Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy
ISSN: 0327-1471
ISSN: 1668-8104
cuadernosfhycs@gmail.com
Universidad Nacional de Jujuy
Argentina

“¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota!”: Mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (década de 1820)

Mariel Guillamon, Guillermina

“¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota!”: Mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (década de 1820)
Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy, núm. 56, 2019
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18564993006

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

"¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota!": Mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (década de 1820)

(How well the scene is known! How is strengh felt in each musical note! Female singers, agency and social representations in Buenos Aires (1920s))

Guillermina Mariel Guillamon *
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, Argentina
guillamon@gmail.com

Redalyc: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18564993006

Recepción: 04 Octubre 2018
Aprobación: 12 Junio 2019

Resumen:

A principio de la década de 1820, Buenos Aires se destacaba por poseer una escena musical consolidada, en donde se representaron más de cuarenta óperas buffas italianas. El presente artículo indaga sobre un aspecto fundamental de la cultura musical: las mujeres cantantes italianas arribadas a Buenos Aires. Particularmente, nos centramos en la reconstrucción de las trayectorias de Angela Tanni y Julieta Anselmi.
Mientras que la primera tuvo una fuerte presencia en la prensa porteña por ser la prima donna de la compañía lírica, la segunda fue conocida por un litigio civil en el cual buscó desvincularse del cantante que la había traído desde Rio de Janeiro. Ello nos conduce, entonces, a realizar un abordaje diferencial, en tanto se propone por un lado analizar las representaciones de género que realizó la prensa durante la década de 1820 de AngelaTanni y, por otro, problematizar las relaciones entre oficio musical y género presentes en un extenso juicio civil en el cual Carlota Anselmi fue denunciada por incumplimiento de su contrato. Complementariamente, se caracteriza brevemente la escena musical porteña así como algunas particularidades de las óperas representadas.
En consecuencia, planteamos que en la intersección entre escena musical y trayectorias de las cantantes emerge una conceptualización de las femineidades con agencia. Asimismo, estas representaciones de lo femenino -y de las relaciones de género- coincidió con las tramas de óperas de Rossini: mujeres con capacidad de acción sobre sí mismas y sobre el resto de los personajes.

Palabras clave: Mujeres cantantes, ópera, representaciones sociales, Buenos Aires, década de 1820.

Abstract:

At the beginning of nineteenth century Buenos Aires was characterized by having a consolidated musical scene, where more than forty Italian operas were represented. This article explores a fundamental aspect of the musical culture: the Italian female singers arrived in Buenos Aires. In particular, we focus on the reconstruction of Angela Tanni's and Julieta Anselmi's trajectories.
While the former had a strong presence in the Buenos Aires press for being the prima donna of the lyric company, the latter was known for a civil litigation in which she sought to disassociate herself from the singer who had brought her from Rio de Janeiro. This leads us, then, to make a differential approach, on the one hand to analyze Angela Tanni's genre presentations done by the press during the 1820s; on the other hand to problematize the relations between the musical profession and genre present in a lengthy civil trial in which Carlota Anselmi was denounced for breach of her contract.
Additionally, the porteña musical scene is briefly characterized as well as some distinctive features of the operas represented.
Consequently, we propose that in the intersection between musical scene and the singers' trajectories emerges a conceptualization of the femininity with agency. Likewise, these representation of femininity - and gender relationships - coincided with the plots of Rossini's operas: women with the capacity to act on themselves and on the rest of the characters.

Keywords: women singers, opera, social representations, Buenos Aires, 1820s.

Notas de autor

* CONICET / Instituto de Estudios Históricos - Universidad Nacional de Tres de Febrero - Los Aromos, 2736 - El Palomar. Correo Electrónico: guillermina. guillamon@gmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Introducción

A principios de la década de 1820, Buenos Aires se destacaba de otras ciudades hispanoamericanas por poseer una escena musical consolidada. El auge de la lírica italiana y del Teatro Coliseo Provisional hizo posible la representación de hasta cuarenta óperas por año (Guillamon, 2017). Este proceso de consolidación de gusto y afición por la ópera buffa 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.

En este trabajo proponemos centrarnos en la reconstrucción de las trayectorias de AngelaTanni, cabeza de compañía y representante de su familia, y Julieta Anselmi, también cantante y madre de Carlota, a quien también representaba en la actividad lírica. 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 mediante el cual buscó desvincularse del cantante que la había traído desde Rio de Janeiro.

Ello nos conduce, entonces, a realizar un abordaje diferencial de las fuentes. Por un lado, se propone, analizar las representaciones sociales y de género que realizó la prensa porteña sobre las prácticas desplegadas por Angela Tanni **2** 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, 2017: 17).

Previo al abordaje de los casos, se busca insertar estas dos trayectorias en un contexto más amplio, a saber, tanto en la dinámica de la escena musical porteña **3** , como en las particularidades de las óperas representadas y sus estructuras narrativas **4** . En relación con 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 2015: 68-69)

Considerando los debates en torno a las limitaciones del enfoque biográfico (Passeron, 1990; Bourdieu, 1986), se buscan reconstruir estas dos trayectorias atendiendo no sólo a las posiciones objetivas transitadas y ocupadas sino 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 y su estudio nos permite alejarnos de un contexto homogéneo, unificado, que condicionó las opciones de los actores

La hipótesis central es que, en la intersección entre escena musical y trayectorias de las cantantes, emerge una conceptualización de las mujeres como hacedoras de su propio destino, creando así una imagen de las feminidades 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 (Giddens, 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. Siguiendo a Ortner: "[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)" (2005: 29) **5** .

Asimismo, esta representación de las feminidades -como también lo relativo a las relaciones de género- coincidió con los principales argumentos de las tramas de las óperas de Rossini: mujeres con capacidad de

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

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, 2016: 192).

La cultura musical porteña a principios de siglo XIX

La escena: compañías líricas y agentes culturales

A partir de la década de 1820, y en concordancia con un programa político que se pretendía ilustrado y reformador (Gallo, 2005), la compañía lírica italiana de Pablo Rosquellas comenzó a introducir en la escena cultural porteña diferentes formas y géneros musicales, que darían cuerpo a un gusto musical fuertemente ligado a la ópera buffa. De esta forma, el público que escuchaba sainetes y tonadillas españolas se constituyó, luego de un proceso de educación de la escucha, en aficionado a la ópera italiana. El responsable de la puesta en escena de las óperas fue un músico que, en poco tiempo, estaría cada vez más presente en la promoción de los espectáculos musicales desarrollados en el teatro Coliseo Provisional: Mariano Pablo Rosquellas. Considerado por la musicología de mediados de siglo XX como el precursor del género lírico (Gesualdo, 1961), su trayectoria en el espacio porteño debe analizarse enlazada a su experiencia previa en Rio de Janeiro, a la que remitiremos brevemente.

En 1813, se inauguró el Real Teatro de São João, en homenaje el príncipe regente (João VI), quien con la finalidad de impulsar la actividad lírica envió a buscar cantantes a Lisboa y *castrati* italianos. Sin embargo, recién en 1819, con la llegada de Pablo Rosquellas, Miguel Vacanni, Maria Teresa Fascioti, Justina, Carolina, Elisa y Fabricio Piaccentini, comenzaron a representarse de forma sistemática óperas *buffas*, que en su totalidad serán montadas en Buenos Aires pocos años después (Mugayal Khul, 2003). Siguiendo los datos de Mariz (2008:50), durante los años 1821-1824, de un total de 34 óperas representadas en el Teatrod e São João, 16 fueron de autoría de Gioachino Rossini.

Lejos de perdurar y prosperar, la experiencia lírica en Rio de Janeiro finalizó con el incendio del teatro en 1824. Si bien antiguos integrantes de la Compañía Nacional y de la Compañía Lírica Italiana se quedaron en Rio, actuando también en la Capilla Real y en el nuevo teatro denominado Teatro de São Pedro de Alcântara, la mayoría de los y las cantantes italianos decidió irse de la ciudad luego del incendio y probar suerte en Buenos Aires. De forma complementaria a este hecho fortuito, se debe señalar que el arribo de estos músicos fue consecuencia de la iniciativa de Pablo Rosquellas, quien durante los meses previos al incendio carioca había estado en Buenos Aires.

La primera mención al músico español Rosquellas en la prensa porteña se realizó hacia fines de febrero 1823 en *El Centinela*, diario que anunció su concierto de presentación. Rosquellas volvió luego a Rio de Janeiro para contratar cantantes líricos, retornando a Buenos Aires hacia mediados de 1823 (Goyena, 2003: 12-13). Al tiempo que la prensa señaló la incorporación definitiva de Pablo Rosquellas y de Miguel Vacani, se refirió al arribo de José Troncarelli y Julieta y Carlota Anselmi al elenco de la compañía del teatro Coliseo Provisional **6** . En relación con Troncarelli y Anselmi, debe señalarse que el ingreso de Julieta estuvo a cargo de Troncarelli, quien dispuso un contrato especial para que ella y su hija Carlota arribaran y se instalaran en Buenos Aires.

Más allá de ciertos casos específicos de vinculación, a partir de mediados de 1823, Rosquellas comenzó a dar cuerpo a una red de músicos italianos que conformarían la Compañía Lírica y le posibilitarían disputar el asiento del Coliseo y transformarse en asentista y empresario de ese teatro. Aunque heterogénea, la promoción en la prensa porteña comenzó a sistematizar el anuncio de los cantantes que intervenían en la escena lírica **7** .

Tal como había sucedido en Europa, la consolidación de la ópera necesitó de una compañía lírica estable y, también, de un referente -preferentemente femenino- que garantizara la convocatoria y asistencia del público. La cantante célebre, que se caracterizó históricamente por ganar mucho más dinero que compositores y

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

empresarios teatrales, era una figura atractiva no sólo por su capacidad lírica. En sociedades donde el rol de las mujeres estaba mayormente reducido al ámbito doméstico, la ópera constituía un espacio en donde las mujeres tenían posibilidades de ascender socialmente, tanto en lo relativo al rédito económico como al status social (Snowman, 2013: 176). En el caso local, ese espacio fue ocupado por la cantante Angela Tanni. De creciente protagonismo en la propaganda, Tanni arribó a Buenos Aires con su hermana Maria y, si bien trabajaron conjuntamente, el predominio de Angela en el Teatro Coliseo Provisional fue notorio.

No obstante, el inédito auge de la ópera en Buenos Aires no logró superar el lustro de existencia. Hacia principios de 1829, la retracción de la escena musical del Coliseo era evidente. Uno de los principales indicadores de ello, es el notable declive de las reseñas de representaciones líricas en la prensa porteña.

En su lugar, las notas publicadas reflexionaron, al tiempo que advirtieron, la preocupación sobre la ida de las principales figuras de la compañía lírica a las ciudades de Montevideo y Rio de Janeiro.

Por un lado, los hermanos Tanni se dirigieron hacia Montevideo. Si bien regresaron por un período breve a Buenos Aires, hacia fines de 1830 los Tanni se instalaron definitivamente en la ciudad oriental, desarrollando la ópera en el Teatro Solís. Por otra parte, la prensa también refirió al viaje de Rosquellas a Rio de Janeiro y a Montevideo, ciudad donde actuó entre los años 1830 a 1833 (aunque también se presentó ocasionalmente en Buenos Aires durante 1831). La movilidad propia del oficio no podría ser contrarrestada hasta que el propio Estado provincial tome a su cargo el Teatro, conforme una compañía propia e impulse políticas culturales que favorezcan, directamente, la escena cultural.

Si bien el declive de la ópera en Buenos Aires fue la consecuencia de una coyuntura político-social que obstaculizó su desarrollo, la carencia de funciones no devino en la ausencia de espectáculos ni de espacios dispuestos para tal fin. Circos, prácticas ecuestres, bailes pantomímicos, pruebas de fuerza y agilidad, autómatas, panoramas, linternas mágicas, gabinetes ópticos, exhibición de animales y otros espectáculos fueron desarrollados en el Vauxhall o Parque Argentino, en el Jardín de la Calle Esmeralda como en el Teatro Coliseo, de la Victoria, del Buen Orden. Enmarcadas en el período de retracción de las funciones líricas en el Teatro, estas actividades establecieron relaciones, apropiaciones y tensiones entre ellas mismas, algunas veces como consecuencias de compartir el espacio, otras veces por depender del mismo empresario, pertenecer a la misma compañía artística o por disputar al público porteño.

La música: ópera italiana y estructuras narrativas

Si bien a principios de la década de 1820 la programación desarrollada en los espacios musicales era de tipo miscelánea, las formas cantadas y ejecutadas comenzaron a repetirse insistentemente a partir de 1824 –principalmente las arias de óperas italianas- predominó el dueto y se introdujeron fragmentos de las óperas que al año siguiente fueron representadas de forma completa. Sin embargo, antes de la representación completa de la primera ópera –El Barbero de Sevilla-en 1825, las arias de las principales óperas de Rossini dominaron la escena musical.

En relación a la especificidad musical pero también narrativa de este soporte, la forma esquemática no es solamente una fachada, sino un reflejo de una actitud humana deliberada: "(...) en el aria los acontecimientos se detienen, con cambio por decirlo, por un marco formal predeterminado y cerrado sobre sí mismo" (Kuhn, 1992:183-184). A modo de que se luciera la prima donna –que en el caso de Buenos Aires, cristalizada en la figura de AngelaTani– y los personajes principales, hacia fines del siglo XVIII, comenzó a evolucionar un nuevo tipo de aria más larga y con menor injerencia del acompañamiento musical. Esta forma, a menudo, se ampliaba con introducciones en recitativo y pasajes ariosos, denominada "scena", forma que también apareció promocionada en la prensa dado que permitía que la prima donna se luciera en el escenario (Latham, 2008: 99).

Retomando la ópera en tanto 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

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

tensión sentimental en su desarrollo. Los componentes de la lírica italiana y, específicamente, del repertorio rossiniano "aportaban, en dosis moderadas, un sentimentalismo que no caía en excesos románticos, aún por llegar. Es evidente que el público en ese tiempo prefería finales felices: el triunfo del amor sobre la tragedia" (Carredaño y Eli, 2010: 161). Aunque los autores, las tramas y los principales tópicos presentes estuvieron más cercanos al romanticismo que a una retórica ilustrada o neoclásica, no predominaron las resoluciones o fin de obra de carácter fatalista.

En este sentido, cabe resaltar la diferencia entre las óperas caracterizadas como pre-románticas -tales como las aquí analizadas –y las románticas. Una de las precursoras en el análisis de las relaciones de género en las óperas románticas es Clément (1979), quien abordó estos soportes desde una perspectiva literaria y psicoanalítica, 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 transgrede las reglas termina muerta. Años después, la reconocida musicóloga feminista Susan Mc Cleary (1998) prologó el libro en su traducción al inglés, y advirtió la importancia de una perspectiva crítica de 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 (Perandones, 2016).

Volviendo a las tramas de las óperas representadas en Buenos Aires en la década de 1820, si bien hombres y mujeres 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 [8] . De aquí que, mientras que prevalecen las mujeres heroínas, los varones tienen papeles de poca importancia con relación a ellas.

Por otra parte, los personajes debaten entre el honor o los designios familiares y el amor, enfrentando el engaño de un tercer personaje que dificulta el desenlace esperado y cuya acción directa produce el punto de giro en la trama. Es en el desarrollo de los acontecimientos, y en la resolución de los conflictos, que emerge un aspecto primordial del género bufo y característico de las mujeres en este tipo de ópera: "(...) el arte del engaño, hasta tal punto que los más sólidos fundamentos de la moral no son sino hábiles instrumentos de la persuasión" (Sánchez Saura, 1994: 1424).

En El Barbero de Sevilla, Rossina, es una astuta joven que aunque de apariencia dócil, pone en acción una red de estrategias para librarse de su tirano tutor y en La italiana en Argel, Isabella es una hábil, sagaz y bella salvadora de su amado y de sus propios enemigos [9] . Respecto de La cenicienta, el personaje de Angelina representa el triunfo del talento y esfuerzo y, según afirma en sus investigaciones Suárez Urtubey (2010: 293): "(...) ha sido tratada con una femineidad que emociona y cautiva y con un soplo romántico que tiene algo de nuevo en la galería rossiniana (...) Dolor y alegría juntos, tragedia y comedia, no otra cosa propone ese Romanticismo que asustaba un poco al compositor".

En el caso de las dos óperas serias, la situación de conflicto amoroso se despliega en torno a una supuesta infidelidad; sin embargo, la intervención del y la de la protagonista difieren. En el caso de Otelo, la intención de Desdémona de ser la constructora de su destino y rechazar a su padre y al marido que aquel le impuso, termina –al menos en la versión no censurada– consolidando un final trágico en el que Otelo la mata para, luego, suicidarse. Sin embargo, en Tancredo, es él quien asume un carácter irresponsable e imprevisible, impregnado de anhelos románticos frente a la supuesta traición de su amada Amenaide [10] .

La conceptualización de las mujeres como hacedoras de su propio destino, crea en las óperas una imagen de las feminidades con agencia, con capacidad de acción sobre sí mismas 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. Aunque la canción romántica de la década de 1830 tomó a las mujeres como centro de las tramas argumentales –en tanto responsables de desatar las situaciones de desamor que atraviesa

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

el narrador– ellas no serán las responsables de iniciar la trama. Por el contrario, el protagonista será el varón, siempre perjudicado por las acciones de la mujer.

Mujeres cantantes de ópera en el teatro Coliseo Provisional

Angela Tanni: prima donna y cabeza de familia

La primera referencia de Ángela Tanni la realizó El Argos de Buenos Aires, en marzo de 1824 [11] . Principalmente el diario destacó el alto costo que significaba para el asentista del Teatro la contratación de artistas extranjeros. Pero también se hacía hincapié en que esta adquisición suponía una posibilidad única en relación con otras ciudades, y que debería ser aprovechada por el público [12] .A partir del estreno completo de la primera ópera rossiniana presentada en Buenos Aires, la voz y belleza de Ángela fueron características aduladas en todas las reseñas que la prensa realizó de las óperas [13] . Así, fue erigida como una verdadera prima donna: no sólo porque los papeles interpretados respondieron al estereotipo de cantante predominante en la época –soprano– sino porque discursivamente fue la única cantante capaz de expresar vocalmente los sentimientos y, en consecuencia, emocionar al público aficionado.

Asimismo, la legitimación que hizo la prensa de su capacidad vocal apeló a la estrategia de compararla con las cantantes líricas europeas más renombradas, tales como, Giuseppina Grassini, Josephine Fodor, Giuddita Pasta y la reconocida HenrrietteSontag. Afirmando que en dicho continente "tendrá muchas competidoras, mientras que aquí es la `reina del mundo´" [14] también se manifestaba que "si continúa cantando tan encantadoramente, será distinguida como la Sontag y la Pasta de nuestro teatro" [15] .

Su capacidad lírica fue el aspecto que más interesó a la prensa porteña: "(...) se ha transformado en una perfecta Circe encantando a la audiencia con su melodiosa voz (...) con un sentimiento casi de melancolía" [16]. Todas las notas críticas referidas a óperas en donde actuó remitieron a su capacidad para evocar y producir, mediante su destreza vocal, diversos sentimientos, hecho que a su vez nos lleva a reconocer la presencia de ideas sensualistas en los artículos dedicados al arte en la prensa porteña.

De forma similar a la comparación con el personaje mítico de Circe, se adujo que "su decir emocionó a los espectadores" [17] y que "cantó con infinito pathos" [18] . En este sentido, todas las adjetivaciones de su práctica estuvieron estrechamente vinculadas con un imaginario de decoro femenino -corporal y simbólico-: dulzura, encanto y delicadeza. En última instancia, su capacidad como artista era la consecuencia de sus atributos como mujer.

En 1828, El Tiempo se refirió a la consolidación de la ópera y resaltó la capacidad de convocatoria en la escena pública de Ángela Tanni, que había sido fundamental para que esto ocurriese. Se hacía hizo hincapié en el manejo de su capacidad lírica y el manejo de la escena musical local, manifestando "¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota! ¡Y cómo calcula el efecto que está destinadoa producir! ¡Esta joven es el primer ornamento de este teatro!" [19] .

Sin embargo, hacia fines de 1829, y a causa de lo que se reseñó como una representación fragmentada pero no por eso menos excepcional de La cenicienta, el British reflexionó sobre el declive de las actividades y señaló que "(...) en algún tiempo este espectáculo aquí ha dado mucha satisfacción, trajo recuerdos de la Temporada de ópera en este teatro de los años 1826, 27 y 28" [20] . Frente a esta visión nostálgica que advertía la ausencia de representaciones al tiempo que erigía a dicho período como un momento de auge lírico, se preveían mejores tiempos para el teatro. Esta proyección se fundamentó en la ocupación total del teatro y la presencia de familias y mujeres que, según el mismo diario, habían estado ausentes durante los últimos meses.

De forma complementaria, la nota exponía un nuevo y breve despegue de la ópera protagonizado por el enfrentamiento entre dos compañías líricas italianas de noviembre de 1829 hasta los primeros meses de 1830. Por un lado, se conformó la compañía Tanni, integrada por esa familia -Ángela, María, Pascual y Marcelo- y

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

por Miguel Vacani y su esposa, Cándida Vacani. Del otro lado, estaba la compañía Schieroni, arribada desde Montevideo y conformada por Teresa Schieroni, Margarita Caravaglia, Domingo Pezzani y Joaquín Betali.

Lo que nos interesa señalar en la formación de ambas compañías es la excepcionalidad que supuso el hecho de que sus fundadoras y directas fueran mujeres. Sin embargo, la rareza se comprende por la activa experiencia que, en el caso que nos interesa, había tenido Angela Tanni en la escena musical local. Por un lado, contaba con los recursos necesarios para instituir la compañía, que conformaría su familia entera pero también otros italianos que arribaron a Buenos Aires con ella. Por otro lado, la crítica en la prensa la había legitimado artísticamente mediante la adjudicación de tres cualidades: talento, belleza y honradez [21] . Estas peculiares características en una mujer la convertían, según la prensa del período, en una de las principales responsables del avance en el teatro lírico.

La disputa, reseñada principalmente por el British, expuso la rivalidad entre las prima donna de las compañías, que además eran sus directoras. Durante los pocos meses que se presentaron en forma superpuesta, se hizo especial hincapié en las características opuestas de ambas artistas, incentivando así la disputa pública. En los escritos, subyacía que las diferencias de las capacidades líricas de ambas derivaban de sus femineidades: mientras que Teresa Schieroni fue representada como una cantante con amplia trayectoria debido a su edad, con una voz poderosa y sólida producto de haber estudiado con reconocidos profesores, Ángela Tanni encarnó el ideal de artista autodidacta referente que debía su virtuosismo a su juventud, en tanto su corta edad la dotaba de una voz dulce y suave. Cabe señalar que varios de estos aspectos luego fueron utilizados por varios de los integrantes de la generación del ´37 para establecer un paralelismo entre referentes musicales -principalmente Bellini- y la propia labor intelectual en Buenos Aires [22] .

Pero más allá de esta disputa en la que *The British Packet and Argentine News* pretendió asumir un rol de mediador ecuánime –que tomaba como parámetro de éxito la aceptación del público manifestada a través de la cantidad de aplausos o de flores lanzadas al escenario–, también se evidenció una postura empresarial que, fundamentándose en la diferencia del estado actual del Teatro con los años de esplendor del período rivadaviano, advertía el pronto fracaso de esta competencia.

Cabe señalar que en ningún momento el British vinculó el fracaso de las compañías con la gestión de sus directoras mujeres. Por el contrario, siempre resaltó que la presencia de Tanni y Schieroni posibilitó que dos elencos trabajaran, aunque con bajas en la asistencia, de forma paralela. El principal argumento que se esgrimió como fundamento de la imposibilidad de que dos compañías funcionasen en la misma ciudad residía en el público: si bien era aficionado, no podría asistir a tantas funciones semanales. En consecuencia, se aconsejó que: "Las dos compañías unidas formarían una organización de ópera que competiría con muchas en Europa, pero esta ciudad no puede apoyar bien dos cuerpos de ópera" [23] .

La progresiva baja en la asistencia del público al Teatro llevó a que también se sugiriera que "Si las dos compañías no forman pronto una coalición es probable que a menudo tengan que exponer ante un "(...) miserable estado de los boxes (...) Una alianza daría reciprocidad: La Compañía Tanni perdería en cantidad pero ganaría en calidad" [24] . Sin embargo, aunque el diario The British Packet and Argentine News interpeló a Angela Tanni, destacando su experiencia para advertir la crisis de la escena local, la alianza nunca se realizó y hacia principios de 1830 las dos compañías dejaron Buenos Aires.

Cuando las compañías estaban dejando la ciudad, el British se lamentó sobre la carencia de funciones al tiempo que se refería al teatro como un indicador y medidor de la "civilidad" de la ciudad y de sus habitantes: "En todos los países civilizados el Teatro ha estado entre sus principales objetivos, y es bastante difícil de creer que la capital de la República Argentina, una ciudad que contiene 100.000 habitantes apasionados a la música, sea así de deficiente" [25] .

Por un lado, la compañía Schieroni estuvo una temporada en Valparaíso (Álvarez Hernández, 2014), pasando luego por Centroamérica para finalmente establecerse en Macao, China, y posteriormente en Calcuta, India. Aunque el dato fue enunciado por el diario londinense The Athenaeum como un hecho

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

exótico y curioso [26] , también da cuenta, tal como sugiere Roselli (1992, p. 18) de la capacidad de movilidad y de autogestión de los y las cantantes de origen italiano y, específicamente, de las prima donna.

En esta misma línea, AngelaTanni viajó a Montevideo y con las actuaciones que realizó su compañía entre 1830 y 1831 instalaron la ópera buffa italiana en aquella escena musical. Si bien en esos dos años despertaron la afición del público montevideano, después de un ataque por parte de la prensa debieron dejar la ciudad y emigrar hacia tierra europea (Ayestarán, 1943). Luego de ello, no se han encontrado nuevas referencias a Angela ni a los integrantes de su familia.

Julieta Anselmi: contratos laborales y vínculos profesionales.

Uno de los principales juicios civiles que se desarrollaron entre músicos en Buenos Aires fue protagonizado por dos cantantes italianos: José Troncareli, cantante lírico y Julieta Anselmi, también cantante italiana y madre soltera, quien también implicó a su hija Carlota, de entre 12 y 15 años de edad [27] . Ambos cantantes formaron parte de la compañía lírica de Pablo Rosquellas y, posteriormente, trabajaron con la compañía Tanni. Eran figuras de notoria presencia en la escena musical porteña y, por lo tanto, estuvieron presentes en las reseñas que la prensa porteña realizó de las funciones líricas en el Coliseo Provisional.

Aunque la disputa tuvo curso por el Tribunal civil de Buenos Aires, el contrato al que remiten ambos fue redactado en Rio de Janeiro el 20 de enero de 1823, antes del arribo al Río de la Plata. El texto que se presentó como prueba estaba escrito en italiano. Sin embargo, a fin de dar curso al juicio, Troncarelli adjuntó la traducción, compuesta de cinco artículos a cargo de un escribano público [28] .El juicio se inició porque Julieta Anselmi habría dado una función en el teatro sin avisar a Troncarelli, todos los argumentos que éste desplegó para obligarla a pagar la parte correspondiente fueron aquellos que estaban expuestos en el contrato.

No obstante, Julieta desplegó varios argumentos para escapar de su obligación. Más que evidenciar estrategias conscientes y deliberadas, el accionar de Julieta Anselmi da cuenta de la precariedad del oficio y de la escena musical. Su experiencia en el inestable mundo de la lírica, es el factor que permite comprender y explicar su capacidad para disputar sus derechos, establecer relaciones laborales con otros músicos, acceder a la justicia, interpelar a la policía y, finalmente, proponer una resolución favorable a ella y a su hija.

En primer lugar, Troncarelli acusó a Anselmi de haber trabajado con otro cantante italiano, Vicente Zapucchi, quien fue llamado para dar testimonio. Ante ello, Anselmi respondió que el trabajo con otro particular era válido porque ambos tenían la autorización necesaria que debía dispensar el Gobierno para realizar las funciones en el Teatro. Asimismo, el pacto entre ambos era similar al del contrato: una función sería a beneficio de Anselmi, y otra de Zapucci, comprometiéndose madre a hija a trabajar en ella. A continuación, el contador de la policía envió un escrito donde advertía que el pacto era real, existía por escrito y que había sido corroborado por su departamento.

El testimonio brindado por Julieta Anselmi permite apreciar su capacidad de acción para entablar relaciones laborales que exceden la inicial con Troncarrelli. En este sentido, el hecho de haber arribado antes que Angela Tanni la convertía en la única soprano/mezzosoprano y, en consecuencia, la única capaz de protagonizar ciertos roles líricos. Esta excepcionalidad –que duró menos de un año- le habría permitido, entonces, negociar otros contratos y también vincularse de forma directa con el Departamento de Policía, institución que reguló y normó varios aspectos de la cultura musical en la década de 1820. Por otra parte, su testimonio permite complejizar las vinculaciones entre los músicos tal como las presenta la prensa: como un conjunto homogéneo que respondía a las directrices de Pablo Rosquellas.

En otra de sus defensas para evitar pagar una parte a Troncarelli, al tiempo que ratificaba que había concertado un pacto con Zapucci, remitió a otros casos. Específicamente, explicó que lo mismo había hecho con el empresario teatral, Antonio Pereyra:

> "Sappucci, quien tenia por suyo el teatro en los días Domingos de Cuaresma, el que le fue concedido el Domingo diez y seis de Marzo por obligasion que contrajo de trabajar ella, y su hija en la primera funsion sucesiva que diese el expresado Zappucci y después estando de empresario Don Juan A. Pereyra contrajo igual obligación con este trabajando en los días veinte y cinco y veninte y seis de Mayo en funsiones del empresario con tal que le diese el teatro un jueves para que su hija

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

> hiziese una funsion que por consiguiente la segunda funsion, a que se creía con derecho Troncarelli nada tenia que ver conla del contrato celebrado en el Brazil" [29]

Advirtiendo su error, Julieta Anselmi le propuso a Troncarelli olvidar la disputa y efectuar una nueva función. En ella, el músico debería proporcionarle la vestimenta y la música adecuada, tal como lo estipulaba el contrato. Sin embargo, por detrás de esta oferta, se advierte otra estrategia de Anselmi : intentar no pagar las costas del juicio ni entregar una parte de la función a beneficio que había realizado. En última instancia, el hecho de que la cantante hubiese realizado otras funciones también evidenciaba la precariedad económica que atravesaban los cantantes arribados a Buenos Aires.

Ante la propuesta de Julieta Anselmi, Troncarelli adviritió que se deslizaba la idea de que no habría cumplido con las pautas del contrato. En consecuencia, éste llamó a músicos e integrantes de la orquesta –dos músicos, el director y la esposa de Zapucchi– a fin de que corroboraran que ambos cantantes habían ensayado en el Teatro y que, a su vez, era allí donde Troncarelli había instruido en música a Carlota, la hija de Julieta. Aunque todos afirmaron conocerlos, así como la disputa que los enfrentaba, no todos ratificaron haber visto a Troncarelli ensayando en el Coliseo Provisional junto a la madre y su hija. Complementariamente, los testimonios evidenciaron la intención de todos de no ahondar en explicaciones y menos aún de estipular cuánto dinero tendría que pagar la cantante a Troncarelli por la función que había desarrollado con Zapucci.

Luego de estos testimonios, el juez decidió que cada uno debería realizar una función a beneficio del otro. Sin embargo, la disputa no finalizó allí. Advirtiendo el testimonio contrario de los músicos del teatro, en uno de los últimos escritos elevados, Troncarelli trajo al juicio el hecho de haber instruido a la hija de Julieta.

Finalmente, en el juicio se discutió sobre el rédito que rendiría la joven Carlota Anselmi, y en que esas ganancias también le pertenecían a Troncarelli, quien afirmaba que "(...) el lucro que ella ha reportado de esas funciones, con que tanto ha agradado a este público, la destreza música de su hija Carlota es constante (...) se debe a mi enseñanza. Si señor, mis lecciones han puesto a la joven Carlota en ese estado de destreza que ha hecho lucrar a su madre infines cantidades, pero ellas no han sido remuneradas del modo que prometió en la contrata" [30] .

No obstante esta imputación, el juicio finalizó en lo que se enunció como un trato equitativo: cada uno debería brindar funciones en beneficio del otro. El resultado ecuánime fue consecuencia de que una parte fundamental de la defensa de Troncarelli no pudo ser comprobada por los testigos: la educación de Carlota, su hija. Sin embargo, la inmediata incorporación de Carlota a la compañía la compañía lírica dirigida por Pablo Rosquellas muestra que había sido previamente instruida en el canto.

A modo de cierre

Este trabajo se propuso indagar en torno a dos trayectorias de cantantes líricas de la década de 1820 en Buenos Aires. Esta tarea tuvo algunos escollos. En primer lugar, la diversidad en las 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 las posibilidades analíticas e interpretativas de cada una de ellas. Mientras que para el caso de AngelaTanni se trabajó con prensa, hecho que da cuenta de su carácter de prima donna, para referirnos a Julieta Anselmi hemos abordado un juicio que tuvo causa por el Tribunal Civil que, asimismo, fue complementado con diarios de la época.

Sin embargo, aquello que 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 a 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 problemas.

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Asimismo, estas dimensiones de la acción de las cantantes se pueden vincular con las estructuras narrativas de las principales óperas en las que 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" (De Nora, 2012), que nos muestra que la música también constituye un permiso 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 populares ligados al arte. Si bien tampoco es vasta la bibliografía en torno a las mujeres en las primeras décadas del siglo XIX, la mayoría de ella focaliza en las mujeres de la élite y, específicamente analiza las vinculaciones entre vida pública- política y vida privada y cultura [31] . Recién en la última década se han incorporado a la agenda historiográfica la problemática ligada a mujeres de sectores populares que, al mismo tiempo, se ven atravesada por las dimensiones de género, clase y etnia. [32]

En este sentido, 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. 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 como una figura artística sin competencia en la ciudad, fundó su propia compañía lírica, integrada casi en su totalidad por su propia familia. No sólo se desvinculó laboralmente de Rosquellas, sino que compitió con otra compañía también liderada por una mujer y, una vez en crisis la escena porteña, viajó a Montevideo donde consolidó la ópera italiana y la afición del público local por ella.

Por otra parte, aunque la presencia de Julieta Anselmi es mucho más modesta en la escena pública según la prensa periódica, 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 subjetividades respecto de su labor. Asimismo, 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 pautas de las funciones a beneficio, la obligada intervención del Estado –específicamente de la Policía- para dar curso a su trabajo por fuera del contrato 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 en relación con las compañías europeas, en donde la asignación de roles dentro de los cuerpos vocales y de los teatros estuvo firmemente estipulada contractualmente y, por ello, marcada y jerarquizada.

Por último, este trabajo nos abre nuevas preguntas y perspectivas de análisis que, necesariamente, deben 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 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. Nos referimos a que si bien las relaciones de género existen, las jerarquías fueron disímiles a la de los sectores de élite. Así, las mujeres aquí abordadas dan cuenta de una movilidad y agencia mucho mayor

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

en relación de aquellas pertenecientes a la élite. Por lo tanto, estos dos casos de mujeres cantantes podrían no ser excepcionales, sino la muestra de formas de acción propias de mujeres de sectores subalternos.

Por último, este trabajo se inscribe, así, en un proyecto de más largo aliento que busca deconstruir al tiempo que problematizar 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

Álvarez Hernández, O. (2014) Ópera en Chile, ciento ochenta y seis años

Ayestaran, L. (1943) Crónica de una temporada musical en Montevideo de 1830. Montevideo, Ceibo.

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

Batticuore, G. (2011) Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución. Buenos Aires, Edhasa.

Bourdieu, P. (1986) L'illusionbiographique, Actes de la recherche en sciences sociales, 62- 63, 69-72.

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

Buxedas, J.; D´Alto, V.; De Los Santos, S. (2015) "Actualidad de la ópera en Uruguay: entre lo musical y lo visual, temporada de ópera 2013 del Teatro Solís". En: Boletímúsica. Revista de música latinoamericana y caribeña, 41, 99-122.

Carredaño, C. y Eli, V. (2010) El teatro lírico. En: Carredaño, C y Eli, V. (Eds.). Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX. Vol. VI (pp. 153-219) Madrid, Fondo de Cultura Económica.

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

Clément, C. (1988) Opera or Undoing of Women. Minneapolis, University of Minnesota Press.

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

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

Gallo, K. (2005) Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827. En: Batticuore, G., Gallo, K., Myers, J. Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890) (pp. 121-134) Buenos Aires, EUDEBA.

Garzón Roge, M. (2017) Historia Pragmática. Una perspectiva sobre la acción, el contexto y las fuentes. Buenos Aires, Prometeo.

Gesualdo, V. (1961) Historia de la Música en la Argentina. Tomo I. Buenos Aires, Beta.

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

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

Goyena, H. (2003) Lírica a la luz de las velas: la ópera en Buenos Aires entre 1821 y 1830.Revista Música e Investigación, 7, 12-13.

Guillamon, G. (2013) Las actividades culturales como herramientas de la ilustración: Crítica y propaganda en El Argos de Buenos Aires (1821-1825). En: Valobra, Maria Adriana (Comp.) Historia y análisis del discurso: aproximaciones metodológicas. La Plata, Laboratorio de Estudios de la Comunicación, Política y Sociedad-Centro de Historia Argentina y Americana, 2013.

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Guillamon, G. (2016) Todo se dice en música: La presencia de la estética romántica en la prensa musical porteña (Buenos Aires, 1837-1838) Revista Humanidades, 6 (1).

Guillamon, G. (2017) Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828), Prismas. Revista de historia intelectual, 21, 35-51.

Guillamon, G. (2018) Música, Política y Gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires (1817-1838).Buenos aires, Prohistoria.

Hammeken, L. (2014) "La República de la Música: Prácticas, códigos e identidades en torno al mundo de la ópera en la ciudad de México, 1840-1870." Tesis doctoral defendida en El Colegio de México. Inédita.

Hesmondhalgh, D. (2015) Por qué es importante la música. Buenos Aires, Paidós.

Kuhn, C. (1992) Tratado de la forma musical. Barcelona, Labor.

Latham, A. (2008) Diccionario Enciclopédico de la música. México, Fondo de Cultura Económica.

Mariz, V. (2008) A Música no Rio de Janeiro no Tempo de D. João VI. Rio de Janeiro, Casa da Palabra.

Mitidieri, G. (2018) Entre modistas de Paris y costureras del país. Espacios de labor, consumo y vida cotidiana de trabajadores de la aguja, 1852-1862. Transhumante. Revista Americana de Historia Social, 12, 8-29.

Mugayal Khul, P. (2003) Cronología da Ópera no Brasil –século XIX (Rio de Janeiro).Campiñas, CEPAB- Instituto de Artes-UNICAMP.

Myers, J. (1998) La cultura literaria del período rivadaviano: Saber ilustrado y discurso republicano En: Aliata, F., Munilla Lacasa, M. L. (Comp.). Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Rio de la Plata. Actas del Coloquio. Buenos Aires, EUDEBA.

Ortner, S. (2005) Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna. Etnografías contemporáneas, 1, 25- 47.

Ortner, S. (2016) Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia. Buenos Aires, UNSAM.

Passeron, J.C. (1990) Biographies, flux, itineraires,trajectoires. Revue Française de Sociologie, 31 (1), 3-22.

Perandones, M. (2016) Violencia de género en el teatro lírico: estudios sobre la violencia simbólica en ópera, zarzuela y otros géneros. Oviedo, Universidad de Oviedo.

Pita, V. (2017) El género de la historia del trabajo: lecturas y dilemas situados. Buenos Aires, segunda mitad del siglo XIX en Bandieri, S. y Fernández, S. La historia argentina en clave local y regional. Nuevas miradas para viejos problemas. Buenos Aires, TESEO.

Roselli, J. (1992) Singers of the italian opera: the history of a profesion. New York, Cambridge University Press.

Salgado, S. (2003) The teatro Solís. 150 years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo.Estados Unidos, Wesleyan University Press.

Sánchez Saura, M. G. (1994) Las estrategias literarias en la ópera buffa napolitana. En Yvanco Pozuelos, J. M., Gomez, F.(Coord.) Mundos de ficción II. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación española de Semiótica, Investigaciones Semióticas. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 1423-1428

Seydoux, H. (2011) Las mujeres y la ópera. España, LID Editorial Empresarial.

Snowman, D. (2013) La ópera. Una historia social. México, Fondo de Cultura Económica.

Suarez Urtubey, P. (2010) La ópera. 400 años de magia. Buenos Aires, Claridad.

Szurmuk, M. (2007) Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina (1850- 1939). México, Instituto Mora.

Notas

1. Cabe señalar el trabajo reciente de Gluzman (2017), quien da cuenta de la dificultad para abordar las relaciones entre arte y mujeres dada la dispersión de los pocos los registros materiales y escritos de principios de siglo XIX en Buenos Aires.
2. Respecto de la prensa porteña durante la década de 1820 cabe realizar una serie de reflexiones. A partir de 1821, año en el cual se implementó la Ley de Prensa de 1811, comenzaron a proliferar las publicaciones periodísticas –muchas de ellas promovidas y financiadas por el propio Estado–. Así, fue el mismo gobierno porteño quien se erigiría como el encargado de fortalecer la opinión pública, procurando que las producciones periodísticas tengan una función social

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

y ejemplificadora: difundir valores cívicos y morales, combatir actitudes y elementos culturales arcaicos, tradicionales y premodernos. Principalmente El Argos de Buenos Aires, La Gaceta Mercantil y The British Packet and Argentine News y, en menor medida, El Teatro de la Opinión, El Centinela, El Argentino y El Americano¸ fueron aquellos diarios que dedicaron varias secciones a la propaganda musical. Varios factores, todos ellos ligados a las reformas culturales impulsadas durante el período rivadaviano confluyeron en el interés en una esfera que, hasta entonces, había tenido muy poca promoción. En este sentido, sostuvieron que el buen gusto en las artes y la asistencia a espacios ligados a prácticas culturales contribuirían al progreso de la "moral" y del "bienestar" del individuo. Así, la música fue considerada -conjuntamente a las representaciones teatrales- como una práctica social y artística, tanto privada como pública, fundamental para superar los vestigios del Antiguo Régimen e instaurar, de manera pedagógica, nuevas pautas de civilidad y de interacción social de propias de regímenes políticos modernos. Al respecto véase: Myers (1998), Guillamon (2018).

3. Cuando aquí remitimos al concepto de escena musical buscamos referir a cuatro dimensiones que lo constituyen: (1) Los espacios materiales y circuitos dispuestos para tal fin, (2) la configuración de la programación y la consolidación de géneros y soportes musicales, (3) las reseñas críticas y la promoción de lo musical en la prensa así como (4) la intervención y legislación política sobre lo musical y las disputas suscitadas en torno a prácticas y objetos musicales.
4. Sin embargo, el caso porteño debe contextualizarse en un marco más amplio. El desarrollo de la fiebre lírica que atravesó todo el continente americano, desde Nueva York en el Park Theatre a Buenos Aires en el Coliseo Provisional, confluyó en ciertos hitos operísticos. Así, el 27 de septiembre de 1825 se representó en el Coliseo Provisional de Buenos Aires la primera ópera completa: El Barbero de Sevilla, de Gioachino Rossini. Si bien su estreno resulta precoz en relación a otros teatros, el análisis de las otrora capitales virreinales y de las áreas limítrofes permite situar este desarrollo en un marco comparativo del auge de la lírica italiana. En Lima, Pedro Angelini y Carolina Griffoni formaron una empresa –lírica y dramática– y en 1814 representaron El barbero de Sevilla de Giovanni Paisiello. Sin embargo, la coyuntura abierta con los enfrentamientos por la emancipación hizo que no fuese hasta 1832 cuando la ópera volvió a triunfar de la mano de cantantes italianos, entre los que se encontrará la otrora estrella de Buenos Aires, Vicente Zapucci. También, si bien desde principios de siglo México disfrutó de arias y oberturas de óperas, recién en 1825 la ópera buffa de Rossini ingresó a los escenarios de la mano de Andres Castillo. Dos años después, con el arribo del reconocido tenor Manuel Garcia, la ópera terminaría de popularizarse. En esta misma línea, en Chile, la encargada de difundir y dar promoción a la lírica italiana fue Isidora Zeggers, fundadora de la Sociedad Filarmónica en 1827. No obstante, la primera ópera completa fue estrenada recién en 1830 –El barbero de Sevilla– en Valparaíso, de la mano de la compañía Schiaroni, otra presente en Buenos Aires. Aunque la primera aria italiana que se escuchó en Montevideo fue cantada por Miguel Vaccani en 1824, recién en 1830 se representó de forma completa El engaño feliz, de Rossini. Respecto cada uno de estos espacios, puede verse: Álvarez Hernández (2014), Buxedas, D´Alto y De Los Santos (2015), Hammeken (2014) y Salgado (2003). Para un contexto hispanoamericano véase: Carredaño y Eli (2010)
5. Sin pretensión 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 a través de las construcciones de género.
6. "Es con sumo placer que podemos anunciar al público que se han incorporado en la compañía, los profesores Rosquellas y Vacani, y la joven Anselmi bajo condiciones que concilia sus intereses individuales con los del Asentista (...)".El Centinela, Buenos Aires, n° 56, 19 de agosto de 1823.
7. Respecto de la metodología utilizada para abordar la prensa proteña veáse: Guillamon (2018)
8. 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, la autora entiende a la ópera como una visión del mundo, en tanto que sus tramas argumentales reflejan -con adaptaciones, claro- ciertos aspectos de las sociedades europeas de los siglos XVII, XVIII y XIX.
9. Al respecto puede verse el análisis de Allier, (2007, 686-690)
10. Véase el análisis de Allier (2002, 149-150).
11. Para un análisis del diario El Argos de Buenos Aires véase: Guillamnon, 2013). .
12. "El respetable profesor Rosquellas, su excelente discípula Angelita, y la hermana María, han sido contratados para el canto: también parece haberlo sido para la orquesta el distinguido Massoni (...) La quemazón total del gran teatro del Janeiro, que parece haber acontecido el 25 del pasado hallándose en el S.M.I. le presenta al Asentista la oportunidad de recuperar al gran Vacani". El Argos de Buenos Aires, Buenos Aires, 28 de marzo de 1824, N 32.
13. Desde Sontag hasta Patti, la conjugación de voz y belleza en la mujer cantante lírica fueron objeto de adulación en la prensa. Al respecto véase Carreñado y Eli 2012,177-179).
14. The British Packet and Argentine News, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1826, N 5.
15. The British Packet and Argentine News,Buenos Aires, 2 de septiembre de 1826, N 5.

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

16. The British Packet and Argentine News,Buenos Aires, 5 de julio de 1828, N 100. Fue este diario el que mayor hincapié hizo en la figura de Tanni, tanto durante el período en el que se consolidó como principal referente como cuando se dio el enfrentamiento con Schieroni, una vez arribada al escenario porteño desde Montevideo.
17. The British Packet and Argentine News, Buenos Aires, 6 de enero de 1827, N 23.
18. The British Packet and Argentine News, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1827, N 57. Cursivas en el original.
19. El Tiempo, Buenos Aires, 14 de mayo de 1828, N 12.
20. The British Packet and Argentine News, Buenos Aires, 18 de julio de 1829, N 152.
21. Cabe destacar que el talento y la honradez de AngelaTanni se opusieron, y por ello se potenciaron, a las características de las actrices teatrales, específicamente de Trinidad Guevara. Dicha actriz había protagonizado en 1821 un altercado público en la prensa con el padre Castañeda, quien la acusaba de ser la amante del abogado y político Manuel Bonifacio Gallardo. Al respecto véase Gallo (2006, 126-127).
22. Sobre la circulación y apropiación delñ concepto de genio romántico, como así también de la triada genio- Belllini-Generación del ´37 véase: Guillamon (2016)
23. The British Packet and Argentine News, Buenos Aires, 7 de noviembre de 1829, N 168.
24. The British Packet and Argentine News, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1829, N 174.
25. The British Packet and Argentine News, Buenos Aires, 13 de febrero de 1830, N 182. Cursivas en el original.
26. The Athenaeum. Journal of English and foreign. Literature, Science and the Fine Arts, 8 de febrero de 1834, N 328.
27. Archivo General de la Nación (AGN), Buenos Aires, Argentina. Tribunal Civil. Legajo T – 5 1823/1824.
28. AGN. Tribunal Civil. Legajo T – 5 1823/1824.
29. AGN. Tribunal Civil, Legajo T – 5 1823/1824.
30. AGN. Tribunal Civil. Legajo T – 5 1823/1824.
31. Sin ánimos de ser exhaustivos, algunos de estos ejemplos son:Batticuore, 2005, 2011; Szurmuk, 2007, Fraschina, 2010, Gluzman, 2017.
32. Al respecto véase: Pita (2017) y Mitidieri (2018).

PDF generado a partir de XML-JATS4R por Redalyc
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto