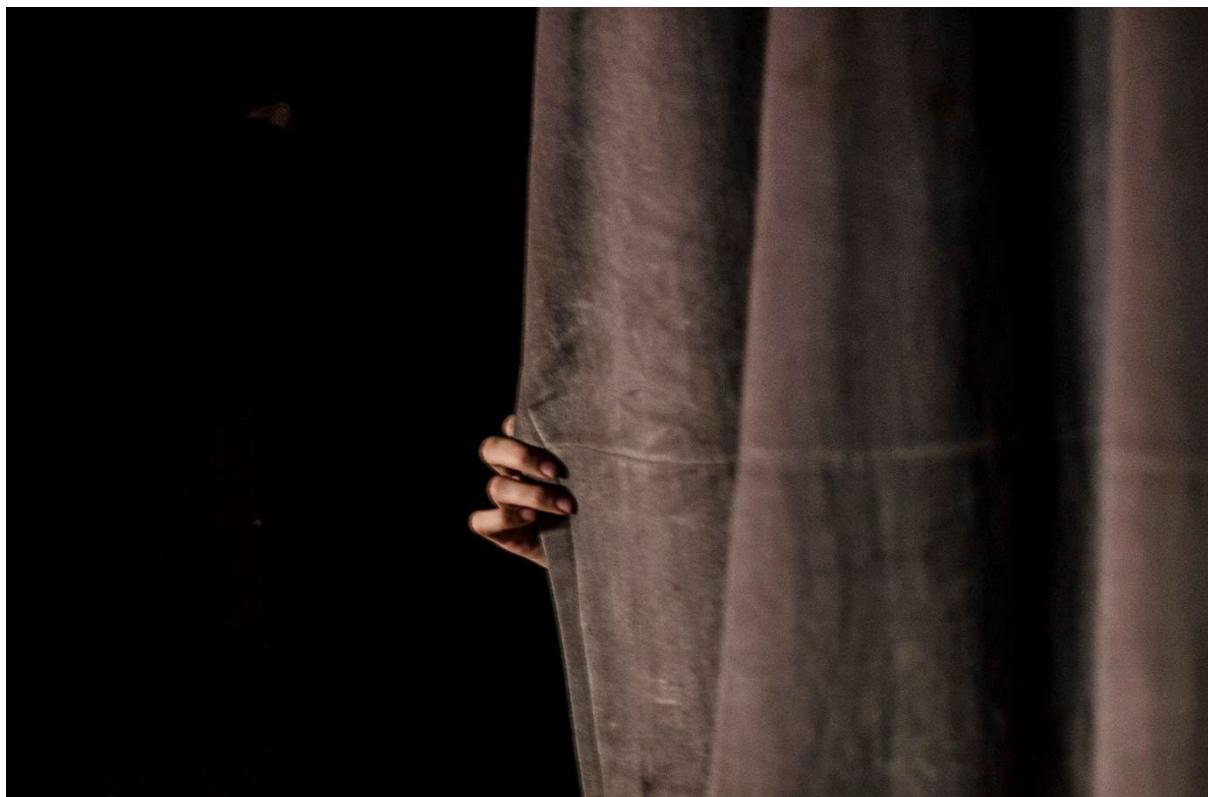


La Otra Ópera



Tesina de grado
Lic. en Ciencias de la Comunicación
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Tesista: Noelia Pirsic Galeanoff
Tutora: Estela Domínguez Halpern

Buenos Aires, 16 de mayo de 2022

Agradecimientos.....	2
La Otra Ópera.....	5
Voces Emergentes	
La Lírica en Emergencia.....	8
Construyendo un Campo.....	12
Pluralidad de Espacios, Actores, Repertorios y Experiencias.....	17
La Manifestación de la Pluralidad como un Derecho.....	25
La Escena en Números.....	27
Referenciando la Superficie.....	28
Voces y Silencios.....	32
Una Trama de Deseos y Pasiones.....	39
Buceando en los Orígenes.....	42
Un Punto de Partida.....	44
Algunas Preguntas Preliminares.....	47
Voces con Historia.....	48
Voces Mestizas	
La Pasión no Tiene Clase Social.....	62
Trascender la Dualidad: Ópera Popular vs. Ópera de Elite.....	66
La Ópera Independiente, la Mestiza.....	69
Vínculos entre el Off-Colón y la Escena Teatral Independiente.....	75
Derecho a la Voz, Derecho a la Identidad: el Caso de Ópera Queer.....	77
Otra Ópera para Otros Públicos.....	85
Conclusiones.....	88
Referencias.....	100
Apéndice.....	110

Agradecimientos

Los inicios de la presente investigación sobre el circuito de la ópera independiente, también denominado off-Colón, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) se remiten a 2012. El sustrato de la producción es el trabajo de campo realizado a partir de entonces y hasta julio de 2021¹. La indagación sobre este campo cultural derivó, algunos años después, en proyecto periodístico y, finalmente, en investigación académica.

En 2016, a partir de la experiencia en la Agencia de Noticias de la carrera de Ciencias de la Comunicación (ANCCOM) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA), emprendimos la tarea de visibilización de la labor de las y los realizadores independientes de este género por medio de la redacción de notas periodísticas y la confección de un archivo foto-documental publicado en la plataforma operaenargentina.com, que fuera creada para este fin.

A partir de este proceso de acercamiento al campo, fue adquiriendo relieve este sector cuyas producciones de ópera presentaban un carácter distintivo: la autogestión. En 2018 y 2019, realizamos una recolección y procesamiento de datos que dio lugar a la publicación de dos infografías² donde pudimos compartir con la comunidad el descubrimiento de que la producción total del sector es mucho más amplia de lo que reflejan las estadísticas y censos oficiales. Esta información luego fue retomada en diarios locales³, como también en programas radiales⁴.

¹ En julio de 2021, el Teatro Colón volvió a poner un espectáculo operístico en escena por primera vez luego de la pandemia. Se trató de *Altri Canti*, una obra lírica experimental basada en madrigales de Claudio Monteverdi. Ver Giordano, S. (2021), “Altri Canti”: elegante y sensible “pasticcio” en el Teatro Colón, *Página/12*, recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/353724-altri-canti-elegante-y-sensible-pasticcio-en-el-teatro-colon>

² Las infografías fueron publicadas en la plataforma web y también se imprimieron mil ejemplares de cada edición que fueron repartidos a la salida de espectáculos líricos en noviembre y diciembre de 2018 y 2019. Actualmente se pueden consultar en línea:

Pirsic, N. (2018) La escena en números, *Ópera en Argentina*, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2018/12/10/la-escena-en-numeros/>

Pirsic, N. (2019) La escena en números, *Ópera en Argentina*, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2019/12/09/2019-la-escena-en-numeros/>

³ Ver:

Giordano, S. (2019) Un año desabrido para la música clásica, *Página/12*, recuperado de:
<https://www.pagina12.com.ar/237701-un-ano-desabrido-para-la-musica-clasica>

Pollini, M. (2019) Ópera para todos los públicos, *Clarín*, recuperado de:
https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/operas-programacion-buenos-aires-teatro-titulos_0_J95RvhIw0.html

⁴ Para escuchar la entrevista en el programa Ruta Nacional Clásica en Radio Nacional Clásica FM 96.7 del 15 de diciembre de 2018, visitar el siguiente enlace: <https://ar.radiocut.fm/audiocut/operas-en-argentina-en-ruta-nacional-clasica/>

Entre 2016 y 2020 fueron publicadas en el sitio más de setenta notas, crónicas y entrevistas a las y los constructores de la escena independiente de la ópera. El registro que se llevó a cabo desde operaenargentina.com constituye la base documental de la presente tesina que tiene como objetivo presentar un análisis más detallado de este sector con el aporte teórico y metodológico que enmarca el proceso de estudiantar en la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

La presente tesina documenta una selección de las fotografías tomadas durante el trabajo de campo que aportan un testimonio visual del recorrido. La producción fotográfica fue posible, por un lado, gracias a la formación técnica recibida de manera previa al ingreso a la carrera universitaria en la Escuela de Fotografía Creativa de Andy Goldstein y, por otro, como resultado de la experiencia transitada durante la práctica pre-profesional como reportera gráfica en ANCCOM que, como señalamos, fue fundamental en la iniciación de la tesista en el oficio del periodismo. Las imágenes tomadas contribuyeron, a su vez, a la visibilización de las producciones de la escena independiente ya que fueron utilizadas en diferentes medios para difundir los proyectos⁵.

La producción académica fue posible también y, principalmente, gracias a todas y todos los constructores de la escena off-Colón que, con generosidad y apertura, abrieron su proceso creativo tras bambalinas. Su pasión por este género es lo que da origen a esta “otra ópera” cuya estructura, funcionamiento y dinámica analizaremos a lo largo del trabajo de investigación.

Noelia Pirsic Galeanoff
galeanoff@gmail.com

También se encuentra disponible en línea la difusión que Víctor Hugo Morales realizó en su programa La Mañana en AM 750 el 20 de marzo de 2019: <https://ar.radiocut.fm/audiocut/victor-hugo-menciona-a-opera-en-argentina/>

⁵ Ver:
Belauzaran, Jorge (2021) Lanzan la primera cátedra de canto lírico disidente, *Tiempo Argentino*, recuperado de: <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/lanzan-la-primer-catedra-de-canto-lirico-disidente/>

Monjeau, F. (2018), Suor Angelica: una ópera al natural, *Clarín*, recuperado de:
https://www.clarin.com/espectaculos/musica/suor-angelica-opera-natural_0_UnD9iaNkG.html

Pirsic, N. (2021) Abre la primera cátedra LGBT+ del mundo, *Agencia Presentes*, recuperado de:
<https://agenciapresentes.org/2021/03/15/abre-la-primer-catedra-de-canto-lirico-lgbt-del-mundo/>

Hay un campo estandarizado que conocemos como 'música clásica'. Se trata de un término alusivo y elusivo a la vez, que alude por un lado a la época de la música vienesa que tuvo como referente a Mozart pero que elude a muchas otras épocas. Algunos hacen la distinción entre música culta y músicas populares, como si no hubiera cultura en las músicas populares. ¿Músicas académicas? Tal vez muchos compositores estudiaron en academias... mejor sería pensar en músicas de tradición escrita y músicas de tradición oral, en cuanto a condiciones de producción.

Marcelo Delgado, compositor argentino (2021)

En la ópera hay muchos elementos progresistas; antes que nada es un espectáculo total, que moviliza a la vez un gran número de sentidos, de placeres sensuales, incluida la posibilidad para el público de gozar de alguna manera de sí mismo, y esa totalidad de espectáculo siempre ha sido buscada por nuestra cultura, desde el teatro antiguo al espectáculo pop.

Y además la ópera soporta muy bien las prácticas de vanguardia; todo es posible, el lugar se presta, los medios están allí. Por último, curiosamente, pero debo decir sabrosamente, el espectáculo de ópera puede desdoblarse; recientemente he visto el *Orfeo* de Gluck: aparte de la música, admirable, era un espectáculo pasablemente ridículo, paródico sin saberlo de su propio género; ahora bien, este elemento *kitsch* no solo no me molestaba sino que me gustaba, gozaba a la vez, de una manera desdoblada, de la verdad del espectáculo y de su parodia: una risa (o una sonrisa) que no destruye; he aquí tal vez una cierta forma de la cultura futura.

Pierre Bourdieu, sociólogo francés (1973)

La Otra Ópera

El objetivo de la presente tesina es contribuir al armado de un campo de análisis que exponga la complejidad del género de la ópera tal como se presenta en la Ciudad de Buenos Aires (CABA) en la segunda década del siglo XXI. Su homogeneidad aparente oculta procesos históricos que incidieron en su configuración, principalmente la construcción del Estado argentino, como también la influencia de las oleadas de inmigrantes provenientes de Europa en el siglo XIX que resultó fundamental para la difusión del arte lírico en el territorio.

A lo largo de la investigación, analizaremos el período comprendido entre 2012 y 2021, cuando el circuito independiente de ópera en CABA adquirió un mayor relieve debido a la cantidad de compañías en funcionamiento (ver Figura 1)⁶. Hacia 2019, había más de veinte agrupaciones líricas funcionando solo en la ciudad. Este florecimiento se detuvo en 2020 cuando los teatros cerraron por tiempo indeterminado debido a las disposiciones sanitarias tomadas a raíz de la pandemia de Coronavirus. El cierre de los espacios escénicos puso en evidencia la cantidad de personas dedicadas al arte lírico por fuera del circuito oficial y promovió el trabajo en red entre ellas para visibilizar su situación.

FUNDACIÓN DE COMPAÑÍAS DE ÓPERA INDEPENDIENTE EN CABA* (1989-2021)



* Se cuentan las compañías dedicadas a la producción de óperas completas, con puesta en escena, caracterización y música en vivo (orquesta, ensamble o al piano). Se considera compañía a la agrupación de personas con una continuidad mayor a un año produciendo montajes de ópera.

Figura 1. Línea de tiempo de creación de compañías de ópera independiente. Elaboración propia.

⁶ Una hipótesis en relación a la proliferación de compañías independientes tiene que ver con el cierre del Teatro Colón por refacciones, desde 2006 a 2010, que dejó al mundo lírico sin su escenario icónico durante casi cuatro años. El 24 de mayo de 2010, en vísperas del Bicentenario de la Revolución de Mayo, el edificio volvió a abrir las puertas. En julio de 2021, fecha de corte de la presente investigación, registramos una segunda reapertura del Teatro Colón en este siglo, luego de estar cerrado desde marzo de 2020 debido a las restricciones de circulación y aforo en espacios privados que se establecieron durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) decretado en marzo de 2020 para enfrentar la pandemia de Coronavirus. No es objeto de la presente indagación relacionar el cierre del Teatro Colón con la creación de compañías de ópera independiente, no obstante podemos afirmar que, durante los períodos en que la sala principal no presentó actividad, se agudizó la falta de escenarios ya existente en el sector, tema que desarrollaremos a lo largo de esta escritura.

Si bien la ópera es considerada un arte para la élite, a lo largo de la presente producción académica iremos desplegando datos que confirman que, en 2018 y 2019, esta actividad se llevó a cabo mayormente fuera de los espacios tradicionalmente destinados para tal fin (en CABA, los principales son el Teatro Colón -de gestión pública- y el Teatro Avenida -de gestión privada- que cuentan con fosos para orquesta). El desconocimiento por parte de los organismos oficiales respecto del circuito lírico independiente en la ciudad dificulta la visibilidad del sector que, a pesar de la falta de incentivos desde la política pública, lleva más de dos décadas presente en la escena local⁷.

El campo cultural asociado a la ópera porteña presenta dos posiciones⁸: la del circuito oficial, con una impronta conservadora, legitimado desde el Estado, que continúa una tradición con reglas fijas que se reproduce de manera similar en distintas casas de ópera del mundo; y la del circuito independiente, de carácter experimental e inclusivo, que se distingue por su lógica de producción autogestiva, su elección de repertorio y un modo de presentar las obras que no siempre reproduce la tradición del género. Desarrollaremos este análisis de forma más minuciosa en el recorrido que realizaremos en las próximas secciones.

La expansión del sector independiente de la ópera en las primeras décadas del siglo XXI en CABA puede relacionarse con el reclamo por el reconocimiento a la pluralidad en las distintas esferas del mundo social. Estos derechos han sido contemplados en sucesivas declaraciones de organismos internacionales como la ONU (1948)⁹ y la UNESCO (1978)¹⁰,

⁷ La existencia de un circuito independiente se podrá visualizar en diferentes documentos que compartiremos a lo largo de la presente investigación: principalmente notas periodísticas y el archivo de redes sociales que dan cuenta de la actividad de las agrupaciones del off. La creación del sitio operaenargentina.com, en 2016, tuvo como uno de sus principales objetivos dejar asentado el movimiento en el sector.

⁸ En el inicio de nuestro análisis, recurrimos a conceptos de la Teoría de los Campos de Pierre Bourdieu como campo y posición. No obstante, una vez que avancemos en su desarrollo, realizaremos un reencuadre teórico con el fin de obtener una mejor comprensión de nuestro objeto de estudio. Acerca del término ‘posición’, el autor lo define de la siguiente forma: “El espacio social se constituye de tal forma que los agentes o los grupos se distribuyen en él en función de su posición en las distribuciones estadísticas según los dos principios de diferenciación que, en las sociedades más avanzadas, como Estados Unidos, Japón o Francia, son sin duda los más eficientes, el capital económico y el capital cultural. De lo que resulta que los agentes tienen tantas más cosas en común cuanto más próximos están en ambas dimensiones y tantas menos cuanto más alejados” (1997:18).

Como veremos en el despliegue de la presente tesis, nuestro objeto de estudio se enmarca en una sociedad con cualidades diferentes de la que analizó Bourdieu. Nos situamos en la segunda década del siglo XXI. Conforme avancemos con nuestro análisis, iremos incorporando conceptos del sociólogo post-bourdieuano Bernard Lahire que ampliará el abordaje sociológico desde una perspectiva de los nuevos modelos de socialización de las sociedades más contemporáneas.

⁹ ONU (1948). La Declaración Universal de los Derechos Humanos, recuperada de:
<https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

¹⁰ UNESCO (1978). Declaración sobre la Raza y los Prejuicios Raciales, recuperada de:
http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13161&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

2001¹¹), como también por la propia Constitución de la Ciudad de Buenos Aires de 1996 en su artículo 32¹², y en la Ley 2176 de Derechos Culturales sancionada en 2006¹³. Como veremos más adelante, estas voces¹⁴ que buscan ser escuchadas adquieran una dinámica particular en el mundo de lo que se denomina coloquialmente ‘música clásica’, conocido por su impronta conservadora.

La ópera independiente constituye un género urbano que se encuentra silenciado dentro del campo cultural en que se inscribe ya que su modo de producción es diferente de lo esperado para los cánones del género de la ópera tradicional. La intención con la presente investigación es contribuir, por medio de instrumentos teóricos, en el reconocimiento de estas voces del circuito alternativo que, desde los márgenes, dinamizan a la escena lírica con tácticas de la cultura popular y que, en muchos casos, canalizan demandas sociales de nuestros tiempos¹⁵. En palabras de Jacques Attali: “Los ruidos de una sociedad van por delante de sus imágenes y de sus conflictos materiales. Nuestra música nos habla del mañana. Escuchémosla”. (1976: 22)

¹¹ UNESCO (2001). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2001), recuperada de:
http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹² Constitución de la Ciudad de Buenos Aires (1996). Artículo 32, recuperado de: https://leyes-ar.com/constitucion_ciudad_de_buenos_aires/32.htm

¹³ Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2006). Ley 2176 de Derechos Culturales, recuperada de:
<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html>

¹⁴ Cuando utilicemos la palabra “voces”, a lo largo de esta escritura, nos estaremos refiriendo no solo a quienes hacen uso de su voz en el ambiente lírico como un instrumento -las y los cantantes-, sino al complejo de personas, provenientes de distintas áreas profesionales, que construyen el campo cultural de la ópera independiente en CABA. Cada producción requiere la participación no solo de músicas y músicos, sino también de personal artístico y técnico que se dedica a la dirección -musical y escénica-, a la confección de vestuario, la caracterización, el diseño de iluminación, el subtulado de las obras, la difusión, la organización de la sala, la gestión cultural, como también personas que realizan su aporte en calidad de mecenas o facilitadores económicos de distinta índole. El ensamble de estas voces permite la producción de cada una de las obras que se presentan dentro del circuito. A su vez, la agrupación de todas estas iniciativas constituye a una red que compone el “circuito de ópera independiente”, que conforma una de las dos posiciones del campo cultural asociado a la ópera que aquí presentamos. A la otra posición la denominamos ‘circuito oficial’ y se relaciona con la actividad que tiene lugar en la sala principal del Teatro Colón.

¹⁵ Veremos, en la última sección de la investigación -Voces Mestizas- el caso de Ópera Queer que pone en escena la demanda por mayor inclusión y diversidad en el ambiente lírico.

Voces Emergentes

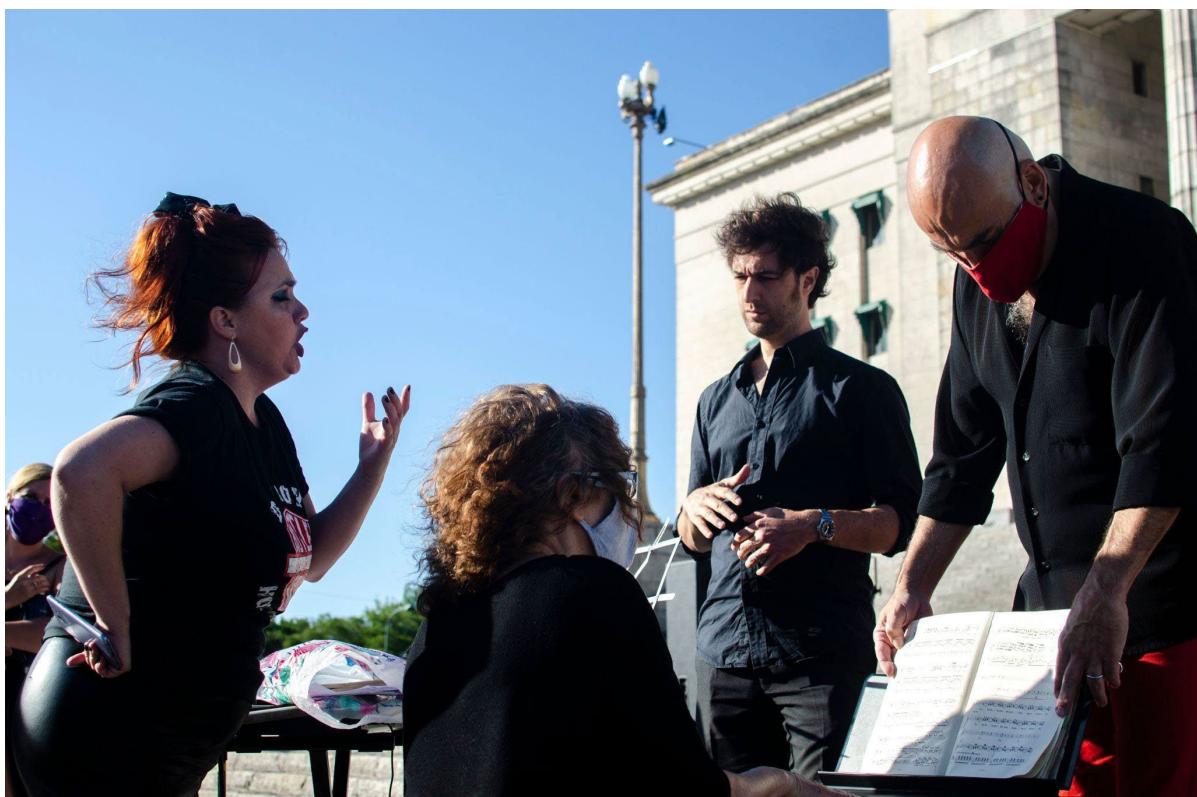


Foto 1. Diciembre, 2020. Ensayo de Líricos a la Gorra en la vía pública. Producción propia.

La Lírica en Emergencia

El 19 de marzo de 2020, cuando se decretó la emergencia sanitaria en Argentina por la pandemia de COVID-19, todos los teatros cerraron por tiempo indeterminado. La medida oficial denominada ASPO -Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio-, que comenzó a regir a partir de las 00 horas del día siguiente, prohibía el desplazamiento de las personas con el fin de evitar la circulación y el contagio del virus. De acuerdo con el decreto 297/2020 que dispuso el comienzo del aislamiento, solo se podían “realizar desplazamientos mínimos e indispensables para aprovisionarse de artículos de limpieza, medicamentos y alimentos”. En el artículo quinto, se aclaraba que “durante la vigencia del ‘aislamiento social, preventivo y obligatorio’ no podrán realizarse eventos culturales, recreativos, deportivos, religiosos, ni de ninguna otra índole que impliquen la concurrencia de personas”¹⁶.

¹⁶ El decreto completo del ASPO puede consultarse en el Boletín Oficial de la República Argentina: <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/227042/20200320>

El ASPO, que en principio duraría hasta el 30 de marzo de 2020, se prorrogó en CABA hasta el 9 de noviembre de ese año, cuando comenzó a regir el Distanciamiento Social, Preventivo y Obligatorio (DISPO) que, si bien posibilitaba la circulación de personas dentro de un mismo distrito -sin necesidad de contar con un permiso de circulación-, no permitía “los eventos culturales, recreativos o religiosos en espacios públicos o privados con concurrencia mayor a diez personas”¹⁷. No obstante, en los hechos, el desplazamiento de personas dentro de CABA en los meses previos a la vigencia del DISPO era mayor a lo que se disponía por ley¹⁸.

Asomando la primavera, las y los artistas comenzaron a movilizarse. A comienzos de octubre, un grupo de cantantes de ópera se organizó para ofrecer un espectáculo al aire libre que denominaron ‘Líricos a la gorra’. Se instalaron con un piano eléctrico, primero en Plaza Francia y, poco después, en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, donde comenzaron a desplegar su repertorio más conocido en formato callejero. Por ese entonces, si bien había actividades permitidas al aire libre con aforo, como las deportivas, no se había planteado un horizonte de reanudación permanente para los eventos culturales en espacios cerrados en el país¹⁹.

Quienes iniciaron el movimiento eran principalmente solistas del Teatro Colón de Buenos Aires y el Argentino de La Plata que luego fueron convocando a colegas de otros sectores del ambiente. Conformaron una amalgama variopinta que incluyó también a estudiantes de canto²⁰. Durante toda la primavera y hasta el último fin de semana del año,

¹⁷ Ver decreto 875/2020 de ASPO y DISPO, recuperado de:

<https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/237062/20201107>

¹⁸ La percepción, por parte de algunos sectores de la población, de que la habilitación y prohibición de actividades era arbitraria generó cierta incomodidad y, en alguna medida, desacato a las normas establecidas. En estos casos, podríamos decir que las y los sujetos también aplicaron ‘tácticas’ -en el sentido en que las entiende Michel De Certeau (ver nota n° 22)- para poder reanudar actividades que no estaban expresamente permitidas por ese entonces, como los conciertos al aire libre.

¹⁹ El 14 de octubre, diez días después de la primera presentación de Líricos a la Gorra en Plaza Francia, el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires habilitó la apertura de centros comerciales, los ‘shoppings’. Sin embargo, los teatros continuaban cerrados.

Ver Las medidas sanitarias hasta el 30 de abril en el sitio web del GCBA con fecha 15/4/2021:
<https://www.buenosaires.gob.ar/laciudad/noticias/coronavirus-las-medidas-de-la-ciudad-para-las-proximas-tres-semanas>

Los teatros comenzaron a abrir progresivamente en CABA recién a partir del 13 de noviembre, con un aforo reducido del 30%.

Ver Gomes Diez, C. (2020). Balance de teatro 2020: un arte en emergencia por la pandemia, recuperado de: pagina12.com.ar/314297-balance-de-teatro-2020-un-arte-en-emergencia-por-la-pandemia

²⁰ Podría abrirse una línea de investigación respecto de cómo las y los cantantes comenzaron a agruparse durante la pandemia. En principio, encontramos que se contactaban a través de las redes sociales -Facebook, Instagram, Whatsapp- ya que era el principal medio de comunicación durante el ASPO.

organizaron presentaciones a la intemperie no solo en las escalinatas de la Facultad de Derecho (UBA), sino también en otros puntos de CABA y, más adelante, durante la fase DISPO de la cuarentena, se desplazaron hacia el conurbano y ciudades de otras provincias.



clara.asociacion • Following
Plaza Francia - Recoleta - Buenos Aires

clara.asociacion ★ LÍRICOS A LA GORRA los domingos en la Plaza!!!

Porque el arte es trabajo Porque el arte es seguro

Domingo 4 de octubre de 15 a 17 hs, Plaza Francia, Recoleta.

OBJETIVO PRINCIPAL del evento

Cuidarnos respetando todas las medidas de seguridad sanitarias establecidas por el Ministerio de Salud de la Nación

#EmergenciaCultural #ElArteEsTrabajo #QueNoSeApagueElArte #elarteesseguro #cantanteslíricos #operasingers

Edited - 75w

ullancarlos 11 11 11 11 11 11 11

Liked by ezefauta and 40 others

SEPTEMBER 29, 2020

Add a comment... Post



clara.asociacion • Following

clara.asociacion ★ LÍRICOS A LA GORRA ★

NUEVAMENTE

Sábado 10/10 - 15 hs

Escalinatas de la Facultad de Derecho

Porque el arte es trabajo
Porque el arte es seguro

La actividad se realizará con el cumplimiento de los protocolos sanitarios vigentes y la aplicación de las medidas correspondientes de distanciamiento social dispuestas ante la pandemia del Covid 19

#ElArteEsTrabajo #elarteesseguro #EmergenciaCultural #QueNoSeApagueElArte #operasingers #cantanteslíricos #conciertosalairelibre

Liked by ezefauta and 37 others

OCTOBER 7, 2020

Primeras convocatorias de Líricos a la Gorra por Instagram (septiembre y octubre de 2020)²¹

²¹ Recuperado de la cuenta de Instagram @clara.asociacion:
https://www.instagram.com/p/CFvW_SCA38I/ y <https://www.instagram.com/p/CGDOYvvgrQ/>

Función tras función, las y los músicos fueron desarrollando nuevas tácticas²² para combatir los climas difíciles, asegurando las partituras a sus atriles con broches de colgar la ropa y, así, evitar que salieran volando con el viento que llegaba desde el río. A pesar del calor, algunas y algunos artistas acudían de gala al encuentro, como si se tratase de una velada formal. En esos momentos la consigna era dar voz a la emergencia cultural - #elarteesesencial, #elarteeestabajo, #elarteesseguro-, un reclamo que se articulaba con el derecho a la cultura.²³

La última presentación de Líricos a la Gorra de 2020, dos días después de Navidad, tuvo una duración récord: se extendió por más de tres horas. Para entonces, las y los cantantes ya habían gestionado equipo de reflectores y operación de sonido, hacían difusión de sus presentaciones en redes sociales, contaban con un repertorio aceptado y una parte de las y los integrantes del proyecto comenzaba los trámites para constituir una primera asociación civil en defensa de su profesión.

Ese último domingo del año, los bises se extendieron durante más de treinta minutos. La luna llena iluminaba al público que continuaba acompañando desde las gradas improvisadas en la entrada del edificio universitario. Esta actividad continuó durante los primeros meses de 2021 hasta que la segunda ola de contagios de COVID-19 obligó a un nuevo confinamiento general²⁴.

²² Utilizamos el concepto de 'táctica' en el sentido que propone Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano*, que refiere a formas de hacer concretas y contextuales, una suerte de resistencia subordinada de sujetos con posiciones no dominantes en un determinado campo. "Llamo 'tática' a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. (...) debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a 'coger al vuelo' las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos 'ocasiones'. Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos (...), pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de 'aprovechar' la ocasión". (2000:42)

²³ Este derecho se encuentra en la Ley 2176 -de Derechos Culturales- sancionada por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que en su artículo 3 establece que "los habitantes de la Ciudad de Buenos Aires gozan del acceso universal, equitativo e inclusivo a la cultura. El derecho a la cultura integra los derechos humanos, que son universales, indisolubles e interdependientes" Recuperado de: <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html>

²⁴ El gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA) dispuso una nueva restricción a la circulación entre el 15 y el 30 de abril para evitar la propagación del virus.

Ver Las medidas sanitarias hasta el 30 de abril en el sitio del GCBA:

<https://www.buenosaires.gob.ar/laciudad/noticias/coronavirus-las-medidas-de-la-ciudad-para-las-proximas-tres-semanas>

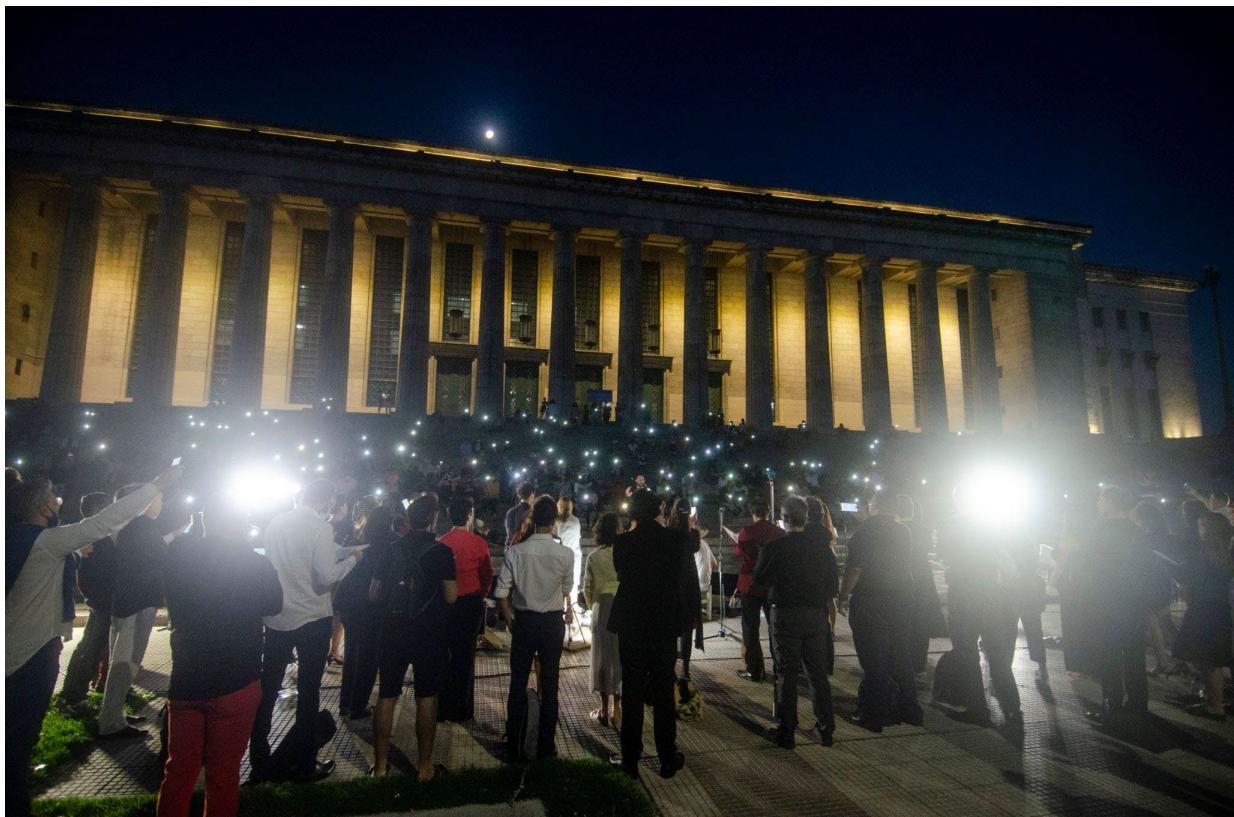


Foto 2. Diciembre, 2020. Cierre de concierto al aire libre de Líricos a la Gorra. Producción propia.

Construyendo un Campo

La palabra ‘ópera’ evoca a las clases acomodadas, a cierto conservadurismo, incluso al orden de lo sagrado²⁵. La intención de este proceso de investigación es contribuir al armado de un campo de análisis más amplio de este género que exponga su complejidad. El antecedente de la etnografía publicada por el sociólogo argentino Claudio Benzecry, *El fanático de la ópera* (2012), constituye una referencia ineludible para la presente producción académica que también propone un abordaje desde una perspectiva de los “nuevos” actores populares que inciden en este campo cultural dentro de CABA. Con una mirada etnográfica, el autor procura responder una pregunta relacionada a la práctica de asistir a este tipo de espectáculos: “¿Cómo identificamos lo que la gente hace realmente con la ópera y lo que la ópera le hace a la gente?” (2012: 35).

²⁵ Desarrollamos brevemente el tema de lo sagrado en la ópera en el inicio de la sección Voces Mestizas (p. 62).

Benzecry encontrará que el gusto por el género operístico, por un lado, está relacionado con la misión civilizadora de la alta cultura en la Argentina, pero también constituye, según su investigación:

un instrumento integrante del crecimiento espiritual entre los muchos grupos de inmigrantes europeos que llegaron al país entre 1900 y 1930 y, si bien coincidió con el desarrollo de muchas trayectorias de movilidad ascendente logradas hasta bien entrada la década de 1960, la mayor parte de la bibliografía secundaria demuestra que este ya no es el caso; las concepciones dominantes de lo que distingue la cultura en la sociedad argentina han cambiado. (2012: 274)

El autor encuentra otra forma de explicar la afición por la ópera en la sociedad porteña que va más allá de la pertenencia o el anhelo de inclusión en un estrato socioeconómico. Tiene que ver con la trayectoria de un sentimiento: se es *fanático/a* de la ópera, o no se lo es.

El mencionado sociólogo investigó principalmente las audiencias del Teatro Colón y del Teatro Argentino, dos referentes de la lirica oficial, uno ubicado en la Ciudad de Buenos Aires y otro en el Partido de La Plata, con atención al público que ocupa la tertulia y el paraíso de pie, las localidades superiores más baratas (aproximadamente el 20% del total, para el caso del Colón). En la introducción a su trabajo etnográfico, que desarrolla durante el período 2002-2006 -antes del cierre temporal del Teatro Colón por refacciones desde 2006 hasta 2010²⁶- formula un planteo que también atraviesa este trabajo: “¿Qué relación existe entre la cultura elevada y el goce que proporciona en un país donde esta forma de arte se popularizó muy tempranamente?” (2012:17). El autor echa luz sobre las limitaciones que tienen los modelos sociológicos tradicionales para explicar la relación entre arte, estatus y clase en los países periféricos. Se pregunta por los orígenes del amor por el género en las audiencias: cómo funciona, cuándo empieza, cómo se constituye. A lo largo de su análisis, logra dar cuenta del “carácter corporal de la apreciación de la ópera y cómo este se relaciona con el tipo de apego a la ópera propio de la alta cultura y lo pone en tela de juicio” (2012: 36).

Los hallazgos de Benzecry resultan clave para la presente tesina que se detiene en otro aspecto de esta práctica cultural: el objetivo en este caso no es indagar lo que sucede

²⁶ Como señalamos en la introducción, es probable que el cierre del Teatro Colón haya tenido cierta incidencia en la proliferación de compañías líricas independientes en la primera parte del siglo XXI. En este aspecto, también resulta relevante el aporte que Benzecry hace en el postfacio de la segunda edición de su libro: el lugar que a partir de 2007 la dirección del teatro otorga a las audiencias más plebeyas. “Aquellos que compraron entradas o abonos para la primera temporada del Colón reabierto se encontraron con un aumento de precios notable. Aunque quizás lo más llamativo sea la desproporción con la que el aumento se aplicó a las distintas ubicaciones de la sala. En 2010, la platea del Gran Abono de la Ópera (la más cara) aumentó un 155%, mientras que el paraíso de pie (la entrada más barata) se incrementó en un 733%” (2012: 285).

entre las audiencias que consumen este tipo de arte, sino poner el foco en las y los sujetos que se dedican a la producción de 'la otra ópera' que nos ocupa, la que constituye el circuito alternativo -no oficial- del género en CABA. No obstante, esta división entre el público que asiste a este tipo de espectáculos y las y los realizadores que llevan adelante los montajes resulta inadecuada. En la práctica, existe una relación entre quienes consumen este arte y quienes lo producen: la principal hipótesis de nuestra investigación es que muchas de las y los sujetos que se sienten convocados por la ópera experimentan una emoción de tal magnitud ante esta forma artística que se ven movilizados a la acción, a *hacer ópera*.

En su investigación, Benzecri analiza a las y los fanáticos de la ópera, a quienes generalmente no le alcanza con el disfrute que les proporciona el espectáculo en sí. El autor descubre que, quienes aman este arte, desarrollan su pasión por él a través de un estudio minucioso sobre el género e, incluso, movilizándose de una ciudad a otra para poder asistir a una representación, lo que supone, además, comenzar a vincularse con otras y otros que comparten ese sentimiento²⁷.

En lo que se refiere a la producción de ópera independiente -tema que nos ocupa en la presente producción académica-, encontramos que quienes conforman las compañías del circuito off serían las y los sujetos fanáticos de la ópera que describe Benzecri que, en este caso, decidieron no solo aprender sobre ópera sino, además, formarse en alguno de los oficios que intervienen en la generación de espectáculos líricos: el canto, la composición, algún instrumento musical, la dirección -musical o escénica-, la escenografía, la iluminación, la caracterización. En este punto, es preciso listar las otras actividades involucradas en la realización de este tipo de eventos culturales que no se ven sobre el escenario pero que son parte de la producción de las obras: el periodismo especializado, la prensa, la difusión, el mecenazgo, la gestión cultural, etc. Cuando todas estas personas, instruidas en distintos aspectos del género lírico, se agrupan para construir sus propios espectáculos, lo hacen asociándose bajo el formato de 'compañías independientes'. Finalmente todas y todos los sujetos involucrados en esta forma autogestiva de producir ópera dan relieve a un complejo

²⁷ En el capítulo denominado Cómo se llega a ser un fanático de la ópera, Benzecri observa que "la compulsión a hablar de la ópera, a escucharla y a aprender todo lo posible sobre ella -siempre expresada en la frase 'No sé lo suficiente'- señala, no una deficiencia cultural, como podría parecer a primera vista, sino la intención activa de encontrar un efecto más completo que vaya más allá de cualquier sensación personal, física, experimentada en el mundo de la obra y las explicaciones que se den de ella y que, sin embargo, de como resultado, paradójicamente, una intensa relación individual con esa obra" (2012:114). Más adelante, agrega que "la producción del fanático de la ópera continúa principalmente fuera de los lazos familiares y a través de muchos canales informales: los viajes en ómnibus, los entreactos y las filas a las puertas de los teatros" (2012: 134).

de voces heterogéneas, unidas por la pasión por este género, que posibilitan la existencia del circuito off-Colón en CABA.

El pasaje desde el consumo a la producción de ópera en el off-Colón constituye una ‘mediación’ en el sentido que plantea el teórico Jesús Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones* publicado en 1987. El aporte de este autor resulta clave para comprender el fenómeno en el que se centra el presente análisis. El esquema que plantea nos permite salir de la lógica de la dominación al momento de pensar la cultura y la comunicación, y preguntarnos por el “modo en que las gentes producen el sentido de su vida” (1991:9), en lugar de ver a las y los sujetos como meros receptores y reproductores de contenidos. También nos ilumina al devolver al centro de la escena la cuestión del mestizaje en América del sur “que no es solo aquel hecho racial del que venimos, sino la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales, de formaciones sociales y estructuras del sentimiento, de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo” (1991:10)²⁸. A lo largo de esta escritura, veremos cómo la ópera forma parte de esta trama.

En la introducción de su publicación, Martín-Barbero explica cómo la comunicación se tornó “cuestión de *mediaciones*²⁹ más que de medios, cuestión de *cultura* y, por tanto, no solo de conocimientos sino de re-conocimiento” (1991:10; las itálicas corresponden al autor). Propone

²⁸ El mestizaje resulta clave para la comprensión de la conformación del campo cultural de la ópera en CABA. Abordaremos este tema en la última sección, Voces Mestizas (p.62), desde la perspectiva de la autora chicana Gloria Anzaldúa en su libro *Borderlands, La Nueva Mestiza*, lanzado en 1987, contemporáneo a *De los medios a las mediaciones*, publicado en ese mismo año.

²⁹ El concepto de mediación ha sido retomado y re-elaborado muchas veces desde la publicación del libro de Martín-Barbero en 1987. En “*De los medios a las mediaciones* de Jesús Martín Barbero, 30 años después”, publicado en 2017, los investigadores De Moragas, M., Terrón y J.L., Rincón, O. señalan que ese texto se encuentra “entre las obras más citadas de ciencias sociales en lengua española, destacando los autores que más le citan y el hecho de la continua progresión del número de citas dedicadas a la obra desde 1988 a la actualidad (...) de un total de 23.924 citas dedicadas al autor, el 38% (9150 citas) corresponden a *De los medios a las mediaciones*” (2017:10). En una entrevista que Omar Rincón le realiza al autor en 2017, citada en el mencionado libro editado en 2017, Martín-Barbero “profundiza en su concepción de las mediaciones, como una idea que sigue desarrollándose a lo largo de su trayectoria: ‘Realmente si hay una palabra que me permitía hablar de lo que yo quería hablar desde el punto de vista socio-antropológico fue la palabra mediación. Quería quitarle protagonismo a los medios que parecían ser los autores y dueños del mundo de la comunicación y, por eso, metí esa palabrota que eran las mediaciones (...) La categoría de mediaciones surge contra los dualismos (...) articula medios cultura y política’” (2017:11). De acuerdo al ensayo de Amparo Marroquín Parducci -‘*De los medios a las mediaciones. Orígenes y diálogos posteriores*’-, incluido en la misma publicación de 2017, “Martín Barbero ha insistido a lo largo de su ejercicio académico en que más que pensar en los medios, lo que hay que hacer es ir a los sujetos. Sobre todo a los usos, a las mediaciones” (2017:32)

re-ver el proceso entero de la comunicación desde su otro lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos (...) en América Latina, la diferencia cultural no nombra, como quizás en Europa y en Estados Unidos, la disidencia contracultural o el museo, sino la vigencia, la densidad y la pluralidad de las culturas populares, el espacio de un conflicto profundo y una dinámica cultural insoslayable (...) estamos descubriendo estos últimos años que lo popular no habla únicamente desde las culturas indígenas o las campesinas, sino también desde la trama espesa de los mestizajes y las deformaciones de lo urbano, de lo masivo. (1991:10)

A lo largo de la presente producción académica, veremos cómo en el campo cultural de la ópera en CABA están presentes todas las cuestiones mencionadas: las resistencias, la apropiación desde los usos, y la densidad y pluralidad de las culturas populares. El género operístico, que forma parte de nuestra matriz cultural, fue adoptado por la sociedad porteña de una manera particular desde sus orígenes, con una impronta necesariamente latinoamericana, desde las primeras décadas del siglo XIX. El proceso de apropiación continúa en nuestros días, dando lugar a un fenómeno particular, esa otra ópera a la que en lo sucesivo nos referiremos principalmente como “circuito de ópera independiente”.



Foto 3. Junio, 2016. Escena de *La bohème* en la sala independiente Hasta Trilce, por Magna Lírica.
Producción propia.

Pluralidad de Espacios, Actores, Repertorios y Experiencias

A simple vista, pareciera que la ópera en Argentina se identifica con la producción cultural asociada a los auditorios que dependen de diferentes niveles de gobierno, principalmente el Teatro Colón que, para el caso de Buenos Aires, constituye uno de los símbolos de la élite porteña³⁰. Sin embargo, en el período investigado -de 2012 a 2021-, observamos que la actividad se desplegó mayormente en salas de teatro independiente, galpones, escuelas, bares, al aire libre, en la vía pública. Esto último no se conoce demasiado, o bien, no trasciende, no se comunica. La presente tesina se propone constituir un cuerpo de análisis que comprenda esta práctica poco difundida dentro de este campo cultural.

Benzecry hace alusión a un sector alternativo de la ópera en su libro, llamándolo ‘circuito secundario’ o bien ‘off-Colón’, que en ese momento no se encontraba tan desarrollado como en la segunda década del siglo XXI. En el período que analiza (2002-2006), existían unas pocas opciones fuera del circuito oficial en la ciudad de Buenos Aires, que él menciona: Juventus Lyrica (fundada en 1999), Buenos Aires Lírica (2003) y las temporadas de ópera que se llevaban a cabo en el Teatro Roma de Avellaneda, una sala municipal en la Zona Sur de la Provincia de Buenos Aires. Sin embargo, hoy conocemos que también había otras compañías en funcionamiento por ese entonces, entre las cuales se incluye Ópera Joven, creada por la mezzosoprano Marta Blanco en 1994, que desde el año de su fundación produjo por lo menos un título por año junto con sus estudiantes de canto³¹, y la Compañía de las Luces del director musical Marcelo Birman, dedicada al repertorio barroco, fundada en el año 2000³².

³⁰ Aquí nuevamente Benzecry nos ilumina cuando afirma que “a pesar de las imágenes que lo presentan como ‘el privilegio de unos pocos’, el Colón se caracterizó desde sus comienzos por mantener la ambivalencia entre las fuerzas que lo pensaban como un espacio de élite, aquellas que impulsaban un ideal civilizador y las demandas plebeyas de acceso. Ya en 1884, poco antes del cierre del primer Colón, el Congreso de la Nación exigió al empresario [Angelo Ferrari] que redujera los precios de paraíso de cazuela (entonces solo para mujeres). El intento, en 1893, de veinticinco familias patricias aliadas a un empresario de construir un Colón más exclusivo, con títulos de propiedad y derechos usufructuarios casi de por vida, fracasó, y la construcción del Teatro se llevó a cabo gracias a la gestión del Estado nacional y la municipalidad” (2012: 286).

³¹ Marta Blanco y sus estudiantes recuerdan el inicio de la compañía en el siguiente artículo publicado a propósito del aniversario número 25 de Ópera Joven: <https://operaenargentina.com/2019/10/08/25-anos-de-opera-joven-hay-equipo/>

³² En distintos artículos publicados en diario *La Nación* por el periodista Martín Liut, a principios de siglo XXI, se menciona la actividad de otras compañías que no llegaron a la actualidad, como la Pequeña Compañía de Ópera Cómica y la Ópera del Buen Ayre (ver nota “Locos por la ópera” publicada en mayo de 2004:

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/locos-por-la-opera-nid603545/>.

La brevedad de la duración de las formaciones que lo componen también es característica de este circuito. Generalmente, las compañías independientes dejan de funcionar por motivos económicos, o falta de tiempo o interés por parte de sus integrantes en sostener la actividad, ya que la autogestión resulta muy demandante en tanto las y los miembros de cada proyecto deben asumir muchas funciones

La proliferación de agrupaciones de ópera por fuera del circuito oficial, que comenzó con el cambio de siglo, cobró fuerza a partir de que el Teatro Colón estuviera cerrado por refacciones, desde finales de 2006 hasta mayo de 2010. Entre 2007 y 2019 se crearon, solo en la Ciudad de Buenos Aires, quince compañías líricas que desplegaron sus producciones en auditorios de distintos barrios porteños³³ -el Auditorio de Belgrano, el Teatro Colonial en San Telmo, Machado Teatro en Villa Crespo, Hasta Trilce en Boedo, el Anfiteatro Eva Perón en Caballito, Teatro Empire en Congreso, entre otros-, como también en bares, fábricas recuperadas, colegios de enseñanza media y templos.



Foto 4. Septiembre, 2018. Ópera *Suor Angelica* montada en el templo escondido del Museo Santa Felicitas en Barracas, por Lírica Lado B. Producción propia.

Como anticipamos, utilizaremos el término ‘ópera independiente’ para referenciar la producción del circuito que conforman las agrupaciones líricas por fuera del ambiente oficial. Este término alude, en primer lugar, al hecho de que no depende totalmente del Estado³⁴

a la vez para sacarlo adelante, que no les aportan ningún rédito económico (en el capítulo Voces y Silencios -p. 32- veremos que la ópera no es un género que genere ganancias debido a sus altos costos de producción). Las disoluciones también pueden deberse a diferencias entre las y los integrantes de las agrupaciones o bien a la decisión de alguno de sus integrantes de seguir otras trayectoria profesional.

³³ Ver línea de tiempo en Figura 1 (p. 5).

³⁴ La prescindencia del Estado no quita que, quienes logran cierta influencia -ya sea por conexión o por tener un cargo en algún organismo estatal- consigan acceso a algunos recursos como salas donde ensayar pertenecientes al ámbito público, o la posibilidad de poder poner alguna de sus obras en

para llevar adelante su actividad, ni tampoco presenta injerencia directa de funcionarios en el diseño de su programación, ni en la conformación de su equipo artístico. Se trata de grupos de personas que se organizan por su cuenta para montar ópera, generalmente con fondos que ellas mismas consiguen por medio de distintas vías que incluyen, principalmente, el ahorro personal, además de la venta de entradas, préstamos, donaciones, canjes, sponsors, etc. Los presupuestos que manejan para producir sus obras son significativamente menores a los de cualquier producción del circuito oficial. En algunos casos se financian con subsidios, generalmente a través del Fondo Nacional de las Artes o el Fondo Metropolitano de las Artes³⁵ -que ofrecen montos bajos en relación a los costos de producción de una ópera- o bien a través del mecanismo que instaura la Ley de Mecenazgo³⁶.

En este punto, es importante destacar que los costos de montaje de una ópera suelen ser más altos que los de otros tipos de producciones escénicas ya que no incluyen solo la puesta en escena de la obra sino, también, el alquiler de la sala para los ensayos, tanto escénicos como musicales, que requieren de dimensiones y acústica particulares. Las salas donde se ensaya ópera tienen que contar, además, con un piano afinado. También forman parte de los gastos, en períodos de ensayo, la contratación de un/a pianista acompañante para los casos en que la compañía no cuente con una persona dentro de su equipo que pueda realizar esa tarea de forma ad honorem.

Existen otros mecanismos de financiamiento como el del Instituto Nacional del Teatro (INT) -organismo rector de la promoción y el apoyo a la actividad teatral en todo el territorio

escena en un espacio oficial. Esto forma parte de las tácticas que los actores desarrollan para lograr sus objetivos -en términos de De Certeau (2000)-, en este caso, la concreción de la puesta en escena de la obra, gestada por fuera de la lógica oficial, no obstante haciendo uso de algunos recursos estatales que están a disposición. El término 'independiente' abarca más que la cuestión de la pertenencia a la esfera estatal, como desarrollaremos en este mismo capítulo.

³⁵ El Fondo Nacional de las Artes (FNA) es un organismo descentralizado en el ámbito del Ministerio de Cultura de la Nación que otorga becas, subsidios y préstamos, como también organiza concursos, orientado a la creación de proyectos culturales. Estos incentivos solo pueden ser solicitados por asociaciones civiles, asociaciones de amigos, fundaciones, bibliotecas populares, cooperativas de trabajo, cooperativas de teatro y danza, centros culturales, cooperadoras, sindicatos y entidades sin fines de lucro con personería jurídica. Más información sobre el organismo disponible en: <https://fnartes.gob.ar/>.

El Fondo Metropolitano de las Artes depende del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y también otorga subsidios para la creación de distintos tipos de proyectos y actividades artísticas o científicas, en este caso, dentro de CABA.

³⁶ El mecanismo de la Ley de Mecenazgo es útil pero la obtención de fondos resulta dificultosa ya que la gestión depende de la agrupación independiente que debe buscar, por su propia cuenta, una empresa que desee realizar el patrocinio a través del re-direccionamiento de aportes contribuyentes de ingresos brutos hacia su proyecto cultural. El proceso tiene dos instancias: primero el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires debe aprobar el proyecto y el monto solicitado por la persona jurídica y, luego, los dueños del proyecto aprobado deben salir a buscar un contribuyente que desee cooperar. Muchas veces, esto último no se logra.

argentino-, que exige, para otorgar subsidios a proyectos teatrales-musicales, que el 50% de la obra tenga palabra hablada, por lo que algunas obras líricas no pueden aplicar. Otra dificultad del mecanismo que ofrece el INT es la complejidad de las carpetas que hay que presentar para poder solicitar el subsidio en sí, y la rendición de cuentas posterior. También existe la posibilidad de solicitar un subsidio a Proteatro -organismo dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires dedicado a fomentar, propiciar y proteger el desarrollo de la actividad teatral no oficial de la Ciudad de Buenos Aires-, pero los montos que otorga son demasiado bajos en relación a los costos de producción, no solo de una ópera sino de cualquier tipo de espectáculo teatral.

Otra opción para financiar las obras es que la puesta en escena se haga en espacios oficiales como el Centro Cultural Kirchner, dependiente de Nación, o la Usina del Arte, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: cuando las obras se montan en esos escenarios, el Estado se hace cargo de los costos de producción y, en muchos casos, también de los honorarios del equipo técnico-artístico. Sin embargo, el mecanismo de acceso para presentar obras en estas salas no es transparente, se consigue por medio de contactos.

Como podemos observar, cada compañía independiente tiene una vinculación distinta con los entes públicos, según cómo esté constituida y su forma de financiamiento, que es gestionada mediante diferentes tácticas. Lo que distingue al circuito, no obstante, es la libertad artística que estas agrupaciones pueden darse en un entorno que no presenta normas ni protocolos taxativos para producir. Además, como ya hemos señalado, el off suele destacarse por montar las obras en espacios no convencionales. Este punto es importante ya que la elección del espacio modifica la relación con el público³⁷.

Hay, en resumen, dos factores que, a priori, caracterizan al ‘circuito independiente’: la autonomía relativa respecto del Estado, que conlleva una mayor libertad creativa y, en

³⁷ Es preciso resaltar la heterogeneidad característica de los espacios dedicados a las artes escénicas en la Ciudad de Buenos Aires. Bea Odoriz, directora escénica perteneciente a ambos circuitos de la ópera y docente de técnica de actuación y práctica escénica para cantantes líricos en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) destaca que “hay una particularidad de los espacios del teatro independiente de acá que es distintiva respecto de los espacios del teatro independiente en otras ciudades del mundo, por ejemplo, en Madrid. Cuando pasó lo de Cromañón hubo un gran lío porque querían hacer un protocolo muy específico para todos los espacios por igual. La gente de los teatros peleó mucho para que entiendan la diferencia de lo que es un lugar de recitales, y uno de teatro, para mantener también esa espacialidad que es distinta, diferente: cada teatro acá es distinto. En Madrid todas las salas independientes tienen la misma forma, con el mismo lugar de salida de emergencia y demás, que hace que la poética espacial sea completamente diferente respecto de la nuestra” (fragmento de comunicación personal sostenida con la directora para los fines del presente trabajo, en marzo de 2021, publicada con su autorización).

muchos casos, una ‘cercanía corporal’ con el público que viene dada por las características de los lugares donde las compañías eligen montar las representaciones³⁸.

El término ‘independiente’ para referirse a la producción de ópera resulta polémico incluso entre las mismas agrupaciones que integran el sector. Las distintas compañías que componen el circuito se distinguen entre sí de manera interna por sus modos de producción -que van desde la autogestión hasta el sponsoreo privado- y por sus apuestas estéticas, según el grado de apego o distancia que demuestren respecto de la tradición genérica de la ópera. En la escena off teatral de CABA, que constituye una referencia ineludible para quienes hacen ópera independiente en la ciudad³⁹, se reivindica la transgresión estética y la austerioridad de recursos como modo de hacer. Algunas y algunos integrantes de la ópera independiente no se consideran afines a quienes reproducen el estilo de producción del Teatro Colón en modo miniatura, es decir, respetando los criterios estéticos del circuito oficial. También hay diferencias internas respecto del precio que deberían tener las entradas, ya que esta decisión viene ligada a las posibilidades de acceso al espectáculo por parte de los sectores de menos recursos⁴⁰.

En cuanto al valor de las localidades y los espacios donde se montan las obras, también hay dos vertientes dentro del circuito independiente: existe un sub-circuito que podemos llamar ‘privado’ que pone en escena títulos en teatros de más de cien butacas, con entradas a precios similares a los que se manejan en las salas principales de Avenida

³⁸ Buenos Aires se destaca por la enorme oferta teatral y salas con las que cuenta. En noviembre de 2013, el diario *La Nación* publicaba un artículo titulado “Buenos Aires, capital del Teatro”, donde consta que, según los datos del Ministerio de Cultura de CABA, la ciudad cuenta con 199 teatros y 235 salas. En la nota se afirma que “pese a que Buenos Aires aún no ranquea primera en la lista de las ciudades con más teatros del mundo (según datos del World Cities Culture Report 2012, la superan Nueva York, con 420; París, con 353 y Tokio, con 230), prácticamente iguala a Londres, donde hoy funcionan 214 teatros, y logra superar a los centros culturales más importantes del continente, como San Pablo, que cuenta con 116. A los fines de la presente producción académica, resulta también relevante la indicación de que “la proliferación de los espacios trajo consigo un aumento en las propuestas artísticas, que llegan a alcanzar, en los inicios de temporada, más de treinta estrenos semanales”, ya que la década de 2010 coincide con el período de proliferación de propuestas líricas en la ciudad que analizamos en la presente tesis. Nota recuperada de:

<https://www.lanacion.com.ar/espctaculos/teatro/buenos-aires-capital-del-teatro-nid1638941/>

³⁹ Realizaremos un breve análisis de esta relación en el capítulo Vínculos entre el Off-Colón y la Escena Teatral Independiente (p. 75).

⁴⁰ En este aspecto también existe un gran contraste con las localidades del Teatro Colón, donde el valor del precio de la entrada se relaciona con una mejor o peor -o bien, nula- visibilidad del escenario. Cuanto más costosa es la localidad, la visión del escenario es mejor, y también es mayor la comodidad de la butaca. En el caso de la ópera independiente, salvo en aquellas producciones que se ponen en escena en el Teatro Avenida, que tiene una disposición espacial similar a la del Colón, la visibilidad del escenario y la comodidad de la butaca no guardan relación con el valor de la entrada. En lo que se refiere al Teatro Avenida, el alquiler de la sala es costoso. Durante el siglo XXI, solo dos compañías del off tuvieron una programación estable en esa locación: Buenos Aires Lírica y Juventus Lyrica.

Corrientes, mientras que hay otro sub-circuito -similar al ‘under’ de la escena teatral independiente- que realiza sus producciones en salas pequeñas -menos de cien localidades-, con entradas a precios populares o a la gorra. Como señalamos, el precio se vincula con la lejanía o cercanía que se plantea entre el género y el público, ligado al acceso económico que permite esta proximidad. También es posible establecer un vínculo análogo en función de las características físicas del espacio donde se monta la obra: en los auditorios del circuito under, debido a su disposición horizontal y de dimensiones generalmente reducidas, se da una proximidad de los artistas con el público que jamás podría lograrse en auditorios que tienen cinco pisos, como el Teatro Avenida⁴¹.

A lo largo de la presente investigación, referiremos de manera indistinta a ambos sub-circuitos -privado y under- en su conjunto como ópera independiente, o bien circuito alternativo, circuito off, off-Colón. También resulta de importancia aclarar -a los fines de esta exposición- que, para categorizar a un espectáculo de ópera como tal, la producción debe abarcar no solo el aspecto musical de la obra -cantantes y orquesta- sino también la puesta en escena, sea esta completa o semi-montada. Es este el modo en que se consideran también las temporadas de ópera en los teatros oficiales, que agregan una aclaración cuando el montaje se trata de una ‘versión concierto’, sin dramaturgia ni caracterización, ni escenografía. Desde sus comienzos, la ópera se caracteriza por ser un espectáculo musical-teatral. Cuando solo se ejecuta la parte sonora, la representación se encuadra bajo la denominación ‘gala lírica’ o concierto. Si no hay escena -además de canto y orquesta, o pequeño ensamble musical-, no podemos decir que se trate de un espectáculo de ópera⁴².

⁴¹ Aquí es importante destacar que las compañías que hacen ópera en el Teatro Avenida algunas veces también ponen a las y los cantantes a circular entre el público, en un intento de lograr cercanía como también para emplear el recurso teatral de ‘romper’ la pared invisible que divide al escenario del público. Sin embargo, en la mayoría de estos casos, la cercanía solamente la experimentan quienes están en la platea, es decir, quienes abonaron las entradas de precios más altos.

⁴² La división entre qué es y qué no es ópera es objeto de muchas polémicas, especialmente entre quienes componen piezas musicales académicas contemporáneas que involucran voz lírica, música y dramaturgia. Por un lado, decíamos que es posible afirmar que la ópera es un tipo de espectáculo necesariamente teatral y musical, ya que esto puede comprobarse de manera empírica al chequear el contenido de las temporadas de ópera en los teatros alrededor del mundo. Aún así, y para apoyarnos en un fundamento teórico, recurriremos a la definición que dan Eric Salzman y Thomas Desi en su libro *The New Music Theater*. En la introducción, aportan la siguiente definición del género: “Ópera es una forma abreviada de una expresión italiana aún actual, la ópera lírica, que puede ser traducida como ‘obra lírica’ o ‘obras que son cantadas’ (la palabra ópera en sí misma es el plural de opus, la palabra latina para ‘obra’). El término ha sido usado para representar a muchas formas ‘clásicas’ de teatro cantado, aún cuando las conexiones con la ópera europea sean sutiles (de ahí la ‘ópera china’ o la ‘ópera pekinsa’). Por extensión, las formas teatrales populares que contienen música (algunas de ellas más viejas que la ópera) han sido designadas como operetta (o ‘pequeña ópera’), ópera liviana, ópera cómica, *opéra comique*, o *opéra bouffe*, todas expresiones variables y extrañas que tratan de hacer un matrimonio entre términos para arte de pequeña escala popular o cómico con una palabra cuyo carácter históricamente desarrollado está cercanamente conectado con nociones de ‘grande’”. (2008:3) Otras definiciones que nos acercan los mismos autores afirman lo siguiente: “la ópera puede ser vista como una forma particular e histórica del teatro musical” (2008:5). (Traducción del inglés al

Por último, es importante mencionar que las y los sujetos que conforman cada uno de los dos grandes circuitos que componen el campo de la ópera en Buenos Aires -el oficial y el independiente- no quedan circunscriptos a una sola posición, la oficial o la independiente. Hay actores que participan de ambas posiciones del campo al mismo tiempo. En muchos casos, las y los sujetos que conforman el campo poseen trayectorias de formación heterogéneas y participan también de otros campos culturales relacionados a las artes escénicas y/o musicales. Esta circulación de los actores, de una posición a otra del campo -y también, desde otros campos hacia la ópera⁴³- es lo que permite la mixtura particular que se da, fundamentalmente, en el sector independiente, que posee una apertura y mayor permeabilidad a las nuevas tendencias y propuestas (Ver Figura 2).



Figura 2. En la ópera independiente confluyen distintos campos culturales. Elaboración propia.

Para explicar la trayectoria heterogénea de las y los sujetos que forman el campo de la ópera hoy, haremos referencia a la teoría del actor plural del sociólogo francés Bernard Lahire que desarrolla en su libro *El hombre plural* (2004). Allí, el autor se distancia de la noción de 'habitus' desarrollada en la primera parte del siglo XXI por los sociólogos Émile Durkheim y Pierre Bourdieu. Postula que ese concepto, que implica una sistematización y unificación

castellano por la autora -las itálicas corresponden a la escritura original) Si bien no es el objeto de este trabajo poner en discusión las distintas formas de nombrar a los géneros musicales, recomendamos la lectura de la publicación de Salzman y Desi ya que abre nuevas nociones acerca de qué puede ser considerado ópera y qué se enmarca mejor dentro de la categoría desarrollada por los autores, el 'teatro musical' (music theater).

⁴³ En nuestra concepción del campo, la ópera estaría situada como un sub-campo dentro del campo cultural asociado a las artes escénicas en general.

de las propiedades estadísticamente más ligadas a un grupo social, “resulta útil para ilustrar los modelos macrosociológicos”, pero no nos permite explicar el funcionamiento de sociedades más diferenciadas como la actual (2004:31)⁴⁴.

Lahire observa que:

entre la familia, la escuela, los grupos de iguales, las múltiples instituciones culturales, los medios de comunicación, etc., a cuya frecuentación suelen verse inducidos los niños de nuestras formaciones sociales, se enfrentan cada vez más a situaciones heterogéneas, competitivas y, a veces, hasta en mutua contradicción desde el punto de vista de los principios de socialización que desarrollan. (2004:42)

El autor se distancia de la idea de un sujeto completamente fragmentado y disperso. Propone en su lugar el concepto de ‘actor plural’:

Desde el momento en que un actor ha sido colocado, simultánea o sucesivamente, en el seno de una pluralidad de mundos sociales no homogéneos, y a veces incluso contradictorios, o en el seno de universos sociales relativamente coherentes, pero que presentan contradicciones en algunos aspectos, nos encontramos con un actor con un stock de esquemas de acción o de hábitos no homogéneos, no unificados y, en consecuencia, con prácticas heterogéneas (e incluso contradictorias) que varían según el contexto social en que se vea obligado a evolucionar. Se podría resumir diciendo que todo cuerpo (individual) inmerso en una pluralidad de mundos sociales está sometido a principios de socialización heterogéneos y, a veces, incluso contradictorios, que él incorpora. (2004: 46-47)

Como veremos más adelante, quienes transitan el circuito de la ópera independiente se enmarcan dentro de estos ‘actores plurales’ a los que alude Lahire, en tanto sus hábitos incorporados y sus esquemas de acción son resultado de atravesamientos múltiples que modelaron sus subjetividades a lo largo del tiempo. Estos sucesos incluyen, desde los primeros procesos de socialización -en la familia, en la escuela-, hasta los distintos contextos y experiencias en que las y los sujetos se relacionaron posteriormente. La ópera es solo una disposición entre muchas otras que intervienen en su agencia. Mientras que el circuito oficial,

⁴⁴ Para Lahire, las sociedades contemporáneas -altamente diferenciadas-, producen, por definición, actores más diferenciados entre sí y, al mismo tiempo, entre ellos mismos. Las sociedades preindustriales y precapitalistas son, como describe el autor, “demográficamente escasas, con un alto grado de inter-conocimiento, donde cada uno puede ejercer un control sobre el prójimo, donde la división del trabajo y la diferenciación de las funciones sociales y las esferas de actividad están poco avanzadas [...], donde la estabilidad y la durabilidad de las condiciones a que están sometidos los actores durante toda su vida son máximas, donde, por consiguiente, apenas se encuentran modelos de socialización diferentes, competitivos, contradictorios” (2004:41).

debido a su configuración, constriñe la expresión de estas subjetividades plurales -en tanto tiende a la homogeneidad de estéticas, formas de hacer y repertorios-, el off-Colón, con la libertad creativa que lo caracteriza, constituye un terreno fértil para la expresión de estas identidades contemporáneas signadas por la multiplicidad. Desarrollaremos la relación entre la ópera independiente y el concepto de actor plural hacia el final de esta investigación, con la presentación del estudio de caso de Ópera Queer, la dupla artística de las artistas porteñas Luchi y Ferni de Gyldenfeldt⁴⁵.

La Manifestación de la Pluralidad como un Derecho

El surgimiento del concepto de ‘actores plurales’ a finales del siglo XX puede vincularse con el desarrollo paulatino de un corpus jurídico relacionado con el derecho al acceso a la cultura y a la diversidad cultural. Esta construcción teórica, que señalamos en el apartado anterior, se sustenta en normativas que pueden entablar un diálogo con las teorías sociológicas aquí citadas. Encontramos un primer antecedente en el artículo 27 de la *Declaración Universal de Derechos Humanos (DUDH)* proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en París el 10 de diciembre de 1948⁴⁶, donde se establece que las personas tienen derecho a participar de la vida cultural de su comunidad y gozar de los beneficios del progreso científico y sus aplicaciones, así como a obtener protección de sus “intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”. Esta afirmación se relaciona, a su vez, con el ‘derecho al pluralismo’⁴⁷ que invoca el derecho a la identidad cultural y de las diversas culturas a ser respetadas.⁴⁸

⁴⁵ Ver capítulo de esta tesina: Derecho a la Voz, Derecho a la Identidad: el Caso de Ópera Queer (p. 78)

⁴⁶ ONU (1948) *La Declaración Universal de los Derechos Humanos*, recuperada de: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

⁴⁷ Magalhães Franco Filho, Alberto (s.f.). *La legitimidad activa para la protección de los derechos colectivos: estudio comparativo y crítico del sistema jurídico brasileño y argentino*, recuperado de: <http://www.derecho.uba.ar/graduados/ponencias/francofilho.pdf>

⁴⁸ La Declaración sobre la Raza y los Prejuicios Raciales del 25 de noviembre de 1978 (UNESCO) establece en su artículo 5 que “la cultura, obra de todos los seres humanos y patrimonio común de la humanidad, y la educación, en el sentido más amplio de la palabra, proporcionan a los hombres y a las mujeres medios cada vez más eficaces de adaptación, que no sólo les permiten afirmar que nacen iguales en dignidad y derechos, sino también reconocer que deben respetar el derecho de todos los grupos humanos a la identidad cultural y al desarrollo de su propia vida cultural en el marco nacional e internacional, en la inteligencia de que corresponde a cada grupo el decidir con toda libertad si desea mantener y, llegado el caso, adaptar o enriquecer los valores que considere esenciales para su identidad”. Texto completo recuperado de:

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13161&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Estos derechos fueron consolidados en la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* (2001)⁴⁹ que estableció, en su artículo octavo, que los bienes y servicios culturales, "por ser portadores de identidad, de valores y sentido, no deben ser considerados mercancías o bienes de consumo como los demás". Allí se indica, además, en el artículo quinto, que "los derechos culturales son parte integrante de los derechos humanos, que son universales, indisociables e interdependientes. El desarrollo de una diversidad creativa exige la plena realización de los derechos culturales".

En CABA, la Constitución de la Ciudad sancionada en 1996⁵⁰, establece en su artículo 32 la promoción de todas las actividades creadoras, la protección y la difusión de todas las manifestaciones de la cultura popular, de su identidad pluralista y multiétnica y sus tradiciones⁵¹.

La cuestión del acceso a la cultura es retomada en la ley 2176 de Derechos Culturales⁵² sancionada en el año 2006 por la Legislatura porteña, donde queda asentado que "la cultura se asume como prioridad estratégica y como política de Estado", y que "los habitantes de la Ciudad de Buenos Aires gozan del acceso universal, equitativo e inclusivo a la cultura. El derecho a la cultura integra los derechos humanos, que son universales, indisociables e interdependientes". Allí se afirma, además, en el artículo quinto, el derecho a tener igualdad de acceso por parte de las y los ciudadanos a los diversos bienes y valores culturales, y la "protección de una identidad pluralista y multiétnica, desde las concepciones de diversidad e interculturalidad, teniendo en miras la superación de las barreras comunicacionales para el intercambio y difusión del patrimonio cultural"⁵³. La existencia de estos derechos surge de la estructura jurídico-legal disponible. No obstante, no visualizamos su cumplimiento dentro del campo cultural abordado, en función del relevamiento realizado a los fines de la presente producción académica.

⁴⁹ UNESCO (2001). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural recuperada de:

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

⁵⁰ Constitución de la Ciudad de Buenos Aires (1996), Artículo 32, recuperado de: https://leyes-ar.com/constitucion_ciudad_de_buenos_aires/32.htm

⁵¹ Artículo 32 de la Constitución de CABA disponible en: https://leyes-ar.com/constitucion_ciudad_de_buenos_aires/32.htm

⁵² Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2006), Ley 2176 de Derechos Culturales, recuperada de:

<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html>

⁵³ Texto de la ley 2176 recuperado de:
<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html>

La Escena en Números

La ópera independiente representaba, antes de la pandemia, más del 60% de la producción a nivel nacional⁵⁴. Estos números no forman parte de los datos de acceso público que brindan los organismos de cultura del Estado a la hora de analizar el panorama local y elaborar políticas públicas. En el caso de la CABA, los informes que produce la Dirección General de Estadística y Censos (Ministerio de Hacienda y Finanzas GCBA)⁵⁵ sobre la base de datos del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA) suponen que toda la actividad de ópera tiene lugar exclusivamente dentro del Teatro Colón, como si fuera el único lugar de la ciudad donde se llevan a cabo representaciones del género.

De acuerdo con la estadística de Funciones y asistentes al Teatro Colón por tipo de actividad. Ciudad de Buenos Aires. Enero 2012/diciembre 2019, en 2019 hubo 56 funciones de ópera, con 112,320 espectadores en total, mientras que en 2012 hubo 34 funciones con 75,123 asistentes. La del Teatro Colón es la única estadística oficial del GCBA que incluye ópera. Si consultamos los números de Actividades culturales y asistentes a los centros culturales barriales por tipo de actividad según centro cultural de la Ciudad de Buenos Aires en los años 2009/2019, encontramos que la ópera no figura entre las clasificaciones, que comprenden cine y video, culturas urbanas, danza, música, teatro, ‘megaevento’, exposición y muestra, conferencia, jornada y presentaciones. La realidad difiere de lo que indican los reportes oficiales, ya que es sencillo constatar que hubo ópera fuera del Teatro Colón en 2019 en diferentes espacios dentro de CABA⁵⁶.

En las estadísticas oficiales, se verifica que en 2019 hubo 60,487 asistentes a espectáculos de música y 131,282 asistentes a actividades teatrales en centros culturales barriales en CABA⁵⁷. Nos preguntamos: ¿Cuántas de estas representaciones corresponden

⁵⁴ Datos disponibles en: <https://operaenargentina.com/2019/12/09/2019-la-escena-en-numeros/>. En este punto es interesante agregar que, según el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación, entre las 1500 salas teatrales que se registraban en el país en el año 2017 “predominan los espacios de gestión privada (68%), tanto en el circuito comercial, como en el independiente o comunitario; mientras que el 31% son espacios dependientes de la administración pública y un 1%, de gestión mixta”. Link al reporte del SInCA: <https://www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?Id=35>

⁵⁵ Recuperado de: <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?cat=119>

⁵⁶ En la sección Agenda de eventos de ópera del sitio operaenargentina.com, continúan disponibles todos los datos de las funciones de ópera que hubo en 2018 y 2019, tanto las del circuito oficial como del independiente, donde es posible chequear también el lugar donde cada una de las producciones se llevó a cabo.

⁵⁷ Actividades culturales y asistentes a los centros culturales barriales por tipo de actividad según centro cultural de la Ciudad de Buenos Aires en los años 2009/2019, disponible en el sitio de la Dirección General de Estadísticas y Censos (Ministerio de Hacienda y Finanzas GCBA): <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=74498>

a funciones de ópera, o de teatro musical? No es posible averiguar esto a partir de los datos oficiales. Las funciones de ópera que se llevan a cabo en los centros culturales barriales, ¿estarán contempladas dentro de la categoría ‘música’ o como ‘teatro’? ¿Cómo se realizará la clasificación en los casos donde la obra incluye música, teatro y danza? ¿Por qué el GCBA realiza el relevamiento de esta forma? Las categorizaciones confirman que, para el gobierno porteño, la ópera se identifica con la actividad que se realiza dentro del Teatro Colón, aún cuando desde 1999 todos los años -salvo en pandemia- hubo temporadas de ópera en una sala privada importante de la ciudad, el Teatro Avenida, a cargo de compañías independientes, como también en otros espacios tanto de gestión privada como pública.

La ausencia de registros oficiales sobre las presentaciones de ópera del circuito off llevó a que, en 2018, emprendiéramos un rastreo minucioso de las funciones de ópera con el fin de tener información cuantitativa sobre el movimiento del sector. Desde la plataforma del sitio operaenargentina.com, comenzamos a dejar constancia de las funciones de ópera en todo el país, en una sección de acceso público denominada Agenda de Eventos de Ópera. Así fue como se pudo verificar que la ópera independiente produjo, tanto en 2018 como en 2019, más del 60% de las representaciones que se llevaron adelante en el país. También se pudo constatar que se trataba de un fenómeno en expansión, con un incremento significativo en el número de funciones entre un año y el siguiente (un 35% más en 2019 respecto de 2018). Este crecimiento se detuvo de manera abrupta con el inicio de la emergencia sanitaria. En cuanto a la localización de las propuestas líricas, fue posible confirmar que la mayor parte de las funciones de ópera que se llevan a cabo en Argentina se realizaron en CABA (un 75,2% en 2018, y un 65,5% en 2019⁵⁸).

Referenciando la Superficie

El presupuesto de 2021 para el Ministerio de Cultura del GCBA fue de \$9.774.832.511 (pesos argentinos)⁵⁹, sin contar los recursos asignados al Ente Autárquico del Teatro Colón⁶⁰,

⁵⁸ Esta información se encuentra disponible en las infografías:

Pirsic, N. (2018) La escena en números, *Ópera en Argentina*, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2018/12/10/la-escena-en-numeros/>

Pirsic, N. (2019) La escena en números, *Ópera en Argentina*, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2019/12/09/2019-la-escena-en-numeros/>

⁵⁹ Presupuesto 2021 recuperado de: https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/50_ministerio_de_cultura.pdf

⁶⁰ Según la clasificación de Agustín Gordillo, se denomina “entes autárquicos” a las entidades públicas “que realizan una actividad de tipo administrativo clásico; además de tener personalidad jurídica propia, pues, persiguen un ‘fin público’, y se rigen íntegramente por el derecho público; todos sus agentes son públicos, etc”. Aclara, además, que “la autarquía no puede concebirse como mera capacidad de

que recibió \$3.342.840.726 (pesos argentinos). Este último número incluye el mantenimiento del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (ISATC), que tiene aproximadamente 600 estudiantes matriculados en sus diferentes carreras relacionadas a la música académica, la mayoría de ellas orientadas hacia la producción de ópera⁶¹. El organismo en su conjunto -el Teatro y el Instituto- reciben el 25,5% del presupuesto total asignado a Cultura por el GCBA. Solo \$947.523.623 (pesos argentinos) corresponden a recursos propios del Teatro.

De 1261 cargos en el Ministerio de Cultura de la Ciudad, 582 -poco menos de la mitad- son puestos que corresponden al funcionamiento de ese organismo. La magnitud de los recursos destinados a la producción -y reproducción (por medio de la formación de profesionales del género lírico desde el instituto)- de la cultura operística indican la importancia, por lo menos simbólica, que esta actividad tiene para CABA⁶². En el repaso historiográfico que abordaremos en la próxima sección, Voces con Historia, podremos constatar que la creación de esta casa de ópera fue muy relevante para la historia de la ciudad. Veremos, también, cómo ese origen repercute en las representaciones que circulan acerca del organismo y lo que allí se produce, en términos de arte y cultura.

El Teatro Colón, inaugurado en 1908, fue designado como ente autárquico por medio de la ley 2855 en 2008 por la Legislatura de CABA. Según consta en el artículo segundo de dicha ley, “el Ente Autárquico Teatro Colón es el organismo público que tiene la misión de crear, formar, representar, promover y divulgar el arte lírico, coreográfico, musical -sinfónico y de cámara- y experimental, en su expresión de excelencia de acuerdo a su tradición histórica, en el marco de las políticas culturales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.”⁶³

administrarse, sin poder dictarse norma alguna, sino que comprende siempre el dictado de normas para reglar el propio funcionamiento”.

Recuperado de: https://www.gordillo.com/pdf_tomo1/capituloXIV.pdf

⁶¹ Las carreras que se ofrecen en el ISATC son: Academia Orquestal, Canto Lírico, Caracterización, Danza, Dirección Escénica de Ópera y Preparación Musical de Ópera. Ninguna es arancelada y todas requieren un examen de ingreso. El ISATC también ofrece cursos pagos de música, preparación escénica para ópera, caracterización y ballet, para estudiantes externos.

⁶² En su libro recientemente publicado, *Esto no es solo una pintura* (2019), Lahire investiga el estatuto de los objetos de arte, la "magia social" que hace que algo del mundo cotidiano se convierta en oro. Allí cita al filósofo estadounidense John Dewey, en una afirmación que puede adelantarnos algo sobre la importancia del Teatro Colón para la sociedad porteña: "Las comunidades y naciones ponen su buen gusto cultural en evidencia construyendo casas de ópera, galerías y museos. Estos muestran que una comunidad no está completamente absorbida en riqueza material porque está dispuesta a gastar sus ganancias en el patrocinio del arte. [...] Estas cosas reflejan y establecen un estatus cultural superior, mientras su segregación de la vida común refleja el hecho de que no son parte de una cultura nativa y espontánea" (2009: 318 -traducción propia de la edición en inglés).

⁶³ Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2008). Ley 2855 de Autarquía del Teatro Colón, recuperada de:

<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2855.html>

En los apartados del presupuesto 2021 dedicados al Teatro Colón, la palabra “excelencia” y la frase “artistas de máximo nivel” se repiten varias veces, con hincapié en el estatus global de las artes que allí se ejecutan. Asimismo, se afirma la voluntad de facilitar el acceso a públicos más amplios⁶⁴: “Seguiremos poniendo mucho esmero en desplegar la mayor cantidad de herramientas posibles para que más personas puedan disfrutar del Teatro Colón y a su vez para que el Teatro salga a la ciudad, al país y al mundo: ‘Colón para los chicos’, Colón Federal y Colón fuera de sede”, establece el documento. Se hace hincapié en la inserción de la institución a nivel internacional: “En el marco del plan de fortalecimiento institucional que el Teatro Colón está desarrollando, se continuarán realizando acciones tendientes a posicionarlo como uno de los principales teatros líricos a nivel mundial”.

En el texto introductorio al presupuesto se enfatiza el valor de la competitividad en la presentación y proyección del organismo, ligado a la pertenencia a cierta idea de primer mundo. El edificio del Teatro Colón es conocido por ser uno de los mejores del globo en un listado que incluye casas de ópera de Australia, Italia, Francia, Austria, Inglaterra y Estados Unidos. El criterio de evaluación suele estar ligado a apreciaciones acústicas y arquitectónicas⁶⁵. La participación de artistas extranjeros en los elencos también aumenta el valor simbólico del Colón, con la invitación a profesionales reconocidos a nivel internacional en su programación (salvo en tiempos de crisis económica, la gestión del teatro siempre invitó artistas internacionales para conciertos, ópera y ballet). La institución, a su vez, posiciona a la ciudad en términos turísticos, tanto para visitantes que provienen del extranjero como para habitantes de otras provincias de Argentina: el edificio del Colón es uno de los atractivos de CABA. Es también motivo de orgullo: cada tanto algún sitio de turismo lo posiciona como el mejor teatro del mundo, y la noticia se viraliza en los medios nacionales y redes sociales⁶⁶.

⁶⁴ Esta es una de las funciones del Teatro Colón según establece el inciso B del artículo tercero de la Ley 2855: “Facilitar al conjunto de los habitantes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, conforme al artículo 32 de la Constitución de la Ciudad, el acceso a las actividades artístico-culturales que desarrolla.”

⁶⁵ No fue posible encontrar una evaluación científica sobre este tema. La mayoría de los sitios donde se realizan listados sobre los mejores teatros del mundo son blogs de viajeros, o sitios de espectáculos. Un ejemplo: <https://tendencybook.com/5-mejores-edificaciones-teatros/>

⁶⁶ Esta fuente de información no pudo ser validada. No obstante, los medios suelen hacerse eco de estas noticias: ver (2018) El Teatro Colón fue elegido como el más importante del mundo, *Infobae*, recuperado de:

<https://www.infobae.com/cultura/2018/10/18/el-teatro-colon-fue-elegido-como-el-teatro-de-opera-mas-importante-del-mundo/>

Este caso llama la atención porque la agencia que generó esta noticia, *Travel365*, no se trata de un actor de peso en el ecosistema de agencias turísticas, ni tampoco lo era la persona que redactó la nota original del blog que postulaba que el Teatro Colón era el mejor del mundo: <https://www.travel365.it/classifica-teatri-piu-belli-importanti-mondo.htm>

Sin embargo, la noticia rebotó en gran cantidad de medios nacionales y también en las redes de las y los fanáticos de la ópera. El GCBA también se hizo eco en su página web:

También resulta interesante para nuestro análisis la descripción que se hace en el Presupuesto 2021 del GCBA de los profesionales que la institución prepara en el ISATC:

En lo referido a la formación artística de máximo nivel, el Teatro Colón, a través del Instituto Superior de Arte, formador de artistas de élite que representan a la institución local e internacionalmente, tiene como objetivos de gestión facilitar el acceso para aquellos aspirantes que reúnen las aptitudes pero no cuentan con los medios suficientes, y continuar elevando los estándares de excelencia tanto de docentes como de alumnos.

Esta definición propone un modelo de inclusión social para que ciudadanas y ciudadanos puedan formarse en lo que consideran, desde la voz oficial, un arte de élite⁶⁷.

Todo lo expuesto anteriormente, en este apartado, referencia la posición del campo que denominamos ‘circuito oficial’, la cara visible de la ópera en la ciudad de Buenos Aires. Este sector cuenta con los recursos del Estado, un edificio majestuoso -el Teatro Colón-, reconocido por su valor arquitectónico y un centro de formación adjunto, el ISATC. Ambos organismos están relacionados con la idea de “excelencia artística”, de acuerdo con los documentos expuestos recientemente. Todas las cuestiones mencionadas incrementan el valor simbólico de la institución y del tipo de arte que allí se produce.

Por otro lado, dentro del mismo campo cultural, nos encontramos con el circuito independiente, ‘la otra ópera’, cuyas características principales hemos desarrollado en capítulos anteriores⁶⁸ y que constituye el foco de este trabajo. En esta posición predominan la autogestión, el desconocimiento del sector por parte del Estado y dificultad para conseguir financiamiento para llevar adelante las producciones.

A diferencia del circuito oficial, cuya producción se monta, en su mayor parte, en el escenario principal del Teatro Colón, la ópera del off no tiene una sede fija: se lleva a cabo en auditorios variados, por lo general poco habituales para el género, muchas veces diseñados para otros fines. Por otra parte, las y los sujetos que integran esta posición del campo no necesariamente fueron formados en el ISATC, como tampoco existe un lugar fijo

<https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/noticias/el-colon-fue-elegido-como-el-teatro-de-opera-mas-importante-del-mundo>

⁶⁷ Esta es otra de las funciones del Teatro Colón según la Ley 2855. En su artículo tercero, inciso K, se establece la función de “proponer y ejecutar acciones de fomento para el desarrollo de las distintas actividades y producciones artísticas de su competencia, y promover la búsqueda de nuevos talentos en todo el territorio nacional, mediante la organización y auspicio de concursos, el desarrollo de programas de estímulo, el establecimiento de premios y la adjudicación de becas de estudio.”

⁶⁸ Principalmente en el capítulo ‘Pluralidad de Espacios, Actores, Repertorios y Experiencias’ (p. 17)

donde prepararse para ser artista independiente ya que, como dijimos anteriormente, quienes transitan este circuito son, generalmente, sujetos con trayectorias heterogéneas, en tanto actores plurales, en términos de Lahire⁶⁹.



Foto 5. Octubre, 2019. Ensayo de ópera de Mozart en gimnasio del Liceo 9. Producción propia.

Voces y Silencios

El presente apartado, nos proponemos indagar en la composición del campo cultural ligado a la ópera en CABA. Llevamos adelante esta exploración teniendo en cuenta la noción de ‘totalidad’ de la socióloga rosarina Alcira Argumedo, que “pretende recuperar una visión comprensiva, abierta y dinámica, que cuestione las interpretaciones parcializadas y permite incluir lo excluido, señalar los silencios” (2009:74). Nos preguntamos por las voces que permanecen silenciadas, invisibilizadas, no reconocidas, en la escena lírica porteña, que emergen principalmente en esta otra posición del campo que hemos introducido, la de la ópera del circuito independiente.

⁶⁹ En muchos casos, el off constituye una arena de formación y producción al mismo tiempo. Las y los integrantes de las agrupaciones independientes generalmente toman conocimiento e inciden en todo el proceso de producción que implica cada montaje: desde la gestación del proyecto hasta la difusión y venta de entradas.

A propósito de los silencios, es preciso mencionar a las y los compositores locales que son “los eternos convidados de piedra” en la programación oficial, como suele decir el compositor y docente argentino Marcelo Delgado, uno de los principales promotores de la producción nacional en la música académica contemporánea. La sociedad tiene una deuda histórica con las y los creadores argentinos, no solo los actuales sino también con quienes dieron los primeros pasos en la composición de música académica de origen nacional. En relación a este déficit, el compositor Lucio Bruno-Videla, a cargo del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt) dependiente de la Dirección General de Enseñanza Artística (DGEArt) del GCBA, afirma lo siguiente:

Es un mito que la ópera argentina sea mala, que no le guste a la gente, es todo mentira, es una construcción. El tema es que a los compositores nunca se les dio espacio. Si a una obra se le da el marco de importancia o de prestigio que necesita, siempre funciona: con una orquesta ensayada, con buenos músicos, cantantes que hayan estudiado la obra y quieran hacerla, un salón con su propia mística.⁷⁰

En lo que se refiere a la composición nacional, el circuito de la ópera independiente es el lugar donde suelen estrenar las obras creadas por artistas locales. En este aspecto, uno de los emprendimientos del off lírico -la dupla artística Barbados Artes Escénicas- creó en 2017 una residencia de composición de ópera denominada ‘Nanópera’ para incentivar la generación de composiciones locales en formato breve -de ahí el prefijo ‘nano’-, con la posterior puesta en escena de las obras creadas por las y los participantes de la experiencia⁷¹.

Como se señaló anteriormente⁷², la ópera independiente -donde además conviven repertorios nacionales y extranjeros de distintas épocas- es mayoritaria en porcentaje de funciones anuales en relación a la producción total del sector, como confirman las estadísticas realizadas en 2018 y 2019⁷³, pero aún así permanece ignorada incluso por los organismos

⁷⁰ Incluso el acceso al archivo de las partituras históricas de nuestro país es complicado. Para más información sobre el problema de la música académica nacional, se puede consultar esta entrevista a Lucio Bruno Videla, compositor argentino especialista en el tema:

<https://operaenargentina.com/2019/06/21/no-hay-compositor-cuya-obra-no-merezca-ser-escuchada>

⁷¹ Para más información sobre las primeras dos ediciones de la residencia Nanópera, ver:
Pirsic, N. (2019) Óperas increíblemente pequeñas, menos es más, *Ópera en Argentina*, recuperado de: <https://operaenargentina.com/2019/09/22/operas-increiblemente-pequenas-menos-es-mas/>

⁷² En el capítulo La Escena en Números (p. 27)

⁷³ Según las estadísticas publicadas en el sitio operaenargentina.com -basadas en el relevamiento anual realizado desde la Agenda de Eventos de Ópera del mismo sitio web-, en 2018 hubo 315 funciones de ópera de las cuales el 66% fueron generadas desde el circuito independiente (privado y under), mientras que en 2019 se registraron 426 funciones de las cuales el 61% corresponden al sector independiente. En ambos años, los títulos de compositores latinoamericanos representan menos del 25% del total. Esta información fue compilada, sistematizada y publicada en el mencionado sitio web.

oficiales encargados de impulsar, promover y administrar la actividad cultural. Recién en 2021, la Dirección de Industrias Culturales decidió incluir una categoría para la lirica dentro del Mercado de Industrias Culturales Argentinas (MICA), bajo la etiqueta englobadora de ‘Música Académica’. Existen festivales y subsidios para el teatro, para la música, para la danza, pero no para la ópera que es un género interdisciplinario con condiciones de producción particulares, que se destaca por sus altos costos aún cuando las obras que genera no siempre incluyen grandes despliegues escénicos⁷⁴.

Los teatros de gestión privada que intentaron dedicarse a la ópera en la ciudad, tanto en el siglo XIX como en el siglo XX, no lograron subsistir por motivos principalmente económicos: no importa cuán altos sean los precios de las localidades, la ópera siempre va a pérdida. Benzecri dedica un apartado a las finanzas del género, donde afirma que “hoy en día [para el momento de publicación del libro, en 2012], la ciudad cubre el 82% del presupuesto que requiere el Teatro Colón” (2012: 68). En una nota al pie realiza una comparación con las casas de ópera oficiales de otros países del mundo:

La Ópera Real de Madrid tiene un presupuesto de 60 millones de dólares y un subsidio del Estado del 65%. La Scala de Milán se ha convertido en una fundación mixta y la participación del Estado es de solo el 15%. Todas estas instituciones, así como la Ópera de París, autofinancian un tercio de sus presupuestos con la venta de entradas y suscripciones. La Ópera Estatal de Baviera financia la mitad del presupuesto con sus ingresos. El Colón, en cambio, produce solo el 16% de lo que necesita para finanziarse. La Fundación del Colón, que depende de auspicios y patrocinadores privados, proporciona el 2% mediante publicidad en el programa y alquiler de teatro a empresas privadas. En el otro extremo, el Metropolitan de Nueva York no recibe subsidios del Estado, salvo por alquilar la sala Lincoln Center por 1 millón de dólares, y se financia con la venta de entradas y abonos (41%) y con donaciones de empresarios privados (el 59% restante).

Como se puede ver, la actividad operística no persigue fines de lucro, ya que los costos de producción difícilmente pueden recuperarse por completo. Es necesario recurrir a subsidios, sponsors o donaciones, modalidades de financiamiento que varían según el modelo económico, la historia, la coyuntura, y el lugar que ocupa la actividad cultural en cada ciudad. En los comienzos del género en Europa, la producción de las obras era posible

⁷⁴ Dentro de estas condiciones particulares de producción se cuenta la necesidad de contar con salas de ensayo donde quepa una orquesta -o un ensamble de cámara-, con una cantidad suficiente de sillas, atriles y luces para las y los músicos. También es necesario que la sala cuente con un piano afinado, y una acústica compatible con la ejecución musical de este tipo.

gracias a que eran encargadas por miembros de la corte⁷⁵. Algun tipo de mecenazgo siempre fue necesario para poder producir espectáculos de este tipo.



Foto 6. Diciembre, 2009. La soprano María Eugenia Caretti junto con su hijo antes de salir a escena.
Producción propia.

Regresando a nuestro análisis en la Ciudad de Buenos Aires, resulta llamativo que sigan creciendo proyectos independientes de ópera, en su gran mayoría con una lógica de producción autogestiva, dado que los altos costos de producción son difíciles de cubrir sin la colaboración privada o del Estado. En los hechos, muchos de los proyectos se sostienen gracias al aporte de ahorros personales de los miembros que integran cada compañía⁷⁶.

⁷⁵ En *Ruidos*, Jacques Attali refiere al hecho de que “una o dos décadas después de su invención por la Camerata florentina, la ópera llega a ser el signo más importante del prestigio de los príncipes. En toda boda principesca hay su ópera inédita, cuyo prólogo comprende un aria de lisonjas al príncipe comanditario, epístola dedicatoria. Así pues, desde este momento el músico se engancha económicamente a una máquina de poder, político o comercial, que le da un salario por crear aquello que necesita para afirmar su legitimidad. Como los sonidos de la música tonal en el pentagrama, está encerrado, canalizado. Sirviente, su remuneración y su vida cotidiana dependen de la buena voluntad del príncipe”. (1976:27)

⁷⁶ Señalamos, en los párrafos anteriores, que la ópera depende del aporte de fondos para su producción. Si bien en CABA existe la Ley de Mecenazgo, explicada anteriormente (ver p. 19), este mecanismo no puede asegurar la continuidad de los proyectos. La compañía Buenos Aires Lírica tuvo que suspender su actividad en 2017, cuando llevaba quince años de producción ininterrumpida, luego de que el gobierno de CABA no les renovara el beneficio de Mecenazgo. En la nota de La Nación a propósito del cierre de la compañía, su presidente Frank Marmorek decía: “La ópera nació como un entretenimiento caro. Tuvo épocas mejores. Hoy no son esos tiempos y por ese motivo necesita un

La lógica de producción autogestiva que caracteriza a las artes independientes en la escena porteña es, en cierta forma, referenciada en la introducción al Presupuesto 2021 del GCBA:

Entendemos que el desafío actual de la gestión cultural pública en la Ciudad no radica ya en la democratización de la cultura sino en la construcción de una democracia cultural, es decir, en crear las condiciones para que todos los vecinos puedan desarrollar su propia creatividad, teniendo la libertad sustancial de co-crear cultura desde una perspectiva política y ética de igualdad y empoderamiento. Hacia lo que queremos ir es a un vecino que no solo consuma cultura, sino que se vea como un hacedor y para eso no sólo contamos los grandes festivales, sino que queremos brindarles las herramientas para que ellos mismos puedan sentirse protagonistas. Donde la cultura se pueda disfrutar pero también producir desde los barrios, conectando con todo el circuito de cultura independiente que ya existe en la ciudad.

El texto da cuenta de la existencia de una cultura independiente -que englobaría distintos géneros artísticos, entre ellos, la ópera, aunque no se la mencione de manera explícita-, a la vez que establece una autonomía ligada a la noción de cierto emprendedorismo: todas y todos pueden 'empoderarse y crear'. Pero, ¿cómo se sostienen estas actividades sin apoyos concretos articulados desde el Estado como política pública? ⁷⁷

Para explicar la emergencia de estos proyectos autogestivos que nacen por fuera del circuito oficial, que dan textura a la ópera independiente porteña, resulta clave el aporte de la antropóloga Sherry Ortner en la revisión que hace de las nociones de subjetividad y agencia en el capítulo 5 de su libro *Antropología y Teoría Social*, publicado en 2006. Allí explora cómo "una antropología de la subjetividad puede constituir la base crítica cultural y permitirnos formular interrogantes incisivos acerca de la configuración cultural de las subjetividades en un mundo de relaciones de poder salvajemente desiguales" (2006: 149).

fuerte apoyo". La nota también aclara, en relación a Mecenazgo, que: "El esponsoreo y lo difícil que se hace conseguir en tiempo y forma el apoyo por otras vías, como el Mecenazgo (Régimen de Promoción Cultural es su denominación técnica) son algunos de los factores que llevaron a que se tomara esta decisión, luego de que BAL realizara 72 títulos operísticos en el Teatro Avenida, el Coliseo y el Picadero, exportara sus producciones y desarrollara coproducciones. Desde 2003 ofreció un total de 332 funciones de sus obras."

Ver Apicella. M. (2017), Buenos Aires Lírica, sin actividad el año próximo en *La Nación*:
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/buenos-aires-lirica-sin-actividad-el-ano-proximo-nid2087602/>

⁷⁷ En este aspecto también se pronuncia la Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural (2001) cuando establece, en su artículo 11, que "las fuerzas del mercado por sí solas no pueden garantizar la preservación y promoción de la diversidad cultural, clave de un desarrollo humano sostenible. Desde este punto de vista, se debe reafirmar la preeminencia de las políticas públicas, en colaboración con el sector privado y la sociedad".

Ortner indaga en la complejidad de la subjetividad posmoderna y hace hincapié en el trabajo constante de la reflexividad de las y los sujetos y su capacidad de agencia dentro de las coordenadas del mundo actual:

Sin duda, hay sujetos culturales que encarnan plenamente, en la modalidad del poder, la cultura dominante [...] y, sin duda, también hay sujetos culturales sometidos por completo por la cultura dominante, en la modalidad de importancia. En general, sin embargo, supongo en el nivel más básico, que para la mayoría de los sujetos, la mayor parte del tiempo, esto nunca funciona del todo, y existen contracorrientes de subjetividad así como de cultura. (2006:147)

En una propuesta de traducción al campo de la ópera que esta investigación lleva adelante, estos sujetos a contracorriente serían quienes conforman el sector de la ópera independiente, que a su vez se agrupan en distintos proyectos culturales que florecen por fuera y a la par del circuito oficial: las compañías de ópera del off. Siguiendo a la mencionada antropóloga: "las personas nunca son agentes libres [...] Como seres verdadera e inexorablemente sociales, solo funcionan dentro de muchas redes de relaciones que conforman sus mundos sociales".

La autora propone pensar la agencia de los actores "no tanto como una facultad o capacidad psicológica en sí misma, sino más bien como una disposición a la realización de 'proyectos'. Desde la perspectiva del sujeto, esa disposición se percibe como una creación del propio deseo: 'Quiero...', pero desde el punto de vista de quien estudia a la cultura son los proyectos los que definen los deseos" (2006:175). A partir de estas definiciones, Ortner propone una antropología de la agencia, que:

no solo estudia los modos en los que los sujetos sociales en cuanto actores con poder o sin él participan en los juegos de su cultura, sino también revela cuáles son esos juegos culturales, cuáles son sus bases ideológicas y cómo la participación en el juego reproduce o transforma esas bases (...) la agencia puede definirse como una forma de poder, los 'agentes' equivalen a 'sujetos empoderados'.

Volviendo al presupuesto 2021 de cultura del GCBA, el documento señala que:

es vital que las políticas culturales apoyen las actividades creativas de los ciudadanos y de las organizaciones de base que ya tienen lugar en el territorio, fomentando que más vecinos tomen un rol activo en sus comunidades. Por su parte, los gestores culturales privados deben colaborar con estos objetivos y todos los actores relevantes del ecosistema cultural evaluar su propia responsabilidad en esta construcción colaborativa.

El rol del Estado como generador y sostén de políticas culturales queda algo desdibujado en esta definición mientras que se delega el compromiso de sostener la actividad cultural en vecinos, organizaciones de base y gestores privados. De estos últimos dependería -y, en los hechos, depende- la continuidad de los proyectos. Esa parece ser la política oficial del GCBA respecto de la actividad cultural independiente en la ciudad: las y los habitantes de CABA son libres de hacer lo que quieran, pero les alentamos a que lo hagan con sus propios medios.

Para analizar la articulación entre el hacer del sector independiente y los lineamientos que propone el GCBA, desde una posición oficial, resulta significativo, nuevamente, el aporte de Ortner cuando, hacia el final del capítulo donde desarrolla el concepto de agencias, afirma lo siguiente:

Es útil distinguir, y no solo en situaciones de dominación colonial, entre la agencia como una forma de poder (que abarca cuestiones de empoderamiento del sujeto, dominación del otro, resistencia a la dominación, etc.) y la agencia como una forma de la intención y el deseo, como la prosecución de objetivos y de proyectos. La distinción sirve porque, en el nivel más simple, creo que los usos del término son bastante diferentes, con distintos 'campos de significado'. Pero también porque, habiéndolos separado, es posible examinar las articulaciones entre uno y otro [...] en el contexto de lo que denomino juegos serios, perseguir proyectos necesariamente implica, para algunos, la subordinación de otros. No obstante, esos otros nunca están completamente desprovistos de agencia: tienen poderes y proyectos propios y la resistencia (desde la más sutil hasta la más manifiesta) siempre es posible. Tanto la dominación como la resistencia están, entonces, en mi opinión, al servicio de los proyectos, de tener la posibilidad o el poder de perseguir, para bien o para mal, objetivos y propósitos culturalmente significativos. (2006: 176)

Las y los actores del circuito independiente, desde nuestro análisis, serían sujetos empoderados en el sentido que plantea la antropóloga. Por medio de su agencia, canalizada a través de sus proyectos autogestivos, promueven una resistencia ante las formas de hacer que propone el circuito oficial. La significación cultural de sus deseos, vehiculizados en sus proyectos -en este caso, las compañías de ópera independiente-, resultan coherentes si los ponemos en relación con el marco social en que se inscriben: la ópera es parte del entramado cultural e histórico de nuestra sociedad.

Como veremos en la segunda sección, Voces con Historia, esta forma de llevar adelante los proyectos de manera independiente, por medio de asociaciones esporádicas entre actores de trayectorias diversas, se relaciona con modos de hacer ópera que comenzaron doscientos años atrás.

Una Trama de Deseos y Pasiones

La antropóloga Sherry Ortner nos permite dar cuerpo a un campo sumamente complejo como el cultural. Ella señala que los agentes se movilizan en relación a ciertas intenciones, deseos, objetivos. Estos esquemas que conforman nuestros deseos, se encuentran culturalmente construidos. Por lo tanto, la agencia se construye siempre cultural e históricamente bajo una relación de poder. La autora enfatiza que agencia y poder social están íntimamente ligados: la relación de dominación y resistencia es el resultado del choque entre los proyectos de las personas, sus objetivos, deseos e intenciones.

En este aspecto, y para poner en relación este campo teórico con lo que ocurre en la escena de ópera local, tomamos como testimonio la respuesta de Valeria Urigu, directora escénica de ópera de origen cordobés radicada en Francia, ante la pregunta que le realizan en una entrevista en 2021: “¿Qué ventajas encontrás de tu carrera en Argentina cuando te comparás con tus colegas franceses?”. En su devolución, la artista remarcó lo siguiente:

La idea del impulso y de lanzarse a hacer, cueste lo que cueste. El hecho de no tener todo el mecanismo necesario para llevar adelante una ópera en Argentina hace que saques fuerza de esa pasión que tenemos todos lo que hacemos esto, y que lo lleves a cabo. La pasión no tiene nada de razón, es inmediata, es esto, ahora, ya: hay algo de la pasión que nos motiva a hacer este trabajo, sino haríamos otra cosa más sencilla.⁷⁸

Benzecry realiza una declaración similar en la introducción a su investigación en el mundo lírico: "Amar la ópera significa comprometerse voluntariamente con ella" (2012:29). El mencionado autor analizó principalmente a las audiencias del género, pero la frase vale también para quienes producen este arte por su cuenta. Como se destacó anteriormente⁷⁹, las y los realizadores de ópera en el circuito independiente de CABA califican también como "fanáticos de ópera": personas movilizadas por un amor que "produce una organización particular de la acción y la individualidad" (2012:34).

Los sacrificios corporales que hacen los fanáticos de ópera que analiza Benzecry - como permanecer de pie aferrados a una baranda del Teatro Colón durante horas para poder asistir a una ópera de Wagner- tienen mucho en común con los esfuerzos que realizan las y los integrantes de las producciones de ópera independiente que muchas veces pasan días y

⁷⁸ Stille, L., (2021), "Me gusta pensar que mi trabajo es agregar una modesta capa de poesía a las obras de otros creadores, compositores, libretistas", Ópera en Argentina, recuperado de: <https://operaenargentina.com/2021/02/04/vale-uriug/>

⁷⁹ En el capítulo Construyendo un Campo (p. 12).

noches sin dormir para poder llegar al estreno de las obras, a la vez que sostienen sus otras responsabilidades laborales y familiares. Quienes eligieron la ópera como trayectoria profesional fueron, en primera instancia, y continúan siendo, fanáticas y fanáticos de la ópera. Cuando no encuentran escenarios donde ejercer su arte, construyen los propios, expresando, de esta manera, su fanatismo en acción a través de instancias de producción auto-generadas.

El caso de Líricos a la Gorra en 2020, cuando las y los cantantes decidieron ponerle el cuerpo a la producción por su propia cuenta ante el cierre de los teatros oficiales debido a la emergencia sanitaria, en un marco de aislamiento social obligatorio⁸⁰, demostró una vez más la capacidad que las y los artistas líricos tienen para organizarse en tiempos difíciles, sin ningún tipo de apoyo mediático ni estatal. No obstante, la práctica en sí -este hacer operístico a pulmón- es un fenómeno que venía extendiéndose a cada vez mayor velocidad durante la primera parte del siglo XXI.



Foto 7. Noviembre, 2019. La soprano Sabrina Pedreira en camerinos antes de salir a escena con su show 'Mozartina'. Producción propia.

Como ya señalamos, la presente investigación propone indagar el lugar de la voz de lo no dominante dentro de la producción operística en Argentina. En esta tradición cultural, tal como se gestó en nuestro país, se intersectan procesos de dominación y de apropiación

⁸⁰ Realizamos una descripción de este proyecto en el capítulo La Lírica en Emergencia (p.8)

que se dieron a lo largo de nuestra historia y que configuran la escena local. Para el desarrollo de este análisis, tomamos como referencia la idea de “descolonización como proyecto intelectual que tiene que reconocer la variedad de historias coloniales, su diversidad histórica y epistémica” que postula el semiólogo cordobés Walter Mignolo en *Capitalismo y geopolítica del conocimiento* (2001). Sumamos el recorrido que Argumedo realiza en *Las Voces y los Silencios en América Latina*, donde da cuenta de cómo se manifiesta en nuestra región el giro epistemológico que reemplaza a los sujetos universales por “una multiplicidad de voces y verdades” (2009:133). En su libro, la socióloga visibiliza la tensión que se da entre las élites ilustradas que se instalaron en estas tierras, y la necesidad del reconocimiento de las culturas que fueron silenciadas. El pensamiento ilustrado, señala la autora,

“designa a los europeos como artífices de la humanización de la humanidad [...] Una idea cuya contracara es el desprecio por las culturas de ultramar -formas primitivas, arcaicas, pre-racionales de lo humano- y que, de la misma manera que se apropiara por la violencia de las tierras y los cuerpos de los pueblos periféricos, dejó para sí también el privilegio de la palabra, el relato de la historia, el derecho a la voz” (2009: 89).

En esta misma dirección, también resulta significativo para nuestra investigación el aporte de la historiadora y antropóloga mexicana Elsie Rockwell en el primer capítulo de su libro *La experiencia etnográfica* (2009), donde advierte que:

“es cada vez más evidente que nuestras sociedades latinoamericanas, por lo menos, no están constituidas únicamente desde el poder dominante o estatal. Hay tramas alternativas, fundadas en herencias prehispánicas o influjos globales, en tradicionales orales y redes locales. Estas tramas emergen en la organización espontánea y en la autonomía ganada frente al control patronal y la disposición burocrática. Tales procesos, a menudo, escapan al control estatal y constituyen configuraciones sociales alternativas de distintos signos políticos y culturales”. (2009:37)

Nuestro objetivo es demostrar cómo estas tramas también se encuentran presentes en una actividad cultural como la ópera que, si solo referenciamos la superficie, parecería ser un producto europeo que se instaló en nuestras tierras. Para dar cuenta de la complejidad que encubre esta apariencia, es preciso indagar en las contradicciones de este campo, no solo a partir del análisis de su configuración actual sino también yendo a sus orígenes que se remontan a la época del virreinato del Río de la Plata.

La ópera en Argentina desde sus comienzos se mueve por distintos espacios hasta la inauguración del actual Teatro Colón que, con su edificio robusto y la conformación de sus

cuerpos estables -dependientes de la esfera estatal-, capturará la escena durante la mayor parte del siglo XX. Los espacios alternativos donde también sonaron y suena este complejo de voces son más efímeros: algunos se fueron desmoronando debido a su construcción precaria, otros fueron abandonados y finalmente demolidos⁸¹.

Buceando en los Orígenes

La primera representación de una ópera completa en nuestro país se dio gracias a un proceso que podríamos llamar ‘de mestizaje’: un tenor catalán formado en Italia que vivía en Río de Janeiro⁸², Pablo Mariano Rosquellas, se mudó a Buenos Aires y organizó la primera función de *El Barbero de Sevilla* en el Coliseo Argentino, un teatro que había sido construido en 1804 por orden del virrey Rafael de Sobremonte, interesado en las artes escénicas. La función se pudo montar gracias a la insistencia, intuición y perseverancia de Rosquellas que finalmente devino en empresario teatral.

Este ímpetu que movió al tenor a montar la primera gran producción de ópera que tuvo lugar en el país se relaciona con el fenómeno de la ópera independiente al que asistimos hoy en CABA. Las y los directores de las compañías líricas de hoy encaran el desafío de producir funciones de ópera por diversos motivos que brotan de su propio deseo que les moviliza a la acción. Su ‘agencia’ puede vincularse con los antecedentes que presenta la cultura porteña en relación al hacer operístico. Como veremos, la ciudad cuenta con una importante tradición asociada a este género, legitimada también por el Estado. Los deseos de los agentes siempre surgen dentro de un contexto.

¿Cómo se gesta este deseo que moviliza a las y los actores a producir por su cuenta? Primero hay un gran amor por la ópera, que está en las bases de nuestra historia cultural, como se verá en la próxima sección, Voces con Historia. Esta pasión por el género, en muchos casos, conduce a una profesionalización en algún aspecto de esta actividad. Las trayectorias de formación en ópera están disponibles en CABA a través de distintas instituciones públicas y gratuitas, como los conservatorios municipales y nacionales, y también el ya mencionado Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (ISATC). En la siguiente

⁸¹ Veremos algunos ejemplos en la sección Voces con Historia.

⁸² En Brasil hubo ópera mucho antes que en estas tierras, según consta en la obra de Helio Alberto Scarabotolo (1962). *Evolución del teatro brasileño*, recuperada de https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/4230/RU053_06_A004.pdf

instancia -una vez que las y los artistas cuentan con la preparación necesaria para ser parte de una producción- se encuentran con una restricción en la oferta de escenarios: la temporada del Teatro Colón no resulta suficiente para satisfacer la necesidad expresiva-laboral de todas y todos los que anhelan dedicarse a esta profesión para la que se formaron. Desde esta perspectiva, los espacios escénicos alternativos para la ópera Emergerían a partir de una demanda de las y los artistas.

Una vez que las personas formadas en el género se instalan en la escena independiente, se dan cuenta de que allí pueden dar rienda suelta a su creatividad: elegir el título de ópera que desean trabajar, como también los criterios estéticos para el armado de la puesta en escena, sin la exigencia de responder a criterios canónicos, institucionales ni comerciales. Pueden, además, conformar un equipo de trabajo con gente con quien sienten afinidad (muchas veces se trata de compañeras y compañeros de estudio; en un gran número de casos, se arman alianzas entre docentes y estudiantes de canto). Por otra parte, en el circuito off, las y los cantantes pueden probar roles que, por diferentes motivos, no les son otorgados en el ámbito oficial⁸³.

Según lo visto anteriormente, podemos decir que el circuito independiente emerge no solo debido a que los teatros oficiales con temporada de ópera no alcanzan para ocupar a los cientos de jóvenes que se preparan para ejercer esta profesión, sino también porque las condiciones de producción del circuito oficial imponen reglas que restringen la agencia de las y los actores. Motivados por la extensa y diversa escena teatral que tiene lugar en los distintos barrios porteños, algunos artistas deciden imaginar y materializar otros escenarios posibles para la ópera local, lejos de la centralidad del Teatro Colón.

A modo de hipótesis, podemos decir que, para el caso de Buenos Aires, la actividad lírica que se da por fuera de la posición protagónica del Teatro Colón tiene cualidades de mestizaje, permeabilidad y plasticidad. A diferencia de la producción oficial, la ópera del circuito independiente se adapta, habilita la transformación del género, dialoga con su entorno local, busca una hibridación con el hoy. En el próximo capítulo analizaremos cómo estas dos corrientes se pueden vincular con diferentes procesos político-sociales que tuvieron a lo largo de la historia de la lírica en la Argentina.

⁸³ Las restricciones en el circuito oficial son de todo tipo, muchas veces arbitrarias, burocráticas o incluso discriminatorias. Un caso testigo es el de la cantante María Castillo de Lima, integrante del Coro Estable del Teatro Colón, que tuvo que esperar varios años para que, mucho tiempo después de que ella se auto-percibiera y desarrollara vocalmente como soprano y no como tenor, la institución le permitiera formalmente desempeñarse en la cuerda que le correspondía dentro del organismo. Volveremos a este caso en la última sección de la presente producción académica, Voces Mestizas.



Foto 8. Agosto, 2016. La mezzosoprano Marta Blanco oye las instrucciones de la directora escénica Marian Ciolfi en ensayo general en la sala independiente Hasta Trilce de Boedo. Producción propia.

Un Punto de Partida

La ópera en Argentina nace en Buenos Aires y adquiere mayor relevancia simbólica cuando la ciudad intenta establecerse como un territorio independiente, separado del resto de las provincias, en la década de 1850, signada por la disputa de unitarios versus federales. El arte lírico se presenta entonces como una forma de distinguirse de la Confederación. En ese momento se empieza a construir el primer Teatro Colón en donde ahora se encuentra la Casa Central del Banco Nación de la República Argentina. El edificio emerge como símbolo del poderío de la gran ciudad portuaria.

Hay una cara de la ópera que sigue representando los valores de la Buenos Aires separatista y unitaria -ostentación, elitismo, segregación- simbolizada por el edificio del Teatro Colón. Pero existe también la otra cara de la ópera, que funciona como su opuesto complementario: allí encontramos la economía de recursos, el pluralismo, la inclusión. Las dos posiciones dentro del campo se presentan como una cinta de Moebius también

referenciando su extensión en el territorio nacional: estos dos sectores de la ópera -que finalmente constituyen uno solo, ya que ambos conforman un mismo campo cultural y comparten actores y audiencias-, se replican, con sus particularidades, en otras coordenadas geográficas del país.

El presente análisis se centra en lo que ocurre en CABA, no sólo porque en este territorio se asienta el origen del género a nivel nacional sino también porque constituye parte de la subjetividad de quien redacta la presente tesis: la autora es nacida y residente de la ciudad de Buenos Aires, es habitué de la escena de ópera local desde 2012, tanto del circuito oficial como del independiente. En CABA, además, emergieron diecinueve de compañías de ópera en la primera parte del siglo XXI⁸⁴ que dan relieve al circuito en el que se centra esta investigación.

Hasta aquí, hemos ido presentando algunas características particulares de las producciones del sector a lo largo de los años. Podremos agregar, también, que en esta posición del campo es posible estrenar obras que no integran el canon -entre ellas, composiciones musicales hechas por mujeres⁸⁵-; además, a diferencia de lo que sucede en el ambiente oficial, en el circuito independiente está permitido intervenir las partituras, los libretos, como también se promueven las rupturas en la puesta en escena, y cualquier práctica que implique la experimentación y el juego con los límites del género.

El fenómeno de la ópera independiente también ha crecido, en la última década, en otras zonas urbanas de la Provincia de Buenos Aires como el Partido de La Plata, que en 2019 comprendía el 5,9% del total de la producción nacional⁸⁶. En este caso, todas las funciones se trattaron de iniciativas del sector independiente, ya que el Teatro Argentino de La Plata permanecía -y sigue, desde 2017- cerrado por refacciones. El mencionado teatro también cuenta con una tradición lírica importante, con el primer edificio de dicho teatro inaugurado en 1890 con una función de *Otello* de Giuseppe Verdi. Asimismo, se registran

⁸⁴ Ver Figura 1 (p. 5)

⁸⁵ Solo una vez se presentó una ópera compuesta por una mujer en la sala principal del Teatro Colón. Se trató de la ópera *Paolo e Virginia* de María Isabel Curubeto Godoy, que se estrenó en 1946. Para más información sobre esta compositora, recomendamos consultar el trabajo de la investigadora argentina Romina Dezilío, *Maria Isabel Curubeto Godoy: la emergencia pública de lo olvidado* (2016): https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/8657/02-dezillio-huellas9-2016.pdf

⁸⁶ Ver La escena en números (2019), recuperado de: <https://operaenargentina.com/2019/12/09/2019-la-escena-en-numeros/>

producciones independientes en otras provincias del país, principalmente en las regiones Centro, Cuyo y Noroeste⁸⁷.

Por otra parte, CABA constituye el destino de residencia de artistas de otras provincias del país que decidieron dedicarse a la ópera. No es que, necesariamente, en todos los casos, falten centros de formación o casas de ópera en otras regiones⁸⁸ sino que, para llevar adelante una carrera sobre un escenario -nacional o internacional-, las y los estudiantes deben renunciar a su arraigo debido a la centralidad que tiene el ambiente porteño en lo que refiere a esta práctica cultural.

Al mismo tiempo, las producciones operísticas que se presentan en otras ciudades argentinas son muchas veces generadas desde CABA, sin atender a las matrices culturales de cada zona. Como afirman los Trabajadores de la Lírica en Rosario, organización fundada en 2020: “Queremos dejar de depender de proyectos que se han contemplado desde Buenos Aires. Siempre que nos enseñan la música de Argentina, o la historia de los teatros argentinos, nos cuentan lo que pasó en Buenos Aires. Pero si nosotros, que somos sujetos activos en esta sociedad, no potenciamos y hacemos visibles el lugar en donde estamos, va a ser imposible cambiar esa historia”⁸⁹.

En lo que se refiere a la actividad operística fuera de CABA, esperamos que la presente investigación propicie un espacio de indagación académica acerca de lo que sucede con este género en otras provincias desde las voces de sus protagonistas. El federalismo es materia pendiente en nuestro país, en todos los niveles, también en lo que respecta a la producción de ópera⁹⁰.

⁸⁷ La información está disponible en: <https://operaenargentina.com/2019/12/09/2019-la-escena-en-numeros/> (2019) y <https://operaenargentina.com/2018/12/10/la-escena-en-numeros/> (2018)

⁸⁸ Existen otros grandes teatros líricos en el país especialmente diseñados para poder poner en escena espectáculos de ópera, ballet y conciertos. Un ejemplo es el Teatro del Bicentenario de la ciudad de San Juan, inaugurado en 2016.

⁸⁹ Pirsic, N. (2020), Por el derecho al pan y al canto, *Ópera en Argentina*, recuperado de: <https://operaenargentina.com/2020/06/16/por-el-derecho-al-pan-y-el-derecho-al-canto/>

⁹⁰ Segundo los datos de 2019, ese año el 65% de las funciones de ópera con puesta en escena que se llevaron a cabo en todo el territorio nacional, tuvieron lugar en CABA. Le sigue el conurbano bonaerense con el 9,3%. Datos disponibles en:

<https://operaenargentina.files.wordpress.com/2019/12/la-escena-en-numeros-2019-opera-en-argentina.pdf>

Algunas Preguntas Preliminares

Al plantear la existencia de estos circuitos de ópera en CABA, surgen algunos primeros interrogantes que servirán de guía en este análisis: ¿Cuáles son las dinámicas de expresión en cada uno de los dos sectores que componen el campo cultural de la ópera en la ciudad? ¿Cuáles son los criterios de legitimación?

En el Presupuesto de Cultura de GCBA para 2021 se afirma que una de las metas es proveer un “abanico de propuestas cuyo fin es acercar el Teatro [Colón] a la gente”. ¿En qué consiste esta distancia entre el Teatro Colón y “la gente”⁹¹? ¿Por qué se postula a esta institución como la única vía de acercamiento a las expresiones artísticas que allí se presentan, entre ellas, la ópera?

Si la ópera es parte de nuestra matriz cultural latinoamericana -recuperando el concepto de Argumedo (2009)-, y “los habitantes de la Ciudad de Buenos Aires gozan del acceso universal, equitativo e inclusivo a la cultura” -según establece la ley 2176 de Derechos Culturales sancionada en el año 2006 por la Legislatura⁹²-, ¿puede el circuito independiente funcionar como vía democrática de acceso a este género para toda la sociedad que a su vez cumpla la misión de “recuperar, preservar y difundir el patrimonio cultural”, como también establece la ley?

Por último, el Estado, como impulsor de esta formación ¿debería de alguna manera garantizar la inclusión de quienes no integran la nómina de los cuerpos estables o los elencos oficiales?, ¿podría patrocinar la producción de los actores independientes de manera más activa, con políticas públicas dirigidas al circuito alternativo⁹³? Intentaremos dar respuesta a estos interrogantes en el recorrido de las páginas subsiguientes.

En la próxima sección, haremos un recorrido breve por la historia de la conformación de este campo cultural con el fin de dar cuenta de los procesos sociales, económicos, políticos y culturales que lo atravesaron, que le aportan a la escena lírica local algunas características particulares.

⁹¹ Abordamos este punto en el capítulo La Pasión no Tiene Clase Social (p. 62)

⁹² Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2006), Ley 2176 de Derechos Culturales, recuperada de: <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html>

⁹³ En aras de cumplir con el artículo 32 de la Constitución de Buenos Aires donde se establece el deber del GCBA de distinguir y promover todas las actividades culturales.

Voces con Historia



Foto 9. Abril, 2015. Ensayo de Lírica Lado B en la fábrica recuperada IMPA. Producción propia.

El origen del género operístico tuvo lugar en instalaciones palaciegas: se sabe que esta práctica de 'hablar cantando' nace en Florencia, Italia, en el siglo XVI. La primera ópera -*Dafne*, con música de Jacopo Peri y libreto en italiano de Ottavio Rinuccini- se estrenó en el Palacio Corsi durante los carnavales de 1597. Al principio, las obras de este tipo -'fábulas dramáticas' las llamaban por aquel entonces- eran escritas por encargo para miembros de la corte florentina. Pero, como señala Jacques Attali en *Ruidos* (1976), los compositores y libretistas no pertenecían a los estamentos altos de la sociedad.

No obstante, según explica el mismo autor, los músicos siempre tuvieron asignados un rol especial:

La distinción entre músico y no-músico -que separa al grupo de la palabra del hechicero- constituye sin duda una de las primerísimas divisiones del trabajo, una de las primerísimas diferenciaciones sociales en la historia de la humanidad, antes incluso de que aparezca la jerarquía social [...] la identidad original magia-música-sacrificio-rito explica esta posición del

músico en la mayoría de las civilizaciones: a la vez excluido (rechazado hasta muy abajo de la jerarquía social) y sobrehumano (el genio, la star adorada y divinizada). (1976:24)

Cuenta Claudio Ratier, fundador de la *Revista Cantabile* dedicada al género clásico en CABA y autor de *Ópera por las ramas* (2018)⁹⁴, entre otras publicaciones editoriales, que

para sobrevivir, el género debió salir de los ámbitos palaciegos y adaptarse para atrapar al público que le daría vigencia, un público en el que además de los nobles se encontraban personas de diferentes estratos y oficios. Me refiero al pueblo, esa fábrica de cultura que a la música que por costumbre llamamos clásica, ha servido de proveedora inagotable; es difícil imaginar el destino del arte lírico sin la inspiración de las canciones callejeras que tanto influyeron en el arte vocal italiano. (2018: 18)

La ópera se populariza conforme se traslada del palacio a los teatros que comenzaban a edificarse por ese entonces en Venecia en el siglo XVII. A partir de ese momento, cualquier persona que disponía dinero para gastar en este nuevo espacio de consumo podía acceder a un espectáculo lírico abonando su entrada.

Corría el año 1637 y la familia veneciana Tor decidió construir en el barrio de Rialto un edificio para acoger las representaciones del nuevo género melodramático. Hasta aquel momento, las escasas producciones operísticas habían sido acontecimientos exclusivos y puntuales, organizados en el marco de las cortes aristocráticas para celebrar eventos señalados.⁹⁵

⁹⁴ La *Revista Cantabile* fue fundada por Graciela Nobile y Claudio Ratier en 1999 y se editó hasta el año 2018. Se trataba de una edición en papel de alta calidad, editada de manera bimestral. En una nota para operaenargentina.com, Ratier explicó los motivos de su cierre: "Durante años, la revista se bancó con publicidad. Hubo un buen momento y luego empezó a caer. A veces había algún gerente melómano que ponía avisos, pero si por alguna razón abandonaba su puesto, y al que lo reemplazaba no le importaba la música, no continuaba publicitando. Fue Mecenazgo lo que le alargó la vida a la revista. Pero se cortó ese apoyo, y se cortó Cantabile. Para cuando cerramos, con lo que se conseguía de avisos publicitarios, no se cubrían ni los gastos de imprenta para sostener una publicación de la calidad que teníamos. Me parece bien que Mecenazgo considere que llegó el momento de apoyar a otros, pero en algunos casos, si te sueltan la mano, te matan. No es una cuestión de negligencia. Sin sponsors, la música clásica básicamente deja de existir". La entrevista completa se puede consultar en: <https://operaenargentina.com/2019/01/22/la-opera-estaria-muerta-si-no-fuera-por-esa-tension-entre-conservadores-e-innovadores/>

Claudio Ratier se desempeñaba, además, como director de elencos en la compañía de ópera independiente Buenos Aires Lírica, fundada en 2003, que cerró en 2017 (ver nota 76). Es también historiador de la ópera en Argentina, autor de una publicación aún inédita llamada 'Escenarios en la historia' sobre el nacimiento y desarrollo de la ópera en Buenos Aires en el ochocientos, que constituye un insumo fundamental de la presente tesis.

⁹⁵ Extraído de Un empresario y musicólogo inglés quiere reconstruir en Venecia el Teatro S. Cassiano (2019), recuperado de: <https://scherzo.es/un-empresario-y-musicologo-ingles-quiere-reconstruir-en-venecia-el-teatro-s-cassiano/> -- El Teatro San Cassiano o di San Cassiano de Venecia, creado en 1637, fue el primer teatro de ópera público en el mundo. En él surgió el concepto de cobrar una entrada para ver una ópera.

En nuestro país, la cuna de la ópera fue Buenos Aires, en buena medida debido a la insistencia de un sacerdote llamado José Antonio Picasarri, quien dirigió una de las primeras orquestas locales que por entonces -a principios del siglo XIX- contaban con pocos instrumentos⁹⁶. Se sabe que, para 1817, la formación conducida por el músico estaba integrada por trece ejecutantes. Lo que interpretaban por ese entonces eran principalmente conciertos que incluían el Himno Nacional, y una especie de zarzuela llamada *Monomanía musical*. Fue el mismo Picassari quien, según consta en los archivos históricos, introdujo el primer fragmento lírico en un evento, unos años antes, en 1813 -el mismo año en que se da a conocer el Himno-: un duetto de *Andrómaca* de Vicenzo Puccita, traducido al castellano para la ocasión. (Ratier, 2019: 6)

El desarrollo de las artes en Buenos Aires se fue desplegando conforme se asentaba el orden político en el territorio. En 1822, Picasarri fundó, junto a su sobrino y alumno Juan Pedro Esnaola, la Academia de Música y Canto. Un año antes había creado la Sociedad Filarmónica. Para entonces la ciudad ya contaba con un teatro, construido en tiempos virreinales: el Coliseo Argentino, a cargo del Estado (Ratier, 2019: 3).

En Brasil, en cambio, la ópera ya se había instalado por voluntad de la corte portuguesa: ya en el siglo 18 los colonizadores habían construido teatros en varias ciudades, las llamaban ‘casas de ópera’. Contaban además con un conocido dramaturgo -Antonio José Da Silva, apodado “El judío”- quien compuso distintos tipos de obras, incluyendo óperas (Scarabotolo, 1962).

Fue de Brasil de donde llegó, en 1823, un catalán llamado Mariano Pablo Rosquellas -tenor, violinista y compositor educado en Italia, más tarde emprendedor y empresario-, que estrenó por primera vez una ópera completa en Buenos Aires. El incendio del teatro local de Río de Janeiro en 1824 propició la mudanza de varios artistas italianos radicados en Brasil. Este acontecimiento desafortunado posibilitó el desarrollo de la ópera en estas tierras, ya que hasta entonces la sociedad porteña no contaba con cantantes, coro ni orquesta entrenados en el género lírico (Ratier, 2019: 10).

⁹⁶ Resulta interesante que aparezca la figura religiosa del sacerdote como quien introduce la música académica en nuestro territorio. Attali señala que la primera música escrita que se conoce en la historia fue la música religiosa (1976: 27), durante la Edad Media. Podemos establecer entonces una conexión entre la práctica de escribir partituras y la institución religiosa. Quizás allí también podríamos encontrar la génesis del vínculo entre la sacralidad y la música académica, que luego se traslada a la ópera que para algunas personas representa un arte sagrado. Desarrollamos brevemente el tema de lo sagrado en la ópera en el inicio de la próxima sección, Voces Mestizas (p. 62).

En relación a la configuración de la escena musical porteña en las primeras décadas del siglo XIX, la investigadora Guillermina Guillamon escribió lo siguiente en un artículo académico publicado en 2020:

El escenario porteño no sólo se presentaba fértil en el ámbito musical desde 1817 –momento en el que se había formado la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro–, sino también alentador en la dimensión política. Una élite ilustrada, con el proyecto de consolidar un régimen político moderno, veía en la ópera un soporte capaz de civilizar las costumbres y el gusto e instituir nuevos vínculos de sociabilidad entre los ahora ciudadanos. A su vez, ello permitiría a Buenos Aires asemejarse a las ciudades ilustradas europeas: al tiempo que le mostraba a las provincias que el progreso era posible, Buenos Aires se erigía a sí misma como la encargada de ser la ciudad ejemplar ante el interior atrasado y atravesado por los enfrentamientos facciosos.⁹⁷

La actividad operística se postulaba como una forma de progreso orientado hacia la tradición europea, a la vez que propiciaba la unidad entre las y los integrantes de la sociedad criolla por medio de la cultura.

El primer cantante nacido en territorio argentino del que se tiene registro fue el bajo-barítono Juan Antonio Viera, de origen mulato, que había sido formado por Picasarri. Viera tuvo asignado uno de los roles principales en la primera ópera completa que se estrenó en 1825 en el Coliseo Provisional, un teatro inaugurado en 1804 que originalmente se llamó Teatro Provisional de Comedias⁹⁸, emplazado entre la calle Cangallo (actualmente denominada Juan Domingo Perón) y Reconquista, frente a la iglesia de La Merced. El título presentado fue *El Barbero de Sevilla*, de Giacomo Rossini, una comedia de enredos que permaneció tres años en cartelera.

Según recoge la autora Norma Lisio en *Divina Tani y el inicio de la ópera en Buenos Aires* (1996), el 6 de abril de 1826, el periódico La Gaceta Mercantil hizo un comentario a

⁹⁷Extraído de *Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas*, por Guillermina Guillamon, publicado en el Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, núm. 52, pp. 1-26, 2020, recuperado de: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3794/379461137001/html/index.html>

⁹⁸Este teatro se construyó luego de que se incendiara el Teatro de la Ranchería, la primera sala que hubo en Buenos Aires. Según recoge Ratier, el Teatro Provisional de Comedias -también llamado Coliseo Provisional- se inauguró el 16 de julio de 1804. El cupo de personas que podía albergar no queda claro según las fuentes históricas por él consultadas, pero rondaría los 400 espectadores (2019:4). El edificio fue reconstruido y rebautizado como Coliseo Argentino, o Teatro Argentino, en la década del '30. Desde 1804 hasta 1838, fue la única sala teatral existente en la ciudad de Buenos Aires. Para más información sobre la historia del Coliseo Provisional, se puede consultar también la siguiente fuente: <https://pulperiaquilapan.com/coliseo-provisional-una-huella-definitiva/>

propósito de la asistencia del Ministro de Hacienda a una de las representaciones de la obra de Rossini: “Ello [la presencia del Ministro] significa la aceptación e importancia que tiene entre nosotros la ópera, pues tales personas no acostumbran a asistir a las funciones comunes del teatro” (Lisio, 1996: 27). Esto da la pauta de que, al menos durante esos primeros años, la ópera interesaba a espectadores de diferentes estratos sociales, no necesariamente miembros de la clase dirigente.

En el comienzo, la preferencia del público fue por las obras de género cómico, aunque los títulos dramáticos también se hacían a teatro lleno.

Desde los inicios se estableció (en los periódicos) esta división entre el público: mientras algunos festejaban un tipo de obras ‘fáciles’ y accesibles a todos, otros dejaban claro que para acceder plenamente a cierto repertorio no basta ser un entusiasta entre tantos, sino que hay que ser un ‘conocedor’. (Ratier, 2015)⁹⁹

El siguiente teatro donde se representó ópera en Buenos Aires fue construido con fondos del Estado, durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Se llamó Teatro de la Victoria, y fue inaugurado el 24 de mayo de 1838. La anterior sala, el Coliseo Provisional, fue remodelada, cambió su denominación a Coliseo o Teatro Argentino y se convirtió en la principal competidora del nuevo edificio.

Desde el Argentino no tardó en librarse una campaña de desprecio contra el Teatro de la Victoria, con la infaltable acusación de ‘unitario’. A diferencia de este, cuya concurrencia era más selecta, el otro reunía un público formado por individuos de extracción popular. [...] La ópera, por lo menos callada durante dieciséis años, hizo su *entrée* en el Teatro de la Victoria. (Ratier, 2019:24)

En función de su rastreo bibliográfico, Ratier señala que a Rosas no le gustaba particularmente el teatro de prosa ni la ópera, pero a su hija, Manuelita, sí (Ratier, 2019: 24). Ella influyó en que el género volviera a representarse en Buenos Aires, en 1848, en el Teatro de la Victoria, con entradas a costos muy elevados. Observamos en este acontecimiento una marca de las primeras mixturas entre la política y el género lírico, con una referencia edilicia: el teatro de la ópera para quienes podían pagar su butaca.

⁹⁹ Ratier, C. (2015) Temas atrapados por el rabo, octava entrega: escenarios en la historia, *Revista Cantabile*, recuperado de:
<http://www.cantabile.com.ar/revista/79/article/temas-atrapados-por-el-rabo>

Ninguno de los teatros mencionados hasta aquí era realmente lujoso en términos arquitectónicos. Recién en 1854 -un año después de que se sancionara la Constitución- se planteó la construcción de lo que fue el primer Teatro Colón -en un espacio delimitado por las actuales Reconquista, Bartolomé Mitre, 25 de Mayo y Rivadavia-, a cargo de un arquitecto francés -Charles Pellegrini, padre del futuro presidente-, con capitales argentinos provenientes de una sociedad anónima. El objetivo era crear un edificio dedicado exclusivamente a la ópera, con arquitectura y decoración sofisticadas¹⁰⁰. Según el contrato de construcción, luego de transcurridos 25 años de la inauguración, el edificio del teatro sería transferido al Estado (Ratier, 2019:43).

Eran tiempos de enfrentamiento entre Buenos Aires -que pretendía convertirse en un Estado independiente- y el resto del territorio, la Confederación. Explica Ratier:

Si algo necesitaba el Estado de Buenos Aires para afirmar su identidad de ciudad civilizada y con europeizantes pretensiones de progreso, frente a la precariedad de las provincias que integraban la Confederación, nada mejor que un teatro de ópera. Para erigir este símbolo que encendió el sentimiento de superioridad de las clases acomodadas porteñas, los inversores privados no repararían en gastos. (2019:45)

La construcción del primer Colón finalizó a comienzos de ese mismo año. Si bien había sido diseñado para representar obras del género lírico, la primera vez que abrió sus puertas fue para un baile de carnaval. La segunda inauguración fue el 25 de abril de 1857 con una función de ópera. Durante el verano, se siguieron organizando bailes de máscaras en el salón principal que resultaban más rentables que los espectáculos líricos (el piso de la platea era un dispositivo que podía convertirse en una pista de baile, igual que el del actual Teatro Colón¹⁰¹). Según el testimonio de Mariano G. Bosch, quien asistió a la inauguración:

El simple anuncio del estreno del teatro Colón, produjo un surgimiento de anhelos desconocidos y nunca sospechados, pasiones nuevas, despliegue de actividades inusitadas,

¹⁰⁰ Hasta el momento, ninguno de los teatros existentes tenía un gran atractivo estético. El Teatro de la Victoria, por su parte, tenía un diseño arquitectónico incómodo, y un escenario chico. Según recoge Ratier, “durante el invierno el interior era tan frío y corrían tantas corrientes de aire helado, que era común que los artistas suspendiesen sus actuaciones por las enfermedades” (2019:23).

¹⁰¹ En este aspecto, cabe destacar que durante las primeras décadas luego de la creación del actual Teatro Colón -inaugurado en 1908-, la sala principal se utilizaba con esta función. Resulta llamativo que los auditorios pensados para ópera a la vez hayan servido tantas veces como sede de carnavales. La ópera en sí, como género, en Europa, nace en época de carnavales. Se podría investigar una posible vinculación entre ambas expresiones ya que, en los dos casos, confluye gente de distintos estratos sociales para gozar del mismo evento. Queda pendiente una indagación más profunda acerca de si la ópera, tanto como el carnaval, podrían tener en común su condición de rituales que tienden a unificar a las clases sociales por vía del arte.

entre las damas del abono a palcos, mucha parte de ellas, accionistas del teatro [...] La platea, (que ya no era patio ni tenía 'degolladero', ni palenque para gente de pie, ni chusmaje gritón y guarango), estaba por entero llena de hombres más ó menos bien vestidos, pero casi correctos; (tampoco era la espléndida platea de ópera de nuestros días, con sus caballeros vestidos de frac y sus numerosas señoras y niñas, en cabeza, y con vistosos trajes de baile) [...] Y el paraíso, negreando de hombres, apelmazados, los del antiguo degolladero, refugiados ahora allí y formando, en lo más alto del teatro, una masa humana tan compacta y con ondulaciones que seguían los dibujos arquitectónicos del techo, que producían cierta emoción aterradora en los de abajo.¹⁰² (este fragmento fue corregido en términos ortográficos por la autora para una mejor comprensión)

El sociólogo señala lo siguiente sobre el simbolismo del edificio:

[el] emplazamiento original -junto a la Plaza de Mayo, considerada la más importante, no solo de la ciudad sino del país, la catedral, la casa presidencial y el antiguo cabildo, escenario, en 1810, de los primeros intentos del país por liberarse de España- revela el lugar central que ocupa [la ópera] en la conciencia de la nación. (2012: 47)

En 1882, cuando el primer Teatro Colón pasó a manos del Estado conforme al contrato firmado veinticinco años antes, no había voluntad política de gestionarlo. El edificio del primer Colón cerró sus puertas en 1888 y en su lugar se erigió el Banco Nacional, actualmente la casa central del Banco Nación (Ratier, 2019).

Según recoge Benzecry, el empresario italiano Angelo Ferrari -quien había organizado las temporadas de ópera allí desde 1868- se alió con el intendente Carlos Torcuato de Alvear en 1887 para encontrar un emplazamiento más adecuado para el nuevo espacio dedicado a la ópera.

El edificio del nuevo teatro de ópera llegó a ser un asunto político que involucraba a autoridades municipales y nacionales así como a varios personajes públicos y privados. [...] Por medio de la Ley 1969, el Estado nacional y el Congreso autorizaron a la municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires a vender el Colón a fin de construir un nuevo teatro de ópera municipal que también debía llamarse Colón (de la Guardia y Herrero, 1933). (2012: 48)

De acuerdo con Ratier,

¹⁰² Bosch, M. (1905). *Historia de la Ópera en Buenos Aires*, recuperado de: https://archive.org/stream/historiadeler00boscg0og/historiadeler00boscg0og_djvu.txt

en la ciudad puerto, el dinero abundaba entre la clase alta y las opciones para el entretenimiento no llegaban a satisfacer la creciente demanda, a lo que se sumó el aumento de la población por las olas inmigratorias -principalmente provenientes de Italia- a partir del inicio de la década del '70. La combinación de ambos factores fue decisiva para el incremento de los espectáculos operísticos. La construcción de una nueva sala para Buenos Aires (el Teatro de la Ópera) no solo reflejó el impulso de multiplicar la actividad lírica, sino también la iniciativa de descentralizarla y llevarla más allá de la Plaza de la Victoria (donde estaba emplazado el primer Teatro Colón). (2019:64)

Para ese entonces ya había teatros de ópera de diversos tamaños alejados del centro de Buenos Aires, como también en otras ciudades. “La ópera también se extendió hacia el sur por las zonas suburbanas de clase trabajadora. En 1904, el teatro Roma abrió sus puertas en Avellaneda y mezcló ópera con teatro hablado” (Benzecry, 2012: 56).



Foto 10. Octubre, 2017. Función de ópera *Così fan tutte* que transcurre entre el público en La Manzana de las Luces, por la compañía independiente Sol Lírica. Producción propia.

La oleada inmigratoria -española e italiana- de finales del siglo XIX modificó las condiciones de producción y de recepción de los espectáculos operísticos en la ciudad. Ratier señala que:

muchos de aquellos italianos pobres que se hacían un lugar en nuestra tierra, hasta convertirla en propia por derecho, eran fieles habitués de los teatros líricos. A medida que mejoraba su situación económica, pasaban a ocupar palcos y plateas. Esta movilidad social, tan bien graficada en el interior de las salas líricas, incomodaba a la broncinea oligarquía de Buenos Aires. Fueron unos cuantos, entre estos dandys de Sociedad Rural y Club del Progreso, los que adoptaron el distintivo wagneriano para diferenciarse de aquellos que, mientras vociferaban en cocaliche, les pisoteaban las alfombras del teatro y preferían el repertorio de su país de procedencia, que algunos criollos de pura cepa llegaron a considerar con desprecio. (2019: 72)

En la misma línea que Ratier, Benzecry aporta:

la burguesía local procuraba profundizar su distancia social y la ópera ocupaba un lugar central en ese esfuerzo (Pasolini, 1999). Terminar el Colón era un asunto político tanto para la nación como para la municipalidad y la burguesía apoyó decididamente el proyecto. Por ejemplo, en 1899, el Congreso aprobó la Ley 3979, que expropiaba los terrenos que rodeaban el lugar donde estaba emplazado el nuevo Colón (...) El Estado nacional también contribuyó cediendo el terreno, la ex Plaza de Armas, ocupado por la Estación del tren del Oeste. El proyecto también incluyó a la crema de la élite local que contribuyó comprando bonos que emitió el Estado para financiar la construcción. Las veinticinco familias que lo hicieron ya le habían comprado a Ferrari, en 1891, abonos a los palcos por diez años. (2012:49-50)

Un señalamiento más que hace Benzecry tiene que ver con la identificación que hay entre la identidad nacional y el edificio del Teatro Colón. En su investigación encuentra que

uno de los puntos más importantes parecía ser que, aunque estuviera situado en Buenos Aires y bajo la jurisdicción del gobierno municipal, tenía que representar al país en su conjunto [...] Finalizar la construcción del teatro se convirtió en una cuestión tan apremiante que, en 1899, cuando el proceso pareció empantanarse e hizo falta más dinero, el legislador Francisco Bolínni pidió que se le diera prioridad a la importante ley respecto de otros temas que se estaban considerando porque 'estaban en juego el honor y el prestigio de la nación y de la capital' (Hodge, 1919: 248, citando Diputados, 4 de septiembre de 1899:784). (2012:51)

El 25 de mayo de 1908 se inauguró el nuevo Teatro Colón -cuya construcción tomó 20 años-, que al poco tiempo se erigió como el centro de la ópera, el ballet y la música sinfónica. En 1964, cuando cerró el Teatro Marconi, se convirtió en el único teatro de ópera de la ciudad.

A principios de siglo XX también estaba en funcionamiento otro auditorio que había sido construido con fondos privados, el Teatro de la Ópera, inaugurado en 1872, donde se presentaron por primera vez los dramas líricos de Giacomo Puccini, quien incluso llegó a asistir a la sala para presenciar una función de su obra *La bohème* durante su visita a Buenos Aires en 1905 (Ratier, 2019: 76).

También en el siglo anterior, en 1879, había comenzado a funcionar otra sala, el teatro Politeama, donde se realizaban representaciones de ópera en un contexto edilicio más modesto, con ladrillos rojos a la vista, que funcionó hasta 1958. De acuerdo con Ratier,

con el avance del siglo XX, el público comenzó a desertar en forma paulatina. Se vendían en promedio menos entradas que en El Pasatiempo (espacio destinado a espectáculos de zarzuela ubicado en Paraná 315, a la vuelta del Politeama). En un intento por sobrevivir, el Teatro de la Ópera comenzó a ceder espacio a géneros más vendedores, como la opereta o el vaudeville, hasta que en 1935 cayó a golpes de pico y maza. En su lugar se levantó una sala homónima que hoy continúa en funcionamiento: de moderno estilo art déco, casi todos la conocimos cuando su actividad principal fue la proyección de películas. De los escenarios líricos porteños del 800, con el paso del siglo XX no sobrevivió ninguno (en la década del treinta -llamada "infame" por razones que no vienen al caso- otro teatro que dejó de existir fue el Politeama, reemplazado por una sala moderna que en 1958 también fue demolida) (2019: 78).

Podemos observar que los espacios no estatales dedicados a la lírica no lograron sobrevivir en el siglo XX. Esto en parte se debe a la lógica de inversión privada que requiere que el espectáculo sea exitoso en términos comerciales, más allá de su valor simbólico. Como se expuso en el capítulo anterior, la ópera no se puede sostener por sí sola. Esto no ocurre únicamente en Buenos Aires: en distintas ciudades del mundo, los teatros de ópera requieren de una articulación público-privada para financiarse¹⁰³.

Es posible hipotetizar que el Teatro Colón continúa en pie debido a una confluencia de hechos que tienen que ver, no solo con el valor de su edificio, sino también cuestiones políticas, históricas y normativas. Por un lado, la construcción posee un gran valor en términos arquitectónicos. Además, fue creado con el objetivo específico de que allí se llevasen a cabo representaciones de ópera: para esto cuenta con un foso donde cabe una gran orquesta y un diseño acústico que permite que el sonido se propague desde el escenario hasta el último piso sin necesidad de ninguna amplificación.

¹⁰³ Abordamos este punto en mayor detalle en las páginas 33 y 34 de la presente escritura.

Por otra parte, el Colón acumula un valor simbólico importante, en relación a ser el centro de representaciones de artes “de élite”, como consta en la redacción del Presupuesto 2021 de CABA, citado anteriormente, en el capítulo Referenciando la Superficie (p.28).

El Teatro Colón tiene, además, la particularidad de ser un organismo estatal: a diferencia de las salas privadas que se rigen por criterios comerciales, este organismo se vincula con la misión de conservar el patrimonio cultural de CABA. La ley 1127, sancionada en 2003, establece en su artículo primero que el Patrimonio Cultural de CABA “es el conjunto de bienes muebles e inmuebles, ubicados en el territorio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cualquiera sea su régimen jurídico y titularidad, que en sus aspectos tangibles e intangibles, materiales y simbólicos, y que por su significación intrínseca y/o convencionalmente atribuida, definen la identidad y la memoria colectiva de sus habitantes”. En el artículo cuarto, se establece que los bienes que pueden ser patrimonio cultural no solo incluyen construcciones, monumentos y espacios físicos, sino también, según el inciso J, abarca “expresiones y manifestaciones intangibles de la cultura ciudadana, que estén conformadas por las tradiciones, las costumbres y los hábitos de la comunidad, así como espacios o formas de expresión de la cultura popular y tradicional de valor histórico, artístico, antropológico o lingüístico, vigentes y/o en riesgo de desaparición”¹⁰⁴. Dentro de estas definiciones cabe considerar, por un lado, el edificio del Teatro Colón, como también las artes tradicionales que allí se ejecutan.

Por otra parte, la institución tiene otra particularidad que lo distingue: desde 1925 cuenta con cuerpos estables de orquesta, ballet y coro¹⁰⁵, como también incorporó equipos de trabajo -talleres- para la construcción de escenografías y caracterizaciones, conformados por trabajadoras y trabajadores municipales en tanto contratados por el GCBA.

¹⁰⁴ Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2003), Ley 1127 de Protección al Patrimonio Cultural, recuperada de:

<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley1127.html>

¹⁰⁵ Marcelo Torcuato de Alvear, presidente por ese entonces, estaba casado con una cantante lírica Regina Pacini, quien se convirtió en su esposa y, según varias fuentes, fue quien impulsó la creación de los cuerpos estables (ver: <https://www.lagacetadelretiro.com.ar/casa-del-teatro/>) . Según consta en un trabajo de investigación con firma ‘NF’ (¿Nicolas Farina?) publicado en el sitio web proyectojosefina.com, auspiciado por el Ministerio de Cultura de la República Argentina: “El soltero más codiciado de aquellos años, el dandy de la aristocracia, que cuentan que como buen hombre le gustaban los bares y las fiestas, quedó anonadado por la voz de aquella mujer”. Vemos aquí como la pasión por la voz lírica puede incidir en las trayectorias políticas y culturales de un país. La cantante también tuvo la iniciativa de crear y construir La Casa del Teatro, que hasta el día de hoy existe. Se trata de un lugar para que las y los artistas cuenten con un espacio de contención por su contribución por tantos años al arte y la cultura durante su vejez.

Por último, y como se desarrolló a lo largo de este capítulo, desde el momento de la creación del segundo Teatro Colón existió una voluntad política de sostenerlo. Esta voluntad solo mermó transitoriamente durante el primer gobierno de Mauricio Macri al frente de la Ciudad de Buenos Aires, que lo cerró con motivos de refacciones que se extendieron mucho más de lo planeado, desde finales de 2006 hasta mayo de 2010. El Teatro volvió a abrir sus puertas para el Bicentenario de la Revolución de Mayo, en una nueva referencia que vincula las prácticas culturales que allí se llevan a cabo y la identidad nacional argentina¹⁰⁶. Por entonces tuvo lugar una gran polémica entre los habitués del Teatro por la prolongación en el tiempo de la ejecución de las obras, como también denuncias de descuido y robo de patrimonio¹⁰⁷.

Mientras se mantuvo cerrado el Teatro Colón surgió una compañía del off denominada Lírica Lado B que se presentó por primera vez en la escena porteña con una ópera poco conocida del repertorio: *Don Quijote en las Bodas de Comacho*, de Georg Philipp Telemann. La obra fue montada en el Patio de la Procuraduría de la Manzana de las Luces. Una reseña del periodista Luciano Marra de la Fuente, publicada por el sitio *Tiempo de Música*, destaca el contexto de nacimiento de esta agrupación:

Cuando, a comienzos de 2009, la crisis financiera golpeó a todo el planeta, era impensable que pudiera surgir otra compañía de ópera. Sin embargo, un grupo de artistas jóvenes, comandado por el inquieto Camilo Santostefano, ha ideado Lírica Lado B, una compañía ‘dedicada a la renovación de la ópera de cámara en Argentina’.

Luego agrega que “es saludable que en nuestro panorama musical surja Lírica Lado B, más aún si tenemos en cuenta la desaparición este año [2009] de la emblemática Ópera de Cámara del Teatro Colón, creada en 1967”.

La puesta en escena del primer estreno de Lírica Lado B estuvo a cargo de Diego Ernesto Rodríguez, régisseur egresado del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (ISATC) director escénico y actor con trayectoria en el teatro independiente. Se trató, según el periodista Marra de la Fuente, de “una propuesta clownesca, con toques de animé y otro

¹⁰⁶ La primera apertura del Teatro Colón en 1908 se llevó a cabo un 25 de mayo.

¹⁰⁷ Para mayor contexto sobre la polémica en torno de las refacciones del Teatro Colón, se puede consultar la siguiente nota:

López Ocón, M. (2017), “El Colón fue el laboratorio donde Macri ensayó lo que está haciendo hoy en el país”, *Tiempo Argentino*, recuperado de:

<https://www.tiempoar.com.ar/nota/el-colon-fue-el-laboratorio-donde-macri-ensayo-lo-que-esta-haciendo-hoy-en-el-pais>

poco de estética trash”¹⁰⁸. El personaje de Don Quijote llevaba dos sopapas que remitían a su caballo Rocinante y su galope, que luego se transformaban en espadas. Este tratamiento escénico, que combinaba el lenguaje tradicional de la ópera con herramientas del teatro de corte más popular, resultaba novedoso para la escena local.

Volviendo a 1908, es importante destacar que también ese año abrió sus puertas el Teatro Avenida, actualmente el segundo auditorio referente de la lírica en CABA. Cuenta con un foso, de menores dimensiones, que permite llevar a cabo representaciones de ópera en el formato tradicional. Hasta 1979 -cuando el edificio sobre Avenida de Mayo se incendió- el espacio se dedicó a programar zarzuela y teatro de prosa. Fue re-inaugurado en 1994 con un concierto de ópera del que participaron Plácido Domingo, María José Montie -referentes de la lírica española-, y las argentinas Paula Almenares y Cecilia Díaz.

A partir de 1999, con la fundación de la compañía de ópera independiente Juventus Lyrica y, luego, en 2002 con la creación de Buenos Aires Lírica, el Teatro Avenida se convirtió en el segundo espacio dedicado a la ópera en Buenos Aires, escenario de las temporadas anuales de ambas compañías.

Si bien, en los comienzos de la administración del segundo Colón, hubo injerencia de actores privados en la gestión del espacio -principalmente a cargo de Angelo Ferrari y por medio de contribuciones de las familias de la élite-, poco a poco el gobierno municipal fue acrecentando su participación en el proyecto que había nacido como un emprendimiento mixto, hasta quedar totalmente en manos del Estado. Benzecri señala que

en 1925, el Colón comenzó a tener una orquesta, directores de orquesta y cantantes pagados con el presupuesto de la ciudad y, en 1931, el teatro completo se municipalizó, lo que implicó que la ciudad se hiciera cargo del presupuesto y su financiación. Cuando el Estado pasó a estar totalmente a cargo del Teatro, también comenzó a tomar decisiones artísticas referidas a elencos, repertorio y programación de las temporadas. Ya en 1906, un decreto municipal le daba al gobierno de la ciudad el poder de distribuir y asignar localidades. (2012:61)

Actualmente, el acceso a las localidades está sujeto a las reglas del mercado, salvo algunas entradas denominadas “de protocolo” que se reservan para funcionarias y funcionarios públicos.

¹⁰⁸ Reseña recuperada de:

<http://www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=523&idpagina=49>

En este punto resulta importante resaltar nuevamente la diferencia de precios que hay entre las localidades del Teatro Colón con respecto a otros espacios donde se realizan representaciones de ópera. Mientras que a valores de hoy -julio, 2021- una entrada en el Teatro Colón ronda los diez mil pesos argentinos -la ubicación más económica en el sector Paraíso cuesta \$1,500-, en el circuito independiente -salvo las compañías que trabajan con el Teatro Avenida, donde las ubicaciones son más costosas- suelen manejarse precios de entradas al valor de las localidades de las salas de teatro del off (alrededor de quinientos pesos argentinos).¹⁰⁹

El circuito independiente suele ofrecer, además, espectáculos de ópera de alta calidad con entrada libre y gratuita: un ejemplo de esto es la versión de *Così fan tutte* que presentó la compañía Sol Lírica en 2017 en el patio al aire libre de La Manzana de las Luces. Se trató de una puesta en escena que contó con orquesta y doble elenco, con un total de seis funciones a sala llena¹¹⁰.

¹⁰⁹ Durante algunos períodos aislados, el Teatro Colón permitió el acceso gratuito a los ensayos generales de las óperas que formaban parte de la temporada, pero esta práctica se interrumpió luego de 2015, por motivos que no se dieron a conocer de manera pública.

¹¹⁰ Más información sobre esta presentación disponible en: <https://operaenargentina.com/2017/10/17/cosi-fan-tutte-por-sol-lirica-sin-fronteras-entre-la-opera-y-el-publico/> y en el sitio web de la compañía: www.sollirica.com

Voces Mestizas



Foto 11. Octubre, 2016. Ensayo de la ópera contemporánea *Tres Leyendas Argentinas* de la argentina Mailén Ubiedo Myskow en Teatro El Cubo, en el barrio de Balvanera, por la compañía independiente Contemporánea Lírica. Producción propia.

La Pasión no Tiene Clase Social

Como vimos en el capítulo anterior, y tal como afirma el sociólogo Benzecri, “la historia moderna de la ópera en Buenos Aires se remonta a una práctica mixta celebrada tanto por la oligarquía local como por los pobres de las comunidades de inmigrantes” (2012: 62). Podemos referirnos, entonces, a la ópera porteña como una práctica cultural que tiene un origen mixto, no atribuible a un grupo social determinado, ni ligable a un estrato socioeconómico específico.

Resulta interesante también el planteo de Benzecri de que las y los inmigrantes italianos pobres que llegaron a la ciudad entendían a la ópera como parte de la cultura popular, a la vez que le atribuían un carácter sagrado:

Si bien ese público compartía con la élite la tendencia a atribuir un carácter sagrado a la ópera, que también representaba su nacionalidad, vivía completamente apartado de los miembros de la clase alta que frecuentaban el Colón y se oponían a sus conceptos de la etiqueta del teatro. (2012: 62)

Hoy en día, los públicos de ópera no parecen estar tan segmentados en términos de clase social como cien años atrás: no resultaría sencillo distinguir, a simple vista, el nivel socioeconómico ni la procedencia social de las y los espectadores en la platea. Como también plantea el mencionado sociólogo, el amor por este género no tiene que ver con un origen o aspiración de clase: sus fanáticas y fanáticos no participan tan activamente de un juego de distinción social que use a la ópera como instrumento (2012: 272).

Por otra parte, y como referenciamos en los capítulos anteriores, en el origen de la ópera en este territorio convergen la aristocracia y los sectores populares. En este aspecto, el capítulo titulado *La Ópera Como una Ocación Social* de la *Enciclopedia Oxford Ilustrada sobre la Historia de la Ópera*, el autor John Rosselli afirma lo siguiente:

La verdadera ópera popular, a la que asistían herreros, carniceros, cajeros, viajantes, feriantes, y sus familias con niños en brazos, sí existió, pero fue limitada en el tiempo (entre 1860 y hasta más o menos 1920 y 1950) y se ceñía a ciudades con una gran población italiana: floreció en Buenos Aires y en Brooklyn tanto como en Genova y Nápoles. La ópera popular luego dio el paso al cine y a la transmisión en vivo. (1994: 451 --traducción del inglés al castellano por la autora)

En la misma dirección, el sociólogo Benzecri sostiene, en su investigación, que "los momentos de intensa implicación -o efervescencia colectiva- [de los fanáticos de la ópera] derivan de una representación sagrada de la práctica misma y de su investidura, independientemente de que se la califique y se la institucionalice como cultura alta o baja" (2012:169). También señala que, al menos en el siglo XXI, la concurrencia a la ópera no conlleva una mejora en el status social: "El mundo exterior rechaza a los fanáticos de la ópera por varias razones" (2012:189). Esto puede aplicarse a los habitués de ambos circuitos que fueron descriptos en el primer capítulo: el oficial y el independiente.

En función de lo expuesto anteriormente, podemos incluso recuperar la visión del sociólogo Pierre Bourdieu, cuando afirma que “hay que evitar transformar en propiedades necesarias e intrínsecas de un grupo (la nobleza, los samurais, y también los obreros o los empleados) las propiedades que les incumben en un momento concreto del tiempo debido a su posición en un espacio social determinado, y en un estado determinado de la oferta de los bienes y de las prácticas posibles” (1997: 17). Así como la ópera, en tanto bien cultural, pudo haber estado más vinculada a una fracción de clase en un momento dado de la historia, en la actualidad eso parece haber cambiado.

Desligado el gusto por la ópera de la categoría de ‘clase social’, resulta útil retomar el pensamiento post-bourdieuano de Lahire en su teoría sobre el actor plural. El sociólogo señala que,

al estudiar a los actores en escenarios particulares, a menudo nos apresuramos a deducir del análisis de los comportamientos observados en dichos escenarios disposiciones generales, *habitus*, visiones del mundo o relaciones con el mundo en general. (...) Es imposible deducir un ‘habitus’ general de los comportamientos observables en circunstancias determinadas y limitadas. (2004:288; las itálicas corresponden al texto original)

A partir de esta afirmación, podemos indicar que el hecho de que una persona asista a la ópera, o bien trabaje en el ambiente lírico, no presenta correlación directa con un estilo de vida, ni tampoco con la pertenencia a una élite o signo político.

El amor por la ópera tampoco está necesariamente conectado con el compromiso con un auditorio en particular donde se representan funciones del género. A uno de los fanáticos más conocidos del país, el periodista y relator deportivo Víctor Hugo Morales¹¹¹, se lo ha visto tanto en la platea del Teatro Colón, como en la del Teatro Avenida, también en la de Hasta Trilce, la sala independiente de Boedo donde las compañías del circuito off han presentado distintos títulos del repertorio operístico. En una entrevista de 2018, decía:

Llevo treinta años consecutivos de ópera, viendo mucho todo lo que hay aquí, en el Colón, en el Argentino del que he sido habitué, Buenos Aires Lírica, Juventus Lyrica, todas las compañías chicas que se han armado y todas las otras que quizás no tienen una continuidad.¹¹²

¹¹¹ Víctor Hugo Morales es uno de los informantes del trabajo etnográfico que Benzecri realiza para *El fanático de la ópera* (2012).

¹¹² Entrevista completa: Pirsic, N. (2018), Un paladar entrenado para la ópera, recuperado de: <https://operaenargentina.com/2018/08/24/un-paladar-entrenado-para-la-opera/>

El testimonio de Morales coincide, en parte, con la descripción del sitio web más popular de Facebook creado por fans de la ópera, *Por Siempre Coloneros*, que cuenta con más de 75 mil seguidores: allí sus creadores aclaran que, a pesar de denominarse a sí mismos “Coloneros”, constituyen

un grupo muy heterogéneo de personas, que tienen en común su amor por la música llamada clásica, la ópera y el ballet, actividad que en la Ciudad de Buenos Aires alcanza su mayor estado de pureza en las temporadas del Teatro Colón. Sin embargo, ser Colonero va mucho más allá de nuestra sala mayor. Se trata de una pasión compartida por audiencias de todas las salas.¹¹³

Resulta interesante que, en la descripción del grupo redactada por quienes coordinan la página aparece nuevamente la alusión al amor y a la pasión, dos términos a los que hemos hecho referencia a lo largo de esta producción académica, sentimientos que también fueron destacados en la investigación de Benzecry como movilizadores de las y los sujetos fanáticos de ópera.

Las y los Coloneros establecen una distinción: el grado de pureza que la música clásica, el ballet y la ópera alcanzan en el auditorio oficial, el Teatro Colón, “nuestra sala mayor”, a diferencia de lo que ocurriría en otras salas -¿menores?- , donde estas expresiones artísticas se manifiestan, según ellos, de formas no tan puras. Tal vez esta manera de concebir a estas artes se corresponda con la categoría de fanáticos que Benzecry clasifica como los “nostálgicos”, que relacionan cierta ‘edad de oro de la ópera’ -principalmente la década del 60- a la edad de oro de un país y de un público compuesto por gente plenamente comprometida y educada (2012:204).

En lo que se refiere al disfrute de la ópera, el periodista Morales la compara con el fútbol, otra de sus grandes pasiones. En la misma entrevista de 2018 afirma que

cualquier persona podría, con el entrenamiento adecuado, distinguir un cantante bueno de uno malo, porque ni siquiera necesita oírlo, de hecho yo no lo tengo. Tengo la posibilidad de comparar: ¿Cómo sabrías al cabo de diez partidos qué jugador es bueno y cuál es malo, si sabe jugar al fútbol o no sabe jugar al fútbol? Porque al haber visto diez partidos y al haber visto diez veces a un jugador bueno, te das cuenta de los que no son tan buenos. Es muy sencillo.

¹¹³ Información recuperada de la sección ‘Acerca de’ del sitio *Por Siempre Coloneros*, en julio de 2021: <https://www.facebook.com/PorSiempreColoneros>

En la concepción del periodista y relator deportivo, el conocimiento que una persona tiene acerca del deporte o el género artístico depende del grado de inmersión que esa persona haya tenido respecto de esa práctica cultural. De acuerdo con esta visión, cualquier sujeto podría acceder al disfrute tanto de uno como de otro espectáculo. Esta apreciación suscita nuevas preguntas, en relación a la distancia que hay entre la ópera y la gente: ¿Por qué la ópera constituye a priori un consumo tan poco frecuente en comparación con el fútbol, si ambos forman parte de nuestra matriz cultural? ¿Qué determina la distancia entre la cancha de fútbol y el auditorio de ópera? Una posible hipótesis podría ser que esta aura de ‘pureza’ que rodea al Teatro Colón, donde para el imaginario se ejecuta un ‘arte de élite’, tenga algo que ver con el hecho de que este auditorio no se presente como una vía de acceso popular hacia este tipo de entretenimiento.



Foto 12. Saludo final de la Compañía de Ópera del DAMus (UNA). Función de *II Matrimonio Segreto* con entrada gratuita montada en el Centro Cultural 25 de Mayo de Villa Urquiza. Producción propia.

Trascender la dualidad: ópera popular vs. ópera de élite

Otro de los hallazgos de la investigación de Benzecri alude al borramiento del ‘yo’ que tiene lugar en quienes disfrutan del arte operístico: experimentan un fenómeno corporal en ciertos momentos de las funciones que para el autor es semejante a lo que sienten las personas que consumen estupefacientes de manera adictiva.

Muchos de mis entrevistados indicaron que los momentos de sorpresa en una función de ópera los conducen al abandono último del yo (...) pasan la mayor parte del tiempo pensando en los pocos momentos en que pueden alcanzar un instante de éxtasis (...) este goce a veces los lleva a teatros fuera de la ciudad, donde se montan títulos poco habituales como *Un giorno di regno* o *Armide* de Lully, o les hace soportar sopranos que, aunque ya no son unas niñas, cantan obras muy poco escuchadas (...) Los adictos [a la ópera] aprovechan las nuevas oportunidades que les ofrece el circuito off Colón y, como lo resume Franco, ‘es una gran cosa que exista también el Avenida. Si solo tuviéramos las nueve óperas que presenta el Colón, ¡nos moriríamos!’. (2012:201)

Una vez más, aparece la referencia corporal que, según destacamos a lo largo de la presente producción académica, se manifiesta de una forma tan intensa en las y los fanáticos de ópera al punto que que estas personas deciden, en muchas ocasiones, encarar con sus propios recursos la puesta en escena de esos títulos que tanto disfrute les proporcionan, en una mediación que transforma a espectadores en profesionales de la ópera, y luego en productores.

A partir de lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que las y los fanáticos de la ópera del siglo XXI no adquieren un estatus social particular por su afición por el género. Siguiendo estas definiciones, se trataría de un arte cuyo disfrute trasciende las fronteras de clase. La cualidad de ‘arte de élite’ que se le adjudica comúnmente a la ópera sería, desde este punto de vista, un revestimiento que no se condice con los hechos en la práctica. Esta representación podría deberse a que la cara más visible del género en CABA es el Teatro Colón y a que la ópera, en sus orígenes europeos, sí nació en un ámbito palaciego¹¹⁴. Por otro lado, el carácter sagrado de esta práctica cultural estaría más bien determinado por la intensidad en el grado de la pasión que este arte despierta en sus aficionados, relacionado con este ‘borramiento del yo’ extático al que alude Benzecri en su investigación.

En este punto del análisis, vemos que aquello que a priori se presenta como ‘frontera’ en el mundo de la ópera, comienza a difuminarse: la división entre quienes asisten a la ópera

¹¹⁴ Como vimos en el recorrido histórico realizado en el capítulo anterior -Voces con Historia-, en Argentina la ópera no tiene un origen noble sino popular, ligado a las oleadas migratorias del siglo XIX.

y quienes la producen no es tajante, especialmente en el circuito independiente, donde quienes ofician de realizadores son, además, espectadores o bien, en términos de Benzecry, fanáticas y fanáticos de la ópera¹¹⁵; también resulta difusa la frontera entre los distintos espacios donde se llevan a cabo las funciones de los dos circuitos -oficial e independiente-, ya que las audiencias ávidas del género circulan por diferentes auditorios pertenecientes a ambas posiciones del campo de manera indistinta, movilizadas por su deseo de seguir consumiendo este arte (aún cuando algunos espectadores, como las y los llamados Coloneros, se inclinen hacia los espectáculos que se montan en la sala principal del Teatro Colón). También se vuelve borrosa la frontera entre los dos circuitos: muchas veces son las mismas personas que transitan el ambiente oficial -productores, artistas, personal técnico y público- quienes promueven la cartelera operística de los espacios no convencionales y traccionan al público hacia el territorio de la ópera independiente.

Por último, es importante destacar, una vez más, que la pasión que el género produce en las personas no tiene un correlato directo con un grupo social determinado: la posibilidad de que una persona desarrolle un amor por la ópera tiene que ver con el grado de inmersión que ese sujeto haya tenido en este tipo de espectáculos a lo largo de su vida. En este aspecto, lo que encontramos es un acceso diferenciado a los bienes culturales, que incluye a las artes escénicas en general, y a la ópera en particular. El pago de una entrada en el Teatro Colón puede llegar a constituir una barrera de acceso para muchas personas, como también es posible que el aspecto majestuoso de edificio -ligado, en el imaginario, a la élite porteña-, genere una distancia entre la institución y muchos habitantes de CABA.

La ley 2176 de Derechos Culturales¹¹⁶ sancionada en noviembre de 2006 por la Legislatura porteña postula el derecho a gozar de acceso universal, equitativo e inclusivo a la cultura. El circuito independiente, con el bajo costo de sus entradas -en ocasiones, gratuitas-, y su presencia en centros culturales barriales, puede constituir una vía de acceso democrático para muchas y muchos a la ópera que por diferentes motivos no se acercan a la oferta del Teatro Colón. Para que este sector alternativo se desarrolle y pueda cumplir esa función es preciso que, en primer lugar, el Estado porteño lo reconozca como tal, en primer lugar, en los relevamientos que realiza desde el Centro de Estadísticas y Censos. Actualmente, como vimos en el capítulo La Escena en Números (p. 27), los documentos

¹¹⁵ Esto no se da de la misma forma en el circuito oficial, ya que muchas veces quienes quedan a cargo de las producciones y el diseño de la programación son funcionarios, no necesariamente fanáticos o fanáticas de la ópera.

¹¹⁶ Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2006), Ley 2176 de Derechos Culturales, recuperada de:
<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html>

oficiales no registran la existencia de la ópera independiente dentro de la ópera porteña. La actividad lírica en CABA no es equivalente a la temporada anual del Teatro Colón, sino que también incluye a las producciones de la periferia.



Foto 13. Octubre, 2018. Función de 'Concierto Sanitario' en La Sede Teatro, ubicado en el barrio de Monserrat, por la compañía independiente Non Casulla. Producción propia.

La Ópera Independiente, la Mestiza

Gloria Anzaldúa, en el capítulo ‘Una lucha de fronteras’ de su libro *Borderlands* publicado en 1987 define a la mestiza como

un producto de la transferencia de los valores culturales y espirituales de un grupo a otro (...) se halla en un estado de perpetua transición, la mestiza se enfrenta al dilema de la raza mezclada: ¿a qué colectividad escucha la hija de una madre de piel oscura? (...) Acunada en una cultura, atrapada entre dos culturas, a caballo de las tres culturas con sus respectivos sistemas de valores, la mestiza sufre una lucha de carne, una lucha de fronteras, una lucha interior. Como todas las personas, percibimos la versión de la realidad que nos comunica nuestra cultura. Como otras personas que poseen más de una cultura o viven en varias, recibimos mensajes múltiples, a veces contradictorios. Cuando se juntan dos marcos de

referencia, coherentes en sí mismos pero normalmente incompatibles el uno con el otro, se produce *un choque*, una colisión cultural. (2016:134)

El campo cultural asociado a la ópera en CABA, como la entendemos en esta producción académica, es el resultado de un proceso de mestizaje donde se intersectan aspectos de la cultura dominante -que se traduce en arte oficial- y la cultura popular. De este proceso surge el fenómeno que analizamos aquí, el del circuito de la ópera independiente.

Ser conscientes del mestizaje tiene que ver con encontrar una forma de estar “en ambas orillas a un tiempo y ver, a la vez, con ojos de águila y de serpiente” (2016:135). A esta visión superadora, Anzaldúa la denomina ‘La Nueva Mestiza’, que promueve la superación de las contradicciones, la aceptación de la ambigüedad. Parafraseando a Anzaldúa: ser conscientes del mestizaje que nos es constitutivo no implica reaccionar de manera antagónica hacia lo que se presenta como ‘cultura dominante’, no tiene sentido plantear la superación de la contradicción en los términos de algún tipo de ‘liberación’. Para el caso de la ópera, no se trata de desechar esta práctica europea heredada, ya que nos hemos apropiado de ella y forma parte de nuestra matriz cultural desde hace más de dos siglos. Los y las fanáticos de la ópera en CABA están unidos por la pasión por este género que propone un disfrute compartido más allá de la clase social de pertenencia de cada sujeto, que les moviliza a crear sus propios proyectos escénicos, las compañías de ópera independiente.

La mestiza está situada en una juntura donde los fenómenos tienden a colisionar, y es ahí donde se tiene la posibilidad de unir lo que está separado.

Al intentar conseguir una síntesis, el ser ha añadido un tercer elemento que es mayor que la suma de sus partes cortadas. Este tercer elemento es una nueva conciencia -una conciencia mestiza- y, aunque es una fuente de dolor intenso, su energía procede de un movimiento continuo de creación que rompe constantemente el aspecto unitario de cada nuevo paradigma. (...) El trabajo de la conciencia mestiza consiste en romper la dualidad entre sujeto y objeto que la mantiene prisionera y mostrar en carne y hueso, y por medio de imágenes en su obra, cómo se trasciende esa dualidad. (2016:136)

Podemos tomar este concepto de Anzaldúa para afirmar que la ópera independiente en Buenos Aires trae aparejada esta conciencia mestiza, que aparece como “la respuesta al problema entre la raza blanca y la de color, entre hombres y mujeres”, que sana “el quiebre que se origina en los cimientos mismos de nuestras vidas, nuestra cultura, nuestros

lenguajes, nuestros pensamientos” (2016:136-137). Este quiebre, para el caso que analizamos, es el proceso de colonización que tuvo lugar en estas tierras, que dio lugar a la sociedad en la que vivimos hoy, con sus prácticas culturales variadas, entre las que se halla, también, la ópera. En el siglo XXI, con el advenimiento de movimientos a favor del reconocimiento a la pluralidad cultural, la conciencia mestiza es protagonista.

Un proceso de colonización no supone la instalación de una cultura sobre otra, sin más. A la par de la colonización de los territorios y las culturas, se funda una historia de olvidos, silencios y resistencia, eso que Argumedo llama “la experiencia traumática del dominio occidental” (2009:91). La socióloga hace hincapié en la importancia de recuperar las voces de las culturas acosadas, que muchas veces se manifiestan “bajo formas no sistémicas, con eventuales incoherencias internas” (2009:85). Propone rever las visiones contemporáneas heredadas que legitiman silencios, negando el reconocimiento de la historicidad de estas regiones, que impregnán el pensamiento de la clases dominantes¹¹⁷ y de una parte significativa de las élites ilustradas en América Latina (2009:91).

En este punto de la investigación, resulta relevante, también, la cita que aporta Argumedo del filósofo argentino Arturo Andrés Roig, que postula que

una exigencia de reconocer la historicidad de todo hombre es equivalente al reconocimiento de que todo ser humano posee voz. En consecuencia, la distinción entre ‘hombres históricos’ y ‘hombres naturales’, entre un ser parlante y otro mudo, entre un individuo capaz de discurso y otro impotente para el mismo no puede ser más que ideológica (citado por Argumedo en 2009:91)

Aquí proponemos que esas voces silenciadas aparecen también plasmadas en la ópera local, aunque se trate de una tradición artística nacida en Europa. La emergencia del circuito independiente porteño puede vincularse con el surgimiento de otras voces, especialmente aquellas que las instituciones oficiales no reconocen como legítimas.

¹¹⁷ Las categorías que utilizamos aquí, que traemos de otras lecturas, muchas de ellas de autoras y autores de los años ‘70, que nos sirven para comprender el fenómeno de la ópera independiente, son producto de una trama socio-histórica. No nos permiten dar cuenta de manera cabal de la sociedad de hoy. Al anclarlos en el concepto de mestizaje, resulta complejo delimitar con claridad lo que en otros tiempos se marcaba como ‘clase o cultura dominante’; las fronteras entre opresores y oprimidos se han vuelto más difusas. Actualmente estamos evidenciando otras realidades que requieren de un corpus ampliado para su comprensión. En el mundo de hoy, vemos nuevos actores con características menos diferenciadas, en el sentido que propone Lahire al proponer el concepto de ‘hombre plural’. Esta tesis propone aportar a la construcción de parte de ese nuevo corpus que resulta necesario para comprender los fenómenos sociales recientes. Queda pendiente una investigación académica del campo de la Sociología o la Comunicación que permita dar un salto conceptual para seguir avanzando en la comprensión de esta mixtura.

Lahire, desde su teoría del actor plural, postula que las contradicciones o las dobles coacciones también pueden ser características de posiciones sociales en apariencia ‘normales’. Da como ejemplo el caso de Mozart, que era un artista de corte, a la vez que ocupaba una posición subalterna:

En tanto que músico, es un servidor algo más prestigioso que otros (cocheros, cocineros, orfebre...). Como burgués de corte, vive en dos universos sociales: un universo burgués, y un universo de la nobleza de la corte, en cuyo seno debe respetar normas específicas de comportamiento. Ahora bien, Mozart (sobreprotegido por su padre) nunca llegará a integrar completamente esas normas y a considerarse verdaderamente como un subalterno (le escribe a su padre que tiene horror a ‘arrastrarse’). Su biografía ejemplifica un caso de interiorización de los cánones musicales más altos y nobles sin la interiorización de los hábitos que generalmente los acompañan (...) Mozart posee un saber musical que implica una profunda incorporación de los gustos nobles (...) pero ha conservado el estilo de comportamiento de un plebeyo (...). Él no adopta más normas cortesanas que en sus aspectos externos (vestimenta), pero no en cuanto a las conductas. (1999:62)

El caso de Mozart puede transponerse a lo que sucede con la ópera en Buenos Aires: aquí nunca hubo una corte propiamente, no obstante nuestra sociedad adoptó el gusto por un arte cortesano. La práctica, desde sus comienzos, se vio influida por las costumbres de las y los inmigrantes que arribaron a estas tierras en el siglo XIX y principios del 20¹¹⁸.

Los actores de la escena lírica porteña contemporánea, al igual que Mozart, también son habitados por contradicciones: muchos de ellos se formaron en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (ISATC), y trabajan en producciones independientes; o bien se formaron en un conservatorio municipal o nacional, y tienen contratos con el Teatro Colón. Algunos consiguen roles en la temporada oficial a la vez que conforman elencos de montajes del off; o gestionan su propia compañía privada al tiempo que cuentan un cargo dentro de alguna de las instituciones ligadas al género, como funcionario/a, docente, equipo técnico o parte de los cuerpos estables.

En este punto también podemos hacer referencia a las contradicciones que se dan en la multiplicidad de ambientes que las y los sujetos de la ópera transitan en su vida cotidiana: un actor o actriz de la lírica puede participar, en un mismo fin de semana, en un concierto en el Jockey Club sobre Avenida Alvear, a cambio de un cachet, en una función en una sala

¹¹⁸ Ver página 55 del capítulo Voces con Historia, para un mayor desarrollo.

independiente -a borderó¹¹⁹ y presentarse en formato ‘a la gorra’ en el andén del subte. También hay quienes son docentes en escuelas de barrios populares, asisten al Teatro Colón en calidad de espectadores, a la vez que gestionan su propia compañía independiente junto con otras y otros colegas¹²⁰. La participación en distintos espacios se combina de formas variadas en cada individuo según su trayectoria personal y sus deseos. Retomando a Lahire, se trata de actores con una gran pluralidad interna, que presentan comportamientos individuales variados según los contextos sociales en que se hallen (1999:288).



Foto 14. Julio, 2016. Ensayo de la ópera *Cendrillon* de la compositora Pauline Viardot en Machado Teatro, ubicado en Villa Crespo, por Barbados Artes Escénicas. Producción propia.

Al referirse al mestizaje cultural, Anzaldúa toma el concepto de ‘morfogénesis’ del químico Ilya Prigogine, que también nos resulta útil para analizar el fenómeno de la ópera independiente: “Prigogine descubrió que las sustancias interactúan no de formas predecibles, como se enseñaba en ciencias, sino de modos variados y fluctuantes para generar

¹¹⁹ La expresión “a borderó” es parte de la jerga de las artes escénicas, utilizada también en el circuito de la ópera independiente. La palabra ‘borderó’ se refiere a la recaudación de taquilla por la función de una obra teatral. Cuando se dice que el pago por la participación en una obra es “a borderó”, quiere decir que el total de lo recaudado en boletería se reparte esa misma noche entre el/la dueño/a de la sala y las y los integrantes de la compañía que llevan adelante la obra, en un porcentaje que se acuerda de manera previa a la función (en CABA el arreglo suele ser 30% para la sala, 70% para la compañía).

¹²⁰ Veremos un caso como ejemplo en este mismo capítulo, en el apartado Derecho a la Voz, Derecho a la Identidad: el Caso de Ópera Queer (p. 77).

estructuras nuevas y más complejas, una forma de nacimiento que denominó ‘morfogénesis’, lo que produjo innovaciones impredecibles” (2016:138). ¿Quién hubiera dicho que la escena primigenia de la ópera en este territorio, que describimos en el capítulo anterior, se transformaría en lo que es en la actualidad? Así como, en el siglo XIX, el trabajo consistía en lograr que la escena local se asemejara a la europea -de ahí la construcción del primer y segundo Teatro Colón-, hoy, doscientos años después, la búsqueda tiene que ver con la puesta en valor de lo autóctono, de lo local, con recursos propios de la lirica.

En la ópera independiente se manifiestan, a la vez, nuestra herencia cultural europea, y nuestra impronta latinoamericana. Tal vez una denominación que pudiera englobar a esta otra cara de la ópera podría ser ‘ópera mestiza’. En este punto, es posible objetar que la temporada oficial del Teatro Colón también puede calificarse como tal porque, a pesar de las pretensiones europeístas, el edificio en sí se encuentra emplazado en estas coordenadas geográficas particulares, en la región latinoamericana, está gestionado por el gobierno local en el marco de una realidad socio-histórica y con recursos económicos muy diferentes de los que encontramos en los países centrales. En función del análisis estadístico que se realizó sobre las diferentes representaciones de ópera en los distintos teatros del país, incluido el Teatro Colón¹²¹, la programación oficial le da la espalda a los aspectos de la producción operística ligada a la cultura local. El Teatro Colón parece negar su pertenencia a Latinoamérica: prácticamente excluye a compositoras y compositores de la región en la programación de su sala principal¹²² y, salvo en épocas de restricción de divisas, contrata a muy pocos artistas argentinos para conformar sus elencos principales.

¹²¹ Ver capítulo La escena en números de la sección Voces Emergentes (p.25).

¹²² Las obras de autores locales son relegadas al Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC), ubicado en el subsuelo del teatro. En 2018, se puso allí en escena la ópera contemporánea *Piedade* de João Guilherme Ripper. En 2019 no se programó a autores de otros países de Latinoamérica, no obstante la programación del CETC incluyó dos obras de autores argentinos, residentes en Francia: *Oficina 370* de Tomás Bordalejo y *Formas in pulvere* de Martín Matalón, y se puso en escena en la sala principal la ópera breve *El Baile* del argentino Oscar Strasnoy en una única función. Fuera de esa excepción, en la sala principal solo se programaron obras de compositores -también varones- europeos y norteamericanos. En contraste, desde la Agenda de Eventos de Ópera de operaenargentina.com registramos una gran cantidad de funciones de óperas de autores latinoamericanos estrenadas por fuera del Teatro Colón en 2019 en distintos espacios: diez funciones de *Viaje a Santa Monica de los Venados* de Oscar Edelstein y Manuel Eguia en la Universidad Nacional de Quilmes, una función de *Stefano* del argentino Martín Palmeri en el Teatro San Martín de Tucumán, cuatro funciones de *Prohibido Suicidarse en Primavera* de Mailén Ubiedo Myskow en el Teatro Empire del barrio de Congreso (CABA), ocho funciones de *Ebamérica*, cantata inédita de Cátulo Castillo basada en hechos de la vida de Eva Perón -también en el Empire-, seis funciones de *Las Ratas* de Guillermo Vega Fischer en el Teatro El Extranjero del barrio de Balvanera (CABA), tres funciones de la obra *Un sueño* de Sebastián Boeris en el Teatro Dynamo de La Plata, nueve funciones de la ópera *Rosa Luxemburgo* -basada en la biografía de la revolucionaria marxista- del argentino Luis Mihovilcevic en el Teatro del Artefacto del barrio de San Cristóbal (CABA), dos funciones con entrada gratuita de la ópera argentina *Raquela* compuesta en 1918 por Felipe Boero en Pasaje Dardo Rocha de La Plata, *Hotel de Inmigrantes* de la argentina Adriana Segal en el Palacio Paz, etc. (Toda la información sobre la

Por otra parte, en función del análisis del circuito independiente, podemos ver que nutre sus elencos casi exclusivamente de profesionales que habitan estas tierras, a la vez que da lugar a creadores locales, como es el caso de algunas compañías del off que se dedican a poner en escena obras de estreno de compositoras y compositores de Argentina¹²³. En esta posición del campo se erigen escenarios donde se expresa todo aquello que queda en los márgenes de la institución oficial de la ópera en la ciudad. A pesar de los pocos incentivos destinados a promover la cultura independiente en CABA, y las sucesivas crisis económicas, el sector sigue produciendo, aún en pandemia.

Vínculos entre el Off-Colón y la Escena Teatral Independiente

Según recoge Ratier en su publicación inédita, *Escenarios de la historia*, en la época de Rosas, “el Diario de Avisos solía atacar el aspecto precario de las producciones. Se criticaban los decorados, o que, por ejemplo, en *Il pirata* los yelmos de los soldados fueran ‘cacerolas adornadas con unas pocas plumas arrancadas de algún plumero viejo’” (2019: 29). Hoy asistimos a espectáculos de este género que cuentan con escenografías hechas con materiales reciclados -como *L'arbore di Diana* de Lírica Lado B en 2011-, plateas improvisadas en los galpones de una fábrica recuperada -caso *Curlew River* en IMPA, de la misma compañía, en 2015-, que cuestionan la noción de ‘precariedad’.

En el desarrollo del campo cultural de la ópera ópera influye otro fenómeno muy estudiado de las artes escénicas porteñas: el nacimiento, desarrollo y consolidación del teatro independiente, a lo largo de todo el siglo XX. Su despliegue tiene un impacto decisivo en el circuito alternativo que abordamos en la presente producción académica.

Según la definición de Jorge Dubatti que María Fukelman recoge en su artículo *Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida*¹²⁴,

programación de los años 2018 y 2019 continúa disponible para consulta en la sección Agenda de Eventos de Ópera de operaenargentina.com).

¹²³ En el off porteño existen dos compañías que se dedican al estreno de óperas de autoras y autores locales: Contemporánea Lírica, conducida por la compositora Mailén Ubiedo Myskow y Canción Nocturna del Caminante, del compositor Guillermo Vega Fischer.

¹²⁴ Fukelman, M. (2017). *Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida*, recuperado de:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912017000100151

'el teatro independiente diseñó, para posicionarse, tres enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado (...) describe esta práctica como 'una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias' (2012, p. 81). Algunos de estos cambios tuvieron que ver con la pretensión de horizontalidad entre los integrantes de cada grupo, el deseo de realizar un 'buen' teatro, la elección de un repertorio compuesto tanto por dramaturgos clásicos universales como por nuevos autores argentinos, y la filiación política afín a la izquierda, entre otros. Sin embargo, no todos los grupos que integraron el movimiento de teatros independientes llevaron a cabo las mismas decisiones. Elegimos seguir la caracterización de Jorge Dubatti tanto por su sintética sistematización de la práctica como por su flexibilidad, ya que entendemos que el teatro independiente no fue homogéneo ni en sus comienzos ni a lo largo de los años. Por el contrario, creemos que el movimiento de teatros independientes se mostró, desde sus inicios, como un enraizado complejo y rico en su diversidad. (2017)

Según Fukelman, la escena teatral independiente tuvo desde sus comienzos una gran influencia europea. La autora hace alusión a "la permanente mirada al campo teatral de la vanguardia europea" y afirma que "los artistas e intelectuales que conformaron el teatro independiente se encontraban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa, lo que también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires". No obstante, aclara que "a pesar de tener al teatro de vanguardia europeo como faro, el teatro independiente no se creó a imagen y semejanza de éste. En principio, porque tampoco todos los grupos de teatro europeos eran iguales" (2017).

No constituye el objetivo de este trabajo analizar el vínculo entre la ópera y el teatro independiente. Solo diremos al respecto que el circuito lírico off se nutre de los recursos de este último en lo que se refiere a modos de producción y empleo de lenguajes estéticos. La ópera alternativa que describimos en este trabajo es, igual que la escena off teatral, diversa, heterogénea, con diferencias internas y sus actores se multiplican de manera veloz. Queda pendiente una investigación que analice la relación entre ambas escenas: la independiente teatral, y la independiente operística, que a priori presentan muchos puntos en común e intersecciones.

Derecho a la Voz, Derecho a la Identidad: el Caso de Ópera Queer

Foto 15. Agosto, 2018. El dúo Ópera Queer en Casa Brandon. Producción propia.

Una de las iniciativas más pujantes del circuito independiente es la dupla artística denominada ‘Ópera Queer’, fundada en 2017. Luchi y Ferni de Gyldenfeldt, hermanas gemelas creadoras del proyecto, ambas formadas como cantantes líricas, visibilizan la demanda por el reconocimiento de las voces no-binarias en la escena local. Han logrado llevar a la ópera a escenarios impensados para el género no solo en CABA sino en eventos en otros puntos del país, como el Festival de las Artes por la Diversidad del Bolsón.

El periodista Dani Umpi se sintió movilizado a realizar una reseña en el diario local *Página/12* luego de verles actuar en el sur. En enero de 2018, escribió lo siguiente para el Suplemento SOY:

Maquillaje impactante, chalinas aseñoradas, una guitarra y una canción emotiva que pedía fogón para algunos ya era suficiente, pidieron “otra” y, como si no estuviera planeado, el show continuó con ellos de pie, un vestido negro ajustadísimo, labios rojos carmín, voces de ángeles e infiernos y un manejo del público formidable. (...) De la ópera al cabaret, de la variété teatral

al folclorismo más solemne, se pueden pescar muchas influencias en este proyecto que desafía los límites con histrionismo y frescura siempre en alerta.¹²⁵

El proyecto de las hermanas Gyldenfeldt tiene como protagonista a la ópera, pero se nutre además de otros géneros musicales como el folklore, la zarzuela, el pop y el musical. Los escenarios en los que la dupla se ha presentado incluyen también aulas de escuelas secundarias y universidades donde fueron invitadas para compartir su arte y sus experiencias biográficas. En 2021, Luchi fue asignada como titular de la primera cátedra de canto lírico no binaria en la casa de estudios donde se formó, la Universidad Nacional de las Artes¹²⁶.

El caso de Ópera Queer se conecta con otra historia reciente de relevancia para este trabajo: la confirmación de la soprano trans María Castillo de Lima en la cuerda que le correspondía dentro del coro estable del Teatro Colón en el año 2019, cinco años después de que ella concretara la transición de tenor a soprano en su rango vocal. La cantante ya había actuado roles protagónicos en la escena independiente -protagonizó las obras Ana Bolena, María Stuarda y Norma, en las producciones presentadas en el teatro Luz y Fuerza de San Telmo-, y también había gestionado en 2013 su nuevo DNI acorde a su identidad autopercibida, pero tuvo que esperar hasta el final de la década para que el Teatro Colón la reconociera finalmente según su género y vocalidad. Según contó María Castillo de Lima en una nota en el diario La Nación en noviembre de 2020:

Sabía que lo podía hacer porque supe desde muy chica que tenía una facilidad vocal más allá de lo común, cuando componía para los cantantes que yo acompañaba al piano. Con la técnica pude perfeccionar una voz de soprano que sigo trabajando hasta el día de hoy. Junto a mi cambio de género y a una lucha constante, sin belicosidad, finalmente se pudo cambiar de registro en el teatro. Porque en 2019 el Colón estableció una serie de estatutos, gracias a la gestión de [la Directora General] María Victoria Alcaraz y todo su equipo, para que las personas puedan cambiar su registro vocal, más allá de que cambien o no de género. Porque a veces una voz [de] 20 no es la misma que una de 50¹²⁷.

¹²⁵ Umpi, D. (2018), Sopa de gemelas, Suplemento SOY, Página/12, recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/89798-sopa-de-gemelas>

¹²⁶ Se trató de una iniciativa novedosa no solo a nivel local, sino mundial, ya que no se ha tomado conocimiento de que existan cátedras universitarias de canto lírico con esta impronta en otros países. Más información en: <https://operaenargentina.com/2021/02/28/la-primer-catedra-de-canto-lirico-lgbttiq-del-mundo-es-argentina/>

¹²⁷ Apicella, M. (2020) La historia de María Castillo de Lima, la soprano trans que cantará esta noche en el Teatro Colón, *La Nación*, recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/la-historia-maria-castillo-lima-soprano-trans-nid2512771/>

La confirmación del traspaso de la cuerda de tenor a soprano por parte del Teatro Colón llegó pocos meses después de que la artista obtuviera el segundo puesto en el primer concurso internacional de canto lírico en la ciudad de Mendoza¹²⁸, donde compitió como soprano. En una nota publicada en el diario Infobae, en junio de 2019, la cantante declaraba: "Si unos años atrás me hubieran hablado de una mujer trans en un teatro de revista de la calle Corrientes, yo habría pensado 'fantástico'. Pero si me hubieran hablado de una persona transexual en el Teatro Colón, yo habría dicho 'uf, pobre'. Tal vez mi historia deje una huella y sirva para mostrar que las personas transexuales no tenemos por qué estar a un costado de la vida común de cualquier otro profesional"¹²⁹.

El reconocimiento a la soprano María Castillo de Lima se sumó a un cúmulo de logros profesionales que finalmente le abrió las puertas a escenarios nacionales e internacionales. Su caso tuvo repercusión en medios locales, programas de TV del mainstream, y medios extranjeros como el New York Times¹³⁰. Además, animó a otros y otras cantantes de la escena local a dar un paso adelante en el auto-reconocimiento de su vocalidad en relación a su identidad de género.

Al igual que Castillo de Lima, Luchi de Gyldenfeldt llevó adelante un proceso de transición vocal, pero en este caso fue de barítono a contratenor. El cambio de una cuerda a otra suele resultar problemático dentro del ambiente lírico ya que en esta práctica cultural se ha instalado una creencia de que las y los intérpretes deberían permanecer toda su vida dentro del rango vocal que les asignó su primer profesor o profesora de canto. No se trata únicamente de una cuestión ligada al género: ha pasado también con mujeres que quisieron cambiar su registro de mezzosoprano a soprano, como ocurrió con la argentina Mariana Carnovali¹³¹.

¹²⁸ Se trató del concurso Ópera Mendoza, organizado por la soprano argentina Verónica Cangemi, reconocida a nivel internacional. La entonces directora del Teatro Colón, María Victoria Alcaraz, formaba parte del jurado del certamen.

¹²⁹ Sousa Dias, Gisele, (2019), Su mamá es cocinera, su papá albañil: la historia de la primera soprano transexual del Teatro Colón, Infobae, recuperado de:

<https://www.infobae.com/documentales/2019/06/02/su-mama-es-cocinera-su-papa-albanil-la-historia-de-la-primer-soprano-transexual-del-teatro-colon/>

¹³⁰ Londoño, Ernesto, (2020), An opera singer goes from tenor to soprano and her career takes off, NY Times, recuperado de:

<https://www.nytimes.com/2020/03/20/world/americas/opera-maria-castillo-de-lima-argentina.html>

¹³¹ Pirsic, N. (2016), Una soprano todoterreno, *Ópera en Argentina*, recuperado de:

<https://operaenargentina.com/2016/08/28/una-soprano-todoterreno/>



Foto 16. Octubre, 2019. Foto promocional de *La bohème* disidente-drag por Magna Lírica.
Producción propia.

Carnovali saltó a la fama a los 17 años al convertirse en la cantante local más joven en interpretar a la gitana Carmen en una producción de Juventus Lyrica en el Teatro Avenida en 2006, como mezzosoprano. Algunos años después, mientras continuaba su formación en el exterior, descubrió que era capaz de entonar notas más altas sin ninguna dificultad, algo que ella también había sospechado desde el primer momento, en su adolescencia, pero no le resultó sencillo que el ambiente lírico la reconociera en la nueva identidad vocal que fue desarrollando, como soprano. En 2015, de vuelta en Argentina, terminó fundando su propia compañía independiente, Magna Lírica, donde no solo ella pudo desenvolverse en su nuevo rango sin objeciones sino también produjo, junto a otras y otros compañeros del ambiente, la primera versión disidente-drag de la ópera *La bohème* de Giacomo Puccini donde a su vez participó Luchi de Gyldenfeldt en el rol de Musetta, compuesto para soprano¹³².

Luchi y Ferni de Gyldenfeldt continuaron con sus shows como Ópera Queer de manera casi ininterrumpida desde su primera presentación pública en noviembre de 2017. Recibieron el apoyo de un referente internacional de la lírica, el barítono argentino Víctor Torres, que subió con ellas al escenario para compartir un show completo en Casa Brandon

¹³² La obra terminó estrenándose en formato virtual durante la pandemia en la plataforma Teatrix.

en agosto de 2019. En una entrevista publicada unas semanas antes de la presentación junto con las gemelas Gyldenfeldt, Torres afirmaba lo siguiente:

Yo sentí la necesidad de deconstruir, pero no cantando una parte de soprano, sí usando la voz de una manera distinta. Siendo más delicado para cantar algunas cosas y no siempre tan muscular. Yo no usaba 'deconstruir' porque la palabra no existía cuando era joven, pero siempre tuve ganas de cuestionar, desde lo musical. Creo que Rigoletto no está tan lejos de una canción de Schubert, y a su vez Schubert no está tan lejos de Atahualpa Yupanqui. No es que todo sea igual, pero sí está todo conectado. En mi caso, siempre busqué, desde la vocalidad, la suavidad en el canto. Igualmente, uno aprende a cantar estas cosas de la forma 'como hay que hacerlas', porque sino no te contratan.¹³³

En el testimonio de Torres aparece la voz como una forma de interpelar al mundo circundante, cuestionarlo por medio del canto. Esta idea se conecta con otra afirmación que Castillo de Lima hizo en la citada entrevista de 2020 con *La Nación*, donde explica que eso que ella manifiesta en su voz tiene un correlato en su vida interior y exterior: "Ya estando en el Colón vino mi transformación, encontrarme con mi verdadera identidad, un proceso de cambio que fue largo y que supe adaptar a lo profesional que es la voz".

En plena pandemia, Ópera Queer continuó con sus actuaciones, acomodando su formato a los protocolos vigentes en cada momento de la cuarentena: no solo se presentaron en vivo sino también por streaming. A su vez, fueron parte de iniciativas de artivismo¹³⁴ junto a la artista trans Susy Shock, auspiciadas por el centro cultural independiente Vaca Mu. Con el apoyo de la misma organización también lanzaron su primer videoclip en mayo de 2021: 'Papaguenes', una recreación del dúo famoso de la ópera *La Flauta Mágica* de Mozart, con una estética drag¹³⁵.

Los casos mencionados en este capítulo se enmarcan dentro de lo que el sociólogo Lahire denomina 'los pliegues individuales de lo social':

Los actores han atravesado en el paso y atraviesan permanentemente múltiples contextos sociales (universos, instituciones, grupos, situaciones); son fruto (y portadores) de todas las experiencias (no siempre compatibles, no siempre acumulables y, en ocasiones, altamente

¹³³ Nota recuperada de: <https://operaenargentina.com/2018/07/16/no-hay-dos-sin-tres/>

¹³⁴ El término artivismo se forma por la combinación de las palabras "activista" y "artista", vinculando el arte con la expresión de demandas sociales.

¹³⁵ No hay, prácticamente, videoclips de temas de ópera en Argentina. En ese sentido, Ópera Queer también resulta novedoso, en tanto utiliza nuevos formatos para dar a conocer el proyecto. El video se encuentra disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=IUFG6o5s_Dk

contradictorias) que han vivido en múltiples contextos. (...) El actor individual es el producto de múltiples operaciones de plisado (o de interiorización) y se caracteriza, por tanto, por la multiplicidad y la complejidad de los procesos sociales, de las dimensiones sociales, de las lógicas sociales, etc., que ha interiorizado. Dichas dimensiones, dichos procesos o dichas lógicas (dichas contexturas) se pliegan siempre de manera relativamente singular en cada actor individual (...) Si el actor individual es un ser de lo más complejo es porque se encuentran plegados en él dimensiones, lógicas y procesos variados. (2004:284)

En el ejemplo de la dupla artística de las gemelas Gyldenfeldt, se intersectan contextos y recorridos diversos: trayectorias académicas, profesionales, artísticas, búsquedas identitarias, un amor compartido por la ópera desde la infancia, la influencia de una integrante de su familia que se desempeñó como cantante lírica en teatros europeos, como también el contacto con diferentes discursos, militancias y, especialmente, con una sensibilidad que devino en una perspectiva de derechos que proyectan en todas sus presentaciones en vivo. En una entrevista de abril de 2021 para *Revista Cítrica*, Luchi explicaba esta configuración:

Yo me percibo como una disidencia, queer también, y siento que esa autopercepción siempre estuvo y le pude poner nombre. Siento que una no es, como dice nuestra traviarca y referente de las diversidades Marlene Wayar, sino que una está siendo: está siendo disidencia, trava, queer. Tengo que reconocer que primero apareció mi veta artística. Me acuerdo que a los 15 años ya decía que quería ser cantante lírico... lírica. En ese momento, por supuesto, lírico, con mis pronombres masculinos. (...) Siempre estuvo el juego gemelar, me hacen una pregunta artística y lo primero que aparece es mi relación con Ferni, mi hermana. Eso es lo que se gesta: el arte, la Ferni y lo queer es Ópera Queer. Es esa conjunción, las tres aristas, que hacen muy especial el espectáculo, esta militancia y esta relación. Tiene tres aristas muy raras: hermanos gemelos, chiquitos, que crecen maricas, disidencias, que la ópera las atraviesa un montón, quieren cantar ópera y encima quieren visibilizar la disidencia sexual y de género.¹³⁶

En la conformación de estas subjetividades también incide el contexto social y político previo al surgimiento del proyecto de la dupla artística, que incluye la promulgación de leyes como Matrimonio Igualitario (Ley 26.618 promulgada en 2010)¹³⁷ e Identidad de Género (ley 26.743 sancionada en 2012)¹³⁸, y el mencionado antecedente de María del Castillo de Lima. Sobre este punto, la soprano señaló, en la citada entrevista con *La Nación* en 2020:

¹³⁶ Pagnucco, M. (2021), "Ser trans significa estar parado en una postura opuesta al sistema", *Revista Cítrica*, recuperado de: <https://revistacitrica.com/ser-trans-opera-queer-luchi-de-gyldenfeldt.html>

¹³⁷ Congreso de la Nación Argentina (2010). Ley 26.618 de Matrimonio Igualitario, recuperado de: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2017/10957.pdf>

¹³⁸ Congreso de la Nación Argentina (2012). Ley 26.743 de Identidad de Género, recuperado de:

Es importante que las instituciones acompañen los cambios que tienen que ver con realidades que antes no se desarrollaban como ahora, principalmente gracias a leyes como la de Identidad de género. Y siempre lo pongo en primer plano porque sin una ley como la de Identidad de género yo no hubiera logrado nada de todo esto, sobre todo por el respaldo legal.

La identidad particular del proyecto de Ópera Queer también se construye a partir de un cúmulo de experiencias que plasman en cada espectáculo, que varía su formato según cada coyuntura. Si bien se identifican como parte de la escena off, también han actuado en escenarios generados por iniciativa estatal: durante el primer verano pandémico formaron parte de la programación oficial del GCBA en los Jardines del Museo Larreta, donde fueron presentadas como “una propuesta musical teatral disidente de vanguardia cultural que viene a preguntarse qué pasa con la herencia cultural musical de los últimos 200 años en este tiempo”.¹³⁹



Foto 17. Agosto, 2018. El dúo Ópera Queer en Casa Brandon junto con el barítono Víctor Torres.
Producción propia.

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>

¹³⁹ Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2020) Ópera Queer + Lectura de Marico Carmona, recuperado de: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/museos/opera-queer>

El caso de las gemelas Gyldenfeldt visibiliza el reclamo por el reconocimiento de nuevas voces, en el mundo social en general y en el mundo lírico en particular, desde la plataforma de la ópera independiente. Esas nuevas voces existen también en el circuito oficial -como testifica el caso de Castillo de Lima- pero, como dijimos anteriormente, el off es el ambiente que propicia su expresión sobre los escenarios¹⁴⁰. Es en el circuito de ópera independiente donde confluyen -y conviven- diferentes formas de hacer ópera. La escena oficial se va actualizando sobre las nuevas tendencias, pero de manera mucho más lenta, y solo incorpora algunas de las demandas, experiencias y prácticas que surgen, primero, en la periferia del Teatro Colón, en un proceso que podríamos denominar, también, ‘de mestizaje’ entre ambos circuitos. Este amalgamiento posibilita el intercambio entre los dos sectores que presenta el campo cultural asociado a la ópera en CABA: el oficial y el independiente.

A partir de lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que, mientras que el circuito oficial de la ópera, con sede en la sala principal del Teatro Colón, tiende a estandarizar la producción de espectáculos del género a través de la repetición de un repertorio y un método para llevar adelante los montajes¹⁴¹, el circuito independiente va estableciendo una dinámica que lo convierte en una plataforma de visibilidad para la pluralidad cultural y la experimentación artística¹⁴². Esta multiplicidad se expresa en el arcoíris de propuestas que constituye a la cartelera del off: en CABA llegamos a tener, durante 2019, una treintena de proyectos líricos independientes ofreciendo espectáculos líricos de distintas características. Con el paso del tiempo, en el circuito oficial se produce una reapropiación de estas voces que, en un principio, se constituían como fronterizas.

¹⁴⁰ Como señalamos en este mismo capítulo, la participación en el circuito independiente fue importante también para Castillo de Lima. Fue gracias a la existencia de este ambiente que la soprano pudo presentarse como tal en diferentes escenarios varios años antes de que el Teatro Colón la reconociera según su identidad de género autopercibida y el rango vocal que le correspondía.

¹⁴¹ Esto también se verifica en la presentación del Presupuesto 2021 para Cultura del GCBA, donde habla de la necesidad de potenciar “la capacidad del Teatro Colón como generador de títulos permitiendo el ingreso al Teatro a la esfera de la estandarización en la aplicación de pautas internacionales obteniendo una nueva dimensión de su riqueza patrimonial”.

¹⁴² El circuito independiente, como ya señaláramos a lo largo de la presente producción académica, no tiene una sede fija: las obras del sector se ponen en escena en salas de distintos barrios de CABA, principalmente en los barrios cercanos al centro -Almagro, Balvanera, Boedo, Congreso, Monserrat, San Cristóbal-, pero también se despliega, aunque con menor intensidad, en otros como también Belgrano, Palermo, Saavedra, Villa Crespo. Queda pendiente para una futura investigación, indagar en los distintos circuitos culturales de los barrios porteños en relación al arte operístico. La información acerca de la localización barrial de las funciones de eventos de ópera fue extraída de la Agenda de Eventos de ópera de operaenargentina.com. Todos los datos de las producciones realizadas en 2018 y 2019 continúan disponibles en el sitio y son de acceso público.

Otra Ópera para Otros Públicos

Una de las principales preocupaciones dentro del ambiente lírico es la proporción mayoritaria de público adulto en la platea. No contamos en Argentina con datos oficiales o investigaciones de audiencias sobre la afluencia de jóvenes a los espectáculos del género, pero fuentes de distintas partes del mundo advierten que las personas de menos de treinta años son minoría entre las y los espectadores.

El sitio culturajoven.es, de España, afirma lo siguiente: “Para poner en contexto la situación de la ópera en España, encontramos datos alarmantes en la última encuesta sobre hábitos y prácticas culturales (2014-2015) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, que indican una asistencia de apenas un 2,6%”¹⁴³.

El Teatro Colón, por su parte, ha desarrollado iniciativas para acercar a los niños, niñas y adolescentes a la ópera, a través de espectáculos diseñados para públicos infantiles. En 2015, además, presentó un abono especial que consistía en una reducción del 50% por dos años en el precio de los tickets de ópera, ballet y conciertos para las personas de hasta 35 años.¹⁴⁴ Ese mismo año, la compañía independiente Juventus Lyrica presentó un ‘Abono Joven’ para menores de 40 años, con un 25% de descuento. A juzgar por los destinatarios de estas iniciativas, estas instituciones consideraban necesario activar el interés por la ópera en estas personas.

En relación al tema de los públicos, en una entrevista de enero de 2019, Ratier afirmaba lo siguiente:

la crisis de público que hay no es solo argentina, es mundial. Los teatros no saben qué hacer para llenar como en otras épocas. El viejo público se muere y el recambio generacional viene muy, muy lento. Cuando Buenos Aires Lírica (BAL) empezó, en el año 2003, no había iPhone, internet llevaba algunos años pero no era lo que es ahora, no había Netflix ni transmisiones en vivo desde el Met. Actualmente hay muchas cosas con las cuales distraerte sin salir de tu casa. Sumado a que cuando nace BAL, el Colón estaba entrando en una franca decadencia por fuera y por dentro (...) El público en general es reacio a las puestas que muestran un concepto moderno. Es la eterna polémica, la eterna discusión que mantiene viva a la ópera. A mí, ver *La*

¹⁴³ Artículo recuperado de: <https://www.culturajoven.es/por-que-los-jovenes-no-van-a-la-opera/>

¹⁴⁴ Más información en el sitio oficial del GCBA: <https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/el-teatro-colon-lanza-un-abono-con-descuento-para-acercar-los-jovenes>

Traviata de miriñaque no me interesa. Hay otra gente a la que sí. La ópera estaría muerta si no fuera por esa tensión entre conservadores e innovadores.¹⁴⁵

Resulta interesante la hipótesis final de Ratier en relación a la supervivencia del género: es la tensión entre conservar o innovar lo que permite que la ópera continúe vigente.

Si bien las nuevas generaciones son minoritarias entre las audiencias de las casas de ópera, muchas personas jóvenes tienen la vocación de formarse en este género. Solo en la CABA, 500 aspirantes se inscriben cada año para intentar conseguir una de las cincuenta vacantes para la carrera de Canto Lírico en el Conservatorio Manuel de Falla. En marzo de 2020 la institución contaba con 325 alumnos formándose para intérpretes, que se sumaban a los cientos que cursan en otras instituciones públicas: la Universidad Nacional de las Artes (UNA) contaba en ese momento con 238 alumnos cursando la Licenciatura de Música con orientación en Canto; en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (ISATC), que requiere un conocimiento avanzado de la técnica vocal para ingresar, había en ese entonces 40 estudiantes de canto, entre los diferentes niveles de la carrera de perfeccionamiento. La formación en canto lírico también se puede llevar adelante en el Plan Intérprete de la Escuela Superior de Educación Artística en Música “Juan Pedro Esnaola”, y en institutos privados o con clases particulares¹⁴⁶.

En función del período de investigación de la presente producción académica, que cierra en julio de 2021,¹⁴⁷ no podemos establecer si habrá una ampliación de lugares donde las y los futuros egresados puedan ejercer su arte cuando finalice la pandemia. La programación del Colón no resulta suficiente para dar trabajo a todas las personas que están

¹⁴⁵ Pirsic, N. (2019) “La ópera estaría muerta si no fuera por esa tensión entre conservadores e innovadores”, *Ópera en Argentina*, recuperado de: <https://operaenargentina.com/2019/01/22/la-opera-estaria-muerta-si-no-fuera-por-esa-tension-entre-conservadores-e-innovadores/>

¹⁴⁶ Los datos fueron aportados por funcionarias y funcionarios de las instituciones mencionadas y provienen de la siguiente nota:

Pirsic, N. (2020), La lírica en cuarentena, *Ópera en Argentina*, recuperada de:
<https://operaenargentina.com/2020/05/20/la-lirica-en-cuarentena/>

¹⁴⁷ Como explicamos en la introducción (p. 5), el período aquí investigado comienza en 2012, cuando realizamos las primeras exploraciones en el circuito de ópera independiente. Una hipótesis en relación a la proliferación de compañías de ópera independiente nos remite a octubre de 2006, cuando el Teatro Colón cerró por refacciones por más de tres años. La sala permaneció sin actividad hasta el 24 de mayo de 2010, fecha de su re-inauguración, a cien años de su primera apertura. La fecha de corte de la presente investigación es otra reapertura del Colón, en julio de 2021, luego del cierre temporario de la sala debido a la situación de emergencia sanitaria iniciada en marzo de 2020, que agudizó la falta de escenarios para las y los profesionales de la lírica en CABA. Queda pendiente una investigación que relacione la creación de compañías y actividades líricas independientes con los períodos de cierre de la sala principal del Teatro Colón.

en condiciones de desempeñarse en las distintas profesiones asociadas al quehacer operístico.

Si bien el objetivo de esta tesina no es abordar el problema de los públicos en la ópera, podemos decir, en relación a las juventudes, que el off-Colón podría ser una vía de acceso a este bien cultural que interpele a nuevas audiencias. El proyecto de Ópera Queer constituye un ejemplo vigente de estas voces mestizas que, a través de la generación de una multiplicidad de escenarios, están tendiendo los puentes entre esta expresión artística y las generaciones que siguen.



Foto 18. Septiembre, 2019. Estudiantes de la Licenciatura en Artes Musicales de la Universidad de las Artes (UNA) ensayan en el auditorio de la facultad. Producción propia.

Conclusiones

La presente producción académica tiene como objetivo contribuir a la investigación en comunicación y cultura a partir de la elaboración de un análisis del campo cultural asociado a la ópera en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) en la segunda década del siglo XXI que dé cuenta de su riqueza y heterogeneidad. Analizamos principalmente una posición¹⁴⁸ de este campo, el circuito de la ópera independiente -"la otra ópera" que da título a esta escritura- cuya estructura y dinámica se encontraba poco explorada al momento de cierre de la investigación¹⁴⁹.

Si bien los inicios de nuestra observación del fenómeno de la ópera independiente en CABA se remiten al año 2012, la investigación se nutre principalmente del trabajo periodístico y de campo que se realizó desde 2015 hasta 2020, que fue registrado en la plataforma operaenargentina.com, creada a partir de la experiencia de la Agencia de Noticias de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (ANCCOM) de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Este hecho puede constituir también un antecedente de cómo una iniciativa universitaria, que tiene como fin proporcionar una práctica pre-profesional a estudiantes, como lo es la agencia de la carrera, puede derivar en la creación de un proyecto propio de comunicación, a la vez que sentar las bases para una investigación académica.

Nuestro principal antecedente de investigación -*El fanático de la ópera* (2012), del sociólogo argentino Claudio Benzecry- da cuenta de la existencia de un circuito alternativo de la ópera en Buenos Aires. Sin embargo, el foco de investigación del mencionado autor no son las creaciones del circuito de la ópera independiente sino la dinámica de las audiencias de ópera en Buenos Aires, principalmente las que asisten a las temporadas del circuito oficial (Teatro Colón y Teatro Argentino de La Plata). Su exploración se centra en el período previo al cierre del Teatro Colón por refacciones¹⁵⁰, mientras que la presente indagación comienza en 2012 y finaliza en 2021¹⁵¹.

¹⁴⁸ Como señalamos en la introducción a la presente investigación, al comienzo de nuestro análisis nos apoyamos en la Teoría de los Campos de Pierre Bourdieu. No obstante, una vez avanzado el informe, realizamos un re-encuadre teórico por medio del aporte de la teoría sociológica post-bourdiana de Bernard Lahire que nos permite obtener una mejor comprensión de nuestro objeto de estudio (ver nota 8).

¹⁴⁹ Si bien la finalización de producción de esta escritura tuvo lugar en mayo de 2022, la fecha de corte de la indagación se establece en julio de 2021.

¹⁵⁰ El autor lleva adelante su investigación en el período 2002-2006.

¹⁵¹ Como señalamos en diferentes oportunidades a lo largo de la presente producción académica, es probable que el cierre del Teatro Colón por refacciones entre 2006 y 2010 haya incidido en la producción de ópera por fuera del circuito oficial, a través de proyectos independientes como los que se analizan en la presente tesina. Queda pendiente una investigación específica sobre esta relación.

Al no contar con registros de investigaciones específicas sobre el circuito de la ópera independiente en CABA, pudimos ir construyendo, a lo largo de la presente producción académica, un análisis de este campo cultural que evidenció la existencia de un sector conformado por fanáticas y fanáticos de ópera que crean sus propias compañías líricas en la ciudad¹⁵² (Ver Figura 3). El circuito al que aludimos se expandió en las primeras décadas del siglo XXI y se vio interrumpido por la emergencia sanitaria COVID-19 decretada el 19 de marzo de 2020¹⁵³ que implicó el cierre de teatros en todo el país durante la mayor parte de ese año.



Figura 3. Infografías tituladas ‘La escena en números’ publicadas en noviembre de 2018 y de 2019 desde la plataforma operaenargentina.com. Ambas fueron impresas y repartidas a la salida de eventos de ópera durante noviembre y diciembre de cada año.¹⁵⁴

Al inicio del presente proceso de investigación académica, describimos cómo el cierre de todos los teatros durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO)¹⁵⁵ iniciado en marzo de 2020, se relaciona con el surgimiento de un nuevo proyecto independiente denominado Líricos a la Gorra. En esta iniciativa, que comenzó en octubre de ese mismo año, cuando todavía regía el ASPO, convergen muchas de las prácticas que las y los integrantes del sector de la ópera independiente ya venían llevando a cabo a lo largo de la década anterior.

¹⁵² En 2019, se registraban más de treinta y cinco compañías de ópera independiente en todo el país, de las cuales la mayoría estaban localizadas en CABA. Ver Pirsic, N. (2019) La escena en números, *Ópera en Argentina*, recuperado de: <https://operaenargentina.com/2019/12/09/2019-la-escena-en-numeros/>

¹⁵³ Ver <https://www.argentina.gob.ar/justicia/derechofacil/leysimple/emergencia-sanitaria-covid-19>

¹⁵⁴ Pirsic, N. (2018) La escena en números, *Ópera en Argentina*, recuperado de:

<https://operaenargentina.com/2018/12/10/la-escena-en-numeros/>
Pirsic, N. (2019) La escena en números, *Ópera en Argentina*, recuperado de:

¹⁵⁵ El decreto completo del ASPO puede consultarse en el Boletín Oficial de la República Argentina:

En el capítulo La Lírica en Emergencia (p. 8), en primer lugar, pusimos en consideración el concepto de ‘táctica’ de De Certeau (2000) para explicar el accionar de las y los actores involucrados. En ese momento, las y los músicos líricos salieron a la calle a ofrecer un espectáculo al aire libre cuando aún no estaban dadas las condiciones normativas para hacerlo, planteando una suerte de resistencia -no explicitada- bajo el lema de #elarteesesencial, #elarteeestabajo, #elarteesseguro. Las y los Líricos a la Gorra siguieron con su proyecto durante meses por su propia cuenta, sin ayuda económica estatal ni sponsoreo privado, de un modo similar al que las compañías del off llevaban adelante sus producciones en el período de pre-pandemia.

En los primeros capítulos de la sección Voces Emergentes, nos referimos al sujeto que Benzecry construye en su indagación sobre las audiencias de este género: él los denomina “fanáticos de la ópera”, y los describe como personas que se comprometen voluntariamente con este género musical a partir de un sentimiento de amor que este arte les suscita (2012:29). El sociólogo encuentra que a estos sujetos, generalmente, no les alcanza con el disfrute que les proporciona el espectáculo en sí. De acuerdo con su análisis, quienes aman la ópera cultivan su pasión por medio de un estudio profundo acerca del género y, además, comienzan a movilizarse de una ciudad a otra para poder asistir a funciones.

A partir de las afirmaciones de Benzecry, establecemos la principal hipótesis de nuestra investigación: que nuestro objeto de análisis -el circuito independiente de la ópera- se construye gracias a estas fanáticas y fanáticos que, movidos por el amor por este género, deciden profesionalizarse y armar sus propias compañías independientes que ponen en escena producciones líricas en auditorios, generalmente, poco convencionales para el género. Finalmente, todas y todos los sujetos involucrados en esta forma autogestiva de hacer ópera conforman un complejo de voces heterogéneas que posibilitan la existencia del circuito off-Colón en CABA, que aquí llamamos circuito independiente, o bien, “la otra ópera”.

En la descripción realizada en la primera sección, en el capítulo La Escena en Números (p. 27), damos cuenta de la ausencia de registros de las representaciones de ópera independiente por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA) en sus informes y estadísticas de acceso público. Para poder referenciar la actividad del sector, desde la plataforma operaenargentina.com llevamos adelante un relevamiento de la actividad del circuito que fue plasmado en dos infografías publicadas en 2018 y 2019, que dan cuenta de

que la producción del sector independiente supera a la del sector oficial, tanto a nivel nacional como local (Figura 4).¹⁵⁶

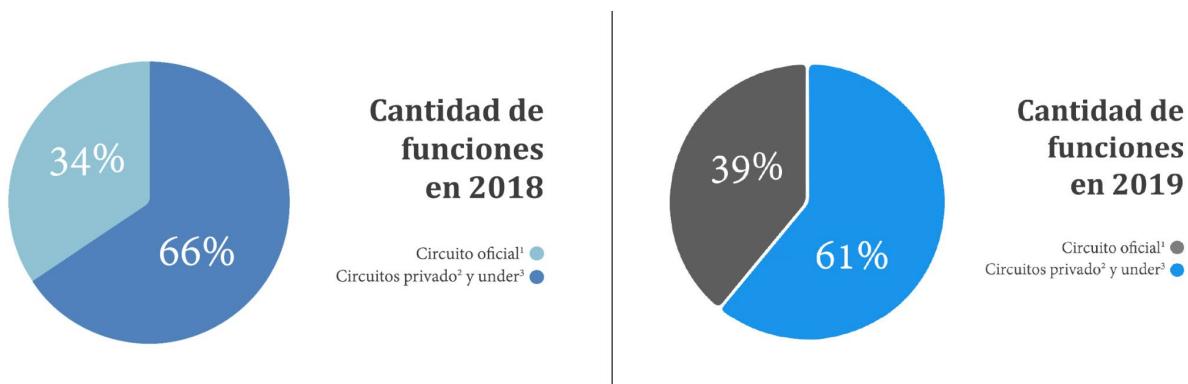


Figura 4. Extracto de las infografías de 2018 y 2019 publicadas desde operaenargentina.com que dan cuenta de que la producción del circuito privado y under (ambos componen el circuito independiente) es mayor -en términos de cantidad de funciones- que la del circuito oficial.

En los capítulos que integran la sección Voces Emergentes también vinculamos la multiplicidad de propuestas escénicas de las compañías líricas del off con un corpus jurídico precedente ligado a los derechos culturales y al derecho a la diversidad cultural¹⁵⁷: nos referimos al artículo 27 de la *Declaración Universal de Derechos Humanos (DUDH)* proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en París el 10 de diciembre de 1948¹⁵⁸, la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2001)*¹⁵⁹; y, a nivel local, la Constitución de la Ciudad sancionada en 1996¹⁶⁰, que establece en su artículo 32 la promoción de todas las actividades creadoras, la protección y la difusión de todas las manifestaciones de la cultura popular, de su identidad pluralista y multiétnica y sus tradiciones¹⁶¹, como también a la ley 2176 de Derechos Culturales¹⁶² sancionada en el año 2006 por la Legislatura porteña, donde queda asentado que "la cultura se asume como

¹⁵⁶ Pirsic, N. (2018) La escena en números, *Ópera en Argentina*, recuperado de: <https://operaenargentina.com/2018/12/10/la-escena-en-numeros/>

Pirsic, N. (2019) La escena en números, *Ópera en Argentina*, recuperado de: <https://operaenargentina.com/2019/12/09/2019-la-escena-en-numeros/>

¹⁵⁷ Ver capítulo La Manifestación de la Pluralidad como un Derecho (p. 25)

¹⁵⁸ ONU (1948). La Declaración Universal de los Derechos Humanos, recuperada de: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

¹⁵⁹ UNESCO (2001). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, recuperada de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹⁶⁰ Constitución de la Ciudad de Buenos Aires (1996), Artículo 32, recuperado de: https://leyes-ar.com/constitucion_ciudad_de_buenos_aires/32.htm

¹⁶¹ Artículo 32 de la Constitución de CABA disponible en: https://leyes-ar.com/constitucion_ciudad_de_buenos_aires/32.htm

¹⁶² Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2006), Ley 2176 de Derechos Culturales, recuperada de: <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html>

prioridad estratégica y como política de Estado", y que "los habitantes de la Ciudad de Buenos Aires gozan del acceso universal, equitativo e inclusivo a la cultura. El derecho a la cultura integra los derechos humanos, que son universales, indisociables e interdependientes".

La existencia de estos derechos surge de la estructura jurídico-legal disponible pero, en los hechos, no se encuentran garantizados dentro del campo cultural abordado, en función del relevamiento realizado a los fines de la presente producción académica. En lo que se refiere a la ópera independiente en CABA, nuestro objeto de análisis, el gobierno local solo contabiliza como funciones de ópera a la actividad que ocurre dentro del Teatro Colón en sus estadísticas y censos oficiales, como si no hubiera actividad lírica por fuera de la programación de dicha sala¹⁶³.

En la primera sección elaboramos un abordaje descriptivo del campo cultural asociado a la ópera en CABA con sus dos posiciones, la del circuito oficial y la del independiente. En dicha oportunidad, presentamos las características de cada sector, que podrían esquematizarse de la siguiente forma:

Círculo oficial	Círculo independiente
La sede del circuito es la sala principal del Teatro Colón.	La actividad se despliega generalmente en espacios poco convencionales para el género: salas de teatro independiente, galpones, gimnasios de escuelas, bares, al aire libre y en la vía pública. La ópera independiente no tiene una sede fija, los espacios donde se lleva a cabo son heterogéneos.
La actividad es financiada principalmente con recursos provenientes del Estado (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). En menor medida, se sostiene con la venta de abonos y entradas, y el aporte privado. En 2021, el 25,5% del presupuesto de Cultura de CABA fue asignado al Teatro Colón y al Instituto Superior de Arte del Teatro Colón ¹⁶⁴ .	La actividad se financia principalmente con ahorro personal de las y los directores de las compañías independientes. También con venta de entradas, préstamos, donaciones, canjes, sponsors. Algunas compañías logran financiar parte de sus producciones por medio de subsidios que no llegan a cubrir los costos totales de la producción ni los honorarios del equipo ¹⁶⁵ .
Costos de producción altos. Contratación de artistas extranjeros con cachet en dólares para los roles protagónicos. Las y los artistas nacionales son contratados y cobran un cachet en pesos por el período de ensayos como también por las funciones.	Bajos costos de producción. La autogestión como modo de producción. Las y los profesionales principalmente trabajan ad honorem o a borderó ¹⁶⁶ . Las y los artistas que conforman los elencos residen en Argentina.

¹⁶³ Ver capítulo La Escena en Números (p.25)

¹⁶⁴ Ver Presupuesto de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2021), recuperado de: https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/50_ministerio_de_cultura.pdf

¹⁶⁵ Ver página 19 para información más detallada de los subsidios existentes.

¹⁶⁶ Ver nota 119 para una definición de la expresión "a borderó"

La programación anual la deciden las funcionarias y funcionarios del Teatro Colón. El tratamiento de las obras generalmente responde a lo esperado para el género. Las y los artistas son convocados para actuar, no tienen injerencia sobre la programación.	Libertad en la selección y tratamiento de las obras. Las y los integrantes de cada compañía se agrupan por su cuenta para generar producciones que tienen que ver con sus deseos.
Las personas en puestos de dirección -musical y escénica- son, en la mayoría de los casos, de sexo masculino.	Muchas de las compañías del off son dirigidas por mujeres. También hay mujeres en roles de dirección musical y escénica.
La mayoría de las obras que se presentan en la sala principal del Teatro Colón fueron compuestas por autores varones europeos o estadounidenses.	En el circuito independiente hay compañías que se dedican a poner en escena óperas de estreno escritas tanto por compositores como por compositoras locales.
La sala principal del Teatro Colón tiene el formato tradicional de los teatros de ópera, con escenario ancho y profundo, foso, y el auditorio dividido en secciones (platea, palcos, cazuela, tertulia, paraíso). El pago de una entrada costosa es directamente proporcional a una mejor visibilidad del espectáculo.	La disposición espacial de las salas donde se pone en escena la ópera independiente supone una mayor cercanía corporal con el público. El precio de las entradas es accesible, similar a las localidades del teatro under porteño. También se ofrecen espectáculos a la gorra o gratuitos.
La estética de las puestas en escena del Teatro Colón responde a la tradición del género lírico. Muchas de ellas se importan de casas de ópera de otros países, o bien se invitan directores escénicos extranjeros a realizar la puesta.	Debido a la cantidad de compañías de ópera diferentes que hay en el circuito independiente, podemos encontrar puestas en escena más tradicionales, como también otras donde se transgreden las normas del género lírico.

Sin embargo, a pesar de las diferencias entre ambas posiciones, encontramos que, en la práctica, las voces¹⁶⁷ que conforman el entramado de la ópera en CABA transitán ambos circuitos a la vez e incluso, algunas de ellas, participan de otros campos culturales como el teatro under, el teatro musical, como también otros géneros artísticos¹⁶⁸. Para dar cuenta de los múltiples atravesamientos que moldean la subjetividad de estos sujetos, tomamos el concepto de ‘actor plural’ del sociólogo Bernard Lahire, que nos permitió comprender las subjetividades contemporáneas signadas por la heterogeneidad de experiencias de las que una misma persona puede llegar a ser parte a lo largo de su vida. En relación al campo cultural

¹⁶⁷ Es conveniente aclarar, como lo hicimos en la nota n°14 de la presente producción académica, que al utilizar la palabra “voces”, a lo largo de esta escritura, nos estamos refiriendo no solo a quienes hacen uso de su voz en el ambiente lírico como un instrumento -las y los cantantes-, sino al complejo de personas, provenientes de distintas áreas profesionales, que construyen el campo cultural de la ópera independiente en CABA.

¹⁶⁸ En este aspecto, encontramos que el circuito de ópera independiente es más proclive a la integración de los diferentes campos culturales en las obras que presenta en cartelera (Ver Figura 2, p. 22). Por otro lado, y debido a la hibridación de géneros que se da principalmente en las expresiones de ópera contemporánea, planteamos -en la nota al pie n° 42- la existencia de una polémica en torno a qué es y qué no es ópera en estos días. En ese aspecto, no tenemos registro de publicaciones realizadas a nivel local sobre estos temas pero es probable que haya líneas abiertas de investigación en la Maestría en Ópera Experimental de la Universidad de Tres de Febrero inaugurada en 2020 (ver: “Se presentó la primera Maestría en Ópera Experimental de la región”, recuperado de: <https://www.untref.edu.ar/mundountref/nueva-maestria-en-opera-experimental>).

de la ópera, hallamos que el circuito oficial tiende a restringir la expresión de este tipo de subjetividades plurales mientras que en 'la otra ópera' estas identidades encuentran un canal para su expresión¹⁶⁹.

En los sucesivos capítulos que componen a la primera sección de este trabajo, fuimos profundizando en la comprensión del fanático de la ópera de Benzecry, ahora devenido también en actor plural que, movilizado por un sentimiento -el amor por la ópera-, no solo decide formarse en el género lírico sino que, además, opta por fundar su propio proyecto en la CABA, financiado -en la mayoría de los casos- con sus ahorros personales¹⁷⁰. En este punto, el concepto de antropología de la agencia y la subjetividad de la investigadora Sherry Ortner nos permitió ahondar en el fenómeno al iluminar cómo la participación de los actores en los juegos de la cultura puede reproducir o bien transformar las bases ideológicas que la sustentan.

Desde nuestro análisis, encontramos que es por medio de la creación de proyectos autogestivos que las y los actores del circuito de la ópera independiente promueven una resistencia ante las formas de hacer legitimadas desde el circuito oficial. La creación de estos proyectos, a su vez, provienen de un sentimiento: una pasión, un fanatismo por la ópera que encontramos en las bases de nuestra historia nacional. Para poder comprender las raíces de este sentimiento, hizo falta volver a los orígenes del género en nuestro país con el fin de indagar de dónde proviene y cómo se gesta el amor por la ópera. El despliegue de la historia de la pasión de las y los porteños se desarrolló principalmente en la segunda sección de la presente tesina denominada Voces con Historia.

Rastreando los orígenes de la ópera nos encontramos no solo con la presencia de este arte en la conformación de la matriz cultural porteña sino también con la resistencia de las civilizaciones americanas frente a la colonización. La cultura de las sociedades que habitaban estas tierras antes de la llegada de los españoles pudo conservarse por medio de diferentes tácticas que, por motivos de extensión, no fue posible abordar en la presente producción académica. El resultado de este proceso fue la hibridación de dos o más culturas. Al adoptarse el género operístico en el territorio porteño, se llevó adelante una apropiación de ese producto cultural que, necesariamente, adquirió una impronta latinoamericana.

¹⁶⁹ Ver capítulo Derecho a la voz, Derecho a la Identidad: el Caso de Ópera Queer (p. 78)

¹⁷⁰ Observamos que este modo autogestivo de producir artes escénicas se vincula con las prácticas del teatro independiente porteño de CABA, abordada brevemente en el capítulo Vínculos Entre el Off-Colón y la Escena Teatral Independiente' (p. 75). Queda pendiente una investigación que relacione la actividad de ambos circuitos: el de la ópera independiente y el teatro independiente porteños, que presentan muchos puntos en común.

Al inicio del repaso historiográfico señalamos que, para una mejor comprensión de la dinámica de la ópera al interior de la sociedad porteña, es preciso tener presente que, a diferencia de lo ocurrido en Europa, la ópera en Argentina no nació en contextos palaciegos. El género logró instalarse en estas tierras gracias a la confluencia de demandas populares - impulsadas por las sucesivas oleadas de inmigrantes de Italia y España que llegaban a Buenos Aires-, emprendimientos privados de personas interesadas en esta expresión artística, aspiraciones de algunos sectores dominantes y decisiones políticas que tuvieron lugar, principalmente, en la segunda mitad del siglo XIX, como la construcción del Teatro Colón.

Por otra parte, la edificación del Teatro Colón fue determinante en la relevancia que el género tiene dentro del país, no solo como símbolo del arte operístico sino también como demostración del poderío y de los valores culturales de la ciudad de Buenos Aires que datan de la época de la disputa de unitarios versus federales¹⁷¹. Desde 1825, año en que puso en escena por primera vez una ópera completa en Buenos Aires, hasta el 25 de mayo de 1908, fecha de inauguración del teatro, hubo ópera en Buenos Aires, en teatros oficiales pero también en salas de gestión privada creadas con el fin de representar espectáculos relacionados con este género¹⁷².

Las y los fanáticos de la ópera que llevan adelante por su cuenta proyectos culturales relacionados a la lírica están presentes desde el inicio de la historia de la ópera en nuestro país. De hecho, como vimos en la sección Voces con Historia, el estreno de una ópera completa en Buenos Aires ocurrió gracias a un proceso que podríamos llamar 'de mestizaje': un tenor catalán -también fanático de la ópera- formado en Italia que vivía en Río de Janeiro, Pablo Mariano Rosquellas, se trasladó al territorio porteño para organizar la primera función de *El Barbero de Sevilla* en el Coliseo Argentino. La función se pudo montar gracias a la insistencia de Rosquellas que finalmente se transformó en empresario teatral¹⁷³.

¹⁷¹ Ver página 53 para un mayor desarrollo sobre este tema.

¹⁷² También antes del montaje de la primera ópera completa en el Teatro Coliseo en 1825 se presentaron fragmentos de ópera en Buenos Aires. Esto fue desplegado en la sección Voces con Historia.

¹⁷³ Para más información sobre Pablo Mariano Rosquellas, ver:
Guillamón, G. (2020), *De Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas*, Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, núm. 52, pp. 1-26, 2020, recuperado de:
<https://www.redalyc.org/jatsRepo/3794/379461137001/html/index.html>

La dimensión del mestizaje fue retomada conceptualmente al comienzo de la última sección de la presente tesina, donde incorporamos la voz de la investigadora chicana Gloria Anzaldúa, autora del libro *Borderlands: la Nueva Mestiza*, para trabajar el tema de las fronteras en el campo cultural asociado a la ópera. A esa altura del recorrido, observamos más claramente que no existe una división tajante entre el circuito que llamamos oficial y el independiente ya que, en primer lugar y como habíamos planteado en Voces Emergentes, las y los sujetos transitan de una posición a la otra del campo. En el primer capítulo de la sección, La Pasión no Tiene Clase Social (p. 62), citamos nuevamente a Benzecry para afirmar que la ópera en Buenos Aires consiste en “una práctica mixta celebrada tanto por la oligarquía local como por los pobres de las comunidades de inmigrantes” (2012:62). Es decir, el gusto por este género teatral-musical no está ligado a la pertenencia a una clase social: cualquiera que asista a una función podría desarrollar una afición a este arte¹⁷⁴. Encontramos, además, a partir del análisis de testimonios de espectadores de ópera en este siglo que, así como las y los profesionales de la ópera participan de ambos circuitos, también las audiencias asisten a espectáculos que se montan en diferentes salas, no solo la principal del Teatro Colón sino también los espacios heterogéneos donde se programan las obras del off¹⁷⁵. Los puntos de intersección entre ambas posiciones del campo se vuelven más evidentes: no resulta tan fácil delimitar las posiciones si lo abordamos como el producto de un proceso de mestizaje¹⁷⁶.

En esta última parte del recorrido, tomamos el concepto de Anzaldúa de la “conciencia mestiza” que busca unir lo que en apariencia está separado, trascender la dualidad. Como pudimos analizar, el circuito oficial y el independiente no son dos sectores antagónicos, sino que su dinámica se asemeja a una cinta de Moebius. Lo que en apariencia se presenta como un objeto de dos caras, en realidad tiene solo una.

En los siguientes capítulos, retomamos la idea de que la ópera forma parte de nuestra matriz cultural, pero no únicamente en tanto tradición europea heredada sino también en cuanto contiene la memoria de nuestra sociedad: en la ópera porteña hubo -y sigue habiendo- voces dominantes y voces silenciadas. No obstante, vemos que en la actualidad estas voces se encuentran mixturadas: la existencia de un circuito independiente permite que el antagonismo dominante/silenciado se vaya resolviendo y reconfigurando de manera paulatina

¹⁷⁴ En este punto, encontramos una restricción de acceso para algunos sectores, ligado al valor del precio de las entradas del Teatro Colón que constituye el principal referente del género en la ciudad.

¹⁷⁵ Los testimonios se pueden encontrar en el capítulo ‘La Pasión no Tiene Clase Social’ (p. 62)

¹⁷⁶ Este abordaje nos permite repreguntarnos sobre la pertinencia de la categoría ‘posiciones’ para referirnos a la lectura de este campo, donde vamos encontrando que las divisiones no resultan tan tajantes ni diferenciadas entre un sector y otro (el oficial y el independiente).

y constante. La dinámica que se da entre el circuito independiente y el oficial no sigue una lógica fija: lo que surge espontáneamente en el off Colón y crece rápidamente, termina influyendo en el circuito oficial, que finalmente absorbe muchas de las nuevas prácticas, de manera mucho más lenta. Son las iniciativas de las y los productores de la escena independiente las que impulsan la dinámica social que nutre ese proceso que, como señalamos, resulta azaroso, en términos de indeterminado: a priori, no es posible predecir de qué manera una práctica que surge del off impactará en el circuito oficial.

En Voces Mestizas, nos referimos una vez más a Lahire para explicar las contradicciones que habitan a las y los sujetos que constituyen la escena lírica contemporánea, que han integrado la ópera a su trayectoria personal a través de procesos de socialización, distintos para cada caso particular¹⁷⁷. A lo largo de su carrera, las y los profesionales del género lírico muchas veces combinan sus participaciones entre el circuito oficial como también el independiente. Analizamos un caso paradigmático que da cuenta de este fenómeno, el de las gemelas Gyldenfeldt¹⁷⁸ que en 2017 dieron cuerpo al proyecto Ópera Queer en el que confluyen una mixtura de arte lírico, folklore y musical, sus historias biográficas y las demandas por el reconocimiento de voces no-binarias en la escena lírica local.

El caso de Ópera Queer presenta antecedentes de relevancia en la segunda década del siglo XXI: por un lado, las leyes de Matrimonio Igualitario¹⁷⁹ e Identidad de Género¹⁸⁰ sancionadas en 2010 y 2012 respectivamente y, por otro lado, la lucha precedente de la cantante trans María Castillo de Lima que recién en el año 2019 fue confirmada en el rango vocal que le correspondía dentro de las filas del Coro Estable del Teatro Colón, a pesar de que había concretado varios años atrás su transición de tenor a soprano. Mientras que en el circuito independiente ella ya había protagonizado varias obras y conciertos en la cuerda que le correspondía de acuerdo con su vocalidad, pasaron cinco años hasta que el Teatro Colón modificó su estatuto para que ella pudiera desempeñarse como soprano y no como tenor dentro del organismo que integraba desde 2010, como coreuta.

¹⁷⁷ Con el fin de no desviarnos del objeto de análisis de la presente producción académica, no fue posible abordar la cuestión de cómo suele establecerse el primer contacto con la ópera para las y los fanáticos. Queda pendiente una investigación también en este aspecto.

¹⁷⁸ Utilizamos el pronombre femenino ya que Luchi y Ferni de Gyldenfeldt optaron por utilizar el pronombre femenino “la” para referirse a sí mismas (ver p. 82).

¹⁷⁹ Congreso de la Nación Argentina (2010). Ley 26.618 de Matrimonio Igualitario, recuperado de: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2017/10957.pdf>

¹⁸⁰ Congreso de la Nación Argentina (2012). Ley 26.743 de Identidad de Género, recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>

A partir de los casos presentados en el capítulo Derecho a la Voz, Derecho a la Identidad: el Caso de Ópera Queer (p. 78), pudimos observar cómo los movimientos por el reconocimiento a la diversidad pueden relacionarse con la creación de proyectos de ópera independientes. Son actores plurales -en los términos de Lahire-, como también son fanáticas y fanáticos de la ópera -según la categoría de Benzecry-, movilizados por una pasión por el género, presente en los orígenes de nuestra historia, que las y los impulsa a generar nuevas propuestas que dinamizan la escena lírica porteña, incluso dentro del circuito oficial. Esta capacidad de generar una agenda por medio de la participación en juegos culturales se puede relacionar con la idea planteada por Ortner en el desarrollo del concepto de 'agencia de la subjetividad'. A su vez, la diversificación de propuestas en el circuito independiente habilita nuevas formas de expresión por medio del lenguaje lírico, como también una apertura de nuevas audiencias¹⁸¹.

A lo largo de la presente tesina, fuimos construyendo una propuesta de lectura sobre el circuito de ópera independiente en CABA¹⁸². Su dinámica multiplica la oferta de espectáculos del género en la cartelera local con propuestas variadas. Como también pudimos observar, lo que impulsa a este fenómeno es, por un lado, el hecho de que la temporada del Teatro Colón no es suficiente para dar lugar a todas las personas que se encuentran en condiciones de formar parte de un elenco o equipo artístico de ópera¹⁸³. Existe una necesidad de las y los profesionales de la lírica de buscar nuevos medios de expresión para ejecutar este arte sin las restricciones de los engranajes del arte oficial. El Estado, en tanto garante de las trayectorias de formación en ópera a través de instituciones públicas y gratuitas -institutos, universidades y conservatorios-, debería atender a esta demanda. Una posible forma de hacerlo podría ser reconociendo la existencia de las y los creadores de la escena lírica independiente, como también colaborando en la sustentabilidad de sus proyectos que constituyen, a la vez, una vía de acceso democrático a esta práctica cultural y un medio para el desarrollo de una identidad cultural que contempla la pluralidad y la diversidad.

¹⁸¹ Esto contribuiría al cumplimiento del artículo 32 de la Constitución de Buenos Aires donde se establece el deber del GCBA de distinguir y promover todas las actividades culturales. Ver: Constitución de la Ciudad de Buenos Aires (1996), Artículo 32, recuperado de: https://leyes-ar.com/constitucion_ciudad_de_buenos_aires/32.htm

¹⁸² Queda pendiente, también, una investigación sobre el campo cultural asociado a la ópera en otras ciudades del país.

¹⁸³ En la sección Otra Ópera para Otros Públicos (p. 85) incluimos datos de la cantidad de jóvenes en formación para la carrera de cantante lírico al inicio del ciclo lectivo 2020. La temporada anual del Teatro Colón no es suficiente para dar trabajo a todas las personas en condiciones de ejercer esa y otras profesiones ligadas a la producción de ópera en la ciudad.

Por último, para llevar a cabo la presente investigación, resultó imprescindible conocer en profundidad, y de primera fuente, las motivaciones, la historia y la circulación de las y los actores que conforman la escena lírica independiente contemporánea. También fue necesario elaborar estadísticas que permitieran validar en términos cuantitativos su existencia. Las infografías de 2018 y 2019 citadas al inicio dan cuenta del florecimiento de este tipo de producciones independientes.

Esperamos haber podido contribuir, por medio de instrumentos teóricos, a la escucha de estas voces mestizas que continúan emergiendo en la escena porteña. Su riqueza, su dinamismo, la pasión de los actores, constituyen el motor de su propia existencia. La presencia de este sector resulta clave en la proyección del campo de la ópera en CABA: como señalamos, el circuito independiente constituye, por un lado, una vía de divulgación y acceso a la lírica en la ciudad y, también, un canal de expresión para formas diversas y contemporáneas de ejecutar este arte. Al mismo tiempo, según pudimos observar a lo largo de la presente investigación, la actividad del off influye en el circuito oficial, promoviendo una mayor apertura no solo a otras formas de hacer ópera sino, también, a una escucha más atenta de las demandas sociales de nuestros tiempos. En investigaciones futuras, podremos continuar ampliando nuevas dimensiones de este campo de expresión cultural.



Foto 19. Agosto, 2019. Ópera *Hansel y Gretel* reversionada para niñas y niños por la compañía independiente Sol Lírica en el Teatro de la Ribera de La Boca. Producción propia.

Referencias

Artículos académicos

Dezilio, R. (2016). *Maria Isabel Curubeto Godoy: la emergencia pública de lo olvidado*, recuperado de: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/8657/02-dezillio-huellas9-2016.pdf

Fulkelman, M. (2017). *Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida*, recuperado de:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912017000100151

Guillamón, G. (2020). *De Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas*, Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, núm. 52, pp. 1-26, 2020, recuperado de: <https://www.redalyc.org/iatsRepo/3794/379461137001/html/index.html>

Magalhães Franco Filho, A., (s.f.). *La legitimidad activa para la protección de los derechos colectivos: estudio comparativo y crítico del sistema jurídico brasileño y argentino*, recuperado de: <http://www.derecho.uba.ar/graduados/ponencias/francofilho.pdf>

Artículos de blogs y otros sitios web

(2020) *Antiguo Teatro Marconi en Buenos Aires* (24/12/2903) recuperado de
<https://elarcondelahistoria.com/teatro-marconi-en-buenos-aires-24-12-1903/>

(s.f.) *Coliseo provisional, una huella definitiva*, recuperado de:
<https://pulperiaquilapan.com/coliseo-provisional-una-huella-definitiva/>

M.C. (s.f.). *I 15 Teatri dell'Opera più Famosi al Mondo*, Travel 365, recuperado de:
<https://www.travel365.it/classifica-teatri-piu-belli-importanti-mondo.htm>

Mundo Untref (2020). *Se presentó la primera Maestría en Ópera Experimental de la región*, recuperado de: <https://www.untref.edu.ar/mundountref/nueva-maestria-en-opera-experimental>

(2015) *¿Por qué los jóvenes no van a la ópera?*, recuperado de
<https://www.culturajoven.es/por-que-los-jovenes-no-van-a-la-opera/>

(s.f.) *Proyecto Josefina*, recuperado de: proyectojosefina.com

Zambrano, H. (2019), *5 mejores edificaciones de teatros en el mundo*, recuperado de: <https://tendencybook.com/5-mejores-edificaciones-teatros/>

Artículos periodísticos

Amoroso, C. (2013) Buenos Aires, capital del teatro, *La Nación*, recuperado de:
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/buenos-aires-capital-del-teatro-nid1638941/>

Apicella. M. (2017), Buenos Aires Lírica, sin actividad el año próximo, *La Nación*:
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/buenos-aires-lirica-sin-actividad-el-ano-proximo-nid2087602/>

Apicella, M. (2020) La historia de María Castillo de Lima, la soprano trans que cantará esta noche en el Teatro Colón, *La Nación*, recuperado de:
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/la-historia-maria-castillo-lima-soprano-trans-nid2512771/>

Belauzaran, J. (2021) Lanzan la primera cátedra de canto lírico disidente, *Tiempo Argentino*, recuperado de: <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/lanzan-la-primer-catedra-de-canto-lirico-disidente/>

Giordano, S. (2021), “Altri Canti”: elegante y sensible “pasticcio” en el Teatro Colón, *Página/12*, recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/353724-altri-canti-elegante-y-sensible-pasticcio-en-el-teatro-colon>

Gomes Diez, C. (2020) Balance de Teatro 2020: un arte en emergencia por la pandemia, *Página/12*, recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/314297-balance-de-teatro-2020-un-arte-en-emergencia-por-la-pandemia>

(2018) El Teatro Colón fue elegido como el teatro de ópera más importante del mundo, *Infobae*, recuperado de:

<https://www.infobae.com/cultura/2018/10/18/el-teatro-colon-fue-elegido-como-el-teatro-de-opera-mas-importante-del-mundo/>

Giordano, S. (2019) Un año desabrido para la música clásica, *Página/12*, recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/237701-un-ano-desabrido-para-la-musica-clasica>

Liut, M. (2004) Locos por la ópera, *La Nación*, recuperado de:

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/locos-por-la-opera-nid603545/>

Londoño, Ernesto, (2020) An opera singer goes from tenor to soprano and her career takes off, *NY Times*, recuperado de:

<https://www.nytimes.com/2020/03/20/world/americas/opera-maria-castillo-de-lima-argentina.html>

López Ocón, M. (2017) “El Colón fue el laboratorio donde Macri ensayó lo que está haciendo hoy en el país”, *Tiempo Argentino*, recuperado de:

<https://www.tiempoar.com.ar/nota/el-colon-fue-el-laboratorio-donde-macri-ensayo-lo-que-esta-haciendo-hoy-en-el-pais>

Marra de la Fuente, L. (2009) “Don Quijote en las bodas de Comacho” en la Manzana de las Luces: un lado de la ópera propio de nuestro tiempo, *Tiempo de Música*, recuperado de:

<http://www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=523&idpagina=49>

Monjeau, F. (2018) Suor Angelica: una ópera al natural, *Clarín*, recuperado de:

https://www.clarin.com/espectaculos/musica/suor-angelica-opera-natural_0_UnD9iaNkG.html

Pagnucco, M. (2021), “Ser trans significa estar parado en una postura opuesta el sistema”, *Revista Cítrica*, recuperado de: <https://revistacitrica.com/ser-trans-opera-queer-luchi-de-gyldenfeldt.html>

Pollini, M. (2019) Ópera para todos los públicos, *Clarín*, recuperado de:

https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/opera-programacion-buenos-aires-teatro-titulos_0_J95RvhIw0.html

Pirsic, N. (2021) Abre la primera cátedra LGBT+ del mundo, *Agencia Presentes*, recuperado de: <https://agenciapresentes.org/2021/03/15/abre-la-primera-catedra-de-canto-lirico-lgbt-del-mundo/>

Ratier, C. (2015) Temas atrapados por el rabo, octava entrega: escenarios en la historia, *Revista Cantabile*, recuperado de:
<http://www.cantabile.com.ar/revista/79/article/temas-atrapados-por-el-rabo>

(2020) Regina Pacini de Alvear y la Casa del Teatro, recuperado de:
<https://www.lagacetadelretiro.com.ar/casa-del-teatro/>

Sousa Dias, Gisele, (2019) Su mamá es cocinera, su papá albañil: la historia de la primera soprano transexual del Teatro Colón, *Infobae*, recuperado de:
<https://www.infobae.com/documentales/2019/06/02/su-mama-es-cocinera-su-papa-albanil-la-historia-de-la-primera-soprano-transexual-del-teatro-colon/>

Stille, L., (2021) “Me gusta pensar que mi trabajo es agregar una modesta capa de poesía a las obras de otros creadores, compositores, libretistas”, *Ópera en Argentina*, recuperado de: <https://operaenargentina.com/2021/02/04/vale-urigu/>

(2010) Teatro Colón: secretos de una restauración histórica, *Clarín*, recuperado de:
https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/teatro-colon-secretos-restauracion-historica_0_ByhZC8IATYx.html

Umpi, D. (2018), Sopa de gemelas, Suplemento SOY, *Página/12*, recuperado de:
<https://www.pagina12.com.ar/89798-sopa-de-gemelas>

(2019) Un empresario y musicólogo inglés quiere reconstruir en Venecia el Teatro S. Cassiano (2019), *Revista Scherzo*, recuperado de: <https://scherzo.es/un-empresario-y-musicologo-ingles-quiere-reconstruir-en-venecia-el-teatro-s-cassiano/>

Notas periodísticas de autoría propia (publicadas en operaenargentina.com)

Pirsic, N. (2017), ‘Così fan tutte’ por Sol Lírica: Sin fronteras entre la ópera y el público, recuperado de: <https://operaenargentina.com/2017/10/17/cosi-fan-tutte-por-sol-lirica-sin-fronteras-entre-la-opera-y-el-publico/>

Pirsic, N. (2018) La escena en números, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2018/12/10/la-escena-en-numeros/>

Pirsic, N. (2018) Multiplicando los panes y los peces, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2018/07/07/multiplicando-los-panes-y-los-peces/>

Pirsic, N. (2018) No hay dos sin tres, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2018/07/16/no-hay-dos-sin-tres/>

Pirsic, N. (2018), Un paladar entrenado para la ópera, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2018/08/24/un-paladar-entrenado-para-la-opera/>

Pirsic, N. (2019) 25 años de Ópera Joven: hay equipo, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2019/10/08/25-anos-de-opera-joven-hay-equipo/>

Pirsic, N. (2019) La escena en números, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2019/12/09/2019-la-escena-en-numeros/>

Pirsic, N. (2017) La lirica en unión con la diversidad, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2017/11/16/opera-queer-la-lirica-en-union-con-la-diversidad/>

Pirsic, N. (2018) No hay dos sin tres, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2018/07/16/no-hay-dos-sin-tres/>

Pirsic, N. (2019) “La ópera estaría muerta si no fuera por esa tensión entre conservadores e innovadores”, recuperado de: <https://operaenargentina.com/2019/01/22/la-opera-estaria-muerta-si-no-fuera-por-esa-tension-entre-conservadores-e-innovadores/>

Pirsic, N. (2019), “No hay compositor cuya obra no merezca ser escuchada”, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2019/06/21/no-hay-compositor-cuya-obra-no-merezca-ser-escuchada/>

Pirsic, N. (2019), Ópera por la diversidad: ‘La Bohème’ en tacos, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2019/10/18/opera-por-la-diversidad-la-boheme-en-tacos/>

Pirsic, N, (2020), La lírica en cuarentena, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2020/05/20/la-lirica-en-cuarentena/>

Pirsic, N. (2021), La primera cátedra de canto lírico LGBTTTIQ del mundo es Argentina, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2021/02/28/la-primera-catedra-de-canto-lirico-lgbttiq-del-mundo-es-argentina/>

Pirsic, N. (2020), Por el derecho al pan y al canto, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2020/06/16/por-el-derecho-al-pan-y-el-derecho-al-canto/>

Pirsic, N. (2016), Una soprano todoterreno, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2016/08/28/una-soprano-todoterreno/>

Pirsic, N. (2018), Un paladar entrenado para la ópera, recuperado de:
<https://operaenargentina.com/2018/08/24/un-paladar-entrenado-para-la-opera/>

Estadísticas oficiales y sitios de gobierno

Dirección General de Estadísticas y Censos, Ministerio de Hacienda y Finanzas GCBA, *Actividades culturales y asistentes a los centros culturales barriales por tipo de actividad según centro cultural de la Ciudad de Buenos Aires en los años 2009/2019*, recuperado de: <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=74498>

Dirección General de Estadísticas y Censos, Ministerio de Hacienda y Finanzas GCBA, *Funciones y asistentes al Teatro Colón por tipo de actividad. Ciudad de Buenos Aires. Enero 2012/diciembre 2019*, recuperado de:
<https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=74516>

Fondo Nacional de las Artes (sitio web) <https://fnartes.gob.ar>

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, (2015) *El Teatro Colón lanzó un abono con descuento para acercar a los jóvenes*, recuperado de:
<https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/el-teatro-colon-lanzo-un-abono-con-descuento-para-acercar-los-jovenes>

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, (2018) *El Colón fue elegido como el teatro de ópera más importante del mundo*, recuperado de:

<https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/noticias/el-colon-fue-elegido-como-el-teatro-de-operas-mas-importante-del-mundo>

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2021), Las medidas sanitarias hasta el 30 de abril, recuperado de: <https://www.buenosaires.gob.ar/laciudad/noticias/coronavirus-las-medidas-de-la-ciudad-para-las-proximas-tres-semanas>

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2020) Ópera Queer + Lectura de Marico Carmona, recuperado de:

<https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/museos/opera-queer>

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2021). Presupuesto de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, recuperado de:

https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/50_ministerio_de_cultura.pdf

Legislación, documentos y artículos jurídicos

Boletín Oficial de la República Argentina (2020). decreto 297/2020, recuperado de:

<https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/227042/20200320>

Boletín Oficial de la República Argentina (2020). decreto 875/2020, recuperado de:

<https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/237062/20201107>

Congreso de la Nación Argentina (2010). Ley 26.618 de Matrimonio Igualitario, recuperado de:

<https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2017/10957.pdf>

Congreso de la Nación Argentina (2012). Ley 26.743 de Identidad de Género, recuperado de:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>

Constitución de la Ciudad de Buenos Aires (1996). Artículo 32, recuperado de:

https://leyes-ar.com/constitucion_ciudad_de_buenos_aires/32.htm

Gordillo, A. (2017). Clasificación de los entes públicos, *Tratado de derecho administrativo y obras selectas*, recuperado de:
https://www.gordillo.com/pdf_tomo1/capituloXIV.pdf

Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2003). Ley 1127 de Protección al Patrimonio Cultural, recuperada de:
<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley1227.html>

Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2006). Ley 2176 de Derechos Culturales, recuperada de:
<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html>

Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2008). Ley 2855 de Autarquía del Teatro Colón, recuperada de:
<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2855.html>

ONU (1948). La Declaración Universal de los Derechos Humanos, recuperada de:
<https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

UNESCO (1978). Declaración sobre la Raza y los Prejuicios Raciales, recuperada de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13161&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO (2001). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, recuperada de:

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Publicaciones editoriales

Anzaldúa, G. (2016), *Borderlands: la Nueva Mestiza*, Barcelona, España, Capital Swing

Argumedo, A. (2009), *Los silencios y las Voces en América Latina*, Buenos Aires, Argentina, Colihue

Attali, J. (1976), *Ruidos, la economía política de la música*, D.F., México. Editores Siglo XXI

Benzecry, C. (2012), *El fanático de la ópera*, Buenos Aires, Argentina, Editores Siglo XXI.

Bosch, M. (1905) *Historia de la Ópera en Buenos Aires*, recuperado de:
https://archive.org/stream/historiadelaper00boscqoog/historiadelaper00boscqoog_djvu.txt

Bourdieu, P. (1997) Cap. 1. “Espacio social y espacio simbólico” y Cap. 2 “El nuevo capital” en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. pp.11-26 y pp. 33-46. Editorial Anagrama, Barcelona. Recuperado de
<http://epistemh.pbworks.com/f/9.+Bourdieu+Razones+Pr%C3%A1cticas.pdf>

Bourdieu, P. (1979). Los tres estados del capital cultural, en *Sociológica*, UAM-Azcapotzalco, México, núm 5. (pp. 11-17). Recuperado de:
<http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>

De Certeau, M. (2000), *La invención de lo cotidiano*. México D.F., Cultura Libre

De Moragas, M., Terrón, J.L., Rincón, O. (2017) *De los medios a las mediaciones, de Jesús Martín Barbero, 30 años después*, InCom-UAB Publicacions, 14. Bellaterra: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona.

Desi, T. y Salzman (2008), E. *The New Music Theater*, Nueva York, Estados Unidos, Oxford University Press.

Lahire, B. (2004) *El Hombre Plural*, Barcelona, España, Edicions Bellaterra

Lahire, B. (2019) *This is not just a painting*, Massachussets, Estados Unidos, Polity Press

Lisio, N. (1996) *Divina Tani y el inicio de la ópera en Buenos Aires*, edición de la autora.

Martín-Barbero, J. (1991), *De los medios a las mediaciones*, México, Ediciones G. Gili S.A. de C.V.

Mignolo, W. (2001) Introducción. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones El Signo.

Ortner, S. (2006) Capítulo 5. *Antropología y Teoría Social*. Buenos Aires, Argentina, UNSAM EDITA

Parker, R. (2008), *The Oxford Illustrated History of Opera*, Gran Bretaña, Oxford University Press.

Ratier, C. (2018) *Ópera por las ramas*. Buenos Aires, Argentina, Editores Argentinos.

Ratier, C. (2019), *Escenarios en la historia: nacimiento y desarrollo de la ópera en la Buenos Aires del ochocientos*, edición propia del autor.

Rockwell, E. (2009) La relevancia de la etnografía en *La experiencia etnográfica. Historia y Cultura en los procesos educativos*, Paidós, Buenos Aires, Argentina,

Scarabotolo, H. (1962) *Evolución del teatro brasileño*, recuperado de:
https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/4230/RU053_06_A004.pdf

Redes sociales y multimedia

Canal lavacaTV (4 de junio de 2021) *Opera Queer. Papaguenes, el reencuentro de Papagueno y Papaguena* [Archivo de video] Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=IUFG6o5s_Dk

Por Siempre Coloneros (sitio oficial de Facebook)

<https://www.facebook.com/PorSiempreColoneros>

(2020) Primeras convocatorias de Líricos a la Gorra por Instagram, publicadas en septiembre y octubre, recuperado de: https://www.instagram.com/p/CFvW_SCA38I/ y <https://www.instagram.com/p/CGDOYvvgrQ/>

Apéndice

Las fotografías intercaladas a lo largo de la presente tesina fueron tomadas durante el trabajo de campo de la investigación y son, en su totalidad, producción de la autora. Las escenas retratadas transcurren en espacios escénicos situados en la Ciudad de Buenos Aires.

Foto de portada: telón de la sala independiente Machado Teatro ubicada en Villa Crespo (Julio, 2016).

Foto 1

La soprano de origen santafesino, Daniela Tabernig, ensaya el aria ‘Casta Diva’ de Norma, minutos antes de comenzar la función de fin de año de Líricos a la Gorra en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires (Diciembre, 2020).

Foto 2

Líricos a la Gorra interpreta el “coro a bocca chiusa” del segundo acto de la ópera *Madame Butterfly* mientras el público ilumina con sus celulares desde las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires (Diciembre, 2020).

Foto 3

La soprano Laura Polverini interpreta al personaje de Musetta en el estreno de *La bohème* de Giacomo Puccini por la compañía independiente Magna Lírica en Hasta Trilce (Junio, 2016).

Foto 4

Escena de la ópera *Suor Angelica* en el templo escondido del Museo de Santa Felicitas, en Barracas. Producción de la compañía independiente Lírica Lado B, protagonizada por la soprano Daniela Tabernig (Septiembre, 2018).

Foto 5

Estudiantes del Colegio Liceo 9 de D.E.10 Santiago Derqui, Belgrano R, CABA, ensayan la ópera *Bastian y Bastiana* de W.A. Mozart, bajo la dirección de Nicolás Ravelli Barreiro, docente de música en la institución y director de la compañía lírica independiente Fiat Ars (Noviembre, 2019).

Foto 6

La soprano María Eugenia Caretti junto con su hijo antes de salir a escena para el concierto de cierre de año de la compañía lírica independiente Sol Lírica en el auditorio de la Fundación Beethoven (Diciembre, 2019).

Foto 7

La soprano cordobesa Sabrina Pedreira se prepara para salir a escena en la sala independiente La Pista Urbana del barrio porteño de San Telmo con su show 'Mozartina' (Noviembre, 2018).

Foto 8

La mezzosoprano Marta Blanco en una producción independiente de *La Medium* de Gian Carlo Menotti en la sala independiente Hasta Trilce, ubicada en Boedo (Agosto, 2016).

Foto 9

Ensayo de la ópera *Curlew River* de Benjamin Britten por la compañía independiente Lírica Lado B, que se ofreció la fábrica recuperada IMPA, ubicada en el barrio de Almagro, con cinco funciones con entrada gratuita (Abril, 2015).

Foto 10

Función de *Così fan tutte* de W.A. Mozart montada en el Patio de la Procuraduría de La Manzana de las Luces por la compañía independiente Sol Lírica (Octubre, 2017).

Foto 11

La soprano Mariana Carnovali canta un aria en guaraní como parte de la ópera contemporánea *Tres Leyendas Argentinas* de la compositora Mailén Ubiedo Myskow, directora de la compañía Contemporánea Lírica, en Teatro El Cubo (Octubre, 2016).

Foto 12

Saludo final de la Compañía de Ópera del DAMus-UNA (Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes) luego de la función de *II Matrimonio Segreto* de Domenico Cimarosa en el Centro Cultural 25 de Mayo de Villa Urquiza (Octubre, 2018).

Foto 13

Función de 'Concierto Sanitario', obra paródica con arias de ópera en La Sede Teatro, barrio de Monserrat, por la compañía independiente Non Casulla (Octubre, 2018).

Foto 14

Ensayo general de la ópera *Cendrillon*, de la compositora Pauline Viardot, en Machado Teatro ubicado en Villa Crespo. Producción con perspectiva de género de la dupla artística Barbados Artes Escénicas (Julio, 2016).

Foto 15

Presentación del dúo Ópera Queer, conformado por Luchi y Ferni de Gyldenfeldt, en Casa Brandon, Centro Cultural Queer ubicado en Villa Crespo (Agosto, 2018).

Foto 16

Foto promocional de *La bohème* disidente-drag, producción de la compañía Magna Lírica, que estrenó durante la pandemia en la plataforma online Teatrix (Octubre, 2019).

Foto 17

El dúo Ópera Queer compuesto por Ferni y Luchi de Gyldenfeldt, junto con el barítono Víctor Torres, en una presentación en Casa Brandon (Agosto, 2018).

Foto 18

Ensayo de *L'enfant et les sortileges* de Maurice Ravel en la sala Roberto García Morillo de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Se trata de una producción de la Compañía de Ópera de la UNA que se estrenó al mes siguiente en el Teatro del Globo del barrio porteño de Recoleta, con entrada libre y gratuita (Septiembre, 2019).

Foto 19

Función de *Hansel y Gretel* de Engelbert Humperdinck en el Teatro de La Ribera de La Boca. La puesta en escena de la obra fue el resultado de una producción conjunta entre la compañía lírica independiente Sol Lírica y el Complejo Teatral de Buenos Aires (Agosto, 2019).