

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

## Les cantantes líricos profesionales en Argentina: relevamiento y situación a octubre de 2020

**Federico Sarudiansky**

Universidad Nacional de Lanús

[fsarud@gmail.com](mailto:fsarud@gmail.com)

### Resumen

Este trabajo presenta los resultados del «relevamiento CLAP», realizado en septiembre de 2020 a más de 700 cantantes líricos profesionales residentes en Argentina. Los resultados presentan información detallada y hasta ahora no relevada sobre la distribución geográfica de los cantantes, sus características etarias, su formación, su trabajo como docentes, su trabajo en coros y como solistas (tanto en formatos tradicionales como nuevos), su inserción en otras áreas del mercado laboral, la autopercepción de sus propias tareas y sus necesidades en relación con la actividad. Este contenido va acompañado de una descripción técnica del cuestionario, su motivación y su realización, así como de algunas reflexiones sobre los resultados, con especial atención a posibles áreas de investigación futura.

**Palabras clave:** cantantes líricos profesionales, canto lírico, Argentina, relevamiento

### Abstract

**Professional lyrical singers in Argentina: survey and situation, October 2020**

*This paper presents the results of the «relevamiento CLAP,» a survey conducted in September 2020 to more than 700 professional lyrical singers residing in Argentina. The results present detailed and previously unsurveyed information on the geographical distribution of singers, their age characteristics, their training, their work as teachers, their work in choirs as well as soloists (both in traditional and new formats), their insertion in other areas of the labour market, their self-perception of their own tasks and their needs in relation to the lyric music activity. This content is accompanied by a technical description of the survey, its motivation and its implementation, as well as some thoughts on the results, with special attention to possible areas of future research.*

**Keywords:** professional lyric singers, lyric singing, Argentina, survey

---

Recibido: 26/10/2024

Aceptado: 01/11/2025

Cita recomendada: Sarudiansky, F. (2025). Les cantantes líricos profesionales en Argentina: relevamiento y situación a octubre de 2020. *Revista 4'33". XVII (25)*, pp. 41-79.

## Introducción<sup>1</sup>

Los cierres, restricciones y cancelaciones debidos a la pandemia de CoVid–19 afectaron de forma muy significativa a las actividades económicas y culturales de la Argentina. Dentro de este panorama general, el conjunto de les cantantes líricos profesionales se vio brutalmente alterado en su cotidianeidad desde marzo de 2020 por el alto grado de informalidad del sector. Para mayo de 2020 —tras apenas dos meses de aislamiento— comenzaron a surgir los primeros intentos de organización dentro de este grupo, que enseguida se enfrentaron a la falta total de información sobre la actividad en Argentina. Por eso, durante septiembre de 2020, un grupo de cantantes y otros profesionales llevó a cabo un relevamiento (que se denominó «relevamiento CLAP» [un acrónimo «creativo» y onomatopéyico de «Cantantes Líricos Profesionales de la Argentina»]) que pretendió suplir esta falta de información básica. Hasta ahora los resultados de la investigación permanecieron inéditos y sin difusión. Este artículo propone presentarlos por primera vez, ya que se trata de la única experiencia cuantitativa y sistemática realizada en el país sobre este sector. En este escrito doy cuenta del diseño del cuestionario, de los detalles de la convocatoria y, en especial, de los principales resultados del relevamiento. En el apartado final se presentan unas someras conclusiones y algunas extensiones posibles de investigación.

## El relevamiento

### Contexto y motivación

La idea original acerca de la necesidad de un relevamiento de cantantes líricos profesionales residentes en Argentina surgió en las primeras reuniones virtuales de cantantes líricos de la ciudad de Buenos Aires afectados por la interrupción de las actividades que produjeron las medidas de aislamiento debido a la pandemia de CoVid–19. Esos primeros encuentros, por supuesto virtuales a través de aún novedosos y rudimentarios zooms y meets, se convocaron

---

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este artículo se presentó en noviembre de 2023 como trabajo final del seminario «Perspectiva sociológica de la música», dictado por la Dra. Guadalupe Gallo en el marco de la maestría en Musicología de la Universidad Nacional de las Artes.

con el motivo de la súbita cancelación de todas las programaciones teatrales, presentaciones en vivo y de todas las actividades que, de alguna u otra forma, incluían la participación de cantantes líricos. En especial, dado que la actividad lírica se programa con más antelación en teatros más grandes, el núcleo inicial de estas reuniones se convocó alrededor de la suspensión de actividades en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien este teatro (como varios otros dentro del país) cuenta con organismos estables —orquesta, coro, cuerpo de baile— con los que establece una relación laboral formal y continua, para los programas que incluyen canto lírico (en especial óperas, pero también obras sinfónicas que incluyan canto solista) se contrata —en modalidad «obra», es decir, específicamente para cada producción de ópera o concierto— a un conjunto de cantantes solistas. Esta modalidad de contratación suele ser bastante precaria: los honorarios se fijan en función a la cantidad de presentaciones en vivo con público —las veces que se va a representar la obra en cuestión; un número entre uno y diez, pero con más frecuencia entre tres y seis en el caso de las óperas— y no en función de otras variables como el tiempo y cantidad de ensayos, el tiempo de estudio, la dificultad y la longitud de la obra, etc. Además, si algún percance llevara a cancelar alguna o todas las representaciones, como fue el caso de la pandemia, esto afecta de forma directa a los ingresos percibidos por los cantantes, sin compensación ni indemnización alguna.

Así, que los primeros intentos de organización nacieran alrededor de las muy predecibles cancelaciones del Teatro Colón ante la pandemia no resultó ninguna sorpresa. Para muchos cantantes, estas actividades constituían su fuente primaria de ingresos, y el anuncio de una cancelación masiva y generalizada impactaba en sus perspectivas de ingresos futuros. La total individualidad en la forma de contratación de cantantes por parte de los grandes teatros de ópera en Argentina (Colón, Argentino de La Plata) también sumaba incertidumbre, ya que nadie sabía a ciencia cierta qué cosa les habían comunicado a los demás: si se iban a pagar o no los contratos, si se iban a reprogramar las funciones, si se cancelaba todo, etc.

Si bien esta fue la motivación inicial, de inmediato comenzaron a participar de las reuniones otros cantantes que no respondían específicamente a este perfil. Muchas estaban empleadas en coros profesionales (es decir, con cargos estables, por lo que sus ingresos no estaban en riesgo en lo inmediato ante la suspensión de actividades) pero que veían desaparecer sus actividades

conexas (conciertos o presentaciones como solista), o coros informales —vocacionales, o semi-profesionales que tenían una actividad rentada una o dos veces al año—, o que complementaban una parte —a veces no marginal— de sus ingresos con «shows líricos» en restaurantes, fiestas o casamientos, o incluso que tenían un vínculo más marginal con el sector del canto lírico a través de impartir clases particulares de canto. Quedó prontamente claro que el universo de cantantes líricos profesionales excedía, por mucho, la adscripción al fenómeno puntual de «la ópera en el Teatro Colón» —y sus satélites dentro del área metropolitana de Buenos Aires— y que incluía un conjunto muchísimo más variopinto de actividades y formas de trabajo.

Sin embargo, ninguna de las participantes de estas reuniones virtuales tenía demasiada idea de cómo era y qué tamaño tenía este colectivo. Más allá de alguna iniciativa aislada a fines de los años 80 y principios de los 90 de organizarse para poder negociar mejores condiciones de contratación (restringido —de nuevo— al ámbito del Teatro Colón y de un carácter casi mítico, porque solo perdura en el registro oral), el conjunto de cantantes líricos estuvo disgregado en los últimos 25 años. Esto no es para nada sorprendente: la actividad misma, incluso dentro del «homogeneizante» trabajo coral, tiene un carácter fuertemente individualista. Le cantante que realiza funciones como «solista» busca, casi por definición, destacarse por sobre la masa; y esta búsqueda de protagonismo impregna también a sus relaciones sociales y laborales<sup>2</sup>.

Para suplir esta falta de información se decidió, en esas primeras reuniones, conformar un grupo específico para tratar de recopilar información para conocer y caracterizar a este colectivo. Así, algunos de quienes participaban —que, por lo general, estudiaban o se desempeñaban en algunas otras áreas del conocimiento aparte de dedicarse profesionalmente al canto lírico— abordaron con independencia el proyecto de hacer un relevamiento de cantantes en la Argentina. El grupo se conformó con Carla Filipic Holm (Coro Polifónico Nacional, solista, también estudiante de antropología y docente), Eugenia Fuente (Coro del Teatro Argentino de La Plata, solista, también estudiante de justicia y derechos humanos), Rocío Giordano (solista,

---

<sup>2</sup> La relación entre género lírico y divismo en general es profunda y está presente desde los inicios del género. Hay mucha literatura sobre el tema: Snowman (2012), lo analiza detenidamente desde su caracterización de una de las primeras *prima donnas*, Anna Renzi, en el primer capítulo de su libro; Taruskin (2005), también lo aborda desde el lugar de preeminencia de los cantantes a partir de los carnavales de Venecia en el siglo XVII, lo mismo que Abbate y Parker (2015), especialmente capítulos 1 y 3. Sobre la naturaleza de la actividad lírica en la ciudad de Buenos Aires a principios del s. XXI, puede consultarse Benzecry (2012), que mencionaremos también, en otro contexto, más adelante.

politóloga, docente), María Julia González Sendín (Coro Polifónico Nacional, socióloga, docente), Alejandra Malvino (solista, fonoaudióloga, docente) y Cecilia Pastawski (solista). Un par de reuniones después me sumé yo porque aparte de músico, docente y maestrando en musicología también soy economista y tenía experiencia en el trabajo con cuestionarios, estadísticas y procesamiento y visualización de datos.

## El diseño

El diseño del relevamiento se realizó en reuniones distintas de las del grupo general de cantantes y se trabajó con total independencia. En principio se barajó la posibilidad de hacer un relevamiento telefónico personal —casi como un sucedáneo de un relevamiento presencial—, pero se desestimó casi enseguida por las dificultades técnicas que presentaba (tiempo y recursos para realizar entrevistas telefónicas, la elaboración previa de una base de datos de contactos, la homogeneidad en la realización de las entrevistas, etc.). Al final se optó por realizar un cuestionario cerrado, excepto por algunos espacios de redacción libre, que se realizaría *online*. En este punto, el contexto de distanciamiento había exacerbado la conectividad y todos en el equipo estuvimos de acuerdo en que un relevamiento *online* podía ser un medio válido de recopilar la información, sin que esto implicara una menor calidad de las respuestas.

La discusión más rica surgió en torno a *quiénes* deberían ser relevados. La idea era identificar cuestiones específicas de la actividad *profesional* de los cantantes residentes en Argentina y eso requería una definición de en qué consistía esa *profesionalidad*. El criterio que terminó adoptándose fue el de una autoadscripción a la profesionalidad: un cantante lírico profesional es quien siente que lo es, más allá de sus logros personales específicos. Esto terminó pareciendo adecuado en función de que ningún parámetro por sí solo alcanza a describir con algún grado de verosimilitud o consenso la «profesionalidad» con un mínimo de objetividad. A la inversa: el propio relevamiento de las múltiples formas en las que se ejerce el canto lírico debería ser el que nos permitiera definir qué es —o qué parece ser— un «cantante lírico profesional».

**Cuadro 1: Áreas temáticas del cuestionario del «relevamiento CLAP».**

Área temática	Datos relevados
1. Datos personales	Año de nacimiento, provincia de nacimiento, provincia de residencia, localidad de residencia y registro vocal.
2. Estudios	Máximo nivel educativo alcanzado y tipo de estudios específicamente musicales. Esta respuesta permitía cualquier combinación entre las opciones presentadas y la posibilidad de añadir una respuesta libre.
3. Actividad docente	Cantidad de horas semanales como docente particular de canto, clases en escuelas de música privadas y en instituciones oficiales. También, actividad como preparador vocal, jurado de concursos y actividad docente musical pero no dentro del área del canto lírico. Se dejó un espacio para que el respondente pudiera escribir libremente acerca de este aspecto.
4. Actividad como coreuta	Participación en coros vocacionales y en coros rentados. Dentro de este último grupo, participación en coros «freelance» (es decir, convocados para una ocasión puntual), coros de asociaciones privadas de ópera, coros estables privados y coros dependientes de organismos públicos (en ese caso, modalidad de contratación). Cancelaciones y eventual cobro de indemnizaciones.
5. Actividad como solista	Distintos tipos de actividad solística: operística específicamente teatral (es decir, óperas escenificadas en un teatro), conciertos como solista con orquestas sinfónicas, conciertos de música de cámara y como solista pero por fuera del marco teatral convencional: esto incluye tanto grabaciones como una miríada de variedades de espectáculos tales como «shows líricos», fiestas, canto en ceremonias religiosas, <i>flashmobs</i> , presentaciones líricas «a la gorra», etc. En todos los casos se pidió detallar la naturaleza de la contratación y cuántas contrataciones de estas tuvieron en los tres años anteriores. También se preguntó por cancelaciones e indemnizaciones.
6. Otros ingresos	Búsqueda activa de más empleo, de otro empleo. Otras fuentes de ingreso, dentro o fuera de la actividad musical. También, en este caso, la o las otras actividades. Aportes jubilatorios.
7. Apreciaciones personales	Opinión sobre aspectos generales acerca del «canto lírico», de los cantantes, de la evolución reciente de la actividad (comparando el trienio 2017–19 con el trienio anterior 2014–18) y sobre las necesidades percibidas de los cantantes líricos.

El cuestionario se dividió en varias áreas temáticas y se referenció al período de tres años completos anteriores al cuestionario (es decir, al trienio 2017–2019); un resumen de sus contenidos se encuentra en el cuadro 1.



Este cuestionario se implementó en Google Forms para ser respondido de forma autoadministrada y anónima (es decir, sin la necesidad de informar un correo electrónico o una cuenta de Google). De manera accesoria, al finalizar el cuestionario, se invitaba a sumarse con el contacto a una lista de correo para conocer las actividades del grupo más grande, pero ambas respuestas no se vincularon. En total, el cuestionario contenía 74 preguntas, y el tiempo para completarlo se estimó en poco más de media hora.

## **La convocatoria**

El paso crucial, tal como se sostuvo en las reuniones de diseño del relevamiento, era la convocatoria para responderla. Por un lado, podía sostenerse, una mayor difusión tendería a una mayor representatividad; pero por otro lado, al circunscribirse a la autopercepción de «profesional» de cada cantante, se corría el riesgo de que el relevamiento fuera respondido por individuos fuera del ámbito del canto lírico profesional.

La solución elegida fue, por un lado, acotar el período de respuesta a un tiempo prudencial (en principio se estimó en quince días, pero luego se alargó a un mes y terminó siendo de 40 días) y definir, dentro de este período, una agenda de difusión que fuera ampliando por etapas la convocatoria. Más allá de las observaciones sobre el individualismo de los cantantes que mencioné más arriba, el canto lírico no deja de ser un «mundo del arte» en el sentido de Howard Becker (2008): cada cantante se vincula con otros de muchas formas, como colegas de producción, como colegas de coro, como docentes, maestros, estudiantes, etc. y naturalmente forman una red en la que —con mayor o menor intensidad, a más o menos «grados de separación» (por emplear un término popular)— todos, o casi, están conectados.

La primera etapa consistió, naturalmente, en pedirle a todos los integrantes del grupo general —que, por supuesto, continuaba reuniéndose con regularidad y que tenía aproximadamente treinta miembros— un listado de todos los cantantes que conocieran de primera mano y la difusión fuera «boca a boca».

Al mismo tiempo se planeó una segunda etapa del relevamiento mediante redes sociales y medios de comunicación (radios como Nacional clásica, con repetidoras en todo el país,

programas en otras radios dedicados a la actividad lírica y gacetillas —en realidad blogs y listas de correo— dedicados a la actividad musical que llegan a un público bastante especializado). Se desestimó la idea de contratar algún servicio de publicidad no por el costo que pudiera acarrear sino por el riesgo de convocar a responder a un público que lo hiciera simplemente por hacerlo y no por autopercebirse una cantante lírica profesional.

En especial, la idea de segmentar en dos partes el relevamiento fue para poder mantener aislados lo más posible ambos grupos de forma de poder separarlos en caso de encontrarse que las respuestas del segundo grupo resultaran «extrañas» en este último sentido (una sugerencia que se menciona en Bethlehem y Biffignandi (2012, pp. 170 y ss.).

Debido a la naturaleza de las preguntas y el momento específico —plena pandemia— algunas cuestiones se decidieron dejar de lado. La primera fue no preguntar la nacionalidad de los cantantes residentes en Argentina. No se trataba de un relevamiento de *cantantes argentinos*, sino de *cantantes residentes en Argentina*. En un contexto de relativa falta de trabajo como lo fue la pandemia, cualquier pregunta que pudiera sugerir recolección de datos para poder ejercer algún tipo de discriminación basada en la nacionalidad podía hacer que se malinterpretara el objetivo del relevamiento. El único vestigio que quedó presente, al final, fue la pregunta sobre lugar de nacimiento (en la que se presentó la opción «en el exterior de Argentina»).

El otro aspecto sobre el que *ex profeso* no se indagó fue el género. En años anteriores a 2020 hubo varios casos de cantantes trans que plantearon conflictos acerca de la asignación de género en organismos públicos, en particular coros, y que alcanzaron estado público a través de la prensa escrita. Estos cantantes reivindicaban su derecho a autopercebirse en términos de género en contextos laborales donde se establecía una relación biunívoca entre género y registro vocal (es decir, soprano  $\Rightarrow$  sexo femenino, tenor  $\Rightarrow$  sexo masculino, etc.). La decisión fue limitar las preguntas al registro vocal (permitiendo incorporar opciones *ad hoc*) y redefinir el «género» que se utiliza a menudo en las estadísticas en términos de «grupos de registro vocal» (es decir, agrupar a los sopranos, mezzosopranos y contraltos más allá de su autopercepción de género como un grupo *ad hoc* de «voces agudas»).

Otro punto que se juzgó significativo fue buscar un aval institucional para realizar el relevamiento. La opción elegida fue solicitarlo a la Universidad Nacional de las Artes (UNA)



—institución en la que varias de las integrantes del equipo de diseño del relevamiento habían estudiado. Tras algunas conversaciones con la decana del Departamento de Artes Musicales y Sonoras, la Lic. Cristina Vazquez, se acordó mencionar a la UNA en el material de difusión del relevamiento y poner a disposición los resultados a esa institución. (Que este artículo se presente en una revista publicada por esa misma institución viene, de alguna manera, a saldar esa deuda). Por último se elaboró material para la difusión del relevamiento en redes<sup>3</sup> y se obtuvo una dirección de correo específica para todas las comunicaciones referidas al relevamiento (como, por ejemplo, el mail de la figura 1).

**Figura 1: Correo electrónico convocando a contestar el relevamiento, enviado el 9 septiembre de 2020.**



<sup>3</sup> El *teaser* del relevamiento todavía se puede ver en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fOuuC09TnxQ>.

Dos cuestiones metodológicas para cerrar esta sección. La primera se refiere a la modalidad del relevamiento. El uso de formularios *online* presenta tanto ventajas como desventajas a la hora de recopilar información. Por un lado son sencillos y accesibles pero, al ser autoadministrados, son pasibles de ser completados con errores por les propios respondentes. Por eso, se intentó parametrizar lo más posible las respuestas y dejar, como ya se mencionó, un espacio al final de cada sección del formulario para permitir una entrada de texto libre para aclaraciones y comentarios (también mencionado como posibilidad en Couper (2008, pp. 217 y ss.). Pero por otro lado la necesidad de contar con una conexión a Internet para responderlo puede introducir sesgos (Tourangeau, Conrad y Couper, 2013, esp. cap. 3; Bethlehem y Biffignandi, 2012) que pueden surgir por problemas de conectividad o por falta de familiaridad con herramientas informáticas. Esto implica que un relevamiento de este tipo no pueda asimilarse ni a un resultado censal ni a una muestra probabilística. Sin embargo, el contexto de aislamiento que había impuesto la pandemia por CoVid-19 había forzado a muchos a familiarizarse con herramientas informáticas y a maximizar la conectividad, por lo que se estimó que estos sesgos podrían resultar menores a lo esperado.

La otra cuestión es la de los antecedentes. El único trabajo que toca, de forma tangencial, al colectivo de cantantes líriques es la etnografía de Claudio Benzecry *El fanático de la ópera* (Benzecry, 2012) que hace una descripción del mundo de la ópera en Buenos Aires pero enfocado desde el punto de vista del público —los *fanáticos* del título—, y no de les cantantes. Además, el abordaje de Benzecry es completamente cualitativo, construido en base a entrevistas y trabajo de campo, y no presenta una descripción cuantitativa del conjunto de cantantes. (Quizás por estar escrito desde esa perspectiva el trabajo de Benzecry fue recibido con cierta hostilidad por el colectivo de cantantes líriques, en especial por algunos comentarios despectivos hacia ellos que figuran en boca de algunos de sus entrevistados).

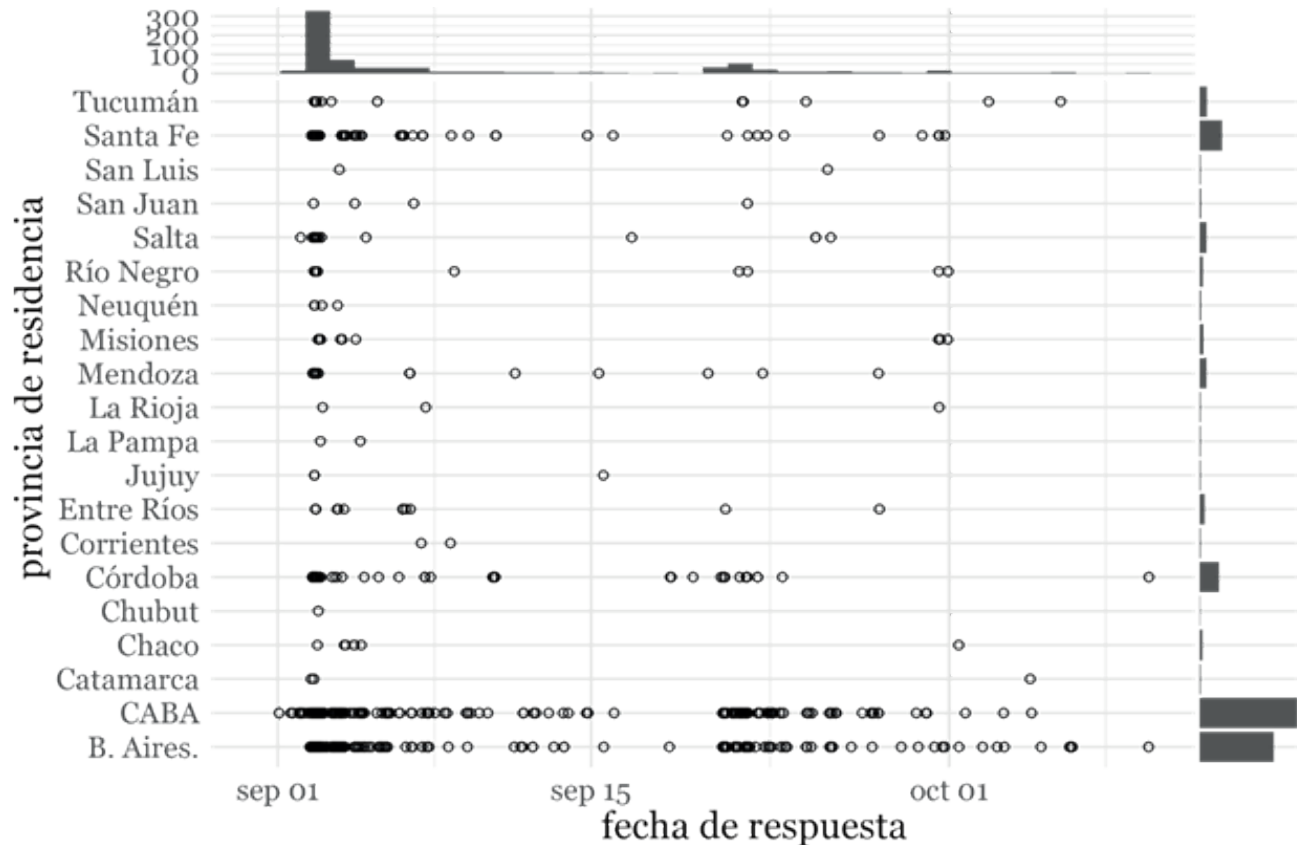
Por otra parte, desde 2020 —casi al mismo tiempo que este relevamiento— el Instituto Nacional de la Música (INAMU), un organismo nacional financiado con recaudación proveniente de la aplicación de la Ley de Medios implementó un proyecto de un «Observatorio de la música argentina» basado en la información del Registro Único Nacional de Músicxs (RUNM), que brinda información sobre músiques, profesionales y no, en todo el país (con alrededor de

70.000 inscriptos). A noviembre de 2023 el Observatorio ha publicado tres informes: el primero sobre cuestiones de género (INAMU, 2020), el segundo sobre «nuevos datos sobre las personas músicas y su actividad» (INAMU, 2022) y el tercero, mucho más específico, sobre la aplicación de la Ley de cupo en eventos musicales (Gowland, Saporiti y Liska, 2022). El segundo informe es el más detallado de los tres porque amplía su fuente de información principal con dos encuestas complementarias, la «encuesta INAMU 2021» y la «encuesta ASPO 2020», además de una serie de entrevistas en profundidad para proveer información cualitativa. Sin embargo, dado que aborda una multitud de géneros y estilos, la información utilizable para describir al grupo de cantantes líricos es muy limitada.

## Las respuestas

El relevamiento arrojó 730 respuestas entre la madrugada del 1 de septiembre de 2020 y el 9 de octubre de 2020. La figura 2 muestra su distribución geográfica y temporal. A simple vista se observan las dos convocatorias detalladas en el apartado anterior. La primera de ellas —casi siempre «boca a boca»— fue, por lejos, la que produjo más resultados: 514 respuestas, prácticamente tres de cada cuatro, fueron realizadas dentro de los primeros diez días. Una de las invitaciones por mail se puede observar en la figura 1 más arriba, uno de los tantos enviados durante los primeros quince días del relevamiento. El primer día completo del relevamiento (el 2 de septiembre) se registró el mayor número de respuestas, 327, y el ritmo se sostuvo por encima de diez respuestas diarias por más de una semana.

**Figura 2: «Relevamiento CLAP»: respuestas según fecha de respuesta y provincia de residencia<sup>4</sup>.**



La segunda etapa comenzó en la tarde del 19 de septiembre, en la cual se difundió la convocatoria al relevamiento por redes sociales y otros medios (radios, gacetillas digitales). El resultado fueron 180 respuestas más (con un máximo de 57 el 21 de septiembre). A pesar de reiterar la difusión a través de redes sociales, hacia el día 5 de octubre las respuestas se habían reducido a un goteo de menos de cinco por día y, tras varios días sin actividad se decidió cerrar el relevamiento el 10 de octubre<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Huelga decir que todas las visualizaciones de datos que figuran en este trabajo son de elaboración propia y fueron realizadas en base a los resultados del relevamiento.

<sup>5</sup> Dado que se problematizó la limitación de la convocatoria con relación al sesgo que esto podría generar, cabe aclarar que las dos convocatorias (la primera más “controlada” y la segunda más amplia) no arrojaron diferencias significativas entre ambas al menos en lo que se refiere a distribución geográfica, edad, grupos de registro vocal, y las diversas preguntas sobre formación y experiencia dentro del canto lírico. La similitud entre estos dos grupos fue tal que torna redundante, en la exposición de los resultados que sigue, hacer la distinción entre ellos.

En la sección siguiente se aborda un resumen de los resultados que arrojó el «relevamiento CLAP» acerca del colectivo de cantantes líriques. Como tal, es uno de muchos posibles recortes de la información recopilada —uno arbitrario, por supuesto—. El *dataset* completo está disponible para elaborar otras consultas<sup>6</sup>. Toda la información fue procesada en R y las visualizaciones fueron generadas con el paquete ggplot2. Aunque no se mencione en todos los casos, todas las preguntas y sus respuestas están siempre referenciadas al trienio 2017–2019.

## Una descripción cuantitativa del colectivo de cantantes líriques profesionales en Argentina

### Número y distribución geográfica

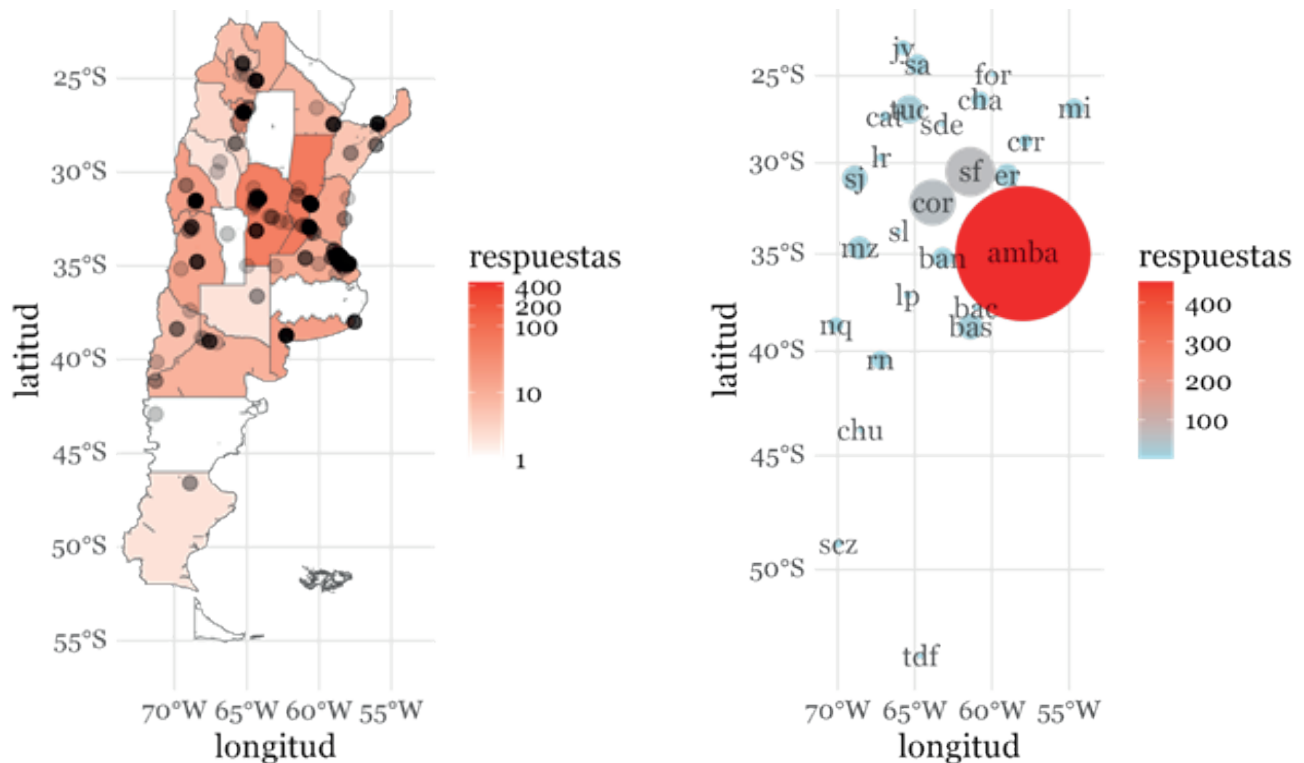
El primer resultado digno de comentar es, por supuesto, el número. Más allá de la baja tasa de respuesta de los relevamientos online (Tourangeau, Conrad y Couper, 2013, p. 36) la cantidad de respuestas nos permite estimar con cierta robustez el orden de magnitud del colectivo de cantantes líriques: son más de 100 ( $=10^2$ ) y son menos de 10.000 ( $=10^4$ ): el conjunto está en el orden de los 1.000 ( $=10^3$ ) integrantes. Este resultado es, por otra parte, algo «razonable» teniendo en cuenta, por ejemplo, la cantidad de coros estables, de teatros de ópera, de conservatorios y escuelas de música que hay en la Argentina. Entonces, si bien la «brecha digital» puede inducir un sesgo o implicar una baja tasa de respuesta, el orden de magnitud de la cantidad total de respuestas parece estar en línea con el valor de una estimación *a priori*<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> El *dataset* puede consultarse y descargarse de [https://docs.google.com/spreadsheets/d/1gJW2NfNKYrEktrSTAnLA\\_NorSpoGMeSwiO7-5sVMoaU/edit?usp=sharing](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1gJW2NfNKYrEktrSTAnLA_NorSpoGMeSwiO7-5sVMoaU/edit?usp=sharing).

<sup>7</sup> El INAMU (INAMU, 2022, p. 21) estima en un 9% la participación de músicos dedicados a la música «académica/clásica/contemporánea». Teniendo en cuenta los casi 70.000 inscriptos en el RUNM y considerando que esa cifra incluye también a instrumentistas, la cantidad de respuestas del relevamiento está en línea con este resultado, al menos en el orden de magnitud. Algo parecido ocurre con la concentración regional de las respuestas y con la distribución por género (si bien aquí las definiciones empleadas son diferentes; véase más abajo).



**Figura 3: «Relevamiento CLAP»: distribución geográfica de las respuestas del relevamiento según lugar de residencia (izq.); cartograma con cada zona de residencia representada con un círculo de área proporcional a la cantidad de respuestas (der.)**



Razonable también es la enorme concentración de cantantes líricos que hay en el área metropolitana de la ciudad de Buenos Aires (AMBA de aquí en más). Caracterizada desde la primera mitad del siglo XX como la «cabeza de Goliat», la concentración de respuestas de residentes del AMBA es, como es de esperar, alta: 454 respondentes (un 62% del total) declara vivir en los alrededores de la ciudad de Buenos Aires. En la figura 3 se muestran dos mapas. El de la izquierda muestra la distribución de las respuestas en forma de pequeños puntos negros sobre el mapa; el cartograma de la derecha muestra cada unidad geográfica representada por un círculo de área en función a la cantidad de respuestas. Aquí se puede apreciar el tamaño desproporcionado del AMBA respecto al resto del país, en el cual apenas se destacan las provincias de Córdoba y Santa Fe —con 54 y 62 respuestas—.

En las cifras del párrafo anterior se expresaron valores derivados no de la pregunta por la provincia de residencia sino de las respuestas a nivel de localidad. Esto permitió subdividir a la provincia de Buenos Aires en cuatro zonas (AMBA, incluyendo también a la ciudad de Buenos



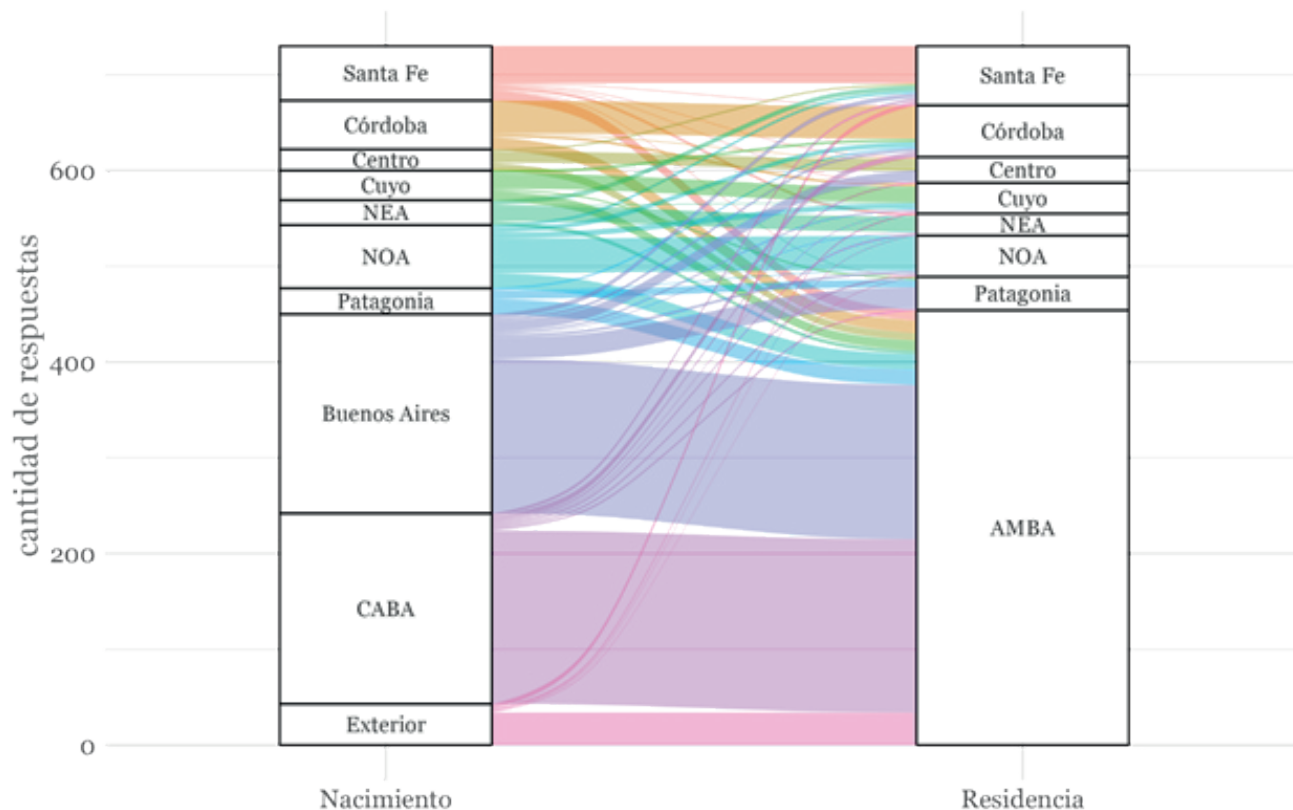
Aires; y Buenos Aires sur, centro y norte [ban, bac y bas en el mapa]), todas con características bien diferenciadas. En todo caso, la diferencia de tamaños relativos es tan importante que se optó por agrupar a las provincias en regiones más amplias —excepto en los casos ya mencionados de Córdoba y Santa Fe—: («Patagonia», que incluye a las provincias de Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz y Tierra del Fuego más la porción sur de Buenos Aires; «Centro», a las provincias de La Pampa, Entre Ríos y las porciones norte y centro de Buenos Aires; «NOA», «Cuyo» y «NEA» emplean las definiciones tradicionales de estas regiones<sup>8</sup>).

En la figura 4 se muestran los flujos migratorios consignados en el relevamiento entre lugar de nacimiento y lugar de residencia de los cantantes líricos<sup>9</sup>. Los cantantes residentes en el AMBA son principalmente nacidos en la ciudad y la provincia de Buenos Aires —342 casos, un 75% de los residentes en el AMBA—, pero también un 7% —34 casos— de cantantes nacidos fuera de la Argentina. Los flujos relativamente más importantes, si bien son más exiguos en valores absolutos— son el 62% de los cantantes que residen en Patagonia, que provienen de la provincia de Buenos Aires (22 casos), el 18% de los que viven en Cuyo, que provienen de Salta (6 casos) y el 11% de los que viven en Córdoba, que nacieron en la ciudad de Buenos Aires (6 casos). El caso de Patagonia —junto con Centro, pero en menor medida— es llamativo porque es la región que menor «retención» de sus cantantes líricos: apenas un 22% permanece allí, emigrando la mayoría al AMBA, pero también a Córdoba y al NOA. En el resto, aproximadamente seis de cada diez cantantes permanecen en su región de nacimiento.

<sup>8</sup> Esto es, NOA —«noroeste argentino»—: Salta, Jujuy, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja; NEA —«noreste argentino»—: Misiones, Chaco, Corrientes, Formosa; Cuyo: Mendoza, San Juan, San Luis.

<sup>9</sup> Nótese que en el relevamiento se preguntó por provincia de nacimiento y localidad de residencia, lo que implica que se pueda hablar de AMBA solamente para el caso de residencia.

**Figura 4: «Relevamiento CLAP»: flujos de migración (lugar de nacimiento vs. lugar de residencia).**

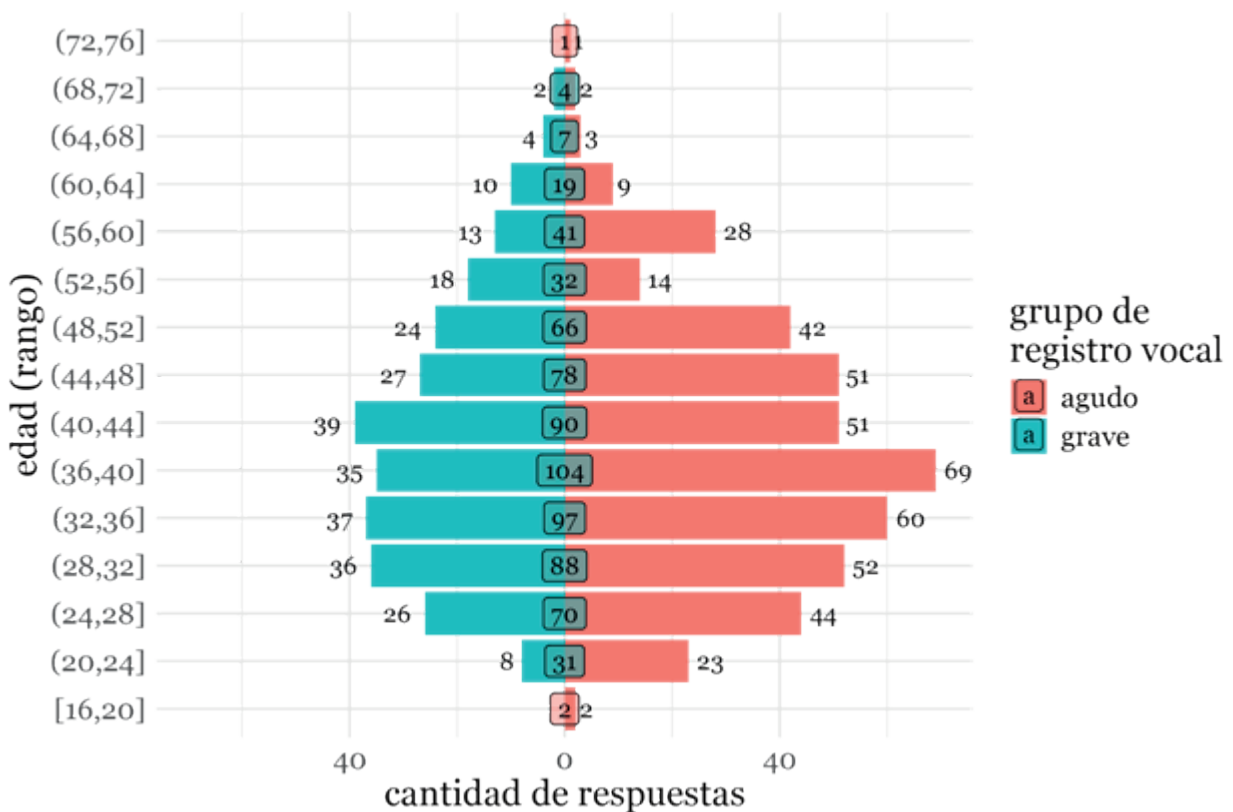


## Registros vocales y edad

Como ya se mencionó, se evitó *ex profeso* preguntar a los cantantes por su género autopercibido. Esto, sin embargo, no nos inhibió de construir una categoría similar para detectar comportamientos y patrones específicos; esto, sin embargo, debe considerarse una estimación. Nuestra aproximación se basa en el agrupamiento de registros vocales, sobre los que sí preguntamos. En el relevamiento se propusieron los siete tipos vocales tradicionales —soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono, barítono bajo y bajo<sup>10</sup>—, pero permitiendo agregar otro registro vocal si quien respondía lo deseaba; así 11 casos se identificaron como «sopranista», «haute-contre» o «contratenor». De esta forma, contraponiendo el binarismo tradicional «masculino/femenino», aquí proponemos el «voces agudas»/«voces graves» y lo denominamos «grupo de registro vocal».

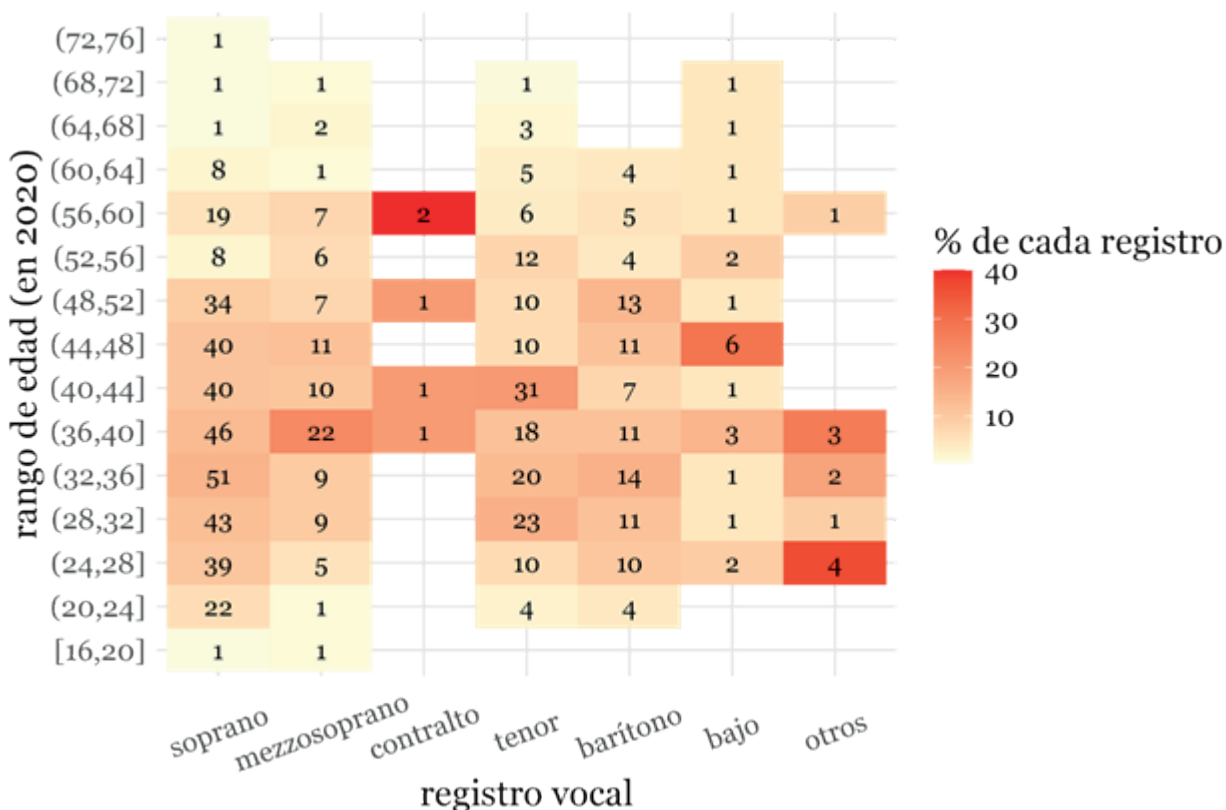
<sup>10</sup> En todos los cuadros y figuras unificamos «barítono» y «barítono bajo» bajo la rúbrica común de «barítono».

**Figura 5: «Relevamiento CLAP»: pirámide poblacional, según grupo de registro vocal y edad.**



La figura 5 presenta una suerte de pirámide poblacional con las voces «agudas» (soprano, mezzosoprano y contralto) del lado derecho y las voces «graves» (tenor, barítonos, bajo) del otro. En este gráfico se presenta la distribución por edad —a 2020—, en intervalos de cuatro años. Se observa una pirámide asimétrica sesgada hacia la derecha, con los registros vocales agudos representando algo más de seis de cada diez cantantes (451 casos versus 279).

**Figura 6: «Relevamiento CLAP»: registro vocal según rango etario.**



La media de edad de les cantantes del relevamiento es 40 años, siendo apenas mayor (41 años) la de las voces graves que, además, muestra un grado mayor de variabilidad respecto a la media. Es notable la relativa poca presencia de voces agudas con más de 60 años, pasando de 24 respuestas en el rango de 57 a 60 años a apenas 6 en el rango de 61 a 64 años.

La relación entre registro vocal y edad se muestra en la figura 6. Se puede observar una relación inversa entre edad y registro (considerando el registro de soprano como el más «alto»): dentro del grupo agudo las medias de edad son 39 años para sopranos, 42 para mezzos y 48 para contraltos y, dentro del grupo grave, son de 41 años para tenores y barítonos, y 46 para bajos. El grupo «otros» que, como ya se mencionó, está compuesto principalmente por contratenores y sopranistas es, además de pequeño en número, relativamente el más joven, con una media de 35 años. La variabilidad es, en todos los casos, pareja, con un desvío estándar promedio de 10 años (algo mayor en el caso de los bajos).

En todo caso, lo que puede resultar sorprendente de la figura 6 es la extraordinaria dominancia del registro soprano: con 354 casos da cuenta por sí solo de casi la mitad del total del relevamiento y de tres de cada cuatro voces del grupo de registros agudos. Dentro del registro grave la dispersión es bastante mayor —el registro tenor representa el 57% del grupo—. Notable es, también, la escasez relativa de voces del registro contralto, con apenas 5 casos en 730, menos del 1%.

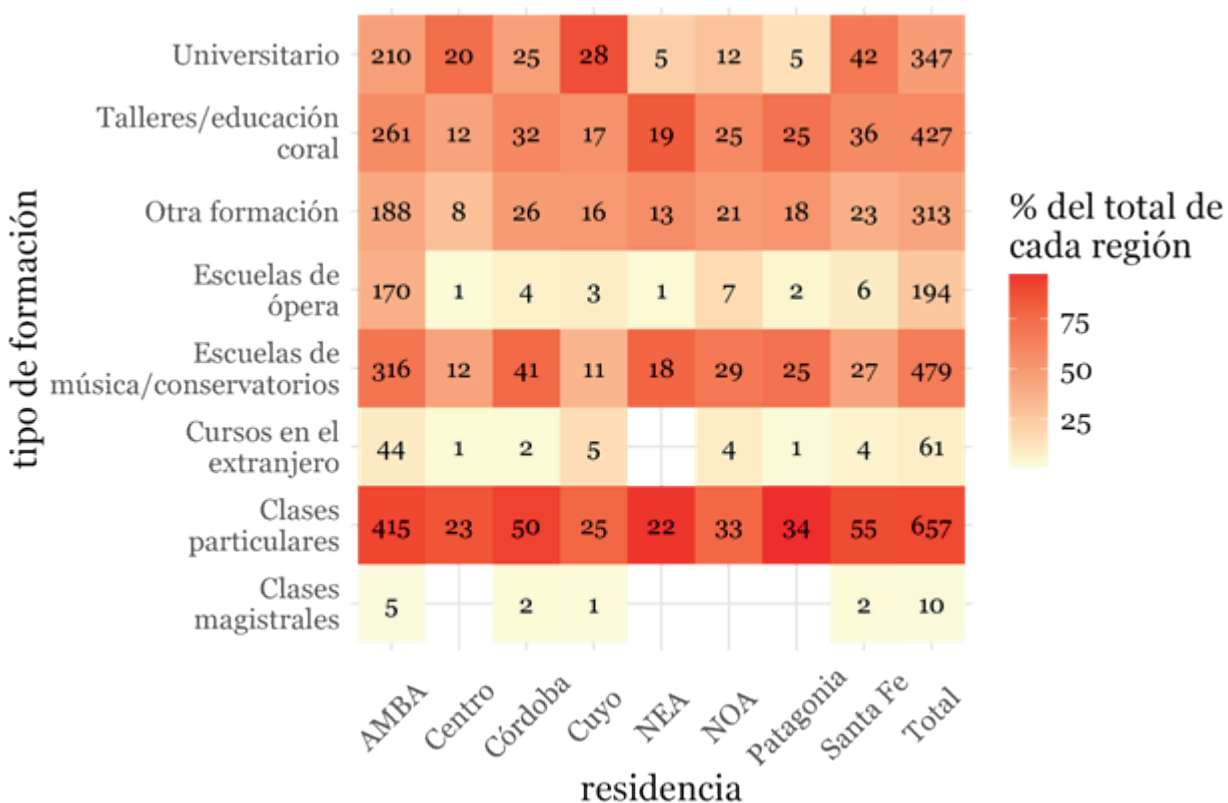
## Formación

Un resumen de la formación musical de les cantantes líricos se puede observar en la figura 7, desagregado por región de residencia. El primer aspecto destacable es la importancia de las clases particulares en la formación de les cantantes: nueve de cada diez cantantes recurrieron a ellas como parte de su educación. Esta es una característica distintiva de la educación musical en la Argentina, y generalizada en el ámbito del canto lírico: la existencia de relaciones individuales estudiante–docente por completo privadas, por fuera o coexistiendo con un ámbito de formación institucional. Sin embargo, puede observarse que en aquellos casos en los que la oferta de educación musical a nivel superior está presente (universidades nacionales de Rosario, de Cuyo y del Litoral) aparecen a la vez mayores participaciones relativas de este tipo de formación como menor participación de clases privadas (regiones Centro, Cuyo y Santa Fe). En las demás regiones, en especial AMBA, Córdoba y NEA, pero también Patagonia y NOA en menor medida, además es importante la educación en escuelas de música y conservatorios, pero manteniendo altísimos niveles de clases particulares. Una explicación posible —pero que requeriría una investigación aparte, como se sugiere más adelante— es si es únicamente la oferta de educación superior la que satisface más las expectativas de les estudiantes y desalienta así la demanda de clases particulares<sup>11</sup>. En otro orden, es destacable la presencia de «escuelas de ópera» dentro de les residentes en el AMBA (asociado, en su gran mayoría al Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y al Opera Estudio del Teatro Argentino de La Plata

<sup>11</sup> Un hecho sugestivo es también la aparente complementariedad entre la educación universitaria y las escuelas de música/conservatorios: en aquellas regiones en las que es relativamente alta la participación de cantantes formados en universidades, es relativamente baja la incidencia de los conservatorios. Pero otra vez, este tema merecería ser investigado de forma separada.

—al menos en los pocos años en los que estuvo en actividad—; la única otra experiencia en el país parece ser «Salta Lírica» en esa provincia) y de experiencias formativas en otros países. Este último caso alcanza apenas al 6% del total del relevamiento y siete de cada diez casos que recibieron este tipo de formación viven en el AMBA.

**Figura 7: «Relevamiento CLAP»: formación en canto lírico según región.**



## Docencia

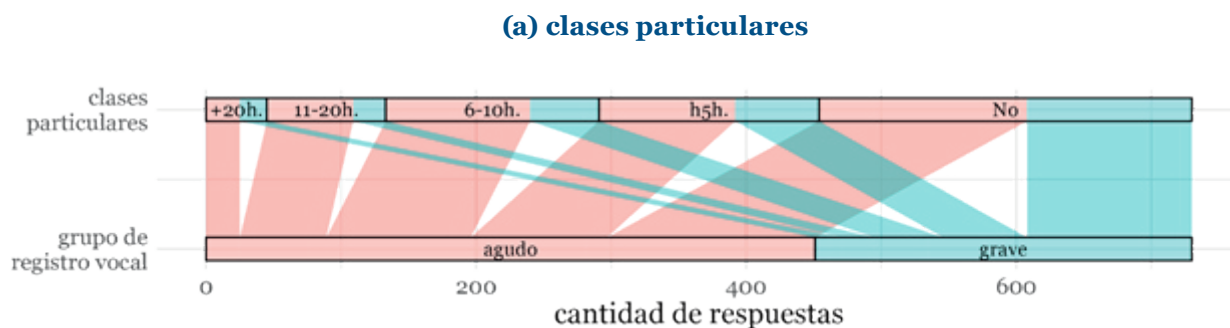
Describamos ahora las tareas que realizan les cantantes líricos en ámbitos vinculados con la docencia. Se trata de algo muy frecuente: siete de cada diez cantantes realizan con regularidad algún tipo de actividad docente. Sin embargo, algunas regiones se alejan del promedio: en el NEA, por ejemplo, la proporción es apenas más de la mitad, mientras que en Patagonia, en el otro extremo, es de un 80%.



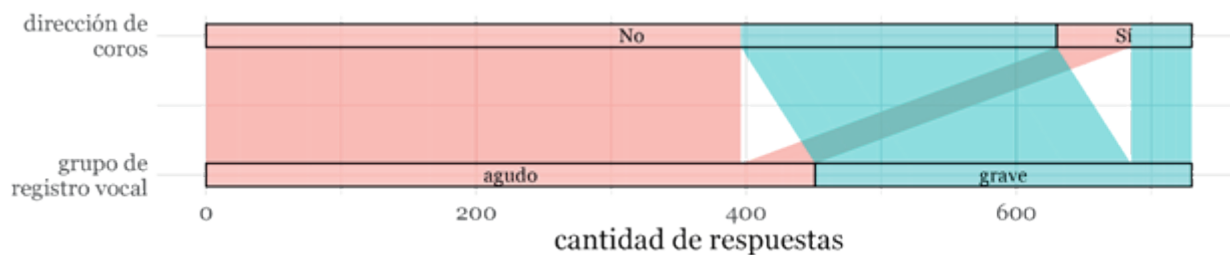
Con una prevalencia tan importante de las clases particulares en la formación de les cantantes, como se observó arriba, no resulta sorprendente que la mayoría de ellos, a su vez, se dediquen a esta actividad. En la figura 8a se muestra que más del 60% de les participantes del relevamiento dedican su tiempo a dar clases particulares, y para una porción no menor —casi una de cada cinco— lo hace en promedio más de cuatro horas por día hábil. En proporción, dos de cada tres cantantes de registros agudos dan clases particulares mientras que poco más de una de cada dos de registros graves lo hace. Esta particularidad se mantiene en todos los niveles de dedicación de este tipo de actividad, desde les que lo hacen más de 20 horas a la semana —y que, por lo tanto, se configura como su actividad principal— y quienes lo hacen de forma ocasional.

El trabajo docente en agrupaciones corales —dirigiendo o preparando, figura 8b— es, en cambio, una actividad mucho menos frecuente: apenas 100 cantantes, un 14%, declaran dedicarse a estas tareas. Esto puede resultar curioso dada la relevancia de este tipo de actividades en la formación de les cantantes (tal como se observa en la figura 7) pero tanto la existencia de egresados en carreras específicas de dirección coral —que existen en múltiples instituciones educativas— como la naturaleza colectiva de la actividad —una direccióne/preparadore vs. un gran número de coreutas— pueden explicar esta baja proporción. En este caso, esta actividad es realizada de forma pareja por cantantes de los grupos de registro grave y agudo.

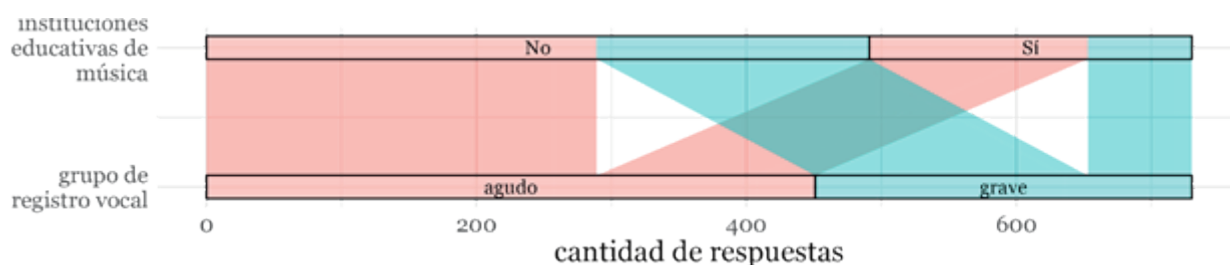
**Figura 8: «Relevamiento CLAP»: actividades vinculadas a la docencia, según grupo de registro vocal.**



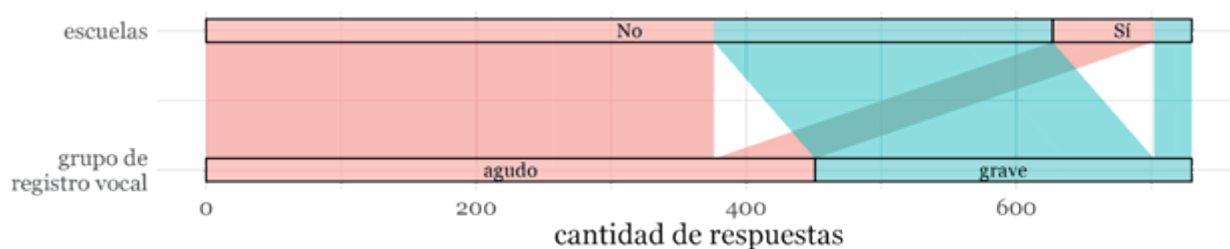
**(b) dirección de coros**



**(c) instituciones de enseñanza musical**



**(d) educación en escuelas**

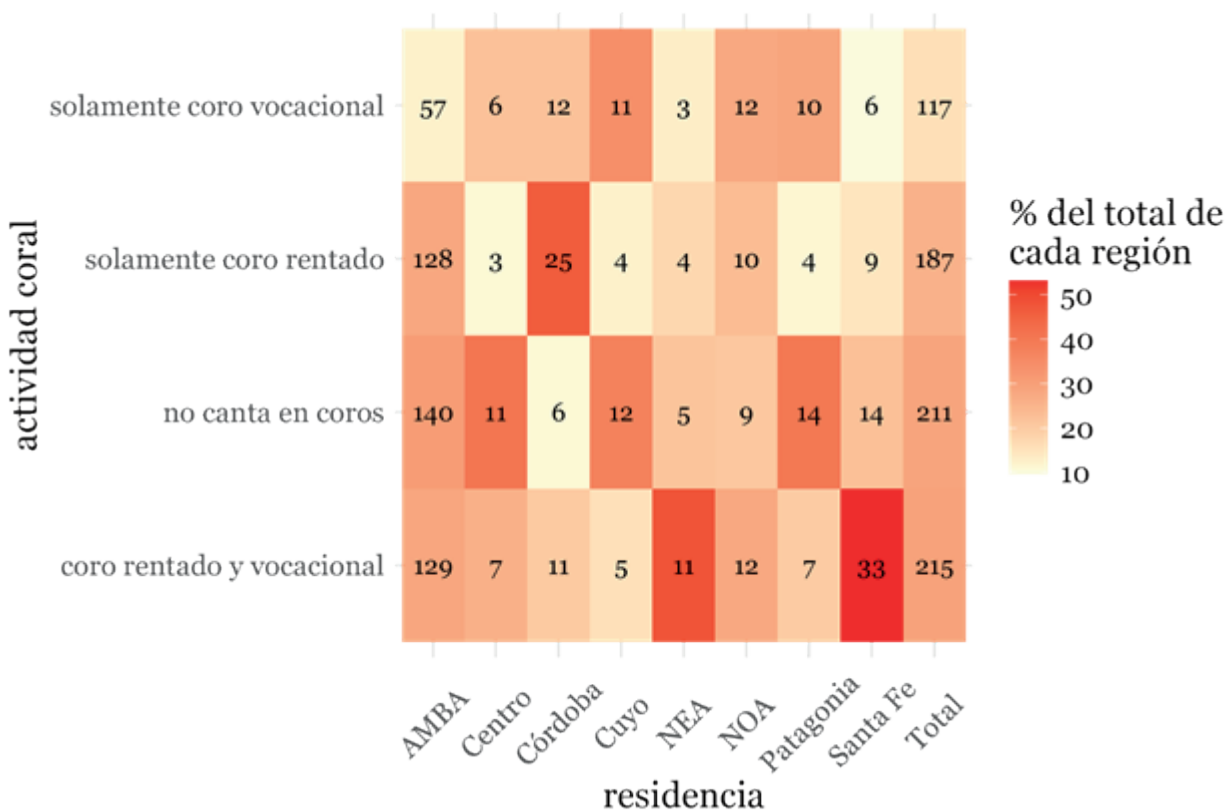


Otras dos posibles actividades docentes se muestran en la figura 8c y 8d: la enseñanza en instituciones educativas vinculadas a la música y la realizada en escuelas comunes. En el primer caso, que incluye conservatorios, universidades y escuelas de música, trabajan casi uno de cada tres cantantes y, de ellos, dos de cada tres pertenecen al grupo de registro agudo. En uno de cada diez casos, se trata de empleos *ad honorem*, sin retribución monetaria; en cuatro de cada diez son empleos en planta permanente y la mitad declara tener alguna forma de contratación eventual. En contraposición, la docencia en escuelas de los tres niveles (inicial, primario, secundario) es algo mucho menos frecuente: apenas un 15% de los cantantes. De ellos, tres de cada cuatro pertenecen al grupo de registro agudo.

## Actividad coral

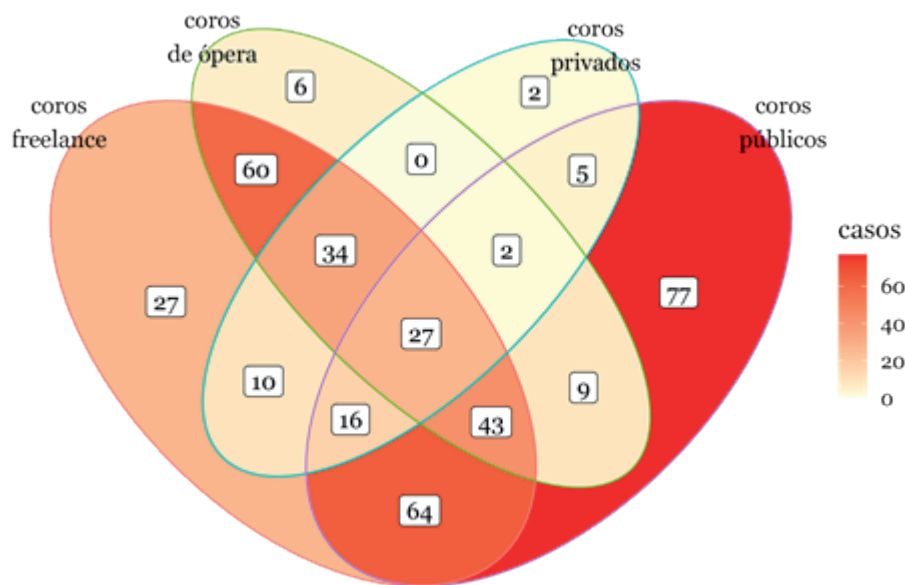
Casi tres de cada cuatro cantantes líricos en Argentina dedican su tiempo a actividades corales, rentadas o no. Esta información se muestra en la figura 9. La participación en coros vocacionales —es decir, coros en los que no se percibe ningún ingreso— es alta, un 45%, lo que indica que muchos cantantes consideran esta expresión como una forma válida de ejercer su oficio. Esto es notable fuera del AMBA, donde la participación en coros vocacionales es sensiblemente mayor. Por otra parte, un cuarto de les cantantes se dedica a la actividad coral solo si percibe ingreso. Esto ocurre mayoritariamente en el AMBA (donde funcionan los cuatro coros rentados más grandes del país), pero también en la provincia de Córdoba, donde casi la mitad de les cantantes trabajan con exclusividad en coros rentados. (Los dos coros rentados importantes en la provincia son el Coro polifónico de Córdoba y el Coro municipal de Córdoba).

**Figura 9: «Relevamiento CLAP»: actividad coral, según tipo de actividad y región. En cantidad de respuestas.**

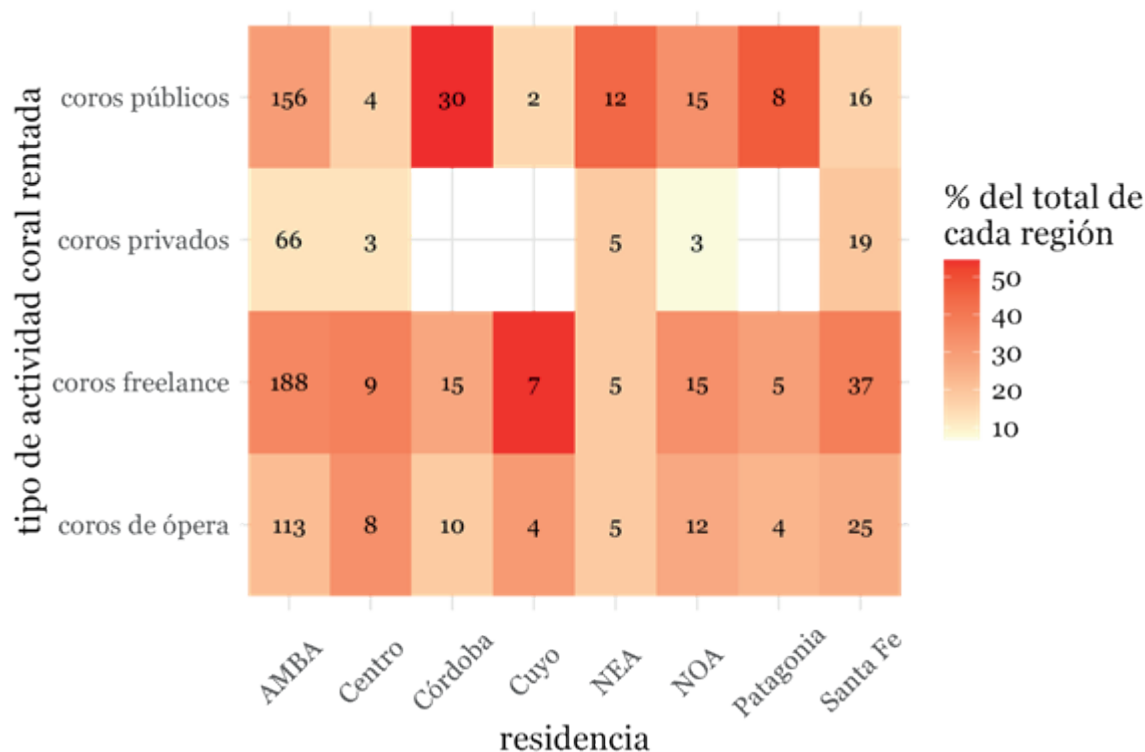


Respecto a la actividad coral rentada, como se observa en el diagrama de Venn que se representa en la figura 10, hay una compleja trama de interacciones entre coros públicos «institucionales», coros «freelance» —creados para ocasiones específicas—, coros de convocados *ad hoc* para óperas —fuera del circuito oficial— y coros que se organizan de forma privada. Un 55% de los cantantes relevados (402 casos) perciben ingresos producto de sus actividades corales. De ellos, el 20% trabaja exclusivamente en coros públicos, lo que deja al 80% restante como cantantes que ejercen su oficio de coreutas de un modo fluido, participando de las distintas formas en las que se materializa el trabajo coral. Los casos más frecuentes resultan de todas las interacciones posibles entre coros «freelance», coros de ópera y coros privados.

**Figura 10: «Relevamiento CLAP»: actividad coral rentada, interacciones entre distintos tipos de coros.**

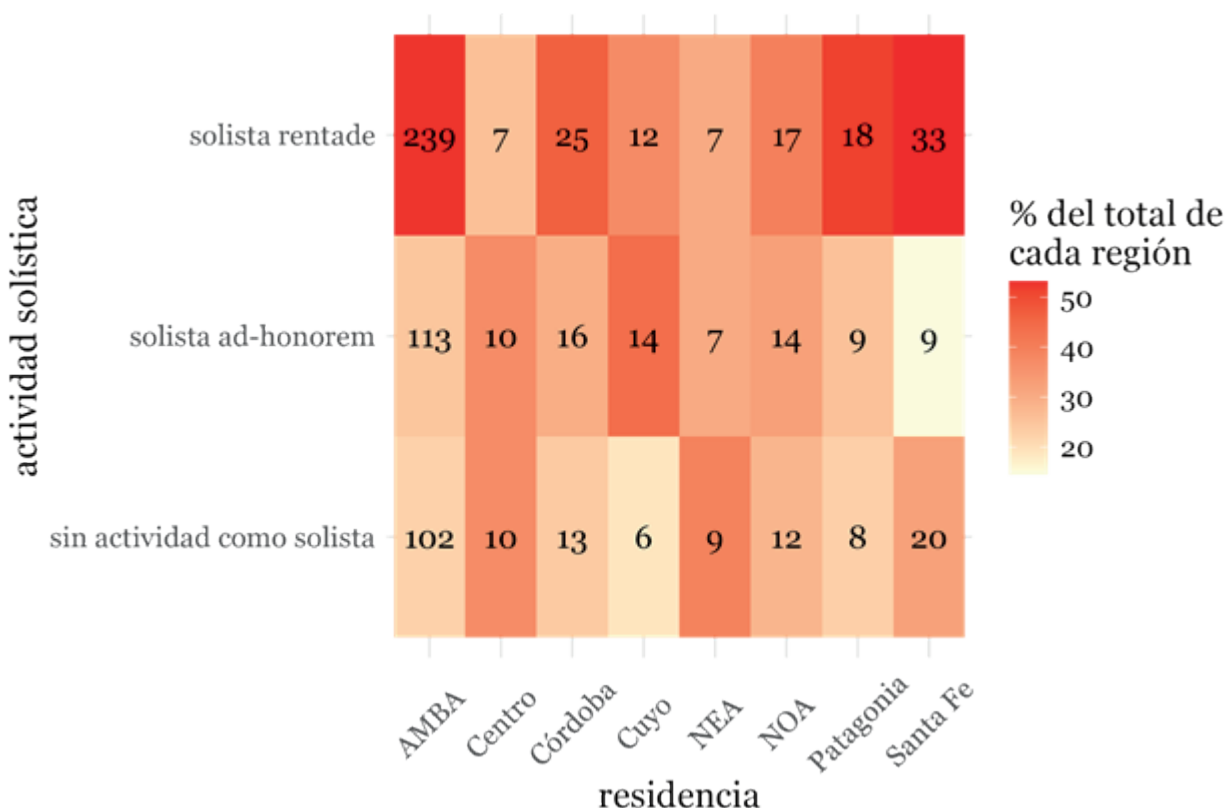


**Figura 11: «Relevamiento CLAP»: actividad coral rentada, según tipo de actividad y región.**



De todas formas, la mayor parte del trabajo coral, como se observa en la figura 11 corresponde a coros «freelance» y coros públicos. Los coros de ópera y los coros privados tienen una relevancia muy menor fuera del AMBA (con toda seguridad porque la actividad operística por fuera del circuito oficial es muy acotada). Aun así, como ya se mencionó, se destaca la importancia de los coros públicos en Córdoba, donde se desempeña más de la mitad de los cantantes relevados de esa provincia.

**Figura 12: «Relevamiento CLAP»: actividad solística, según tipo de actividad y región.**

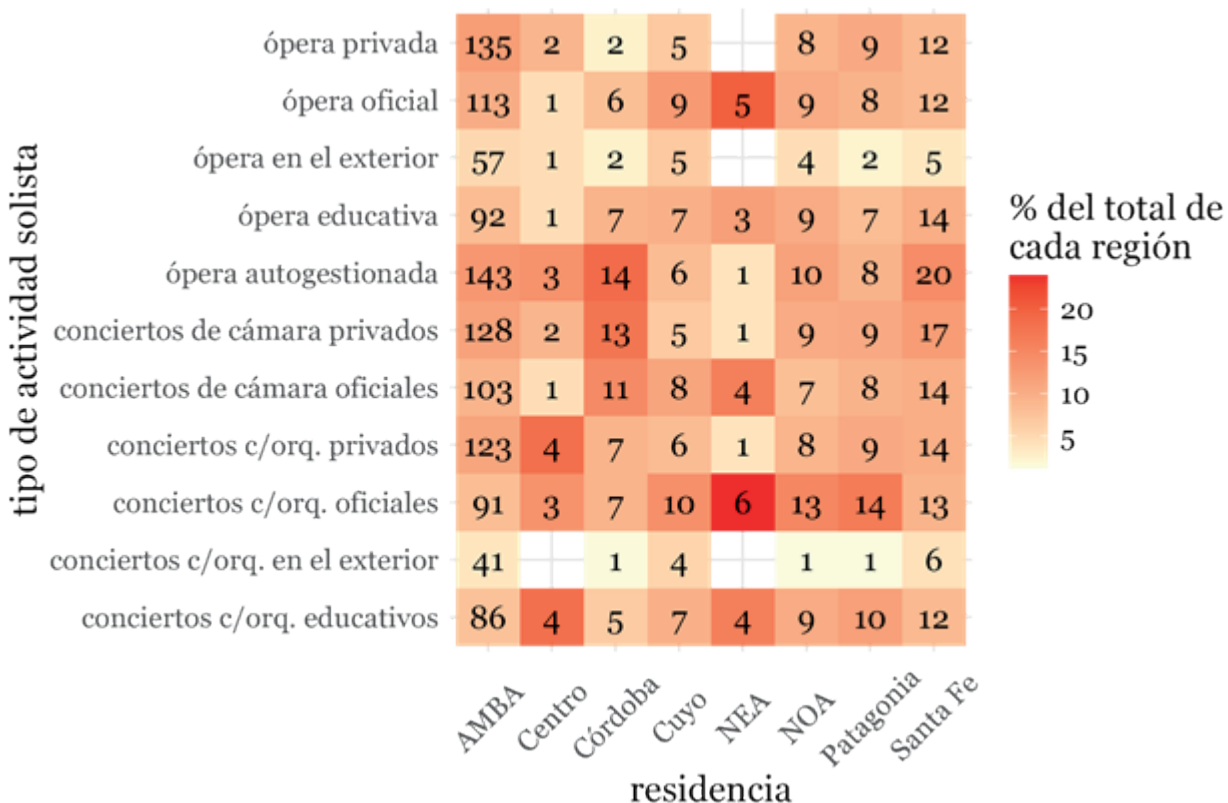


## Actividad solística

La actividad solística es igual de frecuente que la coral para les cantantes líricos residentes en Argentina: tres de cada cuatro cantantes responden haber llevado a cabo alguna actividad profesional como solista. Esto es cierto y parejo en todas las regiones del país, tal cual se observa en la figura 12. Lo que es distintivo del AMBA —y también de Santa Fe— es la alta proporción de solistas rentados. Los solistas *ad honorem*, como se observa en la figura, también son un grupo relevante, rondando el 25% del conjunto de cantantes a nivel nacional y con participaciones más altas en regiones como Centro, Cuyo y NOA.



**Figura 13: «Relevamiento CLAP»: actividad solística rentada en formatos tradicionales, según tipo de actividad y región.**

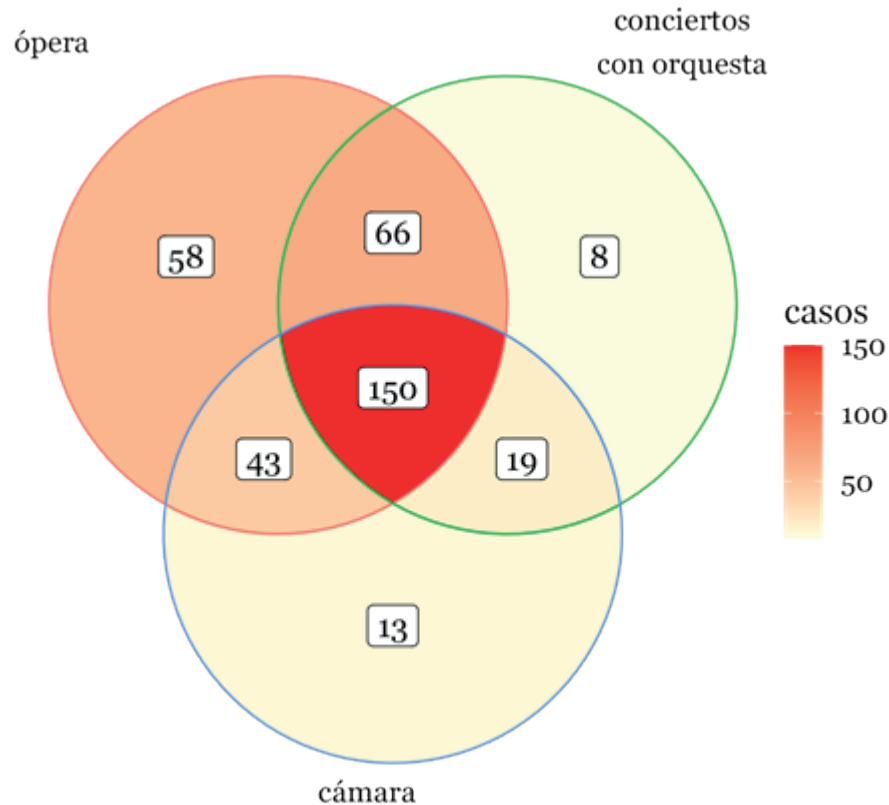


La actividad solística se dividió en dos a los fines del análisis. En primer lugar están las actividades que se asocian de forma tradicional con el canto lírico: la ópera, la música de cámara y los conciertos con orquesta; esta información se resume en la figura 13. Al igual que en el caso de los coros, los cantantes participan a menudo de varias de estas actividades de manera simultánea. Como se muestra en la figura 14, de un conjunto de 357 cantantes que realizaron al menos alguna de estas actividades de forma rentada, un poco menos de la mitad participó de las tres categorías, y apenas un 22% lo hizo en una sola (con una gran mayoría que participa solamente en óperas). Respecto a la ópera, la respuesta más frecuente es la ópera autogestionada (es decir, por fuera del «círculo oficial» de los teatros públicos y de las compañías privadas de ópera establecidas y con ciclos regulares). Estos casos, por supuesto se centran en el AMBA, pero deben destacarse, por su importancia en términos relativos, los casos de las provincias de Santa Fe y Córdoba. Los conciertos con orquesta (esto es, conciertos sinfónicos

en los que participa al menos una solista vocal, a menudo denominados «conciertos sinfónico–corales») son la actividad relativamente menos frecuente, pero resultan especialmente importantes en algunas regiones, como Centro, NEA, NOA y Patagonia, donde la actividad operística es más exigua. La música de cámara (que se refiere a la participación en conciertos con pocos músicos, por lo general uno o más cantantes y piano) ocupa un puesto intermedio, siendo relativamente importante para los cantantes residentes en la provincia de Córdoba. Por último, hay un pequeño núcleo de cantantes (44 cantantes, un 6% del total), principalmente centrado en el AMBA, que accede a contrataciones de ópera y conciertos fuera del país.

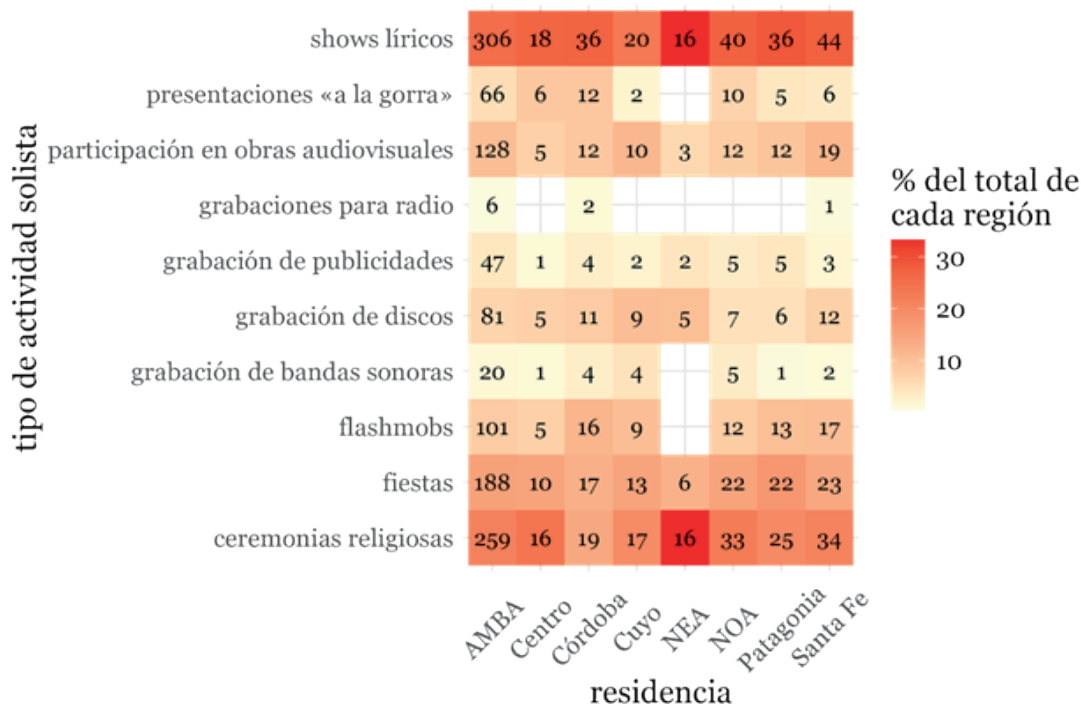
Pero, en segundo lugar, se indagó por otras actividades solísticas que surgieron más recientemente que se despegan de las formas tradicionales en las que se ejerce el canto lírico. Estas incluyen «shows líricos» en los que cantantes brindan un espectáculo con música tomada de óperas tradicionales, pero cantada sobre una «pista» grabada del acompañamiento orquestal (o también, a veces, al piano) en ámbitos usualmente extraños para el canto lírico: restaurantes, casas particulares, a veces teatros, etc. Pueden incluso realizarse con vestuario y algunos movimientos escénicos, pero no pretenden representar una ópera en su totalidad, sino mostrar las arias y conjuntos más conocidos por el público; este tipo de espectáculos también puede incluirse en fiestas de distinto tipo —fiestas de casamiento, cumpleaños, aniversarios—. Otras actividades solísticas son el canto en ceremonias religiosas —sobre todo casamientos en iglesias, templos y sinagogas—, «flashmobs» —intervenciones relámpago en espacios públicos donde se interpreta música con canto lírico—, arte callejero, participación de obras de teatro de prosa o producciones audiovisuales y diversos tipos de grabaciones: desde discos hasta bandas sonoras, pasando por publicidades y material para radiodifusión.

**Figura 14: «Relevamiento CLAP»: actividad solística rentada, interacciones entre distintos tipos de actividades tradicionales: ópera, conciertos con orquesta, música de cámara.**

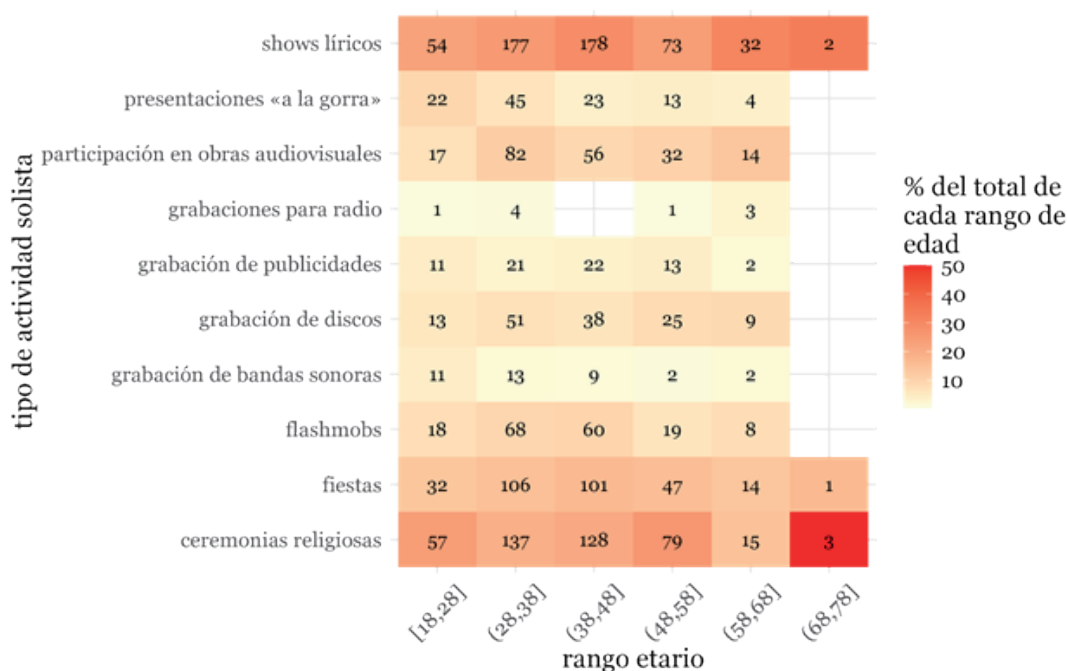


Quizás sin causar sorpresa, la participación de cantantes líricos en estas actividades es mucho más frecuente que en las tradicionales referidas más arriba: el 85% de los cantantes relevados afirma haber participado en al menos una de estas categorías, muy por encima de los que lo hacen en las más tradicionales de la actividad lírica. Esta información se puede ver en la figura 15, donde se observa que las respuestas más frecuentes son, en orden de importancia, los «shows líricos», las ceremonias religiosas y las fiestas particulares. Quizás podría suponerse que este tipo de actividades, «nuevas», se corresponden con los cantantes más jóvenes; los datos mostrados en la figura 16 lo desmienten: la participación en este tipo de actividades se distribuye de forma homogénea en términos de edad.

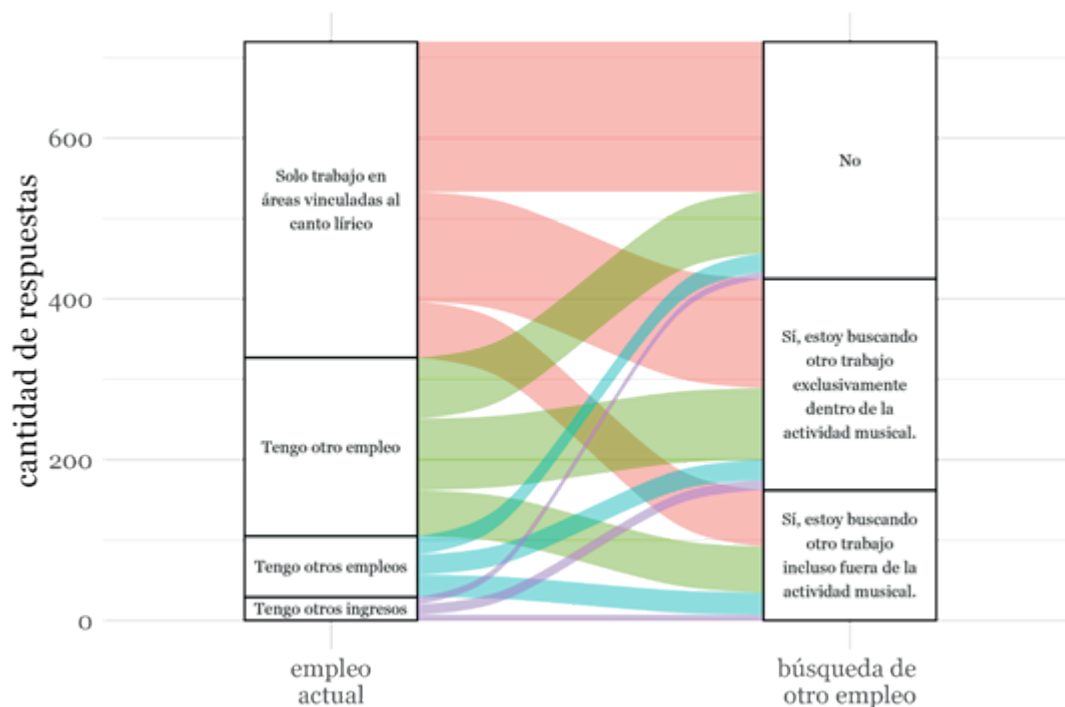
**Figura 15: «Relevamiento CLAP»: actividad solística rentada en nuevos formatos, según tipo de actividad y región. En número de respuestas.**



**Figura 16: «Relevamiento CLAP»: actividad solística en nuevos formatos, según tipo de actividad y rango etario. En número de respuestas.**



**Figura 17: «Relevamiento CLAP»: empleos alternativos y búsqueda de nuevos empleos. En número de respuestas.**



## Situación laboral

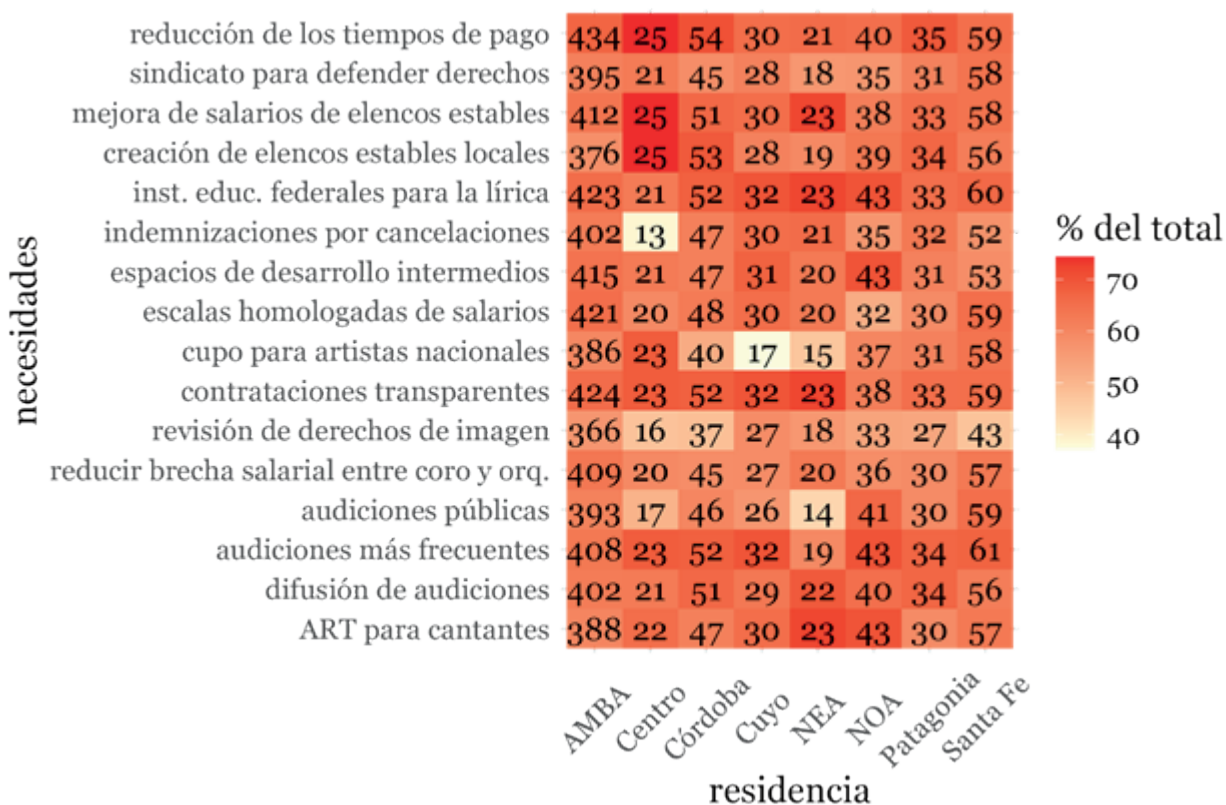
Respecto a la situación laboral de les cantantes (la figura 17 muestra el detalle), más de la mitad declara trabajar con exclusividad en actividades vinculadas al canto lírico (al que se le puede sumar un pequeño conjunto —un 4%— que percibe otros ingresos como rentas, jubilaciones, alquileres, etc.). El resto de los casos complementa su actividad como cantantes líricos profesionales con otro u otros trabajos en actividades por fuera del canto —como, por ejemplo, trabajos administrativos, profesiones liberales, etc.—. Cuatro de cada diez cantantes se encuentran satisfechos con el empleo que tienen y no están buscando activamente otro y, dentro del grupo que sí busca otro empleo, la mayoría lo hace dentro de la actividad musical. Las características del aspecto laboral de les cantantes son parejas en las distintas regiones del país —como excepción, en Patagonia, por ejemplo, la proporción de cantantes que trabajan con exclusividad en áreas vinculadas con el canto es algo mayor, un 65%—, pero no así en la búsqueda de más empleo: en las regiones del NOA y NEA casi ocho de cada diez cantantes busca más empleo, tanto dentro como fuera de la actividad musical.





Por último, la figura 19 presenta algunas opiniones de los cantantes sobre necesidades para su propio sector. En cada caso se le preguntó si «estaba de acuerdo», «ni de acuerdo ni en desacuerdo» o «en desacuerdo» a una serie de 16 cuestiones que fueron tomadas de preocupaciones frecuentes que surgieron en las reuniones del grupo general de cantantes (ver la sección «contexto y motivación», más arriba). Estas «necesidades» del sector incluyeron cuestiones como la demora en los pagos (en especial en trabajos realizados en instituciones públicas), la necesidad de sindicalización, la participación de artistas nacionales en las programaciones oficiales, audiciones, brechas salariales con otros organismos artísticos, etc. Las respuestas se computaron como «votos», en las que la opción «de acuerdo» suma 1, la opción «en desacuerdo» resta 1 y la opción neutra, «ni de acuerdo ni en desacuerdo», no suma ni resta nada.

**Figura 19: «Relevamiento CLAP»: necesidades de los cantantes líricos. En «votos» (ver texto).**



Los resultados muestran, en general, altos valores de adhesión a las necesidades percibidas, entre el 75% y el 95%. Los mayores consensos se encuentran en la reducción de los tiempos de pago, la creación de nuevos espacios educativos específicos para el sector, la firma de contratos previa a la realización del trabajo —una cuestión nada trivial: en muchos casos la firma de los contratos (especialmente con organismos públicos) sucede después de realizada la presentación— y con cláusulas que amparen al cantante ante cancelaciones, audiciones frecuentes y la actualización de los salarios de los organismos estables. Entre las menos consensuadas figuran —quizás sorprendentemente— aspectos tales como la regulación de los derechos de cesión de imagen, un cupo para cantantes nacionales dentro de las programaciones oficiales, audiciones públicas y la creación de más organismos estables a nivel nacional.

## Conclusiones

La descripción de los resultados del relevamiento que presentamos busca llenar el vacío de información acerca del sector de los cantantes líricos en Argentina y pretende ser un punto de partida, una primera aproximación, tanto para la articulación de demandas del propio sector como para otros actores, públicos y privados, que se vinculen con este colectivo. Si bien el relevamiento fue realizado en forma digital y en un contexto de alta incertidumbre como la pandemia por CoVid-19, los resultados presentados muestran, en primer lugar, una pintura «razonable» en términos de tamaño, distribución geográfica y etaria y, en segundo lugar, un relevamiento de parámetros estructurales, no fácilmente modificables, que sirven para caracterizar a este grupo.

Pero, por otra parte, hay algunos aspectos en los que la sección anterior no profundizó. Algunos, como indicadores acerca de la intensidad de trabajo de los cantantes en cada uno de los ámbitos, información acerca de cancelaciones de contratos e indemnizaciones percibidas, aportes jubilatorios, evolución reciente de la actividad lírica e impresiones generales sobre la actividad fueron relevados y no se incluyeron en la descripción. Aquí tomamos, por ejemplo, como algo binario «ser solista»; pero en realidad se trata de una categoría más fluida: hay cantantes que realizan más de 7 producciones de ópera al año y otros apenas una, y así en todas

las categorías analizadas<sup>12</sup>. Es probable que si se busca información específica de subconjuntos de este colectivo con características bien precisas, se puedan extraer mejores conclusiones. El *dataset* con la información está, como ya se informó, disponible para consulta y uso público<sup>13</sup>.

Pero otros aspectos exceden el alcance de este relevamiento y deberían ser abordados independientemente. El primero de ellos es la cuestión de los flujos migratorios entrantes y salientes de cantantes líricos. Argentina es un país históricamente receptivo para los cantantes y ofrece, al menos en los elencos estables de teatros públicos, una virtual igualdad de oportunidad a los cantantes nativos. Por otra parte, muchos cantantes buscan oportunidades laborales fuera de la Argentina, no meramente por una cuestión monetaria sino de oportunidad para desarrollar una carrera más activa; algunos eligen residir en Argentina y apuntar a un mercado regional (América del sur, por ejemplo), mientras que otros se radican en Europa o Estados Unidos, sitios en los que el número de producciones (en especial de ópera) permiten un desarrollo profesional casi imposible de lograr de forma local.

Un segundo aspecto son las cuestiones de género. Ya detallamos que este fue un ítem sobre el cual se evitó preguntar *ex profeso*, en especial para no sugerir que sería abordado a la ligera. Pero este es un tema en sí mismo. El canto lírico en general y la ópera en particular fueron históricamente uno de los ámbitos más plurales en términos de género y disidencias<sup>14</sup> y algunas discusiones que tomaron estado público sobre género y encasillamiento a través de registros vocales —que ya mencionaron y dieron pie al uso de los «grupos de registro vocal» en la descripción de la sección anterior— permitirían un abordaje más específico de este tema.

Otro tema que se mencionó al pasar en la descripción de los resultados del relevamiento y que ameritaría una discusión más profunda y específica son las características específicas de la formación musical en la Argentina, en particular el generalizado recurso a las «clases

---

<sup>12</sup> Por poner un ejemplo arbitrario, los cantantes líricos que realizaron siete o más producciones de ópera (en el trienio 2017–19, en teatros oficiales o fuera del país) —algo que podría asemejarse a lo que podría considerar el sentido común que es un «cantante lírico profesional»— fueron, según el relevamiento, solamente 34, menos del 5% de los respondentes; el 85% viviendo en el AMBA, el 70% perteneciendo al grupo de registro grave y con edad promedio a 2020 de 46 años.

<sup>13</sup> Ver nota 4, más arriba.

<sup>14</sup> La literatura sobre este tema es inmensa: por ejemplo, Abbate y Parker (2015), Snowman (2012) y Taruskin (2005) abordan el tema históricamente, haciendo hincapié en la relativa paridad de género en la ópera —incluso, en muchas ocasiones, con las mujeres teniendo ingresos mucho mayores que sus colegas masculinos— y en la relativa tolerancia dentro del género para disidencias sexuales. Koestenbaum (1993), Abel (2019) y, sobre todo, Susan McClary (1991, en especial en el capítulo 2 y 2012, en la segunda parte) se enfocan en cuestiones más amplias sobre género y sexualidad dentro de la ópera.

particulares» y a «otra formación» que quedó plasmado en la figura 7 y que no es privativo de la formación de cantantes líricos sino de toda la educación musical en la Argentina.

Y por último, si bien se pretendió un abordaje federal en este relevamiento, es cierto que tanto la predominancia del AMBA en la mayoría de los aspectos de la oferta cultural profesional de la Argentina como la escasa representatividad de las respuestas en algunas provincias atentan contra la detección de problemáticas regionales específicas que requerirían un trabajo más dirigido. La realización de relevamientos puntuales, quizás presenciales o al menos con un fuerte anclaje en referentes en cada provincia o —incluso— localidad sería algo que permitiría disponer de información mucho más detallada y fiable.

Dos reflexiones para concluir. La primera: del relevamiento surge una imagen que se vincula con un aspecto histórico. La música occidental, al menos la de tradición escrita, pasó de ser un artefacto cultural utilitario —es decir, que *se usaba* para algo: bailar, comer, hacer sociales, memorizar un texto, etc.— a ser algo destinado a ser admirado en sí mismo. Esto fue producto del pensamiento europeo de la Ilustración en el siglo XVIII, de la creación de la estética como disciplina filosófica y del idealismo y nacionalismo alemanes durante el siglo XIX (Taruskin, 2009, *passim*, pero en especial el capítulo 40). Esto llevó a una sacralización de la obra de arte en la forma de un «museo imaginario» (según la poética definición de Lydia Goehr [1992]) en el cual la música dejó de ser algo usado para ser algo admirado, tal como una herramienta antigua dentro de la vitrina de un museo. El canto lírico, en particular, desarrollado como técnica a través de la ópera desde el siglo XVII hasta nuestros días, también pasó por ese proceso de «museización»: su repertorio se fosilizó, conformándose un canon de «obras maestras incuestionables» abordadas siempre de manera reverencial, con una mínima incorporación y renovación a través de nuevas composiciones. Esto no fue siempre así. Durante sus primeros dos siglos de historia, la lírica fue un género muy dinámico que funcionó a pleno como soporte de otras actividades —un generador de prestigio aristocrático al principio; un espectáculo que justificaba interacciones sociales de la burguesía empoderada más tarde—; es decir, la música *servía* a un fin práctico. Esto cambió, como se mencionó, durante el siglo XIX y, por supuesto, se generaron tensiones producto de este encorsetamiento; y, por su propia naturaleza, la música buscó liberarse de esto usando distintas *válvulas de escape*.

Es evidente el aspecto en el que se vinculan estas cuestionnes y el relevamiento que acabo de describir: la división en dos que se presentó en el análisis de las actividades solísticas de les cantantes líricos son una muestra de lo viva que está esa tensión, y cuáles serían algunas de esas *válvulas de escape*. Y el hecho de que cantantes líricos, formados en el siglo XXI con tratados de canto de los siglos XVIII y XIX y con un repertorio osificado tengan en los «nuevos formatos» la mayor parte de sus opciones laborales (ver figura 16), opciones en la que la música *es usada* para algo (para escuchar mientras se come en un restaurante, como espectáculo para divertirse en una fiesta, como música para acompañar una ceremonia de casamiento) es representativo de cuán activa está esta tensión, y de cómo se está desarrollando.

La segunda: el colectivo de les cantantes líricos residentes en Argentina muestra aspectos que se derivan de su alto nivel de informalidad. Indicios de esto son la sobrerrepresentatividad del AMBA y la existencia de intensos flujos migratorios hacia allí desde el resto del país, la alta participación en coros «freelance», la propia naturaleza —eventual y transitoria— de la actividad solística y la dedicación predominante a las «clases particulares» por sobre la docencia institucional<sup>15</sup>. Una gran responsabilidad de esta situación es la inexistencia de oportunidades laborales y educativas en muchas provincias argentinas. En la mayoría de ellas el trabajo de coros profesionales es desempeñado por «coros universitarios» y otras denominaciones similares, no rentados, pero que se configuran, a veces, como el único espacio para ejercer el canto lírico con profesionalidad. No es casualidad que el AMBA contenga a dos tercios de les cantantes y que sea el *locus* geográfico en el que hay al menos cuatro coros públicos, rentados y profesionales, y una variedad de coros financiados desde municipios cercanos. Algo similar puede decirse de la oferta de instituciones de educación superior, mucho más concentradas en el AMBA que en el resto del país; incluso en algunas provincias no hay oferta de formación en canto lírico. En todo caso, lo que evidencian los resultados del relevamiento es que dentro del

---

<sup>15</sup> En el mismo 2020 en el que se hizo el relevamiento, algunos cantantes organizaron un grupo paralelo llamado «Lírica solidaria» que se ocupaba de detectar casos de necesidad extrema motivados por la pandemia y coordinar esfuerzos para proveer alimentos y otros tipos de necesidades básicas —desde equipamiento para poder realizar clases virtuales hasta pagos de alquileres. El factor común de casi todos los casos más extremos fue la naturaleza eventual de los empleos desempeñados por les cantantes líricos y la gran mayoría de los pedidos de ayuda provinieron desde fuera del AMBA. En YouTube pueden verse algunas «galas líricas» grabadas en pandemia para recaudar fondos: <https://www.youtube.com/watch?v=1wwHeGA-8fs> y <https://www.youtube.com/watch?v=50-5lUmiqtk>.

ámbito del canto lírico, la igualdad y equidad de acceso a oportunidades laborales y la permanencia y desarrollo local no son un derecho. Y que, por este motivo, hay un enorme espacio para el diseño e implementación de políticas públicas que ayuden a cambiar este estado de cosas.

## Bibliografía

- Abbate, C. y Parker, R. (2015). *A History of Opera. The Last 400 Years*. Londres, Reino Unido: Penguin Random House UK.
- Abel, S. (2019). *Opera in The Flesh. Sexuality in Operatic Performance*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Becker, H. S. (2008). *Art Worlds*. Berkeley y Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.
- Benzecry, C. E. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Trad. por Alcira Bixio. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Bethlehem, J. G. y Biffignandi, S. (2012). *Handbook of web surveys*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Wiley.
- Couper, M. (2008). *Designing Effective Web Surveys*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Londres, Reino Unido: Oxford University Press.
- Gowland, C. M., Saporiti, N. y Liska, M. (2022). *Impacto de la ley de cupo en eventos musicales. Tercer informe del Observatorio de la música argentina*. Buenos Aires, Argentina: INAMU.
- INAMU (2020). *Relevamiento estadístico de la actividad musical. Análisis del registro único nacional de personas músicas con perspectiva de género. Primer informe del Observatorio de la música argentina*. Buenos Aires, Argentina: INAMU.



- INAMU (2022). *Nuevos datos sobre las personas músicas y su actividad. Encuesta INAMU 2021, encuesta ASPO 2020 y entrevistas en profundidad. Segundo informe del Observatorio de la música argentina*. Buenos Aires, Argentina: INAMU.
- Koestenbaum, W. (1993). *The queen's throat. Opera, homosexuality, and the mystery of desire*. Nueva York, Estados Unidos: Poseidon Press.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- McClary, S. (2012). *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. Berkeley y Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.
- Snowman, D. (2012). *La ópera. Una historia social*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Taruskin, R. (2005). *Music in the Seventeenth and Eighteenth centuries. The Oxford History of Western Music Vol. 2*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2009). *Music in the Nineteenth Century. The Oxford History of Western Music Vol. 3*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Tourangeau, R., Conrad, F. P. y Couper, M. (2013). *The Science Of Web Surveys*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

FEDERICO SARUDIANSKY. Licenciado en Economía (UBA, 2000), Licenciado en Música (UNLa, 2011) y maestrando en Musicología (UNA). Es docente investigador y coordinador de las carreras de música de la Universidad Nacional de Lanús y profesor de violoncello en el programa de orquestas infantiles y juveniles de la Ciudad de Buenos Aires.