sobre la colina nacían los primeros rayos del sol con todo su esplendor. Súbitamente el crepúsculo. El viento se alzó suave y lento, murmuraba entre los pinos; surgieron las nubes, la lluvia golpeaba sobre el techo; la tormenta estalló con fuerza y rugía el trueno; relampagueaba, y la música de la tempestad en toda su magnitud estaba sobre mí; más al desaparecer la tormenta vino el conmovedor eco de las madres y esposas que sollozaban de alegría. Desapareció también el eco y oí en su lugar la canción de cuna de años pasados, mientras escuchaba surgieron dulces melodías; cuando volví la mirada quedaba sólo el piano vibrando aún, la artista se había ido. (crítica musical citada en Milinowski, 1953/1986, p. 159)

Luego de haber tratado la poesía en Teresa Carreño como una manera de acercamiento a su alma artística, se continúa en la profundización de este último tema.

Lo planteado por Octavio Paz (1990) y Federico García Lorca acerca de un movimiento interior en el ser humano, asoma un conocimiento distinto al científico: el poético, el artístico, el cual se basa en “un contacto con una oscuridad rica y profunda de la conciencia” (Krebs, 1997, p. 19). He aquí un siguiente acercamiento: a través de la conciencia y sus oscuridades.

Conciencia:

Ahora, en el caso de Teresa Carreño se puede decir que ella evidenció su contacto con la conciencia de manera superficial en una carta que le dirigió a su tercer marido cuando éste decidió separarse de ella. La Carreño dijo:

Tienes una conciencia! Así, te pido que me escribas detalladamente cuáles son tus deseos y qué genero de vida quieres que sigamos, de manera que

yo sepa lo que va a ser de mí y qué debo hacer con los criados, etc. Adiós.
(Milinowski, 1953/1986, p. 266)

Este signo de conciencia, junto con la personalidad independiente y fuerte de la Carreño cobra sentido en las palabras de Nietzsche:

Es cosa de muy pocos ser independiente: éste es un privilegio de los fuertes. Y quien intente serlo sin tener necesidad, aunque tenga todo el derecho a ello, demuestra que probablemente, no es sólo fuerte sino temerario hasta el exceso. Se introduce en un laberinto, multiplica por mil los peligros que ya la vida trae consigo de por sí; de estos no es el menor el que nadie vea con sus ojos cómo y en dónde él mismo se extravía, se aísla y es despedazado trozo a trozo por un Minotauro cualquiera de las cavernas de la conciencia. (Nietzsche, Más allá del bien y del mal, citado en el libro de Krebs p. 7)

Estas cavernas donde se encuentra el Minotauro de Nietzsche son internas, son en la conciencia. La misma conciencia que Teresa le exige a su esposo en la carta citada. La misma conciencia donde se encuentran las oscuridades del duende de Federico García Lorca. Entonces la defensa de la individualidad y de la conciencia que realizó Teresa Carreño no es indicativo necesario de que ella se sumergió en dichas cavernas de la conciencia, en las oscuridades de la misma que plantea Lorca. Sin embargo, biógrafos que dedicaron sus páginas a la pianista dan indicios acerca de ello:

El origen del poderío que la estremecía se enraizaba en lo demoníaco y a veces aprisionaba con tal impestuosidad que se sentía impotente para sustraerse a su vasallaje. Por ser altísima potencia creadora, la pianista que antes de fenómeno ejecutante representó fuente inagotable de música, vivió en lucha porfiada contra su propio demonio. (Lira Espejo, 1982, p.84)

El demonio al que se refirió Lira Espejo es análogo al Minotauro de Nietzsche. Se trata de “la lucha interna y difícil” a través de la cual se hace posible la relación del alma con el mundo, característica del artista (Krebs, 1997, p.20). Sin embargo, estos indicios no provienen únicamente de autores que no conocieron en vida a la pianista, sino que los críticos musicales de la época lo registraron. Aunque la propia Carreño sería la más indicada para hablar de las cavernas de su propia conciencia, no se hallaron

fuentes en la que ella se exprese sobre este tema. Aquí es cuando los registros de los críticos musicales de la época se constituyen en una importante referencia:

- Carreño tocó el Concierto de MacDowell grandiosamente, con un sentimiento rítmico incomparable, con un arranque y una energía demoníaca”. (Boston Herald, Enero 5, 1908)
- “[Su] aspecto de concentración seria y profunda... parece sumergirla en los abismos espirituales de la composición”. (Rafael Pombo citado en Milinowski, 1953/1986, p. 45)
- “Su expresión alterna entre rasgos conmovedores y de la más profunda desesperación” (crítica musical de 1872 citada en Milinowski, 1953/1986, p. 109)
- Lo que ocurre con ella es que siempre posee ese enorme virtuosismo y fuerza demoníaca” (crítica musical de Max Reger en 1895 citada por Marciano, 1971, p. 95).

A pesar de estas oscuridades reseñadas por los críticos musicales de Teresa Carreño, es de recordar entonces que como bien lo señaló Krebs (1997) el conocimiento que proviene del alma “aún cuando oscuro, [es] diáfano, pues nos comunica con lo más íntimo de nosotros mismos” (p. 19).

“Esta lucha interna y difícil” a través de la cual se hace posible la relación del alma con el mundo, característica del artista (Krebs, 1997, p.20) y que se ha venido estudiando en Teresa Carreño, posee sus límites, es decir, el artista como ser humano que es posee límites físicos.

Límites de la naturaleza humana:

Teresa estaba consciente de los límites del cuerpo ante las exigencias artísticas, ante esta lucha interna. Ya había tenido una experiencia de haber sobrepasado sus

límites cuando sólo era una niña y oyó tocar por primera vez a su ídolo musical: Gottschalk. Simón Camacho recuenta el acontecimiento:

El rey del piano comenzó a tocar, con todo el sentimiento y fervor que sólo puede provocar una pasión conmovida.... La sangre pareció afluir al rostro de Teresita cuando Gottschalk dejó el piano, sus bellos ojos se nublaron y de pronto se desvaneció.... Por primera vez Teresita oía tocar a un genio como se lo había imaginado. Inesperadamente experimentó lo que había creído imposible. El choque fue demasiado fuerte para su constitución infantil.... Un amigo de Teresita, el doctor B, advirtió al padre “Tenga cuidado, gran cuidado con esta niña, pues es un envase que contiene más espíritu del que puede por naturaleza y podría sobrevenir una explosión” (Camacho citado en Milinowski, 1953/1986, p. 37-38)

Estos límites del cuerpo fueron objeto de su reflexión en varias ocasiones y así lo expresó en diversas entrevistas que le realizaron. A continuación palabras de la Carreño citadas en diversas oportunidades:

- No dejarse llevar por el interés del estudio a tal punto de que la salud sufra bajo ese interés. El cuerpo y la mente van de la mano. (Marciano, 1971, p.77)
- “El desarrollo físico y mental van mano a mano, y si tú fuerzas un crecimiento el otro debe sufrir. Ese es siempre el caso, ¿no es así?” (Madame Carreño, s.f)⁷⁴
- “Nunca puedo estar demasiado impresionada del hecho de que el cuerpo y la mente deben ir siempre mano con mano”⁷⁵ (Geffen, s.f.)
- “Nosotros somos lo que usted podría llamar unas criaturas tan limitadas que cuando nuestros cuerpos están cansados nuestras mentes están igualmente afectadas, y no están más frescos ni capaces de absorber la instrucción que es el fin y objeto de nuestro estudio”⁷⁶ (Madame Carreño: Interview with Madame 1907)

⁷⁴ Original en ingles: “mental and physical development go hand in hand, and if you force one growth the other must suffer. That is always the case, is it not?”

⁷⁵ Original en ingles: “I cannot be too deeply impressed that the body and mind must go always hand in hand”

⁷⁶ Original en ingles: “We are what you may call such limited creatures that when our bodies are tired our minds are similarly affected, and are no longer fresh and capable of absorbing the instruction that is the aim and object of our study.”

- “No, no puedes forzar la naturaleza. En condiciones naturales, un niño talentoso –un genio, un prodigio- toca tan naturalmente como un pájaro canta. Pero pon el pájaro detrás de una jaula y mándalo a cantar, y con el tiempo su canción se volverá accidentada y silenciosa”⁷⁷ (Geffen, s.f.)

El trabajo del artista se basa en el contacto con su interioridad, con lo más hondo y oculto dentro de sí mismo. Para Krebs allí se forja el alma, “se forja en la lucha y en la tensión esencial entre la inteligencia y la interioridad” (p. 21). La interioridad en Teresa es esa fuerza demoníaca, esa poesía, ese temperamento al que aluden sus críticos musicales. Por su parte, la inteligencia, es la conciencia de que no se debe forzar la naturaleza humana. Esta lucha entre inteligencia e interioridad, esta tensión que hay en el artista, Teresa la refiere cuando habla del concepto de la genialidad: “Yo pienso que la genialidad es como un par de caballos de brío, pura sangre, deseosos de correr hacia delante. La inteligencia es el conductor, y sin inteligencia, los caballos se desbocan y se llega al fracaso” (en Pita, 1999, p. 113). Es decir, en la pianista estaba clara esta lucha interna, para ella el manejarla con inteligencia era lo que permitía tocar la genialidad.

La Carreño nuevamente aludió al peligro de forzar la naturaleza dentro de esta lucha artística, así como la necesidad de comandar a los caballos internos con inteligencia cuando señaló la siguiente anécdota: “Conozco un niño que sorprendió al mundo hace algún tiempo, pero fue usado tan despiadadamente que murió a los veintiún años” (en Marciano, 1971, p. 75).

Las Polaridades:

Finalmente para culminar con el recorrido por el alma artística de Teresa Carreño es necesario ahondar en un último tema. Este tema es el de la masculinidad y la feminidad. Si hay un aspecto recurrente en la crítica musical de la Carreño es éste.

⁷⁷ Original en inglés: “No, you cannot force nature. Under natural conditions a talented child (a genius, a prodigy) plays as unconsciously as a bird sings. But put the bird behind a cage and command it to sing, and in time its song will be broken and hushed”

En los artículos de prensa que reseñaban las actuaciones de Teresa es un lugar común hablar de su fuerza masculina y virilidad al tocar: “Toca con la fuerza y brío de un hombre” (Tribuna, s.f.)

Sin embargo, esta masculinidad no aparece separada de su feminidad: “Madame Teresa Carreño toca con el fervor y la fuerza de un hombre, aunque ella posee, también la medida delicadeza femenina y persuasividad” (Krehbiel, 1907). De la misma manera se expresó otro crítico cuando describió la manera de tocar de la Carreño: “Tono, belleza y variedad, deslumbradora y brillante técnica combinada con el calor temperamental, anchura viril de agarrar y encanto femenino y refinamiento para hacer una memorable presentación del evento” (Dillar, 1907). En otra ocasión identifican esta unión como una amalgama: “Teresa Carreño es fuerza, es voluntad, es energía, pero es a la vez pasión, delicadeza, dulzura ¡Qué extraña amalgama!” (El Imparcial, 1901).

Quizás la referencia más extensa a esta característica de la Carreño está en un comentario hecho por W.L. Hubbard (1907), quien afirma que esta fusión de masculinidad y feminidad es propia de los verdaderos artistas, es decir, de un alma artística que es lo que hemos venido desentrañando. Hubbard dijo acerca de la Carreño:

Es única, es Teresa Carreño única sólo como Lilli Lehmann, a quien ella constantemente me recuerda. De alguna manera, cuando pensamos en mujeres pianistas, Carreño no es incluida entre ellas, como tampoco Lehmann es incluida cuando se mencionan las grandes sopranos. Estos dos espléndidos espíritus musicales, grandes en interpretaciones y grandes en dominio de todas las técnicas esenciales y detalles, son diferentes de todas sus colegas femeninas. Ellas no son varones tampoco; guardan la grandeza del alma de los artistas, y del conocimiento artístico que es masculino. Ellas parecen combinar los méritos tanto masculinos como femeninos –la fuerza, la envergadura, y la forma categórica y la ternura y sensibilidad de lo más reciente. También la interpretación de la Carreño se encuentra mental, espiritual y física, que le permite leer Beethoven, Schumann, Brahms en su manifestación más grande como un hombre podría tocarlo, y además puede agregarle a la interpretación la gentileza y belleza armoniosa que ningún hombre, salvo unos pocos que son tan grandes que tienen algo de toque femenino en sus presentaciones.

Un comentario interesante a este respecto fue el que Teresa realizó acerca de las mujeres y la feminidad: “Yo estoy sobretodo agudamente interesada en todo lo que afecte a las mujeres. Me gustaría oír de sus progresos y sus éxitos, pero, sobretodo, que con eso ellas deberían retener su feminidad, que es su más querida posesión”⁷⁸ (Madame Carreño: *The Greatest Pianist*, s.f.) Este es un comentario de valor si se tiene en cuenta que proviene de una mujer que ante la sociedad jugó papeles que estaban reservados principalmente para los hombres. Ella hacía contacto con estas dos polaridades y las manejaba con la inteligencia con que se manejan a “dos caballos de brío, pura sangre, deseosos de correr hacia adelante” (Pita, 1999, p.113).

A lo que se alude con este tema, de la mezcla de masculinidad y feminidad en Teresa Carreño, es a lo ya expresado anteriormente. La masculinidad y feminidad son polaridades que se encuentran presentes en el interior del ser humano. Para Krebs el alma, “se forja en la lucha y en la tensión esencial entre la inteligencia y la interioridad” (p. 21). Entonces nuevamente Teresa Carreño, se trató de un artista que se manejó con inteligencia su interioridad como esos “caballos de brío”, en la que se encuentra tanto lo masculino como lo femenino. Oscar Wilde decía que el artista podía expresarlo todo. Se entrega a una fuerza misteriosa que lo conecta con lo más hondo de su ser y se deja llevar por ella (el “duende” de Federico García Lorca). El verdadero artista, como señaló Hubbard (1907) en su artículo del *Chicago Tribune*, no se detiene a expresar lo estrictamente masculino o lo estrictamente femenino, sino que mezcla estas dos polaridades.

⁷⁸ Original en ingles: “I am most of all keenly interested in everything that affects women, I like to hear of their progress and their successes, but, above all, that with it they should retain their womanhood, which is their dearest possession”

El mundo exterior al alma

Luego de haber indagado en el alma artística de Teresa Carreño, se ofrece una última perspectiva de la misma. La vida artística de Teresa indudablemente la absorbió y ella le dedicó la mayoría de su tiempo. El ritmo de trabajo de la Carreño era igual o incluso más fuerte que cualquier pianista de la época, hombre o mujer. El ritmo de trabajo, que mantuvo hasta el final de su vida, se evidencia en el Calendario de una de sus últimas giras⁷⁹. Estas giras implicaban viajes en barco o tren, lo cual las hacía mucho más engorrosas que lo que pudiera ser una gira en la actualidad para un artista. La Carreño las emprendió, además siendo mujer, lo que fue mucho menos común en su época. Se trató del profundo compromiso de la Carreño con su arte. Se trató del constante contacto con su mundo interno, con aquella lucha interna que plantea García Lorca como punto de partida para la creación artística.

Ese constante contacto con el arte y con la lucha interna, y la entrega a la carrera artística, provocó el distanciamiento de la Carreño con su familia. En los primeros años, se trató del distanciamiento con su padre, y más tarde implicaría el distanciamiento de los hijos (a pesar de que siempre proveyó por ellos y de que expresó que los necesitaba).

Esa lucha interna que chocó muchas veces con la vida del hogar la notó Lira Espejo cuando expresó acerca de la Carreño: “Diríase que lo demoníaco se entrometía en el engranaje vital, impedía la gravedad terrestre y la lanzaba cada vez más alto en la fabulosa aventura de sus aspiraciones de música y de arte” (Lira Espejo, 1979, p.95).

La propia Carreño se expresa jocosamente sobre este tema diciendo: “Mi arte siempre ha estado primero... excepto por supuesto, mis hijos. De hecho, es del todo una broma familiar que hay rivalidad entre ellos”⁸⁰ (Musical Mother, 1907, s.p.)

⁷⁹ Ver Anexo 4.

⁸⁰ Original en inglés: “My art has always been first (...) except of course, my children. In fact, it is quite a family joke that there is a rivalry between them”

La pianista venezolana Clara Rodríguez habla de la dificultad para compaginar dos vidas: la de artista y la de madre:

Desde los cinco años estaba tocando piano delante de la gente y expresando sus sentimientos de esa manera, porque tuviera un hijo no iba a dejar de hacer eso, porque es una fuerza interior demasiado grande que no se puede resistir pues... se hubiera vuelto loca (entrevista personal, Diciembre 22, 2003)

Por su parte, Gutiérrez (2003) lo explica a su manera, él señala que los hijos de la Carreño “sintieron la frecuente ausencia de la madre para quien sus compromisos artísticos eran lo prioritario” (p.27).

EL TEATRO COMO MEDIO PARA CONOCER A TERESA CARREÑO

*El contacto con cualquier obra
humana evoca en nosotros la
vida del otro.
Ernesto Sábato*

El teatro implica para los autores que se han dedicado a su estudio, algo más que el espacio físico, a pesar de que el griego *Theatron* quiera decir *lugar para ver*. Es decir, que un espacio o una gran obra arquitectónica como el Teatro Teresa Carreño, implica más que esa mera majestuosidad física, implica algo enteramente humano.

El teatro es el medio propuesto a través de la presente investigación para aminorar el desconocimiento que tiene el venezolano sobre la pianista Teresa Carreño. Sin embargo, a través del teatro más allá que proporcionar información sobre un hecho, personaje o situación histórica (lo cual se acercaría más al aprendizaje a través de una trillada rutina educacional) se busca el reconocimiento humano en ese hecho, personaje o situación histórica, que permite la conexión con las emociones presentes en aquel personaje o situación.

El teatro desnuda el alma humana y este acto de desnudo, más que proporcionarnos nueva información “nos dice algo que *sabemos* y nos lo hace comprender” (Bentley, 1964, p.60). Ya que el alma de Teresa Carreño es lo que se ha buscado desnudar, el teatro se erige como un medio para darla a conocer.

Al considerar las experiencias previas en llevar a Teresa Carreño al teatro, cabe destacar un hecho ocurrido durante la investigación: a numerosas de las fuentes vivas entrevistadas en referencia al tema del *conocimiento del venezolano sobre Teresa Carreño* se les consultó si sabían de la existencia de algún espectáculo teatral, televisivo o cinematográfico donde se hubiese plasmado el personaje de Teresa Carreño. Las

respuestas fueron negativas en su gran mayoría. Es decir, incluso para personas interesadas en el conocimiento musical y en la figura de Teresa Carreño los intentos de encontrarla a través de medios como el teatro, cine o T.V. han resultado desconocidos.

En todo caso, los antecedentes en el intento por dramatizar a Teresa Carreño, son un punto a considerar como paso previo a la escritura de la pieza teatral sobre la pianista.

Cabe destacar en los antecedentes la constante búsqueda de la unión de la música con la dramatización, hecho evidentemente aunado a que el personaje se trata de un músico, primeramente ejecutante del instrumento.

La ejecución del instrumento en escena constituye una búsqueda emprendida por varios, sin embargo alcanzada con diferentes variantes: en ocasiones la actriz que interpreta a Teresa Carreño no toca el instrumento sino que es acompañada por un pianista (como fue el caso de Liszt in petticoat.⁸¹ y Teresita); en otros casos (principalmente el video dirigido por Marilyn Birchfield, actuado por Dalila Colombo, llamado “Teresa Carreño”) la actriz “hace como” si toca piano; finalmente está también el caso de quien logró reunir la actuación y ejecución en escena (Carreño: A One Woman Classical Musical⁸²). Sin embargo, luego de haber tenido acceso al video del concierto-monólogo de Pamela Ross, se pudo evidenciar que su espectáculo contuvo un alto contenido de narración y con intervenciones esporádicas de piezas musicales que la actriz (aunque ejecutaba con gran destreza) cortaba repentinamente, lo que quizás aunado a su poco dominio del español pudo haber contribuido a la falta de público en Venezuela.

No se pudieron conocer mayores detalles sobre estas piezas teatrales, sin embargo, se sabe que en algunas de ellas la baja calidad de interpretación de los actores

⁸¹ Liszt en Faldas.

⁸² Carreño: la mujer número uno de la música clásica.

afectó el desenvolvimiento exitoso de la pieza. Asimismo como el abuso de la narración. Se procuró tener esto en mente a la hora de escribir la pieza teatral.

Construcción del Texto Teatral

La aproximación que se procuró hacer a la Carreño en el texto teatral fue de algo más que su extenso currículum de logros internacionales. Se buscó humanizar el concreto del Teatro Teresa Carreño, y alejarlo de la convulsión política de que es objeto, pues constituye en la actualidad una de las sedes más utilizadas para la realización de actos políticos, principalmente del gobierno de turno. Asimismo, este propósito de alejarla de la política aparece como una suerte de voluntad de la propia Teresa Carreño, quien se expresó cuando compararon su rostro con el de Napoleón Bonaparte: “Quizás es por mi odio innato a la política que se me adjudicó ese parentesco nocivo” (Milinowski, 1953/1986, p.88).

Aunado en el desconocimiento que existe en el venezolano sobre este personaje, se hace necesario dar a conocer ciertos hechos en la obra teatral que dejen entrever la trascendencia internacional de esta figura. Aun cuando, ello no es lo primordial. Bien afirmó la Carreño acerca de su gloria internacional: “a pesar de toda la gloria y de cuanto puedo tener, mi verdadera y única felicidad además de mis hijos y del arte es el cariño de aquellos a quienes amo” (Milinowski, 1953/1986, p. 295). Entonces, si bien se considera su trayectoria internacional en el texto teatral, se buscó valorar algo más que lo externo en el caso de Teresa Carreño, algo más que los méritos curriculares: su valor como personalidad artística, su valor como mujer libre que fue.

Por ello, el análisis realizado de la libertad en el caso de Teresa Carreño constituye una base clave para la construcción del texto teatral.

La relación que en un punto de la investigación se estableció entre Teresa Carreño y Nora de “Casa de Muñecas” vuelve a surgir, las dos vuelven a estar unidas en su lucha por la libertad, ahora expresada a través del teatro. La lucha de la libertad de la mujer del siglo XIX se hace palabra teatral.

Idea:

La idea que subyace al texto teatral es la lucha, la lucha durante toda una vida por libertad, por el arte y por su fidelidad a sí misma que mantuvo la Carreño. La lucha por su no sometimiento a las fuerzas externas presentes en el siglo XIX que profesaban un estilo de vida sumamente diferente para la mujer.

Trama:

La trama de la obra –lo que le otorga causalidad- es la confrontación de Teresa Carreño con sus decisiones, con su libertad, durante un atardecer.

Para provocar dicha confrontación se partió de la memoria, pues como bien señaló la propia Carreño: “la mayor bendición para un artista joven es la Esperanza, para uno ‘viejo’, la Memoria”⁸³ (Madame Carreño on Art and Materialism, 1907, p. s/n).

En un atardecer, la Carreño inicia un proceso de introspección en el que revive su vida, allí revive aquello que según el análisis desarrollado en la presente investigación le fue una constante en su vida: la libertad. La libertad que fue ser ella misma siempre, su no sometimiento a las fuerzas externas presentes en el siglo XIX que profesaban un estilo de vida sumamente diferente para la mujer, su lucha interna artística, su genialidad.

Finalmente, luego de la confrontación con los recuerdos o memorias, la obra finaliza con la Carreño siguiendo adelante hacia el provenir, siguiendo adelante con la

⁸³ Original en ingles: “The greatest blessing to a young artist is Hope; to an “old” one, Memory”

misma actitud de ser fiel a ella misma, que la caracterizó durante toda su vida. El atardecer finaliza.

De esta trama proviene el título de la pieza teatral: “...*Memoria con Porvenir...*”

Personajes:

Por ser proceso de introspección que realiza la Carreño el acontecimiento unificador de la pieza teatral, el personaje principal es la propia Carreño. Sin embargo, dos personajes más surgen como recuerdos de la Carreño.

Uno de ellos es Manuel Antonio Carreño (padre de la pianista), con quien Teresa principalmente confronta las reglas escritas dentro del Manual de Carreño, así como su necesidad de ser ella misma y de expresar su espíritu artístico y libre por encima de las imposiciones externas.

Por otro lado está la intervención de Teresita Carreño Tagliapieta (hija de la Carreño con Giovanni Tagliapietra), en donde se evidencia la vocación maternal de la artista. Pero además de ello, también se da un choque entre la Walkiria y su hija, causado por la inconformidad de la hija ante el desempeño artístico internacional de la madre.

Diálogo:

Por tratarse la pieza de un proceso de rememoración de la Carreño, en el que la Carreño es el personaje principal, gran parte de la misma posee una forma de monólogo.

A pesar de ello, durante la intervención de los otros dos personajes (que constituyen recuerdos de la pianista) ocurren diálogos, Teresa Carreño dialoga con estos personajes. Asimismo, se desarrollan entre ellos una suerte de monólogos en los que cada personaje habla para sí mismo, pero sin embargo, relacionándose entre sí.

A continuación se esboza la manera en que se construyó la palabra hablada.

Textos de la Carreño

Se construyeron a partir de frases expresadas por la misma pianista en cartas u entrevistas. Muchas de las cuales ya han sido esbozadas a lo largo de la investigación. Esto permitió darle sentido a la trama de la obra y a la acción que se desarrolla en el mismo.

A continuación se colocan algunas de las frases originales de la Carreño utilizados para el texto teatral y sus fuentes:

- “Ayer, por ejemplo, que toqué realmente bien, me sentí muy contenta. Cuando no lo hago como me gusta, me golpearía a mí misma y mandarí al infierno al piano y todos los conciertos” (Carta enviada por la Carreño a Artuto Tagliapietra, en Milinowski, 1953/1986, p.355).

- “Cuando hay dos niños, un varón y una hembra, y los dos se ponen a componer, todo el mundo anima al muchacho y desanima a la muchacha. A ésta se le dice que se ponga a bordar, o a hacer otra cosa propia de su sexo” (Milanca Guzmán, 1986, p.127)

- “Nosotros somos lo que usted podría llamar unas criaturas tan limitadas” (Madame Carreño: Interview with Madame 1907).

- “La vida no solamente trae alegría, sino también dolor, pero muchas veces el dolor da lugar al desarrollo del carácter del músico, lo fortalece, lo ayuda a mirar en sí mismo y descubrir su vocación más íntima” (Meissner, 1989, p.11).

- “Bueno, el hogar de un artista, para usar la expresión de Mignon, está debajo del cielo”⁸⁴ (Musical Mother, 1907).

- “La mayor bendición para un artista joven es la Esperanza, para uno “viejo”, la Memoria”⁸⁵ (Madame Carreño on Art and Materialism, 1907, p. s/n).

⁸⁴ Original en ingles: “Well, an artist’s home, yo use Mignon’s expression, is under the sky”

⁸⁵ Original en ingles: “The greatest blessing to a young artist is Hope; to an “old” one, Memory”

- “Yo pienso que la genialidad es como un par de caballos de brío, pura sangre, deseosos de correr hacia delante. La inteligencia es el conductor, y sin inteligencia, los caballos se desbocan y se llega al fracaso” (en Pita, 1999, p. 113)

Sin embargo, en su mayoría estas frases ya han sido expresadas en algún punto de la investigación. En todo caso se destaca el hecho de que la palabra de la Carreño fue clave para construir sus propios textos.

Asimismo, en los textos de la Carreño se recapitulan anécdotas de la niñez de la Carreño señaladas por Milinowski (1953/1986) tales como la ocasión en que tomó los sombreros de los invitados y los colocó en las ramas de los árboles del jardín, o la ocasión en que sin avisar nada a sus padres convocó a un grupo de invitados para que la oyeran tocar piano, ante lo cual sus padres se tuvieron que ataviar para la ocasión.

Textos de Manuel Antonio

Por su parte los textos de Manuel Antonio Carreño se extrajeron principalmente de pasajes del Manual de Urbanidad escrito por él en el año 1853. Entre ellos están:

- Capítulo I, Apartado 24: “Respetar las convenciones sociales contribuye a formar en nosotros el llamado tacto social... complacer a todos y no desagradar a nadie”

- Capítulo I, Apartado 25: “Las atenciones y miramientos que debemos a los demás no pueden usarse de una manera igual con todas las personas indistintamente. La urbanidad estima en mucho las categorías establecidas por la naturaleza, la sociedad y el mismo Dios: así es que obliga a dar preferencia a unas personas sobre otras, según es su edad, la dignidad de que gozan, el rango que ocupan, la autoridad que ejercen y el carácter de que están investidas.”

- Introducción del Manual: “Existe pues una íntima relación entre las reglas y prácticas de la urbanidad y los deberes de la religión.”

- Introducción del Manual: “La urbanidad, que reúne cuantos medios puede el hombre emplear para hacer su trato fácil y agradable, sacrificando a cada paso sus gustos e inclinaciones, a los gustos e inclinaciones de los demás...”

Asimismo también se desarrollan una serie de textos a partir de los títulos de los Capítulos del Manual, tales como: del modo de conducirnos en la calle, del modo de conducirnos con nuestros domésticos, del modo de conducirnos cuando estamos hospedados en casa ajena, del modo de conducirnos en el templo, de la conversación, entre otros.

Textos de Teresita

Fueron extraídos de cartas que la joven escribió a su madre y que se encuentran bien publicadas o en el Archivo Histórico Teresa Carreño.

Otra parte del texto teatral fue la integración que se le hizo de la música. La música pasa a ser una suerte de palabra que interviene en la escena.

La música se consideró incluirla ya que resultaría incompleto dar a conocer la vida de la Carreño si se le separa de su música. En el curso de la acción, la Carreño interpreta piezas en el piano que contribuyen a expresar su sentir acerca de la situación vivida: su manera de expresión por excelencia fue la música, y dentro de ella, el piano. En ocasiones la música sustituye a la palabra y genera acción escénica al igual que lo hace la palabra teatral.

Las piezas seleccionadas fueron de la autoría de la Carreño, una de ellas fue su pieza más conocida a nivel internacional: *El Vals Mi Teresita* o también llamado *Kleiner Walter*. Esta pieza no sólo fue la más conocida sino que poseyó un significado especial para la Carreño por tratarse de una hija que según los autores era su pasión y su tormento. Asimismo otra de las piezas es *Les Printemps op.25*, la cual se seleccionó por el enorme raudal de sonido que posee su introducción, lo que permite dar énfasis a la fuerza de la palabra hablada expresada por la Carreño.

Interpretación:

Finalmente, con el propósito de orientar la interpretación de la pieza teatral, dentro del texto se incluyeron acotaciones que dan pie al trabajo actoral que se desarrollará sobre la misma, es decir, al trabajo interpretativo por parte de los actores.

Compendio de la producción

Para la puesta en escena de este texto teatral se contará con un piano, ubicado al lado izquierdo del escenario, con su respectiva banqueta, dentro de la cual se encontrarán cartas a partir de la cual la Carreño recordará momentos de su vida. Allí también se encontrará el Manual de Carreño a partir del cual se desarrolla parte de la obra, así como una muñeca de época. Del lado derecho del escenario habrá una pequeña mesa de madera con una silla donde la Carreño inicia la pieza jugando solitario y fumando (dos costumbres inseparables de la pianista).

En cuanto a vestuario se refiere, éste será el característico del siglo XIX. En el caso de la Carreño, se propone la ropa que la pianista usualmente utilizaba mientras estudiaba: una falda larga y camisa de manga larga cerrada⁸⁶. Si bien el vestuario de la Carreño no será colorido, sí podrá jugar con la presencia de color en el mismo, a diferencia del resto de los personajes. Por su parte el maquillaje de la Carreño será natural, es decir, buscará aproximarse a la manera en que la Carreño se presentaba en la cotidianidad. Y el peinado consistirá en un moño que recoja todo el cabello, como normalmente lo llevaba.⁸⁷

En el caso de Manuel Antonio y Teresita, se deberá acentuar a través del vestuario, maquillaje y peinado, su condición de recuerdos, de memorias. Es decir, de que ellos no forman parte del presente sino del pasado de Teresa. Los vestuarios poseerán colores blancos, negros y grises, sin embargo también serán los característicos del siglo XIX⁸⁸. Con el maquillaje se buscará dar un aspecto blanquecino a los rostros. Por su parte, el peinado de Teresita consistirá en un moño que recoja todo el cabello, como normalmente lo llevaba⁸⁹ y Manuel Antonio será peinado hacia atrás, dejando

⁸⁶ Ver Anexo 8.

⁸⁷ Ver Anexo 8.

⁸⁸ Ver Anexo 9.

⁸⁹ Ver Anexo 9.

algunos cabellos sueltos en la parte posterior de la cabeza (en caso de que el actor que interprete el papel posea calvicie, esta característica podrá ser aprovechada).

Con respecto a la iluminación de la pieza teatral se requerirán tres iluminaciones básicas:

- La primera, consiste en una iluminación general de todo el espacio escénico, en la que se puedan apreciar claramente todos los elementos de escenografía. Esta iluminación connota el tiempo presente de Teresa y proviene del reflector sin filtros, sin color.
- La segunda iluminación connota el recuerdo. En la misma, predominarán los colores cálidos (propios del atardecer en el que se desarrolla la obra) y bajo esta iluminación se desarrollará gran parte de la pieza teatral, ya que ésta consiste en un gran recuerdo.
- La tercera iluminación clave constituye el momento en que Teresa llega a un climax de confrontación en su proceso de introspección y escucha voces distorsionadas. Esta iluminación varía entre fuerte y débil a modo de latido de corazón.

La música de la pieza provendrá principalmente del piano que se encuentra en escena y que ejecutará la actriz que interprete a la Carreño. A excepción de aquella, sólo existirá una música grabada para el momento en que Teresa escucha voces distorsionadas y la misma tendrá las características expresadas en el texto teatral.

Con respecto a los sonidos, estos serán principalmente grabados – como el portazo que se escucha cuando Emile Sauret abandona a la Carreño-. Asimismo se encuentran grabadas las voces distorsionadas que escucha la pianista, que serán acompañadas de sonidos que permitan darle más intensidad escénica al momento (suspiros, ruidos, vientos, galope de caballos...).

TEXTO TEATRAL

... MEMORIA CON PORVENIR...

Personajes:

Teresa Carreño

Manuel Antonio Carreño

Teresita Carreño Tagliapietra

El escenario se ilumina completamente. En el lado izquierdo hay un piano. En el lado derecho hay una pequeña mesa con una silla, allí Teresa Carreño está sentada fumando y jugando solitario.

TERESA: — *(mira hacia el público como si el atardecer estuviese allá)*

¡Que atardecer! ¡Ay! si se pudiera... si se pudiera complacer a todos. Pero no, no se puede. A lo que más se puede llegar es a complacerse a sí mismo, y a veces ni eso se logra completamente. En el concierto de ayer, por ejemplo, toqué realmente bien, pero cuando no lo hago como me gusta me golpearía a mí misma y mandarían al infierno al piano y a todo lo demás. Ya ves Teresa, complacerse a sí mismo es más complicado de lo que se puede imaginar, bueno, tú lo sabes, toda tu vida ha sido una lucha por... no por complacerte, sino que... toda mi vida ha sido una lucha persiguiéndome, alcanzándome, tratando de equipararme a los ideales que surgen dentro de mí. La belleza por ejemplo, la belleza del sonido es... eso: algo que persigo porque lo intuyo, porque desde el interior lo siento, lo sé... y equipararme a ella es estar constantemente en lucha, en lucha con este cuerpo para que me obedezca. Así que... por eso, cuando este cuerpo no me obedece...

(Con cierto toque de humor)

¡Me golpearía a mí misma!...

(Reflexionando)

...Los seres humanos somos criaturas tan limitadas...

(Mira al cielo)

... Este cielo se las trae, es un atardecer poco común.

(Se para con las cartas en la mano)

Además una mujer... soy una mujer que persigue la belleza del sonido, ¡que ironía!... en un hotel, de gira, manteniendo a mi familia cuando en realidad debería estar bordando o haciendo algo más propio de mi sexo. Algo más propio de las mujeres, como estar complaciendo constantemente ¿Quién ha dicho que se puede complacer a todo el mundo? Si en una casa hay un niño y una niña, y los dos comienzan a componer piezas, al niño se le alienta para que siga haciéndolo, pero a la niña no, la niña debe bordar. Pero los dos, los dos tienen adentro esos ideales... esa voz, los dos tienen la necesidad de emprender esa lucha por la belleza. Entonces, ¿puede? ¿Puede la niña abandonar su lucha?

(Teresa se ha ido acercando al piano a medida que hablaba, apoyó las cartas y está sentada en la banqueta. En lo que termina la palabra lucha Teresa toca introducción de Les Printemps. La introducción estará formada por los primeros catorce compases de esta pieza musical)

No, no puede. La niña no puede abandonar su lucha, la niña es una artista. Sí, yo soy una artista... la Carreño. Franz Liszt me dio el mejor consejo cuando me dijo eso “permanece fiel a ti misma, nunca imites a nadie, admira a cualquiera digno de admiración, pero no lo imites, mantente fiel a ti misma y a tu propio temperamento”. Me dio el mejor consejo y también el mayor trabajo... Temperamento... Teresa... Teresa y el temperamento.

(Mira al atardecer)

Este atardecer de hoy está pícaro... me está trayendo memorias

(Toca la banqueta como reconociendo que allí se encuentran sus recuerdos)

...Cuando de niña fui a tocar donde el Presidente Abraham Lincoln, estaba con mi papá. Fue una de las apariciones oficiales de mi temperamento. El Presidente Lincoln y su familia nos recibieron informalmente, fueron todos tan agradables

conmigo que casi olvidé ser cascarrabias bajo el hechizo de su amistosa bienvenida. Volví en mí, de cualquier modo, cuando la Sra. Lincoln me preguntó si quería probar el piano de la Casa Blanca. Me acuerdo que era un piano de cola recién comprado. Inmediatamente asumí la actitud más crítica hacia todo: la banqueta era inadecuada, no alcanzaba los pedales, y cuando deslice mis dedos sobre el teclado, era muy duro. Mi papá me recomendó que tocara una invención de Bach para familiarizarme con el piano ¡Eso fue suficiente para inspirarme a una rebelión instantánea!. Sin más palabras, me adentré una pieza funeral de mi compositor preferido en aquel momento: Gottschalk. Yo sabía que mi padre estaba desesperado, y eso me estimuló a esforzarme más. Creo que nunca toqué con tanto sentimiento. Después ¿qué hice? Me bajé de la banqueta del piano y declaré:

(Poniéndose de pie)

¡No tocaré más, este piano está muy desafinado para ser usado por cualquier persona!.

(Sigue recordando)

Mi desdichado padre se veía como si fuera a desmayarse. Pero el Sr. Lincoln me acarició la mejilla y me preguntó si yo podría tocar su canción favorita con variaciones. El antojo de hacerlo se apoderó de mí y regresé al piano.

(Se sienta de nuevo en la banqueta)

... Toqué el tema, y después hice una serie de variaciones de impromptu que amenazaron en continuar por siempre. Cuando paré fue por puro agotamiento. El Sr. Lincoln declaró que había sido excelente, pero mi padre pensó que me había avergonzado a mí misma, y él nunca cesó de disculparse en su inglés mal pronunciado hasta que nos dejó sordos.

(Risas)

El temperamento... ¡qué trabajo! para mí y para los demás...

Entonces, no... no se puede complacer a todos, ni puedo complacer a los médicos que me ordenan un mes de descanso... ¡parar por un mes! Es más fácil que me pidan que toque, que esté de gira, que dé conciertos, pero no que me pidan que pare... o que borde, nunca he parado ni bordado y no sé si ahora podría comenzar a

hacerlo. El hogar de un artista, no está dentro de cuatro paredes, reposando en una cama, el hogar de un artista está afuera, en la vida, en cualquier rincón del mundo... ¿mi hogar? Mi hogar está... debajo del cielo, eso es lo único que sé.

(Pausa, ahora mira al cielo nuevamente, al atardecer)

Este cielo se las trae... él me conoce, y ahí está, vestido de atardecer, ¡al más propio estilo de una tarde de recuerdos! Los recuerdos... la memoria ¿no? un artista tiene su principal tesoro en la memoria. Cuando se es joven el artista se vale de la esperanza, pero luego... luego de la vida, sólo queda la memoria, la que llena la música, los conciertos, las composiciones. Y este atardecer de hoy está pícaro, me trae memorias. Pero él no me preguntó si quería recordar, o qué quería recordar.

(Hablando con el atardecer)

Te estás propasando conmigo... tienes rato ahí, tienes rato formándote y te estoy viendo, con tus nubes y tus colores... anaranjados, azules, rosados. No me puedo desentender ¿no? Quise jugar solitario, pensar en los doctores, pero tú estás allí. Sería como muy obvio ignorarte. Tengo que verte... tengo que ver mis recuerdos.

(Pausa)

Bueno, vamos a verte.

(Agarra la banqueta del piano para sentarse con ella en el centro del escenario, frente al atardecer).

El mayor tesoro de un artista es la memoria, allí está todo, todo lo que somos, lo que fuimos y lo que fueron para nosotros las personas y los lugares que nos rodearon.

(Esta sentada frente al público, frente al atardecer)

Caracas... parece un atardecer en Caracas.

(Bajan las luces al tono de recuerdo y sale Manuel Antonio Carreño, quien permanece en la parte posterior del escenario).

Todo tiene que ver conmigo ¿no? Conmigo cuando era niña... porque no me quedé bordando, porque tomé los sombreros de copa de los invitados de las comidas de etiqueta de la casa y los coloqué en las ramas de los arbustos del jardín. Teresita...cuando aún vivía en Caracas. Eres un atardecer condenado. Los recuerdos... sí... es Teresita... desde el principio... con sus contradicciones con sus

deseos e ideas, con querer ser siempre ella. Los vestidos que me hacía mi mamá, los abrazos de mi papá

(Manuel se acerca por detrás y casi la abraza pero no lo llega a hacer)

...Las reuniones sorpresa que organizaba en mi casa para que me escucharan tocar todos. Teresita...

(Se levanta de la silla repentinamente y le habla al atardecer)

¿Qué quieres? ¿Una revolución? ¿quieres meterte en mi vida? El hogar de un artista está bajo el cielo y el cielo hoy se levanta para encontrarse al artista. ¡Pues entonces que llueva, truene y relampaguee! ¡Que aquí está la Carreño!

(Pausa)

MANUEL: — Las atenciones y miramientos que debemos a los demás no pueden usarse de una manera igual con todas las personas indistintamente. La urbanidad estima en mucho las categorías establecidas por la naturaleza, la sociedad y el mismo Dios: así es que obliga a dar preferencia a unas personas sobre otras, según es su edad, la dignidad de que gozan, el rango que ocupan, la autoridad que ejercen y el carácter de que están investidas. Era un presidente Teresita, era el Presidente Lincoln ¿cómo te comportaste así?

TERESA: — Manuel Antonio Carreño Muñoz.

MANUEL: — María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena.

TERESA: — *(abre la banqueta y saca el Manual de Carreño del interior de la banqueta)*

... El Manual de Carreño...

(Abre el Manual y lee)

TERESA-MANUEL: — *(hablan al mismo tiempo)*

Manual de urbanidad y buenas costumbres para uso de la juventud de ambos sexos en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales.

TERESA: — Siempre correcto y esperando que yo lo fuera, pero yo soy una artista

(Apoya el Manual sobre la banqueta).

MANUEL: — Desde pequeña fuiste una artista, cuando tenías tres años y medio, te encontré con los piecitos de punta intentando ver las teclas del piano para tocarlas.

TERESA: — Sí... una artista...

(Teresa, quien permanece en el centro del escenario, hace el ademán de tocar piano imitándose a sí misma de niña, recordándose, está parada con los pies de punta intentando alcanzar las teclas. Tararea la melodía que intenta tocar).

MANUEL: — La noche anterior habían tocado unas danzas polacas en el piano de la casa y allí estabas, tratando de tocar las mismas danzas. Seguro las oíste desde tu cuarto.

TERESA: — *(Sigue “tocando” o haciendo ademán de tocar)*

MANUEL: — No te dormías mientras existiera algún ruido en la casa...

TERESA: — *(Sigue “tocando” o haciendo ademán de tocar)*

MANUEL: — *(Sacar una muñeca del interior de la banqueta)*

Sacaste la música por oído...

(Conmovido)

... Si antes tenías prohibido tocar el piano de la sala, ahora lo puedes hacer... muy bien Teresita... eres un genio

(Sin aún mirar a Teresa a la cara, le entrega la muñeca como premio)

TERESA: — *(Detiene la mímica)*

(Recibe la muñeca)

(Pausa)

El genio...

(Dirigiéndose hacia el cielo nuevamente)

... Allí comienza todo ¿no? La genialidad... la niña genio... Teresita. Entonces comencemos por el principio

(Comienza a desvestirse a la muñeca)

¿Qué es? ¿qué es la genialidad?... ¿es talento? no... hay algo de talento, sí, pero es sólo una parte, más de una vez he visto actores, pintores, cantantes, escritores que son talentosos, que tienen esa chispa adentro, pero cuando se dice genio, se está

hablando de otra cosa, se está pisando otro escalón. ¿Un animal? No... ¿qué digo?
Bueno...

(Lo medita)

...Se podría decir que es un animal... la genialidad es como un par de caballos...

(Poco a poco va descubriendo el concepto)

... unos caballos de brío... pura sangre... ¡deseosos de correr hacia delante! Eso...eso es. La fuerza de unos caballos, que se siente en el pecho, gritando por correr más y más. Entonces no importa lo que diga la gente, no importan las mudanzas, no importan las giras, ni las incomodidades de los hoteles, es una necesidad de correr, de crear, de tocar, de expresarlo todo, de sentir la desesperación de Beethoven, la delicadeza de Chopin, de todo.... Pero se le tiene miedo a eso. Las mujeres que se encierran en su casa y le lavan la ropa a sus esposos aún cuando no lo aman, lo hacen porque tienen miedo de ese animal que está dentro de ellas, a ese caballo que grita por libertad, las han acostumbrado a tenerle miedo. Les asusta alzarse contra el mundo, hacer algo más de lo que está planificado para ellas, les asusta la soledad y gritar lo que llevan por dentro.

(Coloca la muñeca en el interior de la banquetta)

MANUEL: — Complacer a todos y no desagradar jamás a nadie.

TERESA: — ¿Cómo se puede complacer a todos con esta fuerza por dentro? Además, hasta el día en que yo nací, me recibió un ambiente de libertad. Ese día los sirvientes de la abuela, que habían sido sus esclavos fueron declarados libres. Era la libertad.

(Manuel y Teresa, que se encontraban en el centro del escenario, ahora comienzan a distanciarse, Teresa se dirige hacia el lado izquierdo donde está el piano arrastrando la banquetta en protesta, y Manuel se dirige hacia el lado derecho)

MANUEL: — El Manual de Carreño vio la luz también el año que tú naciste...

(Leyendo algunas páginas de su Manual)

Hay complacer a todos y no desagradar jamás a nadie.

TERESA: — Pero es que un artista no puede complacer a todos, es más, en la vida no se puede complacer a todos. Pero sobretodo la persona que se dedica al arte debe ser ante todo fiel consigo misma.

MANUEL: — La urbanidad, reúne cuantos medios puede el hombre emplear para hacer su trato fácil y agradable, sacrificando a cada paso sus gustos e inclinaciones, a los gustos e inclinaciones de los demás.

TERESA: — Si el artista sacrifica sus gustos, ¿qué tiene que ofrecer entonces? ¿qué le entrega a los demás? Nada, está allí precisamente su fuerza, en entregar algo que es propio y original.

MANUEL: — Respetar las convenciones sociales contribuye a formar en nosotros el llamado tacto social, complacer siempre a todos y no desagradar jamás a nadie.

TERESA: — ¡Hay que romper las conveniencias, mostrar los sentimientos y dejar que ellos nos dominen! ¡Ese es el temperamento!

MANUEL: — Existe pues una íntima relación entre las reglas y prácticas de la urbanidad y los deberes de la religión.

TERESA: — El arte es para Dios... ¡sin Dios no puede haber arte verdadero y grande!

(Pausa)

(Ya se han alejado y Teresa se encuentra sentada en el piano)

MANUEL: — Manual de urbanidad... Artículo 1 Del método, considerado como parte de la buena educación.

TERESA: — *(Toca el piano, ahora se trata de acordes menores en diferentes tonalidades con un toque seco y fuerte, respondiéndole al padre. Asimismo se puede complementar con la pieza Les Printemps op. 25, específicamente con los compases del 228 al 246)*

MANUEL: — Del acto de acostarnos y de nuestros deberes en la noche.

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — Del vestido que debemos usar dentro de la casa.

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — Del modo de conducirnos con nuestra familia.

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — Del modo de conducirnos cuando estamos hospedados en casa ajena.

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — Del modo de conducirnos con nuestros domésticos.

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — Del modo de conducirnos en la calle

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — En el templo.

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — En los espectáculos.

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — En los viajes.

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — De la conversación

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — De las visitas

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — De la mesa

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — Del juego

TERESA: — *(Toca el piano)*

MANUEL: — De las diferentes aplicaciones de la urbanidad

(Teresa se levanta repentinamente de la baqueta)

TERESA: papá... me caso.

(Se miran a los ojos por primera vez)

MANUEL: — ¿Qué?

TERESA: — Me caso.

MANUEL: — ¿Casarte?

TERESA: — Si...

MANUEL: — Pero... estamos lejos hija y el dinero no...

TERESA: — Lo sé papá

MANUEL: — ¿Quién es?

TERESA: — El violinista del que te hablé

MANUEL: — Pero Teresa... no tienes necesidad de casarte ahora.

TERESA: — No es que lo necesite, es que lo quiero.

MANUEL: — Pero hay muchas cosas que considerar, uno no se puede casar así a la ligera, me parece que aún no conoces bien a este muchacho

TERESA: — Sé que lo quiero, creo que eso es suficiente. Además él también es músico, nos sabremos comprender mutuamente.

MANUEL: — Se necesita algo más que ser músico Teresa.

TERESA: — Pensé que te ibas a alegrar.

MANUEL: — Lo siento Teresa.

TERESA: — ¿Qué sucede?

MANUEL: — Si mi hija está lejos de mí, en Londres y un buen día comienza a enviarme cartas de que lo que hace es remendarle la ropa a un muchacho, ¿cómo me puedo sentir? Si me dice que está mortificada porque este muchacho está muy flaco y tiene un aspecto melancólico ¿cómo crees que me pudo sentir? Lo primero que siento es que te pierdo. Y digo que te pierdo no sencillamente porque te cases y te alejes de mí, aunque eso me provoca dolor creo que sería lo de menos, pero ese muchacho Teresa... ¿Qué más quisiera yo que entregarte en las manos de un buen hombre que se encargara de ti, que te cuidara y te mantuviera? Ese muchacho no es el que puede hacer eso.

TERESA: — Toda mi vida me he mantenido y he mantenido a la familia, ahora tendré además la ayuda de alguien que toca como yo y que además es muy bueno.

MANUEL: — Un muchacho que ni siquiera es capaz de vestirse adecuadamente para salir a la calle y al que le has venido remendando la ropa para que se vea un poco mejor ¿cómo es exactamente que te va a ayudar? ¿Dándote más ropa para que se la remiendes? La vestimenta Teresa expresa mucho más de lo que uno se puede imaginar, es la cara que una persona le presenta a la sociedad... Una persona que tú misma me has dicho que se ve débil y que no se debe estar alimentando bien ¿Qué

clase de alimento le va a dar a tus hijos? Teresa... esa decisión... creo que la tienes que pensar.

TERESA: — Emile es a la persona que quiero, estoy enamorada de él, y puedo cuidar de alguien.

MANUEL: — Tu hermanito Manuel también necesita que lo cuidemos.

TERESA: — Sí papá, pero es diferente, a Emile lo cuido diferente.

MANUEL: — Teresa, remiéndale las medias, cocínale lo que quieras, pero no te cases por lástima.

TERESA: — Me caso porque quiero hacerlo.

MANUEL: — Se quieren muchas cosas en la vida, pero los deseos a veces se tienen que someter, hay que pensar en muchas cosas, es una decisión para toda la vida.

TERESA: — Papá... no quiero, no quiero someterme.

MANUEL: — Teresa... pero... no me parece...

TERESA: — Papá, voy a estar bien.

(Teresa y su papá se alejan poco a poco)

(Manuel lleva la banqueta de nuevo a su posición en el centro del escenario y coloca el Manual en ella. Sale de escena)

(Teresa queda frente al público y comienza a hacer con sus brazos como si estuviera cargando a un bebé).

TERESA: — Necesito que por favor me cuide a mi hija Emilita. Sí... es que mi esposo y yo vamos a salir de gira para Estados Unidos por nuestro trabajo.

(Entrega a la niña con sus brazos)

(Se aleja)

(Comienza a caminar en círculo alrededor de la banqueta)

Boston, Los Ángeles, Buenaventura, localidades agotadas...

(Se detiene)

Emile ¿qué te sucede? Estás cambiado, no te reconozco...

(Sigue dando vueltas alrededor de la banqueta)

Virginia, entradas totalmente vendidas, Carson City, Nueva York...

(Se detiene)

Está bien... ¡vete! y termina este matrimonio si eso es lo que quieres. Pero recuerda esto: si me dejas ahora no te recibiré más mientras viva.

(Suena portazo)

(Teresa se coloca de nuevo en el lugar del escenario en el que entregó a su hija)

TERESA: Me gustaría que me dijera cómo está mi hija Emilita, la gira ya terminó, pero me encuentro en una situación un poco difícil porque mi esposo y yo...

(Escucha)

¿Qué quiere mucho a Emilita? Me alegro... Pero quiero disculparme porque no he podido viajar a Londres, me encuentro con muchos problemas económicos por la separación...

(Escucha)

¿Qué usted quiere...? No... ¿Cómo me pide eso? ¿adoptar a Emilita? Sé que no tengo dinero pero voy a trabajar...

(Escucha)

Sí... es verdad que no tengo padre que ofrecerle, ni dinero y mi vida es nómada, pero No... No sé. Una hija debe estar con su madre. Yo se que usted la cuidará bien pero...

(Escucha)

¿Qué la quiere como a una hija? ¿Que le va a dar educación? No sé... quizás sea lo mejor para ella... pero...

(Escucha)

¿Qué no la podré ver más nunca?

(Se voltea y llora)

(Pausa)

La vida no solamente trae alegría, sino también dolor, pero muchas veces el dolor da lugar al desarrollo del carácter de un músico, lo fortalece, lo ayuda a mirar en sí mismo y descubrir su vocación más íntima.

(Como si estuviera frente a una encrucijada)

¿Adónde cruzo?

(Decide)

No... no cruzo, voy hacia delante.

(Se percata de algo)

No hay camino... pero igual voy, esa es mi vida... ir hacia delante siempre.

(Camina hacia delante)

No hay nadie... no importa los que se retrasan son los que tienen que apurarse, no los que llegamos a tiempo... ¿Si sé lo que dejo atrás? Siempre... siempre se sabe lo que se deja atrás, es la memoria.

(Comienza a dar vueltas alrededor de la banqueta)

... 23 de enero de 1880... Montreal... llegada 6:15 p.m, concierto 7:00 p.m., pago 60 dólares.

(Se detiene)

Giovanni no hace falta que haya un matrimonio, si nos amamos y todos reconocen esta unión como tal, podemos vivir bajo un consenso.

(Continúa dando vueltas alrededor de la banqueta)

... 26 de septiembre de 1891, París, llegada 3:15 p.m.

(Se detiene)

Está bien Eugene, vamos a vivir bajo este estilo de vida naturista, vestiré ropas de lana, comeré vegetales, haré baños de agua fría y reduciré el uso de la calefacción. ¿Qué? ¿bigamia? Pero mi unión anterior fue consensual y tú lo sabes... ¿Por qué me demandas? Nuestras hijas quedarán como ilegítimas.

(Para ella misma)

El día más infeliz de mi vida, no hubiese deseado vivir para oír lo que mi marido me dijo, ¡que Dios me ayude a soportar este sufrimiento!

... Yo quería que fuera para toda la vida...

(Pausa)

(Comienzan a sonar notas sueltas sin ningún tipo de armonía) (Cambio de iluminación, se hace oscura y a manera de latidos de corazón la luz varía entre intensa y tenue)(Suena galope de caballos)(Sonidos de voces, gritos, suspiros, viento)

¿Qué es esto?

VOZ EN OFF DISTORSIONADA1: — No desagradar jamás a nadie.

VOZ EN OFF DISTORSIONADA 2: — Mamá... necesito dinero.

VOZ EN OFF DISTORSIONADA 3: — El método correcto debe ser...

TERESA: — Cómo detesto esa palabra... método.

VOZ EN OFF DISTORSIONADA 1: — Conciertos... giras... fama.

TERESA: — Quería que más gente me escuchara

VOZ EN OFF DISTORSIONADA 3: — Teresa... eres divorciada... qué impropio

TERESA: — Hay que ser uno mismo en todo lo que se haga

(Se comienza a escuchar de fondo una música melódica que cobra fuerza)

VOZ EN OFF DISTORSIONADA 1: — Tocas de manera masculina y femenina a la vez.

TERESA: — Hay que ser uno mismo

VOZ EN OFF DISTORSIONADA 3: — Eres del sexo débil.

TERESA: — Uno mismo... uno mismo...

(Todo va apagándose, y permanece melodía, la cual se silencia de último)

TERESA: — Es esto... Todo este atardecer tiene que ver con esto, con mi temperamento, con mi genialidad, porque eso es lo que ha sido mi vida un par de caballos de brío, pura sangre, corriendo hacia delante. Siempre así... y yo arriba... arriba de esos caballos, con las riendas, conduciéndolos, guiándolos.

VOZ EN OFF DISTORSIONADA: — *(Balbucea sonidos apagándose)*

TERESA: — La reseña de prensa... la reseña...

(Teresa abre la banqueta y saca una reseña de prensa)

Hablaba de mí y hablaba de caballos... de la libertad. Me comparan con una acróbata que guía un caballo.

(Lee la reseña)

Una vez fui a un circo, en él había una mujer que me emocionó en alto grado y se me hizo inolvidable. Sobre un caballo sin ensillar hacía acrobacias, era una amazona, más bien fea que bonita, de cabellos sueltos y con una salvaje expresión dibujada en su rostro. Ella no se sentaba en el caballo sino que colgaba con un pie, del cuerpo de aquel y se balanceaba casi horizontalmente en el aire. Después de darle varias vueltas al ruedo - en las cuales repetidas veces pensé que caería al suelo - llevó el caballo

hacia una barricada y, mientras éste saltaba el obstáculo, ella quedaba inmóvil en la posición que ya describí. El más ligero error la habría hecho sufrir un accidente, pero ella estaba allí, arriba, con sus movimientos seguros, y con aquella inmovible tranquilidad hizo que mi horror del comienzo se transformase más tarde en satisfacción. Esta acróbata nunca poseería ni el estilo ni la posición elegante de una artista, pero lo inimitable de su actuación y sobre todo su originalidad no tienen comparación. Y con todo y lo absurdo que parezca, es con ella que deseo comparar a la Carreño.

(Deja de leer)

...Soy una domadora de caballos...

(Sigue leyendo)

Lo que Teresa Carreño hizo en su concierto, musicalmente, se me olvidó. Lo que ocurre con ella es que siempre posee ese enorme virtuosismo y fuerza demoníaca. Ella es todo lo contrario del resto de las pianistas que con una enorme tranquilidad se sientan al piano.

(Deja de leer)

Una domadora, soy una domadora... porque los caballos deben conducirse con inteligencia, sin inteligencia los caballos se desbocan y llegan al fracaso. Demasiada genialidad puede malograr... Que descubrimiento...

(Si está sentada se levanta repentinamente)

¡La Carreño sale al escenario a domar caballos!

(Ríe)

VOZ DISTORSIONADA 1: — mamá...

TERESA: — Por los escenarios de todo el mundo.

VOZ DISTORSIONADA 1: — mami...

TERESA: — ¿Quién puede detenerla?

TERESITA: — *(En un tono entre distorsionada y su voz natural)*

Teresa...

TERESA: — Mis hijos... Deseo que todos ustedes me recuerden sólo a mí en lo relativo a los padres, y ya que he sido para ustedes madre y padre a la vez, debiera serles fácil olvidar que existió padre alguno.

(Lleva la banqueta hacia el piano)

Están mis hijos, me quedan mis hijos que me necesitan... Teresita, Giovanni, Eugenia y Hertha...

(Aparece Teresita, se mantiene en la parte posterior del escenario y se va acercando poco a poco)

TERESITA: — Mamá...

TERESA: — *(Toca el piano: primeros compases del Vals Mi Teresita).*

TERESITA: — Parece que naciste para trabajar por los demás.

TERESA: — *(Toca el piano).*

TERESITA: — ¿Me puedes mandar algo de dinero?

TERESA: — *(Toca el piano).*

TERESITA: — Es que necesito unos zapatos de nieve nuevos.

TERESA: — *(Toca el piano).*

TERESITA: — Mamá... si no llevara tu nombre todo sería diferente, pero es tan difícil ser una Carreño.

TERESA: — *(Toca el piano).*

TERESITA: — Yo también quiero dirigir una orquesta y viajar por el mundo.

TERESA: — *(Toca el piano).*

TERESITA: — Si tuviera otro nombre bajo el que pudiera tocar mis excentricidades musicales, no me importaría en absoluto, e iría a dar conciertos de piano por todo el mundo. Pero temo manchar tu brillante nombre.

TERESA: — Teresita...

TERESITA: — Si me hubieras dejado estudiar ballet cuando tenía nueve o diez años todo hubiera sido más fácil para mí... La gente espera tanto de una artista...

TERESA: — Tú eres una buena pianista.

TERESITA: — No lo sé, creo que no puedo confiar en mis aptitudes.

TERESA: — Me entristece ver como desatiendes tu talento, el talento que Dios te dio.

TERESITA: — Yo también quiero ser algo más de lo que soy, pero si no puedo no puedo y buenas noches.

TERESA: — No quiero que seas un eco de tu madre, quiero que seas tú misma.

TERESITA: — Pero creo que no duermo de noche deseando y esperando ser una Carreño.

TERESA: — Mi niña Teresita, la que bailaba a los dos años con un ritmo perfecto en los pies.

TERESITA: — Sí... como el vals que me compusiste.

TERESA: — Vamos a bailarlo Teresita

(Comienza a tararear el vals)

(Teresita sucumbe su malcriadez ante el afecto maternal y decide bailar con su mamá, tararea la canción con ella. Poco a poco se va convirtiendo en un arrullo)

TERESITA: — *(Detiene el baile)*

Mamá... tengo sueño.

TERESA: — Está bien Teresita... ve a dormir.

TERESITA: — *(Caminando para irse)*

Buenas noches...

TERESA: — Buenas noches...

(Se sienta al piano)(Pausa)

TERESITA: — *(A punto de salir de escena)*

Pero...

TERESA: — ¿Qué?

TERESITA: — *(Haciendo su cierre al estilo Teresita)*

Creo que no voy a dormir deseando y esperando ser una Carreño.

TERESA: — *(Se queda muda)*

TERESITA: — *(Con rabia)*

¡Yo también soy una Carreño!

TERESA: — *(Sentida... ejecuta el Vals Mi Teresita)*

Siempre... siempre te recuerdo, siempre estás conmigo Teresita, a todas partes que voy. Con todo lo lejos que podamos estar por estos viajes y estas giras.

TERESITA: — *(Voz desde atrás)*

Mamá... escíbeme, no me han llegado cartas tuyas esta semana.

TERESA: — Siempre... siempre te recuerdo... a ti y a todos mis hijos. También a los que ya no he visto porque los tuve que separar de mí.

(Teresa se levanta y coloca en sus brazos nuevamente la forma del bebé que había entregado, se acerca al mismo lugar en el espacio escénico donde entregó a su hija Emilita. Luego extiende los brazos, como quien quiere recibir algo).

Querida señora: el 21 del corriente salgo para Wiesbaden para cumplir un contrato de conciertos, y le ruego encarecidamente me permita ver a mi hija Emilita por breves minutos. Creo que todos estos años de silencio, tan dolorosos para mí, durante los cuales he anhelado, con el corazón lleno de tristeza oír algo acerca de mi niña, sin causar molestia alguna a ella ni a usted, le he probado suficientemente cuánto deseé que usted mantuviera todos mis derechos sobre ella - pues esto fue lo que me prometí -, que ella creciera queriéndola a usted con todo su corazón, sin ser perturbada por el recuerdo de su desafortunada e infeliz madre. Todavía intento guardar la promesa, pues más que nunca estoy convencida de que actué como debía por el bien de la niña, y si ella no sabe quién soy y cuál es su parentesco conmigo, nunca se lo diré, por su propio bien; pero no puedo llegar tan cerca con el deseo de verla siquiera una vez y no hacerlo. En nombre del amor que usted siente por esa niña, quien, después de todo, es mi hija, y se la di a su cuidado para que la compensara con su amor infantil, en cierto modo, por el cariño y bondad que yo debía a usted y aunque legalmente tengo derecho a pedirla y nunca he tratado de hacerlo -ni lo haré mientras viva-, en recuerdo del cariño que una vez me profesó, llamo a su corazón para que me conceda en consuelo de verla... Lo que le pido es poco para usted y será mucho para mí.

(Con sus brazos hace como si recibiera a un bebe y luego funde este bebé con su pecho, abrazándose)

(Pausa)

(Mira al cielo)

Este cielo de hoy jugó bastante conmigo y aún no termina... él sabe que mi alegría más grande, mi sola añoranza es regresar a mi patria... terminar con esta ausencia que ya perdura demasiado y es un martirio permanente para mí.

(Saca de la banqueta la carta de la temporada de ópera)

La gran temporada de ópera de Caracas...

(La actúa hacia el público)

Estimado Amigo y Protector General Guzmán Blanco: Vengo a suplicarle que me haga el favor de hacerme dar los últimos cinco mil pesos que me quedan por recibir, para poder pagar mis artistas pues como usted sabrá las entradas que he tenido han sido tan malas que ni a la mitad de los gastos han alcanzado. Yo me he encontrado aquí con una enemistad en varias personas, tan grande como incomprensible, que a pesar del mérito incontestable de la compañía, están trabajando día y noche para hacerme romperla y quedar mal ante el público y los artistas que he traído. Yo no sé a que atribuir esta guerra que se me hace pues no sé en que manera merezca yo esto como también los insultos personales que se me hacen por la prensa a cada paso. Puede usted pues imaginarse cuanto le agradecería a usted que me hiciera dar este dinero para pagar a los artistas, seguir adelante y cumplir mis compromisos con toda esta gente que he traído, y tratar de salvar mi pobre nombre - que es todo el capital que tengo y el pan de mis hijos - el cual, aquí en Caracas, por motivos para mí desconocidos, ¡se han propuesto arruinar!

(Molesta)

(Devuelve la carta al interior de la banqueta)

Un atardecer en cualquier parte del mundo se me termina pareciendo a un atardecer en Caracas.

(Cambio de la iluminación a la iluminación inicial, han terminado los recuerdos)

Siempre vuelvo a Caracas... es como una madre.

(Recogiendo la banqueta y terminando su encuentro con el cielo)

A Venezuela a veces te he querido más por tus infortunios, otras por tu generosidad, pero siempre como a madre irremplazable. En tu regazo es donde quiero dormir el sueño de la tierra: en su seno quiero que reposen mis cenizas.

(Teresa toma una carta cerrada) (Abriéndola)

Y ahora comienzan a suceder lo que serán recuerdos en el porvenir...

(Lee la carta)

Lo siento por los malentendidos que serán pronunciados, públicamente y privadamente de tu cuarto matrimonio. Me parece increíble! Y ni siquiera tú te puedes imaginar lo que la gente hablará! La prensa comentará, y sólo algunos amigos estarán aquí listos para defenderte.

(Deja de leer)

Mi único consuelo... mi mejor sostén... es el piano.

(Sigue leyendo)

Haber tenido tres esposos no ha sido un juego, has atravesado océanos de dolor por cada uno de ellos, no sospechado por el mundo exterior, y tu risa nerviosa acerca de ellos y jugando sobre ellos, y medio amenazando con un No.4, le pareció casi descorazonado para los de afuera. Tus amigos, los verdaderos amigos, lo entendimos. Yo sabía que en el fondo de tu corazón, las ligeras, frívolas palabras que tu decías eran sólo un esfuerzo para cubrir las heridas que has recibido de esos hombres no merecedores a quienes tú amaste y confiaste, sólo para encontrarte engañada! Sin embargo, si ése es al hombre al que amas y has decidido casarte tienes todas mis bendiciones y mejores deseos.

(Deja de leer)

Sí, así es, lo haré. Bueno, la vida sigue... ya se hace de noche. Un último solitario.

(Se dirige a la mesa de la derecha con las cartas para el solitario)(Comienza a jugar)

(Repentina y enérgicamente)

Yo no tengo paciencia con esas personas llenas de buena intención, pero no poseen ni la habilidad ni el coraje para llevar a cabo esas intenciones. Si uno desea

hacer algo, si se sueña con alcanzar algo, al menos tiene que tener un mínimo de compromiso con uno mismo ¿no? Algo de fidelidad hacia uno mismo y hacia lo que uno cree. Porque si uno no cree en uno mismo... ¿qué queda? ¿Qué puede posiblemente quedar? Nada. Y en el ámbito del arte ¿Qué puede ofrecer al arte alguien que no cree en sí mismo? Absolutamente nada (*Pausa*) ¿Puedes resistirte? Cuando hay una fuerza que brota de ti y es más fuerte que tú mismo... Una fuerza de libertad... ¿Puedes?

CONCLUSIONES

De acuerdo a la investigación realizada, primeramente, se logró conocer más profundamente a Teresa Carreño a través del estudio de todas sus facetas, además de una dimensión poco indagada en su vida y sumamente característica en ella, como es la de la libertad.

A partir de la nueva perspectiva de estudio en la que se indagó, se creó un texto teatral que constituye una propuesta para el acercamiento del venezolano a Teresa Carreño y que lo invita a ponerse en contacto con el ser humano más allá del Teatro que lleva su nombre.

Durante el desarrollo de la investigación se reveló también el hecho de que en Venezuela existe una gran cantidad de material inédito referente a la pianista que no ha sido estudiado ni aprovechado, lo que ha impedido el conocimiento de esta artista venezolana que tuvo trascendencia mundial en su época, y que la sigue teniendo en el presente. Teresa Carreño se hace presente porque existe un importante Complejo Cultural con su nombre.

Tanto la investigación como el texto teatral que conforman el presente trabajo, constituyen un abreboca al universo de Teresa Carreño, por esta razón no deben considerarse como únicos y definitivos, sino como una vía que impulse a aminorar el desconocimiento existente sobre esta pianista y generar un encuentro entre el venezolano y sus orígenes. Asimismo buscan constituirse como promotores para alcanzar más apoyo en el rescate de esta figura histórica y de la cantidad de material inédito existente sobre ella.

Finalmente, se concluye que la disposición, voluntad y atrevimiento para llevar a cabo una investigación que vaya más allá de lo habitual, es la mejor herramienta que

puede tener un comunicador social, pues le permite generar nuevas perspectivas de comprensión de la realidad circundante. En este caso, sobre la realidad de un majestuoso Teatro que lleva en su nombre una vida de libertad y arte.

LIMITACIONES Y RECOMENDACIONES

Durante el desarrollo del presente trabajo investigativo, se presentaron algunas limitaciones a las que a continuación se hace referencia.

Por un lado estuvo la imposibilidad de acceder a todo el material existente sobre la pianista Teresa Carreño debido a:

- La gran cantidad de material que se encontró en otros idiomas (Inglés, Alemán, Italiano, Francés).
- Las numerosas fuentes de información que se encuentran en el exterior (Colección Teresa Carreño en el Vassar College de Nueva York, EEUU; “Villa Teresa” en Coswig, Alemania; la Biblioteca de Washington, entre otras)
- La situación política existente en Venezuela limitó la entrada al Teatro Teresa Carreño, así como a sus instalaciones (entre ellas la Sala de Exposición Teresa Carreño) ya que estos espacios se encontraban inhabilitados por la frecuente realización de actos políticos.

Por otro lado, el hecho de que la mayoría de los documentos consultados en el Archivo Histórico Teresa Carreño se encuentren en su formato original (manuscritos, cartas, diarios...) y que no se haya invertido en la realización de una base de datos de los mismos, trae como consecuencia no sólo el retardo en la recaudación de la información (por lo delicado del material) sino que también provoca el deterioro de este acervo histórico. La recomendación en este sentido, es la protección del material con copias o transcripciones.

Entre otras recomendaciones que se proponen está la de ahondar en las investigaciones sobre Teresa Carreño. Existe numeroso material para realizar estudios y análisis sobre este personaje, sin embargo, los análisis escasean. A pesar que es un personaje trascendente en la historia venezolana, ha sido poco estudiado.

Asimismo, debido al desconocimiento que posee el venezolano de la pianista se recomienda la difusión de esta figura a través de otros medios de comunicación, tales como cine, en donde se pueda alcanzar otro tipo de acercamiento al personaje. Por demás cabe decir que la vida y personalidad de la pianista facilitarán la labor creativa del guionista, por estar cargadas de acontecimientos anecdóticos y dramáticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso-Sierra, E. (2003, Julio 27). El Teresa Carreño fue el mejor de América Latina. *El Nacional*, p. A22.
- Albuquerque, A. E. (1989). *Teresa Carreño: Pianist, teacher, and composer*. Tesis de Doctorado (Universidad de Cincinnati), Estados Unidos: UMI.
- Alvarenga, T. (Coord). (1998). *Teatro Teresa Carreño: XV aniversario Teatro Teresa Carreño - XXV aniversario Fundación Teresa Carreño*. Caracas: Arte.
- Anouilh, J. (1966). *Teatro: Piezas negras*. Buenos Aires: Losada.
- Araujo, E. (1988). Cómo nace el Teresa Carreño. *Revista M*, 89, 14.
- Bendahan, D. (1988). Teresa Carreño, la walkiria del piano. *Revista M*, 89, 3.
- Bentley, E. (1964). *La vida del Drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Birchfield, M. (Directora). (1992). *Teresa Carreño* [Video]. Caracas: Lagoven. (Disponible: Biblioteca Nacional, Caracas)
- Camacho, S. (1967). Teresa. En *Caracas 400 años: Vol. 4. El siglo XIX* (p. 6- 8). Caracas: Círculo Musical.
- Carreño, M. (2002). *El Manual de Carreño*. Caracas: Editorial CEC (Trabajo Original publicado en 1853).

Carreño, T. (s.f.). *Possibilities of tone color by artistic use of pedals: the mechanism and action of the pedals of the piano*. Estados Unidos: The John Church Company.

Coifman, D. (2003, Diciembre 17). Teresa Carreño fue mucho más que un mito. *El Nacional*, p. B8.

Corona, E. (1990, Noviembre 21). Todo un día en la vida de Teresa Carreño. *El Diario de Caracas*.____

Chapellín, E. (2002, Agosto 9). Teresita llegó a su casa. *Meridiano*, p. s/n.⁹⁰

Desiato, M. (1996). Dimensiones Fundamentales de la Existencia Humana. En Desiato, M., Viana, M. de, y Diego, L. (Coord.). *El Hombre: Retos, Dimensiones y Trascendencia*. (pp.173-307). Caracas: Exlibris.

Eichhorn, J. (1982). La pianista venezolana Teresa Carreño. *Revista Musical de Venezuela*, 6, 147-152.

El sector sureste no le pertenece al Teresa Carreño. (2004, Febrero 11). *El Nacional*, B9.

En 1948 nace la idea de un nuevo Teatro para Caracas. [Edición Especial] (1983, Mayo 25). *El Diario de Caracas*, p.s/n.

Fromm, E. (1966). *El miedo a la Libertad*. Buenos Aires: Paidós.

Fundación Teresa Carreño, Centro Documental (2003). *Cuaderno de Difusión N°2: Para conocer a Teresa Carreño*. Caracas: Gutiérrez, J. E.

⁹⁰ Esta referencia carece de número de página ya que fue tomada del Centro Documental del Teatro Teresa Carreño, donde se carecía de esta referencia.

Goitía, S. (1989). Teresa Carreño: la más grande pianista de todos los tiempos. *Noti AXXA*. 8, 8-17.

Goleman, D. (1996). *La inteligencia emocional*. Buenos Aires: Javier Vergara

González, J. A. (1990, Julio 28). Isabel Carlota Rodríguez filmará “Teresa Carreño”. *El Diario de Caracas*, 50.

Goyo Ponce, E. (2002, Agosto 13). Buscando a Teresita. *El Mundo*, p. s/n.

Guido, W. y Peñín, J. (Coord). (1998). *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

Hatcher, J. (1996). *The Art & Craft of Playwriting*. Estados Unidos: Story Press.

Hernández, R. (1969, Mayo 4). Teresa Carreño, gloria eterna. *El Nacional*.

Homenaje a Teresa Carreño en los ciento cincuenta años de su nacimiento. (s.f.). *Analítica.com Venezuela* [Revista en Línea]. Disponible: <http://www.analitica.com/va/arta/actualidad/7223800.asp> [Consulta: 2004, Marzo 15]

Ibsen, H. (2000). *Casa de muñecas/ Los espectros/ El pato salvaje*. España: Edaf.

Instituto Universitario de Estudios Musicales (2001). En Homenaje a Teresa Carreño [Folleto], Caracas.

Krebs, V. J. (1997). *Del Alma y el Arte*. Caracas: Arte.

Lira Espejo, E. (1979). *Teresa Carreño*. Trabajo no publicado.

- Lira Espejo, E. (1982). Teresa Carreño: estrella errante. *Revista Musical de Venezuela*, 7-8, 83-92.
- Lovera, R. J. (1988, Mayo 9). Teresa Carreño: por última vez en Caracas. *El Nacional*, C12.
- Mann, B. (1993). La Colección Teresa Carreño del Vassar College. *Revista Musical de Venezuela*, 32-33, 207-236.
- Marciano, R. (1966). *Teresa Carreño o un ensayo sobre su personalidad*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.
- Marciano, R. (1971). *Teresa Carreño: compositora y pedagoga*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Meissner, I. (1989). *Vida, labor y obra de la pianista venezolana María Teresa Carreño*. Tesis de Maestría (Universidad Wilhelm Pieck, Rostock, República Democrática Alemana), Caracas: Instituto Latinoamericano.
- Milanca Guzmán, M. (1986). *Teresa Carreño: Gira caraqueña y evocación (1885-1887)*. Caracas: Lagoven.
- Milanca Guzmán, M. (1988). Teresa Carreño: cronología y manuscritos. *Revista Musical Chilena*, 170, 90-135.
- Milanca Guzmán, M. (1990). *Quien fue Teresa Carreño*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- Milinoski, M. (1953/1986). *Teresa Carreño*. Caracas: Monte Ávila Editores
- Muerte de Teresa Carreño (1917, Junio 25). *El Universal*, p.1.

Museo de Instrumentos de Teclado (1995, Diciembre- 1996, Enero). *Teresa Carreño: su vida en documentos* [Folleto], Caracas.

Nietzsche, F. (s.f.). *Más allá del Bien y del Mal*. España: Edimat Libros.

Oberto, M. (2003, Diciembre 17). La gran pianista caraqueña cumple 150 años. *El Nacional*, B8.

Oliva, C. y Torres Monreal, F. (1997). *Historia básica del arte escénico* (4ª ed.). España: Ediciones Cátedra.

Pavis, P. (1990). *Diccionario de Teatro*. España: Paidós.

Paz, O. (1990). *La Otra Voz*. Barcelona: Seix Barral

Peña, I. (1953). *Teresa Carreño (1853-1917)*. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza.

Peñín, J. (1993). 21 Cartas de Teresa Carreño a Guzmán Blanco. *Revista Musical de Venezuela*. 32-33, 25-57.

Pita, L. M. (1999). *Presencia de la obra de Edward MacDowell en el repertorio de Teresa Carreño*. Tesis de grado para la Licenciatura de Artes, no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Proyecto Pianola (s.f.) [Página Web en línea]. Disponible: www.kuainasi.ciens.ucv.ve/pianola/tc.html [Consulta: 2004, Septiembre 4]

Quintero, I. (2001). *Las mujeres de la Independencia: ¿heroínas o trasgresoras? El caso de Manuela Sáenz*. En Potthast, B. y Scarzanella, E. (Comp.), *Mujeres y naciones en*

América Latina: problemas de inclusión y exclusión. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

Rojo, R. (2002, Agosto 8). Teresa Carreño crecerá en su teatro. *El Nacional*. p. s/n.

Ross, P. (Productora, escritora, actriz) (1998). *Carreño: a one piano play* [Video]. Estados Unidos: 88 Carat Productions.

Salvat, R. (1983). *El teatro: como texto, como espectáculo*. España: Montesinos

Schonberg, H. C. (1990). *Los Grandes Pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara (Trabajo Original publicado en 1963)

Siete Mujeres Bolivarianas (s.f.) [Página Web en línea]. Disponible: <http://bolivarianas.tripod.com.ve/mujeres/index.html> [Consulta: 2004, Julio 12]

Sonidos purísimos se escucharon en Noviembre. (1990, Diciembre 2). *Periódico del Teatro*, p. s/n.

Stanislavski, C. (1981). *Un actor se prepara* (16ª ed.). México: Editorial Diana.

Teatro Teresa Carreño (s.f.) [Página Web en línea]. Disponible: <http://www.teatroteresacarreño.com> [Consulta: 2004, Junio 23]

Teatro Teresa Carreño (2003, Miércoles 17). *150 Años del Nacimiento de Teresa Carreño* [Programa de mano], Caracas

Teresa Carreño: obras para piano [Grabado por Clara Rodríguez] [DC]. (2002). Caracas: Fundación MMG

Teresa Carreño (seis piezas) [Grabado por Rosario Marciano] [Disco]. (s.f.). Venezuela: Marciano.

Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Vicerrectorado de Investigación y Postgrado. (2003). *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales*. Caracas: Fedupel.

Villa Teresa (s.f.) [Página Web en línea]. Disponible: <http://villa-teresa.de> [Consulta: 2004, Julio 12]

Zambrano, M. (1990, Noviembre 21). Un monólogo de pianista a pianista. *El Nacional*, p. C1

Documentos Pertenecientes al Archivo Histórico Teresa Carreño⁹¹:

(1901, Marzo 1). *El Imparcial*.

A Famous Pianist: Madame Carreño. (1907, Julio 3). *The Register* (Adelaide, Australia).

Armstrong, W. (1917, Junio 18). Teresa Carreño's Reminiscences. *Musical Courier* (Nueva York), 6-7.

Cariani, A. (s.f.) Teresa Carreño: una vida de película.

Dillar, J. (1907, Diciembre 7). *Chicago Inter-Ocean*

Euphrosyne (s.f.). Madame Teresa Carreño

⁹¹ Las fuentes tomadas de este Archivo carecen, en muchos casos, de los datos de referencia completos.

Geffen, Y. D. (1917, Marzo 8). Wisdom and Wit from the limbs of Teresa Carreño with a glimpse into her studio. *Musical Courier*, p. s/n.

Hubbard, W. L. (1907, Noviembre 25). *Chicago Tribune*.

Jenne, B. (1981, Mayo 20). Un Celarg para la Carreño. C15.

Krehbiel, H.E. (1907, Diciembre 23). *New York Tribune*

Madame Carreño: an interesting interview (1907, Junio 4). *The Ballarat Star* (Ballarat, Australia)

Madame Carreño (1907, Junio 7). *The Sydney Morning Herald*.

Madame Carreño: Interview with Madame. (1907, Julio 31). *The N. Z. Times*.

Madame Carreño: The pianiste of the century. (1907, julio 31). *The Canterbury Time*.

Madame Carreño: The Greatest Pianist. (s.f.)

Madame Carreño: Wonder child and Woman. (s.f.)

Madame Carreño's Recitals. (1907, Mayo 21). *The Age* (Melbourne, Australia).

Musical Mother (1907, Junio 15). *The Telegraph*, p. s/n.

"News Cuttings". [Album recortes de prensa relativos a la estadía de Teresa Carreño en Australia durante 1907]: verde, 29x23 cms.

“News Cuttings”. [Album recortes de prensa relativos a la estadía de Teresa Carreño en Australia durante 1910]: verde, 29x23 cms.

Paganini (s.f.) *Teresa Carreño*.

Presto (1907, Febrero 16). Madame Carreño on Art and Materialism. *Daily Express*.

Hernández, R. (1975, Noviembre 16). La alta dimensión de Teresa Carreño. A4.

The Carreño Recitals (1907, Mayo 23). *The Argus* (Melbourne, Australia).

The Musical Australians: The tribute of Madame Carreno. (1907, Junio 7). *The Daily Telegraph* (Sydney)

Tufani, A. (1990, Noviembre 21). Pamela Ross encara a Teresa Carreño. *Economía Hoy*.

Tribuna (s.f.) *Diario Independiente*.

Sterling, E. (1938, Agosto). The Queen of American Pianists: Some Unpublished Memoirs of Madame Carreño. 497.

Stone, W. (1899). *Tabla de carácter de Mme. Teresa Carreño*. Trabajo no publicado.

Wilson, M.G. (s.f.). Observation in Piano Playing: an interview obtained especially for The Etude by G. Mark Wilson with the distinguished Pianist Mme. Teresa Carreño. *The Etude*. 89-90.

Correspondencia:

MacDowell, Frances: Dirigida a Teresa Carreño. Nueva York, 24 de Septiembre de 1901.

Tagliapietra, Giovanni: Dirigida a Teresa Carreño. 24 de enero de 1901.

Diarios Personales de Teresa Carreño.

ANEXOS

Los padres de Teresa Carreño

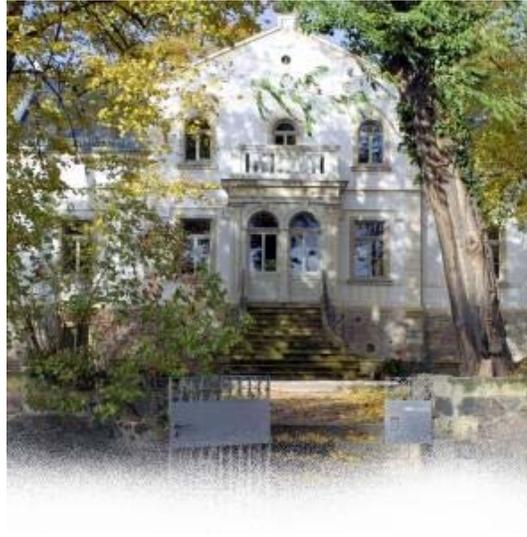


Clorinda García de Sena
(Gutiérrez, 2003, p. 8)



Manuel Antonio Carreño
(Gutiérrez, 2003, p. 8)

ANEXO 2



Exterior e interiores de “Villa Teresa” en Coswig, Alemania
(www.villa-teresa.de Consultada en 2004, Julio 12)



**Teresa Carreño en el papel de Zerlina en la ópera
Don Giovanni**



(www.kuainasi.ciens.ucv.ve/pianola/tc.html Consulta:
Septiembre 4, 2004)

Calendario de Gira de Conciertos para la temporada de 1913-1914

LAST TRIUMPHAL TOUR
OF
Mme. TERESA CARREÑO
World's Most Celebrated Woman Pianist

SEASON 1913-1914

Oct. 30	New York, N. Y., Philharmonic Orchestra	" 25	Boston, Mass., Recital
" "	" "	" 27	Philadelphia, Pa., Recital
" "	" "	" 29	Birmingham, N. Y., Recital
Nov. 4	New York, N. Y., Philharmonic Orchestra	Feb. 3	Providence, R. I., Boston Symphony Orchestra
" 5	Norfolk, Va., Recital	" 4	Fall River, Mass., Recital
" 7	Baltimore, Md., Recital	" 5	Cambridge, Mass., Boston Symphony Orchestra
" 13	Eugene, Oregon, Recital	" 6	Boston, Mass., Boston Symphony Orchestra
" 15	Portland, Oregon, Recital	" 7	Boston, Mass., Boston Symphony Orchestra
" 17	Seattle, Wash., Recital	" 8	New York, N. Y., Metropolitan Opera House
" 18	Victoria, B. Columbia, Recital	" 13	Minneapolis, Minn., Minneapolis Symphony Orchestra
" 19	Vancouver, B. Columbia, Recital	" 15	Brooklyn, N. Y., Philharmonic Orchestra
" 20	Bellingham, Wash., Recital	" 16	New York, N. Y., Recital
" 23	San Francisco, Cal., Recital	" 19	Morgantown, W. Va., Recital
" 23	San Francisco, Cal., Recital	" 20	Pittsburgh, Pa., Recital
" 30	San Francisco, Cal., Recital	" 22	New York, N. Y., Philharmonic Orchestra
Dec. 2	Fresno, Cal., Recital	" 24	Buffalo, N. Y., Recital
" 3	San Diego, Cal., Recital	" 26	Dayton, O., Recital
" 5	Los Angeles, Cal., Recital	Mar. 3	Kansas City, Mo., Recital
" 6	Redlands, Cal., Recital	" 13	Washington, D. C., Recital
" 8	El Paso, Tex., Recital	" 18	Northampton, Mass., Recital
" 11	Oklahoma City, Okla., Recital	" 20	St. Louis, Mo., St. Louis Symphony Orchestra
" 12	Joplin, Mo., Recital	" 21	St. Louis, Mo., St. Louis Symphony Orchestra
" 16	Chicago, Ill., Recital	" 24	New Castle, Ind., Recital
" 19	Philadelphia, Pa., Philadelphia Orchestra	" 27	Cincinnati, O., Cincinnati Symphony Orchestra
" 20	Philadelphia, Pa., Philadelphia Orchestra	" 28	Cincinnati, O., Cincinnati Symphony Orchestra
" 28	Chicago, Ill., Recital	" 30	Atlantic City, N. J., Philadelphia Symphony Orchestra
Jan. 2	Cleveland, O., Recital	Apr. 3	Des Moines, Iowa, Recital
" 3	Philadelphia, Pa., Boston Symphony Orchestra	" 5	Chicago, Ill., Recital
" 5	Philadelphia, Pa., Boston Symphony Orchestra	" 6	Milwaukee, Wis., Recital
" 6	Washington, D. C., Boston Symphony Orchestra		
" 7	Baltimore, Md., Boston Symphony Orchestra		
" 9	New York, N. Y., Recital		
" 12	Norwich, Conn., Recital		
" 14	Kingston, N. Y., Recital		
" 22	Toronto, Can., Toronto Symphony Orchestra		
" 23	Montreal, Can., Recital		

Transcontinental Tour
SEASON 1917-1918
Bookings through
WINTON & LIVINGSTON, Inc.
Acolian Hall
New York

VASSAR COLLEGE LIBRARY
SPECIAL COLLECTIONS

Algunas muestras de la faceta de Teresa Carreño como madre



Teresa con sus hijos: Teresita, Giovanni, Hertha y Eugenia
(Milinowski, 1953/1986, p. 291)



Teresa y Teresita
(Milinowski, 1953/1986, p. 160)



Teresa y Teresita
(Milinowski, 1953/1986, p.160)

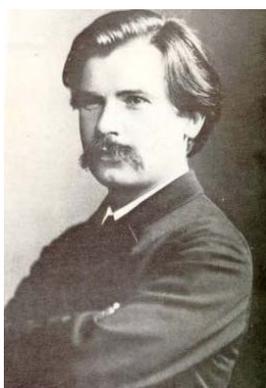
Los intentos de unión conyugal de la Carreño



Emile Sauret
(Gutiérrez, 2003, p.26)



Giovanni Tagliapietra
(Milanca Guzmán, 1986, p.41)

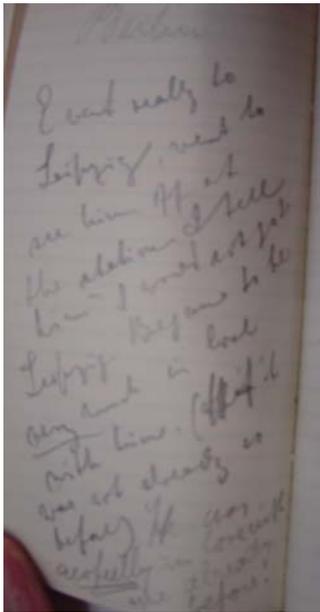


Eugene D'Albert
(Marciano, 1971, p. 126)

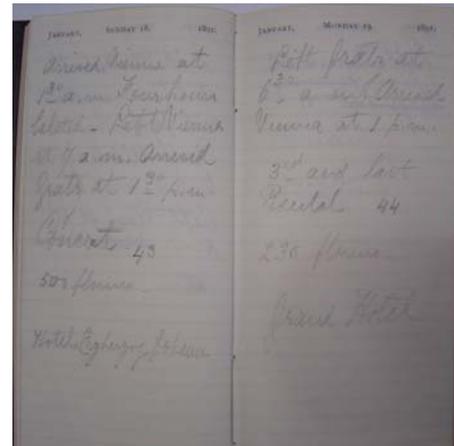


Arturo Tagliapietra
(Gutierrez, 2003, p.40)

ANEXO 7



Diario de la Carreño en el que anota su relación con D'Albert
(Archivo Histórico Teresa Carreño)



Diario de la Carreño en el que anota detalles de una gira durante 1891
(Archivo Histórico Teresa Carreño)



(Teresa Carreño: Su vida en Documentos. 1995 – 1996. p. s/n)

**Vestuario propuesto para el personaje
de Teresa Carreño**



(Sala de Exposición Teresa Carreño)



**Peinado propuesto para el
personaje de Teresa Carreño**

(www.kuainasi.ciens.ucv.ve/pianola/tc.html Consulta:
Septiembre 4, 2004)



**Vestuario y peinado propuesto para
Manuel Antonio Carreño**
(Gutiérrez, 2003, p. 8)



**Vestuario y peinado propuesto para
Teresita Tagliapietra**
(Archivo Histórico Teresa Carreño)

Diversos momentos de la Carreño



(Archivo Histórico Teresa Carreño)



(Meissner, 1989, p.73)



(IUDEM, 2001)



(Meissner, 1989, p.57)

Entrevista Sra. Teresa Alvarenga

Directora del Centro Documental e Histórico del Teatro Teresa Carreño

Fecha: 31 de agosto de 2004.

ENTREVISTADA: Teresa Alvarenga

ENTREVISTADORA: Selene Quiroga.

SELENE: Sabe algo acerca de cómo se le otorgó el nombre al Teatro Teresa Carreño

TERESA ALVARENGA: Fíjate, yo te quiero decir lo siguiente: en realidad, tanto la investigación que se hizo aquí en el centro documental del Teatro para la producción de un libro que se llama “Teresa Carreño, XV Aniversario del Teatro y 25 aniversario de la Fundación Teresa Carreño”. Tanto en esa investigación como en lo que yo recuerdo como periodista que me tocó cubrir en la época en que yo trabajaba en El Nacional, que eso fue, imagínate! Yo vi eso... El lugar donde está actualmente el Teatro era una urbanización, era El Conde. Que yo recorrí de jovencita muchísimas veces. Entonces, yo vi con mis propios ojos cuando tumbaban las casitas que estaban ubicadas en todo este lugar y como de un terreno, terreno, tú sabes, terreno así al ras de tierra, de ahí hicieron el hueco inmenso... Todo eso lo vi de joven. Y después, me tocó a mí – estando trabajando en el diario El Nacional – me tocó cubrir como periodista las informaciones de cuando se puso aquí la primera piedra, de cuando empezamos a ver que eso crecía, que la construcción crecía, verdad? Entonces, te puedo decir que de aquella época, en aquella época no se hablaba del Teatro Teresa Carreño, se hablaba de que iban a construir una sala que fuese la sede de la orquesta Sinfónica Venezuela. Una tremenda sala, un tremendo teatro, ¿verdad? Y uno se lo imaginaba, yo por lo menos en esa época, me imaginaba algo así como... Tres veces el Municipal, o... Qué se yo... Como el Teatro de la Ópera de París, yo no sé qué. Un monstruo así, más o menos. Y que ahí iba a funcionar la Orquesta Sinfónica. Después cuando fuimos viendo que, como te digo, tumbaron todas las casitas, que el Centro Simón Anunciaba que estaba convocando a un concurso para la construcción del teatro, que el diseño del teatro sería un diseño muy posiblemente, supermoderno para aquella época y que se vanguardia y qué se yo... Bueno, uno empezó a darse cuenta “¡Ah! ¡Pero un momentico! Esto no va a ser como los teatros a la italiana, digamos. Como tradicionalmente uno concibe un teatro, sino va a ser una cosa diferente”. Y yo creo que la ciudadanía de Caracas estaba como muy pendiente de qué es lo que va a ser eso. Y cuando empezamos a ver, ¿verdad? Que una especie de cubo grande aparecía, ¿verdad? ¿Qué será eso? ¿Verdad? Esto así de que, uno veía que eso crecía y crecía y puro concreto... concreto en bruto, no? Entonces, bueno, en esa época, ya te digo, fue cuando me tocó a mí hacer algún que otro reportaje sobre ese lugar que estaba creciendo. Entonces, según la investigación que nosotros hicimos para este libro, nos dimos cuenta por documentos que se consiguieron, que en principio, esta sala estaba, primero que fue como impulsada, así, como promovida por Ríos Reyna, el Maestro José Antonio Ríos Reyna, que era un director de Orquesta, dirigía para ese entonces la Sinfónica Venezuela, y él siempre sonó con que la Sinfónica tuviese su propia sede, que no tuviera que estar prestada en el Teatro Municipal. Entonces, todo el mundo creía que este teatro se iba a llamar Ríos Reyna. Entonces, no te sé decir, de verdad, honestamente, con sinceridad y en honor a la verdad, no te sé decir quién ni cómo se cambió y se busco el nombre de una artista como Teresa Carreño. Que esto tenía como la, el proyecto y en sí, como iba a ser este teatro, era realmente un complejo cultural, un complejo artístico, no era simplemente una sala para que la Sinfónica toque, Entonces, tengo al sospecha de que tuvo mucho que ver con Buitriago, el Doctor Buitriago... Salvador Buitriago, que fue el primer Director General de la Fundación Teresa Carreño. ¿Verdad? Y con, creo yo también, con el Ingeniero Rodríguez Amengual, que también seguramente opinó sobre el asunto, ¿no? Pero esto son suposiciones mías. Que en ese momento dijeron ellos, “pero un momento. Esto es inmenso. Esto es una cosa mucho mayor. Entonces ¿qué músico mayor tenemos en este país?”. Y la música mayor es Teresa Carreño, indudablemente, porque su trayectoria nos lo dice. Si tú te leíste el libro, que se publicó aquí, el cuaderno de discusión dedicado a Teresa Carreño, te habrás dado cuenta de la trayectoria de esa mujer, no solamente como ser humano, artista, o sea un genio de la interpretación. Una compositora, buena compositora, pero de la interpretación, ¡genio! Totalmente. Entonces ellos, supongo yo que dirían: “Bueno, vamos a bautizar esta estructura con el nombre de la artista más grande que tenemos nosotros los venezolanos”. Aún cuando en esa época se conocía muy

ANEXO 11-1

poco de Teresa Carreño. Menos que ahorita. Creo que por ahí va la cosa: al ver la proporción del teatro. Y que en realidad, fíjate, cómo se fue como... ese proyecto de sala fue como creciendo, ¿verdad? Entonces de pronto, la sala que hoy en día es la sala José Félix Ribas era, simplemente un lugar de ensayo. No habían pensado que ahí se iba a desarrollar una actividad musical de la envergadura que se ha desarrollado. Y también, no sé, los talleres... Tú sabes que estaba pensado un edificio anexo, aquí en el Parque Los Caobos, donde estarían todos los talleres de escenografía, de pintura, de electricidad, de maquillaje, de zapatería. Todo eso. Eso no se llegó a realizar. Falta de dinero, falta de impulso. Entonces... ¿qué pasó? Que en muchos de los locales del sótano de acá y de, incluso, interno de lo que nosotros llamamos como el vientre del teatro, la tripa del teatro, que están dentro, por las zonas del escenario, entonces ahí se instalaron y que provisionalmente, esos talleres. Y resulta que ya tienen 25 años instalados ahí. ¿Verdad? Y sin embargo, aunque están en unos locales muy pequeños, muy reducidos, ellos hacen un trabajo absolutamente profesional, del mismo nivel que en cualquier teatro del mundo. ¿Ves? O sea que el teatro no se completó, la construcción del teatro no se completó. Entonces, nunca se llegó, exactamente, a lo que estaba contemplado en el proyecto inicial. Sobre todo respecto a eso: los talleres, lugar para ensayo, bueno, de danza y también de música. Aquí por ejemplo no hay cabinas especiales como para los instrumentistas. Se ponen los músicos a ensayar sus partes y todo eso por aquí en las terrazas, porque es que no hay, como debería existir, un área donde haya cabinas, pequeñas cabinas insonorizadas donde se mete la persona y no molesta a nadie y él está concentrado en su trabajo. Eso falta. No se sabe si eso se va a completar. Hablan de que sí, de que van a hacer una construcción pronto, como para completar... Sobre todo para ensayo de orquesta. No hay suficiente. Mejor dicho, hay el mínimo, ¿verdad? Que es lo de... la sala José Félix Ribas.

SELENE: ¿Y hubo un momento en que sí se comenzó a denominar oficialmente Teatro Teresa Carreño?

TERESA ALVARENGA: Bueno, fíjate que antes se llamaba de otra manera: Complejo Cultural Teresa Carreño. Eso sí me acuerdo mucha gente, cuando yo hacía esos reportajes. *“Bueno, que ya están hechas las escaleras. Vámonos para allá que ya está hecho tal cosa”*. O cuando se inauguró en 1976 la Sala José Félix Ribas. Eso sí te lo puedo contar con pelos y señal, verdad? Porque fue en mi presencia. Esa denominación, por circunstancias de la vida, yo estaba trabajando en El Nacional, yo era reportera de la página de arte de El Nacional, mi jefe era Lorenzo Batallán, y el Maestro José Antonio Abreu era muy amigo.. o es, seguramente, muy amigo de Batallán. Entonces, un buen día, estaban que si ya la sala... que si la Orquesta Juvenil Infantil necesitaba un lugar, y él siempre pasaba por la oficina de nosotros en El Nacional para conversar de eso. Y que si un ensayo no sé donde y que si una presentación al aire libre por aquí, yo no sé que yo no sé cuánto. Pero necesita una sede. Entonces, la sede, ¿dónde? En el nuevo local que está surgiendo en Caracas, que es este: el Complejo Cultural Teresa Carreño. Entonces, delante de mí, conversaron, el maestro Abreu con Batallán, qué nombre le ponemos. Eso necesita un nombre, y yo me acuerdo que bueno, así como si fuera hoy, los dos conversando: *“Y tiene que ser una cosa que hable del lo fresco, de lo juvenil, del impulso de la gente que comienza y ta ta ta ta ta”*, todas esas cosas. *“¡De un luchador! Vamos a buscar el nombre de un joven”*. Entonces decían *“Fulano, menganejo, yo no sé quién”*. Y nombraron también a maestros, maestros de músicos. *“Fulano, mengana, ta”*. *“No no no no, tiene que ser algo que de la impresión de la juventud que arranca”*. Entonces dijo Lorenzo *“Nadie mejor encarna eso que José Félix Ribas”*. Y José Félix Ribas no tiene nada que ver con la música, pero entonces en ese momento para ellos era como fundamental un joven que se arriesga, un joven que da su vida por algo, ¿verdad? Y entonces, bueno. Sanseacabó, ahí se bautizó la Sala José Félix Ribas. Eso sí lo vi yo con mis ojos, y lo escuché con mis oídos. Entonces aquello, después de una hora, dos horas de conversación: *“¡Nada! El nombre ideal es José Félix Ribas”*. Entonces bueno, efectivamente, después supongo que harían los trámites con las autoridades de la época. Era la época de Carlos Andrés Pérez, estaban en el Centro Simón Bolívar, creo. Diego Arrias... El Gobernador de Caracas era Diego Arrias. Eso lo vas a conseguir aquí, los datos completos, en la cronología que está en el libro, y entonces bueno, se quedó Sala José Félix Ribas. Entonces hubo el concierto, por supuesto me mandaron a mí para que hiciera la reseña de lo que pasó. Y entonces todos los que asistimos pasábamos para entrar en la sala por una tablita, y debajo había un hueco de este tamaño, y todos pasábamos así porque eso estaba en construcción, todo esto estaba en construcción. Y los sacos de cemento por allá, las cabillas por acá. Y todo el mundo entraba... ¿verdad? Y no había prácticamente, el techo de la sala no estaba completo. Y así se realizó el primer

ANEXO 11-2

concierto con el cual quedó como el sello: esta sala es para la juvenil, es para los músicos jóvenes. Y de ahí en adelante, una actividad inmensa.

SELENE: ¿Y ahí se llamaba Complejo Cultural Teresa Carreño?

TERESA ALVARENGA: Se llamaba Complejo Cultural Teresa Carreño.

SELENE: ¿Y Teatro Teresa Carreño cuándo comienza?

TERESA ALVARENGA: Teatro comienza cuando lo siguiente. Eso también lo recuerdo bastante bien porque a mí me tocó cubrir esa información. Se llamó como te digo, Complejo Cultural, hasta el momento en que estuvo Salvador Buitriago que fue, varios años, como recordarás si te leíste esta cronología. Salvador Buitriago fue un hombre que luchó mucho por este proyecto. Y mientras la Fundación Teresa Carreño desarrolló sus actividades previas a la inauguración del Teatro, que esas actividades se realizaron en el Teatro Municipal, ¿verdad? Presentando Ópera y Presentando Ballet y bueno... Y él lo que quería en ese momento era ir sembrando la idea, de “tenemos un teatro”, para... O sea. Vamos a hacer temporadas de ópera, vamos a hacer temporadas de Ballet, van a venir grandes artistas, cha cha cha. Todo aquel empeño que él tuvo. Y vamos a formar el cuerpo de baile del Ballet – que de hecho lo hizo – y vamos a formar el coro – y de hecho lo hizo. O sea, esos fueron 10 años de trabajo arduo y fuerte, ¿verdad? Y él también, visitando la gente de las empresas privadas para tener el dinero para esto, para lo otro, para contratar a los artistas, todas esas cosas. Después, cuando se inauguro esto y tal... más tarde, en el año 84. Eso fue en el año 83, 19 de abril del 83, se inauguró la sala grande. Como quien dice, se inauguró esto. El Complejo... era como que ya el teatro está en funcionamiento... cosa que no pasó, ¿verdad? Porque cerró unos meses para terminar aquí, terminar allá, que si los baños, que si... Pero en todo caso, fue el acto inaugural. Aquí lo tienen.

Estee... lo inauguraron, como siempre razones políticas. Ya estaba casi terminando el período de Luis Herrera Campins, y como él se había empeñado mucho a darle un impulso grande a la construcción el dijo, “*ah bueno, durante mi mandato yo quiero inaugurar eso, aunque no este totalmente construido*”. Entonces, el 19 de abril de 1983, se inauguró con un concierto. Tremendo tralalá y coctel, etc. ¿Ok? ¿Verdad? Entonces, un año más tarde, en el año 84, ya había otro gobierno. Ganó Carlos Andrés Pérez, entonces acá nombraron a un Gerente General nuevo, que fue Elías Pérez Jonas, ¿verdad? ¿Has oído hablar de él? Un promotor muy importante venezolano, entonces ¿qué pasa? Sale Triana y, digamos, su grupo de gente que trabajaba por ahí y se estaba digamos esa etapa de Elías Pérez Borja y entonces Elías dice: “*Eso de Complejo Cultural, no. Vamos como a rebautizar*” algo así, no sé si es la frase adecuada, esta construcción con el nombre, simplemente, de Teatro Teresa Carreño, y ése Teatro tiene distintas cosas adentro. Tiene la Sala Ríos Reyna, que era como reconocer al maestro, al Director de Orquesta Ríos Reyna, que murió en Estados Unidos, como reconocer que él luchó por esa sala, entonces, el nombre de él; la sala pequeña, todo el mundo la llama así, la sala pequeña; la sala José Félix, con sus actividades en aquel momento muy centrado en la música; y, qué se yo, otras cosas: los espacios abiertos, el platillo protocolar, que en un principio estaba pensado que ahí funcionaría un restaurant de alto nivel, así bonito, precioso, pero resulta que nunca se instaló. Eso fue en el año 84, ¿verdad? Entonces Elías dijo, “*No. ¿Complejo Cultural Teresa Carreño? Eso es como muy largo. Simple y llanamente: Teatro Teresa Carreño*”. Entonces, cuando tú entras, tú verás, en la pared tú entras por el estacionamiento en tu carro, ¡ra! Y ves ahí: “Teatro Teresa Carreño”, ¿verdad? Eso fue así como un sello. “esto se llama así”, y hay muchas cosas dentro, pero... Incluso, como tú sabes, un poco más tarde, por ahí, le pidió ayuda a la Fundación Noiman (¿), para hacer la instalación del Museo Teresa Carreño. Lo conoces, ¿no? Esta ahí abajo. Con materiales que la Alcaldía le dio en comodato al teatro, vinieron de Nueva York... Bueno, toda esa historia está aquí también. Entonces, de esa época también, porque yo me acuerdo muy bien. A mí me dijeron, “*vaya a entrevistar a Elías*”. Vámonos a entrevistar a Elías: ¿Cuál es esta nueva etapa? ¿Qué es lo que Ud. quiere desarrollar en esta gestión?, ¿verdad? Él era muy amante de la danza, entonces le dio bastante impulso a lo de la danza, de hecho, fíjate que durante su gestión en esos primeros meses llamó a Nebreda... Vicente Nebreda, para que fuera el director artístico y coreógrafo de la compañía residente en el teatro. Y ahí permaneció Vicente hasta que se murió. 20 años. Y entonces desarrolló gran parte de su obra aquí. Entonces se montaron temporadas de ópera y conciertos... Hubo muchísima actividad en esos primeros años porque estábamos viviendo en la Venezuela Saudita, y había dinero para eso. Y bueno, dad

ANEXO 11-3

la casualidad que tenía sus buenos contactos políticos para obtener sus fondos, y el sector privado colaboró mucho también para traer un pianista famoso, una cantante, esto, lo otro a través de la sociedad de amigos del teatro.

SELENE: Y algo que más o menos me lo esbozó cuando habló, pero se lo voy a preguntar más directamente, que es, ¿por qué cree Ud. que merece Teresa Carreño que se le haya dado su nombre a la principal Sala de Conciertos del País?

TERESA ALVARENGA: Bueno, no te tengo sino es que remitir a la historia de Teresa. Es una persona especial, privilegiada, que nació con un genio increíble para la interpretación, para el arte. Ella tenía esas condiciones geniales como intérprete. También compuso y sus composiciones también tiene un nivel. No digamos que es Chopin, ni Tchaikovski, ni Beethoven, ¿verdad? Pero sí un nivel musical. Todo eso claro no está ajeno al hecho de que ella nace en una familia donde la pintura y el arte son muy importantes, entonces su propio padre la inicia. Fíjate como es importante que a los niños... Que estén cercanos de la creación. Sea música, sea artes plásticas... Digamos en el mundo de la creación. Esa niña respiró desde que nació esa atmósfera de creación. Entonces a eso, añade el talento innato... Despegó. Entonces. ¿Cómo crees tú? Esto no se podía llamar de otra forma, según mi criterio. Porque ella es la más importante músico venezolana a nivel internacional. Acuérdate que ella recibió los honores, no aquí, los recibió en Europa. Ella se presentó en los cinco continentes, en aquella época donde viajar en barco era una aventura. Ella fue aplaudida en Nueva York frenéticamente, los alemanes la adoran. De hecho, hay una casa de Cultura que se llama Teresa Carreño. Villa Teresa se llama. Entonces es un personaje del cual los venezolanos tenemos que estar orgullosísimos, y lo lamentable es que la gente común y corriente no sabe quién es Teresa Carreño.

SELENE: Esa es la otra pregunta. ¿Qué cree Ud. que sabe el venezolano de Teresa Carreño?

TERESA ALVARENGA: Porque existe un teatro que se llama así. Y en el exterior ni digamos. En el exterior, digamos América Latina. No se ha proyectado suficientemente el nombre, la imagen la obra de Teresa.

SELENE: ¿Y en el exterior? No en América Latina, sino en Europa y Estados Unidos.

TERESA ALVARENGA: Bueno, en Estados Unidos, Teresa Carreño está en todos los diccionarios. Y en Europa, en Francia ella tocó delante, primero, de las autoridades máximas de aquel entonces, verdad? De todos los nobles... Ella tocó. También en Londres a ella la recibieron así pero... como un genio pues. Como lo que ella era. Cuando tocó a Greek, por ejemplo, Edward Greek. Cuando terminó el concierto el tipo le dijo: “yo no sabía que su música era tan buena”. ¡Imagínate tú! Un compositor de ese nivel que le diga a una intérprete eso. ¡Oye! Le ha hecho descubrir su propia obra. Una cosa fabulosa. Y así ella fue amiga de grandes músicos. Bueno, en el librito lo tienes con la mayor precisión. Personas de ópera Y ella era cantante también. Eso mucha gente venezolana no sabe que ella era cantante y que tenía una tremenda voz. Ella se movía pues en el mundo de los grandes creadores, esa es la verdad. En su época fue así. Claro, vino para acá y tú sabes. Las primeras veces todo qué maravilla y yo qué se y después se mete la política por el medio, yo no se qué... Problemas familiares, problemas también de salud. Pero eso no le quita nada. El momento glorioso de ella es Nueva York, París Alemania. Sí. Y claro, entonces cuando uno se pone a pensar en eso hace una lista: ¿quiénes son los músicos número uno de Venezuela? Hacen la lista. La primera tiene que ser Teresa Carreño.

SELENE: Cuando surge la Fundación Teresa Carreño es un antecedente importante con respecto al nombre de la pianista denominando el Teatro.

TERESA ALVARENGA: Claro. Exactamente. Porque ahí también se empezó: “¿Teresa Carreño? ¿Quién es esta?”. Entonces empezó a divulgarse la cosa de que, la importancia de ella como artista. Entonces por lógica, el teatro tenía que llamarse. Aunque lucharon para que se llamara de otra manera. Le querían cambiar el nombre. Pero, bueno, se logró que el Teatro se llamara Teatro Teresa Carreño. Incluso, ahorita fíjate que la gente hasta se come la palabra teatro, no sé si has oído: “El Teresa Carreño”. Y hay gente que te habla casi así en una conversación: “El Teresa...”. ¿El Teresa qué? O sea, ya va penetrando en el público normal de la calle. “Voy pal Teresa”. “¿Dónde viste eso? – ¡Ay! En el Teresa”. Es bonito, es una cosa que se reconoce ya por su nombre de pila.

Entrevista Profesor Gustavo Colmenares.
Profesor de Música. Integrante del Proyecto Pianola
FECHA: 1 de julio de 2004

ENTREVISTADO: Gustavo Colmenares

ENTREVISTADORA: Selene Quiroga

SELENE: Me gustaría que me hablaras del Proyecto Pianola. ¿En qué consiste? ¿Cómo surgió la idea?

GUSTAVO COLMENARES: Ése proyecto tiene una historia de más de cinco años. Eso empezó en el 99, mentira, en el 97 cuando estábamos trabajando en la Fundación Vicente Emilio Sojo. Y uno de mis tutores de tesis actualmente que era Juan Francisco Sanz, en el año 97 se comunicó vía internet, vía correo electrónico, con unos expertos en Teresa Carreño que consiguió en unas listas, se suscribió a una lista en internet. Él era el presidente de la Fundación Vicente Emilio Sojo y él quería publicar unos trabajos de Teresa Carreño. Él sabía que en Estados Unidos habían materiales. En esas listas comenzaron a interesarse demasiado porque había en Venezuela alguien preguntando por Teresa Carreño, sabiendo que Venezuela era la patria de Teresa Carreño. Y él se extrañó y cuando vió tenía una relación de por lo menos cinco personas, dentro de ese foro habían cinco personas interesadísimas en la publicación. Y en medio del tema surgió la idea de los rollos de pianola. Entonces él se suscribió a una lista de rollos de pianola y cuando vio la cosa resulta que había más interés fuera que aquí en Venezuela por Teresa Carreño y había gente con la idea de hacer sonar a Teresa Carreño. Bueno, ese proyecto no se pudo llevar a cabo, la Fundación no pudo por cuestiones presupuestarias. No se pudo porque había que hacerlo con los americanos, ellos pedían sumas exorbitantes para los presupuestos de una fundación del Estado. En el año 98-99 él empezó a ver qué posibilidad había, ya en ese año yo estaba haciendo el postgrado en computación y entonces comenzamos a trabajar a ver qué se podía hacer. Aquí en la Escuela de Computación buscamos a gente que supiera, bueno aquí hay profesores que modelan cualquier cosa del mundo real, y nos reunimos con una profesora que es Rina Surós y ella dijo que eso se podía modelar y que incluso podía ser un proyecto de tesis de mi postgrado de maestría. Bueno, entonces, antes de empezar tesis empezamos a investigar cuál era el trasfondo del problema y bueno empezamos a trabajar en eso. Realmente estamos trabajando en eso desde el 2002 como proyecto de tesis. Y bueno, ha sido un trabajo bastante complicado porque nadie ha hecho nada de agarrar unos rollos de pianola y digitalizarlos, porque el proyecto pianola, la finalidad principal del proyecto es hacer sonar a Teresa Carreño. Pero al escuchar un rollo de pianola no necesariamente puedes garantizar que sea Teresa Carreño porque entras las cuestiones aquellas de la interpretación musical. Entonces no es lo mismo la interpretación que hacía Rachmaninoff o que hacía Teresa Carreño o que hacía Greek, son diferentes.

SELENE: ¿El resultado del rollo de pianola nunca va a ser igual que una interpretación real?

GUSTAVO COLMENARES: En ese momento pensábamos que no. Después investigando nos dimos cuenta de que existían tres marcas principales de rollos que se producían y en los cuales grabó Teresa Carreño. Y esas tres marcas llegaron a un desarrollo tecnológico tan importante para 1910 más o menos que esos rollos resguardan la interpretación del pianista. O sea en los bordes de los rollos queda grabado; en el medio quedan grabadas las notas y en los bordes quedan grabadas las dinámicas. Entonces allí están los pedales, están los *crescendo* los *diminuendo*... todo. Entonces en esos materiales, en esos textos dice que, aunque hay disputas hay discusiones respecto a qué fidelidad tiene eso, pero más del 80% es. Entonces, aparte de eso, uno de los problemas fundamentales del proyecto ha sido que no existen trabajos previos en eso, sino que se están realizando, el mío en conjunción con otros fuera. El mío es el único en Venezuela y afuera hay otros.

SELENE: ¿Para digitalizar rollos de pianola?

GUSTAVO COLMENARES: Para digitalizar rollos de pianola

SELENE: o sea, ¿afuera se están haciendo actualmente trabajos de digitalizar rollos de pianola pero no se han hecho antes?

GUSTAVO COLMENARES: No se han hecho antes

SELENE: ¿Ni afuera tampoco?

ANEXO 12-1

GUSTAVO COLMENARES: Ni afuera tampoco. Tú sabes que los americanos son muy prácticos, el plan de ellos es hacer tres pasos. Ellos agarran el rollo de pianola, lo digitalizan y luego con la digitalización vuelven a imprimir el rollo. Porque resulta que los rollos tienen cien años. Las pianolas, por más que tú les pongas un rollo conservado, el papel se ha estirado, se ha dañado, tiene hongos, etc y no suena. Nosotros no tenemos pianolas, en Venezuela no existen pianolas, lo que existen son puros instrumentos deteriorados, los que nosotros hemos encontrado son artefactos carcomidos por las termitas. En cambio los americanos, los franceses, los españoles, los canadienses y los ingleses, tienen museos donde tienen instrumentos que suenan casi a la perfección, tienen técnicas, tienen libros de restauración, o sea, a ellos sí les interesa volver a escuchar el rollo en el instrumento original. Por eso nuestro proyecto se centró únicamente en digitalizarlo y hacerlo sonar en un medio moderno. O sea, pasar esa información que está analógica en perforaciones en un papel, pasarlo a un archivo MIDI, que digamos es la forma digital actual. En el archivo MIDI tú puedes guardar todo: letra en caso de que sea un canción con letra, expresividad, los pedales, todo. El proyecto pianola lo que intenta es una vez creados esos archivos MIDI de los rollos maestros, de los rollos originales, llevarlos a un Clavinova. Hay un convenio, tenemos el apoyo de la Yamaha. Tú sabes que el Clavinova es un piano acústico pero que lee MIDI, entonces una vez que tú le pases la información MIDI, deberíamos tener interpretaciones de Teresa Carreño.

SELENE: ¿Es diferente el sonido de una pianola que el que emite un Clavinova?

GUSTAVO COLMENARES: No te imagines una pianola como un piano vertical, imagínatelo como un piano de gran cola Yamaha, pianola. Imagínate un piano y debajo del teclado tienes una gaveta donde conectas el rollo, lo pones y tienes un piano de esos de media sala que es una pianola.

SELENE: ¿Pero son pianos nuevos que son pianolas o son pianos antiguos?

GUSTAVO COLMENARES: Pianos antiguos. El desarrollo de la pianola es asombroso. La pianola fue el equivalente de 1890 a 1930 al LP. Aquí en Caracas habían fábricas de rollos de pianola.

SELENE: ¿Pianolas de cola habían aquí en Venezuela?

GUSTAVO COLMENARES: Yo no le he seguido la trayectoria. Lo que hemos hecho es hacer contactos con familias, quien tenga pianolas, pero casi siempre son pianolas verticales. Aquí en Venezuela yo creo que no, o sea, lo que existía era un instrumento que la gente compraba familiar para los salones. Hugo Quintana, el profesor del postgrado en Musicología, él cuenta que su abuelita aprendió en una pianola a tocar piano, moviendo los dedos sobre las teclas. Eso fue un boom en la época.

SELENE: ¿Cuál fue la época de la pianola?

GUSTAVO COLMENARES: La pianola empieza en mil ochocientos setenta y tanto y culmina con la guerra, con la segunda guerra mundial. El período de oro es de 1900 a 1920. Luego el período de decadencia por la aparición del LP y después de la guerra se paralizaron por completo las fábricas de pianolas, después de la segunda guerra mundial. De hecho, una de las cuestiones del proyecto pianola, porque cualquiera puede preguntar: *¿para qué vas a poner a Teresa Carreño tocando en una pianola? Búscate una grabación de Teresa Carreño, un LP.* No, Teresa Carreño nunca grabó un LP, ése es el detalle. Por ejemplo, hay un señor en Estados Unidos que tiene unos discos muy famosos que se agotaron incluso, él hizo ese proceso, él creó su propio software e hizo ese proceso. El proceso lo criticaron bastante.

SELENE: ¿El mismo de la pianola? ¿Del rollo de pianola a digital?

GUSTAVO COLMENARES: Sí, de rollo de pianola a digital. Claro, lo hizo sonar en una pianola real. Ése señor fue muy inteligente porque él agarró y dijo, voy a coger a Rachmaninoff, tú sabes que Rachmaninoff era un concertista, un pianista, de los mejores que ha existido. Pero entonces agarró un conjunto de grabaciones de Rachmaninoff en rollos de pianola que él después de los 30, las grababa en LP. Entonces él después de que pasó sus rollos de pianola y sonaba la pianola él iba graduando los sonidos porque oía las grabaciones en LP. Iba modificando el resultado.

SELENE: ¿Para que se pareciera al LP?

GUSTAVO COLMENARES: Claro, porque no hay manera en estos trabajos de saber si el resultado que obtienes es bueno. El tacto de una persona en una tecla, imagínate, ¿cómo lo mides? Si la pianola es un instrumento neumático. Después de 1915 es un instrumento eléctrico. Pero las pianolas originales es pedaleando, como una bicicleta, para que el rollo se pueda mover. Realmente lo que hacía la fábrica

ANEXO 12-2

cuando llegaron a ese invento de que tenían un producto de calidad, que podían ofrecer, ni tontos ni perezosos lo que dijeron fue: *bueno, vamos a contratar a los grandes pianistas, que graben los rollos y luego nosotros los vendemos... aquí les mandamos a Teresa Carreño, aquí les mandamos a Greek*. Está Greek, Albeniz, Teresa Carreño, Rachmaninoff... o sea todos los grandes pianistas de fines del XIX o los que vivieron hasta principios del XX grabaron rollos de pianola. Y dónde grababan, en una especie de rollos maestros. Ellos no grababan en una pianola normal, grababan en instrumentos gigantescos. Esos instrumentos grandes hacían los llamados rollos maestros, que era un rollo de pianola, no del ancho y del largo de un rollo normal sino que eran de otras dimensiones, de ahí sacaban el tiraje que vendían.

SELENE: ¿Cómo se llamaban esos artefactos donde grababan?

GUSTAVO COLMENARES: Las llamaban las perforadoras de rollos. Entonces la pianista se sentaba e iba tocando, y había detrás una máquina que iba grabando y perforando.

SELENE: A Teresa Carreño, según Martha Milinowski, le incomodaban las grabaciones de pianola.

G: Sí.

SELENE: Entonces, como consecuencia las grabaciones de pianola de Teresa Carreño tampoco son una gran muestra de lo que ella hacía porque ella se sentía muy incómoda al grabarlas.

GUSTAVO COLMENARES: Es cierto. Lo que pasa es que es la única fuente cercana a la música de ella, no tenemos a donde más recurrir. En esa época habían muchos instrumentos mecánicos, de instrumentos para grabar, desde Edison para adelante se estaba buscando medios de grabación y obtenían un resultado experimental con los grandes pianistas. Pero lo único que tenemos a mano es eso. Pero el resultado es impresionante, lo que se escucha en las grabaciones éstas de los americanos son unas interpretaciones excelentes. Claro, a ellos los han criticado porque ellos después le meten en *tuning* ahí, que si más bajito o más fuerte, esas son las críticas. Nosotros no, nosotros queremos transferir desde el rollo de pianola al MIDI y saber cómo tocaba ella.

SELENE: ¿Cuántos rollos de pianola grabó?

GUSTAVO COLMENARES: Yo tengo un catálogo, en la página web hay un catálogo. Son bastantes. Lo que pasa es que hay muchas marcas. Las principales son Ampico, Welte y Duo- Art , esas son las tres marcas digamos americanas y alemanas, y hay otras que llaman Ricordo que ella también grabó. El trabajo del Proyecto Pianola es dedicado a esas tres marcas: Ampico, Welt y Duart. Porque tampoco podemos ir a mecánicas tan extrañas porque no se consiguen, eso es otra cosa. Te explico. Quizás eso es lo más fascinante del proyecto, lo más cruel. La tecnología que esa gente desarrolló, tanto la Ampico, como la Welte como la Duart, era secreto industrial. O sea, realmente cómo ellos lograban la expresión en los rollos de pianola, no está escrito, ni en los manuales... Hay que descifrarlo con la pianola. Y para hacer eso hay que entender el mecanismo de la pianola y te imaginarás lo difícil que es sin tener la pianola, y esos son puras válvulas.

SELENE: ¿Y el de cada compañía era diferente?

GUSTAVO COLMENARES: Era diferente. El principio es el mismo. Es como los Betamax y el VHS, ambos son cintas de video, lo que varía es el formato de la cinta y la forma como lee. Algo así. Los tres son rollos de pianolas, pero la manera de lectura, cambia. En el medio del rollo es igual, las notas son igualitas, las 88 notas del piano; pero los extremos (la expresividad) son distintas unos rollos a otros.

SELENE: Pero ¿dices que la dificultad de que no hay pianolas es porque no están las pianolas aquí en Venezuela, o porque en el mundo no hay pianolas de esas marcas?

GUSTAVO COLMENARES: No. Sí las hay.

SELENE: Pero como me comentaste que la dificultad era como que descifrar ese código...

GUSTAVO COLMENARES: Claro, porque si tu tienes el rollo Welte y te vas a una pianola Welte, tú pones el rollo y lo oyes. Pero es diferente tener el rollo y entender qué significa, por ejemplo, toco un MI y ver a un extremo qué tipo de matices le aplicó a ese MI. ¿De acuerdo? En cada marca, esa interpretación es distinta. De hecho, las marcas son incompatibles unas con otras. De hecho, tú no puedes poner un rollo Weltdt en una pianola Biko. No puedes. Entonces el problema es que son secretos industriales. De hecho, los mismos norteamericanos, hay gente que se ha dedicado a tratar de descifrar cómo era la expresión en cada una de las marcas.

ANEXO 12-3

SELENE: Me llamó la atención eso que comentabas de que en el exterior se interesaron de que en Venezuela hubiese gente interesada en publicar cosas sobre Teresa Carreño.

GUSTAVO COLMENARES: Sí.

SELENE: No sé si me puedes contar algo de cuál es el movimiento por ejemplo en el exterior o aquí en Venezuela con respecto a Teresa Carreño que sepas.

GUSTAVO COLMENARES: Mira, aquí en Venezuela... Déjame empezar con orden. Lo que sucede es que esta gente que ha trabajado en Estados Unidos, no son músicos.

SELENE: ¿Los que han trabajado con los rollos de pianola?

GUSTAVO COLMENARES: Son ingenieros, son técnicos, son amantes de la música, pero no son músicos. Por ejemplo, el señor que hizo los discos estos que te dije, los discos son excelentes, pero realmente no hay un criterio musical. ¿Qué sería un criterio musical? Bueno, tú sabes que todo pianista tiene una expresividad diferente unos con otros. ¿Ok? Aunque tú los pongas a trabajar un nocturno de Chopin, a dos pianistas, el mismo estudio, nunca vas a escuchar lo mismo. Bueno, ahí entra el criterio musical. O sea, te explico, el criterio que analiza cuál es la técnica del pianista. ¿Cómo mete los pedales? ¿Cuándo mete los pedales? Acuérdate que eso no necesariamente está escrito. Muchas de esas cosas son cuestiones de la interpretación del pianista. Bueno, cuando esta gente se enteró de que el proyecto Pianola existía y que estaba conformado por gente que era música. O sea, el Proyecto Pianola tiene al Prof. Juan Francisco Sanz, que es musicólogo; tiene a la profesora Rina Suroz (¿) que es encargada de computación paralela, distribuida y todas esas cosas, que son áreas de la computación. Y yo, que era el tesista que cubro las dos áreas, porque yo soy computista por un lado, y a la vez soy matemático. Porque yo soy matemático y el postgrado es computación, y músico. Entonces se interesaron mucho porque obviamente hay un criterio que ellos no tienen manera de agregar. Hay un criterio musicológico. Eso es lo que a ellos más les ha interesado y por eso también es que les ha llamado tanto la atención. Claro, cuando yo te dije inicialmente, era que ellos fuera de Venezuela, el movimiento de Teresa Carreño, la gente conocedora de Teresa Carreño es impresionante. O sea, el venezolano no tiene la mejor idea del valor que le da esa gente afuera a Teresa Carreño.

SELENE: ¿Qué países sobre todo? ¿En los que ella vivió?

GUSTAVO COLMENARES: Sí. Bueno, yo recibo correos de australianos, por ejemplo. “*Mira, que yo estoy buscando el rollo tal de Teresa Carreño*”, porque ellos piensan que uno tiene aquí un súper archivo y resulta que aquí no hay nada. El Museo Teresa Carreño es lo único que hay. Lo demás está en Familia... Y en la Biblioteca Nacional.. pero eso es ínfimo, ¿entiendes? Entonces claro, la gente piensa aquí en Venezuela... Por eso es que se interesaron tanto sabiendo que era la patria de Venezuela. Claro, en 1997 el Profesor Juan Francisco Sanz era Presidente de una Fundación, entonces él decía: yo necesito hacer este proyecto, consultó con su Junta Directiva y ---- Teresa Carreño y se hacía. Lamentablemente no se pudo por cuestiones económicas, o sea, cobraban demasiado. Y eran miles de dólares que a una institución se le iba todo el presupuesto de todo el año, nada más pagándolo, y la finalidad era sacar un disco. Pero eso nunca se pudo hacer, hasta, bueno, hasta ahorita que estamos retomando esto.

SELENE: ¿Y para cuando crees?

GUSTAVO COLMENARES: Para fines de este año yo tengo ya, este lo termino.

SELENE: Creo que es cómo lógica esta pregunta por lo que me has dicho, pero te la voy a hacer de todas maneras: por qué utilizar a Teresa Carreño como la figura principal dentro del proyecto.

GUSTAVO COLMENARES: Bueno, la respuesta es que... Mira, la respuesta es que, lo principal es saber históricamente, Teresa Carreño fue un personaje que no vivió en Venezuela. Ella se fue desde niña y realmente creo que hizo dos visitas a Venezuela. Y sobre todo, en lo que es la sociedad global del Siglo XIX, la mujer estaba siempre en minoría. Teresa Carreño fue una persona que muchos críticos la llamaban que era un hombre. Prácticamente decían que tocaba como un hombre, porque la forma de tocar y la técnica que logró era para la gente... La gente de la época decía “*bueno, tiene que ser que ser un hombre*”, cuando la escuchaban y no la veían, por ejemplo. Entonces, aparte de eso, Teresa Carreño tiene una importancia fundamental fuera, por ejemplo, en Nueva York están los archivos de Teresa Carreño. Y adicionalmente, digamos que por la ejecución pianística que ella logró se convierte en uno de los principales pianistas de todos los tiempos. O sea, dentro del árbol de los grandes pianistas de todos los

ANEXO 12-4

tiempos tienes a Rachmaninov, a, yo que sé, a Landowska (¿)... A todos los grandes pianistas dentro del árbol de donde vienen los maestros originales de las técnicas pianísticas, aparece Teresa Carreño. Entonces, no estamos hablando de cualquier personaje. Estamos hablando de un personaje fundamental... Y para colmo, nació en Venezuela. Es como hablar con Reinaldo Hann. Reinaldo Hann era venezolano, pero toda su vida vivió en París, en Francia. De hecho los franceses hablan de él como si fuera un parisino y resulta que es venezolano. ¿Entiendes? O sea, es un personaje que, prácticamente, se ha convertido en un personaje global. Tú hablas de Teresa Carreño en Australia o en Rusia o en... saben quién es-. Y además está el hecho de que no se sabe cómo tocaba. No se sabe. Entonces bueno, te imaginarás ese es motivo suficiente para tomar eso como cabeza del proyecto. De ahí eso se generaliza, porque nosotros... Si tú vas a la Biblioteca Nacional y ves los rollos de pianola, vas a ver que hay cantidad de Joropos, de Merengues, danzas, bailes.

SELENE: ¿Hay rollos de pianola grabados por otras personas?

GUSTAVO COLMENARES: Sí. Hay un repertorio gigantesco de rollos de pianola. Gigantesco no... Debe haber como unos 60, 50 rollos. Ponle 100 rollos. Eso es ínfimo, para lo que esa gente fuera maneja en cuanto a repertorios, en cuanto a rollos. Ahora, si tú ves eso, esos rollos, si tú los pides, tú vas a ver que hay un repertorio de música venezolana que a veces no está escrito. Que era gente que se sentaba en su pianola y tocaba y grababa los rollos de pianola... La gente que tenía posibilidad. Entre ellos estaba un músico famoso de principios de siglo, que es Francisco de Paula Magdalena, que tenía una fábrica de rollos, ahí en todo el centro de Caracas. Esos eran los rollos que se ponían en las tagüaras... Tú sabes, en la sociedad de principios de siglo. Bueno, pero entonces, si nosotros logramos este proceso para una técnica tan complicada como los Ampico los o el Duo-Art esos rollos que no son de esas marcas que ni siquiera guardan la expresividad, donde están los Merengues, los Joropos, todo eso, se puede codificar.

SELENE: ¿Por qué es más sencillo?

GUSTAVO COLMENARES: Claro, son más sencillos. Los rollos iniciales, o sea los rollos que van desde 19870 a 1900, solamente es el medio, el medio del papel es las notas musicales. Después fue que le agregaron los pedales y después en la época que te digo, de 1900 a 1930, es que aparece la expresividad. Los rollos que están guardados en Biblioteca Nacional y la mayoría, el 99% de los rollos que consigues aquí en Caracas, son rollos que no tiene expresión.

SELENE: ¿Y todos grabados en el exterior? ¿Aquí había perforadora?

GUSTAVO COLMENARES: ¡Había perforadora! Francisco de Paula Magdalena tenía una perforadora de rollos.

SELENE: ¿Y esa era así, básica, sin expresión?

GUSTAVO COLMENARES: Sí, sin expresión.

SELENE: ¿Por qué crees que es importante volver a escuchar a Teresa Carreño? O ¿por qué quieres traer de nuevo la música de Teresa Carreño a los oídos...?

GUSTAVO COLMENARES: Bueno... Me parece que... Bueno, tú sabes que a mí me encanta la historia, y una de las cuestiones que me llamó la atención y que me llama la atención del proyecto es, digamos, revivir a nivel histórico, un personaje que la gente no conoce. La gente... Ponte a hacer una encuesta en la calle. Vete a la calle. “¿Quién fue Teresa Carreño?”. La gente sabe que hay un teatro que se llama Teresa Carreño, pero más nada. Muy poca gente vas a lograr que diga “bueno, fue un músico venezolano”. Después, menos cantidad de personas va a saber que era pianista. Y a lo mejor uno de cada 50 o 100 que entrevistas te va a dar un criterio musical: “Mira, esa era una de las grandes pianistas de todos los tiempos... invitada por los presidentes... le tocó a Lincoln”. No, nadie te va a decir eso, sino uno de cada 100. O sea, ¡es el colmo! O sea, Venezuela tiene que saber quién es. Por eso es que yo anoté esa página. Esa página web, si tú te fijas, tiene una biografía. Esa es una de las biografías más completas en la web. Yo creo que es la única. Tengo un desfase de 6 meses que no la he tocado. No sé si alguien ya agarró y me superó. Pero la idea de montarla y de montar el catálogo de fotos era que uno buscaba y decía, “ya, bueno”. Es tan impresionante que Teresa Carreño hasta cantó, cantaba ópera. Y desde niñita... Tiene fotos de niñita frente a los pianos... Entonces, bueno. Y aparecía una foto por acá, una foto por allá y entonces eran horas, días enteros navegando y recopilabas en todas partes, bueno vamos a aglutinar eso en un solo sitio. Y la biografía que tomé es una de las biografías que se publicó en la Revista Musical de Venezuela

ANEXO 12-5

de un personaje que era Eduardo Lira Espejo, que fue el que hizo las biografías de Sojo, una de las biografías más autorizadas que existen de Sojo. Tapa dura que sacó la Fundación a principio de los 80. Y bueno eso, en principio es eso.

SELENE: Bueno, te quería preguntar ahora de la sociedad venezolana. Ya me lo respondiste más o menos, pero, concretamente, ¿qué crees que sabe el venezolano de Teresa Carreño?

GUSTAVO COLMENARES: Yo creo que no sabe nada. La gente común, el pueblo común no sabe nada. O sea, yo pienso que los que saben son las personas... Digamos, el común de la gente sabe que es un personaje famoso, más nada. La otra parte, gente que puede tener un nivel cultural un poquitico más alto, puede saber que fue músico, que fue pianista, pero más allá no creo que... Y la gente que estudia música, pues tiene que saber. Los músicos. O la gente de la parte cultural tiene que saber quién fue Teresa Carreño.

SELENE: Que saben más de su vida privada que de su desempeño artístico.

GUSTAVO COLMENARES: Yo creo que sí, que es verdad. Porque la gente lo que le encanta saber es que se casó tantas veces, que vivió amargada porque nunca consiguió sino el último matrimonio parece que fue, el que consiguió el amor de su vida. Pero esa es digamos la parte... Es chisme. Pero la parte que realmente da valor al personaje digamos... La gente no lo sabe. Lo que llega a los estratos más bajos de la sociedad es lo que yo llamaría el chisme.

SELENE: exacto, pero ni siquiera, o sea la gente que sabe muy poco... la gente que no sabe nada de Teresa Carreño, hay gente que de repente sabe que es pianista o que es alguien de artista, pero la gente que más bien está envuelta con la cultura y yo le he preguntado, son la gente que me dice “¡Ay! Sí, que se casó cuatro veces”. O sea, tampoco saben mucho, y lo que saben es que era una pianista y que se casó cuatro veces.

GUSTAVO COLMENARES: Es verdad. Yo pienso que el problema está en los valores de la sociedad. O sea, la sociedad actual está estructurada en base a los medios, a la televisión a la farándula a la política, al deporte, entonces a la gente lo que le atrae es esto. ¿Quién metió gol ahorita? ¿Quién ganó en el partido? El presidente... La política... ¿Entiendes? Y la farándula. Entonces, eso es lo que la gente está acostumbrada a comer. Por eso es que cuando uno da clases es difícil. Es muy difícil luchar con cosas tan solidificadas en la manera de pensar de las personas. Por ejemplo, yo este año en Historia de la Música, en tercer año, yo les mandé a escuchar, agarré Beethoven. Les dije, bueno, tú agarrá tal obra, tú tal obra, la oyes y me haces un trabajo de lo que te guste de esa obra. Bueno, eso fue impresionante y vinieron asombrados... “*Profesor, me encantó*” y me la analizaban y yo me quedé asombrado... Y dije “*Oye, lo logré*”. Sí, se metieron en la obra: la compraron, la escucharon, la grabaron. Y hasta la tenían en la exposición tipo “*y este pedacito, y en este pedacito*”. O sea, una cuestión asombrosa. Yo dije, por lo menos rompí un poco con el ciclo ese que uno está como encadenado, entiendes? Hay que buscar un poco otra valoración de las cosas. No es que lo otro no sirve, sino que la sociedad venezolana tiene que subir varias cosas que en los últimos años se han desnivelado, cosas importantes. Ciertos valores intelectuales, culturales, hay que revisar un poco las cosas. Ese es mi punto de vista... Te iba a comentar otra cosa, un dato suelto. Analizando este Proyecto Pianola, hay una parte musical muy interesante que es el hecho que la técnica pianística no era igual en el S XIX y XX que actualmente. La valoración es diferente. En parte, uno de los hechos más contundentes que ha pasado o que es el legado del S. XX es la grabación, la grabación en disco, sea el disco que sea, hasta la actualidad. Lo que ha hecho es que los públicos sean más exigentes. ¿Por qué? Porque la persona oye un disco y oye una calidad de grabación que ha sido pasada por laboratorios de sonido, que ha sido mejorado o que el pianista se equivocó 20 veces pero al final lo arregló y sale la versión arreglada. También la acústica. Lo que tú logras con un equipo de grabación no es lo mismo que en un salón o en una sala de conciertos. Entonces, el criterio que uno tiene actualmente de lo que es una interpretación es muy diferente a lo que era cuando Teresa Carreño tocaba. Eso por un lado. Por otro lado hay otra falla importante. Los pianistas actualmente no tocan, hablando ya de la técnica pianística, como se tocaba en el S. XIX. Una de las cuestiones que hemos descubierto de Teresa Carreño es que ella usaba mucho pedal. Excesivo pedal.

Ella tocaba y todo el tiempo pedal, pedal, y las notas se mezclaban. Y hoy los profesores de pianos dicen, “*no, pero suelta el pedal. No se oye la armonía, no se qué*”.

ANEXO 12-6

SELENE: A pesar de que ella tiene el librito del uso del pedal. Yo lo empecé a leer y lo que dice al principio es eso “*no usar excesivamente el pedal*”.

GUSTAVO COLMENARES: Bueno, pero “*no usar excesivamente el pedal*”, pero ella en ciertas armonías – ojo no lo veas como que se está contradiciendo, no – sino que excesivamente el pedal puede ser meterlo en cada armonía. ¿Me entiendes? Entonces en muchas de las cuestiones que hemos visto ella metía el pedal y se mezclaban todas las armonías y todos los sonidos. Uno ---- eso y dice “*¡oye! Pero algo está mal en el rollo*” o algo estamos haciendo mal. Aparentemente, aparentemente no, era la forma como tocaba. Entonces, ahí entra el análisis musicológico, habría que ver cómo era la técnica del siglo XIX – ese librito es una fuente importante -, ver como tocaban los pianistas de la época, ¿ok? Y tratar de ver gente que tocó con ella que logró grabar en LP y ver la técnica, o sea gente de una misma generación. Como te digo, esto es un proyecto complicadísimo, es complicado porque tiene muchas facetas, y de hecho eso es lo que lo ha convertido en un proyecto tan extenso, porque no es nada. O sea, yo he tenido que aprender, primero a decodificar los rollos, después he tenido que aprender mecánica, mecánica del instrumento para saber cómo se hacían los matices a nivel mecánico a nivel de válvula. Después tienes que aprender técnica pianística, o sea ver como era.. para poder interpretar un hoyo un huequito en un sitio donde tú dices “*oye, por que lo dejó ahí*”. Y después aprender el mecanismo de la vuelta y de la Pico y la Buduá (¿). Porque todo mecanismo tiene falla. Sea el que sea tiene falla. ¿Me entiendes?

SELENE: Y, ya que me dijiste lo del pedal. ¿Qué has conseguido con respecto a la manera de tocar de Teresa Carreño? O sea, ¿tienes algunos tips de cómo tocaba Teresa Carreño, qué la caracterizaba de repente?

GUSTAVO COLMENARES: No, no definitivo. No tengo todavía una conclusión porque lo que tenemos son pruebas todavía. Lo que tenemos son algunos... o sea todavía en esa parte no hemos hecho un análisis estrictamente musical, porque el resultado todavía no está limpio. Porque tú sabes que esos son pruebas y pruebas y se hacen escaneos. Todavía no, todavía no tengo resultados concretos.

SELENE: ¿Y a partir de qué año más o menos son los rollos de pianola que ella grabó?

GUSTAVO COLMENARES: Mira, los rollos... ella murió en el 17. Alrededor del 15, 14. Más o menos del 10 al 15. Más o menos lo que yo he visto.

SELENE: O sea, son realmente son los últimos años de su vida. Los 10 últimos años de su vida.

GUSTAVO COLMENARES: Sí... sí. Según recuerdo. Puede haber antes, pero no tengo la fecha, tendría que buscar los documentos.

SELENE: Y... ¿por qué crees que Teresa Carreño merece dar su nombre al teatro? ¿Que el teatro se llame Teresa Carreño?

GUSTAVO COLMENARES: Yo se lo hubiera puesto también.

SELENE: ¿Por qué?

GUSTAVO COLMENARES: Es el personaje más importante a nivel de musical que ha tenido Venezuela.

SELENE: ¿Musical o a nivel artístico en general?

GUSTAVO COLMENARES: A nivel musical y de renombre internacional. A nivel artístico en general. Si te pones a ver, bueno, hay cantantes, hay orquestas, pero casi todo es del S. XX, pero un personaje que ha trascendido su época: Teresa Carreño. O sea Teresa Carreño para nosotros es como hablar de Beethoven para los alemanes. ¿Entiendes?

SELENE: ¿Sabes de alguna manifestación así de cine o teatro que se haya hecho de Teresa Carreño?

GUSTAVO COLMENARES: No. Nada. No conozco nada. Creo que no lo hay, porque he buscado por todos lados y no recuerdo haber visto nada.

FIN

Entrevista Sr. Arturo González

Curador Museo Teresa Carreño.

Fecha: 31 de agosto de 2004.

ENTREVISTADO: Arturo González

ENTREVISTADORA: Selene Quiroga

SELENE: Como curador de la sala de Teresa Carreño, ¿qué cree que sabe el venezolano sobre Teresa Carreño?

ARTURO: Bueno, yo creo que el venezolano sabe muy poco sobre Teresa Carreño. Porque, aquí entra gente que yo veo, de cierta postura etc. Y no saben quién fue Teresa Carreño. No saben nada de ella, ni quien fue, ni nada, ni qué hacía ni nada.

SELENE: ¿Por qué cree Ud. que merece Teresa Carreño darle el nombre a la principal sala de conciertos del país?

ARTURO: bueno, porque Teresa Carreño fue una mujer conocida en el mundo entero. Ella tocó en cuatro continentes. Ella a donde no fue fue a la China, si hubiera podido hubiera ido a la China. Ella tocó en Nueva Zelanda, en Suráfrica, en América y Europa. Bueno, y fue una mujer sin prejuicios en aquella época porque se casó cuatro veces. Aquí nunca había sucedido eso, ni en Venezuela y yo creo que ni en el mundo. Ninguna mujer se había casado cuatro veces. Fuera de lo común. Ella fue fuera de lo común.

SELENE: Otra pregunta... Teresita Tagliapietra cuando muere su madre (Teresa Carreño) ¿ella va a Nueva York?

ARTURO: Después de que muere Teresa, Teresita va a Nueva York con una niña recién nacida. Regresa a Nueva York con una niña, y como encuentran que Teresita no está normal, la interna en un hospital psiquiátrico. Yo te puedo enseñar las cosas del hospital psiquiátrico. Bueno, esa niñita que no estaba loca como la madre, la adopta una señora Harris de Chicago y esto te lo digo porque hay una carta de la Señora Harris a Teresita diciéndole que su hija está en manos del mejor pediatra de Chicago y con una nurse Noruega, o sea que tenía que ser una persona de dinero para que tuviera... En todos los Estados Unidos, para que tuviera eso.

SELENE: ¿Ud. me comentó que la casa Stenway pagaba el hospital psiquiátrico de Teresita Tagliapietra?

ARTURO: La casa Stenway pagaba, yo no sé si era mensual o semana, 25 dólares. Y la prueba de eso que te estoy diciendo, porque hay una carta de la señora Harris a Teresita, donde le dice eso que te acabo de contar, que la niña esta en manos del mejor pediatra de... Y, para confirmarte más eso,... "*dedico este libro cariñosamente a mi pequeña amiga Teresita Carreño Harris*". (Lee esto en la biografía de Teresa Carreño escrita por Martha Milinowski)

ARTURO: Después, ella tiene otro hijo. Y ella le puso el nombre del que fue su marido: Anthony Blois.

SELENE: ¿Y vino para acá para Venezuela cuando las cenizas?

ARTURO: Sí, como no. Vino con ese niño a quien yo conocí y quien estuvo en mi casa en Nueva York. Y él iba a hacer una diligencia a Chicago, y yo ahora abono, ¿no? Él de seguro llegó a saber de que allá...

SELENE: ¿De Teresita Harris?

ARTURO: ... de Teresita Harris. Te estoy hablando de hace como 50 años. Una bellísima persona. Él se mató en un accidente. Un accidente, no, le gustaban las carreras de carros y se mató en una cosa de esas. Bueno, entonces... Ese joven llegó y se casó aquí con una muchacha de Río Caribe, llamada Dianora Olivier. A quien yo conocí por los años 50. Iba yo para Nueva York y ella también iba.

Entrevista Jesús Eloy Gutiérrez

Investigador y redactor de Cuaderno de Difusión sobre Teresa Carreño

Fecha: 16 de julio de 2004

ENTREVISTADOR: SELENE QUIROGA.

ENTREVISTADO: JESÚS ELOY GUTIÉRREZ

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: tomar en cuenta a la hora de abordar el personaje es que en torno a ella se ha creado mucho mito, mucha idea de ponerla más grande de lo que es, pero no en el sentido real de lo que significó el personaje. Entonces, yo creo que a la hora de iniciar una investigación primero se debe comenzar por revisar todo lo que se ha escrito y todo lo que se consigue, por lo menos acá en Venezuela sobre el personaje, que es abundante.

SELENE: Me llamó la atención que en tu libro consideraras tres facetas en el caso de Teresa Carreño: madre, mujer y músico.

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Sí, y ha sido uno de los aspectos poco estudiados, porque siempre en lo que más se han concentrado los estudios es precisamente en la parte de conciertos y todo eso. Aunque si uno se pone a revisar por lo menos toda la hemerografía y todos los materiales que hay ahí abajo, consigues que hay cosas que ni siquiera han sido referidas en ninguno de los textos que existen ahora. Pero, en verdad la idea que yo manejaba cuando escribí esto era como presentar no solamente esa parte de su actividad como concertista, sino también esas otras facetas de la vida que han sido un poco ignoradas.

SELENE: ¿qué papel jugó el piano para ella?

JEG: El piano fue lo primero.

SELENE: Y ¿qué papel jugaban entonces sus hijos y sus esposos?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Mira, es que un personaje como Teresa yo creo que se acostaba y se despertaba pensando en el arte que hacía, que era tocar el piano, que era lo mejor que hacía. Y en las otras facetas, por ejemplo, en lo de maestra y en lo de compositora, que es otra de las cosas poco indagadas y, también como cantante, las veces que incursionó en esas otras actividades logró también una excelencia. Por lo menos yo creo que si se hubiera dedicado, si hubiera tenido tiempo para dedicarse también a la composición, hubiera sido uno de los grandes compositores de la época. Pero si uno se ubica en el tiempo, no es ahorita que hay los aviones y se podía trasladar en horas de un lugar a otro... Tenías eran barcos y todo lo que implicaba eso, los medios de transporte de entonces y toda la realidad que se vivía.

SELENE: Entonces para ti el piano era lo central en su vida.

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Sí.

SELENE: ¿Cómo comenzaste a interesarte por Teresa Carreño? ¿Por qué ella?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Mira, en principio porque trabajo aquí en el Teresa Carreño. Comenzamos esta serie de publicaciones que tratan de dar a conocer personajes vinculados al teatro y a primera fue sobre Reinaldo Hahn, que lo hizo la Sra. Teresa, la señora que te atendió el otro día. Y bueno, el teatro nunca había preparado un texto dedicado a – algo de lógica – que nunca se le ha rendido un homenaje de ese tipo... hubiéramos querido que fuera otra cosa, algo a color, pero esperemos que se pueda hacer una re-edición aumentada y a posteriori. Mira, yo me acerqué al personaje, no sabía sino lo básico.

SELENE: ¿Qué sabías?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Bueno, que había triunfado con sus conciertos, que el teatro tenía el nombre... lo básico. Entonces cuando comencé a leer todo lo que se ha escrito sobre ella, yo realmente quedé fascinado con el personaje y bueno, será uno de mis temas de investigación por largo tiempo.

SELENE: ¿empezó como algo de trabajo pero se convirtió en algo personal?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Sí, Sí. Ya estoy pendiente de todo lo que está relacionado.

SELENE: ¿Qué es lo que tú crees ahora, que eres investigador del tema, que sabe el venezolano sobre Teresa Carreño? O sea, la gente que no ha investigado, que no se especializó en música o no se han dedicado a estudiar Teresa Carreño.

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Cuando te dicen “Teresa Carreño” lo que identifican es “¡Ah! El teatro”. Identifican el teatro, porque el teatro tiene un peso a nivel de imagen, entonces cuando hablan de Teresa Carreño.

ANEXO 14-1

SELENE: O sea que crees que principalmente lo que la gente conoce es el teatro. Que cuando nombran a Teresa Carreño lo que piensan es en el teatro pero ¿saben algo sobre ella?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Muy poco. Algunos lo mínimo que saben es eso, que fue pianista. Pero otros desconocen que fue compositora, que fue cantante, que hizo todo ese recorrido por esa época por todo el mundo prácticamente. Y bueno... todo lo que significó ella en el momento en que vivió para la música entonces.

SELENE: ¿Qué significó ella para la música de entonces, considerando que era una mujer, que era una de las pocas mujeres que se dedicaba a esa actividad?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Mira. Uno se pone a revisar todas las críticas y los grandes músicos de la época, uno ve la importancia que tenía ella en ese momento para lo que está experimentando la actividad musical entonces. Pues, creo que veo algunas ahí de los grandes músicos del momento. Eso solamente hasta ahora se ha tenido como lo puramente referencial, yo creo que esa es una de las partes que hay que profundizar más en una investigación, por ejemplo, ver por qué ella tocada estos repertorios y no otros, porque tocaba unas piezas y no otras. No sé si me entiendes. Y también para ir a buscar un poco cuál es el gusto del público de entonces.

SELENE: ¿ella tenía un repertorio particular?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Sí, yo creo que hay cosas que se repiten. Por ejemplo, Beethoven es uno de los fijos. Chopin es otro, Entonces era porque, tenía que ser que porque gustaba.

SELENE: ¿Conoces alguna obra de Teatro, cine, televisión o algo así que se haya hecho sobre Teresa Carreño?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Hay un video documental que hizo cuadernos Lagoven en el año 92.

SELENE: ¿El video dirigido por Marilyn Birchfield y actuado por Dalila Colombo... ¿Que tal te pareció?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Tiene algunos pelones, precisamente porque está basado en datos erróneos. Por ejemplo hay una cosa que se ha manejado mucho que Teresa Carreño fue invitada por Joaquin Crespo a Venezuela. Ese es uno de los que ahorita me acuerdo. Pero hay varios que tendríamos que estarlo viendo aquí. Ese es uno de los datos y bueno, hay documentos que prueban ya que en efecto ella viene a Venezuela porque su esposo está enfermo y necesitaba unas vacaciones.

SELENE: Es decir, que viene ¿por iniciativa propia?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Sí, como casual. Lo que pasa es que luego, claro, ella al ser una figura tan importante afuera, tenía que rendirle todo el homenaje y ahí empieza... Hay también una obra, que se presentó... lo hizo... ya va. Déjame buscarte el programa. Es una obra de teatro infantil... "Teresita".

SELENE:

¿Es una obra infantil?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Sí, es una obra netamente infantil. Cuando se presentó acá, verás que hay todas estas funciones. Al final se realizaron fueron dos funciones nada más. Tuvo que suspenderse porque el público no fue receptivo con la obra porque supuestamente, como ya se había estrenado el año anterior allá, ya mucha gente la había visto y parece que no gustó. A nivel de público no tuvo la mayor receptividad. Yo en realidad no sé, no sé como calificarla.

SELENE: ¿Era biográfica?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Sí... sí. Teresita de niña y ella te va contando toda su vida a partir de un piano. Y también, bueno, otro de los comentarios de entonces fueron que los personajes que encarnaron, los actores que encarnaron a los personajes tampoco estuvieron a la altura.

SELENE: Había un Programa de Música para los niños que se realizó aquí en el Teatro Teresa Carreño ¿Quién lo hacía, quién lo organizaba?

JESÚS ELOY GUTIÉRREZ: Ese era un programa de la Fundación Beracasa. Eso tuvo alrededor de 75 mil niños que vinieron durante esos 10 años a ver los distintos programas, porque estaba organizado en distintas fases. Ahora se está haciendo un programa que, hace como año... un año... creo que ya tiene un año, con el Ballet Teresa Carreño. Esteee, parecido a esto pero que tiene que ver con Ballet. Y dentro del programa ahí está una Danza, que es basada en una obra de Teresa Carreño.

Entrevista Sra. Alecia Marciano.

Ex -Directora Museo del Teclado

Martes, 13 de julio de 2004.

ENTREVISTADA: Alecia Marciano

ENTREVISTADORA: Selene Quiroga

ALECIA MARCIANO: Estas obras que están aquí fueron hechas, ésta fue ordenada por el Ministerio de Educación, una biografía escolar, poniendo entonces todas sus cosas de trabajo, pero no su vida porque fue un poquito disoluta en el sentido de que se casó con uno, se casó con otro, etc, etc. Bueno, su vida emotiva (risas) Su vida amorosa. Entonces ahí está restringido, nada más está su trabajo como pianista. Con respecto al piano Weber de Teresa... Cuando el piano de Teresa Carreño fue reconstruido tú sabes que Rosario fue la que compuso el museo del teclado con toda su colección de pianos. Eran 23 instrumentos, todos muy específicamente coleccionados. Y, bajo el gobierno del Dr. Caldera, primer Gobierno, y bajo los auspicios de Alicia Pietri de Caldera, se conformó en el Parque Central, en la Mezzanina del edificio San Martín, se conformó un museo para instrumentos con una acústica que era la mejor acústica que había en Venezuela. Ahí se colocaron todos esos instrumentos antiguos que, por lo general, los instrumentos antiguos tienen, tenía pocos sonidos, y para que se oyera en todo el salón. Ahí se ubicó especialmente el piano de Teresa Carreño. Porque lo correcto era que si era un museo de instrumentos de teclado, el principal fuera el de Teresa Carreño. Ahí estaba siempre eso bajo el cuidado de un experto que se mandó a Alemania para perfeccionarse en el asunto del mantenimiento del piano, que fue el Señor Carlos Boza. El museo tenía una misión magnífica, porque todos los Sábados y Domingos se daban conciertos, recitales, conferencias musicales, todas esas cosas.

Ahí se colocó el piano de Teresa Carreño, pero luego, un buen día, decidieron rescatar el piano y llevárselo para el Teresa Carreño.

Bueno, eso es lo que, respecto a Teresa Carreño, más o menos te puedo documentar. Tengo también varias fotografías de ellas, de todo, porque en Alemania se hizo un museo de Teresa Carreño. Ahorita no recuerdo el nombre del encargado de eso, pero yo sé que Rosarito mandaba muchas cosas para allá, para ese museo.

SELENE: ¿Era donde estaba la casa de ella? En Villa Teresa

ALECIA MARCIANO: En Alemania... Específicamente no te puedo decir dónde. Sé que estaba en Alemania y el día que estaban trasladando el piano que nos lo quitaron el museo – ya no estaba yo ahí – para llevarlo al Teresa Carreño. Ese día yo pedí la palabra y me negaron la palabra, porque estaban hablando de Teresa Carreño y de todo, y cuando dijeron que no estaba en ninguna parte yo iba a decir: *“Señor, el Señor fulano de tal ha organizado un pequeño museo sobre todas las cosas de Teresa Carreño que ha encontrado en Alemania”* Como ella vivió tantos años allá... Así que eso es lo que yo te puedo tramitar.

SELENE: aparentemente al principio el papá la puso a tocar en público por necesidad... Lo hicieron por necesidad, que la pusieron a tocar, porque al principio no querían que una mujer, que una Carreño tocara para mantener a la familia. Lo hicieron como por necesidad, entonces...

ALECIA MARCIANO: Bueno, lo que yo tengo entendido es eso, que ellos la especularon mucho. Porque la ponían a dar conciertos, conciertos y conciertos y la niña, bueno, no tuvo como quien dice una infancia feliz, sino como obligada a estar tocando. Y luego le fueron formando un carácter que ya no podía salirse de ese ritmo en que la habían incluido. Y tuvo la suerte que en ese tiempo no había ninguna – Sí bueno, estaba la esposa de este, Schumann –

SELENE: Aunque ella era un poquito mayor, creo, que Teresa. No era tan contemporánea.

ALECIA MARCIANO: Sí, pero bueno, Eran ellas las únicas, las dos mujeres que tocaban piano y que fueron llevadas. Aprovecharon el momento. Todo fue conveniente para que ella pudiera lucirse y llegar donde llegó. A mí me contaba el doctor Manuel Leoncio Rodríguez, que la conoció – él fue uno de los fundadores de la Sinfónica, él era abogado y violinista – él me contó que lo de Teresa Carreño no era tanto lo que ella tocaba, era lo que... la presencia de Teresa Carreño. Dicen que cuando ella entraba escena, ya,

ANEXO 15-1

tenía ganado el público. Que era impresionante el dominio de su presencia en la escena. Y tú sabes que eso es lo más importante que hay para un artista: la escena. De modo que ella era una de esas personas. Ella al entrar ya se adueñaba del público. Lo demás, bueno, lo demás cualquiera lo podía hacer. Teníamos en el museo, teníamos una colección de rollos tocados por Teresa Carreño.

SELENE: ¿De rollos de pianola?

ALECIA MARCIANO: De rollos de pianola. Y ahí en el museo teníamos una pianola y la tocábamos y sí... Toca ella, Teresa Carreño. Eso es lo que más o menos te puedo yo contar sobre ella. ¿Qué otra cosa más? Bueno, lo demás está en estos libros.

SELENE: ¿Ud. como conoció la figura de Teresa Carreño?

ALECIA MARCIANO: Espérate para decirte. Desde pequeña yo voy a nombrar a Teresa Carreño. En mi familia, todos eran muy... yo tengo... mi mamá tenía una prima que era una gran pianista. Y ella fue la que fundó la Academia Musical de Cuba. Desde entonces, en la familia siempre ha habido un gran amor por la música. Bueno, eso es lo que te puedo decir. Entonces allí en mi casa cantaban y todo. A mí me pusieron al piano, yo estudié bastante piano y después nació mi hija Rosario y a los cuatro años, este mismo doctor, Rodríguez cuando la vio le dijo "*Mira, tiene las manos de pianista*". Ese fue el día que nació. A los cuatro años empezó clases con él, después clases con la otra amiga de la familia, así hasta que la agarró Mercedes Maldonado, que era la mejor pianista que había aquí. Y de ahí pasó a la escuela de Música con el profesor Manersti (¿) Y después de ahí ganó varios premios y se fue para Austria y se quedó en Austria. Desde entonces la figura de Teresa Carreño, pero en aquella época no había este vocabulario, como vamos a decir, "suelto" de ahora. A las personas no se les echaba su vida íntima a la calle así. Eso era muy reservado, y cuando en mi casa se hablaba de Teresa Carreño era de una gran pianista, Teresa Carreño. ¿Si? Siempre. Pero después, claro, entonces empieza uno que si Teresa Carreño hizo esto, que si Teresa Carreño hizo lo otro, pero nunca, nunca en detrimento de ella, sino poniéndola más bien como una especie de Mártir de la familia. Que tuvo que cargar con toda su familia, después con todo el mundo, después, bueno pues.---Por eso, pobrecita, llega el momento en que estaba como, que le va esa... Bueno.

Eso es lo que yo te puedo decir de ella. Teresa Carreño: una gran pianista, magnífica pianista, pero también, una mártir del teclado, para mí concepto: una mártir del teclado.

SELENE: ¿A Ud. que le parece esto de que siempre se haya como de repente esa parte de su vida personal? No sé si por respecto, que ella se haya apartado un poco y no se conozca... y a pesar de eso la gente... ¿sabe?

ALECIA MARCIANO: Sabía, Sí sí sí. Sí era un respecto hacia la persona que de verdad no tuvo suerte en el asunto matrimonial, pero que es una gran artista. Así que, ya te digo, el concepto que tengo yo de ella fue que fue una gran mujer, fue una gran... Rosarito, bueno, Rosarito le dedicó su vida a todo eso, no solamente... bueno, ella también se dedicó.

SELENE: ¿Por qué Rosario Marciano escoge o se dedica tanto a Teresa Carreño? Porque, obviamente Rosario ha sido clave para difundir a Teresa Carreño.

ALECIA MARCIANO: Bueno, yo te voy a decir, porque Mercedes Maldonado – que era una gran pianista y fue una de sus profesoras – la indujo mucho a admirar a Teresa Carreño y un día se fue con ella a ver dónde estaba Teresa Carreño. ¿Qué pasó con Teresa Carreño? Porque ni siquiera se pensaba en hacer ese teatro Teresa Carreño. Ese teatro se iba a llamar Juan Bautista... Vicente Emilio Sojo.

SELENE: ¿Se iba a llamar Vicente Emilio Sojo?

ALECIA MARCIANO: El nombre de ese teatro es Vicente Emilio Sojo.

SELENE: ¿Y cuándo se decide...?

ALECIA MARCIANO: Bueno, de repente decidieron que... Entonces Rosario, Rosario ya había ido al cementerio – creo que está por ahí retratada la tumba de ella, estaba en una copa.

SELENE: En el ánfora.

ALECIA MARCIANO: Sí, un ánfora. Estaba en el cementerio, Yo fui con ella también. Entonces ella hizo todas las tramitaciones con un y que pariente de Teresa Carreño y lograron sacar los restos de Teresa Carreño y llevarlos al Panteón Nacional.

SELENE: ¿O sea que Rosario fue la que promovió la movilización...?

ANEXO 15-2

ALECIA MARCIANO: Ella promovió, el nombre de Teresa Carreño lo sacó a flote Teresa Marcial. Después que están en eso, el pobre maestro Sojo, que ha sido muy olvidado (Hay que tener en cuenta una cosa: Vicente Emilio Sojo creó toda la nueva generación de músicos de Venezuela, creó la Orquesta Sinfónica de Venezuela, sacó a flote una enorme cantidad de obras olvidadas de los grandes escritores musicales de Venezuela,. Sin embargo yo no oigo que nadie nombra al maestro Vicente Emilio Sojo. Y, pero en ese momento sí se le iba a dar: ese teatro era con el nombre de Vicente Emilio Sojo).

SELENE: ¿Y en qué época fue eso más o menos? ¿Cuando se pensaba construir el teatro?

ALECIA MARCIANO: De repente salieron diciendo que era Teresa Carreño. Al lado pusieron este otro... a José Felix Ribas. Perdóname, dispensa la expresión: ¿qué pito tiene que tocar José Félix Ribas aquí en la música? ¿Ah?

Bueno, muy bueno fue, hizo su carrera política, revolucionaria, lo que sea, pero no tiene nada que ver con la Música. Que si era porque era joven. ¡No! Aquí ha habido otros musicólogos o músicos bastante meritorios como para ponerles... Le han podido poner. ¿Por qué no le pusieron Juan Bautista Plaza? ¿Por qué no le pusieron a eso Vicente Emilio Sojo? ¿Por qué? Pónganle a otra cosa cosa “Museo Teresa Carreño”, pues. Un Museo de Teresa Carreño. Teresa Carreño tiene cosas como para haber hecho con todas sus cosas un museo de las cosas de Teresa Carreño como el que está en Alemania. De modo que son personalidades que sí se les ha dado, pero como que aquí... eso es como en Venezuela que aquí es el país de las Estatuas que caminan.

SELENE: A mí eso del nombre del Teatro Teresa Carreño es algo que me llama la atención, porque, mucha gente, muchos venezolanos no conocen mucho de Teresa Carreño, y lo que conocen es el Teatro.

ALECIA MARCIANO: Nada más que el teatro, pero no saben de ella.

SELENE: Por eso me llamaba la atención por qué le habían puesto ese nombre al teatro. ¿Sabe algo de eso?

ALECIA MARCIANO: No... no... no, nada. El piano salió para allá después de que estaba el teatro ya hecho con el nombre de Teresa Carreño.

SELENE: Pero Ud. me dice que al principio se pensaba ponerle Vicente Emilio Sojo.

ALECIA MARCIANO: Cuando se hizo eso, el nombre era Vicente Emilio Sojo, Sí. Que no me digan que no, porque yo estaba ahí. Nosotros estábamos en frente, estábamos en el Museo de Instrumentos de Teclado, que también lo quitaron (tú sabes como es aquí). Después que teníamos esa labor hecha del museo, cayó el Gobierno de Caldera, llegó el gobierno del presidente Pérez, Carlos Andrés Pérez. Inmediatamente dos señoras se trasladaron allá al Ministerio, porque resulta que... Al Ministerio no, a Carlos Andrés, porque resulta que el Ministro anterior les había llamado la atención con la cantidad de dinero que ellos necesitaban para matar sus corotos, sus instituciones y por qué el Museo del Teclado marchaba perfectamente bien con ocho mil bolívares mensuales. Porque aquí no hay cosa peor, y te tiras de enemigo al que sea, si tú eres honrado en una cosa de gobierno. Bueno, entonces resulta que nosotros manejábamos eso con ocho mil bolívares mensuales. Entonces ellas dijeron, una de ellas dijo que ellas necesitaban el Museo del teclado, o sea la Mezzanina del edificio San Martín, para poner unos niños de la Charneca. Para poner una escuela de niños de la Charneca... y nos conmidaron, en el término de 24 horas a desalojar el museo del teclado, porque si no tiraban los pianos a la calle. Tengo documentos de esto. De órdenes del General... Coronel ese que nos fue a decir.

Tuvimos que salir en carrera, y el Sr. Egildo Luján, que tenía una institución de venta e piano, que se llamaba “Teclado” en El Rosal, y él nos permitió poner todo allá. Después que cayó el gobierno... yo le pedí a un Ministro audiencia, que me diera audiencia porque yo quería hablar con el propio Carlos Andrés Pérez. Yo sabía que si yo hablaba con Carlos Andrés Pérez, Carlos Andrés Pérez no permitía eso, porque Carlos Andrés Pérez era un hombre muy inteligente. Sea lo que sea, regaló un buque donde no debía y cosas por el estilo pero era un hombre muy inteligente, estaba bien preparado por Rómulo Betancourt. Y resulta que no me lo permitieron, no me permitieron hablar con el Presidente de la República. Entonces sacamos los pianos de ahí, después cuando viene, cae, llega Herrera Campins, el Doctor Enrique Pérez Olivares, Ministro de Educación, le reclamamos lo del Museo, inmediatamente da orden, pro el Museo ya... el lugar ya estaba ocupado y entonces nos mandaron para el edificio Tacaroa. Allá pusieron los pianos, eso no tiene acústica, allá no va casi nadie, allí atracan la gente abajo, ese no es el lugar para el

ANEXO 15-3

Museo del Teclado. El Museo del Teclado debe estar cerca de los Museos, cerca del Ateneo, cerca de los Museos esos de Arte. En ese lugar tienen que acondicionarle una casa, un pabellón, lo que sea para poner el Museo del Teclado. Esa ha sido mi idea y la de su hija que es Rosario del Pilar, que es aquella que está ahí, es Rosarito, es Carolina y entonces ella dijo: “no mamá, abuelita, lo que debe ir ahí, eso debe estar en Capa (¿)” Y otras personas también dijeron que debería estar en ese lugar.

Eso fue lo que pasó, y mientras esto sucedía, ya le habían quitado el nombre al Teresa Carreño, que era el de el Doctor este que yo le dije, y pusieron a Teresa Carreño. No se sabe de dónde salió eso. Y después al otro, le pusieron José Félix Ribas y yo pregunto, pero por qué José Félix Ribas si hay otros tantos autores venezolanos que pueden llevar ese nombre y me dijeron “no, porque él es el ídolo de la Juventud”. Y entonces ahí no más se iba a reunir la juventud. Yo te digo que hacen unos disparates tan grandes... bueno, qué se va a hacer.

SELENE: Sra. Alecia, Ud. en el Museo del Teclado, ¿qué era lo que exactamente hacía?

ALECIA MARCIANO: Bueno yo era la Directora cuando Rosarito no estaba. Después estaba una secretaria, después estaba el bedel que cuidaba los pianos, y después estaba Bosa. Esos eran lo que... el curador pues, los que tenían el museo del teclado. Y siempre lo manteníamos en perfecto estado todo. Hay una biografía sobre Otilio Hebbner, que era la dueña de ese piano que se llama “Piano de Brahms”, porque Brahms era muy pobre y no tenía piano, entonces Brahms tocaba donde la familia Hebbner, y la familia Hebbner le prestaba su piano y él siempre estaba ahí, y tenemos constancia de que ese piano era...

SELENE: En base a su experiencia y de repente, también en base a la experiencia que tuvo a través de su hija, ¿qué cree Ud, que sabe el venezolano común sobre Teresa Carreño? El venezolano que no es estudiado en música ni tiene... sino la gente que anda...

ALECIA MARCIANO: La gente lo único que sabe es que hay un teatro que se llama Teresa Carreño, como decirte el Teatro Municipal. Pero, ni le importa y la cultura en estos tiempos está por el suelo, ni le importa ni saben quien es Teresa Carreño. Posiblemente los instituciones escolares, alguna profesora les enseñe algo sobre Teresa Carreño, pero yo creo que no, porque yo tengo contacto bastante con los educacionales, aquí mismo tengo un niño que estamos educando y ese niño no sabe de música nada. A ellos no les han enseñado de música en los absoluto. De arte lo más que hacen es pintar muñecos. Unos cuantos muñecos, unos garabatos ahí... ok. Pero sobre música, no creo, no he oído nada al respecto. Eso está muy deficiente, habría que iniciar cursos musicales en todos los colegios...el ciudadano común, el ciudadano, este... Clase, vamos a decir, clase media baja y clase media alta es difícil. La, quizás la alta es un poquito más porque hayan leído o hayan visto algún retrato de Teresa Carreño o algo así.

Por cierto, ahí hay un retrato de Teresa Carreño, que tenemos, que pintó una pintora austriaca, y ahí está... ella so... cuando se hizo esa exposición esa pintora hizo una obra sobre Teresa Carreño, ahora te la voy a mostrar un retrato de eso.

SELENE: Y de la gente que sabe algo de Teresa Carreño, ¿Ud. ha notado qué saben más sobre su vida privada o sobre su vida como músico?

ALECIA MARCIANO: Oye, de verdad que yo te voy a decir... Yo creo que más que nada se preocupan de su vida privada. Todo el mundo se preocupa de eso. Yo creo que la vida privada de las personas, es una cosa tan delicada, tan íntima, que hay que respetarla mucho y únicamente preocuparse del bien que su obra o profesión le proporciona a la humanidad. Claro, porque de nada me vale a mí que ella haya tenido una vida privada maravillosa si no sirvió para nada y no le dio nada a nadie. En cambio si ella, aunque tuvo una vida privada un poco agitada, pero se dio toda al público y le dejó íntegro toda su vida al público. ¡Caramba! Eso tiene un mérito muy grande. ¿Tú sabes lo qué es dedicarse nada más que a alegrarle la vida a los demás seres, a las demás personas? Eso tiene un mérito muy grande, grandísimo. Hacerle placentera la vida en esta vida tan tremenda que estamos viviendo a los demás... Eso no tiene con qué pagarse.

SELENE: ¿Conoce alguna obra de Teatro donde den a conocer la vida y obra de Teresa Carreño? ¿Nada?

ALECIA MARCIANO: Nunca he oído nada eso. Sobre la vida de ella no. En eso, bueno, no sé, me da la impresión de que han tenido un cierto respeto en no tocar nada de eso. Sí. Así que, no.

Entrevista a Clara Rodríguez

Pianista venezolana creadora del espectáculo Liszt in Petticoats

FECHA: 22 de diciembre de 2003

ENTREVISTADO: Clara Rodríguez

ENTREVISTADORA: Selene Quiroga

SELENE: ¿Me podrías hablar un poco del espectáculo “Liszt en Faldas”?

CLARA RODRÍGUEZ: Yo creé un espectáculo que se llama... le puse “Liszt en Faldas”, sabes, porque cuando ella era y tocó un concierto el crítico dijo que era una.. que tenía la improvisación de Beethoven, el genio de Verdi, no se que cosa... que en resumidas cuentas era una pequeña Liszt en faldas.

SELENE: ¿de dónde proviene la información sobre Teresa Carreño para el espectáculo?

CLARA RODRÍGUEZ: Está basado más que nada en el libro de Martha Milinoski, sobre la vida de ella, ella fue alumna de Teresa Carreño. Bueno ella lo escribió en inglés, y bueno sacando anécdotas de ahí. Bueno entonces es la vida de Teresa Carreño contada a través de anécdotas y yo hago... y yo toco música de... bueno... he hecho diferentes cosas, pero la última vez que lo hice lo hice con música de Liszt y de Teresa Carreño y un poquito de Gostchalk. Este año se hizo dos veces Liszt in Petticoats 2 veces en el Bolívar hall y en París se lleno.

SELENE: ¿Cómo estaba estructurado el espectáculo?¿era dividido, la parte de concierto y la parte de actuación?

CLARA RODRÍGUEZ: No, es todo seguido.

SELENE: Pero, por ejemplo, tú tocabas la parte de Teresa pero ¿tú encarnabas a Teresa?

CLARA RODRÍGUEZ: No, no, lo hacía una actriz.

SELENE: tu tocabas y ella actuaba

CLARA RODRÍGUEZ: si... hay ciertas cosas... ciertas frases que ella dice como Teresa Carreño y el resto es una narración...narración de anécdotas, ella lee críticas de prensa.

SELENE: ¿hay piezas claves que podemos decir que son de épocas en la vida de Teresa?

CLARA RODRÍGUEZ: Yo creo que lo que se sabe es que ella escribió casi todas sus obras antes de los 20 años, lo que se conoce. Entonces, Laura Pita, ella encontró piezas que Teresa Carreño debió haber compuesto cuando tenía como 8 años que son piecitas cortitas, minuets, cosas así... Luego también está el vals opus. 1 que ella le escribió a Gottschalk, y después bueno, por ejemplo lo que más se encuentra que se sabe que yo he visto son las ediciones que le hicieron en París. A los 14 años ella se fue para París y allí le publicaron sus piezas. Ella escribió seis Elegías por la muerte de la mamá. Bueno, ella le escribió el Valse a su hija Teresita, y la última pieza que ella compuso fue el valse Gayo que lo compuso en Australia y creo que es de... 1911.Las composiciones eran principalmente de cuando era una adolescente. Bueno Beethoven y Liszt tocaba mucho ella, y compositores de la época como Talgberg o MacDowell que ella lo dio a conocer. Pero ella tocaba mucho sus propias obras en conciertos. A la gente le gustan esas piezas, en todas partes donde he tocado la música de ella la gente se pone super contenta, es impresionante, tú sientes. Yo por ejemplo varias veces he hecho... bueno.. el concierto este que toqué aquí lo toqué en París, el mismo programa, aquí toqué dos piezas menos. Pero... yo comienzo con el Estudio un suspiro de Liszt... a la gente le gusta mucho ese estudio. En seguida toco la Elegía de ella, la N°1 y tú sientes que a la gente le encanta, que hay un cosa así como un recogimiento y la gente se emociona y después el Intermezzo que es más ligero.

A ella le gustaba mucho tocar Chopin... las baladas... y tocaba también La Barcarola de Chopin.

SELENE: ¿Hay alguna constante en las composiciones de Teresa?

CLARA RODRÍGUEZ: la musicalidad, el lirismo de las piezas, las melodías, son muy melodiosas, y las que son virtuosas son muy difíciles. Yo creo que por eso no se ha tocado más Teresa Carreño aquí ¿verdad? Hay que dedicarle bastante trabajo y hay que tener una técnica sólida, son piezas de virtuosismo, porque ella era una gran virtuosa y ponía todo lo que sabía en esas piezas.

SELENE: Que crees que sabe el venezolano de Teresa Carreño, ¿cuál es tu impresión?

CLARA RODRÍGUEZ:: bueno es difícil decir, pero... no, la gente conoce el Teatro Teresa Carreño, conocerá la escuela Teresa Carreño o qué se yo... pero uno tiene esa... la cuestión histórica de uno así... de

ANEXO 16-1

Venezuela como “ay... eso fue hace años...” y como que uno no tiene relación con la historia porque las ciudades las rompen toda, no hay continuidad, hacen cosas nuevas, tú sabes, uno siempre cree que eso siempre ha estado así... igualito así de concreto, en parque central ahí, no sé, como no hay... no se conservan cosas históricas la gente a lo mejor, es difícil. Yo siempre supe de Teresa Carreño porque mi mamá es amante del piano, una tía mía también... Yo crecí oyendo a Rosario Marciano tocando a Teresa Carreño. Eso... la sensibilidad de la familia mía, alrededor mío hizo que yo la conociera, y cuando yo fui a Londres gané una beca que se llamaba Teresa Carreño y luego en el Royal College Music donde yo estudié, habían creado un premio que se llamaba Teresa Carreño, donde había que tocar una pieza de ella y yo lo toqué... el Intermezzo.

SELENE: Acerca de la difusión de la música de Teresa, ¿qué me puedes comentar?

CLARA RODRÍGUEZ: yo creo que en los conservatorios todo el mundo debería tocar una piecita de Teresa Carreño.

SELENE: ¿Por qué Teresa Carreño merece darle el nombre al principal Complejo Cultural del país?

CLARA RODRÍGUEZ: Ella fue la única mujer pianista a ese nivel en el mundo, en su época. Clara Schumann fue antes. Teresa Carreño abarca toda la América, toda Europa, fue a Australia estuvo en Suráfrica. Clara Schumann era más vieja, anterior pues y de Europa. Y por su calidad la gente tenía que ver con ella.

SELENE: Hay un hecho en la vida de Teresa que llama la atención, su rol de madre al lado de su rol como profesional del piano, ¿qué opinas acerca de esto?

CLARA RODRÍGUEZ: Si... yo creo que el feminismo ha llegado muy lejos, o sea, se ha avanzado mucho pero hay algo ahí que... tremendamente triste... tu lo verás cuando te cases y cuando tengas hijos, que la mujer tiene una responsabilidad demasiado grande con respecto a la familia, una mujer no puede dejar a su hijo, un hombre sí, un hombre... el hijo nace y al día siguiente en la tarde puede salir a trabajar, una mujer no. Y no es que sea malo eso sino que esa así, es la ley natural. Una madre tiene que estar con su hijo y un pianista tiene que estar practicando el piano todos los días, entonces es... duro... es casi incompatible, o sea, yo no he dejado de tocar ni un día, pero... pero hay sacrificios, muchos sacrificios, es muy duro.

Ella nunca se separó del piano. En cambio, sí, para tocar el piano se tuvo que separar de los hijos, indiscutiblemente. Es una cosa tan dura. Si, pero una persona que es pianista así... no puede dejar de tocar, porque es como si le cortaran la cabeza, se vuelve loca. Una persona que... que como ella desde los 8 años o de los 5 años estaba tocando piano delante de la gente y expresando sus sentimientos de esa manera, no... porque tuviera un hijo no iba a dejar de hacer eso, porque es una fuerza interior demasiado grande que no... o sea, no se puede resistir pues... se hubiera vuelto loca. Yo creo. Sí... porque yo por ejemplo cuando dejo muchos días sin tocar, que lo hago regularmente, que no puedo estudiar, no puedo tocar, se me pasan los días, tengo que hacer otras cosas, cantidades de otras cosas... llega un momento en que me voy poniendo tensa y tensa y tensa, y nerviosa, yo soy mucho más feliz cuando yo estoy estudiando. Tengo más energía, saco más energía, tengo mucho más dinamismo. O sea, imagínate alguien como ella, sería... no sé.

SELENE: ¿Era Feminista Teresa?

CLARA RODRÍGUEZ: Bueno... sí, porque ella realizó su vida, profesionalmente ella colmó esa parte de su vida y yo creo que el feminismo se refiere a eso, de que la mujer también puede salir a trabajar, y. O sea, allí está el doble filo del feminismo, que dice que la mujer y el hombre son iguales, y no son, ése es el problema. Pero sí, porque ella... en esa época había que tener hijos, no había muchas cosas que hacer... anticonceptivos... y... tuvo a sus hijos pero también... ella buscó el amor, ella buscó incansablemente el amor en... tuvo mala suerte con los maridos y a lo mejor una cosa del momento también que los hombres no entendían... un talento así, una dedicación así... necesitas un apoyo en tu casa grande. Por lo menos mi esposo, deja que yo haga todo lo que yo quiera... sí... él es músico también pero él no toca profesionalmente, él da clases de música, él es musicólogo, entiende el piano y entiende que yo tengo que viajar, y todo eso. Pero... si no fuera así, sería horrible, yo no podría, no podría. Y también estar casado con alguien que no entienda la música, debe ser muy difícil, porque ése es tu mundo. Si vas a compartir tu vida tienes que compartir tu mundo también.

Conversación Telefónica con Luis Pastori.
Ministro de Cultura durante el Presidente Luis Herrera Campíns.
Fecha: 4 de agosto de 2004 a las 12:15m

ENTREVISTADO: Luis Pastori
ENTREVISTADORA: Selene Quiroga

SELENE: En base a su experiencia qué cree usted que representó para los venezolanos el hecho de que se fundara el Teatro Teresa Carreño?

LUIS PASTORI: Eso era una cosa indispensable. Y así lo pensó el Presidente Herrera Campíns cuando terminó esa obra monumental. Yo recuerdo que cuando se fue a inaugurar estaba yo con el presidente como Ministro de Oficio de la Cultura en el Teatro y llegó el Rey de España y se quedó asombrado ante lo que vio, y al ver el mural de Soto tuvo una exclamación extraordinaria.

SELENE: ¿Por qué cree usted que merece Teresa Carreño la pianista darle el nombre al Complejo Cultural más importante del país?

LUIS PASTORI: porque fue una venezolana de excepción, fuera de su tiempo, esa mujer fue una mujer aclamada en todo el mundo como pianista, y no sólo como pianista sino como compositora de alto relieve. Y entonces se pensó en muchos nombres y al final el presidente decidió que fuera el de Teresa Carreño.

SELENE: ¿Cómo fue el proceso mediante el cual se escogió el nombre del teatro? ¿Qué nombres se plantearon?

LUIS PASTORI: muy pocos, pero se escogió, el Presidente se decidió, por lo que ya te dije, por Teresa Carreño, que fue una mujer que iluminó su siglo desde Venezuela.

SELENE: ¿Qué cree usted que sabe el venezolano común acerca de Teresa Carreño?

LUIS PASTORI: sabe muy poco, tiene que aprender mucho sobre lo que fue Teresa Carreño.