



EL FANÁTICO DE LA ÓPERA

etnografía de una obsesión

claudio e. benzecry

sociología y política

Traducción: Alcira Bixio
Corrección: María Gabriela Ubaldini

EL FANÁTICO DE LA ÓPERA

etnografía de una obsesión

claudio e. benzecry

siglo xxi editores, méxico

CERRO DEL AGUIA 248, ROMERO DE TERREROS
04310 MÉXICO, D.F.
www.sigloxxieditores.com.mx

siglo xxi editores, argentina

GUATEMALA 4824, C1425BUP
BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

salto de página

ALMAGRO 38
28010 MADRID, ESPAÑA
www.salto depagina.com

biblioteca nueva

ALMAGRO 38
28010 MADRID, ESPAÑA
www.bibliotecanueva.es

anthropos

DIPUTACIÓN 266, BAJOS
08007 BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

Para Monique, que siente la música como nadie.

Benzecry, Claudio

El fanático de la ópera.- 1ª ed.- Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

320 p.: il.; 16x23 cm.- (Sociología y política)

Traducido por: Alcira Bixio

ISBN 978-987-629-214-6

1. Etnografía. I. Bixio, Alcira, trad. II. Título
CDD 305.8

Título original: *The Opera Fanatic. Ethnography of an Obsession*

© 2011, by the University of Chicago. All rights reserved

© 2012, Siglo Veintiuno Editores S.A.

Ilustración de cubierta: Mariana Nemitz

Diseño de cubierta: Peter Tjebbes

ISBN 978-987-629-214-6

Impreso en Impresiones Martínez // Camila Quiroga 870, Burzaco,
en el mes de mayo de 2012

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina // Made in Argentina

Índice

Prefacio	13
Agradecimientos	19
Introducción	23
Da capo con la ópera, la sociología y la etnografía	23
Ingresar en la ópera por la entrada de artistas	27
Voces: locales, de extraños y de sociólogos	35

PRIMERA PARTE

Telón de fondo

1. Un teatro de ópera para la “París de Sudamérica”	45
El sabor de Buenos Aires	45
La ópera y la ciudad vieja	46
Sociabilidad burguesa en la ciudad liberal	48
¿Quiénes entraron primero?	51
De trabajadores, monstruos y populacho	56
Las elites, los italianos y las autoridades de la ciudad	60
¿Dos teatros Colón?	62
Un escenario establecido	64
Los números	67
Los teatros de ópera de Buenos Aires	69
La arquitectura del fanatismo	71
En el paraíso	72
2. “Fue amor a primera vista.” Biografía y trayectoria social de los ocupantes del sector de pie	77
Los fantasmas	77
¿Hay un lugar social para la pasión?	91
Los orígenes inciertos de una pasión	95

“Porque amo la ópera”	101
“¿Qué dijeron que hacen?”	104

SEGUNDA PARTE
El primer plano

3. Cómo se llega a ser un fanático de la ópera.	
Pertenencia cultural, mediación y diferenciación	109
Indigentes en el umbral	109
El punto ciego: la alta cultura y los procesos de iniciación	112
Cómo aprendieron qué es una ópera	113
Situación 1: la charla sobre la ópera	115
Situación 2: el maestro en acción	120
Situación 3: la comunidad de los <i>connaisseurs</i>	126
El contrato de escucha	129
Algunas palabras sobre el gusto, el apego y la iniciación	133
4. La escucha moral. Las fronteras simbólicas, el trabajo sobre el sí mismo y el compromiso apasionado	135
Los barras bravas de la ópera	135
¡Lírico spinto, por favor!	137
La ópera corporal	141
Los trucos espaciales	144
Un código de conducta apasionado	148
Los de arriba y los de abajo	152
El público nuevo	154
El gallinero del gallinero	157
“Enseguida dudo de lo que dice un crítico”	163
Ópera sacra	168
5. Héroes, peregrinos, adictos y nostálgicos.	
Repertorio de los modos de comprometerse en la búsqueda de trascendencia	171
Ser uno con la música (en compañía de extraños)	171
Ópera devocional	177
Las formas elementales de la vida operística	182
La ausencia del intercambio de capital	188
La pasión del fanático de la ópera	191
En busca de la trascendencia	215

TERCERA PARTE

Final

6. “¡Estaban tocando en mangas de camisa!”	
Decadencia, memoria y el nacionalismo de la alta cultura	219
Cantantes, piqueteros y huelguistas	219
Se desmorona una ciudadela mágica	222
Brechas	225
2002	240
“Los cantantes no están interesados en pasarse todo un mes aquí”	245
Las sopranos mnemónicas	247
Un aire de familia	255
¿Reconstruir los diques?	259
7. “Te hemos contado toda nuestra vida.”	
Conclusiones e implicaciones	261
Sobre el amor	261
El amor por...	266
El estatus	271
Las obras	277
Posfacio a esta edición	283
Referencias bibliográficas	289
Índice de figuras	317

Prefacio

En 2002, viajé junto a un grupo de entusiastas de la ópera a La Plata –la capital de la provincia de Buenos Aires– para ver una nueva producción de *La bohème*. Fuimos en un ómnibus que el gobierno provincial había habilitado en un intento de volver a familiarizar al público con el teatro Argentino,¹ que había sido reinaugurado recientemente después de un intervalo de veinticinco años (un monstruoso incendio había consumido el antiguo edificio en 1977). El nuevo edificio es una construcción modernista de cemento, realmente poco atrayente y, lo que es más importante, con una capacidad para dos mil doscientas personas, una cifra demasiado grande para una ciudad llena de estudiantes universitarios que tiene, como máximo, unos cien mil habitantes. Por esta razón y a causa de la importancia del teatro Colón de Buenos Aires, los ómnibus buscaban al público interesado en el estacionamiento de este último teatro, “rival” del primero, y lo conducían gratis hasta el de La Plata. Era una manera de hacer que la gente se acostumbrara a un viaje de cincuenta kilómetros para llegar al teatro Argentino y también una manera de competir con el antiguo y prestigioso Colón en muchos otros niveles. El gobierno de la ciudad de Buenos Aires, que administraba el teatro Colón, era parte de la denominada Alianza entre la tradicional Unión Cívica Radical y algunas fuerzas de centroizquierda; el teatro Argentino, por su parte, estaba administrado por el gobierno provincial, entonces en manos del Partido Justicialista. Las confrontaciones entre los directores artísticos de los dos teatros se habían vuelto más virulentas desde que uno de ellos había querido reemplazar al otro (a cargo del Colón) y decidido montar óperas con un fuerte contenido político, como lo venía haciendo su rival desde hacía un tiempo. La competencia era personal, política y también geográfica (una ciudad rica contra una provincia pobre), pero el terreno era artístico y el botín era el prestigio y el público.

¹ El teatro Argentino es el principal teatro de ópera de La Plata y el segundo en importancia del país.

Mis compañeros de ómnibus –quienes, a pesar del objeto del viaje, tenían una radio en la que sonó cumbia² durante la mayor parte del trayecto– eran principalmente “amantes de la ópera” de clase media que aprovechaban cualquier oportunidad que se presentara para asistir a una función de ópera en vivo. Entre cien y trescientas personas viajan regularmente en esta clase de ómnibus hacia La Plata³ –otras lo hacen en ómnibus de línea o comparten un mismo automóvil– para asistir a las funciones del teatro Argentino. Durante el trayecto, una mujer me preguntó quién era yo. “Acá nos conocemos todos y nunca te había visto. ¿También sos amante de la ópera?”. Cuando declaré que mi viaje tenía un propósito sociológico, la mujer contestó: “Muy inteligente de tu parte; hiciste muy bien en venir aquí. Es el sitio indicado para aprender todo lo que quieras saber sobre la ópera. También deberías ir a las filas donde se venden entradas baratas y a la parte del teatro donde la gente asiste de pie; allí aprenderás unas cuantas cosas. Los que van al “gallinero”⁴ son los que realmente aman la ópera y saben todo sobre ella. Ellos van a hablar con vos, te van a explicar la diferencia entre una coloratura y una soprano dramática, y así, poco a poco, vas a aprender”. Tomé nota de su consejo pero seguí concentrado en las características más evidentes del mundo operístico argentino que habían surgido al comienzo de mi viaje –el carácter público y subsidiado de su financiación, el carácter político de su organización y el carácter social de su consumo, principalmente de clase media y con algunos elementos de clase baja–, pues estaba tratando de relacionarlas con lo que creía que sería una argumentación en contra de *La distinción*.

Durante años, las ideas del libro seminal de Pierre Bourdieu habían influido intensamente en mi comprensión de las prácticas culturales y, cada vez que alguien me hablaba de las cosas de las que disfrutaba, yo tra-

taba de situarlas en algún lugar de la estructura social, aunque se tratase de un lugar en alto grado microdiferenciado. Viajes como aquel me permitían elaborar estas ideas y preguntarle a la gente sobre su trayectoria, su educación y su historia personal. También me interesaba desarrollar un instrumento que me ayudara a clasificar el gusto y a asociarlo a las posiciones propias de un espacio social. Esperaba que a la mayoría de esas personas les gustaran también otras prácticas de la cultura elevada, como sugería la bibliografía estadounidense sobre el consumo de arte.

Es evidente que yo no estaba sociológicamente preparado para lidiar con lo que comencé a aprender en ese viaje y, poco después, en cada conversación que entablaba con algún amante de la ópera. Me sorprendió la intensidad con que se relacionaban con ella. Me sentí sumamente impresionado cuando, en el trayecto de regreso desde La Plata, una mujer de mi edad me dijo que había visto *La bohème* probablemente unas quince veces y la había escuchado muchas más, pero que no podía evitar llorar al final cuando Mimí muere, aun sabiendo que eso va a pasar. Incluso había acuñado una expresión para esa experiencia: el efecto *Bohème*.

En aquel viaje, empecé a considerar seriamente otras cuestiones: ¿Qué tipo de emociones puede producir el arte? ¿Qué le hace exactamente la música a la gente? Algunos filósofos, como Platón, habían señalado las características civilizadoras de cierta clase de música; mediante una homología entre estructura social, formas de conciencia y estructura de la música, Theodor Adorno había tratado de alcanzar una mejor comprensión de los modos en que la música media en las relaciones sociales. Hasta entonces, para mí, todo aquello había sido, paradójicamente, sólo ruido.

Poco después, descubrí que la ópera es un lugar donde la gente se siente impulsada a hablar con extraños sobre lo que acaba de oír (aquí excluyo explícitamente el verbo “ver”) y a compararlo con sus experiencias previas con la misma obra, ampliando así, aparentemente, su interminable conversación sobre una ópera en particular. Estas conversaciones espontáneas no se daban en cualquier momento; siempre ocurrían luego de fragmentos de música muy específicos, fragmentos sumamente conocidos y esperados con ansias. Esta preparación no empañaba el goce; antes bien, lo incrementaba. Cada vez que un fanático de la ópera comenzaba a hablar, llovían nombres de arias y referencias a fragmentos musicales. Como cuando uno comienza a salivar justo antes de saborear una golosina, al parecer, la experiencia auditiva prepara el cuerpo para una serie de reacciones, que se transmiten tanto a través del discurso como de la corporización. Todo esto me llevó a considerar en qué medi-

2 Originaria de Colombia, la cumbia ha sido famosa y apreciada en la Argentina durante largo tiempo, y en la década de 1990 se impuso en todo el país como un ritmo de moda cuando se hizo popular en la clase baja de los principales centros urbanos. Su estructura rítmica básica es 4/4 y en ella pueden reconocerse influencias tanto africanas como del Nuevo Mundo.

3 Para el estreno de *Tosca* de 2001, cantada por Darío Volonté, el gobierno provincial envió veinticuatro ómnibus repletos de oyentes desde el estacionamiento del Colón hasta La Plata.

4 Se llama “gallinero” a la galería superior de los teatros de Buenos Aires. Aunque el nombre se originó en teatros como el Marconi, que solían instalar entramados de metal para contener a los fanáticos más ruidosos y agresivos y evitar que lanzaran alimentos al escenario, todavía se lo usa para designar el paraíso.

da determinada obra de arte podía llegar a constituir el *locus* de un compromiso personal y emocional, un lugar de entrega capaz de producir una serie de efectos apreciables a través de la conversación pero que se entendían mejor mediante la observación.

En contra de lo que afirma la bibliografía sociológica que equipara las obras de arte con sus condiciones de producción y hace de cada elección estética una búsqueda de distinción, sentí que allí había algo más: la creencia de que las emociones sólo pueden expresarse a través del amor por la ópera –el drama cantado–, la idea de que a veces las palabras no alcanzan. O, como me dijo uno de mis entrevistados: “La ópera es realmente visceral. Hay que pensarla así: el hombre no canta, pero cuando la emoción empaña la palabra hablada, inmediatamente se empieza a cantar. Es como si yo te anunciara que tu madre acaba de morir. Vos dirías ‘No, no, nooooo’ [en tono alto y sostenido]. Y ya estarías cantando. Es como el grito de Brunilda”.

Fue entonces cuando detuve mi investigación por un tiempo. Con las herramientas sociológicas que llevaba, no podía desentrañar lo que estaba escuchando. Podía aprender varias cosas sobre la clase, el estatus y la política, pero había muchas otras que de ninguna manera parecían sociológicas. Aún estaba tratando de superar algunas experiencias asombrosas que había presenciado (gente que imitaba a la soprano en un recital de Verdi, personas que pasaban horas arrodilladas con las manos aferradas a una baranda mientras escuchaban a Wagner, algunas que lloraban no sólo cuando escuchaban un aria sino además cuando me contaban por qué amaban la ópera, y otras que sonreían y adquirirían aplomo cuando recordaban la primera ópera que habían escuchado en su vida) y otras que me habían contado (historias de sacrificios personales y familiares hechos sólo para asistir a una función, la convicción de que una niña había muerto porque se llamaba igual que la protagonista de una ópera “maldita”).

Quería encontrar una manera de vincular las historias personales con un nivel de análisis más colectivo y con algunas preguntas que consideraba más fáciles (¿o más sociológicas?) de responder. También me proponía encontrar la manera de situar la ópera en la alta cultura, hacer justicia a la potencia discursiva de los entrevistados, con su conocimiento de los detalles y en alto grado esotérico y, al mismo tiempo, incluir mis observaciones de todas esas personas que se afanaban por lograr una mejor visión del escenario o permanecían de pie durante horas una tarde de verano o lloraban al final de un aria. Estaba haciendo un gran esfuerzo por vincular la bibliografía sobre la distinción –

su énfasis en la clase, el estatus y la moral– con una microcomprensión más personalizada de las prácticas que pusiera de relieve las diversas técnicas mediante las cuales se alcanza un compromiso y una conexión provisoria de lo social y lo personal hasta el punto en que lo individual se disuelve en una “disposición sociotécnica de pasión”. También estaba intentando resolver algunos enigmas específicos de la Argentina. Por ejemplo, ¿qué relación existe entre la cultura elevada y el goce que proporciona en un país donde esta forma de arte se popularizó muy tempranamente? ¿Cómo se relacionó la gente de clase media con la alta cultura durante un extenso período de decadencia social, económica y política? Me interesaba echar luz sobre las limitaciones que tienen los modelos sociológicos dominantes para explicar la relación entre arte, estatus y clase en los países periféricos. Y entonces vi la película de Alain Resnais *On connaît la chanson* [Conozco la canción]. El último tema de la banda sonora era “Canción popular”, de Claude François:

Es algo que va y viene.
Hecho de pequeñeces,
es algo que se canta, que se baila, que vuelve,
y se recuerda como una canción popular.
El amor es como un estribillo.
Se te escurre entre los dedos,
es algo que se canta, que se baila, que vuelve,
y se recuerda como una canción popular.

Si bien, a primera vista, la canción presenta una teoría de la emoción (ejemplificada por el amor) y la música y la cualidad mnemónica que las vincula, había algo más en ella que sirvió para calmar mis preocupaciones sociológicas. Esta canción francesa me acercó más a algo que el crítico literario británico Richard Hoggart (1957) había analizado al referirse a la cultura popular de Inglaterra en los primeros años de posguerra: la búsqueda de “un hogar para el sentido”. Por un lado, el concepto apuntaba a una de las ideas más esenciales y melodramáticas de la ópera: la creencia de que, cuando las palabras no bastan para expresar el sufrimiento, el *dramma per musica* toma la posta. Por el otro lado, establecía el marco de referencia (o la tradición) a través del cual la gente puede elaborar algunos de sus interrogantes personales. La obra de Resnais emplea la canción como un medio de expresión –si no de resolución– posible de algunos de los conflictos personales del protagonista. Cada

vez que surge un problema, la música llega súbitamente a los labios del personaje principal. Lo que escuchamos en el filme son los fragmentos “precisos” –para quienes “conocen la canción” y quieren expresar sus conflictos personales– de una antología de canciones populares famosas. Se convoca a Edith Piaf, Charles Aznavour, Johnny Hallyday, Serge Gainsbourg, Jane Birkin, Gilbert Bécaud, Josephine Baker y Eddy Mitchell para que sean el mantra protector que ayuda a expresar en público lo que los personajes sufren en privado.

Comprender cómo las personas se aficionan a la ópera –un producto cultural en extremo complejo, históricamente considerado un significativo de la clase, la nación y el estatus– y la convierten en su propia canción privada es la lección emocional, biográfica, cognitiva y musical que extraje de los múltiples “viajes a la ópera” que hice durante los últimos cuatro años. En las páginas siguientes, voy a desenmarañar los resultados de esta experiencia. Espero que al llegar a la última pueda emerger victorioso, como el personaje del filme en la escena final, y preguntar en voz bien alta: “¿Alguien conoce esta canción?”.

Agradecimientos

Dorothy Parker solía decir que detestaba escribir pero que le encantaba haber escrito. Me gustaría hacer más esas palabras y olvidar, al menos por estas pocas páginas, la intensa angustia que sentí antes de escribir cada sección de este libro. Durante ese proceso, amigos, colegas y mi familia se encargaron de hacerme la vida más fácil.

Ante todo quiero agradecerle a Craig Calhoun. Sólo tengo palabras de gratitud para él. Su rigor intelectual, combinado con una rica imaginación sociológica y un profundo conocimiento de la teoría social, mejoró la calidad del libro y –espero– mi trabajo en general, ¡aunque sólo haya sido por ósmosis! Tom Ertman ha sido un gran defensor de mi obra y un incansable compañero de conversaciones sobre la ópera, el cine argentino y Max Weber. Me abrió generosamente las puertas de su casa, me presentó a su familia y me guió a través de las múltiples transiciones de la vida académica estadounidense. Eric Klinenberg me alentó a concentrarme en mi trabajo, a reflexionar sobre sus aspectos más interesantes y a terminar los artículos, los exámenes, la tesis y ¡el libro!

También he tenido la fortuna de recibir la orientación y el apoyo de dos verdaderos hombres del Renacimiento que fueron mis modelos tanto en las actividades académicas como en la vida: Juan Corradi y Richard Sennett. Hago extensiva mi gratitud a Neil Brenner, Harvey Molotch, Doug Guthrie, Florencia Torche y Ruth Horowitz, de la Universidad de Nueva York (NYU), y a Patricia Clough, Michael Blim, Mitch Duneier y el ya fallecido Bob Alford, del Centro de Graduados de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY), por la generosidad de su cálida estimulación intelectual y sus magníficas aptitudes analíticas.

Javier Auyero juega en una liga propia. Desde los comienzos de mi vida en Nueva York, adoptó el rol de hermano mayor y, con su compañera Gaby Polit, no escatimó esfuerzos, intelectuales y de todo tipo, para hacerme sentir como en casa. ¡Gracias, O’sheer!

Escribí la versión final del manuscrito en la Universidad de Connecticut, donde mis colegas del Departamento de Sociología me ofrecieron

perspectivas novedosas que me permitieron ver más allá de los marcos teóricos a los que me había atendido inicialmente. Quiero hacer pública mi más profunda gratitud a Gaye Tuchman y Andrew Deener, que leyeron el libro en muchas de sus etapas. Andrew ha llegado a ser, además de un colaborador académico, un amigo; a veces nos cuesta determinar cuál de los dos fue el primero en tener una idea o sugerirla. También quiero agradecer a Davita Glasberg, Bandana Purkayastha, Maya Beasley y Clint Sanders los diversos intercambios intelectuales así como el buen ambiente de trabajo que me permitió dedicarme a terminar el libro. La universidad me ofreció un gran apoyo para concluir las revisiones al otorgarme una beca (Junior Faculty Small Grant).

Presenté partes de esta investigación en sus diferentes etapas y recibí una respuesta alentadora de colegas que no pertenecen a mi entorno inmediato. Agradezco esa devolución a Tia DeNora, Howie Becker, Paul DiMaggio, Vera Zolberg, Randall Collins, Marco Santoro, Lisa McCormick, Rene Almeling, Ryan Centner, Shamus Khan, Colin Jerolmack, Tom Kemple, Nancy Hanrahan, Sunwoong Park, Andy Lakoff, David Halle, Diane Barthel y Rob Jansen.

Hace algunos años formo parte del taller semanal del Centro Yale para la Sociología Cultural. Agradezco a Ron Eyerhan haberme invitado, a Jeff Alexander por comentar partes de este proyecto, a Isaac Reed por invitarme al JTS [Junior Theorists Symposium] y ponerme en contacto con el grupo, y a los participantes del coloquio por mantener mis músculos intelectuales en forma.

Phil Smith superó ampliamente sus obligaciones de evaluador del libro: me brindó consejos, críticas y aliento en cada etapa; me provocó cuando era necesario y me incitó a resolver mis interrogantes y a establecer mi propia voz sociológica. He tenido la gran suerte de contar también con Victoria Johnson como lectora. Su obra sobre la sociología histórica, la ópera y las organizaciones ha sido una fuente de inspiración; por añadidura, sus minuciosos comentarios y su generosidad al aconsejarme sobre la escritura misma llegaron mucho más allá de lo que le exigía su deber profesional. Gracias.

La primera edición de este libro fue publicada por University of Chicago Press, institución con la que ha sido un placer trabajar. Doug Mitchell coincidió exactamente con el mito que lo precedía. Llevó adelante el proyecto con inusual energía, encontró los mejores evaluadores y lo convirtió en una auténtica aventura intelectual. Gracias a Ruth Goring, Tim McGovern, Rob Hunt y Joe Brown por haber puesto tanto cuidado en las diversas etapas de publicación del libro.

Agradezco especialmente a la Universidad de Connecticut, que me otorgó un subsidio destinado a la traducción de este libro.

No podría imaginar un lugar mejor que Siglo XXI Editores para “traer” este libro nuevamente a la Argentina. Todos los que participaron en el trabajo –los editores, Carlos Díaz y Yamila Sevilla; la traductora, Alcira Bixio, y la correctora, María Gabriela Ubaldini– han sido dedicados cazadores de detalles, atentos, al mismo tiempo, a la visión global del libro. Gracias en particular a Katy Galdeano, por todo su esfuerzo para asegurar que el libro estuviera terminado en tiempo y forma.

Mudarme a Nueva York significó elegir una vida intelectualmente activa, que fue madurando no sólo en el ámbito académico sino también en los bares, los cines, los teatros, las librerías, las galerías de arte, los auditorios, los teatros de ópera, los clubes y los parques. Nunca dudé de que valía la pena hacerlo, a pesar de todo lo que uno pierde al alejarse de su hogar (incluso de la definición de hogar). Compartí algunas de las cosas que más disfruté con un grupo de personas a las que aprendí a llamar amigos, independientemente de dónde se halle cada uno de nosotros en este momento. Mi más profundo agradecimiento a todos ellos: Juan Vaggione, Mariano Siskind, Mark Healey, Analía Ivanier, Laura Fantone, Santiago Deymonnaz, Fermín Rodríguez, Ernesto Semán, Javier Uriarte, Grace Mitchell, Marion Wrenn, Jon Wynn y Erin O’Connor. Por su parte, Cecilia Palmerio, César Boggiano, Nerea Pozos Huerta, Daniel Fridman, Marcelo Guidoli y los MANY, Christian Gerzso, Sebastián Bania y Gabi Abend me han enseñado en los últimos años que la reserva de amigos hispanohablantes, cálidos, inteligentes e inventivos en Nueva York es inagotable.

En la Universidad de Nueva York, tuve el honor y el placer de estar rodeado por un grupo de meritorios e inteligentes académicos e intelectuales: Noah McClain, Michael McQuarrie, Monika Krause, Dorith Geva, Owen Wooley, Alton Phillips y Aaron Passell. Quiero agregar a esta lista a tres personas notablemente generosas que soportaron con entereza muy especial el proceso de corrección de un manuscrito que, al comienzo, estaba conformado por un montón de oraciones inconexas: Melissa Aronczyk, Jane Jones y Ashley Mears. Marion Wren y Christian Gerzso también se excedieron en su esfuerzo por dar al libro la mejor apariencia posible. Cuando ya había recurrido a todos mis amigos, Rebecca Winzried completó la edición con celo profesional. Sus habilidades editoriales y su conocimiento musical contribuyeron enormemente a darle forma final para la publicación. Huelga decir que soy yo el único responsable por el resultado.

En Buenos Aires, debo agradecer a Lucas Rubinich, mi mentor en la investigación cultural; a Gastón Burucúa, quien me convenció de la importancia de llevar a cabo un proyecto sobre música, y al lamentablemente fallecido Eduardo Archetti, cuya obra es una fuente de inspiración. También quiero mencionar la camaradería intelectual del taller y el diario de los que he formado parte los últimos quince años, a pesar de la distancia geográfica. Mi convicción de que hacer una investigación es un trabajo artesanal y que el diálogo intelectual es siempre estimulante, por enardecidos que sean los intercambios, me viene de este grupo que siempre tiene tiempo para compartir un almuerzo después de discutir acaloradamente el proyecto de alguno de sus miembros durante tres horas. ¡Grande, CECYP [Centro de Estudios en Cultura y Política]! Agradezco especialmente a Daniela Soldano, Pablo Semán, Paula Miguel y Pablo Palomino.

Durante todos estos años, hubo unas pocas personas que, a pesar de la distancia, no perdieron el contacto conmigo y continuaron comunicándose a través del correo electrónico, el chat y las tarjetas telefónicas: Daniel Szabón, Eugenio Medina, Sebastián Arismendi, Sebastián Corti, Gabriel Nardacchione y Alejandro Costabile. Gracias a todos ellos.

Nunca habría podido completar este libro sin la contribución de un grupo de eruditos, críticos, aficionados y productores de la ópera en la Argentina. Vaya mi agradecimiento a Néstor Echevarría, Boris Laurenz, Gustavo Otero, Víctor Hugo Morales, Patricia Casañas, María Jaunarena, Daniel Suárez Marzal, Eduardo Cogorno, Julio Raggio, José Luis Sáenz, Claudio Rattier, Andrés Tolcachir, Eduardo Casullo, Héctor Coda y Daniel Varacalli Costa.

Tampoco habría surgido nunca en mí el ímpetu para realizar esta investigación sin la influencia de mis padres. Mi padre, Mario, ha sido un ávido lector desde que tengo uso de razón; mi madre, Titina, fue la primera apasionada de la música que conocí. He tratado de combinar estas dos orientaciones en mi vida y en mi trabajo. Gracias a ellos y a mi hermano Esteban por haberme dado siempre todo su apoyo familiar. Aquí también cabe mencionar a mi tía Susana, que siempre está esperando pacientemente recibir noticias mías del exterior.

Dedico este libro a Monique Rivera. Los últimos siete años han sido de un absoluto deleite y supongo que nunca habría terminado este texto sin la inmensa alegría que ella trajo a mi vida. Por que sigamos compartiendo muchas páginas, zapatos, viajes y ritmos.

Introducción

DA CAPO CON LA ÓPERA, LA SOCIOLOGÍA Y LA ETNOGRAFÍA

En la segunda mitad del siglo XX, un axioma comenzó a expandirse a través de los círculos musicales e intelectuales de todo el mundo: la ópera está en crisis. Las advertencias abarcaban un amplio espectro, desde las posiciones extremas –como la observación del compositor y director contemporáneo Pierre Boulez “¡Tenemos que dinamitar todos los teatros de la ópera!”– hasta otras más moderadas. Por un lado, el *dramma per musica* había perdido su capacidad de atraer a las elites al teatro para que practicasen allí el interjuego social y el reconocimiento mutuo. Por otro, las formas de reproducción de la ópera –los CD, la televisión, los videos, los filmes– habían ganado preeminencia sobre la producción en vivo. Estos factores se combinaron con la tendencia de la música contemporánea a la autonomía estructural –tal como la describe el filósofo y sociólogo alemán Theodor W. Adorno en *Quasi una Fantasia* (1963/1992) y en *Philosophy of Modern Music* (1949)– y con la competencia omnipresente de la industria cultural, que puede ofrecer herederos naturales multimedia de la “obra de arte total”.⁵ Todos estos elementos combinados han llegado a atraparnos dentro de un efecto peculiar.

Imaginemos que la industria del cine deja de producir nuevas películas, que nuestras pantallas ya no nos ofrecen románticas fábulas edulcoradas de los tiempos isabelinos, ni los pretenciosos dramas épicos sobre la vida del soldado estadounidense promedio, ni los irónicos filmes policiales en los que el personaje principal intercambia actos gratuitos de violencia con los coprotagonistas. Imaginemos que esta semana tene-

⁵ El compositor alemán Richard Wagner llamó a la ópera *Gesamtkunstwerk*, es decir, “obra de arte total”. Para él, la ópera era una síntesis de todas las otras artes pues combinaba la música, el drama, las artes visuales y la técnica escénica en una escala sin precedentes.

mos, no cuatro o cinco estrenos con diferentes actores y directores, sino sólo nuevas versiones escena por escena de películas hechas no cinco, sino treinta o cuarenta años atrás e incluso durante los primeros años del cine. Hoy, la ópera se encuentra en esa situación. El repertorio ha dejado de ampliarse; se ha convertido en un arte fuera de moda. Las causas antes mencionadas y sus consecuencias deberían haber puesto fin a un medio que perdió el gusto por la novedad después de las primeras décadas del siglo XX y luego abandonó todo programa de reforma formal. Los problemas y defectos de la ópera se hacen aún más agudos si los miramos a través de la lente sociológica.⁶ Si nos guiamos por la máxima de la sociología, la ópera ya debería haber desaparecido, puesto que dejó de ser el escenario de elaborados dramas sociales, el punto de encuentro para la conformación de la burguesía local o de la cultura popular de la época.⁷

Eppur si muove. A pesar del certificado de muerte prolijamente extendido por los críticos, los intelectuales, los sociólogos y las vanguardias, el público continúa llenando la galería y el paraíso; se queda contemplando extático la muerte de Violetta y Mimí a causa de la tuberculosis; escucha con ingenuidad y horror el “Credo” de Iago; acepta que esas señoras gordas y entradas en años personifiquen a frágiles e indefensas criaturas. Es sabido que la industria del cine ha adoptado algunas de las innovaciones, narrativas y formas del movimiento operístico del verismo o la tetralogía de Wagner.⁸ El cine se estableció como un arte y una forma de entretenimiento en sí mismo al emplear las fórmulas naturalistas del realismo de la ópera, su gusto por el drama cotidiano, por dignificar la vida de todos los días, sus pasiones azucaradas y sus excesos contenidos. El mundo del cine comprende los mecanismos corporales e institucionales que garantizan el goce silencioso, no participativo (véanse Sennett, 1977; Levine, 1988; Johnson, 1995, y Ahlquist, 1997) del auditorio, la disposición dividida de los asientos, el naturalismo de los actores y el ocultamiento de la fuente musical. También sabemos que el realismo cinematográfico ha conspirado contra los modos tradicionales en que se ha representado siempre la ópera y ha socavado la suspensión de la incredulidad que era

6 Sin embargo, la tendencia podría estar cambiando lentamente, como lo sugieren los libros recientes de Atkinson (2006), Johnson, Fulcher y Ertman (2007) y Johnson (2008), que vuelven a someter la ópera al escrutinio sociológico.

7 Sobre este punto, véanse Adorno (1962, 1994), Di Maggio (1982a, 1982b, 1992) y Gramsci (1951), respectivamente.

8 Como dijo Adorno (1963/1992: 20), la ópera era el cine antes del cine.

el fundamento de las expectativas del público, lo cual volvió inaceptables los estilos artificiales en la actuación o las sopranos excedidas de peso.

En este análisis sobre la pérdida del carácter simultáneamente elitista, novelesco y popular de la ópera está el punto de partida de toda mi indagación: ¿cómo percibe y experimenta la ópera un auditorio moderno cuando esa forma de arte ha perdido tanto su característica popular como sus rasgos de distinción? ¿Cómo y por qué los miembros del público se sienten incitados a participar de este juego social? ¿Qué explica esa entrega intensiva y extensiva cuando el estatus, la ideología y la popularidad no son suficientes?

En respuesta a todas esas preguntas, este libro se concentra en el carácter afectivo del apego a la ópera –un producto cultural particularmente complejo– y en su utilización como una actividad significativa que permite a sus apasionados amantes inventar un sentido dentro de su propia vida, incluso darle un sentido a esta y modelarse como individuos meritorios. El objetivo es construir una sociología del apego a formas culturales centrada en el carácter afectivo y personalizado de esa afición y analizar, en la búsqueda de claves, la cuestión de la autoformación y la autotranscendencia.

El libro estudia un universo social específico construido alrededor de las prácticas de la cultura elevada; sin embargo, el foco está puesto, no en las cuestiones relativas a la dominación cultural, sino en los regímenes afectivos de evaluación o, más explícitamente, en el amor.⁹ Como ha hecho notar recientemente un historiador del arte, el argentino José Emilio Burucúa (2002), el topos de la guerra –los rostros con que han aparecido el poder y la dominación a través de la historia de la humani-

9 La teoría social ha abordado el tema del amor de diversas maneras: lo relacionó con la dominación (Foucault, 1972, 1978; Benjamin, 1988); lo usó como ejemplo paradigmático para salvar la distinción dicotómica entre sentidos e intereses en el mundo moderno (Zelizer, 2005; Illouz, 2007); recurrió a él para explicar cómo los macroprocesos de *longue durée* afectaron la esfera íntima y ajustaron los códigos de conducta a las pautas sociales (Elias, 1978/1994); mostró cómo obra a la manera de un marco cultural que determina conductas y expectativas, pero que no es coherente ni unitario y es utilizado de acuerdo con las circunstancias (Swidler, 2001); lo usó como elemento básico para definir la esfera estética como el terreno cultural donde cargamos las formas con valor y con afecto (Geertz, 1983), como lente para desentrañar en qué medida el *complejo del amor romántico* deformó la opinión de los estadounidenses sobre los temas del amor y el matrimonio (Goode, 1959); lo utilizó para explorar la cambiante significación de los conceptos de sexo y de afecto (Seidman, 1991), y también para analizar la racionalidad de prácticas consideradas irracionales (Heimer y Stinchcombe, 1980).

dad— ha sido explorado hasta el exceso (como ideología, hegemonía, dispositivo, aparato, violencia simbólica) por teóricos sociales tan diversos como Antonio Gramsci, Michel Foucault, Louis Althusser y Pierre Bourdieu. El resultado ha sido una idea agonística de la producción cultural basada en la construcción o el mantenimiento de las relaciones de poder tras el conflicto entre grupos. Una vez que explicamos la dinámica de la dominación, la esfera cultural es sólo un epifenómeno legitimador que acompaña un nivel más real de explicación: el sometimiento de un grupo por parte de otro. Sin embargo, no ha habido el mismo impulso para trazar la historia del topos de eros,¹⁰ la historia de los diversos regímenes de evaluación afectiva, de cómo se producen, de qué personas los comparten, de los mecanismos formales e informales mediante los cuales se afilian los actores sociales, de cómo se los reproduce a través del tiempo, de las significaciones que adoptan y de sus relaciones con otros ámbitos de la sociedad y otras taxonomías sociales, incluyendo cuestiones referentes a la clase y el estatus. Esto no significa ignorar cómo se relacionan entre sí la cultura y el poder como dos íntimos amantes, sino ponerlos

10 Aquí debería destacar la obra de Sigmund Freud (1920/2003, 1930/2005) y de Herbert Marcuse (1955), quienes describieron a eros como una fuerza creativa. En la obra de Freud, la referencia a eros también aparece en los conceptos de libido, energía libidinal o amor, como el instinto de vida inherente a todo ser humano. Es el deseo de crear vida y favorece la productividad y la construcción. Aquí se caracteriza a eros como la tendencia a la cohesión y la unidad, mientras que la pulsión de muerte es la tendencia a la destrucción. A pesar de reconocer la existencia de esta poderosa fuerza, Freud y Marcuse también analizaron la lucha entre esta pulsión al placer y su represión. Freud expresó este conflicto en *El malestar en la cultura* (1930/2005) como la lucha entre los instintos humanos y la represión provocada por la conciencia moldeada socialmente. Freud afirmaba que el choque biológico entre eros y la civilización es inevitable y da como resultado la historia del hombre coherente con su represión. Si bien uno de los propósitos principales de la civilización es vincular libidinalmente a los seres humanos entre sí, el amor y la civilización finalmente entran en conflicto. Entonces, la civilización misma se vuelve conflictiva, contradictoria, pues es producto de pulsiones e impulsos antagónicos. Para Marcuse, el error de Freud fue ver la represión de las pulsiones, no como un fenómeno situado históricamente, resultante de condiciones sociales particulares (y, por lo tanto, mutables), sino como un hecho absoluto, indispensable para el crecimiento de la civilización. El principal argumento de Marcuse parece ser que la sociedad capitalista suprime la sexualidad y, con ello, perpetúa y crea las neurosis. Su utópico bosquejo de eros lo muestra como un constructor de cultura y como la conciliación de la razón y el instinto y, en este sentido, diverge de Freud, quien entiende las prácticas culturales como la sublimación civilizada de aquellas pulsiones eróticas.

entre paréntesis y mirar más allá a fin de alcanzar una comprensión más general de las clasificaciones cargadas de valor.

INGRESAR EN LA ÓPERA POR LA ENTRADA DE ARTISTAS

Una de las muchas paradojas del teatro de la ópera de Buenos Aires es que su fachada pública no es la entrada principal sino la secundaria, la de los artistas y el personal del teatro. La entrada principal del Colón está frente a una pequeña plaza, cerca de los tribunales, varias escuelas públicas para las elites y lo que en un tiempo fue la Bolsa de Valores. Sin embargo, a pesar de su estrecha proximidad con estos símbolos de poder, la entrada más conocida es la de atrás. En la década de 1950, la estrecha calle que conducía a la entrada de artistas desapareció al fusionarse con otras cuatro calles en la construcción de la que, con frenesí modernizador, fue proclamada la avenida más ancha del mundo. Por lo tanto, probablemente la mejor manera de ingresar al teatro y reflexionar sobre algunas de sus representaciones y prácticas más comunes sea hacerlo por la entrada de artistas y las laterales, por donde entran al edificio los que hacen el teatro mismo (sus trabajadores) y el público (véase la figura 1).



Figura 1. El teatro Colón visto desde la entrada de atrás. Fotografía del autor.

Como soy hijo de un músico, mis primeros recuerdos de esta forma de arte no están relacionados con la aclamación del público, el aplauso generoso o las ejecuciones arrebatadoras. En uno de mis primeros recuerdos, estoy esperando en la pequeña cocina de bambalinas del teatro Colón, escuchando un tango en la radio y mirando las fotografías de todos los cantantes famosos (pero entonces desconocidos para mí) del mundo. En aquella época, mi idea de la diversión no tenía nada que ver con observar a mi padre dirigir la orquesta del Ballet Estable o la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, mirar a los bailarines volar en puntas de pie sobre el escenario ni admirar la calidad del solista o de los músicos en general. Mi idea de la diversión en el teatro consistía básicamente en saludar a los artistas, descansar en el camarín de mi padre y charlar con el empleado de la cocina. Con todo, para la mayor parte del público, el mundo de la música estaba lleno de magia y de autoridad. Me costaba entender por qué personas que yo conocía desde hacía años seguían llamando a mi padre maestro. Después de una función, mucha gente se acercaba a él o a mi madre para hablar de la madurez de su interpretación de Brahms o para hablar del solista y mencionar que lo habían visto debutar como primer violinista en la Orquesta Nacional Juvenil. Yo estaba acostumbrado a aplaudir después de cada interpretación porque sabía cuándo correspondía hacerlo, pero me era difícil, si no imposible, comprender por qué las personas enloquecían al final de un aria o el *concerto finale* de un solista o ante el solo acrobático de un bailarín de ballet. Conocía personalmente a la mayoría de los solistas y los músicos, y siempre los recordaba más por sus anécdotas de fútbol que por sus presentaciones públicas. Quienes se acercaban a los músicos para alabar sus interpretaciones rara vez estaban vestidos como requería la ocasión. Aunque sus comentarios los hacían parecer mandarines de la alta cultura, sus raídas chaquetas y sus zapatos gastados me daban una impresión diferente.

Esta es la razón por la cual, años después, me sorprendió leer sobre la relación entre el estatus, la clase y el consumo cultural. Nunca entendí las palabras cargadas que acompañaban conceptos tales como estatus, jerarquía social y capital cultural. Además, la disyunción entre mi percepción de los artistas como personas comunes y corrientes y la devoción que les profesaba el público, el carisma que les atribuía, habitualmente contradecía la mayor parte de las teorías tanto sobre el consumo de la alta cultura como sobre la jerarquía cultural. Cualquier estudio que pueda explicar esta disyunción necesita una poderosa llave de acceso hermenéutica y fenomenológica que rescate la sensualidad de la experiencia

como una clave para comprender por qué el público se apasiona de tal manera con la ópera.

La perspectiva que me interesa destacar aquí tiene que ver con estados de autotranscendencia y autoformación,¹¹ con situaciones de descubrimiento y revelación en las que el mundo exterior a la ópera no consigue atraer el interés del amante apasionado, un apego que arranca a la persona de lo mundano, la lleva fuera de las fronteras del sí mismo, la entrega a la renuncia de sí y la prepara para los sacrificios. Con todo, siguiendo la obra sobre el amor romántico del sociólogo británico Anthony Giddens, también estoy interesado en los rasgos de libertad, de regulación y de autorrealización que comprende la metáfora *amar*. Amar la ópera, en estas definiciones, significa comprometerse voluntariamente con ella. Significa tanto haberse enamorado a primera vista como aceptar la serie de deberes, actividades y obligaciones que implica ese compromiso. Significa aceptar que, junto con la idealización del objeto de apego, hay una serie de prescripciones y concesiones que uno debe conquistar. Significa comprender que, adosada a la comunión de las almas, hay una búsqueda activa de validación de la propia identidad y un horizonte anticipado pero maleable para el futuro, que la disolución del yo es una manera paradójica de alcanzar la autonomía.

Desgraciadamente, cuando la sociología ha abordado la cuestión del consumo de la música, lo ha hecho con teorías que, en la mayoría de los casos, no nos han proporcionado herramientas para comprender el compromiso eterno y apasionado del amante de la ópera. Principalmente, ha puesto el acento en cuestiones de distinción social e identidad de clase, al concentrarse en un nivel de análisis societal y de clase en el cual la práctica es meramente la base para un torneo de valor basado en el estatus que reproduce la legitimidad de la clase dominante (véanse Bourdieu y Passeron, 1977; Di Maggio, 1982a, 1982b, y Bourdieu, 1984). Esta idea ha tomado forma a través de tres teorías (Halle, 1993): en primer lugar, el *arte entendido como estatus*, siguiendo los trabajos de Max Weber sobre la clase y el estatus y la obra de Thorstein Veblen sobre el consumo

11 Aquí sigo la definición de "trascendencia" de Taylor (1989). Para este autor, la trascendencia nos da un sentido de la realidad y del bien como algo que está más allá del mundo inmediato que nos rodea. Además, su análisis de la autotranscendencia supone ir más allá del mero interés personal (como lo entendería la metáfora del intercambio de capital) y las nociones más limitadas del sí mismo y abarca el proceso de autoformación y transformación que quiero enfatizar a lo largo de todo el libro.

conspicuo, que afirma que la cultura es un espacio de confrontación donde se monopoliza el arte como un recurso restringido y se lo utiliza como un arma de distinción y de estatus; en segundo lugar, el *arte entendido como dominación ideológica*, siguiendo la escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer, 1972; Adorno, 1985) en su reelaboración de la tesis de Karl Marx expresada en *La ideología alemana*, según la cual “las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época” (Marx [1846], 1991: 58); y por último, el *arte entendido como capital cultural*, teoría desarrollada por Pierre Bourdieu en Francia y por Paul DiMaggio en los Estados Unidos, según la cual la definición de lo que constituye alta cultura funciona como un mecanismo de exclusión simbólica y subordinación.¹²

La escuela estadounidense de la producción de cultura se ha concentrado en el contexto organizacional de producción, de distribución y evaluación y de consumo,¹³ pero no ha indagado mucho sobre la relación que la gente establece con el contenido de la música, la obra misma, como lo llama Becker (1999).¹⁴ La principal contribución de esta escuela a la comprensión de las prácticas de consumo es la *tesis omnívora*, que demuestra que en las últimas décadas las pautas de distinción se han desplazado de una homología estricta entre la clase alta y la alta cultura a una fase omnívora, caracterizada por un grado de apertura a los diversos géneros y por la inclusión de esos géneros. Puesto que su orientación teórica pone el acento en los sistemas de producción que son más o menos transpolables a diversos dominios, antes que en los modos en que se establecen los apegos emocionales a las significaciones interpretativas,

12 Para comprender la teoría del capital cultural y sus usos tempranos en la sociología estadounidense, véase Lamont y Lareau (1988).

13 Sobre la producción, véanse Arian (1972), Hirsch (1972, 2000), Peterson y Berger (1975), Crane (1987, 1992, 1997), DeNora (1991), Lopes (1992, 2002), Towse (1993), Peterson (1997), Anand (2000), Dowd, Liddle, Lupo y Borden (2002) y Dowd (2004). Sobre la distribución y evaluación, véanse Sarfatti-Larson (1993), Plattner (1996), Peterson y Berger (1996), Shrum (1996), Fine (2003, 2004), Peterson y Anand (2004), Lena (2004) y Rossman (2004). Sobre el consumo, véanse Peterson y Simkus (1992), Bryson (1996, 1997), Peterson y Kern (1996) y Van Eijck (2001).

14 Aunque Becker reconoce el carácter indeterminado de la obra de arte como la principal contribución de la sociología al estudio de las artes, también se apoya en la premisa de que, en principio, las obras de arte nunca están verdaderamente terminadas sino que tienen una larga historia conformada por diferentes etapas que pueden considerarse “la obra”. Para él, las múltiples mediaciones que forman las decisiones sobre qué es la obra de arte constituyen el tema mismo de la sociología de las artes y, como vemos en este caso, lo que incita al público.

esta escuela ha carecido de un compromiso serio con la dimensión simbólica del consumo de la música, aparte de señalar cómo las redes y las organizaciones han constreñido el sentido.

Los estudios culturales, por su parte, después de un comienzo en el cual se presentaba la música etnográficamente como facilitadora de estilos de vida y formas de conciencia (Willis, 1978; Hebdige, 1979), pasaron lentamente a basarse en una combinación de testimonios en primera persona, análisis de textos literarios considerados representativos de grupos sociales más amplios y análisis de los contenidos de las obras mismas, en lugar de interrogar a los consumidores sobre lo que las distintas obras significan para ellos y cómo han construido una relación con ellas. Si bien obras como *Profane Culture* (1978), de Paul Willis, se basaban en una investigación que mostraba la música en acción y hacía que los temas “mismos establecieran la conexión entre música y vida social” (DeNora, 2000: 6), otros textos, como los de Koestenbaum (1993), Abel (1996), Clement (1999), Hutcheon y Hutcheon (2000) y Evans (2005), han indagado sobre el carácter sexual y de género del consumo de la ópera. Así, abrieron la puerta a la exploración del carácter corporal de la experiencia pero olvidaron que lo que describen en general se parece mucho a la experiencia propia y personal del autor y, por consiguiente, carece de la comprensión tanto sociológica como histórica de cómo llegó a darse esa experiencia.¹⁵

Cada uno de estos enfoques ha suministrado un marco sociológico para una excelente producción académica. Gracias a ellos, sabemos mucho sobre el trabajo de rutina que participa en la creación de productos extraordinarios; la relación entre consumo cultural y clase, raza y género; la conversión de productos simbólicos particulares en marcadores de estatus; y cómo las redes y disposiciones institucionales organizan el sentido. Sin embargo, no deberíamos pasar por alto los problemas que presentan estas tres esferas. El análisis sociológico contemporáneo ha puesto el acento en las condiciones contextuales de la producción de la cultura objetiva. Los procesos mediante los cuales esas formas se incorporan en la cultura subjetiva, los diversos estilos del cultivo de uno mismo, han quedado relegados a un segundo plano.¹⁶ Mientras que la

15 Para una buena revisión y crítica de esta bibliografía, véase Robinson (2002).

16 La sociología clásica ha explorado el vínculo entre la cultura objetiva y la subjetiva. Véanse, por ejemplo, la obra de Simmel (1911, 1916) y la tipología de la escucha musical acuñada por T. W. Adorno (1962) que combinaba las formas de afiliación con la materialidad de la música que uno podía

investigación sobre la música popular ha hecho hincapié en cómo se produce la variación dentro del consumo cultural, proceso en el que intervienen no sólo factores exógenos (como la raza, la clase y el género) sino también endógenos (véanse Thornton, 1996; Grazian, 2003; Fonarow, 2006), cuando se estudia la ópera, la sinfonía clásica y la música de cámara, habitualmente esta dimensión queda eclipsada por el nexo clase-estatus-poder.

Con todo, existe un enfoque más satisfactorio para explicar la producción del apego apasionado. Me refiero a los trabajos especializados basados en dos tipos de contribuciones. Por un lado, están los estudiosos y periodistas que han indagado las diversas formas del “fanatismo”, que van desde la obsesión por el fútbol hasta el carácter casi religioso de la asistencia a las convenciones de *Star Trek*.¹⁷ Por el otro, está lo que hoy se llama la “sociología de la música”, cuyos principales exponentes son Antoine Hennion y Tia DeNora. Cuando otros enfoques explicaban el apego como un fenómeno dependiente de disposiciones sociales más amplias, los especialistas en el apego tratan de descubrir la lógica y la dinámica relativamente endógenas que producen y modelan el compromiso apasionado y los mecanismos y procesos a través de los cuales se da.

La bibliografía sobre los fanáticos proporciona una descripción ricamente texturada del mundo social de esas personas. Analiza la autoobsesión y la conecta con las biografías personales de las personas implicadas, al tiempo que subraya la intensa entrega de los fanáticos, el conocimiento trivial que movilizan, la identificación afectiva con lo que hacen, el carácter sagrado –casi religioso– que adquiere esa identificación, los umbrales que cruzan a fin de expresarse, la distinción que establecen entre la vida cotidiana y el mundo mágico en el que entran gracias al objeto de

permitirse. Sin embargo, a diferencia de Adorno, no estoy interesado en los diversos modos en que las pautas particulares se relacionan con otras series sociales tales como la clase social. Antes bien, busco establecer la variación dentro de un tipo muy particular de oyente, un oyente que constituiría sólo una posición entre las muchas propuestas por Adorno y entre las muchas que existen empíricamente en el Colón y en general. Sobre una tipología contemporánea de los oyentes de música, véase McCormick (2009), quien explora la variación interna entre oyentes en competencias de música y muestra el trabajo activo que implica ser un miembro informado del auditorio y cómo este actúa colectivamente como una esfera pública.

¹⁷ Para una breve revisión de esta bibliografía, véanse Buford (1988), Hornby (1992), Jenkins (1992), Jindra (1994), Harrington y Bielby (1995), Adams (1998), Fine (1998), Archetti (1999), Bennett and Dawe (2001), Parks (2002), Lopes (2006), Borer (2008), y Wolk (2007).

su afecto y el matiz nostálgico que tiñe su apreciación. Estos estudios nos han ofrecido relatos detallados sobre los aficionados a las telenovelas, los seguidores de un equipo de fútbol o del béisbol, los amantes de la guitarra, los consumidores de marihuana y los coleccionistas de historietas y de hongos. No obstante, en la bibliografía sobre los fanáticos casi no existe ningún estudio sobre el apego a la cultura elevada.¹⁸ Los trabajos especializados han dividido la vida cultural en dos terrenos definidos: la alta cultura ha sido observada como el dominio de la exclusión, la reproducción de la desigualdad y la transmisión del capital, mientras que el análisis del consumo de la cultura popular se ha concentrado en el carácter excesivo del apego, el manejo del estigma y la construcción de mundos subculturales aislados que producen identidad estrictamente a través del mecanismo de integración grupal contra el afuera.¹⁹

Mientras que la bibliografía sobre los fanáticos no suele dar una completa explicación teórica de los mecanismos a través de los cuales se establece la relación entre los productos culturales y el apego incondicional que generan, el cuerpo de bibliografía sobre la música en acción ha puesto el foco en el plano individual y ha mostrado las diversas técnicas mediante las cuales las personas se pierden en la música y la utilizan como un recurso, un medio y un material para construir su propia capacidad de acción (Hennion, 1993, 1997, 2001; Hennion y Gomart, 1999; DeNora, 2000, 2002, 2003; Hennion, Maisonneuve y Gomart, 2000; Bull, 2001, 2004; Hennion y Fauquet, 2001). Estos autores han mostrado que el gusto debe conceptualizarse como una actividad, no como algo que “ya está allí”, sino como algo que se constituye y se redefine en la acción mediante los muchos artificios y prácticas implicadas en el acto de gustar de algo (comprar discos, escucharlos en casa en soledad o en compañía, asistir a interpretaciones en vivo). La clave de este enfoque es poner el acento en los modos en que los objetos y las interacciones con los objetos se prestan a los usos o hacen que los fanáticos puedan *permitirse* los usos.

¹⁸ La excepción es Pearson (2007).

¹⁹ Los problemas son más extremos en la bibliografía periodística sobre la autoobsesión, en la que, una vez que se han agotado los sospechosos sociológicos de siempre –la clase, el género, la socialización en grupo, la economía moral de la multitud, la edad– (y el fenómeno en cuestión no ha quedado plenamente explicado), en cuanto a artefactos analíticos clave, sólo quedan el reduccionismo psicológico y las afirmaciones de irracionalidad casi patológica, aunque –como sucede en el caso de la adaptación filmica estadounidense de 1997 de *Fiebre en las gradas* (1992) de Nick Hornby– uno puede crecer y madurar partiendo precisamente de la autoobsesión.

Sin embargo, esto no quiere decir que el objeto cultural per se ancle u organice su interpretación. Antes bien, los objetos culturales particulares (la presentación de una ópera, por ejemplo) sólo pueden entenderse como formas de permitir usos particulares y prohibir otros a través del acceso a ellos y de su uso.

Si bien esta bibliografía ha acompañado el desplazamiento desde la música entendida como algo moldeado socialmente hacia la música en acción, lo cierto es que ha evitado examinar el rol que desempeñan los subtonos de clase y moral del apego a la música en cuanto a mediar activamente en la constitución del gusto. Este enfoque también tiene sus limitaciones en lo tocante a explicar los apegos de largo plazo. Si los fanáticos son fanáticos sólo durante los momentos puntuales que les dan placer, ¿cómo podemos explicar las elaboradas “carreras morales” de quienes confiesan las privaciones y sacrificios a que se someten a fin de seguir aquello que aman? ¿Cómo abordamos las ideas de autotranscendencia que los fanáticos describen, actúan y representan? ¿Cómo hacemos para explicar la convicción de que la ópera es no sólo algo placentero y organizado alrededor de tantas actividades, sino también algo que hace de los fans mejores personas, algo que les permite salirse de quienes creen que son, algo que tienen que defender contra los ataques de los demás? ¿Cómo podemos entender las múltiples batallas clasificatorias de las que participan con entusiasmo, los torneos de estatus localizados que disputan?

El amor por algo es una metáfora particularmente fuerte y productiva. Más que la acción impulsora, produce una organización particular de la acción y la individualidad. Nos permite explicar la elaboración del sí mismo en que se centra la bibliografía sobre la música en acción y el carácter extremo de las afiliaciones descrito por la bibliografía sobre los fanáticos. La narrativa del “amor por” nos permite indagar los intensos momentos de sorpresa, los apegos excéntricos que se producen más allá de la familiaridad con lo que ya sabemos que nos gusta (amor a primera vista) así como dar sentido al amor “maduro” que hace que el apego sólo se dé a través de una serie de deberes y actividades. Nos abre los ojos al intenso proceso de descubrimiento y autoexploración a través del cual se coconstituyen entre sí el objeto amado y el amante. Nos permite comprender la descalificación de aquellos que no sienten la misma atracción que nosotros y contra quienes competimos y luchamos para evitar la distorsión de nuestro objeto de amor idealizado (amor romántico). Concebir a los fanáticos como personas que tienen un concepto de sí mismos nos autoriza a comprender cómo la experiencia de la ópera

toma en consideración las figuras de trascendencia orientadas hacia el futuro. Amar la ópera se convierte en una forma particular de modelar el yo en el presente, como algo que nos completa, y en el pasado, incluyendo ideas a modo de presentimientos que, a pesar de no haber asistido nunca a representaciones de ópera en vivo, hemos estado esperando durante toda la vida. Incorporar esta dimensión temporal también nos permite ver formas de salirnos de nosotros mismos que van más allá del mero momento de placer intenso descrito por la bibliografía de la música en acción.

VOCES: LOCALES, DE EXTRAÑOS Y DE SOCIÓLOGOS

Los historiadores culturales franceses Michel de Certeau y Roger Chartier han analizado las dificultades que tiene la investigación estadística para ofrecer una descripción adecuada de la actividad de consumo (de Certeau, 1984; Chartier, 1998). Primero, cuando limitamos la investigación a la cuantificación de los bienes consumidos, dejamos de lado la manipulación propia del sujeto. Si bien podemos ver el apego a ciertos productos que tienen determinados grupos de personas, no logramos comprender las distintas maneras en que ellas se relacionan con esos productos. Este tipo de investigación sirve para comprender únicamente el material de las prácticas, no su forma. Segundo, la investigación estadística es insuficiente porque se concentra en la correlación entre los grupos sociales y los objetos de consumo antes que en las prácticas de consumo y sus tipologías. Para citar a Antoine Hennion (2001: 3): “La medición [cuantitativa] sólo es posible porque los amantes de la música han sido reducidos de antemano a meros vehículos de su categoría socio-profesional, lo cual no plantea el menor problema, y porque la música pasa a ser nada más que un bien de consumo pasivo, cuyo único rasgo merecedor de interés es el grado diferencial de educación que requiere”. Por último, este tipo de investigación fracasa porque tampoco nos permite comprender cómo los materiales con que trabaja la gente –en este caso, la ópera y las significaciones previamente asignadas a ella– constriñen los usos y hasta las distinciones que una práctica puede permitirse.

¿Cómo identificamos pues lo que la gente hace realmente con la ópera y lo que la ópera le hace a la gente? La etnografía ofrece el método apropiado para describir y analizar el consumo cultural en todos sus aspectos, pues captura la forma del apego a la práctica. Nos permite entender los

matices y la diferenciación interna así como una comprensión de los patrones de regularidades. Si bien esto último puede lograrse mediante métodos cuantitativos, sólo en el nivel cualitativo –ya sea mediante la observación participante o las entrevistas– pueden observarse, describirse, interpretarse y analizarse la variación y la verdadera relación con el contenido. Las entrevistas también son importantes, pero no suficientes. Si hubiese limitado mi investigación a las respuestas de los entrevistados o a un análisis discursivo de las narrativas de apreciación, habría pasado por alto uno de los rasgos clave de este proyecto, a saber, el carácter corporal de la apreciación de la ópera y cómo este se relaciona con el tipo de apego a la ópera propio de la alta cultura y lo pone en tela de juicio.

Llegado a este punto, me gustaría destacar mi doble compromiso con este espacio cultural particular. En cierto modo, trato de definirme en esta investigación en relación con lo que James Clifford (1988) llama un *antropólogo nativo*. Pertenezco a una familia de músicos y trabajé para diversas organizaciones musicales desempeñando diferentes funciones –desde músico *amateur* hasta archivista–, lo que me permitió adquirir conocimientos de primera mano del punto de vista interno, de la producción y de la organización de las instituciones de la alta cultura. Asimismo, trabajé en la Argentina en varios proyectos sobre los espacios de producción, circulación y consumo culturales cuando era investigador principiante de sociología. Como en otros casos de sociólogos músicos tales como Howard Becker, Rob Faulkner y Edward Arian, estoy en un sitio privilegiado para abordar una investigación sociológica sobre las instituciones culturales que, además, tome en cuenta la especificidad y la densidad semántica del objeto de estudio (véase Wolff, 1983). No he tenido que sortear interminables obstáculos para tener acceso a la comunidad en cuestión, ni tuve que aprender la lengua nativa, y mi presencia no provocó alteraciones significativas en la vida cotidiana del grupo. Todo esto me permitió reconocer con mayor precisión las categorías y las razones locales.²⁰

Por otro lado, una perspectiva como esta me exigía transformar en algo exótico la vida doméstica que había sido mi entorno durante más

de treinta años, en lugar de la práctica habitual de domesticar lo exótico (Bourdieu, 1984: 289). Tenía que apartarme de la tendencia a menospreciar mi relación íntima con ese estilo de vida y pensamiento, simplemente porque me era familiar. Sin embargo, mi familiaridad me abrió tantas puertas como las que me cerró. Para algunos, a causa de mi apellido, representaba un Montesco contra sus Capuleto. Traté de no revelar mi apellido cuando estaba entre los miembros del público porque eso siempre podía provocar reacciones sobre la dirección orquestal de mi padre o las composiciones de mi hermano. En las clases de apreciación musical, realmente escuché con mucho interés lo que la gente tenía para decir sobre uno de los cursos principales, organizado por mi madre. No obstante, la peor relación que se puede tener como etnógrafo adulto es la que establecí con algunos intérpretes clave del mundo de la ópera (como el ex director del teatro Argentino, un director de escena hiperactivo tanto en el circuito del Colón como fuera de él, y el director de un pequeño auditorio y taller de obras de cámara), porque me recordaban como el niño de ocho años que viajaba con ellos en las giras. Fue difícil establecer una autoridad etnográfica en situaciones de campo en las cuales la persona objeto de estudio no veía en el entrevistador a un adulto de treinta y tantos que indagaba sobre la historia reciente de las organizaciones de la ópera en el país, sino a un niño que jugaba a los “calquitos” sin parar.

Para poder apartarme de mi punto de vista y mi posición estructural en el mundo de la música, reuní la mayor cantidad posible de información: tuve charlas informales –como ya había hecho durante toda la vida– y entrevistas con miembros del público y con figuras centrales del mundo de la ópera, reuní estadísticas y coleccioné nóminas, listas y programas de distintas temporadas, críticas de periódicos y entrevistas. Lejos de ser una autoetnografía, este libro es un ejercicio reflexivo en un ir y venir entre la producción de datos en el campo y la teoría social y, de ese modo, la presencia del etnógrafo sólo se siente cuando es necesaria. Aunque yo solía ir al Colón con mi familia, rara vez iba al sector donde se asiste a las funciones de pie (los músicos y sus familias generalmente se sientan en un palco o en las plateas). Las veces que fui a ese sector solo antes de empezar este trabajo de campo, era un extraño²¹

20 El *Verstehen* de Dilthey (véase, por ejemplo, Dilthey, 1988) parece ser el marco conceptual más adecuado para este tipo de interpretación abarcadora. En él, la autoridad etnográfica se basa en compartir una experiencia común, una experiencia constituida y reconstituida en una esfera común, y hace las veces de marco de referencia dentro del cual se comparan todos los textos, los acontecimientos, los datos y sus interpretaciones.

21 Desde teóricos clásicos como Simmel (1950) hasta otros más recientes (Said, 1996), muchos autores han atribuido una jerarquía epistemológica especial a la figura del extraño o de aquel que se posiciona relativamente fuera del campo de estudio.

que pensaba sociológicamente en las artimañas de los miembros del auditorio y su compulsión a la sociabilidad. A semejanza de la defensa que hace Wacquant (2003: 469) de su libro *Entre las cuerdas*, aclaro que esta no es una pieza autobiográfica organizada alrededor de la vida de algún personaje. Si hay un personaje principal en esta obra, ese personaje es el teatro de la ópera entendido como “un crisol socioemocional y un modelo pragmático y moral”.

A lo largo de las temporadas 2002-2005, realicé dieciocho meses de investigación etnográfica sobre las prácticas de la ópera, concentrada principalmente en los recintos del piso superior, destinados al público que asiste de pie a las funciones del teatro Colón de Buenos Aires, uno de los más tradicionales del mundo y piedra angular del circuito de la ópera internacional (Rosselli, 1984, 1990). Hice filas de toda una noche, asistí a unas setenta representaciones, vi hasta seis funciones de la misma obra en un solo mes y viajé en ómnibus a otros teatros de ópera menores situados a más de seiscientos kilómetros de la ciudad. Me concentré tanto en las conductas habladas como en las tácitas. Entrevisté a cuarenta y cuatro miembros del público así como a críticos musicales, productores y organizadores clave. Desde 2004 hasta 2005, realicé entrevistas semiformales, cualitativas, en profundidad y con final abierto, que duraron de una hora a tres horas y media, en las que les preguntaba a los entrevistados sobre su iniciación en las actividades musicales, su historia familiar, su trayectoria personal, su conocimiento musical y la frecuencia con que asistían a la ópera. Terminaba la mayoría de esos encuentros preguntando a mi interlocutor qué información creía que yo había pasado por alto, lo cual abría la puerta a una larga narrativa autorreflexiva sobre el lugar que ocupaba la música en su vida. Estas entrevistas tenían el objetivo específico de comprender y hacer explícitos algunos de los lazos entre la vida personal, el estatus social, las concepciones de trascendencia y goce y el apego a la música a los que era difícil dar forma sólo mediante la observación. Realicé la mayoría de estas entrevistas después de seis meses de observar diferentes actividades (fiestas de gente de la ópera, charlas, conferencias, reuniones en clubes de aficionados, etc.).

Construí el mundo de los fanáticos como un conjunto de prácticas que, si bien está concentrado en el teatro Colón, incluye muchas escalas y medios, desde los reproductores portátiles de CD, la radio como fondo musical, los espectáculos especializados y la escucha hogareña hasta la presentación pública de óperas en DVD, las conferencias, las clases con ejemplos musicales, los recitales de aficionados, los teatros de ópera menores dentro y fuera de la ciudad, espectáculos de diver-

sos géneros musicales en estadios deportivos y viajes a Europa y a los Estados Unidos con el único objetivo de asistir a una función de ópera en vivo. Así es como, para poder “seguir apropiadamente el objeto en cuestión” (Clifford, 1992), adopté lo que George Marcus (1995) llama una *etnografía multisituada*; en cierto modo como la vereda de Mitch Duneier (1999) (una manzana de Greenwich Village que se extendía hasta los restaurantes vecinos, las oficinas del Bryant Park Business Improvement District, el ayuntamiento de la ciudad de Nueva York y la estación Pennsylvania), el Colón se extendía hasta todos esos sitios diferentes, desde los teatros de ópera rivales hasta las salas de estar de gente que se reunía para ver una ópera en DVD. Además de las entrevistas y la observación, la investigación incluyó un considerable trabajo de archivo con el empleo de fuentes primarias y secundarias que me dio una idea más amplia de la historia del consumo de la ópera en Buenos Aires en general y en el Colón en particular.

Este libro se centra en las localidades superiores más baratas del teatro de ópera y, especialmente, en el público que ocupa la tertulia y el paraíso de pie, que constituye aproximadamente el 20% del auditorio. Los pisos altos conforman un mundo relativamente encerrado en sí mismo. Allí, entre cuatrocientas y seiscientas personas se reúnen de tres a cuatro horas unas tres o cuatro veces por semana. En este espacio recluso, actúan como si estuvieran protegidas del exterior, con una sociabilidad intensa que excluye los acontecimientos externos. El carácter aislado de la experiencia la convierte en un laboratorio in situ para observar la interacción social, la creación de sentido y las variaciones de la apasionada relación que entablan con la misma práctica personas procedentes de ámbitos diversos.

Yo tenía muchas buenas razones para elegir Buenos Aires. En primer lugar, la ciudad ha sido históricamente uno de los sitios más importantes de la difusión de la ópera como género global. En segundo lugar, es una ciudad en la que la ópera no forma parte de la cultura nacional tradicional (a diferencia de algunos países de Europa occidental como Alemania o Italia). Además, presenta la particularidad de que los aficionados a la ópera pertenecen a diferentes estratos, en una situación de movilidad hacia abajo muy extendida, a pesar de las restricciones económicas y de que esta práctica no ofrece el beneficio del estatus (como ocurre en los Estados Unidos). En cierta medida, el de Buenos Aires es un caso de apego a la ópera más puro que cualquier otro. Y por supuesto, tengo la ventaja de conocerla bien, aunque también llegué a mirarla con otros ojos.

El primer capítulo desmenuza a fondo esta cuestión y, al mismo tiempo, ofrece una breve historia de la ópera en la Argentina y sus relaciones con el público no perteneciente a la elite. El capítulo tiene además un segundo objetivo: sentar las bases para una mejor comprensión de la población específica en la que se concentra este estudio, los apasionados fanáticos de la ópera que ocupan las localidades superiores del teatro. El capítulo 2 completa el contexto al ofrecer las historias de vida de seis fanáticos de la ópera e indagar si ciertas características personales hacen que una persona sea más apta que otra para amar la ópera. En la segunda parte –los capítulos 3 a 5–, analizo la fenomenología de ser un fanático de la ópera y cómo vive y concibe la ópera este particular conjunto de aficionados. El capítulo 3 da una visión general de las diversas situaciones en las cuales la gente aprende a amar la ópera y muestra cómo, a través de instituciones formales (como las clases de apreciación de la ópera) o informales (como las filas para conseguir entradas o los viajes en ómnibus), aprende qué escuchar y cómo hacerlo. El capítulo 4 muestra en qué medida y en qué aspectos los fanáticos de la ópera difieren de otros miembros del público y cómo, al diferir, se vinculan con el objeto de su afecto de una manera particular, defendiéndolo de las interpretaciones rivales. Así entablan un torneo local por un estatus que no se transfiere al exterior y, en consecuencia, resulta ser una comprensión no instrumental del uso del capital cultural, puesto que los beneficios que obtienen de él tienen que ver con cómo se modelan a sí mismos. El capítulo 5 ahonda sobre esta última cuestión y muestra cómo los fanáticos se conciben, no de acuerdo con sus roles exteriores, sino más bien como resultado de su relación afectiva con la música y los efectos que esta tiene en su yo.

En la tercera parte, concluyo mostrando cómo se relaciona lo que sucede dentro de las paredes del teatro de la ópera con el mundo exterior. En el capítulo 6 pongo el acento en la importancia de uno de los principios constitutivos del goce de la ópera en el Colón: que sea una isla en el tiempo y el espacio, apartada del empobrecimiento general del país. El capítulo destaca cómo la ruptura de este aislamiento desencadena una serie de estrategias para restablecerlo. El capítulo termina mostrando cómo el combate que rodea el derrumbe de las fronteras del teatro de la ópera se relaciona con el intento de mantener su carácter extraordinario. En el capítulo 7, analizo la implicación teórica derivada de este caso para poder comprender la adhesión emocional a formas complejas. En él, indago la significación sociológica de la ópera (como una intersección de actividad y pasividad) y en qué medida esa práctica puede inspirar otras y transpolarse a ámbitos diferentes, como el de la política

o una sociología más general de la cultura. Además, el capítulo invita al lector a concebir las obras de arte como un lugar de entrega personal y emocional o como un medio para la autoformación moral antes que como una herramienta de maximización del capital.