

Mujeres cantantes, ópera italiana y estructuras narrativas: Agencia y feminidades subalternas en el Buenos Aires de principios de siglo XIX.

Guillermina Guillamon.

IEH/UNTREF- CONICET.

Palabras claves: mujeres cantantes – agencia - feminidades subalternas.

A principio de la década de 1820, Buenos Aires se destacaba de otras ciudades por poseer una por una escena musical consolidada. El auge de la lírica italiana y del Teatro Coliseo Provisional hicieron posible la representación de hasta cuarenta óperas por año (Guillamon, 2017). Este proceso de consolidación de gusto y afición por la ópera *buffa* en Buenos Aires nos invita a indagar sobre los espacios musicales, las prácticas, la circulación de saberes y representaciones culturales en el Buenos Aires de principios de siglo XIX. Pero dada la composición de los elencos y las compañías líricas, también nos permite indagar en torno a las mujeres cantantes italianas arribadas a Buenos Aires. De forma más general, nos invita a pensar cómo visibilizar, primero, y luego analizar, las trayectorias de mujeres ligadas al arte en las primeras décadas del siglo XIX.⁴⁶

En esta ponencia tomaremos como casos de análisis las trayectorias de Angela Tanni, cabeza de compañía y representante de su familia, y Julieta Anselmi, también cantante y madre de Julieta, a quien también representaba en la actividad lírica.⁴⁷ Mientras que la primera tuvo una fuerte presencia en la escena pública, más específicamente en la prensa porteña, por ser la *prima donna* de la compañía lírica del Teatro Coliseo Provisional; la segunda fue conocida por desarrollar, en el ámbito de lo privado, un litigio civil en el cual buscó desvincularse del cantante que la había traído desde Rio de Janeiro.

⁴⁶ Cabe señalar el trabajo reciente de Gluzman (2017), quien da cuenta de la dificultad para abordar las relaciones entre arte y mujer dada la fragmentación de los registros materiales y escritos de principios de siglo XIX en Buenos Aires.

⁴⁷ Considerando los debates en torno a las limitaciones del enfoque biográfico (Passeron, 1989, Bourdieu, 1989), se busca reconstruir las presentes trayectorias atendiendo no sólo las posiciones objetivas transitadas y ocupadas y a la posesión de los bienes simbólicos en lo que -debe señalarse- aún no conforma un campo. En consecuencia, este artículo pretende problematizar cómo en determinadas trayectorias ligadas a la música se condensan diversas dimensiones de lo social y cultural nos permite alejarnos de un contexto homogéneo, unificado, el cual condicionaría las opciones de los actores.

Ello nos conduce, entonces, a realizar un abordaje diferencial, en tanto se propone por un lado analizar las representaciones sociales y de género que realizó la prensa durante la década de 1820 de Angela Tanni, y, por otro, problematizar las relaciones entre oficio musical y género presentes en un extenso juicio civil en el cual Julieta Anselmi fue denunciada por incumplimiento de un contrato. No obstante la diferencia entre ambos casos, buscamos aquí priorizar la acción de los individuos en la reconstrucción de las trayectorias y los contextos sociales. En última instancia, indagar en torno a qué hacen las mujeres cantantes conduce a la descripción del mundo que habitan: es en la propia acción en donde se construye el contexto en el que dichas acciones cobran sentido (Garzón Rogé, 2016, p. 17).

En este sentido, dichas trayectorias deben enmarcarse en un contexto más amplio, a saber, tanto en la dinámica de la escena musical porteña así como algunas particularidades de las óperas representadas y sus estructuras narrativas. En relación a esto último, nos interesa señalar que la especificidad del análisis de las experiencias musicales radica en la posibilidad de entender a la música como un recurso para la acción y para la subjetividad y, en consecuencia, como un factor que incide dinámicamente en la formación de identidades (De Nora, 2012; Hesmondhalgh, 2016, pp. 68-69)

Asimismo, la ópera como soporte narrativo, aunque la mayoría de las representadas en Buenos Aires desarrollan historias de amores correspondidos -es decir, no hay situaciones de “desamor”- predomina una tensión sentimental en su desarrollo. En este sentido, cabe resaltar la diferencia de óperas que pueden ser caracterizadas como pre-románticas -tales como las aquí retomadas- de aquellas románticas. Una de las precursoras del análisis de las relaciones género en las óperas románticas es Catherine Clément (1979), quien abordó estos soportes desde una perspectiva literaria y psicoanalítica y no musicológica. En su obra, *L'opéra ou la défaite des femmes (La ópera o la derrota de las mujeres)*, retoma ciertos mitos, tramas y puntos de giro en las óperas dramáticas del siglo XIX para problematizar cómo los conflictos que se desarrollan son reflejo de una sociedad patriarcal y misógina y cómo, en consecuencia, toda mujer que trasgrede las reglas termina muerta. Años después, la reconocida musicóloga feminista Susan McClary (1988) prologó el libro en inglés, y advirtió la importancia de una perspectiva crítica en la ópera del siglo XIX, en tanto las relaciones de género y el conflicto sexual ocupan un lugar central en el desarrollo de las tramas.⁴⁸

⁴⁸ Un trabajo reciente que analiza profunda y críticamente las relaciones de género en la ópera y que sistematiza los principales aportes al respecto, es Perandones (2016).

Volviendo a las óperas representadas en Buenos Aires a principio de siglo, aunque si bien hombre y mujer sufren por amor, la incidencia de ambos en la resolución final es distinta. En este sentido, lo que nos interesa señalar es el rol asignado a las mujeres en las óperas aquí analizadas, en tanto emergen como poseedoras de un accionar independiente y desligado de la moral imperante.⁴⁹ De aquí que, mientras que prevalecen las mujeres heroínas, los varones tienen papeles de poca importancia en relación a ellas. La conceptualización de la mujer como hacedora de su propio destino, crea en las óperas una imagen de lo femenino con agencia, con capacidad de acción sobre sí misma y sobre el resto de los personajes. A esta agencia sobre las personas se debe sumar el tránsito flexible de las mujeres por los espacios privados –ligados siempre a lo doméstico– pero también a la esfera de lo público, ya sea a nivel político como en lo referido al ámbito urbano.

La hipótesis final que aquí proponemos es que en la intersección entre escena musical y trayectorias de las cantantes emerge una conceptualización de la mujer como hacedora de su propio destino, creando así una imagen de lo femenino con agencia. Cuando remitimos en este trabajo al concepto de agencia, pretendemos dar cuenta de un doble fenómeno. Por un lado, la capacidad cognoscente de los sujetos, en tanto pueden influir y hasta accionar contra las mismas estructuras que los constituyen (Guiddens, 2014). Por otro lado, la subjetividad subyacente a esa agencia que, construida cultural e históricamente, se caracteriza por la capacidad de los sujetos para pensar, reflexionar, accionar y dar sentido. En suma “La agencia no es una voluntad natural u originaria, adopta la forma de deseos e intenciones específicas dentro de una matriz de subjetividad: de sentimientos, pensamientos y significados (culturalmente constituidos)” (Ortner, 2005, p. 29).⁵⁰

Asimismo, esta representación de lo femenino -como también lo relativo a las relaciones de género- coincidió con los principales argumentos de las tramas de óperas de Rossini: mujeres con capacidad de acción sobre sí mismas y sobre el resto de los personajes. Ello nos lleva, entonces, a un último punto: la relación entre la construcción textual de la agencia y la agencia en la concreción de proyectos personales (Ortner, 2012, p. 192).

⁴⁹ Otro trabajo que se ocupa de abordar la relación entre el mundo de la ópera y las mujeres cantantes es el libro de Seydoux (2011). Aunque no retoma una visión de género para analizar las estructuras narrativas de las óperas, nos interesa señalar aquí que la autora entiende a la ópera como una visión del mundo, en tanto en sus tramas argumentales reflejan – con adaptaciones, claro- ciertos aspectos de las sociedades europeas de los siglos XVII, XVIII y XIX.

⁵⁰ Sin ánimos de ser exhaustivos, también nos interesa señalar los aportes de Butler (2007) para pensar que aunque el cuerpo está inmerso en relaciones de poder, éste constituye un espacio de agencia desde el que los sujetos resisten al poder que se despliega con las construcciones de género. Al respecto ver: Sáenz, Marya; Prieto, Sylvia; Moore, Catherine; Cortés, Lilibeth; Espitia, Angie y Duarte, Liliana. (2017).

Esta ponencia –que a su vez parte de un primer abordaje de un plan postdoctoral- tuvo como horizonte, indagar en torno a dos trayectorias de cantantes líricas de principio de siglo XIX. Esta tarea tuvo varios escollos. En primer lugar, la ausencia de fuentes nos obligó a trabajar con indicios fragmentarios de sus historias de vida, haciendo que la reconstrucción, además de ser un recorte de su trayectoria, sea disímil respecto de cada una de ellas. Mientras que para el caso de Angela Tanni se trabajó con prensa, hecho que da cuenta de su predominio como *prima donna*, para referirnos a Julieta Anselmi hemos abordado un juicio que tuvo cause por el Tribunal Civil.

Sin embargo, aquello podría ser una limitación se convierte en una posibilidad de análisis, en tanto nos permite problematizar dimensiones aún no trabajadas por la historiografía. A saber, nos habilita indagar en la dinámica social de la escena musical: la presencia de cantantes que fueron erigidas como auténticas primeras figuras, la capacidad de esas cantantes mujeres para autogestionar su propia labor y crear estrategias de supervivencia profesional, el conocimiento sobre sus derechos y obligaciones contractuales, la habilidad para recurrir a la justicia y litigar, entre otros.

Asimismo, estas dimensiones de acción de las cantantes son pasibles de ser vinculadas con las estructuras narrativas de las principales óperas en las cuales desarrollaron su labor. Retomando la propuesta inicial de pensar las vinculaciones entre la construcción textual de la agencia -en las óperas- y la agencia en la concreción de proyectos personales -en los casos de ambas cantantes-, emerge una posible consideración: las estructuras narrativas brindan guiones culturales de acción.

La capacidad de agencia en torno a su propia profesión –tanto sobre ellas mismas como con su entorno- nos permite retomar el concepto de “habilitación” (DeNora, 2012); que nos muestra que la música también constituye una permisión para construir imaginarios en torno al género. Siguiendo esta premisa, la música en particular – y específicamente las relaciones entre el objeto y los sujetos- habilita formas específicas de hacer, pensar y sentir. La música se constituye, al mismo tiempo, como práctica social y medio sobre el cual se construyen las relaciones sociales.

A esta relación entre agencia textual y personal debe sumarse un aspecto propio de su condición social. En este sentido, la historiografía local es un segundo escollo para pensar a las mujeres de sectores subalternos ligados al arte. Si bien tampoco es vasta la bibliografía en torno a la mujer en las primeras décadas del siglo XIX, la mayoría de ella focaliza en la mujer de élite

y, específicamente analiza las vinculaciones entre vida pública- política y vida privada y cultura⁵¹. Por el contrario, las mujeres aquí trabajadas tienen una triple condición que, en un primer momento, podría considerarse como limitante de su acción: son extranjeras, desarrollan una profesión que es monopolizada a nivel empresarial por hombres y carecen de una estabilidad laboral, propia de espacios en transición de regímenes políticos.

No obstante estas características propias de la escena porteña, el derrotero de Angela y Julieta muestran trayectorias mucho más complejas. Por un lado, Angela Tanni luego de ser erigida por la propaganda porteña como una figura artística sin competencia en la ciudad fundó su propia compañía lírica, integrada en casi su totalidad por su propia familia. No sólo se desvinculó laboralmente de Rosquellas, compitió con otra compañía también liderada por una mujer, sino que una vez en crisis la escena porteña viajó a Montevideo y consolidó la ópera italiana y la consecuente afición del público.

Por otra parte, aunque la presencia de Julieta Anselmi es mucho más modesta en la escena pública, en su litigio con Troncarelli se evidencian cuestiones no sólo relativas a su profesión, sino a como ésta habilitó ciertas estrategias de acción y de subjetividad respecto de su labor. Asimismo, nos muestra el conocimiento que Julieta tenía de las “reglas de juego” respecto del oficio de hacer música. En suma, la cantante sabía que: su labor debía estar regulada contractualmente, la dinámica de desarrollo y pauta de las funciones a beneficio, la obligada intervención del Estado –específicamente de la Policía- para dar curso a su trabajo por fuera del contrario y la necesidad de establecer redes más allá tanto de asentista del Teatro, Antonio Pereyra, como de Troncarelli.

Las complejas y dinámicas trayectorias deben, necesariamente, insertarse en una escena musical inestable y en incipiente configuración. Sin embargo, lejos de obstaculizar el desarrollo profesional de las mujeres cantantes, las dotó de autonomía y flexibilidad respecto de los casos de compañías europeas, en donde la asignación de roles dentro de los cuerpos vocales y de los Teatros mismos estuvo firmemente estipulada contractualmente y, por ello, marcada y jerarquizada.

Por último, este trabajo inicial nos abre nuevas preguntas y perspectivas de análisis que, necesariamente, debe complementarse –y compararse- con otras trayectorias tanto femeninas –propias de sectores de élite- como masculinas –empresarios del ámbito teatral- En primer lugar, las trayectorias de mujeres artistas cercanas a los sectores subalternos nos muestran una

⁵¹ Sin ánimos de ser exhaustivos, algunos de estos ejemplos son: Gil- Lozano- Pita, 2000 ; Batticuore, 2005, 2011; Surmuk, 2007, Fraschina, 2010, Gluxman, 2017.

forma alternativa de construir las feminidades, consecuencia a su vez de una manera distinta de atravesar la modernidad en donde los sectores subalternos cuentan con una mayor libertad de acción. Con ello nos referimos a que si bien las relaciones de género existen, las jerarquías sin disímiles a los sectores de élite, en tanto las mujeres aquí abordadas son poseedoras de una movilidad y agencia mucho mayor en relación. Por lo tanto, estos dos casos de mujeres cantantes podrían no ser excepcionales, sino la muestra de formas de acción femeninas propias de los sectores subalternos.

Por último, este trabajo deriva en una necesaria deconstrucción de una perspectiva que homologa procesos de modernidad -cuando no de modernización- en diferentes campos de lo social, estableciendo una especie de visión teleológica siempre dominada por una cronología política. En consecuencia, un análisis cultural de lo social brindaría nuevas claves para pensar solapamientos, continuidades, tensiones y rupturas de lo que se denomina como proceso de modernidad.

Bibliografía

Batticuore, G. (2005) *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa.

(2011) *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*. Buenos Aires: Edhasa.

Bourdieu, P. (2007) *El sentido práctico del gusto*. Siglo XXI: México.

Butler, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Clément, Catherine (1979) *L'opéra ou la défaite des femmes*, París: Bernard Grasset.

Denora, Tia. La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810". En: Benzecry, Claudio, (Comp.) *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

Fraschina, A. (2010) *Mujeres consagradas en el Buenos Aires colonial*. Eudeba: Buenos Aires.

Giddens, A. (2014) *Problemas centrales en teoría social. Acción, estructura y contradicción en el análisis social*. Prometeo: Buenos Aires.

Gluzman, G. (2017) "Adornar la nación. Artes femeninas en la Argentina entre la Revolución de Mayo y el rosismo". En: *ARENAL*, N 24, 135-167.

- Guillamon, G. (2017) "Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828)". En: *Prismas. Revista de historia intelectual*, N 21, 35-51.
- Ortner, S. (2005) "Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna", en *Etnografías contemporáneas*, No. 1, pp. 25- 47
- (2016) *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. Buenos Aires: UNSAM.
- Passeron, J. C. (1989) "Biographies, flux, itinéraires, trajectoires" En: *Revue de sociologie française*, Vol. 31. pp 3-22.
- Roselli, J. (1992) *Singers of the italian opera: the history of a profesión*. New York: Cambridge University Press.
- Sánchez Saura, M. G. (1994) "Las estrategias literarias en la ópera *buffa* napolitana" En: Pozuelos Yvanco, José Maria, Vicente Gomez, Francisco (Eds). *Mundos de ficción II. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI*. (pp. 1423-1428). Murcia: Universidad de Murcia.
- Seydoux, H. (2011) *Las mujeres y la ópera*. España, LID Editorial Empresarial.
- Szurmuk, M. (2007) *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina (1850-1939)*. México: Institución Mora