



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: “¿Ópera popular? : un acercamiento a la representación de las pasiones en la ópera porteña actual

Autores (en el caso de tesis y directores):

Korenblit, María Victoria

Liska, Mercedes, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Ciencias de la Comunicación**

TESINA DE GRADO

“¿Ópera popular?”

Un acercamiento a la representación de las pasiones en la ópera porteña actual



**NOMBRE/S: María Victoria Korenblit
DNI: 35754063
CORREO: victoria.korenblit@outlook.com
TELEFONO: 11 60194041
TUTORA: Dra. Mercedes Liska
CORREO: mmmliska@gmail.com
15 de Mayo de 2023**

Índice

Agradecimientos	2
Introducción	3
Primera parte	6
Breve historia de la ópera lírica	6
1.1 Origen y antecedentes.....	7
1.2 Los argumentos de la ópera	10
1.3 La vocalidad en la ópera	12
1.4 Las pasiones en la ópera: concepciones y recursos	14
1.5 <i>De empresarios e inmigrantes: el desarrollo de la ópera lírica en Argentina</i>	17
1.5.1 Antesala: América y la ópera	17
1.5.2 La ópera lírica en Argentina: algunas precisiones	19
1.5.3 Breve apartado sobre el teatro Colón de Buenos Aires.....	21
Segunda parte	24
La representación de las pasiones: acerca del melodrama y otras yerbas	24
2.1 Ópera y melodrama: La dimensión corporal.....	26
2.2 Ópera y melodrama: El énfasis en la virtud	30
2.3 Carmen: la pasión rebelde.....	32
2.4 La función de la voz	37
Tercera parte	42
En primera persona	42
3.1 Los inicios.....	44
3.2 Hacer ópera: pasiones e identificaciones	48
3.3 Ópera: entre lo culto y lo popular.....	53
Conclusiones	58
Bibliografía	61

*Imagen de portada: Fotografía por Gibbous. “A dress for Breezy”, 2015. Recuperada de:
<https://www.gibbousfashions.com/>

Agradecimientos

La idea de escribir sobre ópera surgió en mis últimos años de cursada de la Licenciatura en Ciencias de la comunicación. Sin embargo, la definición del objeto y de la perspectiva de análisis no fue nada fácil. El proceso de escritura conlleva mucho más que un análisis reflexivo y crítico. En el proceso de escritura uno experimenta un crisol de emociones.

Agradezco enormemente a mi directora, Mercedes Liska, por su paciencia, interés, claridad y precisión en este proceso.

Agradezco enormemente la disponibilidad, energía y calidez de las personas entrevistadas para la realización de este trabajo.

Agradezco a mi familia y amigas, quienes siempre han confiado en mi producción y han oficiado de “soporte espiritual” a lo largo del proceso de investigación. Agradezco especialmente a Andrea Sol C., quien me brindó un gran apoyo desde el inicio de mi trabajo; a Daniela, quien fue mi lectora y correctora aficionada y a Lucía, Nicolás y María Emilia, quienes siempre estuvieron para brindarme confianza.

Finalmente, agradezco a la música, mi compañera de vida, quien dota de sentido a todo aquello que hago diariamente y que, materialmente, me ha soportado en largas mañanas y tardes de escritura y reflexión.

“¿Para qué existe el arte? ¿A quién le hace falta? ¿Hay alguien a quien le haga falta?” (Tarkovski 1996, 59).

María Victoria Korenblit

Introducción

En el presente trabajo, se indagará acerca de los modos de representación de las pasiones en la ópera desarrollada actualmentelas casas de ópera de la Ciudad de Buenos Aires, analizando las marcas de dicha representación desde una perspectiva histórica y también, a partir del testimonio de mujeres quienes son cantantes profesionales de ópera y se encuentran actualmente activas.

Si bien en el imaginario social existe la idea de que la ópera es un género producido y consumido por una clase social de élite, nuestra hipótesis es que la ópera es una práctica que alberga pasiones e identificaciones de clase, donde se pueden ver elementos de una clase popular y elementos de una clase de élite, y, donde tiene lugar un constante cruce de culturas. El objetivo es rastrear dicha confluencia a partir del análisis histórico sobre cómo se originó y desarrolló el género, y, por otra parte, como se mencionó, reponer desde la experiencia actual de las cantantes qué implica hacer ópera hoy en día y cómo se representan las pasiones que se conjugan en una obra.

Por otro lado, la elección de la ópera como objeto de análisis se funda en que, en paralelo a mi formación en la carrera de Ciencias de la comunicación, me formé (y continúo en dicho proceso) como cantante lírica. El recorrido en el estudio de la técnica vocal y los modos de comunicar a través del lenguaje musical es lo que me ha hecho experimentar una pasión por la ópera y otros géneros similares como el teatro musical.

La ópera cuenta una historia la cual viene narrada por los cantantes/actores a partir de la recitación e interpretación de un libreto y del acompañamiento musical de una orquesta. Para su

elaboración, un libretista y un compositor trabajan contemporáneamente en el armado de un libreto y su correspondiente partitura. En su reproducción hay artes escénicas donde convergen las disciplinas de la pintura, las artes plásticas, la decoración, la escultura y la arquitectura; la iluminación que forma parte de la escenografía y finalmente, el maquillaje y el vestuario de los actores/cantantes, quienes forman parte de la escenografía también.

En cuanto a los argumentos de las óperas, éstos provienen de diversas fuentes: novelas de literatura, historias de folletín, relatos populares y de la tragedia griega como primer génerodramático en la era premoderna. Consideramos entonces que para abordar el tema de las pasiones es necesario recurrir a la matriz cultural del melodrama, la cual también funciona como una matriz de educación para sus espectadores en cuanto a la intención de los cantantes intérpretes de emocionar y de calar hondo en el sentimiento (Mazziotti, 1992). Si nos remitimos al origen del género, el musicólogo italiano Enrico Fubini (1935) señaló que el surgimiento del melodrama fue lo que dio origen a la ópera como fenómeno musical y social (Fubini, 2005). Entendemos entonces, que el melodrama como matriz cultural atraviesa la representación de las pasiones que realizan las cantantes.

Finalmente, no descartamos una indagación sobre el fenómeno de la vocalidad presente en la ópera. La voz cantada, protagonista de toda ópera y por lo cual el género es reconocido, genera pasiones en los públicos, cobra una entidad por fuera del mismo intérprete. En este trabajo, a propósito de las pasiones, se intentará indagar cómo la voz y sus efectos contribuyen a dicha representación.

Las preguntas que recorren el trabajo buscan aportar una mirada actual acerca de la ópera desde un lugar producción: ¿Qué conceptos culturales guiaban la representación de pasiones en el origen del género operístico?; ¿Cómo fue la coyuntura socio cultural que dio origen y desarrollo a la ópera?; ¿Qué recursos se utilizan para representar pasiones en escena?, ¿Cómo incide la matriz melodramática en dicha representación? Y, por otro lado, ¿Quiénes hacen ópera?, ¿de dónde provienen?, ¿Qué pueden aportar a la construcción de los distintos personajes con su experiencia las cantantes?

Este trabajo está compuesto por tres apartados. En la primera parte, se buscará relevar desde una perspectiva histórica cuál fue el origen de la ópera como espectáculo, cuáles fueron las influencias históricas y culturales que hicieron a su constitución y entender a partir de cual marco

conceptual y matriz cultural se realizaba la representación de pasiones y personajes en escena. En la segunda y tercera parte, el análisis se desarrollará a partir de un trabajo etnográfico formado por un corpus de seis entrevistas en profundidad realizado a cantantes profesionales argentinas, todas ellas mujeres, junto con algunos discursos tomados de fuentes de medios gráficos y audiovisuales. A partir del testimonio de las cantantes buscamos entender cómo se entiende a la pasión en la ópera: ¿Cuáles influencias culturales intervienen?; ¿Existe cierto estereotipo cristalizado de representación para determinados personajes?; ¿El estereotipo llega a ser desafiado?; ¿Qué lugar tiene la clase socioeconómica y cultural, a la cual pertenecen las cantantes entrevistadas en la representación?

Si bien la ópera como producto cultural no es de carácter masivo y su circulación social se da en una frecuencia mucho menor a la de bandas de rock o de *reggaetón*, consideramos pertinente el traer un producto artístico que nació hace aproximadamente cuatro siglos atrás al análisis de las ciencias sociales, ya que poco se ha escrito al respecto si lo comparamos con otros géneros u objetos musicales.

Primera parte

Breve historia de la ópera lírica

Para la reconstrucción histórica del origen y desarrollo de la ópera presente en este capítulo, tomamos como corpus documentos escritos, textos y libros que forman parte de la bibliografía oficial dictada en conservatorios de carácter nacional en Buenos Aires. Sin embargo, en lo que respecta la reconstrucción histórica del desarrollo de la ópera lírica en Argentina y América, hemos tomado artículos de revistas de música publicadas por fuera del circuito de los programas de historia de la música proporcionados en Conservatorios y/o Escuelas de música nacionales.

Por otro lado, además de una exposición histórica de la genealogía de la ópera, expondremos brevemente el marco teórico del cual se servían los y las cantantes para la representación de pasiones y una breve reseña del desarrollo de la vocalidad en el género. La clasificación, tratamiento técnico e interpretativo de las distintas voces líricas pasó por una enorme evolución histórica. A finales del siglo XVI, con la creación del género operístico, la voz femenina se consolidó con un carácter profesional. Para la presentación e historicidad de las diferentes vocalidades presentes en la ópera, tomaremos a la autora Naomí André (2006), quien realizó una revisión histórica sobre el desarrollo de las vocalidades femeninas en la ópera y su directa relación con las distintas concepciones de héroe y heroína que se construyeron en el mundo operístico, y, por consiguiente, el modo de representación que se erigía para cada personaje.

1.1 Origen y antecedentes

A partir del análisis de diversos textos acerca de la historia de la música y el origen de la ópera como género musical, arribamos a que es complejo encontrar una definición precisa y acabada acerca de lo que la “ópera” como tal, es. En ella se reúnen diversas disciplinas musicales a través de la reproducción de una orquesta, las voces de los solistas, el coro (si es que participa) y la dirección del director de la ópera, quien es conocido también como *regisseur*.

La ópera es un espectáculo musical cuyo origen se puede rastrear a partir de los siglos XV y XVI a partir del desarrollo del teatro barroco en distintas regiones de Italia. Siguiendo al musicólogo Enrico Fubini (2001) entre el barroco y el renacimiento tuvo lugar una revolución de carácter lingüístico, donde la música adquirió una nueva perspectiva: la música es expresada como un espectáculo frente a un público ahora espectador.

Durante el siglo XVI, empezó a volverse común la ejecución de música instrumental entre los actos de una obra teatral más extensa. Dichas pequeñas ejecuciones se conocían con el nombre de “intermedios” (*intermezzos* en italiano) y eran consideradas un entretenimiento para el público; al presentarse entre los actos de una obra mayor divergían en cuanto a trama y a dinámica y por lo general, eran comedias de un solo acto de duración, que incluían la ejecución de otros estilos musicales como los madrigales, los motetes, la música instrumental y el *ballet*.

Durante el siglo XVI, en la ciudad de Florencia, un grupo de intelectuales y artistas aficionados, conocidos bajo el nombre de *Camerata Fiorentina*, se reunía en el palacio de un conde llamado Giovanni Bardi donde realizaban representaciones artísticas con el fin de revitalizar a la tragedia griega a través del drama y del canto. La *Camerata* difundió la práctica de la recitación, ejercicio que influyó directamente sobre la melodía cantada, ya que la música se subordinaba a la palabra hablada/cantada acentuándola y exaltando su significado semántico y su sentido fónico. De este modo se incrementaba el efecto que poseía el texto sobre la audiencia y dando paso a una nueva forma de cantar y a una nueva forma de concebir al canto como expresión artística (Fubini 2001, 8).

Fubini señala que el recitar cantando tuvo una vida efímera y en paralelo a su disolución surgió un nuevo paradigma dentro de la historia de la música: el surgimiento del melodrama en el siglo XIX, un nuevo género en el que música y palabras convergen, generando un nuevo lenguaje musical que dio forma al desarrollo de las acciones en escena junto a la poesía barroca.

El nacimiento de este nuevo género es considerado por Fubini como una “revolución” de orden musical y lingüístico, ya que rompió con la tradición musical polifónica de antaño. Se generó una nueva perspectiva en el mundo de la música: por primera vez ésta fue presentada como un espectáculo frente a un público espectador, dando origen a la ópera como fenómeno musical y social. La eficacia del discurso musical se fundó sobre este nuevo lenguaje armónico y melodramático, cuyo objetivo era el “mover los afectos” en la audiencia (Fubini 2001, 4).

Las primeras manifestaciones operísticas se desarrollaron en la corte de los monarcas y se trataba de suntuosas puestas en escena. La ópera como espectáculo en ese tiempo no era ingenuo ya que su fin era el de legitimar la posición política y diplomática del monarca de turno. La audiencia estaba compuesta por una clase social de élite, la cual era rigurosamente seleccionada y sólo se podía acceder a ver la obra a través de una invitación formal del monarca. Siguiendo con esta primera concepción del espectáculo de ópera, el espectáculo operístico constituía un medio de afirmación política y un instrumento del absolutismo para legitimar su riqueza y magnificencia de poder. En países como Francia, la influencia de la ópera italiana fue muy intensa, de hecho, la ópera en Versalles constituía un acontecimiento esencialmente político.

Según Poblete Varas, la primera ópera en ser representada fue “La fábula de Orfeo” compuesta por el músico italiano Claudio Monteverdi, con un libreto basado en el mito griego de Orfeo y Eurídice. La obra fue estrenada en 1607 en la ciudad italiana de Mantua. En dicho espectáculo el *recitativo* (el recitar cantando anteriormente mencionado) resultó de un fuerte poder emocional y en la historia los personajes se convierten en seres humanos. El “Orfeo” de Monteverdi constituyó el germen de toda la ópera escrita y representada en los siglos posteriores (Poblete Varas 1983, 149).

Luego del primer decenio del 600 la ópera sufrió una transformación a nivel cultural y social: de la mano de distintas *troupes* de empresarios surgió en la ciudad Venecia el primer teatro público de ópera, accesible a todo aquel que pudiera pagar su entrada. De este modo la ópera pasó a ser un fin en sí mismo y no más un medio de legitimación social y política, volviéndose paulatinamente, y con una burguesía en ascenso y expansión, un producto de carácter empresarial. Dice Poblete Varas que Venecia se convirtió en la primera ciudad con mayor cultura teatral: comenzaron a construir teatros en los canales, en las iglesias, en las plazas

y hasta por debajo de las casas. La ópera veneciana llegó a ser de los espectáculos más lujosos y brillantes de Europa:

La acción se hizo movidísima y se desarrollaba con gran número de personajes y frecuentes cambios de escenario, los que contrastaban fuertemente de una a otra escena. El arte de la escenificación alcanzó en ella gran desarrollo mediante la introducción de máquinas complicadas para la presentación de naufragios, batallas, intervenciones de dioses, fenómenos naturales y sobrenaturales (Poblete Varas 1975, 141).

Los teatros eran construidos por familias nobles y constituían espacios donde por primera vez se representaban óperas para el entretenimiento de un público pago, donde las fechas de representación eran acordadas con una perspectiva comercial, y no política. A inicios del 700, se creó un grupo de promotores de la ópera compuesto por ciudadanos, quienes se asociaban para financiar y producir el espectáculo. Contemporáneamente, la ciudad de Roma también se convirtió en un centro importante de la ópera italiana donde en sus espectáculos había una fuerte participación del coro, continuando con la tradición renacentista del madrigal del compositor italiano Claudio Monteverdi. La escuela romana constituyó la transición de la ópera primitiva y su forma más evolucionada, la ópera barroca, luego de la segunda mitad del siglo XVII (Poblete Varas 1975, 151 – 152).

En el resto de Europa occidental, principalmente en Alemania y Francia, también surgieron compañías de ópera que llevaron a este espectáculo a formar parte de un sistema productivo y comercial. El género dramático musical se había vuelto replicable y reproducible, en oposición a su forma cortesana primigenia. Se favoreció las visitas y el establecimiento de artistas italianos en París intentando la institución de la ópera italiana en la capital francesa. Con el paso de tiempo y el éxito del género, las compañías empresariales de óperas se transformaron en equipos de técnicos y especialistas.



William Humphrey (1777). The Humours of a Benefit Night, or the Boxes in an Uproar. Recuperada de:
<https://www.britishmuseum.org/>

Como vimos a través de esta narrativa histórica de carácter oficial, la ópera tuvo su nacimiento en una coyuntura de carácter aristocrático, presentándose como un medio político. A lo largo de su evolución y con el fin del absolutismo, su acceso dejó de ser limitado para un pequeño grupo, ya que todos los sectores sociales pudieron acceder a ella, erosionando sus fronteras culturales y volviéndola un espectáculo de carácter popular. A continuación, se presentará una breve descripción sobre sobre orígenes de los argumentos que componen una ópera.

1.2 Los argumentos de la ópera

Se podrá quizás observar que la trama de los libretos no es jamás “nacional”, sino europea, en dos sentidos: ya sea porque la “intriga” del drama se desarrolla en todos los países de Europa y más raramente en Italia, partiendo de leyendas o novelas populares, o porque los sentimientos y pasiones del drama reflejan la particular sensibilidad europea de la época del Setecientos y la romántica, es decir una sensibilidad europea que coincide sin embargo con elementos esenciales de la sensibilidad popular de todos los países, los que, por otro lado, habían sido tomados por la corriente romántica. (Gramsci, 2009).

Los libretistas se basaban más que nada en el registro literario de la época: desde las historias de folletín hasta novelas de literatura. En su libro *Literatura y vida nacional* (2009), Gramsci señala que, al mismo tiempo, la “sensibilidad popular” a la cual hace referencia se

erigía en función de la popularidad de los personajes y las pasiones que ellos transitaban (egoísmo, amor, celos) tanto en las obras literarias de Shakespeare como en las tragedias griegas.

En Venecia, los escritores de comedia popularmente más conocidos fueron Carlo Gozzi y Carlo Goldoni, y su obra fue fuente de distintos libretos de ópera. La popularidad de las obras de Shakespeare también fueron fuente de argumentos en el ámbito teatral y operístico.

LizzieWaisse (2013) proporciona una serie de ejemplos de argumentos y sus transposiciones al género operístico: El “Don Juan” de Mozart se basó en el “Don Juan” de la obra del dramaturgo francés Moliere; “La Traviata” y “Rigoletto” de Giuseppe Verdi se basaron en la novela de Alejandro Dumas “La dama de las camelias” y en la obra teatral de Victor Hugo “El rey se divierte”; “I Pagliacci” de Leoncavallo se basó en un hecho real ocurrido en Calabria (Italia) el cual fue publicado en los periódicos de la época; “El Orfeo” de Monteverdi está basado en el mito griego; “La bohème” de Puccini está inspirada en Escenas de la vida bohemia de Murger, “Carmen” de George Bizet en la novela homónima de ProsperMerimeé y “Otello”, “Falstaff” y “Macbeth” se inspiraron en las obras de Shakespeare, como “Romeo y Julieta” e “I capuletied i Monteschi” de Donizzetti (Waisse 2013, 76-77).

Los argumentos genéricos de las óperas se pueden sintetizar en el tenor y la soprano que quieren estar juntos, pero el barítono o la mezzosoprano lo impiden. Esta trama /argumento es aquella que funcionó para varias óperas. La autora Naomi André (2006), señala, sin embargo, que ha habido diversos giros argumentales durante el desarrollo de la historia de la ópera en función de la asignación de las voces para cada personaje (André, 2006).

Asimismo, fueron surgiendo diversas corrientes y “estilos” de ópera, en correspondencia con el momento histórico del compositor. Por ejemplo, en el siglo XVIII surgió en Francia un nuevo estilo de ópera conocido como la *ópera comique*, el equivalente francés de la *ópera buffa* italiana o del *singspiel* alemán, obras cuyos argumentos provienen de eventos de carácter popular. Su objetivo era el de llegar a otro estrato de la sociedad y se solía representar en las ferias de París. Sus representantes más populares han sido Wolfgang Amadeus Mozart y Gioacchino Rossini.

Con la consolidación de la clase burguesa en la sociedad europea occidental, caen en desuso los temas acerca de dioses y héroes, y la ópera sería deviene en el drama romántico del

siglo XIX, cuyas temáticas se basan en novelas realistas y sus protagonistas no son más dioses, sino seres humanos (Cotello 1997, 135 - 136). Encontramos también otros tipos de ópera como ser el *bel canto* y el verismo italiano, en correspondencia con el movimiento cultural y artístico vigente en el momento.

Hasta aquí vemos, a partir de obras pedagógicas argentinas e italianas, que la ópera se escribe a partir de distintas influencias con una base literaria, o a partir de hechos de la vida cotidiana de una determinada época. El relato popular y la literatura conviven en las tramas operísticas del siglo XIX.

A continuación, completamos la historicidad del género con una caracterización histórica de uno de los elementos clave de toda ópera que, a su vez, es protagonista de toda representación de pasiones: la voz de los cantantes y sus transiciones a lo largo del tiempo.

1.3 La vocalidad en la ópera

La autora Naomí André (2006) realizó una revisión histórica sobre el desarrollo de las vocalidades femeninas en la ópera y su directa relación con las distintas concepciones de héroe y heroína que se construyeron en el mundo operístico, en relación con las características de las voces.

La autora señala que, durante los primeros decenios del siglo XIX la voz del héroe era la emulada por la voz de los *castrati*: varones cuyas voces eran alteradas a partir de intervenciones quirúrgicas en la edad de su pubertad, para que su vocalidad continuase con el desarrollo de agudos aún en su edad adulta. Las características sonoras de sus voces eran las de una voz “blanca”, “angelical”, “pura”; conceptos asociados a lo heroico en esos tiempos. Señala la autora que la voz etérea de los *castrati* era adecuada para entretener a los monarcas del siglo XVIII, cuya posición política, social y cultural permitía que fueran dotados con ciertos derechos, ya que representaban la encarnación del poder divino. La tradición de los *castrati* se focalizó mayormente en la ciudad de Nápoles, al sur de Italia, donde se situaron los primeros conservatorios para canto en el siglo XVII y XVIII (André 2006, 3).

La influencia de los *castrati* hizo posible que posteriormente sean mujeres las que pudieran representar roles masculinos travestiéndose de hombres, debido a su flexible timbre vocal y también al desarrollo de la técnica del *bel canto*, técnica y estilo lírico que involucra la *performance* de virtuosismos y florituras musicales, sólo alcanzables por voces agudas. Las mujeres travestidas en escena encarnaron en general personajes de hombres jóvenes en edad adolescente, como ser la representación del page de la Majestad de la obra, o uno de los sirvientes (André 2006, 42). El más famoso quizás, es el personaje de Cherubino en las “Bodas de Fígaro”, de W.A Mozart. Sin embargo, hay óperas donde el tenor es interpretado por una mujer, como, por ejemplo, en “Los Capuleto y los Montesco”, basados en la historia de Shakespeare de “Romeo y Julieta”. En dicha ópera romántica de Vincenzo Bellini, Romeo suele ser representado por una mujer con un color de voz oscuro y una voz potente.

A inicios del siglo XIX las convenciones respecto al sonido no estaban vinculadas al género del personaje interpretado, es que los códigos de ópera permitían a una mujer encarnar una noche un rol masculino y otra noche sucesiva el rol de una mujer (André 2006, 7). La actuación de personajes travestidos en las óperas difirió en el Norte y en el Sur de Italia. Señala André que el surgimiento de la figura del tenor estuvo ligada a un hecho histórico: la ocupación del sur italiano por las tropas napoleónicas hizo que Francia avance modificando los gustos de los sureños, quienes eran los herederos de la fortaleza de los Borbones. Ante el avance de los franceses, emergió el tenor: una nueva voz del héroe romántico, quien emulaba el sonido del héroe idílico. A la voz del tenor se la percibía como una interpretación “más natural” del personaje masculino (a diferencia de la interpretación realizada por los *castrati*), deviniendo el héroe masculino protagonista en la ópera (André 2006, 103 - 104).

Con el ascenso del tenor en la escena operística, los roles masculinos encarnados por mujeres travestidas entraron también en crisis y al no escuchar sus voces como las voces ideales, comenzaron a cantar un repertorio que requería de voces aún más agudas.

Por otro lado, señala la autora que hacia 1830 cobró fuerza la figura de la heroína romántica encarnada por una sola soprano, figura que nació a partir de la hibridación entre la soprano travestida y la soprano principal. Dice André que la producción de la heroína romántica implicó la readaptación del argumento narrativo de las óperas con las voces narradoras. La heroína romántica descrita por André se constituyó como una figura standard en la ópera italiana,

quien se caracteriza por amar al tenor héroe (y ser amada en reciprocidad) y por morir hacia el final de la obra, a causa de una injusticia, pero manteniéndose fiel a sus convicciones y códigos morales. Este tipo de ópera fue muy popular en los siglos XIX y XX, y es lo que se conoció como “ópera seria” (André 2006, 8). Sus argumentos provienen de la mitología o de la historia antigua, sus tramas poseen un carácter moralizador y suele finalizar con la exaltación de la justicia de los dioses y de los soberanos.



Jacques-Emile Blanche (1903). Il cherubino di Mozart. Museo delle belle arti. Recuperado de <https://www.pinterest.com>

1.4 Las pasiones en la ópera: concepciones y recursos

Siguiendo a Lizzie Waise (2013), en el teatro Barroco el documento de cabecera de los intérpretes para la representación de pasiones fue el tratado “Las pasiones del alma” del filósofo René Descartes, quien buscó entender el mecanismo fisiológico que tenía lugar en la representación de un afecto en la acción dramática. Descartes postuló que había una dinámica conflictiva entre el alma y las pasiones, correspondiéndose las pasiones a lo más terrenal y primitivo del hombre, y el alma al orden de lo racional. Para el autor existía una tensión que se podía sintetizar en la lucha entre lo instintivo y lo moral.

En dicho tratado, Descartes se refiere a lo instintivo como espíritus animales, espíritus que hacen fluir la sangre al corazón y hacia el cerebro que es donde reside el alma. La agitación

del alma ante el impulso del espíritu animal es la que causa una pasión. El pensamiento moral busca controlar y encauzar dicha pasión intentando que el alma la domine. Esta suerte de dinámica entre lo moral y lo instintivo genera una acción en el cuerpo y a cada afecto del alma le corresponde un efecto en el cuerpo. Para Descartes las pasiones se podían distinguir y eran seis: la admiración, el deseo, el odio, la alegría, la tristeza y el amor.

Otro de los recursos que desde la época del teatro griego tenía protagonismo en la representación de las pasiones fue la gestualidad y la mirada. Los gestos debían adaptarse a los pensamientos más que a las palabras y se dividían en dos componentes: la voz y el movimiento. Lo que destaca Waisse, es que se puede observar claramente cómo la clase social de pertenencia determinaba el comportamiento gestual y la actitud corporal en cada uno de los personajes, quienes no sólo denotaban su identidad a partir de su vestuario, sino también a partir de sus gestos. Por ejemplo, las acciones escénicas cortesanas en general eran (y son) la reverencia, movimientos de manos y brazos.

Dando un paso atrás en la historia del teatro, antes del desarrollo del teatro barroco existió un tipo de espectáculo de improvisación conocido como *Commediadell'Arte*, desarrollado en Italia, cuyo origen se remonta al Renacimiento. Era un espectáculo improvisado por actores que utilizaban máscaras las cuales representaban el carácter del personaje que se estaba interpretando, formando de ese modo “tipos fijos” de representación. Los tipos fijos representados, más adelante transportados a la ópera, podían distinguirse en: los viejos, los enamorados, los sirvientes, el capitán y la señora (Waisse 2013, 22).

Podría decirse que a partir de los tipos fijos de personajes se han cristalizado ciertas características típicas en la encarnación de cada uno de ellos. Vale aclarar, como indica Waisse, que nunca se encuentra la máscara o el tipo fijo en un estado “puro”, pero vale en este apartado mencionar cuáles eran algunos de los tipos fijos que prevalecían en la *Commedia dell'Arte*, los cuales posteriormente fueron adoptados en la representación de algunos personajes en la ópera. Algunos ejemplos de tipos fijos fueron:

- El sirviente: utiliza determinada vestimenta, en contraste con los personajes pertenecientes a la nobleza o a la aristocracia. En general, el sirviente busca la complicidad del público, son analfabetos y humanos, temeroso y mentiroso.

- Los enamorados: Los personajes manifiestan cierto fetichismo hacia objetos, imágenes, sonidos que representen a su personaje amado; poseen cierta conducta de heroísmo, ya que están dispuestos a dejarlo “todo” es pos de su amado/a; desconocen en su totalidad los hechos que acontecen en la obra; hay serenatas de amor hacia el objeto amado.
- El viejo: Presenta una posición gestual y corporal definida: su postura es curva, sus pasos son cortos, viste ricamente, es muy avaro y egoísta.
- La colombina: Proviene de la familia de las sirvientas mujeres, se caracteriza por ser rápida, intrigante y conoce todos los secretos de sus patrones.

Son algunos de estos tipos fijos los que más adelante se exportarán a la ópera. El sector socio económico de proveniencia de cada uno de los personajes determina el comportamiento gestual y la actitud corporal desarrollada en escena.

A continuación, se describirá brevemente cómo fue el desarrollo del género operístico en Argentina, iniciando con sus antecedentes en América del Sur.



Lancret Nicolas (1716– 1736). Actors of the Comédie-Italienne. Recuperado de <https://jenikirbyhistory.getarchive.net/>

1.5 De empresarios e inmigrantes: el desarrollo de la ópera lírica en Argentina

1.5.1 Antesala: América y la ópera

El argumento del primer encuentro cultural entre europeos y americanos fue terreno fértil para ejercitar dos representaciones diferentes del extranjero. Para los compositores europeos América fue parangón y pretexto tanto para sublimar al otro desde el iluminismo que escamoteaba su diversidad, como desde la visión exotizante que hacía del extraño ocasión de pintoresquismos. Ambas perspectivas resultaron ser muy afines a las que en el siglo XIX preocuparon a compositores sudamericanos. Cuando estos trataron de elaborar por fin un repertorio lírico propio, no hicieron otra cosa que recorrer otra vez más uno de aquellos dos senderos que la ópera de los italianos ya había trazado, es decir, o bien la entonación del mito, de la leyenda, de la proclamación de un regreso al campo en cuanto lugar arcádico y libre de la corrupción urbana o, en cambio, la exaltación de la historia (Cetrángolo, 2015).

América fue una gran oportunidad escénica para la ópera. Europa Occidental estaba hambrienta de argumentos sorprendentes y novedosos para el mundo lírico, se necesitaba del contraste de pasiones, de versos armoniosos y de golpes de escena para que la obra deviniera más interesante. América y su “buen salvaje” se erigían como componentes exóticos para la ópera europea y, por consiguiente, portadores de novedad.

En Venecia el compositor italiano Antonio Vivaldi escribió una ópera llamada “Montezuma” (1733) la cual relata, a través de un melodrama, la conquista de México y la vida del mencionado emperador. Algunos compositores italianos también retomaron el argumento de la vida de Montezuma, y en sus reproducciones el pueblo americano era representado como la barbarie. Para los libretistas franceses, América era un argumento extraordinario y exótico. Músicos y libretistas, han establecido parámetros sobre la visión que se tenía en Europa de culturas lejanas, las cuales tendrán relevancia en la evolución del melodrama en América y en Argentina en particular (Cetrángolo 2015, 298).

Aníbal Cetrángolo indica que en la representación de las óperas acerca de la conquista de México, los compositores plasmaron gestos musicales de representación de la barbarie americana, estereotipos que luego se replicaron en los primeros westerns cinematográficos. La visión de una América primitiva era representada musicalmente con armonías heterodoxas y ritmos nerviosos (Cetrángolo 2015, 299).

Sin embargo, luego de la Revolución en Argentina, los compatriotas rioplatenses acompañaron el proceso político que se vivía en el país desde el ámbito artístico abriendo el paso a la composición de ópera en el país, dejando de ser América sólo un elemento melodramático y exótico para Europa. Uno de los temas favoritos para los compositores de ese entonces era la vida del inca Atahualpa, fuente de inspiración de diferentes óperas, la primera de ellas compuesta por un autor italiano, Carlos Enrico Pasta, afín a los ideales sudamericanos de la época.

En el Río de la Plata las representaciones líricas daban protagonismo a la figura del gaucho, algunos ejemplos fueron: Pampa y Yupanki (Arturo Berutti, 1897 y 1899); La cruz del sur (Alfonso Broqua, 1912- 1922); El gualicho (Alfredo Pinto, 1940); Marianita limeña (Waldo Sciamarella, 1957); Amerindia (Heitor Villa-Lobos, 1958), entre muchas otras. Lamentablemente muchas de estas músicas se han perdido quedando sólo algunos títulos.

En Buenos Aires, el 10 de marzo de 1900 se presentó una nueva ópera sobre Atahualpa en el teatro San Martín, compuesta por el violinista italiano Ferruccio Cattelani, quien había llegado a la gran ciudad a través de una de las *troupes* de ópera del momento. Catellani fue un representante del grupo de compositores y músicos, en palabras de Cetrángolo, “iluminados”, quienes escribían y representaban al “buen salvaje” desde un lugar de igualdad respecto a los europeos, ya que sostenía la idea de una hermandad entre los liberalismos argentino e italiano, exaltando desde el ámbito artístico a la revolución americana a través de la historia.

La ópera Aurora fue un ejemplo de dicha manifestación iluminista ya que dejó de lado el gesto del “autoexotismo”, homogeneizando las figuras del patriota americano y el colonizador español. En Aurora, la acción transcurre durante los sucesos de Mayo de 1810 en Córdoba, durante la lucha por la Independencia Nacional. La trama se focaliza en la historia de amor entre un joven patriota y la hija del jefe de las fuerzas españolas. El libretista estableció una polifonía entre la situación pública y privada, donde a la oposición bélica de la revolución se contraponen la situación personal de una historia sentimental (Cetrángolo 2015, 307).

“Aurora” se representó en el Teatro Colón, en su etapa inaugural en 1908, con música del compositor argentino Héctor Panizza. El libreto fue escrito por un reconocido libretista italiano, Luigi Illica, autor entre otras obras, de la famosa “Tosca” de Giacomo Puccini.

1.5.2 La ópera lírica en Argentina: algunas precisiones

Siguiendo a la autora Beatriz Cotello (1997), la evolución de la producción lírica en argentina se inicia en el último cuarto del siglo XIX y recorre todo el siglo XX. En Buenos Aires el interés por la ópera existe desde antes del siglo XIX. Uno de los más reconocidos fundado por inmigrantes italianos fue el teatro Marconi, el cual funcionó durante treinta años. Hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, había en la ciudad no menos de siete salas de ópera en las que se presentaban compañías europeas. A comienzos del siglo XX la ópera llegó al norte argentino, inaugurándose teatros de ópera en Tucumán, Salta, La Rioja, Santa Fe, Córdoba y Santiago del Estero.

La primera ópera en ser representada en Argentina fue “El barbero de Sevilla” de Gioacchino Rossini, en el Teatro Coliseo en la ciudad de Buenos Aires en el año 1825. Sin embargo, para Cotello, la mayoría de los autores consideran a la ópera “*La Gatta Bianca*” como la obra fundante del género lírico argentino ya que es la primera obra escrita por un autor nacional, Francisco A. Hargreaves, la cual afrontó al público y a la crítica local. *La gatta bianca* fue estrenada el 11 de enero de 1877 con libreto y título en idioma italiano.

La temática de la producción lírica argentina abarcó un abanico de temáticas, como se mencionó anteriormente: el clásico italiano, histórico, patriótico, indigenista, americanista, criollista campero, costumbrista, bíblico, medieval y mitológico (Cotello, 2013). Inicialmente la interpretación de las obras estaba a cargo de compañías italianas y francesas, sin embargo, a medida que se formaron cantantes argentinos y se establecieron los cuerpos estables de artistas del Teatro Colón, el requisito de la obra en idioma italiano se fue erosionando y su interpretación por artistas europeos también. De hecho, se buscó la instauración de una escuela nacional de música con la música folklórica del país como base.

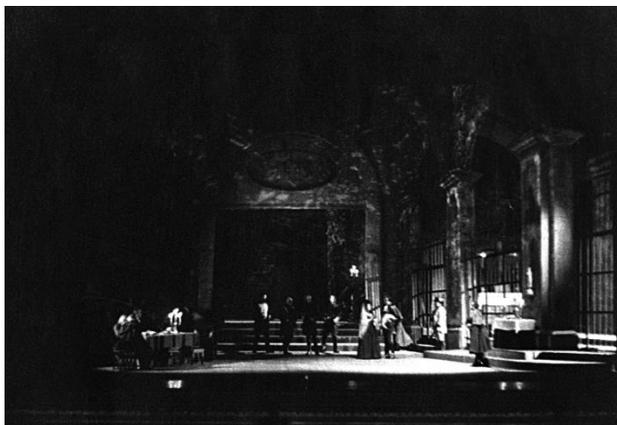
La ópera nacional por antonomasia dice Cotello, fue “El matrero” del compositor bonaerense Felipe Boero (1929). Boero incorporó música de la tradición pampeana reelaborándola en su ópera. En realidad, dice Cotello, lo que intentaban hacer los compositores argentinos era incorporar la expresión americanista o indigenista en la ópera lírica nacional, es por ello que, como El Matrero, las óperas argentinas poseían elementos gauchescos y populares. Otro ejemplo fue la ópera “Pampa” del compositor sanjuanino Arturo Berutti, ópera que basa su trama en el gaucho Juan Moreira.

En la segunda mitad del siglo XX se produjo un cambio en la producción lírica: dentro de la variedad de temas de las óperas argentinas, once óperas fueron basadas en la antigüedad clásica con una temática mitológica. El compositor Juan José Castro escribió la ópera “Proserpina y el extranjero” (1951), rompiendo con el molde italiano y realizando una obra con un estilo más contemporáneo. Vuelve a comprobarse a través de estos ejemplos que los dramas encarnados por los protagonistas mitológicos Edipo, Antígona o Electra pueden haber sucedido en el confín de la pampa, en un reñidero o en un barrio porteño, así como transcurrieron en los palacios de antiguos reyes o en el proscenio de los anfiteatros (Cotello 2003, 139).

Los elementos populares que interactuaban en las óperas argentinas también provenían del tango. Diversas escenas de esta ópera tienen un número de baile. De acuerdo con las intenciones de los autores, el cuerpo de baile cumple en la ópera con la función del coro griego y del coro en general de ópera, de comentar lo que está pasando en la trama dramática. La música de Orestes, compuesta por Diego Vila, pianista, compositor y arreglador, se inscribe en la corriente iniciada por el compositor Astor Piazzolla.

Señala Cotello que la mayor parte de las óperas de autores argentinos no fueron representadas más que en la temporada de su estreno. El teatro de ópera era un lugar de encuentro social y un símbolo de estatus.

Hoy en día, la mayoría de las obras representadas en los grandes teatros de ópera de Buenos Aires son aquellas compuestas por compositores europeos de los siglos XVII y XVIII. Es poco frecuente la representación de óperas nacionales, que representen temáticas propias del folklore argentino.



Fotografía de Teatro Colón, 1965. Aurora, acto 1. Recuperado de <https://teatrocolon.org.ar>

1.5.3 Breve apartado sobre el teatro Colón de Buenos Aires

En el caso de Buenos Aires, el Teatro Colón fue el símbolo del género operístico y constituye un ícono popular a nivel nacional desde el momento de su fundación, cuyo emplazamiento constituyó más que un fenómeno artístico. Siguiendo a Claudio Benzecry (2011), el Colón fue funcional a la construcción de la nación argentina, y su nacimiento tuvo lugar gracias al financiamiento de la burguesía contemporánea de aquel entonces, siendo asimismo el grupo de élite que promovió a la ópera como género a través del denominado teatro.

Mientras la ópera ponía a Buenos Aires en un plano de igualdad con otras metrópolis del mundo, borraba así la distancia que la separaba de Europa y reflejaba el intento de acelerar su modernización y desarrollo para alcanzar el progreso occidental, el género musical también se difundía por el resto de Argentina, vinculando a las elites locales y modernizadoras con el interior del país (Benzecry 2012, 54).

El Colón se erigió por primera vez en 1857 junto a la Plaza de Mayo, pero tres décadas después debió ser demolido (actualmente ese espacio lo ocupa el edificio del Banco Nación). En 1908 fue emplazado en el predio delimitado por las calles Libertad, Arturo Toscanini, Cerrito y Tucumán, entre la Plaza Lavalle y la Avda. 9 de Julio, donde funciona actualmente. La fecha de su inauguración no es casual ya que se ubica dentro del período caracterizado como modernización de la nación -desde 1880 a 1910-, donde la burguesía buscaba profundizar su distancia social respecto a los demás estratos sociales, constituyendo la ópera un espacio cultural central para dicho objetivo.

Según los diarios de la época (Echevarría, 1979: 14), la inauguración de la nueva sede del teatro Colón, el 25 de abril de 1908, marcó la graduación de Buenos Aires: “Esta noche Buenos Aires ha crecido. Le decimos adiós a la vieja aldea y damos la bienvenida a la ciudad en una fiesta espiritual y artística” (Benzecry 2012, 47).

El público que acudía en sus inicios al teatro estaba compuesto por terratenientes, empresarios de comercio y miembros de la industria financiera. Sin embargo, un decreto municipal instaurado en 1906 dio la posibilidad de la puesta a disposición de la “entrada general”, lo que dio la posibilidad de asistir a la ópera a cualquiera que pudiera abonar su entrada. Señala Benzecry que a partir de dicho decreto el auditorio se volvió diverso, móvil y menos estratificado. Como se dijo anteriormente, Buenos Aires fue afectada por una fuerte afluencia de inmigrantes, la mayor parte de ellos italianos de pocos recursos económicos, quienes entendían a la ópera como parte de su cultura popular. De hecho, en el Colón no se representaron óperas en idioma alemán hasta el año 1922; anteriormente todas sus representaciones fueron en idioma italiano.

La primera ópera en tener su premier en el teatro Colón, fue “Aurora” de Héctor Panizza, estrenada en 1908. Hoy en día el aria “Aurora” forma parte de los himnos nacionales, a partir de un decreto del Poder Ejecutivo. Se la tradujo al español (la original era en italiano) en 1945, debido a su popularidad.

Luego de la apertura del Colón, emergieron teatros de ópera de distinto tamaño, niveles artísticos y público tanto en Buenos Aires como en otras ciudades del país.

Pese a que el emplazamiento del teatro Colón estuvo en manos de la elite criolla, el público que asistía era diverso y heterogéneo: desde las primeras óperas estrenadas se encontraban por un lado los miembros de las clases más opulentas, terratenientes o empresarios, y, por otro lado, población de inmigrantes italianos local. Dicha diversidad generó una tensión entre exclusividad y democracia del público, en palabras de Benzecry, que aún hoy en día se mantendría en pie.

Hasta aquí, hemos desarrollado los antecedentes y orígenes de la ópera como espectáculo. La ópera, como vimos, tuvo su germen en Europa Occidental, a partir del siglo XV, a partir del

teatro barroco. Sus argumentos se componen a partir de la transposición de narrativas literarias, novelas de folletín u obras teatrales, a una puesta espectacular de ópera, géneros que han convocado en su consumo tanto a una cultura popular, como a una cultura de élite. El desarrollo de la ópera en Argentina y en la ciudad de Buenos Aires estuvo vehiculizado por la participación activa de inmigrantes europeos (de sectores populares) y sectores de la burguesía aristócrata de Buenos Aires.

Por otro lado, además de una circularidad y convergencia de culturas, la representación de las pasiones en la ópera ha respondido desde el teatro barroco a ciertos estereotipos de personajes, los cuales no sólo utilizan cierta gestualidad para su caracterización, sino que visten de determinada manera. La tipología de voces adjudicada a cada personaje, como vimos, tampoco ha sido casual desde una perspectiva histórica, formando parte a su vez, del complejo y diverso entramado de factores que intervienen en la representación de las pasiones.

A continuación, presentaremos el análisis del discurso de cantantes mujeres de ópera, que han cantado y/o cantan actualmente en diversos teatros de ópera porteños y bonaerenses.

Segunda parte

La representación de las pasiones: acerca del melodrama y otras yerbas

Como se vio en el primer apartado, la ópera tanto en su argumento como en la representación de sus personajes se encuentra atravesada por la matriz cultural del melodrama desde su conformación, matriz que convive con determinado modelo de representación. Tal como señalan los autores Libertad Borda y Ramiro Lehkuniec (2016) acerca de la telenovela latinoamericana, en el melodrama se siguen ciertos arquetipos sobre los gestos, las posturas, las miradas y la forma del habla de los actores, los cuales se traducen en una representación estereotipada de los distintos personajes. Asimismo, el melodrama ha sido la matriz cultural en la cual los sectores populares han encontrado su educación sentimental, entrenamiento gestual y verbal en materia de infortunios de la vida (Mazziotti, 1993). Asimismo, hemos visto en el primer apartado cómo han sido categorizados en el barroco los distintos caracteres que conformaban una obra en el movimiento de la *Commedia dell'arte*, en relación al estatus social de los personajes y las distintas vocalidades que se le atribuyen a los mismos.

En este capítulo buscaremos profundizar sobre el melodrama como matriz cultural en la representación de pasiones y sus personajes, y se buscará indagar a partir del testimonio actual de cantantes de ópera, cuáles son los conceptos hoy en día vigentes en la interpretación. Finalmente, buscaremos entender cómo se conjuga lo popular en la actualidad, en un género nacido en el seno aristocrático con fines inicialmente políticos.

El corpus del presente capítulo está compuesto por seis entrevistas realizadas a cantantes líricas profesionales. En adición incluimos algunas entrevistas que se encuentran en medios

gráficos y audiovisuales. Nuestras entrevistadas se encuentran en un rango etario de los 28 a 51 años y residen actualmente en distintas ciudades del conurbano bonaerense, Ciudad Autónoma de Buenos Aires y una de ellas actualmente en el exterior del país. Las cantantes en cuestión realizaron su formación en conservatorios nacionales, ubicados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, como el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, el Conservatorio de Música de Gral. San Martín, el Instituto Superiore de Arte del Teatro Colón. Algunas de ellas forman parte del Coro Estable del Teatro Colón, y otras del elenco estable de dicho teatro. También han sido parte de la producción de compañías de ópera independientes de la Ciudad de Buenos Aires como *Juventus Lyrica*. Para preservar la identidad de las personas entrevistadas sus nombres de pila han sido alterados. Las entrevistas han tenido lugar en los meses de agosto y septiembre del 2022.

Lo que expondremos a continuación, se circunscribe a algunos fragmentos de entrevistas realizadas sobre algunas óperas reproducidas en las grandes casas de ópera del mundo a lo largo de los años. Tratándose la ópera de un género tan extenso y variado, es imposible llegar a una conclusión acabada y cerrada, cada obra cuenta con su particularidad y, a su vez, variaciones argumentales y musicales, las cuales han ido modificándose a lo largo del tiempo. Una de nuestras entrevistadas, por ejemplo, nos comentaba que en la actualidad, se cuestiona la duración de las óperas, ya que muchas veces, la misma es reducida. Por otro lado, un ejemplo muy concreto de alguna de las variaciones que se generan en el mundo operístico ha sido el emblemático caso de la ópera *Carmen* de George Bizet, reproducida en el Teatro Maggio de Florencia en 2017. Al tratarse de un argumento en el cual el tenor protagonista asesina a la heroína de la obra, *Carmen*, le han cambiado el argumento, desde una óptica actual con una perspectiva de género. En la versión florentina, *Carmen* es quien acaba con la vida de Don José.

Por otro lado, las variaciones en las óperas actualmente se dan en la puesta escena: han habido historias de “*La Bohème*” que transcurren en la luna, o, versiones de “*Nabucco*” de Verdi con una puesta minimalista y abstracta donde el *ballet* y la iluminación eran los protagonistas de la narración.

Entendemos que en la ópera existe un anclaje de sentido para la representación de ciertos caracteres, a partir de lo descripto en el primer apartado, desde el teatro barroco, sobre los personajes de la *Commedia dell'arte*: ¿Cuáles son los estereotipos o ideas que, desde un lugar de

producción, guían la representación de los personajes?; ¿Hoy en día cuáles elementos intervienen en la interpretación y en la representación de una pasión?; ¿Actualmente: qué implica interpretar a una *femme fatal* o a una “sirvienta”?; ¿Se siguen los mismos cánones de representación de antaño?;

A continuación, un análisis a partir de los discursos de las cantantes entrevistadas para indagar desde su perspectiva y desde su sentido común, cómo y con qué recursos representan las pasiones de distintos personajes en ópera.

2.1 Ópera y melodrama: La dimensión corporal

La autora Nora Mazziotti señala que el melodrama basa su dramaticidad en la puesta en escena y en un tipo particular de actuación, los gestos, las posturas y las miradas componen la construcción de los distintos personajes (Borda y Lehkuniec 4, 2016). Asimismo, la dimensión corporal forma una parte esencial en la lógica de producción de los distintos caracteres en escena. A continuación, cómo se desarrolla dicho carácter melodramático en el hacer ópera.

Para iniciar, les consultamos a las entrevistadas cuáles recursos tienen en cuenta al momento de interpretar a un personaje. Una de ellas nos cuenta:

Yo investigo qué historia tiene, a partir de eso también es cómo lo vas a encarar. Porque la parte musical sí, vas, la estudiás y todo divino, pero no vas a cantar de la misma manera una Pamina que una Mimi (...) una es muy fantasiosa; la otra es un drama. Una es una persona enferma y la otra es una chica enamorada que tiene conflicto con sus padres (...) no se pueden encarar de la misma manera. (Lorena, 23/08/22).

Esto nos cuenta nuestra entrevistada refiriéndose en el primer caso a una princesa inocente perteneciente a un mundo fantasioso de “La Flauta Mágica” de W. A. Mozart, y en otro, a la protagonista de la ópera “La Bohème” de Giacomo Puccini, quien es una muchacha humilde y habita en una buhardilla del París de 1800, padeciendo de tuberculosis.

Como se puede ver en este testimonio, cuando se le preguntó a las entrevistadas cómo representan un personaje (y sus respectivas pasiones), y de cuáles recursos musicales y escénicos se sirven para la interpretación, las mismas señalaron que es fundamental en primer lugar, leer acerca del personaje, conocer su historia, entender de dónde proviene y también, cuál es la

situación que está atravesando dentro del argumento. Otra de las entrevistadas agrega: “Creo que el recurso musical lo intento pasar por la parte más instintiva. En cuanto al personaje en particular, intento formularme esta pregunta: “si fuese yo, si yo estuviese en esa situación, si me estuviese pasando a mí, ¿qué haría?” (Miriam, 19/08/2022). Otras de las cantantes cuentan que a la hora de buscar la acción para representar determinada emoción en escena se basa más que nada en sus sentidos y en su memoria sensorial recurriendo a imágenes o recuerdos personales, y en reconocer cómo se encuentra su cuerpo en el momento en que se experimenta determinada emoción. Una de las entrevistadas indica que para representar una emoción, busca percibir la sensación de su rostro y de su cuerpo, mientras que otra nos explica que, si un día llega a un ensayo sin energía, realiza ejercicios físicos que la estimulen e influyan en la acción dramática.

Como vemos, respecto a la representación de pasiones, cada cantante busca por un lado, su propia forma de ser/sentir para darle carácter al personaje, y por otro, se sirve de su experiencia personal para poder dar vida a determinada pasión.

Continuando con nuestra indagación, se le preguntó a las cantantes cuáles han sido los personajes que han interpretado a lo largo de su trayectoria como cantantes líricas. Una de ellas, por ejemplo, ha representado a Zerlina, una joven campesina de la célebre ópera “Don Juan” de Mozart:

Ella es una paisanita muy ingenua, tan ingenua que en un segundo olvida a su prometido y se va detrás de Don Juan. Es la mujer fácil, está lleno esa ópera de estereotipos: el gran seductor y su sirviente que lo deja todo por el maestro y lo ayuda; Porque no hay un gran seductor sin nadie que esté por atrás haciendo el trabajo sucio. Está la jovencita fácil y después la chica de alta alcurnia que amó tanto que la traicionaron y quiere venganza (María 12/08/2022).

Este testimonio deja ver a través de su narrativa algunos de los lugares comunes que pueden aparecer en la ópera a partir de sus personajes y, también, la moralidad o los atributos con los cuales son comprendidos para su puesta en acto. En este caso, la mujer fácil se corresponde con una cantante con tesitura vocal de soprano, de voz liviana, quien, casi que por añadidura, es ingenua y por ello, traiciona involuntariamente a su amante.

Por otro lado, una de las entrevistadas, quien posee una tesitura vocal de mezzosoprano, representó a Querubino, el personaje travestido de la ópera “Las Bodas de Fígaro” de Mozart. En esta obra, Querubino es el page del Conde, es un adolescente en plena ebullición hormonal. A

lo largo de la obra Querubino manifiesta una fuerte atracción hacia el personaje de la Condesa, esposa del Conde de Almaviva, los dos personajes de alta alcurnia de la obra. Para explicarnos cómo preparó a Querubino, nuestra entrevistada se para y rota su pelvis hacia adelante simulando la fisonomía de un cuerpo masculino:

Al momento de encarar roles que son travestidos el cuerpo tiene que estar disponible para cambiar en su totalidad, desde el pie hasta el pelo de la cabeza. Con este ejemplo te lo doy claramente, cómo tenemos que tener el cuerpo disponible. Cherubino es un sacado, es un adolescente que está con las hormonas a full. Se parte de esa base y todo el personaje va a estar construido desde la pelvis, solo con esta zona, y a partir de ahí se va a hablar (Marta, 27/09/2022).

Tal como se describió en el primer capítulo, los personajes travestidos, en general, son mujeres que se travisten de hombres. Nuestra entrevistada nos explica que los travestidos son personajes históricamente representados por mujeres, debido a que el color y el tipo de voz debe sonar más “afeminado”, para asimilarse a la voz de varones en edad adolescente con su incipiente madurez vocal. “Ahora estoy haciendo a Orlofsky en la ópera El murciélago y él es todo lo contrario, por más que tenga la pelvis rotada es más elegante, porque se trata de un príncipe. No es de época la puesta esta que hicimos, pero sí, como que los movimientos y la corporalidad” (Marta 27/09/2022).

Como se puede observar a partir de estos testimonios, la dimensión corporal es fundamental en la representación de las pasiones. Los gestos y movimientos, asimismo, varían de personaje en personaje, en función de la clase social a la que pertenecen, tal como se describía en el espectáculo barroco de la *Commedia dell'arte*. Asimismo, la vocalidad de un príncipe no se corresponde con la voz de un muchacho joven, y su postural corporal es diversa: comportaría más masculinidad y elegancia. Como bien indicó una de las entrevistadas, un príncipe comporta una postura diversa a la que puede presentar un page, un sirviente. En añadidura estos conceptos, otra de las cantantes entrevistadas, realiza una comparación entre la representación de una faraona egipcia y la de una campesina quien habita en una aldea siciliana a inicios del siglo XX: “Lo más difícil de representar para mí es un personaje como lo es Aida, porque tiene ciertas posturas corporales que no están en el modo cotidiano de cada uno. A Santuzza por más campesina que sea, es más accesible corporalmente” (Miriam, 19/08/2022). Refiriéndose en el primer caso, como se indicó, a la protagonista de “Aida” de la ópera homónima de Giuseppe

Verdi, y, en segundo lugar, a la campesina protagonista de la obra “Cavalleria Rusticana” de Pietro Mascagni.

La diferencia entre un sector social y otro parecería quedar sujeto en el imaginario de las cantantes, a las características posturales y corporales de los personajes. Ahora bien: ¿cómo se trabaja la corporalidad para personajes de clases bajas? En uno de los casos pareciera que los personajes pertenecientes a la clase trabajadora, como Querubino, no comporta una gestualidad o actitud muy sofisticada, a diferencia de un príncipe. Otra de las sopranos entrevistadas, nos cuenta sobre el personaje de Despina, la sirvienta de dos hermanas de alta alcurnia, Dorabella y Fiordeligi, en la ópera “Así lo hacen todas” de Mozart.

Hay algo corporal particular en Despina, comparada con sus hermanas que son todas delicadas. En la comedia del arte las hermanas serían las figuras de los enamorados. Con Despina la corporalidad tiene que ser más terrenal, mientras que lo que representa a los enamorados es siempre muy hacia el cielo, muy elevado, tienen otra vestimenta también. Despina es desprolija, habla de otra forma. Ella empieza su primer recitativo quejándose, diciendo: “qué vida maldita, me tengo que pasar la vida limpiando, ¿qué tienen esas mujeres que yo no tengo?” (Ana, 01/09/2022).

Como mencionamos al inicio del capítulo, en el melodrama se siguen ciertos estereotipos los cuales se fundan en los gestos, las posturas, las miradas y la forma del habla de los personajes. A partir de estas narrativas, podemos ver cómo lo terrenal se relaciona con lo bajo, lo plebeyo, y la clase alta con un carácter de elevación, tomando las características presentes en las figuras de la comedia del arte, movimiento explicado en el primer capítulo de este trabajo. En la *Commedia dell'arte* los enamorados eran hijos de nobles cuyos padres han quedado viudos, no llevan máscara, sólo maquillaje social, mantienen su porte y elegancia. Su centro de energía está en el pecho y caminan en puntas de pie, como si no sintieran el peso de la gravedad y estuvieran flotando. Podemos decir que funcionan de la cintura hacia arriba, ya que ellos no mantienen relaciones sexuales ni defecan (Waisse 2013, 33). Entendemos a su vez que el personaje no perteneciente a la alta alcurnia, de carácter plebeyo o popular, es interpretado desde el lugar de un “otro” dominado, retomando a la autora de Marta Savigliano (1995), un otro salvaje “colonizado”, quien curiosamente desde su posición plebeya, comportan la pasión en la trama.

2.2 Ópera y melodrama: El énfasis en la virtud

Los melodramas suelen abordar dos magnos temas: el adulterio y la pobreza, más lo que aportan la historia y la religión. Todo es ideología encarnizada, porque los personajes se hacen cargo de los valores, los adopten o los traicionen, y el teatro gira en torno de los infortunios y de la conversión de los infortunios en instituciones (Monsiváis 2006, 28). Sin embargo, si bien hay una historia que está escrita junto con una línea musical, algunos estereotipos de representación pueden ser resistidos y desafiados desde la dirección musical y escénica.

En cuanto a Santuzza, la última vez que la canté acá en el Colón, el director musical vino y me dijo "¿qué te parece si ella todo esto no lo hace solamente por despecho, sino porque está embarazada? y tiene este problema: en ese pueblo, en esa cabeza cerrada de aquella época eso es terrible, es un momento de desesperación absoluta, hay un mandato social, el embarazo que tiene ella que no espera, que es se trata de una mujer casada...esto cambiaba muchísimo la actitud del personaje (Miriam, 19/08/2022).

El melodrama implica un espectáculo con gran desarrollo de los recursos técnicos (escenografía, iluminación, maquinaria teatral) y plantea de manera binaria conflictos entre mundos opuestos, como, por ejemplo, la lucha del bien y del mal. Asimismo, utiliza la música como un signo más para subrayar y acentuar las vicisitudes de la acción (Mazziotti 1993, 154). Una de las entrevistadas nos cuenta cuando interpretó al personaje de Liú, la fiel sirvienta del príncipe extranjero (de este modo figura en la partitura original) Calaf en la historia de Turandot, la ópera compuesta por Giacomo Puccini. La historia de Turandot transcurre en un país asiático y su argumento proviene de una colección de cuentos persas titulada *Los mil y un días*, de François Pétis de la Croix. Turandot, es la fría princesa china a quien Calaf busca conquistar.

La Liú tiene una terrible dificultad, que termina en un si bemol pianísimo. Hace: "Ahhh... La bemol" y "Iehh... La bemol, si bemol". Y largo, largo, largo. Claro que, si te sale, después la gente enloquece y aplaude cuarenta minutos. Es un rol muy gratificante, porque, a pesar de que la obra se llama Turandot, si llegas más o menos cantarlo bien, te llevás la ópera (María, 12/08/2022).

La manifestación desmesurada de las emociones se repite a lo largo de la historia y pueden identificarse a través de las expresiones con las que los actores componen y desarrollan sus personajes (Borda y Lehkuniec, 2016). En la historia de esta ópera, el príncipe Calaf está enamorado de la princesa Turandot, quien por venganza no acepta las intenciones del primero, y lo desafía a desentrañar tres acertijos, siendo quien los adivine quién podrá esposarla. Calaf

resuelve los tres enigmas, pero Turandot se resiste a entregarse al extranjero, y éste le propone a su vez un acertijo: que adivine su nombre antes del amanecer, si ella lo resuelve él morirá, caso contrario, la princesa accede a casarse con él. En la historia, la fiel y noble Liú es obligada a decir el nombre del príncipe, pero ella, en lugar de ceder, pone en riesgo su vida para salvar a su príncipe callando su nombre:

¡Señor, escucha!/ ¡Ah! ¡Señor, escucha! /¡Liù ya no resiste,/se le parte el corazón!/¡Ay, ay de mí, cuánto camino/con tu nombre en el alma,/con tu nombre en los labios!/Pero si tudestino,/mañana se decide,/nosotros moriremos/camino del exilio/Él perderá a su hijo.../yo, la sombra de una sonrisa./¡Liù ya no resiste!/¡Ah, piedad!¹

En este caso, además, vemos cómo la confrontación y la peripecia se organizan rindiendo homenaje a la virtud, donde hay una utilización de un lenguaje con una continua recurrencia a la hipérbole para enfatizarla. En este último fragmento musical, se da una evidencia ética y de reconocimiento de la virtud, en este caso el amor y la lealtad por sobre la traición (Brooks, 1976). Si la poesía genera el idioma imprescindible, los énfasis y los espasmos de adjetivos tremebundos, el teatro enseña a otorgarle al dolor anímico un lenguaje corporal del fin del mundo. Se empieza con la desmesura de las grandes actrices y los primeros actores y se continúa con los gestos en defensa de la honra, las manos crispadas, el aferramiento al telón, los ojos desorbitados rumbo al cielo, la voz que se apaga o se eleva como entrenadora de las emociones (Monsiváis 2006, 28). Siguiendo a Monsiváis, aparte de gestos de dignidad y abatimiento, hay una voluntad en el personaje de morir por los demás, desatendiendo los intereses propios. Observamos esto mismo en lo que sucede con la representación del personaje de Liú, lo cual se relaciona con un discurso tradicionalista y de ética religiosa el cual, según el autor, forma parte del melodrama latinoamericano desde el siglo XX. El tema principal aquí es la voluntad de la heroína: ser como Cristo, renunciar a los propios intereses por amor, ganarse el cielo (Monsiváis 2006, 38).

Otra de las entrevistadas interpretó al personaje de la Cenicienta. Esta obra fue compuesta por Gioacchino Rossini y recupera varios de los personajes presentes en el cuento popularmente conocido, escrito por Charles Perrault. En la ópera, Cenicienta es la sirvienta de la casa y se

¹Kareol, "Turandot". <http://www.kareol.es/obras/turandot/acto1.htm>

encuentra sometida a las agresiones de su padrastro. Esta ópera es otro ejemplo donde hubo un triunfo de la virtud, del amor y de la bondad.

“La Cenerentola” me fue super difícil, era un personaje muy lejano a mí. Tuve que hacer de una mujer sumisa, pobre, la sumisión de mi lado se aleja totalmente entonces tuve que trabajarla desde el lado de esta bondad y de este amor que ella tenía con este mundo que, aunque era cruel ella seguía con esos principios de amor y de bondad. Finalmente, ella se casa con el príncipe y los perdona a este padrastro y a estas hermanastras por más de que le hayan hecho todo esto, al final los perdonó (Marta, 27/09/2022).

En este caso, la virtud triunfante se identifica como el asunto del melodrama. Peter Brooks definió al melodrama como al drama del reconocimiento, donde la naturaleza virtuosa de la heroína o el héroe deben salir a la luz pública (Borda y Lehkuniec, 2016).

El melodrama entrama el argumento operístico y conforma de este modo, los modos de representación para los distintos personajes y sus pasiones.



Taller del Teatro Colón. Mayo 2022. Vestuario de la princesa Turandot. Producción propia.

2.3 Carmen: la pasión rebelde

El autor Fernando López Rodríguez señala que la fuerza de los estereotipos reside en su durabilidad a lo largo del tiempo, en su fuerza para salir indemnes de cualquier ejercicio de contraste con la realidad empírica y en su capacidad para representar y producir una realidad ficcionada, éstos son imaginarios y tienen la capacidad de reproducir la realidad que quieren

reflejar. Se trata de un ámbito en el que tanto la mentira como la verdad se frotaba lascivamente (López Rodríguez 2021, 86).

Este es el caso que nos cuenta una de las entrevistadas, cuando participó en la ópera *Carmen* de George Bizet interpretando a Mercedes, compañera y amiga de Carmen. La historia de Carmen fue tomada de la novela homónima del escritor Prosper Mérimée, publicada en 1847 en Francia. Tanto en la novela como en la ópera, Carmen es una gitana y su imagen ha cristalizado diversos significantes que refieren a la libertad sexual y afectiva, a diferencia de otros personajes que se presentan en la historia. Mercedes, al igual que Carmen es una gitana y trabaja junto con ella y otras mujeres en una fábrica de cigarrillos. En la ópera, las cigarreras cantan en varios actos y acompañan a la protagonista en sus ideales y hazañas.

A Carmen, en general, se la ha asociado a la *femme fatale* y el estreno de la obra en la ópera Comique de París fue abucheado por estar conformada por personajes lumpenes, de “baja moral”, no siguiendo principios de la burguesía francesa del 1800, donde imperaba una visión de lo popular con sentido negativo, opuesto a la cultura “oficial”, aquella de los grupos que no pertenecían a la élite (Burke 1991, 29).

Al personaje de Mercedes yo la traté de abarcar un poco desde el lado sensual, lo pensé más por ese lado; saqué un poco mi prejuicio, porque a mí se me paran los pelos si se me acerca un gitano, porque siento que me van a tirar una maldición (risas). Fui por el lado sensual... ellas están todo el tiempo armando cigarrillos —son cigarreras—, entonces están todo el tiempo tocándose, armando los cigarrillos en su propia pierna, por ejemplo. Consiguen todo desde ese lado sensual, cualquier cosa: quieren comer o tomar algo, para conseguirlo, hasta para la comida, van y se acuestan con alguien (Marta, 27/09/2022).

La diferencia de segmentos sociales a las que pertenecería el personaje es representada también desde lo que se enuncia: “En la ópera aparece Micaela, de otra clase social, que habla de la madre, de José, y nosotras le decimos: “¿Qué madre?!, ¡Yo no tuve madre!” ¿Entendés? ; “Yo nací en un lugar donde todo el mundo se ocupaba de todo el mundo o capaz que mi mamá me tiró por ahí y me agarró alguien...” (Marta, 27/09/2022). La cantante añade que desde lo hablado también se denota la sensualidad a la cual hizo referencia: “En un momento Carmen dice que no va a ir con nosotros a contrabandear porque está enamorada y Frasquita le pregunta: “¿Pero de quién te enamoraste!?”, y yo le respondo: “Del soldado...”. Pero no en castellano, en

francés, le digo: "*du soldat*"..." Nos explica haciendo hincapié en la palabra "soldado", exacerbando el sonido de la "a" en el idioma francés.

En el testimonio presentado, lo gitano y lo femenino se vinculan con el concepto de sensualidad, una clase social "baja" y una práctica sexual activa de las mujeres. López Rodríguez señala que hay un estereotipo históricamente asociado al pueblo gitano, donde lo gitano se asocia a una serie de rasgos que definen la otredad y que constituye un objeto de deseo y de aversión. Por otro lado, el autor asegura que ha existido una asociación histórica entre gitaneidad, brujería y la danza flamenca, asociación que se perpetuó a lo largo de los siglos XIX y XX, constituyéndose en un recurso narrativo y en una referencia en el imaginario que asocia estos tres ámbitos (López Rodríguez 2021, 85 - 95).

Esta flor me ha hecho el efecto
De una bala que me hería...
Si las brujas existen, ella es una, sin duda.²

Dice Don José, el soldado enamorado de Carmen, a quien su amor le es rechazado por ésta. En la figura de la bruja se cristalizan los aspectos asociados a lo que sería la "anti-mujer", o el negativo de la "mujer respetable": solteras o viudas, poderosas, sexualmente activas, y en general, viejas. La bruja es independiente del hombre como mujer, es acción en vez de pasión, sujeto en vez de objeto (López Rodríguez 2021, 89).

Un elemento simbólico en la ópera es la tirada de cartas, donde el destino es el que señala el advenimiento de los acontecimientos. En la tirada presente en la ópera, a Carmen le sale la carta de la muerte. López Rodríguez señala, a su vez, que la imagen de la bruja es un recurso utilizado para la resolución de la incertidumbre del futuro, introduciendo saltos temporales que van desde el presente hacia el futuro, concibiéndolo como un futuro ineludible (López Rodríguez 2021, 95).

Por su parte, otra de las entrevistadas nos cuenta su experiencia interpretando a Frasquita, la otra íntima amiga de Carmen, además de Mercedes: "La sensualidad está porque son estratos sociales de muy pocos recursos y usan la sensualidad para obtener cosas en la vida, para robar,

²Kareol, "Carmen". <http://www.kareol.es/obras/turandot/acto1.htm>

para contrabandear y la Frasquita es la compinche de Carmen. Esa ópera es el desborde total. La Carmen es la más inteligente, la más linda y la que quieren todos” (María, 12/08/2022).

En este caso, la *femme fatal* de la protagonista radica en su inteligencia y en su poder de seducción, característica que la destaca de entre el resto de sus compañeras gitanas, y, por otro lado, en lo animal y lo instintivo. “En la versión que hice, Frasquita estaba borracha, así que yo me la pasaba por el suelo. Habíamos hecho una escena fantástica en la que yo me caía al suelo y la Mercedes me agarraba del pelo y me arrastraba de un lado del escenario al otro” (María, 12/08/2022).

En la escena descrita, el contacto con la tierra de estos personajes lúmpenes y gitanos aparece como un símbolo de lo “bajo”, del desborde, y donde también radica la pasión. La pasión en esta ópera también posee su anclaje significativo en la “gitaneidad” y en la femineidad de la misma Carmen. Estableciendo un paralelismo con el análisis descrito por Marta Savigliano acerca del tango y la danza del tango, la pasión proviene del elemento exótico. En el caso de Carmen, Carmen es la pasión encarnada, otro elemento favorecido por su carácter de gitana, su primitivismo, su salvajismo y su ser bárbaro, que va contra todo orden. Así es puesto de manifiesto en la primera frase que canta Carmen en la ópera:

El amor es un pájaro rebelde/
que nadie lo puede enjaular/
y es inútil llamarlo/
si él no quiere contestar/
De nada sirven amenazas o rezos/
uno dice cosas bonitas,
/el otro se calla;/
y es al otro a quien yo prefiero/
él no dice nada, pero me gusta igual/
¡El amor!
¡El amor!/El amor es un gitanillo/
que nunca conoció ley alguna,
/ si tú no me amas, yo te amo,
/ y si yo te amo, ¡Ten cuidado!³

Marta Savigliano explica que el romanticismo de Occidente se corresponde con el concepto de civilización, y que dicha civilización conceptual esgrimida por los europeos, existía en sus productos culturales una carencia de los fuertes sentimientos, de las emociones y de las sensaciones naturales del cuerpo. Es por ello que Occidente eventualmente recurrió a la presencia de un “otro” exótico, no occidental ni civilizado, construyendo de este modo el “deseo por” ese otro diverso. Los marginales, primitivos, personajes salvajes y bárbaros, se cristalizaron como la imagen de “lo exótico”, cuerpos colonizados, quienes junto a sus expresiones culturales fueron tomados por el mundo occidental para codificar la imagen de la pasión. La autora explica

³Kareol, “Carmen”. <http://www.kareol.es/obras/turandot/act01.htm>

cómo en la época romántica, luego de la Revolución francesa, el espectáculo de *ballet* en Francia comenzó a proyectar imágenes de lo femenino/exótico a través de bailarinas mujeres, quienes conjugan rasgos de personajes etéreos y de las ninfas grecolatinas junto a personajes terrenales, voluptuosos y gitanos que tocan sus castañuelas. Dicha imagen romántica de la mujer sobrevivió a lo largo del tiempo, retratando dicho contraste. En la danza española se da un juego de resistencia por parte de la mujer, compañera del hombre, lo que hace que el hombre “se vuelva loco” y es este juego lo que hace que la danza española sea feminizada en su exceso de pasión y en sus manipulaciones pasionales. Existen, además, asociaciones entre el tango y el flamenco español, las cuales se basan en los efectos manipuladores de la pasión contenida por parte de los bailarines. (Savigliano 1995, 89 – 91). Siguiendo con esta idea que plantea la autora, en Carmen, si bien no se trata de un *ballet*, los elementos que la componen son del orden de la “gitaneidad” y de la sensualidad, constituyendo a su vez, en la figura de la mujer la pasión irracional, irrefrenable y que no conoce límites. Parafraseando a López Rodríguez, en esta ópera, Carmen encarna el cuerpo deseable de una mujer joven, racializada y bella, ella es entendida en este caso como un elemento exótico, atribuido a su etnia, ya que no hace falta ser vieja y fea para ser una bruja, basta con sólo ser gitana (López Rodríguez 2021, 98).

En la segunda escena del tercer acto, las gitanas tiran las cartas y Carmen echa su propia tirada donde ve su propia muerte. Sus amigas Mercedes y Frasquita intentan convencerla de que se vaya para evitar su destino, pero la protagonista permanece y Don José, el soldado enamorado de Carmen, no pudiendo soportar la idea de que ella lo rechazara, la apuñala quitándole la vida. Aquí se ve el tema del melodrama de la ineludibilidad del destino que debe afrontar la heroína, la traición y el desamor. Actualmente, hay diversas lecturas e interpretaciones que se han hecho de la ópera emblemática de Bizet, cuestionando incluso la moralidad puesta en escena en la historia original y sancionando asimismo la representación de la misma.

Me parece que a Carmen siempre se la ha tratado de mala. Mismo hoy en día hay muchísimas propuestas donde el violento siempre fue Don José, porque en realidad no sé si hay un malo o una mala. Acá hay alguien que verdaderamente la termina matando. Nunca estuvo el foco puesto en eso, ¿no?, estuvo el foco en qué pasaba para que la matara. Si tuviera yo que conceptualizar a Carmen, pensaría en una Carmen muchísimo más libre, más animal, hasta instintiva, quién verdaderamente no le hace caso a nada. En esta última que hice, el *regisseur* me pedía una Carmen sensual pero que a la vez respetara

ciertos otros órdenes. A mí me parece que ella no respeta ningún orden, ni en la vestimenta, ni en el peinado. Me parece que es una transgresora absoluta (Miriam 19/08/2022).

Como vemos a partir de este testimonio, Carmen puede ser leída e interpretada desde distintas ópticas, sin embargo, a partir de los testimonios de las cantantes entrevistadas, aquello que prima en una puesta en escena es la lectura y la visión del director musical. Muchas veces hay discrepancias entre lo que las cantantes entienden del personaje y lo que el director dispone.

Cada producción distinta. Tiene que ver mucho el tema del *regisseur*, qué idea tiene él de la historia. A ver, Carmen es sobre todo un personaje que con el tiempo evolucionó muchísimo en lo que se pensaba, entonces es muy distinta una versión de un *regisseur* de escuela antigua que la ve como a la mala a ella, u otro que piensa que era demasiado liberal para su época y que no la ve como un personaje que genera todo el conflicto (Miriam, 19/08/2022).



The Guardian, 2015. Carmen through the ages: 140 years of Bizet's opera – in pictures. Recuperado de <https://www.theguardian.com/>

2.4 La función de la voz

La voz de los cantantes en el repertorio lírico, como se vio en el primer capítulo, se clasifica en función de la extensión que poseen dentro del registro musical, por el color y hasta por el género. En el capítulo primero se vio también cómo la vocalidad en el desarrollo histórico y cultural del espectáculo de ópera, era funcional a la imagen de lo “heroico”, aquello que en determinado momento de la historia era representado como heroico. Tal como lo describe una de

las entrevistadas, en el imaginario social que se circunscribe al mundo de la ópera, las voces más “ligeras” se relacionan con la femineidad, con el concepto de “lo virgen” y lo “fecundo”; mientras que, por otro lado, las voces “más pesadas”, refieren a personajes que representan mujeres que comportan rasgos de sensualidad, quienes no son jóvenes, y se conectan con la imagen de la maldad y de la brujería.

Con la voz se actúa, es como que uno tiene entendido que la voz ligera y sin peso tiene que ver como con lo bueno, lo original, lo bello, lo joven, ¿no?, y que con el paso del tiempo va cambiando la voz, se pone más grave (mismo en cualquier persona, físicamente, todos nos ponemos con la voz más grave). Entonces por ahí son más viejas, son más brujas o más sensuales, por la voz, por el tipo de colores, ¿no? Sería difícil pensar una frase super sensual en sobreagudo, ¿no? Porque no termina de transmitir eso. Por eso te digo, volvamos a lo que instintivamente sentimos cuando queremos actuar algo, son preconceptos que están como muy metidos en nuestra cabeza (Miriam, 19/08/2022).

Por otro lado, otra de las entrevistadas indicaba que aquello que fue cambiando en la historia de la ópera y del despliegue de las voces protagonistas es el gusto del auditorio. “El gran Farinelli... Uff, sería pesadísimo ahora, tal vez. Y para esos cánones del momento era espectacular, la gente se volvía loca, las chicas se enloquecían... Como una estrella de rock ahora” (María, 12/08/2022).

En una entrevista radial realizada a la soprano Mónica Ferracani, cuando se le preguntó acerca de la interpretación de uno de los personajes malvados que interpretó en la ópera *Nabucco* de Giuseppe Verdi, ella señala textualmente:

Hay un bagaje, un plus en el hecho de hacer de mala, que a mí siempre me costó mucho. Es también poner el cuerpo. Hacer de buena y sufriente es como más fácil, ¿no? y terminar muriendo (risas). Pero hacer de mala trae un plus y aparte la vocalidad. Hay que lograr un equilibrio, sobre todo por ejemplo en el aria. Abigaíl (refiriéndose a la villana de “Nabucco”) tiene un recitativo violento, entra con todo. Después tiene un aria sublime de un bel canto exquisito con esas coloraturas de bel canto livianas, ¡y después de eso viene la caballeta (...) La entrada es terrible porque entra con todo en ese terzetto, los concertantes también tienen una parte muy destacada, y después como frutilla del postre, pasando por el dúo, el dúo creo que es lo que tiene más carácter; si uno la veía como la mala y la cínica, bueno, en el dúo

pone, hablando mal y pronto, toda la carne al asador. Y después viene el final, que el final es sublime también. Es muy bello, muy bello.⁴

A partir de lo que las mismas cantantes relatan, entendemos que el tema de la vocalidad para la representación de determinado carácter tiene que ver también con un tema de estilo. Una de las cantantes nos contaba que le encantaría poder interpretar al personaje de Micaela, el personaje apolíneo en la ópera Carmen, pero señala que por una cuestión vocal nunca le fue otorgado, ya que dice que en Argentina ese tipo de personajes lo suelen representar voces con un poco más de cuerpo. En su etnografía, Benzecry cita al historiador Paul Robinson quien se opone a la idea de que el sentido de la ópera puede hallarse en su libreto; sino que en la inteligibilidad del canto (el texto al ser cantado en otros idiomas puede estar distorsionado), se encuentra lo bello y lo conmovedor de la obra (Benzecry 2012, 138). “El modo de expresar con la voz en Carmenes completamente diferente al de Mozart. Ahí sí podés tener excesos. Excesos entre comillas, no excesos técnicos, excesos expresivos. Te salís del metrónomo en cierto sentido, para decirlo de alguna forma, es otra forma de expresar” (Ana, 01/09/2022).

La vocalidad interviene junto con el cuerpo para la manifestación de una pasión y en la ópera, constituye muchas veces el factor diferencial de las y los cantantes. Claudio Benzecry cita en su trabajo a un director de teatro quien afirma que la voz es el instrumento dramático con mayor fuerza para comunicar la trascendencia y producir la emoción y esto a su vez es lo que explica que el género operístico siga congregando a fanáticos y aficionados. La voz de los y las cantantes opera como un *locus* de transición, desde el cuerpo de las cantantes hacia los espectadores (Benzecry 2012, 139).

En suma, todas las cantantes entrevistadas hicieron hincapié en el sentimiento que experimenta el personaje a la hora de interpretarlo y todas ellas concuerdan en que lo importante es poder transmitir aquello que están cantando/diciendo.

Más allá que verdaderamente adentro las ficciones niegan si es real o no es real lo que pueda pasar, jugar a que sí es, jugar a que el adulto de enfrente, el público que te viene a ver, también es un niño, porque cuando uno le cuenta una historia a un chico, intentás que sea de una manera que sea lo más

⁴Ramiro Campodónico, “Mónica Ferracani en diálogo con Ramiro Campodónico” en “El arca de la cultura”, Radio Grote, <http://www.radiogrote.com/> (consultada el 03/07/2022).

vívida posible, ¿no? Intentás vivenciarlo y hacérselo vivir al otro. Creo que eso es más importante, poder transmitirlo (Miriam, 19/08/2022).

Como podemos ver hasta aquí, a partir de las narrativas de las cantantes, la representación de las pasiones se relaciona por un lado, con conceptos que se vinculan con lo instintivo y lo corporal. El capital corporal y vocal es fundamental en la interpretación, y es lo que en base a las respuestas, junto con la vestimenta, el maquillaje y el modo de decir, diferencia a los personajes entre sí, y es lo que codifica la pertenencia a determinado sector social.

La ópera ha construido verosímiles en los que la matriz melodramática convive con un modelo de representación proveniente del romanticismo social. Sin embargo, algunas veces las matrices se ven tensionadas por modificaciones que provienen del director musical y también del contexto socio cultural que se está transitando, como se vio con el caso de Carmen. Este es un rasgo que vuelve permeable al género y que probablemente, sea aquello que le permite no extinguirse, a pesar de su reproducción desde hace décadas.

Siguiendo a Savigliano, históricamente los sentimientos ardientes y la pasión extremadamente amorosa han sido un tema recurrente, el significante de “Oriente” ha constituido un *par excellence* en el género operístico y sus argumentos (Savigliano 1995, 85). Como vimos en la obra de Turandot con Liú o con Carmen, personajes quienes encarnan la pasión y la virtud, son mujeres exóticas, no provienen de “la civilización” y de un sector socio cultural aristocrático. Conforman el mundo de lo popular, en términos socioeconómicos. Como vemos, lo exótico funciona como enclave de la pasión y está presente en la ópera: gitanos, brujas, campesinos, personajes marginales no pertenecientes a la aristocracia y mujeres son quienes, en líneas generales, la encarnan y reproducen en el espectáculo de ópera, aún en la actualidad.

Los testimonios recurren a lugares comunes, donde los personajes dominados se presentan como aquello “bajo”, sin elevación, sin educación y sin un orden por cumplir. Sin embargo, cada una de estas mujeres intérpretes, pueden aportar de su vida personal valor a la creación de dichos personajes. Como señala el autor López Rodríguez, entre ambos extremos transitan los cuerpos de las artistas reales, invocando a la bruja, mientras con sus interpretaciones, la transforman, la amplían y la desplazan, imaginándola con nuevos matices cada vez (López Rodríguez 2021, 114).

A continuación, finalizaremos nuestra indagación desde otra perspectiva sobre las cantantes entrevistadas. Al margen de la materialidad en la representación, la cual como se vio en este apartado, mucho tiene de común con los arquetipos que se replican hace miles de años en las óperas, indagaremos quiénes son las mujeres que hacen ópera hoy en día y cómo hace a la pasión por este género.

Tercera parte

En primera persona



Robin Heighway-Bury, 2022. Night aria. Recuperado de bibliocolors.blogspot.com/

Por lo general, los sociólogos han juzgado la ópera como el epítome de una experiencia elitista y exclusiva. La han definido como un elemento de la alta cultura y se han concentrado en estudiar las maneras en que la participación en el mundo de la alta cultura se corresponde con las estrategias destinadas a alcanzar la movilidad social ascendente o con los intentos de solidificar los vínculos grupales entre quienes comparten otros círculos de afiliación (Benzecry 2012, 182).

En el presente capítulo se realizará la presentación y el análisis de las narrativas de las cantantes de ópera argentinas que conforman el corpus también del segundo apartado de este trabajo. Se indagará acerca de su experiencia como cantantes, sus inicios en la ópera y su

elección e inclinación hacia este género en particular. A través de las entrevistas se buscó ahondar sobre cómo es hacer ópera hoy, cómo es la inserción en el género operístico: ¿es sólo para algunos sectores sociales?; ¿Quiénes ingresan a su circuito?; ¿Cuáles factores intervienen?; ¿cómo se prepara la interpretación de un rol?; ¿qué les pasa a las mujeres que cantan ópera? Como lo indica el fragmento citado anteriormente, parecería ser que la ópera está inmanentemente vinculado a determinado sector socioeconómico, que se corresponde con una cierta élite, y que quienes tienen acceso a este género pertenecen a dicho sector.

Para el análisis de las narrativas de las entrevistadas, tomamos algunos de los aportes de la sociología de la música desde autores como Antoine Hennion y Tía DeNora, tomando la premisa de esta última quien señala que la música funciona como dispositivo habilitante y promotor de la acción en las personas, involucrándose en muchas dimensiones del agenciamiento social. Por otro lado, se tomarán los aportes de Claudio E. Benzecry a partir de su trabajo etnográfico sobre los fanáticos de la ópera. Si bien el autor realizó su investigación desde una instancia de recepción de la ópera, entendemos que, desde la instancia de producción, un fenómeno similar ocurre con las mujeres que se dedican profesionalmente a este género, en relación a la experiencia de auto transformación y auto modelación de sí mismas. En consonancia, tanto Hennion como Benzecry señalan que las adhesiones y los haceres de los melómanos, lejos de funcionar como mero registro de rótulos sociales, pueden involucrar y formar subjetividades. Asimismo, poseen una historia que no puede reducirse a la del mero gusto por las obras (Benzecry 2012, 213).

En el primer capítulo vimos cómo a lo largo de la historia la ópera se originó como género y como espectáculo a partir de un sector social aristocrático, desde el origen de sus argumentos, atravesado por la matriz cultural del melodrama, hasta el público que la consume. Por otro lado, el despliegue de voces que se adjudican para determinados personajes y la representación de sus respectivas pasiones ha seguido ciertos lineamientos socioculturales a lo largo del tiempo. En el segundo capítulo, continuando con la representación material de las pasiones, las cantantes han contado desde su experiencia de cuales recursos se valen para la interpretación y cuáles son los conceptos que respaldan y acreditan dicha representación (melodrama).

En este capítulo veremos cómo han sido sus trayectorias socioculturales y su experiencia como cantantes profesionales en el género operístico, lo cual nos permitirá indagar un poco más sobre cómo dicha experiencia personal interviene en la representación de las pasiones en la ópera.

3.1 Los inicios

Para entender cómo surge la pasión por la ópera, por parte de quienes la producen, indagamos cómo fueron los inicios y el encuentro con el espectáculo operístico en las cantantes entrevistadas. Las cantantes, cuentan que la fascinación por la ópera surgió a partir de un evento que las ha conmovido produciéndose una suerte de *shock* emocional y sensorial, al cual ellas le atribuyen un carácter de algo “mágico”, que acontece por fuera de lo ordinario:

Recuerdo mi primera experiencia profesional en la Ópera de San Juan, un rol cortito pero hermoso en “Dido y Eneas”. Era la primera vez que pisaba un escenario para actuar en una ópera, había hecho algunos conciertos, cosas escenificadas, pero nada con un argumento detrás, con una continuidad dramática. Ahí tuve una epifanía, porque en un momento sentí que venía una luz de arriba y entendí y dije: “Este es mi lugar” (Luna 2021).

Dicela soprano Oriana Favaro, en una nota periodística que se le hizo para el sitio digital “Música Clásica BA” en 2021⁵. Oriana habla de “luz de arriba” atribuyéndole carácter de “epifanía”. El encuentro con el género pareciera ser un alumbramiento que las acerca hacia otro orden, el cual forma parte de un mundo superbo y extraordinario.

Continuando con esta idea, otra de nuestras entrevistadas, nos cuenta que su aproximación a la ópera fue cuando escuchó la obra de Lucia *de Lammermoor* en el Teatro Colón. Ella señala que quedó impactada con la presencia de una orquesta en vivo, con la escenografía y la unión de diversas disciplinas artísticas que formaban una sola obra de arte total: “Todo pasaba ahí mismo en un momento, se unían todas las artes. Y además el canto, ¿viste?, yo estaba en Paraíso y entonces fue muy impactante para mí ese momento”. Por otro lado, otra de

⁵ Maxi Luna, “Oriana Favaro: Hacer arte de la vida”, MusicaClasicaBA, <https://musicaclasica.com.ar/oriana-favaro-hacer-arte-de-la-vida/> (Consultada el 22/07/2022).

las cantantes recuerda que cuando era niña se encerraba en su habitación a escuchar a los grandes cantantes y a imitarlos, llevada por una emoción que, según describe, no podía controlar:

(...) escuchaba a los grandes y los quería imitar, entonces me rompía la garganta todos los días en mi dormitorio y cantaba Semiramide, La sonámbula... Me rompía la garganta, pero tenía tal pasión que fue un modo también de entrar, y cuando fui al Colón y vi la primera ópera que vi, no entraba en mi cabeza hacer otra cosa en mi vida. Me apasioné tanto pero tanto que no había otra posibilidad de vida para mí. No es que me lo planteé, es así (María, 12/08/2022).

“Amor”, “pasión”, “locura”, son algunas de los vocablos utilizados por las cantantes para describir lo que les produjo el encuentro con la ópera. Podríamos definir su descubrimiento del género, parafraseando a Claudio Benzecry, como encuentros que forman parte de un encantamiento el cual comienza con una conexión visceral con la música (Benzecry 2012, 133).

Continuando con nuestra indagación, vimos que el capital social parece ser un elemento clave a la hora de ascensos y de la inserción en el circuito oficial y extraoficial. Sin embargo, no es el único factor interviniente en las posibilidades de carrera de las cantantes.

Las entrevistadas, nos cuentan que inicialmente se cantaban en coros y en grupos musicales de instituciones educativas hasta que tuvo lugar su encuentro posterior con la ópera en el contexto de un teatro. Su formación como cantantes líricas profesionales se desarrolló en todos los casos en conservatorios musicales, y, gracias a la guía de maestros de canto lírico fueron insertándose poco a poco profesionalmente en el medio. Por otro lado, ellas afirman que ningún miembro de sus familias se dedican o han dedicado a la música, su pasión se inició ante el encuentro fortuito con la ópera en acción. Una de las cantantes, quien se auto-percibe de clase media baja, nos cuenta que nunca había tenido un acercamiento al género ya que en su familia nadie escucha música y la prioridad en su casa era trabajar para poder sustentarse económicamente. Su encuentro con la ópera fue a partir de su inquietud de estudiar canto. Al inscribirse en la Escuela de música del municipio de 3 de febrero comenzó con lecciones donde tuvo que estudiar arias de ópera para soprano, lo que la llevó a acercarse al género, a escuchar las obras, y a entender de qué se trataba.

Además de dichos encuentros casuales con la ópera, profundizamos en la historia de vida de las entrevistadas, para entender desde qué lugar se construyó esa pasión por este género y cuáles fueron los factores que han incidido en este proceso.

“(…) Mis papás lo primero que me dijeron fue: “vos no podés estudiar eso porque nosotros no tenemos plata” (Lorena, 23/08/2022), cuenta entre risas una de las entrevistadas, soprano, de 41 años, quien reside con su familia en un municipio de la zona oeste del Gran Buenos Aires. Actualmente ella forma parte del coro de ópera estable del Teatro Colón y enfatiza que su llegada allí no fue nada fácil: “Si supieran la cantidad de estudio, de horas y de sacrificio que tiene el canto lírico. Ser músico es muy sacrificado y es mucho lo que hay que estudiar, pero la gente igualmente te dice: “¿Estudiás música?, ¿y qué más?”. La entrevistada se auto percibe de una clase social media baja y cuenta que en su caso particular la elección de la profesión de cantante de ópera implicó concientizar a sus padres sobre su pasión por el canto lírico y sobre la idea de que la condición económica en la que se encontraba con su familia no se lo iba a impedir. En el comentario de la soprano, aparece el mandato familiar basado en la idea de que la ópera no es un género que proporcione un medio de vida sustentable para una persona cuyo contexto familiar “no tiene plata” y que por ello tiene que dedicarse a una actividad profesional/universitaria que le reditúe económicamente. De dicha premisa se desprende que la ópera parecería ser accesible sólo para aquellos que provienen de un sector socio económico con altos ingresos, y que, por ello, pueden darse la posibilidad de trabajar en ópera.

Como se anticipó, en el mundo de la lírica profesional, el capital social parece ser un elemento clave a la hora de ascensos y de la inserción en el circuito oficial y extraoficial. Sin embargo, no es el único factor interviniente en las posibilidades de carrera de las cantantes. A partir de los testimonios de las entrevistadas, al menos en la Ciudad de Buenos Aires, la inserción en el medio operístico pareciera estar en parte limitado por una variante económica: “Ha sido muy duro para todos aquellos cuya actividad está relacionada con lo performático. Han surgido preguntas existenciales, y me incluyo, a partir de toda esta situación: ¿Tengo que cambiar de profesión?; ¿Tengo que buscar otra cosa para hacer?; ¿De qué voy a vivir?” (Luna 2021), señala a su vez Oriana Favaro. De hecho, todas las entrevistadas han desempeñado otros trabajos antes de percibir un salario ejerciendo su profesión como cantantes líricas: han sido vendedoras de ropa en un local de la capital porteña, han trabajado muchos años en una firma financiera como repartidora de volantes, o han tenido trabajos administrativos en oficinas. “Nunca es algo fijo ni que te asegura nada porque no sabés cómo va a ser el año, pero bueno, tiene su gustito, esa adrenalina” (Ana, 01/09/2022), nos manifestaba una de las entrevistadas. Otra de ellas quien reside en la localidad bonaerense de Caseros es profesora de electrónica en

escuelas técnicas de su barrio, y es un trabajo que según ella le permite sustentarse para poder estudiar canto:

Es un trabajo que, por la cantidad de horas, la carga horaria, me permite eso. Yo voy eligiendo cuántas horas trabajar y otros trabajos por ahí eso no me lo permitirían. Muchas veces tenemos ese conflicto los cantantes, los artistas en general, ¿no?, es como de qué trabajas para poder vivir y a su vez tener el tiempo para poder hacer, desarrollar el arte, porque el arte lleva muchos ensayos, mucho estudio, es un montón de carga horaria que si tenés un trabajo de ocho horas de todos los días, es muy complejo. Yo tuve mucha suerte con respecto a eso (Sofía, 21/9/2022)

Durante su formación educativa en materia musical y técnica vocal, las cantantes iniciaron su recorrido profesional a partir de la participación en audiciones para roles en distintas producciones: producciones de teatros independientes o en teatros que se encuentran dentro del circuito oficial como por ejemplo el Teatro Avenida, el Teatro Colón o el Teatro Argentino de La Plata. Sin embargo, la inserción en el género no es nada fácil: contactos de entremedio y cuestiones políticas sesgan o limitan el acceso. “Los personajes ya están dados, las audiciones se hacen sólo por una cuestión de hacer ver que es abierta a todo el público” (Lorena, 23/8/2022); “Hay mucha cosa de contactos en la ópera, es decir, si sos el alumno de tal, si tal te conoce, si estudiaste en tal lugar. En general las audiciones son como muy hostiles, te hacen cantar y si tienen ganas de escucharte te escuchan el aria completa y sino, te la cortan a la mitad y después simplemente te dicen gracias” (Sofía, 21/9/2022), nos comentaban las entrevistadas.

El capital corporal que poseen las cantantes parecería constituir las claves de acceso al ejercicio profesional de la ópera. El mercado tampoco se queda atrás respecto a sus condiciones, según nos señala otra de las cantantes entrevistadas.

Lo que pasa es que nosotros somos un producto y tenemos que vendernos siempre. Y el mercado es tremendo, porque tenés que ser alto, flaco, blanco... Compañeras que tienen un bocho, que cantan zarpado pero que nunca las van a llamar porque son gordas para el ojo que las está audicionando. A mí, una vez en una audición —y yo que soy flaca—, me tomaron para un rol y después me comentaban "Fijate que tenés que pararte un poco más derecha porque se te hace un poco de pancita". Varios de los directivos están todo el tiempo viendo esto de la figura. Las mujeres que ensayan tienen que ser lindas (Marta, 27/9/2022).

Los estándares de belleza parecerían seguir vigentes en algunas direcciones de ópera. Nuevamente el capital corporal y estético se erigen como un facilitador a la hora de la obtención de un rol en una ópera. Sin embargo, pese a la dificultad de inserción que presenta la carrera de canto lírico, las entrevistadas presentan devoción y un compromiso de entrega total hacia el género, confiriéndole al mismo un lugar en sus vidas de algo “superior” y como se mencionó, por fuera de lo ordinario, de lo cotidiana. La ópera se instituye en su imaginario, como algo sublime, que le da la llave de acceso a algo superior, descrito como mágico, encantador, epifánico.

Continuamos con nuestra indagación y les preguntamos a las entrevistadas por qué eligieron dicha profesión: ¿qué es lo que las motiva a dedicar su vida por la ópera?; ¿cómo incide en sus vidas dicha construcción idealizada de la ópera como algo “superior”?; ¿qué significa lo sublime en su experiencia subjetiva del género?; ¿Cómo se conjuga en la experiencia de estas mujeres de clase social media y baja el hacer ópera, un género culturalmente entendido como parte de una clase social de elite? Y finalmente: ¿cómo contribuye su experiencia a la representación de las pasiones?

3.2 Hacer ópera: pasiones e identificaciones

Antoine Hennion analiza el fenómeno del consumo de música en los melómanos y señala que los fanáticos y consumidores asiduos de productos musicales, realizan una secularización de lo sublime ya que organizan sus prácticas de escucha con el fin de lograr determinados estados de emoción y de experimentar momentos que trascienden su vida cotidiana, a través de la música. Dichos estados emocionales se logran por medio de una entrega total hacia aquello que están escuchando (Benzecry, 2012). A partir de los testimonios de las cantantes, percibimos el mismo fenómeno, en este caso, no desde un lugar de recepción de la obra sino desde un lugar de producción: “Me gusta ser respetuosa con la obra, yo no tengo la menor idea de qué es lo que quisieron hacer los compositores que no están vivos. Es imposible saberlo, pero dejo que la obra me atraviese, me trascienda”, relata Oriana Favaro (Luna 2021). Lo sublime, en el caso de las entrevistadas, se relaciona con el concepto de “trascendencia”.

Obviamente hay que poner el rol *in gola*, solucionarlo técnicamente lo mejor que puedas. Pero si no te convertís en el personaje y no te transfusionas en una nueva persona no sucede nada, no sucede la magia que tiene que suceder y que cuesta porque es transformarse en otra cosa. Pero cuando uno entra es

como hacer un "click" como el de la luz. Cuando entrás ahí, todo se transforma, y en lugar de ser un punto sos como una onda que le llega a todo el público, que es como una sola energía (...) No hay una regla, pero la regla es la magia, si no hay magia no hay nada (María, 12/08/2022).

La pasión aparece definida como magia y como la transformación o transición en "otra cosa". Citando a Benzecry, "Lo que sobresale es un movimiento que hace de la voz el locus de transición desde el cuerpo de las cantantes hacia el cuerpo del miembro de la audiencia" (Benzecry 2012,141). Por su parte, otra de las cantantes nos cuenta que a la hora de explicar qué es el amor para ella, se basa en la pasión que siente por la música y por la ópera haciendo una analogía entre estos dos elementos. También nos contó en qué sentido el género le permitió ciertas posibilidades que no encontró en otras formas de expresión artística:

Lo que pasa es que a mí siempre, al ser una persona tímida y todo eso, es como que no podía expresarme mucho, no podía expresar mucho mis sentimientos y de repente me encontré con un género que tenía tan expuesta todas las emociones...Canto para poder expresar todo lo que tengo adentro, que mucho tiempo no lo había podido sacar y es mi forma de canalizarlo (Sofía, 21/09/2022).

Vemos en este caso, que la ópera a partir de sus argumentos se vincula significativamente con una trayectoria personal que le otorga sentido a su práctica del canto. Por otro lado, encontramos en varias de las respuestas la vinculación del "hacer" ópera al de una actividad lúdica, el cual las invita a dejar de ser ellas mismas por un rato, a salir de su propia cotidianeidad para trasladarse hacia otro estado sensorial, anímico y emocional. A dicho concepto del juego que las entrevistadas describen se agrega la dimensión corporal como elemento fundamental que está presente al cantar y al actuar. Retomado a Benzecry acerca de cómo se construye el fanatismo en la ópera, la experiencia corporal que atraviesan las cantantes es fundamental para entender por qué se apasionan con el género, ya que es en el cuerpo donde se experimentan las sensaciones y las emociones "sublimes", las cuales no acontecen en otra práctica de su vida cotidiana. El autor definió a la ópera como una "práctica encarnada" y desde un lugar de producción podemos establecer un paralelismo con las cantantes entrevistadas. Una de ellas nos decía: "Cuando canto siento como una energía, una cosa que me recorre todo el cuerpo, así como que vibra todo. Es como muy loco, una cosa que no puedo contener...es como un caballo galopando que quiere salir." (Sofía, 21/09/2022). Otra de las cantantes nos comentaba que la ópera es el único género que le permite descubrir cuáles son sus posibilidades vocales, según ella, ningún otro género musical le otorga dicha posibilidad.

Desde un lugar incluso de la semiótica musical, el autor Óscar Hernández Salgar (2011), señala que el enfoque cognitivo corporal de la música ayuda a comprender la experiencia musical de los sujetos oyentes. El autor presenta la teoría corporizada para explicar el significado que los sujetos le otorgan a la música cuando oyen, siendo el cuerpo y los sentidos el centro de todo aquello que se experimenta musicalmente. Las entrevistadas responden a las preguntas muchas veces tarareando la obra a la cual se referían para explicar, como se vio en el capítulo anterior, cómo interpretaban determinada emoción del personaje. A propósito, Hernández Salgar indica que hay una relación directa entre la experiencia musical y la experiencia espacial que vive el sujeto. En base a este postulado, el autor afirma que la música amplía considerablemente el conocimiento y la experiencia cinética (Hernández Salgar 2011, 60). Complementando con esta idea, una de las entrevistadas nos contaba:

Lo que voy sintiendo cuando canto ópera es un descubrimiento, una autopercepción de ver cómo tiene que estar todo mi cuerpo coordinado con mi voz, y ya en el escenario es...disfrutar de las posibilidades vocales que me permite la ópera, las posibilidades que se van abriendo y estando en escena, lo que te va devolviendo también el público y todo eso (Ana, 01/09/2022).

Continuando con la indagación, les consultamos a las cantantes con cuales personajes que han interpretado se identifican, o bien, cuáles han sido aquellos que las interpelan. Quisimos entender si existen otras habilitaciones que la ópera les proporciona y cómo este aspecto se relaciona con la representación de las pasiones. Tal como vimos en el capítulo anterior, la representación de las pasiones se encuentra atravesada por la matriz cultural del melodrama, la cual otorga determinada codificación en la construcción de los personajes que salen a escena. Para ello, una de las entrevistadas, nos indicaba su preferencia por los personajes románticos:

Yo soy muy pícaro, me gustan los personajes pícaros, y me encanta ser esos personajes dramáticos que lo dejan todo. Me gustan los que tienen de todo. Creo que una Violeta sería lo más parecido a eso: tiene esa parte histriónica y de repente el final que es tan dramático y tan... ¡maravilloso! Pero bueno, hay que cantarla a la Violeta (risas). Y también el tema de los amores desencontrados, eso me encanta. Yo soy muy romántica, me divierte, es como liberador” (Lorena, 23/08/2022).

La entrevistada se refiere al personaje femenino principal, la *prima donna*, de la ópera “La Traviata”. Para ella la representación de las pasiones que se vinculan con el amor romántico, el drama amoroso, la conquista amorosa, es lo que también le permite experimentar una sensación

catártica de “liberación”. En su testimonio se presenta una analogía del exceso de pasión o de dramatismo con el concepto de “libertad”, el exceso la lleva a “dejarlo todo”. Por otro lado, entendemos que algo de los personajes que representan en escena les permite a las cantantes reflexionar sobre sí mismas y sobre sus deseos personales:

A mí me gustan los personajes femeninos que rompen con algo. Por ejemplo, Despina me encanta, y lo mismo Zerbinetta porque son mujeres que avanzan, avanzaron en cuanto a la posición de la mujer en ese momento, son personajes que muestran algo de una mujer que no encaja en los parámetros del momento. (...) me cuesta más hacer una mujer que sufre, que muere por amor. Me gusta la búsqueda de esa libertad, salir un poco de eso de lo que no pueden salir, mujeres que rompen con algo para realizarse de alguna forma, con sus ideales y sus deseos, el deseo de la mujer (Ana, 01/09/2022).

En el testimonio citado anteriormente, nuevamente aparece el concepto de libertad, esta vez vinculado a aquello que subvierte el deber ser, en pos del deseo de la mujer protagonista. En este caso, la ópera habilita el poder “jugar” por un momento, saliendo de su cotidianeidad, a subvertir los lineamientos preestablecidos para las mujeres en la sociedad, por ejemplo. Encontramos un fenómeno similar en el testimonio de otra de las cantantes, cuando nos cuenta sobre la representación del personaje protagonista de la ópera “Las bodas de Fígaro” de Mozart. Se trata de Susanna, la joven sierva del palacio del conde y la condesa de Almaviva:

Las bodas de Fígaro es una ópera revolucionaria en la que la Susanna es la que hila toda la trama, desde que empieza hasta que termina está en el escenario, literalmente. La característica es su inteligencia y energía. Ella muestra cómo las personas que estaban en las clases trabajadoras podían ser tan atractivas, tan inteligentes e importantes como las clases ricas, como la aristocracia, para mí eso fue maravilloso. Tenés que transformarte en la Mujer Maravilla más o menos para hacer la Susanna, porque lo es todo, es absolutamente todo (María, 12/08/2022).

La imagen de la mujer disruptiva vuelve a aparecer, aquella que transgrede los estereotipos y rompe con ciertas estructuras. Para la entrevistada, se trata de una lectura superficial y “tonta” el entender a Susanna como una mujer tosca por pertenecer a la servidumbre del palacio, ella compara al personaje con la superheroína ficticia de los cómics creada en la década del 40. De esta forma, entendemos que las cantantes pueden aportar nuevas lecturas a aquello que representan y que buscan de hecho realizar una creación a aquellas figuras que interpretan, aunque, como se vio en el capítulo anterior, se ven muchas veces condicionadas por las directivas de los directores musicales y de escena.

En añadidura, vemos también que las entrevistadas interpretan las acciones de las heroínas de forma positiva, podemos observar un compromiso consciente con el contenido manifiesto del ideal romántico, donde también las cantantes expresan su posición respecto de los valores morales que se dirimen en el melodrama operístico (Radway 1984, 145). Un ejemplo de la valoración moral que hacen de los valores que encarnan las heroínas lo aporta otra de las entrevistadas con su experiencia del personaje de la Cenicienta:

El personaje de la Cenerentola al final me interpeló bastante: es una chica que yo creo que al final de la obra me logro identificar con ella. Más allá de todo lo que le hicieron, triunfó el amor y la bondad y el perdón, por, sobre todo. El perdón hacia ese mundo nefasto. Y ella le demostró a todo el mundo que hay algo mejor, que el camino es el amor, yo pienso que todos deberíamos ser así (Marta, 27/09/2022).

Entendemos que la entrevistada está asimismo atravesada por la matriz melodramática, y los valores en juego son los que la llevan al mismo tiempo a sentirse convocada por el personaje. Otra de las entrevistadas, nos confiesa acerca de Liu, el personaje descrito en el capítulo anterior, heroína de la ópera “Turandot”: “La Liú creo que es el personaje que más he amado yo en mi vida. Ella es el amor llevado a la enésima potencia. Alguien que se mata con tal de que él no pierda amor. Para mí fue increíble cantar eso, fue maravilloso.”

Por su parte, otra de las cantantes nos relata que el sufrimiento que experimenta la protagonista de la ópera “La Traviata”, Violetta, (una joven cortesana quien tiene una historia de amor con un joven de una familia aristócrata), le son muy cercanos por vivencias que ella ha tendido en su vida personal:

Al personaje de Violetta como que lo siento muy cercano, aunque no tenga nada que ver conmigo. No sé por qué, pero hay como una cosa del sufrimiento, de cómo fue su vida, que me hace identificar. Lo humano también, porque hasta antes de esa época por ahí las cosas que pasaban en las óperas eran más tipo "bueno, un conde, es una condesa, es una diosa, es algo mitológico". Eran cosas más elevadas y de repente Verdi, cuando propone esto de “bueno, la protagonista es una prostituta”, fue como polémico. Me gusta esa cosa humana de ese personaje (Sofía, 21/09/2022).

En este caso la condición “humana” del personaje es lo que las hace identificarse con los personajes que interpretan, ya que las acerca a mujeres ordinarias, sin poderes mágicos ni pertenecientes a una clase social diversa a la que las mismas cantantes se auto- perciben. En algún punto, las pasiones que atraviesan al personaje se asimilan a momentos o eventos de las

vidas de las cantantes, el cual las hace sentirlos más “cercaños”. Como se mencionó anteriormente, las entrevistadas han realizado grandes sacrificios para dedicarse al canto lírico, primordialmente porque no pertenecen a un estrato de la sociedad pudiente. El personaje de Violeta es una cortesana del siglo XIX y padece las miserias propias de una clase social subyugada por una clase social política y económicamente más alta: vive en la pobreza y sufre de tuberculosis sin los recursos necesarios para su cura. Algo similar a lo que ocurre con la ópera “La Bohème” de Giacomo Puccini, donde, como nos cuenta otra de las cantantes, la representación de Mimí, está irremediablemente afectada por dicha coyuntura.

Como vemos, en algunos casos el lugar en el cual se posiciona al personaje femenino en el melodrama operístico genera identidad o conexión con las cantantes, hay casos de afinidad con los amores desencontrados, o con personajes de mujeres que pueden funcionar como su alter-ego, formando parte de sus narrativas identitarias. Por otro lado, entendemos que las cantantes comparten con los personajes otros rasgos que las interpelan a partir de sus vivencias personales y sentimientos que les son comunes. Los diversos personajes femeninos que han interpretado, las han interpelado generando en ellas nuevas lecturas de la ópera y es lo que también contribuye a la construcción y sostenimiento de su pasión por el género, y naturalmente, se pone en práctica cada vez que suben al escenario a cantar. Por otro lado, la condición de los personajes, el pertenecer a determinado sector económico- social y atravesar ciertas vivencias, acerca a estas mujeres cantantes a las *prima donna*. Parecería ser que se produce un intercambio simbólico entre el personaje ficticio con lo que las cantantes aportan con su experiencia y trayectoria de vida personal.

3.3 Ópera: entre lo culto y lo popular

Además de la dimensión corporal descrita anteriormente, percibimos en los testimonios que el ser cantantes de ópera les confiere a estas mujeres un carácter de estatus el cual se relaciona con los conceptos de lo sublime o de lo superior. “Lo básico es que hay que ir al teatro para que vos puedas salir de tu vida un rato y puedas entrar en otra vida. Un todo en tres horas. Que haya magia desde algún lado” (María, 12/08/2022), afirma una de las cantantes. En estos testimonios, la pasión que ellas sienten por la ópera se entiende como la búsqueda de la trascendencia y del paso de un estado corriente, ordinario, a otro extraordinario donde se

experimenta lo sublime. “¿Qué me pasa cuando canto? Me siento como libre, como completa. Siento que puedo llegar a cualquier lugar. Uno también con lo que hace como que quiere provocar algo en el otro, ¿no?” (Marta, 27/09/2022), nos dice otra de las cantantes.

Finalmente, se les consultó a las entrevistadas por qué consideran que es importante ir a ver una ópera hoy en día. Varias de ellas respondieron que su valor radica en el hecho de consumir arte y cultura, ya que ello forma parte del “educarse”:

Me parece que lo importante es expresarse y consumir arte y cultura porque nos hace crecer como seres humanos y como profesionales. No importa qué hagamos de nuestras vidas, me parece que da un acervo de profundidad en la persona que tiene que estar, que no puede faltar y que es parte de educarse (Miriam, 19/08/2022).

Siguiendo con esta misma idea otra de las cantantes complementa dicha idea del “crecimiento interior”: “Para hacer ópera tenés que volverte medio como loco porque sos una artista, sos diferente... Pero sos diferente porque elegís diferente, elegís algo que inspira... Y así un montón de cosas que te empiecen a hacer que crezcas desde el interior” (María, 12/08/2022). En este caso, lo sublime parece vincularse a la inspiración interior y está inmediatamente ligado al hecho de ser un artista, como explícitamente lo dice la entrevistada. El artista es “distinto”, por poseer la facultad de inspiración mencionada y, de llegar a experimentar lo sublime, lo que se define como un cultivo del espíritu.

Asimismo, todas las entrevistadas valoran que la ópera se trata de un género donde la voz cantada no posee dispositivos de amplificación, ni es un producto tecnológicamente intervenido. El aspecto “humano”, tal como lo denominan ellas, es lo que enaltecen como el elemento único y de mayor valor en un espectáculo de ópera. En sus testimonios, contrastan la experiencia del reggaetón y el *auto-tune* con la experiencia de la voz cantada en vivo sin interferencias ni intervenciones, aspecto que dispone a la ópera en un lugar de exclusividad y de supremacía por sobre otros géneros musicales o productos culturales.

Ahora está todo arreglado, todo tocado. Vos escuchás a alguien, un disco o algo, y está todo toqueteado. En cambio, ir a ver en vivo, ir a ver teatro —teatro, ópera o lo que fuere—, es importante. Es importante para abrir la cabeza también y no encasillarse en el “punchipunchi” que está de moda hoy y que todos suenan igual. La ópera no es para ninguna clase social en especial, es para todo aquel que quiera abrirse a descubrir, a descubrir todo (Lorena, 23/08/2022).

Tal como señala Claudio Benzecry acerca de los fanáticos de la ópera, las cantantes comparten una visión particular e idealizada del mundo de los bienes culturales en donde está incluida la ópera. (Benzecry 2012, 96). Dicha visión es la autenticidad de la ópera como género impoluto del avance tecnológico que muchos otros géneros musicales utilizan para su producción.

A partir de los testimonios citados en este capítulo, podemos concluir que la ópera no es producida sólo por un sector de élite, sino que es desarrollada por mujeres provenientes de sectores populares, quienes muchas veces no poseen el capital social y económico por el cual parece estar delimitado el acceso al medio operístico. Todas las cantantes entrevistadas se auto perciben de un sector socioeconómico “medio bajo”, en sus palabras, y sin embargo han apostado al desarrollo de su profesión como cantantes, ya que encontraron en la ópera un género que les ha permitido experimentar “algo” que describen como por fuera de su vida cotidiana y que les otorga un sentido de identidad, de expansión, de libertad y de trascendencia. A su vez, la ópera las convoca no sólo a partir de los sentidos sino también con sus argumentos melodramáticos y a través de los distintos personajes que componen el polisémico entramado de la ópera, a partir de ciertos rasgos que tienen que ver con sus experiencias personales o que se erigen como modelos a seguir.

Si bien, en el capítulo anterior vimos cómo las cantantes se encuentran atravesadas por el melodrama y los cánones de representación, por otro lado, y yendo más allá en el análisis de los testimonios, entendemos que las vidas de las cantantes contribuyen a sostener y construir el imaginario ideal dotado de lo sublime que ellas le confieren a la ópera. En estos casos, la representación de las pasiones no sólo se constituye a partir de la *performance* en escena y la dimensión corporal que amplía dicha experiencia, sino que la interpretación puesta en juego pareciera basarse en los ideales que estas cantantes han construido y que asimismo sostienen con la experiencia de sus propias vidas. El ideal imaginario de la ópera como espacio extraordinario que las habilita a ser “libres”, también les confiere la autopercepción de cierto “status” socio cultural. La ópera es más que otros géneros musicales, según sus testimonios, por su actualidad humana y por la presencia irremediable de una voz que canta en el vivo, sin mediaciones de por medio.

Hasta aquí, una aproximación a la representación de las pasiones en la ópera que se reproduce en la actualidad en Buenos Aires, a partir del testimonio que las mismas protagonistas y productoras de la pasión nos han compartido. En relación a lo expuesto en el primer apartado de este trabajo, como se vio, la dimensión corporal posee históricamente hasta hoy un papel central en la representación, así como la vocalidad. La matriz cultural del melodrama continúa replicándose hasta nuestros días y son muy pocas las versiones en donde éste se desafía, a partir de lo comentado por las entrevistadas. Sin embargo, estas mujeres aportan desde su propia vida y de sus experiencias personales creatividad a aquellos que representan, y fundamentalmente, buscan manifestar su pasión y compartirla a los demás. Podemos decir que la ópera funciona como un lugar que les otorga sentido a su vida, y es precisamente aquello en donde radica la importancia de la práctica del canto y la actuación. Tal como lo indica la autora Susan McClary, las mujeres suelen aportar diferentes experiencias al diálogo cultural, lo cual enriquece nuestra comprensión sobre la experiencia humana (McClary 2017, 3).

En el primer capítulo vimos a través de la revisión del origen y desarrollo del género operístico, cuáles conceptos filosóficos y culturales intervinieron en la construcción y codificación de las pasiones, atravesadas por una confluencia de clases, una clase aristocrática y otra popular, principal consumidora de la ópera en las grandes casas de ópera del mundo y en Argentina con los inmigrantes europeos. A través de la historia vimos cómo los gestos, las posturas, las miradas, el elemento de lo “exótico”, y sobre todo, la voz confluyen en la creación de determinada idea de representación, dando a vida a los distintos personajes que intervienen en el melodrama operístico.

En el segundo capítulo, se realizó un análisis a partir de los testimonios de las cantantes sobre la representación en sí de cada personaje, corroborando que la presencia de la vocalidad y la gestualidad, continúan siendo parte de la representación de las pasiones en una obra. Sin embargo, estas representaciones se ven también condicionadas por las directivas impuestas por los *reggie*, y directores musicales. El mercado, aquí, también hace su intervención.

Finalmente, tal como fue expuesto en este último apartado, el análisis de las experiencias personales de las mujeres cantantes entrevistadas nos permitió ir un poco más allá para entender qué más interviene en la representación de pasiones en el género y cuáles identificaciones se producen. Analizamos brevemente cómo estas mujeres entienden a la pasión, cómo la

experimentan, y qué es lo que estas vivencias alimentan o contribuyen a las representaciones que realizan. A partir de sus vidas y de su procedencia de estratos sociales no pudientes, ya que la mayoría de ellas se auto- perciben de clases medias y bajas, entendemos que se confirma la confluencia de clases planteada al inicio de este trabajo, donde mujeres de sectores populares pueden aportar a un género considerado de élite, su mirada y sus vivencias. Las mujeres entrevistadas, han encontrado en el canto un medio de expresión, el cual lo viven como un juego del cual son parte y el cual construyen a través de su experiencia personal. Tal como lo indica la autora Susan McClary, las mujeres suelen aportar diferentes experiencias al diálogo cultural, lo cual enriquece nuestra comprensión sobre la experiencia humana (McClary 2017, 3).

La ópera, como se vio, posee hoy un recorrido de miles y miles de años, iniciándose en el continente europeo para ser luego replicado en diversos países del mundo, convocando a espectadores de distintos sectores sociales y culturales. Sus formas en la actualidad, sus puestas en escena han comenzado a variar y a mostrar una versatilidad de lecturas y reinterpretaciones que la vuelven un género, aunque viejo, paradójicamente actual. Es interesante abrir la lectura y el estudio a los nuevos matices y reapropiaciones del género que se generan, porque también de ese modo entendemos que van cambiando los modos de representación y el concepto de pasión que se pone en juego.

Si bien sabemos que la pasión y sus codificaciones culturales pueden entenderse como un bien que es producido y distribuido para el mero consumo, las cantantes nos han mostrado que puede haber algo más que dote de sentido aquello consumible.

“¿Para qué existe el arte? ¿A quién le hace falta? ¿Hay alguien a quien le haga falta?” (Tarkovski 1996, 59).

Conclusiones

La historia de la ópera cuenta que ésta se inició en el continente europeo como un medio político de legitimación de la monarquía absoluta, teniendo como antecedente al teatro barroco, reflejo del absolutismo principesco, período en el cual, siguiendo a Waisse el sentimiento, la sexualidad y la sensualidad eran privilegios de cierto sector social (Waisse 2013, 5). Posteriormente, con la emergencia del primer teatro popular en Venecia, se volvió accesible a todo aquel quien pudiera abonar su entrada, dejando así que sus espectadores, no fueran ya miembros selectos de una corte monárquica o noble, sino, el pueblo. Tal fue la influencia del género que muchos inmigrantes italianos y españoles en Buenos Aires, fundaron su propio teatro de ópera y zarzuela: un espectáculo colectivo donde aunaba la identidad de todos aquellos que llegaban a América, con la añoranza de su tierra.

Desde aquel entonces, para la representación de pasiones existía una retórica gestual, la cual acompañaba a la vocalidad en escena (Waisse 2013, 5). La tragedia ática conformaba el argumento central de las óperas y los gestos, las posturas y las miradas, así como el elemento exótico confluyeron en las ideas de representación, dando vida a los distintos personajes que intervienen en el melodrama operístico. La matriz cultural del melodrama, retomando a Cruces (2008), como metáfora de lugar donde convergen la pluralidad de elementos que dan identidad a una cultura, conforma el entramado argumental de las distintas óperas, como se vio, sus tramas heterogéneas y diversas provienen tanto de la literatura europea, como del relato popular. Por otro lado, tal como se vio en América Latina, el carácter exótico de las tramas, “la otredad” de sus personajes salvajes, son los que han fundado el género en el continente. Dichos elementos

melodramáticos y exóticos conforman la representación de pasiones, las cuales, llegan hacia diversos sectores sociales.

Podemos concluir que, así como Muñiz Sodré definió a la telenovela latinoamericana como una mezcla de elementos de la tradición folletinesca melodramática con referencias mitológicas, fragmentos de retórica literaria culta y aspectos de la actualidad periodística, la ópera como género musical también podría erigirse sobre esta misma definición (Muñiz Sodré, 1997).

En el segundo apartado, se les consultó a las cantantes sobre la representación de cada personaje y sus respectivas pasiones. La matriz melodramática atraviesa la interpretación de los mismos y confirmamos que la ópera continúa replicando dicha matriz con sus arquetipos: los plebeyos y pages se desplaza por el terreno de lo bajo, mientras que los reyes y nobles pertenecen al mundo de lo “elevado”. Las cantantes recurrieron a lugares comunes respecto a la mujer “fácil”, ingenua y poco inteligente, mientras que la *femme fatal* es rebelde, no sabe de normas ni de límites y es amada por todos los hombres. Sin embargo, las cantantes hacen su propia lectura de los personajes aportándole valor a su representación. De todos modos, los lineamientos de los directores musicales y artísticos son quienes poseen la última palabra y decisión por sobre la representación. Nos preguntamos en este caso, si, así como ha sucedido en una reproducción de Carmen en la ciudad de Florencia, continuarán desafiando ciertos arquetipos sociales, construidos y prepretados desde hace más de un siglo.

Por otro lado, respecto al fenómeno del exotismo presentado en el primer apartado y luego mencionado en el segundo, vemos que éste es encarnado por mujeres heroínas, quienes en general se encuentran en inferioridad de condiciones respecto sus antagonistas: ellas no son condesas, ni reinas, ni princesas, más bien todo lo contrario. En algunos casos desafían el orden pre-establecido en la cultura en la cual se narra su historia, son “lo otro” desde una óptica occidental: gitanos, personajes provenientes del medio oriente, brujas que ven el futuro, entre otros ejemplos.

En el último apartado, cantantes entrevistadas nos han dejado entrever cómo sus vidas y experiencias personales sostienen y constituyen a la ópera como lugar donde se da lo sublime, aquello que algunas llamaron una “epifanía”. Su pasión por la ópera, a pesar de la carencia, del capital económico y social para el acceso y la inserción profesional en el género, se funda en el

sentimiento de trascendencia que ellas experimentan cuando cantan en un escenario frente a un público, exhortándolas de su propia cotidianeidad. Asimismo, la ópera para ellas, comporta un espacio ideal donde no sólo, sienten que son “ellas mismas”, sino que les otorga determinada superioridad moral y espiritual. A pesar de autoperibirse como mujeres de una clase trabajadora, carente de recursos y contactos en el medio, son parte de un género el cual es socialmente entendido como de cierto sector socioeconómico, “culto”.

A continuación, algunas reflexiones a partir de lo analizado en este trabajo. La autora Marta Savigliano, en función a su estudio sobre la construcción histórica de la pasión sobre el tango, sostiene la idea de que la misma está inherentemente ligada a “lo femenino”. En su caso, la autora hace referencia a la danza española, la cual señala que fue feminizada a partir del exceso de pasión que se manifestaba en su *performance* física. Siguiendo con esta idea, entendemos que en la ópera la pasión cuenta con un fuerte componente de carácter femenino, es por ello que, en vistas a futuras investigaciones, sería interesante ampliar dicho análisis desde una perspectiva de género. En la ópera las mujeres y la pasión componen un núcleo no menos relevante y un común denominador que compone a la trama melodramática operística. Por otro lado, como se vio en el primer apartado y en el segundo, las características vocales que comportan los distintos personajes se han naturalizado y asimilado a determinado género: los hombres héroes son los tenores mientras que las sopranos son las heroínas, vírgenes y abnegadas. Por su parte, la maldad tiene su tesitura vocal: la mezzosoprano para las mujeres, y los barítonos para los hombres. Sería interesante ahondar en esta histórica y tan anclada distinción: ¿la voz de los tenores, pesada y fuerte representa la virilidad masculina todavía hoy?; ¿Por qué la liviandad propia de voces femeninas sigue siendo atribuida a las características de una figura religiosa como una virgen?

Si bien sabemos que la pasión y sus codificaciones culturales pueden entenderse como un bien que es producido y distribuido para el consumo, las cantantes nos han manifestado a partir de sus testimonios, que puede haber algo más que dé sentido a aquello consumible, y que ellas mismas pueden aportar desde su lugar valor a lo que interpretan. La ópera sigue funcionando como lugar de confluencia de distintos sectores sociales, y sería interesante, en una futura investigación, entender cuales son los usos y reappropriaciones que se dan, para nuevas y más ricas lecturas de la obra.

Bibliografía

André, Naomi Adele. 2006. Sounding voices: Modeling Voice and the *Period Ear* y Taming Women's Voices: From Hero to Pageboy. En *Voicing gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, 1- 16; 103 – 128. Indiana: Indiana University Press.

Benzecry, Claudio E. 2012. *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Bianconi, Lorenzo y Pestelli, Giorgio. 1987. Il sistema produttivo e le sue competenze en *Storia dell'opera italiana*, Vol. 4, 1 – 28. Turin: E.D.T Edizioni di Torino.

Borda, Libertad y Lehkuniec, Ramiro. 2016. Matrices culturales y telenovela: La leona y Los ricos no piden permiso. *Actas de Periodismo y Comunicación*, Vol. 2, N° 1. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.

Brooks, Peter. 1976. La estética del asombro. En *The Melodramatic Imagination*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.

Burke, Peter. 1978. El triunfo de la cuaresma en *La cultura popular en la Europa Moderna*, 295 - 342. Madrid: Alianza.

Cetrángolo, Aníbal Enrique. 2015. América en la escena operística. *Zilbaldone. Estudios italianos*, Vol. 3. (Enero). Venecia: Universidad di Veneto.

Cotello, Beatriz. 2003. La mitología clásica en la ópera argentina. *Revista Circe* 8 (Mayo). La Pampa: Universidad Nacional de La Pampa.

Cruces, Francisco. 2008. *Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento*. Barcelona: Anthropos, N° 219.

Fubini, Enrico. 2001. Del razionalismo barroco all'estetica del sentimento en *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, 1 -21. Turín: Piccola Biblioteca Einaudi.

Gramsci, Antonio. 2009. Literatura Popular: Concepto de nacional-popular. En *Literatura y vida nacional*, 139 – 145. Buenos Aires: Las cuarenta.

Hennion, Antoine. 2001. Melómanos: el gusto como performance en *Hacia una nueva sociología cultural: Mapas, dramas, actos y prácticas*. En Benzecry 2012, 213 – 242. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Hernández Salgar, Óscar. 2011. La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. Tesis Doctoral en Ciencias Sociales y Humanas, Pontificia Universidad Javeriana.

López Rodríguez, Fernando, 2021. *De Carmen a Medea: Figuras de la bruja en la danza escénica española y europea*. En López-Pelaéz Casellas 2021, 86 – 114.

López-Pelaéz Casellas, M. Paz, coord. 2021. *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*. Jaén: Editorial Universidad de Jaén.

Martín Barbero, Jesús. 1982. Memoria Narrativa e industria cultural en *Comunicación y cultura*, Nro. 10. Cali: Universidad del Valle.

Mazziotti, Nora, comp. 1993. Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo. En *El espectáculo de la pasión*, 153 - 163; Buenos Aires: Colihue.

McClary, Susy. 2017. ¿Sigue importando el género en los estudios de música? En López-Pelaéz Casellas 2021, 15 – 30.

Monsiváis, Carlos. 2006. Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América latina). En Dussel, Inés y Gutiérrez, Daniela (comp.) En *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, 23 - 37. Buenos Aires: Manantial, Flacso, Osde.

Morales-Villar, María del Coral. 2021. La enseñanza del canto y la mujer en España en el siglo XIX: Las voces no silenciadas. En López-PelaézCasellas 2021, 34 – 40.

Poblete Varas, Carlos. 1983. Capítulo III: El barroco temprano. En *Historia de la música occidental*, 144 – 160. Chile: Ediciones Universitarias Valparaíso.

Radway, Janice. 1984. Conclusiones. Reading the romance. En *Women, Patriarchy and Popular Literature*, 141 – 146. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Savigliano, Marta E. 1995. Eroticism, Exoticism, and the Colonizing Gaze y Manufacturing Exoticism. En *Tango and the Political Economy of Passion*, 73 – 95. Boulder, Colorado: Westview Press.

Spataro, Carolina. 2012. Señora de las cuatro décadas: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad en E-Compós, Revista de la Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, N° 16. Brasília: en prensa.

Spataro, Carolina. 2012. *Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo*, Buenos Aires: Mimeo.

Tarkovsky, Andrei. 2002. El arte como ansia de lo ideal en *Esculpir en el tiempo*, 59 -76. España: Rialp ediciones.

Taylor, S.j. y Bogdgan, R. 1994. La observación participante en el campo en *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, 17 -27. Barcelona: Paidós.

Waisse, Lizzie. 2013. *El cuerpo canta. Una poética de la actuación en ópera y teatro musical*. Buenos Aires: Elizabeth Waisse.