



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Sociología

Documento de Cátedra N° 63

Claudio Benzecry (2009), “Convertirse en fan: las seducciones de la ópera”.

[“Becoming a fan: on the seductions of opera”, *Qualitative Sociology*; 32: 131-151].

Traducción resumida del inglés al español por

Julio César Estravis Barcala (2010)

(juliocesareb@hotmail.com)

Revisada por el autor

(claudio.benzecry@uconn.edu)

Cátedra de Metodología y Técnicas de la Investigación Social

Profesora Titular: Ruth Sautu

Este Documento de Cátedra forma parte de una serie que tiene como propósito contribuir a la formación de alumnos de la Carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires en cuestiones vinculadas al diseño y realización de investigaciones científicas en el campo de las ciencias sociales. Su contenido complementa los textos de metodología de lectura obligatoria y optativa incluidos en cada uno de los tres cursos que se dictan en la Carrera.

Estos documentos son material de uso interno y no pueden ser incorporados a ediciones impresas ni reproducidos comercialmente.

La Cátedra solicita a los usuarios de estos Documentos que citen a sus autores indicando las referencias completas, es decir: autores, fecha, título, número y tipo de documento (traducción, resumen, elaboración propia, etc.). En los casos en que el usuario utilice sólo parte del documento, haciendo referencia a algunos de los autores/obras originales allí incluidos, consignar que fue tomado de nuestro Documento de Cátedra. Por ejemplo:

E. O. Wrigth (1985), *Classes*, London: Verso, citado en Documento de Cátedra II.1., Plotno, G., Lederman, F. & Krause, M. (2007) “Escalas Ocupacionales”.

Resumen

Lo que sigue es un informe sociológico sobre un segmento particular del público de ópera. Su objetivo es explicar los procesos de iniciación en una actividad típicamente considerada "alta cultura". Se diferencia de otros abordajes de consumo cultural en que no se preocupa por la correspondencia entre origen social y gusto, sino más bien por los procesos mediante los cuales el gusto es conformado. A partir de una etnografía de 18 meses entre fanáticos de ópera en Buenos Aires, este trabajo se plantea dos objetivos. Primero, mostrar que los fanáticos apasionados de ópera la disfrutan basándose en su creencia de que la ópera es algo que requiere ser aprendido para ser disfrutado adecuadamente. Segundo, describe tres instancias en que las personas aprenden sobre ópera. Además, este trabajo tiene un objetivo teórico: extender y refinar el clásico modelo de afiliación e iniciación en prácticas culturales establecido por Howard Becker en su estudio de caso sobre el uso de marihuana.

Palabras clave: aprendizaje – fanatismo – iniciación – ópera – gusto

"Sin techo" [*homeless*] en los escalones

(...)

El punto ciego: Cultura dominante y procesos de iniciación

Un importante corpus de literatura sociológica y antropológica ha reflejado los significados de "ser iniciado" y cómo atravesamos diversas etapas en un camino transformador hasta el momento en que nos hacemos uno con la práctica y trascendemos nuestro estatus previo en una comunidad dada. Autores como Van Gennep (1961), Becker (1961, 1963), Turner (1967, 1974, 1977), Myerhoff y Moore (1975) y Wacquant (2003) han prestado atención a los procesos por los que las personas atraviesan ciertos ritos de pertenencia que los llevan de un estatus y un rol a otro. Generalmente el foco ha estado en las comunidades políticas, los rituales de masculinidad entre miembros de sociedades segmentarias o los rituales de membresía que se deben atravesar para ser integrado en una profesión. Esta perspectiva no ha sido usada para comprender cómo alguien se convierte en un consumidor devoto y comprometido de un producto cultural.

Lo que sigue es un informe sociológico sobre un segmento particular del público de ópera. Su objetivo es explicar los procesos de iniciación en una actividad típicamente considerada "alta cultura" por la sociología norteamericana. Se diferencia de otros abordajes de consumo cultural en que no se preocupa por la correspondencia entre origen social y gusto, sino más bien por los procesos mediante los cuales el gusto es conformado, los diversos espacios y las diversas instancias a través los cuales esto ocurre. Se pregunta no solo qué traen las personas con ellas (sus orígenes y disposiciones), sino también qué ven en un producto cultural determinado y cómo aprenden a intensificar su apego por ese producto tanto interna (a medida que aprenden cómo "sentirlo" y "conmoverse") como externamente (a medida que aprenden dónde y cómo exhibir públicamente su apreciación). Mientras que autores como Bourdieu y Passeron (1977, 1979), Bourdieu (1984), Lamont (1992) y Lareau (2003) han señalado la importancia de la familia en la reproducción del gusto dentro de la cultura dominante [*high culture*], no han llegado a explicar cómo ciertas características de una práctica cultural son consideradas tan importantes como para movilizar a alguien para que tome parte en ella. En los debates sociológicos contemporáneos sobre el carácter social del gusto raramente vemos porqué alguien se involucra, en primer lugar, en una práctica cultural esotérica, cuál es su reacción inicial, qué significados le otorga a esa experiencia o cuáles son las etapas que atraviesa para alcanzar un nivel de conocimiento y dominio que le garantice, al menos en su caso, el disfrute más completo. Así, nos cuesta ver las mediaciones (Hennion, 1997; Heinich, 2001) entre estructura social y gusto.

(...) A partir de una etnografía de 18 meses entre fanáticos de ópera en Buenos Aires, este trabajo se plantea dos objetivos. En primer lugar, muestro que los fanáticos apasionados de ópera la disfrutan no porque quieren ser dominados por ella en su ignorancia, sino más bien como resultado de su creencia en que la ópera es algo que

requiere ser aprendido para ser disfrutado adecuadamente. En esta parte, enfatizo que si bien aprender sobre ópera es una actividad eminentemente social, lo que se aprende es una comprensión romántica del consumo operístico, que les enseña cómo ser uno con la música, de un modo personalizado e individual.

En segundo lugar, describo tres instancias en que las personas aprenden sobre ópera. La primera es informal. Tiene que ver con los momentos no-musicales, en los alrededores de los conciertos: filas para comprar entradas e ingresar a las funciones, intervalos, viajes en micro a otros teatros de ópera. Una segunda etapa es más formal e incluye clases, seminarios y conferencias. Una tercera etapa se desarrolla en el teatro, cuando los fanáticos más viejos abuchean, se mantienen en silencio o aplauden, indicando el protocolo y los momentos apropiados para cada acción. Los fanáticos aprenden a disfrutar de la ópera *in foro interno*, respondiendo internamente a las partes de la música que se supone les demandan una reacción emotiva, e *in foro externo*, reaccionando públicamente de manera adecuada.

Este trabajo tiene también un objetivo teórico: extender y refinar el clásico modelo de afiliación e iniciación en prácticas culturales establecido por Howard Becker (2009 [1953]) en su estudio sobre los fumadores de marihuana. Este modelo postula que la sociabilidad, o el contacto con otros participantes que ya disfrutaban de la actividad, es el punto clave, y sugiere que la actividad es ambigua en una primera instancia y que no produce los efectos deseados hasta que uno aprende cómo consumirla y disfrutarla correctamente. Aquí extiendo este modelo al incluir diversos escenarios en que los fanáticos aprenden los efectos que la ópera ejerce sobre ellos y lo complemento incluyendo un instante de revelación no contemplado en el modelo de Becker, en que los fans no se ven atraídos a la ópera solamente en compañía de otros sino que experimentan una intensa atracción (visual, corporal) que luego deben aprender socialmente cómo controlar y maximizar.

Métodos y datos

Entre las temporadas de 2002 y 2005 llevé a cabo 18 meses de investigación etnográfica de las prácticas operísticas, centrándome en los pisos superiores (para espectadores de pie) del Teatro Colón de Buenos Aires, una de las salas más tradicionales del mundo y bastión del circuito internacional de ópera (Roselli, 1984, 1990). Hice cola por noches enteras, presencié alrededor de 70 funciones, alcanzando hasta seis representaciones de la misma obra en el transcurso de un mes y viajé en micro hasta teatros de ópera de menor escala a 600 km de la ciudad. Entrevisté a 44 miembros del público, así como a críticos musicales de renombre y productores. Entre 2004 y 2005 realicé entrevistas en profundidad y abiertas que duraron entre 1 y 3 horas y media, incluyendo preguntas sobre iniciación en actividades musicales, historia familiar, trayectoria personal, conocimiento musical y patrones de asistencia. Solía terminar la mayoría de las entrevistas preguntando si había algo que quisieran agregar, lo cual usualmente desembocaba en un largo y reflexivo circunloquio sobre el lugar de la música en la vida del/la entrevistado/a. Estas entrevistas apuntaban a comprender y hacer explícitos algunos de los vínculos entre vida personal, estatus sociales, concepciones de la trascendencia y el disfrute y el compromiso musical que era difícil de formalizar basándome solamente en observaciones. Realicé la mayoría de las entrevistas luego de observar por 6 meses a los entrevistados participar en varias actividades como galas de ópera, seminarios, conferencias y clubes musicales.

Centré este artículo en los pisos superiores del teatro, los más baratos, especialmente en los ocupantes del espacio “de pie”, que reúne a alrededor del 20% de la audiencia. (...) Los pisos superiores son un espacio relativamente auto-contenido y cerrado. Aquí, entre 400 y 600 personas se reúnen por 3 ó 4 horas cada vez, tres a cuatro veces por semana. En este espacio apartado, las personas actúan como si estuvieran protegidas del mundo exterior, con una sociabilidad intensa, que excluye a los eventos externos. El carácter apartado de la experiencia la convierte en un laboratorio “in situ” para observar la interacción social, la fabricación de sentido y las variaciones en el

compromiso intenso con la misma práctica entre personas de diversas extracciones sociales que, aún así, comparten un espacio común.

La ausencia de una ubicación social de la pasión

La mayoría de mis informantes y entrevistados provienen de diversos estratos de la clase media, desde los más bajos hasta unos pocos que son considerados clase media-alta¹. Hay varios contadores de poca monta, un par de abogados, un dentista, dos médicos, un psicoanalista, algunos docentes de secundaria, dos periodistas, un entrenador físico, un especialista en relaciones públicas, un pequeño comerciante semi-retirado, cinco empleados públicos, un director de teatro de la escena independiente y un cobrador de deudas (...)

La pasión por la ópera atrae una importante red de personas a las ubicaciones de *cazuela*, *tertulia* y *paraíso*, lo que confirma su rol a través de la historia como espacios de mezcla para una población heterogénea. Basándome en la mayor parte de la literatura sociológica disponible, sin embargo, había imaginado que me iba a encontrar con un público de fanáticos de las clases media-altas, que siempre habían vivido en el centro o en los barrios más acomodados de la ciudad y que habían sido educados en la ópera por sus padres, quienes los habían traído frecuentemente al Colón. Sin embargo, las historias de vida de este grupo apuntan a otra dirección, a un punto azaroso de iniciación, a veces en la adultez, facilitado por alguien de la familia (usualmente no los padres), un amigo o una institución de educación pública. También nos muestran personas de orígenes sociales diversos, provenientes de muchas partes de la ciudad y el país. El grupo es lo suficientemente heterogéneo como para que sea difícil encontrarle una posición específica en el espacio social.



Fig. 2. Vista de los pisos superiores del teatro Colón desde un asiento del *Paraíso*.

(...)

¹ Esto significa que son dueños de más de una propiedad y al menos un auto, viajan al exterior con frecuencia y tienen una tarjeta de crédito y una fuente sólida de ingresos.

Si hay algo que comparten estas historias es la falta de disposiciones inculcadas tempranamente, una falta de familiaridad “naturalizada” con el mundo de la ópera y la música clásica en general. Mientras estas personas provienen de diversas fracciones de las clases medias urbanas, sus disposiciones iniciales no los prepararon para apreciar, disfrutar o incluso sentirse atraídos por la ópera. Al contrario de la “caja negra” que a veces parece ser el *habitus*, son precisamente esas disposiciones generativas tempranas -ausentes aquí- que constituyen las “estructuras estructuradas estructurantes” necesarias para que algo nos resulte atractivo, para estimularnos a participar en un juego social y proveernos con los esquemas de apreciación. Citando a Bourdieu (1990: 59): “El *habitus* es precisamente esta ley inmanente, inscripta en los cuerpos por historias idénticas”. Tener un *habitus* en común significa compartir trayectorias de vida y disposiciones generativas tal como nos fueron inculcadas en la familia; no entender esto significaría pensar que por el solo hecho de que los fanáticos de ópera tienen orígenes de clase media (sin importar cuánto puedan diferir sus historias de vida), probablemente tengan las disposiciones necesarias para disfrutar de la ópera.

Para explicar por qué se involucran en el mundo de la ópera, es necesario, entonces, pasar de las condiciones de origen social a los factores de primera índole que convierten a un “curioso” por la ópera en un fanático. También es importante analizar las instituciones mediadoras, las instancias de socialización que, como argumenta Becker, hacen a la ópera algo no solamente encantador y disfrutable sino algo de lo cual se debe tener control para apreciar en profundidad. La segunda parte de este artículo se centrará en cómo estos fanáticos aprenden a sentir, creer y “actuar” en la ópera (como en el triple sentido de la idea de ritual), qué partes de la experiencia destacan y cómo se mantienen una vez que el momento inicial de sorpresa se agota.

Cómo aprendieron lo que era una ópera

La primera pregunta que les hacía a los fanáticos era: ¿cuánto hace falta conocer para disfrutar verdaderamente de la ópera? Al principio de mi investigación, algunos de mis informantes estaban realmente preocupados con respecto a declarar cuántas funciones habían presenciado. Siempre señalaban a alguna otra persona “que realmente va desde siempre y en serio conoce sobre el tema”. Sin embargo, algunas de esas personas estaban en el teatro todas las veces que yo fui y cuando finalmente me contaron hacía cuánto que iban resultaron ser “solo 25 años”.

Este carácter altamente experiencial del aprendizaje construye un sistema complejo que postula que la ópera es una actividad que: a) se refiere al pasado como referencia y comparación; b) demanda una asistencia² intensiva y extensiva; c) alienta a las personas a ir a conferencias y seminarios, escuchar la radio, leer libros sobre el tema y comprar discos –aunque estas actividades siempre son complementarias y nunca sustituyen a la asistencia [*attendance*]; y d) constituye un proceso de aprendizaje casi automático e informal en el cual los miembros más viejos educan a los jóvenes y son reconocidos y reverenciados por su conocimiento³.

Aún así, la explicación del compromiso de los fanáticos con la ópera no se ve agotada con el carácter social del aprendizaje. Una explicación puramente “social” convertiría el objeto de placer en algo ambiguo, que no produce efectos durante las primeras interacciones o al menos hasta que los fans aprenden cómo consumir y disfrutarlo correctamente. Por el contrario, la mayoría de los entrevistados describieron la intensa atracción que sintieron la primera vez que fueron al teatro a ver ópera como algo explosivo (las imágenes predilectas son “explosión”, “impacto”, “shock”) que los estaba esperando y a lo cual ellos habían estado esperando toda su vida (como en un “amor a primera vista”), que tuvo efectos físicos intensos y perdurables.

Por ejemplo Julio, un entrenador vocal de sesentaypocos años, centró su testimonio en la destreza de la primera voz que oyó. Recordaba cuán intensamente había

² La palabra que usa el autor con frecuencia es *attendance* y hace referencia a la actividad de asistir a eventos en vivo, como conciertos o, en este caso, óperas [N. del T.]

³ En 2005 algunos miembros de la orquesta del Teatro circularon una petición pidiendo contratar a algunos de los fans más viejos como guías.

sentido la voz de la soprano hispano-norteamericana Victoria de los Ángeles la primera vez que fue al teatro a ver ópera. El timbre único de su voz y el hecho de presenciarla “cantar ‘Una voce poco fa’ en el balcón mientras sostenía un gran abanico y vestía un vestido rosa muy sencillo” hicieron que *El barbero de Sevilla*, de Rossini, se convirtiera en una de sus óperas favoritas. Le tomó solo 2 semanas decidir que tenía que volver al Colón. Algunos fanáticos, como Franco, un empleado de relaciones públicas en sus treintaylargos, destacó la atmósfera “mágica” que fue especialmente palpable cuando escuchó el aria de la Reina de la Noche. “No sabía mucho sobre Mozart, quién era y todo eso, pero me enamoraron sus notas agudas y esa atmósfera de magia e inocencia”. Solo le tomó un mes decidirse a acudir de nuevo a la ópera, aunque en el interín se aseguró de comprar algunos discos para informarse. Algunos otros, como Alicia, doctora, resaltaron los intensos efectos físicos que tuvo en ella la voz del/ de la cantante aquella primera vez; para ella, la música “vibraba en la misma frecuencia” que su cuerpo. La música no solo afectó su respiración sino que, como su compañera María Luisa compartió, “retumbaba al mismo tiempo que su corazón”.

A diferencia de las profesiones que requieren un proceso formal de iniciación, sean las de músico (Becker, 1953), médico (Becker, 1961; Friedson, 2005), artista del tatuaje (Sanders, 1990) o boxeador (Wacquant, 2003), es difícil rastrear la trayectoria de un fanático de ópera novato. Son difíciles de encontrar, no están aislados espacialmente dentro de la casa, no atraviesan una serie de etapas formales que los llevan de un estatus a otro superior adquiriendo así mejores aptitudes; y aún en los casos en que encontré personas que asistían por primera vez, eso no implicaba necesariamente que fuera a seguir asistiendo. En resumen, no tienen un conjunto de señas particulares características (como podría ser la vestimenta, el maquillaje o el lugar físico que ocupan) que los identifique como separados o marginales⁴. Esto hizo surgir un acertijo: ¿cómo podía yo entender las historias de iniciación si no podía presenciarlas?

Opté por capturar el carácter peculiar de la atracción inicial hacia la ópera por medio de historias de vida y entrevistas. Las personas me dijeron cómo habían comenzado a asistir a la ópera, qué recordaban de esa primera vez y cuánto tiempo había pasado hasta que decidieron ir nuevamente. Los relatos enfatizaban la acústica del teatro, los efectos físicos de las voces de los/las cantantes y la majestuosidad del escenario – esos son los “ganchos experienciales” [*experiential hooks*], los elementos clave que los atrajeron a la ópera. En algunos casos esta intensa atracción se conjugó con la reacción inicial que habían tenido hacia la música en general. Tres entrevistados que habían empezado a escuchar música clásica por su cuenta a pesar de la oposición o falta de interés de sus padres me contaron cómo los habían deleitado de manera casi mágica las versiones fonográficas y de radio, de modo que el siguiente paso, lógicamente, era presenciar la música “en vivo y en directo”, en el escenario. Aún en los casos en que iban a la ópera sin saber qué iban a ver, los entrevistados regresaron menos de 3 semanas después.

Presentaré ahora las diversas instancias en que los fanáticos aprenden a organizar su atracción inicial, interna (instancias 1 y 2) y externamente (instancia 3).

Instancia 1: charla de ópera

⁴ Una segunda estrategia, que se ha extendido considerablemente entre los abordajes etnográficos contemporáneos, que tiene que ver con ingresar en las instancia de aprendizaje (Wacquant, 2005; O’Connor, 2005), sumergiéndose carnalmente en ese mundo social, siguiendo los pasos de los nativos, adquiriendo sus habilidades y comprendiendo “en cuerpo y mente”, atravesando los ritos hasta convertirse un miembro pleno de la comunidad, escapaba de mis posibilidades. Al venir de una familia de músicos, ya pertenezco al mundo de la música, y como máximo, el desafío era no domesticar lo exótico mientras lo incorporaba, sino encontrar las cualidades distintivas de un mundo que no me había atraído en primera instancia, que parecía ser una “segunda naturaleza” para mí.

Los fans, en su confrontación inicial, sienten una atracción intensa que los obliga a explorarla y organizarla de manera de maximizar el placer que les produce. De manera similar al análisis de Turner del período liminar del ritual Ndembu (1967: 102), en el que la iniciación no pasa solo por adquirir conocimientos sino por la transformación del ser, al aprender a absorber los poderes que las prácticas culturales engendran y cómo controlar lo que ya sienten *los fanáticos se transforman*. El paso de novato a fan se ve completado cuando los poderes de la música son activados de nuevo, luego de que su estatus social se redefine y las herramientas para descifrar esa experiencia y controlarla están en su lugar.

La compulsión por hablar acerca de, escuchar y aprender sobre ópera –resumida en la frase “no sé lo suficiente”- indica no una falta de posesión cultural, como podría pensarse a primera vista, sino una activa intención por encontrar un efecto más “completo”, uno que le ponga atención al cuerpo pero que también intente ir más allá de la sensación personal hasta el terreno de la obra y sus explicaciones. Mientras que la socialización se compone de varias etapas que conllevan formas de sociabilidad, agrupamiento e intercambio, los fanáticos apasionados de ópera no participan en la actividad como una actividad social; al contrario, lo experimentan de un modo altamente personalizado que resulta en una relación intensa, “uno-a-uno”, con esa obra y en una internalización de cómo “sentir” la ópera.

“¿Y, viniste el viernes?” es una pregunta que escuché mucho durante mi trabajo de campo. Los fanáticos apasionados de ópera aman la conversación compulsiva y qué mejor disparador que preguntarle a otra persona en la fila para los pisos superiores (o ya una vez ahí) cuál es su opinión de la noche del estreno (que siempre es un viernes). Hacer esto ayuda a que los fans establezcan una complicidad. “¿Estuvo *tan bien* la soprano? ¿Qué te pareció? ¿Estuvieron bien los *tempi* del director? ¿Y eso de la nave voladora del tercer acto?” Mientras que las preguntas iniciales se refieren a la función en sí, la conversación rápidamente virará a otros terrenos: ¿Conocés esta ópera? ¿La habías visto antes? ¿La habías visto antes en el Colón? ¿Viste a los/las cantantes interpretando otros segmentos? ¿Cómo califican estas actuaciones en comparación con lo que hemos visto antes, y en el caso de que no se haya representado nunca en el país⁵, cómo califican en comparación con la versión grabada que tenemos? En el caso de que la ópera representada sea más contemporánea y esotérica, como *Wozzeck* de Berg, las conversaciones pueden volcarse a terrenos aún más complejos, como la influencia de Strauss en la música y la tensión entre la expresión, el atonalismo y la teatralidad. Las preguntas distan mucho de ser agresivas y siempre buscan sumar, invitar al otro. Los que preguntan asumen que los compañeros de audiencia tendrán el mismo nivel de conocimiento y creen que aunque no sea ese el caso su entusiasmo es la mejor manera de hacer proselitismo y enseñar a otros cómo se debe apreciar, evaluar y disfrutar la ópera.

Estas conversaciones varían de estilo según el interlocutor. Con algunos de los fans más viejos y pedagógicos, por ejemplo, siempre parecen una lección de alta erudición con la mayor cantidad posible de citas y referencias, menciones de sus más famosos directores en el pasado y su facilidad con la obra en cuestión, las mejores grabaciones y algunos detalles macabros de la vida del compositor apuntados a iluminar la elección de los parlamentos del final del tercer acto o un tópico repetido, siempre adornado con citas literarias. Por el otro lado, los fans más jóvenes hacen comentarios sarcásticos, burlándose de los detalles más claramente descuidados de la puesta en escena, el elenco de segunda y, por ejemplo, la tensa relación entre el director de escena y el director musical [*conductor*] durante los ensayos. Tito mostró ese sarcasmo a la vez que su conocimiento durante una función de *Las valquirias* –jugando con el conocido hecho de que las óperas de Wagner deben ser supuestamente interpretadas sin intervalos y que son por lo común muy largas para los estándares operísticos- diciendo: “Qué suerte que no hay aplausos en Wagner, porque de lo contrario no nos iríamos nunca”.

⁵ Este fue el caso con *Don Quijote* de Massenet e *I lombardi* de Verdi, ambas estrenadas en el Colón en la temporada 2005.

Algunos de los fans más jóvenes me explicaron cómo se vieron lentamente iniciados a través de conversaciones en una comprensión más profunda sobre qué buscar en una ópera. Mientras que muchos de ellos parecían agradecidos de las conversaciones debido a que les daban una mejor comprensión, a otros la experiencia les parecía abrumadora en una primera instancia. Por ejemplo, durante su segunda vez en la ópera, el vecino de Natalia en el *paraíso* intentó entablar una conversación con ella y un grupo de mujeres que empezaron a enumerar, entusiasmadas, las partes de la ópera que les habían gustado y las que no, preguntándole también a ella su opinión. Natalia se sintió tan novata y tuvo tan poco para decir que decidió salir al pasillo a fumar un cigarrillo durante el segundo intervalo. Franco, por el contrario, describió una relación más feliz con la integración comunicativa en la comunidad de fanáticos. Su educación inicial había venido de la radio, pero una vez que se mudó a la ciudad y comenzó a asistir a las óperas empezó a tomar en cuenta los consejos de los fans más viejos. Interactuó con miembros del público, especialmente los mayores, que habían visto a cantantes como Nilsson o Colo. “Al principio siempre me quedaba calladito la boca”, recordó. “Me ponía detrás de los demás hasta el momento en que decidí que sabía lo suficiente como para sacarme el bozal y compartir mis impresiones con los otros espectadores”. Tito personalizó esta clase de relación al punto que reconoce a Arquímedes, un hombre de setentaypocos años, como su mentor operístico y musical. “Es como un libro abierto. Siempre trato de hablar con él antes de entrar, y en los intervalos voy y lo busco”. Tito legitima la autoridad de Arquímedes refiriéndose a sus orígenes: “Vino de chico desde La Paz, una pequeña ciudad de Entre Ríos, ¡y llegó a ver a Toscanini dirigiendo!” Desde entonces, Arquímedes es una fija en la escena operística tanto del Colón como fuera de él. Tito tuvo un comienzo tardío; llegó a la ópera en sus veintilargos, pero ahora hace 15 años que va y le entusiasmaría seguir los pasos de Arquímedes. Como mencioné anteriormente, él también ofrece sus bocadillos de conocimiento a todo aquel dispuesto a escucharlo.

(...)

Estas instancias informales pueden parecer insuficientes para algunos fanáticos. Para ellos, hay una instancia más formal de aprender ópera “internamente”: las múltiples conferencias y clases de apreciación que se han visto multiplicadas junto con el aumento de la actividad lírica en la ciudad. A diferencia de las conversaciones en los intervalos, las clases explicitan lo que los fans deben buscar en una ópera, qué aspectos de la experiencia privilegiar y cómo deberían actuar durante la función. En la siguiente sección, analizo esta segunda instancia de conversión y aprendizaje.

Instancia 2: el maestro en acción

Muchas instituciones y organizaciones en Buenos Aires programan conferencias que van a la par de la temporada operística. El propio teatro Colón tiene un programa de conferencias gratuitas a cargo de sus críticos residentes, al igual que el Círculo Italiano. Las dos compañías de ópera con sede en el teatro Avenida (Juventus Lyrica y Buenos Aires Lírica) empezaron a organizar su propio ciclo de conferencias, uno en la Biblioteca Nacional y otro en una fundación cultural privada que a su vez esponsorea un ciclo de “Ópera para niños”. Alrededor de 800 personas pagan hasta 25 pesos (el equivalente a una localidad de sentado en el piso superior del teatro) para ver a Marcelo Arce, un carismático crítico musical, comentar la temporada actual del Colón en pantalla gigante en el teatro Avenida. Arce regentea tres series de conferencias, seminarios y espectáculos “musicales y didácticos”, como los llama, aunque no siempre se centran en la ópera. Algunos otros críticos también tienen sus propias clases y seminarios. El ciclo de Esteban Saavedra, por ejemplo, presenta a profesionales que forman parte del staff oficial del Colón, incluyendo cantantes en vivo; otros, a menudo para patrones adinerados, culminan en un viaje al Met⁶, un teatro europeo o, aún mejor, el festival de Bayreuth. Mientras tanto, muchos amateurs ofrecen clases de apreciación en sus departamentos en las cuales pasan DVDs de las obras de la temporada y se centran en ciclos especiales como el *Anillo de Wagner*.

⁶ *Met*: Museo Metropolitano de Nueva York [N. del T.]

Inspeccioné con detalle el ciclo de conferencias en una universidad pequeña ubicada cerca del teatro Avenida. La mayoría de las conferencias en ese lugar juntaban entre 30 y 70 personas, según la ópera y el orador. Muchos de los que asisten lo hacen como preparación para asistir al teatro esa misma semana, tratando de recordar un parlamento o una anécdota olvidada, o simplemente disfrutando de una exhibición gratuita de ópera.

[transcribe parte de una de estas clases en la mencionada universidad local]

La escena nos da una buena idea de lo que sucede en estas clases. Una figura que se presenta como autorizada y respetable explica fragmentos de una obra usando un vocabulario que se adecua a la experiencia musical romántica: armonía, melodía y acompañamiento; emoción intensa; la esencia de la música más allá de las palabras. (...)

Estas conferencias y clases también tienen el objetivo secundario de reconstruir el pasado del Colón de manera de entender algunas obras específicas y representaciones particulares, así como la ópera en general. (...)

La relación de la ópera con su pasado como género y como práctica es enseñada por medio del Colón, aún cuando las grabaciones no se refieren a este teatro directamente. La narración incluye los nombres de los grandes que hicieron al Colón y a la ópera algo con lo que valía la pena comprometerse. (...) Así, esta reconstrucción del pasado, con su tono inclusivo y sus preguntas retóricas, es otra manera de actuar y marcar los límites de la membresía cultural a la comunidad operística.

(...)

A modo de resumen, los maestros juegan un doble papel. Por un lado, son los concedores supremos de la comunidad amateur. Por el otro, están a cargo de garantizar, de un modo didáctico, que los nuevos públicos aprendan tanto la interpretación correcta de las intenciones de la música como el comportamiento adecuado que le corresponde. Aún así, las conversaciones animadas y las lecciones musicales no son la única manera en la que los fans aprenden qué apreciar y cómo hacerlo. Estas otras vías pueden ser abruptas y a veces incluso violentas. Dedicaré la próxima sección a explorar y explicar en profundidad estas estrategias.

Instancia 3: conocimiento colectivo

Los fans más viejos usan el silencio y el abucheo como estrategias para indicar qué partes de la representación deben ser elogiadas. Esta evaluación es un arma de doble filo, ya que indica tanto si la representación vale o no la pena, como los momentos en que tal apreciación debe ser exhibida. Como todo habitué del teatro sabe, hay partes de la ópera en las que no es apropiado mostrar la evaluación personal, sin importar cuán buena sea. Esta instancia es particularmente crítica para entender cómo los fans aprenden a apreciar la ópera *in foro externo*, tratándose de las clases de comportamiento que son apropiadas públicamente y las que no.

En repetidas ocasiones los fanáticos más viejos hacen callar a los nuevos, ya que un ruido “fuera de lugar” puede distraerlos de la experiencia de ser uno con la música. Hay tres tipos principales de molestias: a) sonidos intrusivos como toser o abrir un caramelo; b) aplausos en un momento inoportuno; y c) aplausos inmerecidos. En el primer caso, los veteranos suelen retar al que abre un caramelo mediante una mirada agresiva, indicándolo más explícitamente en caso de que la intrusión se repita. Algunos, como Ernesto, sospechan que esa clase de interrupciones solo ocurre cuando el espectador no está interesado en la música y no logra concentrarse en lo que sucede arriba del escenario. Presenta el ejemplo de una actuación invernal de la estrella peruana Juan Diego Flórez, durante la cual nadie tosió. Esto era señal, para él, de que la gente realmente estaba concentrada. En el segundo caso, la confrontación se hace más intensa y los fans más viejos intentan avergonzar a los novatos para que aprendan que una parte coral, un aria que aún no ha terminado o un aria en la que tradicionalmente no se expresan emociones no son hitos para celebrar. La respuesta en estos casos

generalmente es un “¡¡shhhhh!!” exasperado que a veces llega a ser más fuerte que los aplausos.

(...)

Regresando a los tres tipos de interrupción y censura de aplausos, tenemos por último el caso más beligerante. En él vemos los intentos de los fans apasionados de socializar al resto del teatro su comprensión de la ópera. Esta educación involucra tanto la definición sustantiva de qué “vale la pena” hablando de ópera, los momentos y espacios apropiados para mostrar la apreciación despertada por un segmento “bueno” y la demarcación de los límites de la comunidad de conocedores. Así, quiero enfatizar cómo los actos de silenciar y abuchear sirven como herramientas para el establecimiento de límites individuales y comunitarios y como mecanismos para reproducir la comprensión romántica de la música. La sensación de estar aislado [*cut off*] de la música tiene dimensiones individuales y colectivas. En el sentido colectivo, es cuestión de afirmarse a uno mismo como parte de la comunidad merecedora de aquellos que realmente entienden de qué se trata la ópera; al ruidoso y al molesto se les enseña una lección moral a beneficio de la comunidad. Individualmente, se trata de estar separado del objeto de deseo.

Lo que llamo “conocimiento colectivo” se compone, entonces, de dosis más o menos implícitas de persuasión y coerción. En el primer caso, los fanáticos más jóvenes y solitarios tienden a aceptar la legitimidad de los “maestros”, tanto formales como informales, que les enseñan sobre ópera y toman parte en numerosos intercambios personales en los que se deciden los aspectos a tener en cuenta. Esto no se decide entre gallos y medianoche; requiere un compromiso de largo aliento con la escucha atenta de comentarios, aprender fechas, elencos, nombres y registros; comparar lo que le ocurre a uno mismo con lo que le ocurre a otros; y percibir si los efectos que buscamos provienen de los elementos resaltados o no. Como he explicado, los fans abonados no se molestan en ocultar lo que, según ellos, son los códigos apropiados de etiqueta para disfrutar de la ópera y cómo eso se relaciona con su comprensión de la misma y los momentos en los que deberíamos ser conmovidos por ella. Los gestos furiosos y las miradas fugaces pero intensas que apuntan a silenciar todo ruido por fuera del escenario claramente demuestran la naturaleza coercitiva de cómo se alcanza el conocimiento operístico (y la membresía cultural).

A modo de conclusión: gusto, apego [*attachment*] e iniciación

No pretendo concluir que todos los fanáticos de ópera de Buenos Aires, o siquiera los que se ubican en los pisos superiores, se comportan de la misma manera, sino que existe un cierto “sentido común” [*commonality*] relativo a cómo se supone que debería transmitirse, aprenderse, evaluarse y reproducirse la ópera. Las instancias que atraviesan los fanáticos y las categorías a través de las cuales aprenden son una estilización del proceso. De ese modo, no todos atraviesan las mismas etapas de la misma manera ni aprenden en los mismos fragmentos de las obras. Más aún, una vez que han acumulado un stock de conocimiento, son libres de improvisar y desviarse de la norma aprendida sin que eso les signifique un castigo. Pueden dejarse llevar por sus propios caprichos musicales, explorar obras más contemporáneas, exhumar óperas no tan frecuentadas por los compositores famosos y buscar las sutilezas de las voces menores.

Este artículo extiende y refina el modelo de afiliación cultural que Howard Becker (1953) estableció cuando discutió la iniciación de los fumadores de marihuana. Sin embargo, a diferencia de lo que sugiere la formulación original de Becker, los fans no se sienten interesados en la práctica solo una vez que son socializados en ella; atraviesan un ciclo de encantamiento que empieza con una conexión visceral con la música o un interés en la ópera como espectáculo. Los fans se sienten enganchados⁷ cuando todavía son *outsiders*, antes de tener un aparato crítico activamente desarrollado para interpretar la experiencia y antes de ser socializados por completo para aprender qué constituye el

⁷ Uso la voz pasiva porque, como nos recuerda Hennion (2007), estas formas de apego son presentadas como algo sufrido activamente, a lo cual la persona se apega mientras que se rinde a ello, de manera casi pasiva.

disfrute y cómo deberían decodificarlo. Aún cuando existen fuertes instancias de sociabilidad y socialización, la estructura de temporalidad es diferente de la del modelo original. El aprendizaje en interacción sucede no al inicio, como se esperaría, sino como una continuación “lógica” que ayuda a moldear la atracción inicial. La producción de fanáticos de ópera continúa en mayor parte por fuera de los vínculos familiares y a través de varios canales informales: viajes en micro, intervalos y filas en la vereda de los teatros.

Los pisos *tertulia* y *cazuela* activan y fijan el proceso de socialización en la medida en que la individualización que se supone cada uno debe alcanzar en su relación con la música está presupuesta por el espacio (la estructura del teatro y del lugar de pie hacen de los asistentes individuos separados el uno del otro) y el hecho de que estos pisos dificultan que la gente vaya en grupos también estimula la posibilidad de conversaciones uno-a-uno entre desconocidos. Las conferencias, que son la instancia más formal⁸ de atravesar el puente entre la sorpresa inicial y el apego intenso y erudito a la ópera, hacen que ópera sea una experiencia plena de significados anclada en un lugar (el teatro Colón) y tiempo (un pasado glorioso y elusivo) específicos, exhibiendo un modelo de afiliación – el maestro, que disfruta la ópera profundamente debido a sus conocimientos extensos aunque no esotéricos.

No creo que los usos de la ópera de este grupo particular de fanáticos sean generalizables; las posibilidades de generalización más bien están en los mecanismos por los cuales se afilian. A diferencia de la literatura preocupada por establecer una relación especular entre gusto por la cultura dominante y orígenes familiares o educativos (Bourdieu, 1984; DiMaggio, 1987; Bryson, 1996; Peterson y Kern, 1996) o desarrollos más recientes que se han centrado en mostrar el nexo entre capital cultural y capital social (que presenta una demostración instrumental de la sociabilidad⁹), la formalización de este esquema podría llevar a un modelo más completo de apego estético que considere la interacción de orígenes y destinos sociales. Un modelo así debería centrarse no simplemente en la transformación de factores de origen social en prácticas culturales, sino también en: a) las circunstancias iniciales que produjeron la asociación o separación de estas condiciones; b) las mediaciones que ayudan a transformar la atracción inicial en apego más elaborado y sostenido; y c) los modos de sociabilidad en que son incorporados los novatos. Hacer esto nos ayudaría a comprender no solo a quién le gusta cada producto cultural: también nos proveería de un cuadro más completo y certero de cómo, cuándo y por qué lo hacen.

⁸ Este es otro punto en el cual este modelo complementa al de Becker: él discutía la iniciación en prácticas desviadas, por lo cual habría sido raro encontrar situaciones formales de iniciación.

⁹ Contradiendo hallazgos recientes y generalizaciones de la literatura sociológica (Mark, 1998; Lizardo, 2006), en este caso, el gusto cultural no modela ni evoluciona formando una red personal duradera que vaya más allá de los encuentros en el teatro.

Referencias:

- Alberoni, F. (1983). *Falling in love*. New York: Random House.
- Atkinson, M. (2006). *Everyday arias: An operatic ethnography*. London: AltaMira.
- Auyero, J. (2006). Celebratory stories and their troubles. *Contemporary Sociology*, 35, 5–6.
- Becker, H. (1953). Becoming a marijuana user. *American Journal of Sociology*, 59, 235–242.
- Becker, H. (1961). *Boys in white*. Chicago: University of Chicago Press.
- Becker, H. (1963). *Outsiders*. New York: The Free Press. [Hay traducción castellana: *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009]
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction*. Cambridge: Harvard University Press. [Hay trad. cast.: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988]
- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P., & Passeron, J. C. (1977). *Reproduction in education, society and culture*. Beverly Hills: Sage. [Hay trad. cast.: *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, México, Fontamara, 1995]
- Bourdieu, P., & Passeron, J. C. (1979). *The inheritors. French students and their relations to culture*. Chicago: University of Chicago Press. [Hay trad. cast.: *Los herederos. Los estudiantes y la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006]
- Bryson, B. (1996). 'Anything but heavy metal': Symbolic exclusion and musical dislikes. *American Sociological Review*, 61, 884–899.
- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52, 440–455.
- Friedson, E. (2005). *Professional dominance: The social structure of medical care*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Gamson, J. (1994). *Claims to fame: Celebrity in contemporary America*. Berkeley: University of California Press.
- Giddens, A. (1992). *The transformation of intimacy*. Stanford: Stanford University Press.
- Grazian, D. (2004). The production of popular music as a confidence game: The case of the Chicago blues. *Qualitative Sociology*, 27, 137–158.
- Grindstaff, L. (2002). *The money shot: Trash, class, and the making of tv talk shows*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heinich, N. (2001). *La sociologie de l'art*. Paris: La Découverte. [Hay trad. cast.: *La sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva visión, 2002]
- Hennion, A. (1997). Baroque and rock: Music, mediators and musical taste. *Poetics*, 24, 415–435.
- Hennion, A. (2007). The things that hold us together: Taste and sociology. *Cultural Sociology*, 1, 97–114.
- Hodge, J. (1979). The construction of the Teatro Colón. *The Americas*, 36, 235–255.
- Joas, H. (2000). *The genesis of values*. Chicago: University of Chicago Press.
- Joas, H. (2007). *Do we need religion? On the experience of self-transcendence*. Boulder: Paradigm.
- Johnson, J. (1995). *Listening in Paris*. Berkeley: University of California Press.
- Katz, J. (1988). *Seductions of crime*. New York: Basic Books.
- Katz, J. (1999). *How emotions work*. Berkeley: University of California Press.
- Lamont, M. (1992). *Money, morals and manners: The culture of the French and American upper middle classes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lareau, A. (2003). *Unequal childhoods: Class, race, and family life*. Berkeley: University of California Press.
- Levin, D. (1994). Introduction. *Opera through other eyes* (pp. 1–18). Stanford: Stanford University Press.
- Lizardo, O. (2006). How cultural tastes shape personal networks. *American Sociological Review*, 71, 778–807.
- Mark, N. (1998). Birds of a feather sing together. *Social Forces*, 77, 453–485.
- Matamoro, B. (1972). *El Teatro Colón*. Buenos Aires: CEAL.
- Myerhoff, B. & Moore, S.F. (Eds.). (1975). *Symbol and politics in communal ideology*. Ithaca: Cornell University Press.

- O'Connor, E. (2005). Embodied knowledge: The experience of meaning and the struggle towards proficiency in glassblowing. *Ethnography*, 6, 183–204.
- Peterson, R. A., & Kern, R. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61, 900–907.
- Pollini, M. (2002). *Palco, cazuela y paraíso*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rosselli, J. (1984). *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi*. New York: Cambridge University Press.
- Rosselli, J. (1990). The opera business and the Italian immigrant community in Latin America. 1820–1930. *Past and Present*, 127, 155–182.
- Sanders, C. (1990). *Customizing the body: The art and culture of tattooing*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sennett, R. (1977). *The fall of public man*. New York: Knopf. [Hay trad. cast.: *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 2002]
- Tilly, C. (1998). The trouble with stories. In R. Aminzade, & B. Pescosolido (Eds.), *Teaching for the 21st century*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Turner, V. (1967). *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*. Ithaca: Cornell University Press.
- Turner, V. (1974). *Dramas, fields and metaphors: Symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Turner, V. (1977). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Ithaca: Cornell University Press.
- Van Gennep, A. (1961). *The rites of passage*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wacquant, L. (2003). *Body and soul: Notebooks of an apprentice boxer*. New York: Oxford University Press. [Hay trad. cast.: *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006]
- Wacquant, L. (2005). Carnal connections: On embodiment, membership, and apprenticeship. *Qualitative Sociology*, 28, 441–471.

Claudio Benzecry es Profesor Asistente de Sociología en la Universidad de Connecticut (EEUU) y miembro del Centro de Estudios en Cultura y Política, Fundación del Sur, Buenos Aires. Se encuentra terminando el manuscrito de un libro, *El fanático de ópera*, analizando las dimensiones macro y micro de la pasión del amante de ópera. También está comenzando un segundo proyecto que analizará el nivel micro-social de la economía política de la globalización de la moda. Este proyecto se centrará en las agencias cazadoras de moda, ropa de segunda selección y compañías de accesorios y barrios de venta al por menor, mostrando cómo producen patrones tanto de innovación como de reproducción. Sus últimas publicaciones se han incluido en *Theory and Society*, *Ethnography* y *Theory, Culture & Society*.