

Eje 17. Comunicación y cultura / Arte / Estética
Coordina Ana Laura Alonso y Román Mayorá

La otra ópera

Noelia Laura Pirsic Galeanoff | Universidad de Buenos Aires, Argentina
noeliapirsic@gmail.com

Resumen

Luego de que los teatros cerraran por tiempo indeterminado debido a la emergencia sanitaria por la epidemia del COVID-19, un grupo de cantantes de ópera decidió montar un espectáculo al aire libre llamado 'Líricos a la gorra'. Se instalaron con un piano eléctrico en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires y desplegaron su repertorio más conocido en formato callejero. Por ese entonces no había –tampoco hay ahora, en junio de 2021– un horizonte de reanudación de las temporadas líricas en el país.

La acción de 'sacar la ópera a la calle' se enmarca en un fenómeno más amplio, poco difundido, que viene expandiéndose en el siglo XXI principalmente en la Ciudad de Buenos Aires (CABA). A simple vista, la escena operística local se identifica con la producción cultural asociada al Teatro Colón –símbolo de la elite porteña– pero, en la práctica, la actividad lírica se despliega mayormente en centros culturales barriales, galpones, gimnasios de escuelas. Esto último no se conoce, o bien, no trasciende.

La expansión de este sector que denominaremos 'circuito de ópera independiente' se articula con el reclamo por el reconocimiento a la pluralidad que está teniendo lugar en las distintas esferas del mundo social, ligado a los derechos humanos de cuarta generación. Esta emergencia de voces que buscan ser escuchadas adquiere una dinámica particular en el ambiente de lo que se denomina coloquialmente 'música clásica', conocido por su impronta conservadora.

El objetivo de este trabajo es contribuir al armado de un campo de análisis que exponga la complejidad del género 'ópera' tal como se presenta en CABA. Para llevar adelante esta tarea, ampliaremos la teoría de Pierre Bourdieu con conceptos de Bernard Lahire (teoría del actor plural) y Sherry Ortner (agencia y subjetividad). También guían esta investigación el análisis de Alcira Argumento sobre la matriz cultural latinoamericana y el pensamiento decolonial según Walter Dignolo.

La ópera independiente constituye un género urbano que paradójicamente se encuentra silenciado dentro del universo cultural en que se inscribe. La intención con esta presentación es colaborar con instrumentos teóricos en la comprensión y visibilización

de estas voces del circuito alternativo que, desde los márgenes, dinamizan a la escena lírica local con tácticas de la cultura popular y la impregnan de la frescura de los nuevos tiempos.

Palabras clave: ópera independiente, diversidad cultural, Teatro Colón

Introducción

El objetivo de la presente exposición es indagar sobre una práctica poco conocida dentro del campo cultural de la ópera tal como se presenta en el siglo XXI en la Ciudad de Buenos Aires (CABA), a la que denominaremos 'circuito de ópera independiente'. A simple vista, pareciera que la ópera, género musical-teatral, se identifica con la producción cultural del Teatro Colón –símbolo de la elite porteña–, pero en la práctica se despliega mayoritariamente en otros espacios menos convencionales como salas de teatro barriales, galpones, gimnasios de escuelas, bares, al aire libre, en la vía pública. Esto último no se conoce, o bien, no trasciende, no se comunica.

La elección de realizar un recorrido por el territorio de la ópera surge de una afinidad subjetiva con este campo cultural, que pronto se transformó en un interés periodístico y finalmente devino en objeto de indagación académica. La investigación que compartiremos a continuación se basa, en primer lugar, en el trabajo de campo realizado entre 2012 hasta el día de hoy en el ambiente lírico porteño. Gran parte del material empírico que sustenta a este análisis puede consultarse en el sitio web *operaenargentina.com* donde, en formato de artículos, estadísticas y crónicas, quedaron registradas las primeras impresiones y hallazgos de quien suscribe sobre lo que aquí denominamos sector de ópera independiente en CABA, o bien, 'circuito independiente', 'circuito off', 'circuito alternativo', 'off-Colón', que constituye, de acuerdo con la lectura que proponemos, una de las dos posiciones del campo cultural de la ópera en CABA. La otra posición comprende las representaciones que se llevan a cabo en la sala principal del Teatro Colón dentro de su programación anual. A esta otra posición nos referiremos, en adelante, como 'circuito oficial'.

La ópera independiente representaba, antes de la pandemia, más del 60% de la producción de este género a nivel nacional. Estos números no forman parte de los datos que manejan las oficinas de cultura del Estado a la hora de analizar y dar cuenta del panorama local. Para el caso de CABA, los informes que produce la Dirección General de Estadística y Censos del Ministerio de Hacienda y Finanzas 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 donde se llevan a cabo producciones de obras de este género. En la práctica, se comprueba que esto no es así.

La ausencia de registros oficiales sobre las presentaciones de ópera dentro del circuito independiente condujo a que, en 2018, emprendiéramos –desde la plataforma de *operaenargentina.com*– un rastreo minucioso de las funciones de obras de este género con el fin de generar información cuantitativa sobre el movimiento del sector. Se comenzó a dejar constancia de las representaciones de ópera en todo el país en una sección del sitio de acceso público denominada 'Agenda de Eventos de Ópera'.¹ Así fue como se pudo verificar que la ópera independiente produjo, tanto en 2018 como en 2019, más de la mitad

¹ Toda la información se encuentra disponible en: <https://operaenargentina.com/agenda-de-eventos/>

de las representaciones del género que se pusieron en escena en toda la Argentina. La mayor parte de las funciones –contando la producción de ambos circuitos– se realizaron en CABA (el 75,2% en 2018, y el 65,5% en 2019). También se pudo constatar que la generación de espectáculos de ópera en general se trataba de un fenómeno en expansión por entonces, con un incremento significativo en el número de funciones entre un año y el siguiente: se registró un 35% más de representaciones en 2019 respecto de 2018. Toda la información fue sistematizada y volcada en dos infografías de acceso público.² El crecimiento del sector de la ópera se detuvo de manera abrupta con el inicio de la emergencia sanitaria que motivó el cierre de los espacios de ejecución de artes escénicas durante la mayor parte de 2020.

La multiplicación de propuestas en el circuito independiente de la ópera en el siglo XXI puede articularse con los derechos que reconoce la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2001). Allí se establece que “el pluralismo cultural constituye la respuesta política al hecho de la diversidad cultural” y 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”. Las diferentes voces que emergen del off-Colón en este contexto adquieren una dinámica particular en el ambiente de lo que se denomina coloquialmente ‘música clásica’, conocido por su impronta conservadora.

A los fines de la presentación de la investigación en el marco del XXIII Congreso de la RedCom, cuyo eje principal es la comunicación y derechos en el contexto de la pandemia, haremos hincapié en un caso en particular: el montaje del espectáculo callejero ‘Líricos a la gorra’ que tuvo durante el Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO) que dispuso el Gobierno Nacional ante la amenaza del COVID-19 durante 2020. Las funciones de este espectáculo continuaron también durante el período de la cuarentena denominado Distanciamiento Social, Preventivo y Obligatorio (DISPO). El caso mencionado, que describiremos en detalle durante la presente exposición, echa luz sobre el objeto de nuestra investigación: la ópera independiente en CABA. Para llevar a cabo el análisis, ampliaremos la teoría de los campos de Pierre Bourdieu con aportes de Bernard Lahire (teoría del actor plural), Jesús Martín-Barbero (teoría de las mediaciones) y Sherry Ortner (antropología de la agencia).

Marco referencial

La intención con la presente exploración es contribuir al armado de un campo de análisis más amplio del género operístico en CABA que exponga su complejidad, con foco en la dinámica de una de las dos posiciones mencionada anteriormente: el circuito de la ópera independiente. El antecedente de la investigación publicada por el sociólogo argentino

² La información se encuentra disponible en: <https://operaenargentina.com/2019/12/09/2019-la-esce-na-en-numeros/> (2019) y <https://operaenargentina.com/2018/12/10/la-escena-en-numeros/> (2018)

Claudio Benzecry, *El fanático de la ópera* (2012), constituye una referencia ineludible para nuestro análisis ya que también propone un abordaje desde una perspectiva de los "nuevos" actores populares que inciden en este campo cultural en el ámbito urbano.

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 a finales del siglo XIX, pero también constituye "un instrumento integrante del crecimiento espiritual entre los muchos grupos de inmigrantes europeos que llegaron al país entre 1900 y 1930" (2012: 274). El autor descubre otra forma de explicar la afición por la ópera por las y los integrantes de la sociedad porteña que va más allá de la pertenencia o el anhelo de pertenecer a 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 lírica oficial, uno en CABA y otro en el Partido de La Plata, con atención al público que ocupa la tertulia y el paraíso de pie, las localidades más económicas. En la introducción a su trabajo, el autor hace énfasis en las limitaciones que presentan los modelos sociológicos tradicionales para explicar la relación entre arte, estatus y clase en los países periféricos (2012: 17). Formula interrogantes sobre el origen del amor por el género en las audiencias: intenta averiguar cómo funciona, cuándo empieza, cómo se constituye. Por medio de su análisis, da 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 son fundamentales para la presente exposición que se detiene en otro aspecto de esta práctica cultural: el objetivo, en este caso, no es indagar lo que sucede entre las audiencias que consumen este tipo de arte, sino poner el foco en las y los sujetos que se dedican a la producción del circuito alternativo –no oficial– del género en CABA. No obstante, esta división entre el público que asiste a este tipo de espectáculos y los realizadores que llevan adelante los montajes resulta inadecuada.

En la práctica, existe una relación entre quienes consumen espectáculos de ópera y quienes los producen: muchas de las personas que se sienten convocadas por este género experimentan una emoción de tal magnitud ante esta forma artística que se ven movilizadas a la acción. Comienzan por asegurarse un lugar en las plateas de los teatros donde se representa ópera –por medio de compra de entradas, invitaciones o adquisición de abonos–, a la par que profundizan su conocimiento del género. Luego, en muchas ocasiones, las y los fanáticos de ópera procuran una mayor cercanía con lo que ocurre sobre el escenario: emprenden estudios de canto, instrumento, o bien dirección –musical o escénica–, escenografía, iluminación, caracterización, o se involucran con la escena desde el periodismo especializado, la prensa, el mecenazgo, etc. Finalmente, se agrupan y construyen escenarios donde volcar su pasión por la ópera, devenida en quehacer artístico. En muchos casos, lo que comienza como un hobby termina transformándose en una profesión.

El pasaje desde el consumo a la producción cultural se encuentra atravesado por una pluralidad de mediaciones en el sentido que plantea el teórico Jesús Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones* (1991): la práctica cultural –en este caso, la ópera–, que por diversos motivos –históricos y políticos– se instala en el seno de la clase dominante, es apropiada por sectores populares que subvierten su sentido original y lo diversifican. El proceso de producción, recepción y re-significación desde las mediaciones hibrida a la práctica con elementos de la cultura popular. Es así como surge este fenómeno particular: la otra ópera, la del off-Colón, que se corresponde con la actividad que se genera desde el circuito independiente.

Nuestra principal hipótesis de trabajo es que este fenómeno –la ópera independiente en CABA– no surge como resultado de una demanda de público que exige una mayor oferta de espectáculos líricos en la cartelera local, sino que es el resultado de una demanda de escenarios por parte de las personas que, impulsadas por la pasión por este género, deciden dedicarse al arte lírico en la ciudad y no encuentran espacios donde ejercer su profesión. Por un lado, la temporada anual del Teatro Colón no resulta suficiente para emplear a todas y todos los profesionales en condiciones de integrar equipos técnico-artísticos de ópera y, por otro, los mecanismos del circuito oficial no permiten la expresión de la pluralidad ya que tienden a la unificación de los criterios de producción.

El caso

En marzo de 2020, cuando se decretó la emergencia sanitaria en Argentina por la epidemia del COVID-19, todos los teatros cerraron por tiempo indeterminado. Apenas las medidas de aislamiento se flexibilizaron, asomando la primavera, un grupo de cantantes de ópera decidió armar un espectáculo al aire libre que se llamó 'Líricos a la gorra'. Se instalaron con un piano eléctrico en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires y desplegaron su repertorio más conocido en formato callejero. Por ese entonces no había –y sigue sin haber– un horizonte de reanudación permanente de las temporadas líricas en el país.

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 lírico porteño. Conformaron una amalgama variopinta de artistas del género que incluyó también a estudiantes de canto que estaban dando sus primeros pasos en la profesión. Durante toda la primavera y hasta el último fin de semana de 2020, organizaron presentaciones a la intemperie no solo en las escalinatas de la Facultad, sino también en otros puntos de la Ciudad de Buenos Aires (CABA), el conurbano y ciudades de otras provincias del país.

Función tras función, las y los músicos fueron desarrollando nuevas tácticas³ para com-

³ Tomamos el concepto de 'táctica' en el sentido que propone Michel De Certeau en *La Invención de lo Cotidiano* (2000), que refiere a formas de hacer concretas y contextuales, una suerte de resistencia subordinada de sujetos con posiciones no dominantes en un determinado campo.

batir los climas difíciles, asegurando las partituras a sus atriles con broches de colgar la ropa para evitar que salieran volando con el viento que llegaba desde el río. A pesar del calor, a veces agobiante, la mayoría iba vestida de gala a cada encuentro, como si se tratase de una velada formal. En esos momentos la consigna era dar voz a un reclamo que se articulaba con el derecho a la cultura.⁴

La última presentación de 'Líricos a la Gorra', 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 en redes sociales, contaban con un repertorio aceitado y una parte de sus integrantes comenzaba los trámites para constituir una primera Asociación Civil en defensa de la profesión de cantante de ópera.

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. Del otro lado, sobre las tablas de cemento, bullían las ganas de sacar la voz luego de tanto encierro y que alguien al fin las escuchase. Ninguno de los grandes medios porteños –los que tradicionalmente reseñan las performances de esos mismos artistas cuando se presentan en los teatros de ópera del circuito oficial– mostró interés por esta actividad que continuó durante los primeros meses de 2021, hasta que la segunda ola de contagios de COVID-19 obligó a un nuevo confinamiento general.

Pluralidad de espacios, repertorios y experiencias

El caso de 'Líricos a la gorra', en el que las y los cantantes decidieron ponerle el cuerpo a la producción de un espectáculo de ópera por su propia cuenta ante el cierre de los teatros oficiales en un marco de aislamiento social obligatorio, 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 expandiéndose durante la primera parte del siglo XXI. Como señalamos anteriormente, el campo cultural asociado a la ópera porteña presenta dos posiciones: 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, que se distingue por su lógica de producción autogestiva, su elección de repertorio y un modo de presentar las obras que no necesariamente reproduce la forma convencional de hacer ópera.

El sociólogo Benzecry hace alusión a un sector alternativo de la ópera en un capítulo de su libro, llamándolo 'circuito secundario' y también 'off-Colón', que en ese momento no se

⁴ Este derecho se encuentra garantizado 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”.

encontraba tan desarrollado como lo está ahora, 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) –ambas con sede en el Teatro Avenida, de gestión privada, el segundo auditorio de ópera de CABA– 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, se conoce que también había otras compañías en funcionamiento por ese entonces, como Ópera Joven, creada por la mezzosoprano Marta Blanco en 1994 –aún en actividad–, y la Compañía de las Luces del músico Marcelo Birman, dedicada al repertorio barroco, surgida en el año 2000.

La proliferación de agrupaciones privadas de ópera que despuntó con el cambio de siglo cobró más fuerza a partir de 2009, cuando todavía faltaba un año para la reapertura del Teatro Colón, cerrado por refacciones desde finales de 2006 hasta mayo de 2010⁵. En la década comprendida entre 2009 y 2019 se crearon, solo en CABA, una docena de compañías líricas que desplegaron sus producciones en auditorios de distintos barrios porteños, como también en espacios no convencionales como bares, fábricas recuperadas, sitios históricos y colegios.

El término 'ópera independiente' se refiere a las producciones de compañías líricas que no dependen del Estado para llevar adelante su actividad. Se trata de agrupaciones de personas que se organizan por su cuenta para realizar montajes de ópera, generalmente con fondos que ellas mismas se procuran por medio de venta de entradas, préstamos, donaciones, canjes, sponsors, o ahorro personal. Los presupuestos que manejan son significativamente menores a los de cualquier montaje del circuito oficial (en este punto, es importante destacar que el Teatro Colón y su centro de formación de artistas cuenta con el 25% del presupuesto asignado a Cultura por el GBCA⁶). En pocos casos se financian con subsidios, ya que las opciones existentes generalmente proveen montos bajos en relación a los costos de producción de una ópera⁷.

Lo que distingue principalmente a las agrupaciones del circuito independiente respecto de la producción oficial, es la libertad artística que pueden darse en un entorno que a priori no presenta normas ni protocolos taxativos para llevar adelante la actividad. 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

⁵ Resulta relevante, para comprender el simbolismo en torno del Teatro Colón, que tanto su inauguración en 1908 como su re-inauguración en 2010 tuvieron lugar en una fecha patria: el 25 de mayo.

⁶ Según consta en el presupuesto Presupuesto 2021 de Cultura del GCBA recuperado de: https://www.bueno-saires.gob.ar/sites/gcaba/files/50_-_ministerio_de_cultura.pdf

⁷ La ópera dejó de ser un espectáculo redituable hace más de un siglo. La citada investigación de Benzecry profundiza en los modos de financiación del género en otras casas de ópera del mundo. Descubre que hace falta contar con aportes privados y subsidios estatales para poder sostener una temporada de ópera. En ningún caso la ópera puede sostenerse solo con la venta de entradas y suscripciones (2012:68).

relación con el público debido a las características físicas de las salas, generalmente más reducidas y con disposición horizontal, a diferencia de los auditorios donde tradicionalmente se llevan a cabo representaciones del género.

En cuanto al valor de las localidades, existe un sub-circuito dentro del off-Colón 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 Corrientes, mientras que hay otro sub-circuito –similar al *under* de la escena teatral independiente porteña– que realiza sus producciones en salas pequeñas –menos de cien localidades–, con entradas a precios populares o a la gorra. El menor precio de las localidades, como también la puesta en escena de ópera en barrios alejados del centro, habilita el acceso de un público más heterogéneo, no necesariamente habituado de la ópera..

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. Muchas y muchos participan de ambas posiciones del campo al mismo tiempo o bien hay quienes provienen de otros campos culturales, con trayectorias de formación heterogéneas. Esta circulación de los actores, de una posición a otra del campo –y también, desde otros campos hacia la ópera– es lo que permite la hibridación particular que se da, fundamentalmente, en el sector independiente, que posee una apertura y mayor permeabilidad a las nuevas tendencias y propuestas.

Pluralidad de actores y actrices

Para explicar la trayectoria heterogénea de las y los sujetos que forman parte del campo de la ópera hoy, tomamos la teoría del actor plural del sociólogo francés Bernhard 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 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). El investigador, a su vez, 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". (Lahire, 2004: 46-47)

Quienes transitan el mundo de la ópera independiente pueden ser identificados como estos 'actores –y actrices– plurales' a los que alude Lahire, en tanto sus hábitos incorporados y sus esquemas de acción son el resultado de atravesamientos múltiples que modelaron sus subjetividades. Estos sucesos incluyen, desde los primeros procesos de socialización –en la familia, en la escuela–, hasta los distintos contextos sociales y experiencias que las y los sujetos han transitado. La ópera es solo una disposición entre muchas otras que intervienen en su agencia. Mientras que el circuito oficial tiende a constreñir la expresión de estas subjetividades plurales –en tanto tiende a la unificación–, el circuito off, con la libertad creativa que lo caracteriza, constituye un terreno fértil para la expresión de estas identidades contemporáneas signadas por la multiplicidad, que optaron por profesionalizarse en el arte lírico.

Estos actores y actrices plurales de la lírica, a su vez, gestan proyectos que nacen por fuera del circuito oficial y dan textura a la ópera independiente porteña. Para entender estas formaciones, resulta clave el aporte de la antropóloga Sherry Ortner en la revisión que hace de las nociones de subjetividad y agencia en el quinto capítulo de su libro *Antropología y Teoría Social* (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" (Ortner, 2006: 149).

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

«Hay sujetos culturales que encarnan plenamente, en la modalidad del poder, la cultura dominante (...) también hay sujetos culturales sometidos por completo por la cultura dominante, en la modalidad de importancia. (...) 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" (Ortner, 2006: 147).

Estos sujetos a contracorriente serían quienes, en los términos de esta investigación, conforman el sector de la ópera independiente, que a su vez se agrupan y dan cuerpo a distintos proyectos culturales que florecen en los márgenes del circuito oficial: las compañías de ópera independiente. 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".

Ortner 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). La autora 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'".

Las y los actores del off-Colón serían sujetos empoderados en el sentido que plantea la antropóloga. Por medio de su agencia, transforman los modos de hacer legitimados dentro de campo cultural al que pertenecen. La significación cultural de sus deseos, vehiculizados en sus proyectos, resulta coherente cuando se pone en relación con el marco social en que se inscriben: la ópera es parte del entramado cultural e histórico de nuestra sociedad.

Los deseos siempre nacen dentro de un contexto

Si bien la extensión de la presente exposición no nos permite ahondar en las raíces del género operístico en el territorio nacional, podemos señalar que la forma de llevar adelante los proyectos de manera independiente, por medio de asociaciones entre actores y actrices de trayectorias diversas, se relaciona con modos de hacer ópera que comenzaron doscientos años atrás. Si solo referenciamos la superficie del campo de la ópera, el género parecería ser un producto europeo que se instaló sin más en esta sociedad. Para demostrar que esto no es así, es preciso complejizar el 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 construido con fondos estatales y la conformación de sus cuerpos estables, capturará la escena durante la mayor parte del siglo xx. Los auditorios alternativos donde también sonaron y suenan las voces líricas son más efímeros, ya que en su mayoría eran espacios de gestión privada que dependían del éxito comercial de las obras para sobrevivir. La mayoría resistió un tiempo más de lo esperable gracias a la pasión de sus habitués, tanto espectadoras y espectadores, como también productoras y productores.

La primera representación de una ópera completa en nuestro país se dio a gracias a un proceso que podríamos llamar 'de mestizaje': un tenor catalán formado en Italia que vivía en Río de Janeiro, 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 en 1825 gracias a la insistencia, intuición y prepotencia de trabajo de Rosquellas que finalmente devino en empresario teatral (Ratier, 2021). El ímpetu que movió al tenor de origen catalán a cargarse al hombro la primera producción de ópera que tuvo lugar en el país se relaciona con el fenómeno del off-Colón al que asistimos hoy en CABA. El caso de Rosquellas constituye el primer antecedente de una producción de ópera hecha de manera autogestiva en el territorio porteño. Mucho antes de la existencia del Teatro Colón que conocemos hoy, las y los entusiastas del género hacían ópera por su cuenta, animados por el deseo y un contexto social y cultural que promovía el gusto por este arte.

La historia confirma que Buenos Aires cuenta con una importante tradición asociada a este género, en parte impulsada por las masas populares de inmigrantes provenientes de Europa que se instalaron en el territorio porteño, pero también legitimada desde el Estado, no solo a través de la construcción y el sostenimiento del Teatro Colón inaugurado en 1908 sino también por medio de la oferta de carreras vinculadas al género operístico en distintas instituciones educativas de acceso público que ofrecen trayectorias de formación vinculadas al arte operístico.

De la platea al escenario

A partir de lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que lo que moviliza a las y los agentes del mundo lírico a producir por su cuenta es, en primer lugar, un gran amor por la ópera, que está en las bases de nuestra historia cultural. Esta pasión por el género, en muchos casos, conduce a una profesionalización en algún aspecto de esta actividad. Esta trayectoria de formación, a su vez, se encuentra habilitada a través de distintas instituciones públicas y gratuitas, como los conservatorios municipales y nacionales, y también el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón.

Una vez que los y las personas entrenadas en distintos aspectos del género operístico 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 laboral de todas y todos los que siguieron esta vocación. Vemos que la demanda no emerge desde el público, necesariamente⁸, sino a partir de la agencia de las personas formadas en esta profesión que desean ejercerla.

Una vez instaladas en la escena independiente, las personas formadas en el género se

⁸ En este aspecto, queda pendiente una investigación de audiencias que incluya a las y los espectadores que circulan en ambos circuitos.

dan cuenta de que allí pueden dar rienda suelta a su creatividad con libertad: elegir el título de ópera que desean trabajar, como también tomar decisiones sobre 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, y/o sus docentes. Por otra parte, en el circuito off, las y los cantantes pueden probar roles que, por diferentes motivos que no llegaremos a desplegar en la presente exposición, no les son otorgados en el ámbito oficial.

Según lo visto anteriormente, podemos decir que la otra ópera, la que se despliega dentro del circuito independiente, emerge no solo debido a que los teatros oficiales con temporada lírica 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 las agendas de los actores. Motivados por la extensa y diversa escena teatral que tiene lugar en los distintos barrios porteños, las y los artistas y técnicos, casi siempre agrupados en el formato de 'compañías líricas' deciden imaginar y materializar otros escenarios posibles para ejercer su profesión, por fuera de la centralidad del Teatro Colón. Solo en CABA se registraban, hasta el inicio de la pandemia, más de treinta proyectos autogestivos de este tipo.

A modo de cierre

Lo expuesto anteriormente constituye una breve síntesis de una investigación más extensa actualmente en desarrollo sobre el campo cultural de la ópera en CABA, con foco en la producción del circuito independiente, una práctica poco conocida –tanto en el ambiente artístico local como en el circuito académico– que se expandió en las primeras décadas del siglo XXI y se vio interrumpido por la emergencia sanitaria que comenzó en marzo de 2020. Debido a la extensión de la presentación, no fue posible revisar en detalle los orígenes del género en nuestro país, que nos permitiría iluminar algunas otras cuestiones que contribuirían a una mejor comprensión del fenómeno y el lugar que ocupa dentro de nuestro entramado cultural. No obstante, podemos afirmar que la ópera lleva dos siglos formando parte de la escena local y que nuestra sociedad se ha apropiado de este género de distintas maneras en diferentes momentos de la historia. Hoy en día, este campo cultural se encuentra atravesado por una mayor demanda de expresión de la diversidad que también se manifiesta en otros ámbitos de la vida social.

A lo largo de la presente exposición, pudimos explicar a grandes rasgos cómo el desarrollo del circuito de ópera independiente no aparece como una respuesta a una mayor demanda de público de este tipo de eventos sino que, por el contrario, la práctica se vincularía a la escasez en la oferta de escenarios para quienes se formaron en el género. La temporada del Teatro Colón no resulta suficiente para dar lugar a todas las personas que se encuentran en condiciones de formar parte de un equipo técnico-artístico de ópera en

CABA. La iniciativa de 'Líricos a la gorra', además de ser un ejemplo que contribuye a la comprensión de la dinámica off-Colón, surge como una reacción ante la agudización de la falta de escenarios en el marco de la emergencia sanitaria.

Antes de cerrar, nos gustaría sugerir que el Estado, en tanto garante de las trayectorias de formación en ópera de las personas a través de instituciones públicas y gratuitas –universidades y conservatorios–, debería atender a esta demanda. Una forma de hacerlo podría ser reconociendo la existencia de las y los creadores de la escena lírica independiente como un sector específico⁹ –por lo menos en sus censos–, y colaborando en la sustentabilidad de sus proyectos que constituyen, a la vez, una vía de acceso democrática a este campo cultural.

Referencias bibliográficas

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

DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México D.F., México. cultura Libre.

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

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>

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

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

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

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

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

RATIER, C. (2021). Escenarios en la historia: nacimiento y desarrollo de la ópera en la Buenos Aires del ochocientos, edición del autor.

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

⁹ La ópera que es un género interdisciplinar con necesidades de producción particulares respecto de otras artes escénicas, como el requerimiento de contar de salas con piano para llevar adelante los ensayos.