

Publicado en www.relats.org

HISTORIA DEL TEATRO COLÓN Y UNA NOTA SOBRE LOS DOS PRIMEROS GOBIERNOS PERONISTAS

Carlos Francisco Holubica

Marzo 2020

El Teatro Colón ha tenido a lo largo de su más que centenaria historia una trascendencia nacional e internacional que lo convirtieron en un ícono de la cultura argentina. Y dentro de la actividad de nuestro Coliseo es la ópera -obra de arte por antonomasia y elemento vertebral en la programación del teatro- el parámetro más representativo para evaluar la gestión de los distintos gobiernos en la conducción del célebre teatro.

Dentro del trabajo investigativo que culminó con la publicación de “Teatro Colón: 102 años de historia”, del que participé en 2010, vale la pena poner el ojo en las gestiones del primero y segundo gobiernos del General Perón, por ser los que, en su momento, fueron considerados nefastos para la trayectoria y el prestigio del Colón por las élites “cultas” autóctonas. En este sentido, podemos tomar como referencia para la comparación los períodos anterior (doce años) y

posteriores (once años) al de 1943-1955. Corresponde aclarar que en todos estos períodos la administración del teatro estuvo en manos de intendentes de la Ciudad de Buenos Aires designados por el Presidente de la Nación.

El cuadro que se presenta a continuación resume los datos de producción operística de cada período.

PERÍODO	OPERAS PRESENTADAS	FUNCIONES DE OPERA
1931-1942	268	985
1943-1955	233	1.035
1956-1957	31	98
1958-1963	79	365
1964-1966	51	239

Fuente: elaboración propia en base a datos de Caamaño, Roberto, La Historia del Teatro Colón, 1908-1968 (Buenos Aires, Cinetea, 1969).

Como vemos en el cuadro, en los doce años transcurridos entre 1931 y 1942 se ofrecieron 985 funciones de ópera (82 funciones en promedio por cada año). Las obras presentadas fueron 268 (un promedio de 22 por año). Los especialistas consideran a este período como la “época de oro” del Teatro Colón.

En el período de trece años desde 1943 hasta 1955 se ofrecieron 1.035 funciones de ópera (casi 80 funciones en promedio por cada año). Las obras presentadas fueron 233 (un promedio de 18 por año). Se observa que, en comparación con la “época de oro”, hubo apenas una leve declinación de las funciones de ópera, que tuvo la contrapartida de un incremento sustancial de otros espectáculos (como concierto y ballet), a tono con el cambio de las preferencias del público que había comenzado unos años antes.

En cambio, durante los dos años íntegramente gestionados por la autotitulada “Revolución Libertadora” (1956-1957) se ofrecieron 98 funciones de ópera (un promedio de 49 por cada año). Las obras presentadas fueron 31 (un promedio mayor a 15 por cada año). Como se puede ver, la dictadura cívico-militar que pretendía “restaurar los valores mancillados por la demagogia peronista” tuvo una producción operística muy pobre, que incluso desilusionó a los partidarios del golpe de 1955.¹ Los especialistas y los amantes de la ópera consideraron que 1957 –que sufrió la cancelación de la temporada oficial- fue el año más desgraciado en la trayectoria del Teatro Colón.²

En el período de seis años desde 1958 hasta 1963 se ofrecieron 365 funciones de ópera (un promedio de casi 61 por año). Las obras presentadas fueron 79 (un promedio de 13 por año).

¹ Según la escritora María Sáenz Quesada la expectativa que se generó en torno al teatro “fue una de las mayores frustraciones de esta etapa”.

² Caamaño, Roberto. La historia del Teatro Colón 1908-1968 (Buenos Aires, Cinetea, 1969).

Entre 1964 y 1966 se ofrecieron 239 funciones de ópera (un promedio de más de 79 por año). Las obras presentadas fueron 51 (un promedio de 17 por año). Recién en este período la producción operística pudo acercarse a la que se había logrado en los gobiernos del General Perón.

El cuadro siguiente resume las comparaciones realizadas en los párrafos precedentes.

PERÍODO	OPERAS POR AÑO	FUNCIONES DE OPERA POR AÑO
1931-1942	22	82
1943-1955	18	80
1956-1957	15	49
1958-1963	13	61
1964-1966	17	79

A la luz de los datos presentados observamos que la descalificación de las gestiones peronistas al frente del Teatro Colón constituyeron una parte de las “leyendas negras” que las clases dominantes de la Argentina supieron tejer para denigrar a nuestro movimiento nacional y popular.

TAPA

VA EN ARCHIVO APARTE
EN ILLUSTRATOR

TEATRO COLÓN

102 Años de historia

Edición

editing soluciones editoriales

info@editingargentina.com.ar | www.editingargentina.com.ar

Diseño y diagramación

Estela Wienberg

Corrección

Marina Recalde

Fotografía de cubierta

Oscar Serra

Agradecimientos

CEIPP I Centro de Estudios e Investigaciones de Políticas Públicas,

cuyo apoyo hizo posible la edición de este libro.

Colaboraciones

Cdora. María Fernanda Rodríguez

Impreso en G y G

ISBN: 978-987-23077-1-4

Copyright©2010Josefa Prada y Carlos Holubica.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocromía, sin el previo permiso del editor. La responsabilidad de los contenidos incluidos en la versión final de este libro es de los autores.

Impreso en Argentina, 2010. Queda hecho el depósito que prevé la Ley 11.723.

Prada, Josefa

Teatro Colón: 102 años de historia/Josefa Prada y Carlos Holubica. - 1a ed. - Buenos Aires: Editing, 2010.

128 p.; 20x14 cm.

ISBN 978-987-23077-1-4

1. Historia del Teatro Colón. I. Holubica, Carlos II. Título

CDD 792.509 821 1

TEATRO COLÓN

102 Años de historia

1908 | 2010

BICENTENARIO DE ARGENTINA

JOSEFA PRADA y CARLOS HOLUBICA

Epílogo Mariano Macedo

ÍNDICE

011 PARTE I LOS 102 AÑOS DE HISTORIA

012 Presentación

017 Consideraciones previas

019 Introducción

021 CAPÍTULO 1 ANTECEDENTES Y CONTEXTO

022 A. Antecedentes históricos

024 B. Antecedentes socio-culturales

026 C. La Argentina del centenario y el Teatro Colón

028 D. La ópera y su importancia

031 CAPÍTULO 2 ETAPAS Y PERÍODOS

032 A. Las cuatro etapas en la vida del Colón

032 B. La etapa de la concesión

039 C. La etapa de la transición

043 D. La etapa de la gestión de la Municipalidad de la Ciudad
de Buenos Aires

043 El golpe militar y los gobiernos conservadores

048 El gobierno del presidente Perón

052 La Revolución Libertadora

053	El gobierno del presidente Frondizi
055	El gobierno del presidente Illia
056	El golpe militar y la "revolución argentina"
058	El retorno del peronismo
060	El proceso militar
062	El gobierno del presidente Alfonsín
064	El gobierno del presidente Menem
066	E. La etapa de la gestión del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
066	La gestión de Fernando De La Rúa
068	La gestión de Aníbal Ibarra y el interinato de Jorge Teerman
071	La gestión de Mauricio Macri
074	F. La creación del Ente Autárquico Teatro Colón - Ley N° 2855
095	PARTE II EL EDIFICIO
096	Características generales del edificio
096	Entrada principal
096	El salón de los bustos
097	El salón dorado
097	Los vitrales
097	Salón blanco y palcos oficiales
098	La sala

099	La cúpula
099	El escenario
101	PARTE III CONCLUSIONES Y BIBLIOGRAFÍA
102	Conclusiones
113	Bibliografía
115	PARTE IV EPÍLOGO LA EVOLUCIÓN DEL TEATRO COLÓN A LO LARGO DE SUS TEMPORADAS DE ÓPERA
116	Palabras preliminares
116	Cien años atrás el colón no estaba solo
118	Del teatro de "stagione" al de "repertorio". El Colón deja de ser un centro artístico y social para empezar a convertirse en el centro cultural del país
120	El colón a la vanguardia de la lírica contemporánea y en la música antigua
123	El logro de universalizar su repertorio
126	La radio y los subtítulos, grandes difusores
128	Bibliografía del epílogo

PARTE I

LOS 102 AÑOS DE HISTORIA

PRESENTACIÓN

Hablar del Teatro Colón, o del teatro lírico en la Argentina, y de presupuesto o financiamiento, supone entrar en un terreno en donde los cambios en el marco internacional siempre han condicionado de manera profunda las posibilidades de existencia y continuidad de una institución tan particular. El desafío no pasa simplemente por integrarse o asociarse en la economía, sino que exige descubrir cómo se construyen las condiciones en las que se producirá esa amalgama, especialmente cuando se trata de economía y cultura.

Sin duda, planteado el análisis en tales dimensiones, no sólo el Teatro Colón sino el Estado mismo y su política cultural toda requieren de la formulación de un nuevo perfil, de un nuevo modelo. Es deseable que este modelo sea autosustentado, influyente, convincente y estable, al tiempo que responda a exigencias de mayores, reales y eficientes niveles de democratización social y de acceso a la cultura.

Dentro de ese enfoque es válido preguntarnos cómo se considera al gasto en cultura y cómo se logra la reinversión en cultura. Veamos las respuestas que se han dado en las grandes potencias mundiales y en Latinoamérica.

Desde hace tiempo, los gobiernos europeos de la post guerra justificaron la inversión del Estado en el área de cultura a partir de la utilización de las Artes como estrategia ideológica y diplomática.¹

En las antípodas, Estados Unidos promovió el sistema de subsidios e inversiones culturales de carácter privado, pasando del papel protagónico del Estado Federal y de los cincuenta estados de la Unión -anterior a la guerra fría y las crisis sociales de los años 60 y 70- al apogeo del neoliberalismo y el conservadurismo republicano a partir de los 80, que impuso el repliegue estatal y dio mayor relieve al rol del sector privado empresarial y del llamado tercer sector (fundaciones, organizaciones no gubernamentales, asociaciones voluntarias, empresas sin fines de lucro). Más recientemente comenzaron a utilizar el concepto de colaboración o "partnership" entre el gobierno, el sector empresarial y el tercer sector.

En realidad, la empresa sin fines de lucro surgió a comienzos del siglo pasado como la forma jurídica para promover la filantropía, tanto en la cultura como en los servicios sociales promovidos por las

1. Como ejemplo de esto podemos mencionar a Francia que, ya en la década del 60, elevó el estatus de la cultura en el organigrama gubernamental con la creación del Ministerio de Cultura. - 2. Como ejemplo podemos mencionar las fundaciones Ford y Rockefeller, quizá las más importantes y reconocidas. Estas instituciones privadas fueron las que propusieron la creación de los Fondos Nacionales

asociaciones voluntarias y, sobre todo, las religiosas. Una parte de las enormes fortunas acumuladas por grandes empresarios a fines del siglo XIX y comienzos del XX fue canalizada mediante fundaciones que promocionaron varias de las agendas sociales mencionadas, e incluso llegaron a propiciar agendas políticas nacionales e internacionales.²

En América Latina, durante la década del 80 y, especialmente en las reformas constitucionales de la década del 90, numerosos países del continente incorporaron de manera formal el derecho a la cultura de los individuos y de los grupos, además de cierta consideración a la naturaleza de los procesos culturales y algunos reconocimientos al respecto. Sin embargo, no establecieron con suficiente claridad, en cuanto a la responsabilidad política y administrativa, la prestación de los servicios o la preservación de los bienes asociados a la dimensión cultural.

En el pasado, las responsabilidades del Estado en el área de Cultura se definían en términos de "fomento" y "protección" con cierta idea "patrimonialista" de la gestión cultural. Actualmente, cuando se incluye la cultura como componente específico y especial de los derechos humanos y sociales asociados a principios como la democratización y la participación, emergen temas como la multiculturalidad, la identidad y el derecho a la intervención en la elaboración de políticas por parte del ciudadano, más allá del concepto de mero público.

En el presente, cuando se habla de "auspicio" -en algunos países se lo llama "patrocinio"³- no es visualizado como una mayor participación ciudadana, sino como un progresivo traspaso o tercerización de las responsabilidades desde el Estado a la sociedad y a la empresa privada. Por esta vía, el Estado se libera del financiamiento de ciertas áreas y las empresas, por razones de promoción o espíritu solidario, financian iniciativas culturales y las imputan al rubro gastos publicitarios o bien efectúan donaciones por las que obtienen rebajas de impuestos.

Ante las recurrentes formulaciones de ajuste del Estado, se insiste en la necesidad de que el sector público y el sector privado compartan esfuerzos por "promocionar" la cultura y las artes, y proteger el patrimonio cultural.⁴ Frente a esta realidad existe un gran empeño en estimular e incentivar los auspicios y el mecenazgo, apelando a conceptos de responsabilidad social e inversión rentable, en pos de mejorar la imagen social de las empresas.

para las Artes y Humanidades a principios de los 60. - 3. En general, cuando se utiliza la figura del patrocinio, se refiere a la posibilidad de obtener una desgravación impositiva por desarrollar una actividad de bien público cuando no existe el llamado Mecenazgo Cultural, públicamente reconocido a los efectos de esa desgravación. - 4. Comentarios surgidos de las clases del Seminario sobre Economía de la Cultura II, dictado por el Dr. Claudio Rama en la Universidad de Palermo [2000].

Las cifras de participación del sector privado en la actividad cultural son altas en las naciones ricas y con cierta tradición benefactora, como algunas europeas y, principalmente, Estados Unidos. Allí los individuos se asocian a instituciones sin fines de lucro y se enrolan como “voluntarios” para múltiples objetivos de “beneficencia”, entre los cuales se encuentran el resguardo del patrimonio tangible e intangible, y la promoción de la cultura. El mecenazgo y el voluntariado son actividades firmemente asentadas en esas sociedades, y el Estado las alienta porque considera muy valiosa esta forma de participación ciudadana.

En América Latina tiene más arraigo el concepto de Estado Solidario, y se destaca la maravillosa capacidad creativa hasta para volver a elaborar y resignificar conceptos en momentos de crisis. Por eso, el Teatro Colón –señera sala lírica del Cono Sur, junto con el Teatro Argentino y el Teatro Solís– históricamente ha contado con mucho apoyo y empuje por parte de los gobiernos de la Ciudad de Buenos Aires, que lo consideraron una marca de identidad de nuestra metrópoli y un símbolo de prestigio a nivel mundial, por encima de los cánones de “exclusividad” de cierta visión cultural. Podemos decir que siempre, de una forma u otra, el Colón está unido a una constelación de sentidos para nuestra ciudad, por lo que ha logrado trascender las distintas coyunturas y desarrollar una existencia propia, más allá de los avatares de la situación del país. Sus palcos han reflejado, a escala microscópica, la historia del país.

Hoy se exige más que nunca la conciencia y eficiencia en la conducción y organización del proceso administrativo, en el aprovechamiento de los recursos técnicos y económicos, y en la conformación de equipos idóneos para la difícil administración cultural. En este sentido, no resulta ocioso recordar que existen razones que explican la creciente complejidad del financiamiento y funcionamiento de excelencia de nuestro gran teatro:

→ Constante redefinición y ampliación del campo de la cultura y, consecuentemente, del mercado de demandantes de fondos.

→ El arte y la cultura, en tanto productores de espectáculos en vivo, son cada vez más costosos.

→ Las fuentes de financiamiento para la cultura se han diversificado, y en la mayoría de los casos existe un desplazamiento del Estado como fuente exclusiva de sustento, lo cual no implica delegar la formulación de las políticas culturales institucionales.

En 2008, celebramos el Centenario del Teatro Colón, un acontecimiento que merecía un festejo que no pudo ser y que se promete para el Bicentenario de la Argentina. Con la sala cerrada por obras de restauración que llevan años de atraso, nos debimos conformar con algunas actividades en otros espacios. Pero estuvo ausente la temporada de ópera, que representa la columna vertebral de nuestro gran teatro lírico.

Ahora, en vísperas de la prometida reapertura para el 25 de mayo de 2010, nos propusimos, como un homenaje a esa institución señera de la cultura nacional, rescatar su historia para encontrar en las glorias pasadas una luz que pueda iluminar el presente, y motivar la recuperación de una de las salas líricas más importantes del mundo.

Distintos sectores del país y del exterior insisten en la importancia de la imagen internacional de la Argentina como un factor decisivo para el desarrollo del país. Por eso, con el trabajo que ahora presentamos, buscamos que se entienda que esa imagen también depende del funcionamiento de instituciones mundialmente prestigiosas como el Teatro Colón.

Éste no es un informe de auditoría, pero como sus autores trabajamos actualmente en el organismo de control externo de la Ciudad de Buenos Aires, subyace la inspiración del concepto de control de gestión en cultura, por lo que constituye un intento de evaluar y hacer un balance de lo realizado durante los más de cien años de vida del teatro, teniendo en cuenta su carácter de patrimonio público y su función de servicio a la comunidad.

En un contexto de debate, a nuestro juicio todavía inconcluso, sobre el futuro institucional del Teatro Colón⁵, con este trabajo también quisimos reivindicar la importancia de la gestión pública

5. Como parte de la presente publicación se incluyen la ley de creación del Ente Autárquico Teatro Colón, votada por mayoría en la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires el 11 de septiembre de 2008, y los despachos de minoría producidos con motivo del tratamiento de dicha ley.

en el quehacer cultural de nuestra sociedad, a la par de la salud, la educación, la justicia y la seguridad.

En definitiva, lo que pretendemos es poner de manifiesto con total claridad que la razón de ser de esta centenaria sala, a punto de reabrirse luego de tres años, reside en la producción de espectáculos artísticos de calidad para el disfrute de la comunidad, y que el Estado tiene un lugar protagónico e insustituible en pos de esta finalidad.

Lic. Josefa Prada

CONSIDERACIONES PREVIAS

Este libro es el resultado final de un largo proceso de elaboración intelectual que comenzó con la Maestría en Política y Gestión Cultural en el Mercosur, dictada por la Universidad de Palermo, que Josefa Prada cursó hace algunos años. Las ideas que surgieron en ese momento luego fueron retomadas por la gestión realizada en la Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires, y dieron lugar a una investigación que fue publicada por este organismo en formato de CD, con motivo de la conmemoración del Centenario del Teatro Colón. Parte del material utilizado en dicha investigación fueron los propios informes de auditoría sobre el teatro llevados a cabo por el órgano de control externo de la Ciudad de Buenos Aires. Con este bagaje de antecedentes, conocimientos y experiencias nos decidimos a editar un libro, como una suerte de homenaje al Colón en ocasión de otro gran acontecimiento: el Bicentenario de la República Argentina.

Hecha esta primera consideración, queremos advertir que hacer un resumen de más de cien años de historia del Teatro Colón en un solo volumen hubiera resultado imposible en caso de haber pretendido abordar en detalle la variedad y multiplicidad de aspectos que abarca una trayectoria tan dilatada. Por otra parte, quizás hubiera sido redundante, pues existen varios e importantes libros publicados que se han ocupado con minuciosidad de relatar las distintas facetas de la prolongada vida del teatro: desde las vicisitudes casi novelescas de la construcción del imponente edificio que lo alberga, hasta las incontables funciones artísticas realizadas en su magnífica sala, pasando por la extensa nómina de prestigiosos artistas extranjeros y nacionales que actuaron allí. Incluso, fotografías espléndidas y anécdotas curiosas han sido retratadas en numerosas publicaciones.

Por ese motivo, y tal vez porque fieles a nuestra esencia pensamos y actuamos como trabajadores de un organismo dedicado al control de la gestión pública en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, hemos optado por concentrarnos en las características de la producción del Colón en diferentes momentos de su historia. En función de ello, organizamos el trabajo en cuatro etapas definidas según quién fue en cada instancia el responsable institucional de la gestión en el teatro. Dentro de cada etapa establecimos, a su vez, diferentes períodos de acuerdo con los cambios políticos que se fueron sucediendo en el país, considerando que el Teatro Colón fue desde sus orígenes un patrimonio público y nunca se sustrajo totalmente a esos cambios.

Además del contexto político, se ha incorporado para cada etapa y período la situación del mercado editorial, con datos de producción y circulación de diarios, revistas y -en los últimos diez años- libros, como una manera de ampliar el marco cultural de referencia del presente análisis. Elegimos este aspecto del área de la cultura por la notoria inclinación a la lectura que han evidenciado, a lo largo de la historia, la sociedad argentina en general y los porteños en particular.

En cuanto a la producción artística de estos ciento dos años, establecimos como línea directriz del análisis las funciones de ópera, pues se verá luego en el desarrollo del trabajo que constituyen la razón de ser del teatro. En el mismo sentido, hemos incluido, como epílogo del texto original, un estudio de Mariano Macedo sobre la evolución del Teatro Colón a lo largo de sus temporadas de ópera. Todo ello sin desmerecer el valor y la calidad artística de otras expresiones musicales que fueron adquiriendo mayor relevancia, que son consideradas en este documento en la medida de la información que nos fue posible encontrar.

En definitiva, la idea que nos orientó es que el Teatro Colón, como toda institución de carácter público, tiene la misión de brindarle un servicio a la comunidad, que en su caso particular consiste en ofrecer la mayor cantidad de espectáculos artístico-musicales de la mejor calidad posible.

Lic. Carlos Francisco Holubica

INTRODUCCIÓN

La publicación que presentamos, enfocada principalmente en la producción del teatro a lo largo de su historia, revela algunos aspectos no demasiado conocidos por el público en general, excepto por los especialistas y devotos de la lírica. Por ejemplo, que durante los primeros años de su existencia, entre 1908 y 1924, el Colón fue gestionado por un régimen de concesión a empresarios privados, y que recién en 1931 pasó a ser administrado integralmente por el Estado municipal, luego de un período de gestión pública y privada compartida.

Otro rasgo que nos parece importante destacar es que la producción lírica de compositores argentinos, que supera largamente el centenar de obras, no fue aprovechada lo suficiente como para ampliar el repertorio de óperas exhibidas. En este sentido, se observa que a lo largo de los ciento dos años de existencia del teatro, la presentación de obras nacionales apenas superó el promedio de una por año en la etapa de mayor auge de los autores locales. Vemos con un poco de tristeza que desde 1908 hasta 2007, la participación de las óperas argentinas en el total de las presentaciones fue de sólo el 5,5 por ciento.

Nuestro libro también presenta una desmitificación de la gestión del primero y segundo gobierno peronista en el célebre teatro. Al respecto, se puede apreciar que históricamente las opiniones se polarizaron entre quienes sostenían que se lo estaba conduciendo a la decadencia, y los que afirmaban que lo que se estaba produciendo era una democratización de un espacio tradicionalmente elitista. Estas interpretaciones extremas resultaban falaces, porque ni el gobierno peronista privó al teatro del manto de perfección y exquisitez que lo cubría, ni éste había sido siempre y en todos los casos el símbolo de una porción exclusivista del país.

Vemos que, traducido en números, el período de los dos primeros gobiernos peronistas muestra una productividad de funciones operísticas no demasiado inferior al período anterior, considerado el más prolífico de la historia. Apenas lo que se observa es una leve declinación de las funciones operísticas y un incremento de otros espectáculos, a tono con el cambio en las preferencias del público, que comenzó en la década del veinte y se fue acentuando con el correr de los años y el perfeccionamiento de otras formas de expresión artística. De hecho, el número total de funciones anuales de todo tipo resultó el más alto hasta ese momento.

ANTECEDENTES Y CONTEXTO

Paradójicamente, el siguiente período, el de la llamada “Revolución Libertadora”, que proclamó que iba a restablecer los valores supuestamente vulnerados por el peronismo, lo que generó una gran expectativa inicial respecto de la gestión en el Teatro Colón, resultó a la postre decepcionante con una productividad operística de las más pobres en toda la historia de la sala.

Más cerca en el tiempo, el libro refleja la acentuada decadencia del teatro en los últimos años, expresada no sólo en la baja productividad artística sino también en el retroceso de la participación del presupuesto del Colón en el total del presupuesto del área de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Este retroceso presupuestario tuvo un correlato no menos concluyente en la producción artística: en el año de su Centenario, el Teatro Colón, por primera vez en su historia, no tuvo temporada de ópera. Una situación aún más chocante cuando se piensa que nuestra magnífica sala fue considerada la de mejor acústica de todo el mundo por un grupo de expertos que realizaron un trabajo de investigación sobre la calidad acústica en las áreas de audiencia de 21 teatros de ópera de Europa, Japón y América. Nuestro libro plantea que para revertir este estado de las cosas es imprescindible una firme voluntad política del Gobierno de la Ciudad, que no se agota en la necesaria y tan esperada reapertura de la sala, ya que la actividad lírica dejó de ser rentable hace muchas décadas y los teatros del género dependen del apoyo oficial para su funcionamiento. Por ello, nuestra conclusión es que debe mirarse al Teatro Colón como una institución al servicio de la comunidad y no como una empresa lucrativa. En otras palabras, hay que considerar que los actos culturales representan una prestación social y no un gasto que debe ser reducido o eliminado.

La cultura es parte del consenso y el lenguaje que se construye subjetiva, colectiva y socialmente, e inspira a las sociedades a intervenir en su futuro. Nuestro querido Teatro Colón ha sido y es símbolo emblemático de la Ciudad de Buenos Aires, que a lo largo del curso de la historia se constituyó en parte de la identidad nacional.

Como inigualable signo de reconocimiento de la excelencia escuchamos el mítico coro popular: “...al Colón, al Colón...”.

A. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

En 1908, cuando se inauguró el actual Teatro Colón, Buenos Aires ya era una ciudad rica en tradiciones musicales, sobre todo operísticas. Desde los primeros tiempos de la Independencia había comenzado a manifestarse en nuestras tierras una atracción por la lírica, probablemente heredada de España, que tenía devoción por el género musical italiano.⁶ En la segunda mitad del siglo XIX se intensificó la actividad artística y la ópera se convirtió en la gran obra teatral por excelencia, lo cual explica la construcción de un inmenso y lujoso teatro que, en varios aspectos, superaba entonces a los más importantes del mundo. Es por eso que, introducirnos en la historia del Teatro Colón requiere bucear en su prehistoria para entender cabalmente la génesis de un emprendimiento cuya fama trasciende las fronteras nacionales.

Dijimos que los orígenes de la ópera en Argentina se remontan a las primeras décadas del siglo XIX, cuando Buenos Aires pugnaba por dejar de ser la gran aldea para convertirse en una urbe física y culturalmente europea. En ese entonces, “la estructura post-colonial dejaba paso a una corriente de formación nacional capaz de ir generando nuevos cometidos culturales” y la capital argentina estaba “en situación de absorber, como fenómeno de trasculturación, y ocasionalmente también de interculturación, todo un proceso de intercambio que va dejando sus frutos en nuestro medio. En materia de música, este proceso va significando un acercamiento con la raíz europea y permite la introducción de algunos primeros contactos con el ambiente operístico”.⁷

La promoción de las actividades culturales durante el gobierno de Bernardino Rivadavia fue el ímán que empezó a atraer artistas europeos a nuestras tierras. En 1813, Juan Antonio Picasarri introdujo el canto operístico en Buenos Aires mediante la presentación de la ópera “Andrómaca e Pirro”. Con la llegada en 1822 de los primeros cantantes italianos, Teresa Nadini y Vincenzo Zapucci, luego de los hermanos Tani, también italianos, en 1824, y el comienzo de las actividades líricas regulares por iniciativa de los pioneros Santiago Masonni y Mariano Pablo Rosquellas, se acrecentó la actividad lírica en esta ciudad. Así, en 1825 pudo completarse la primera compañía lírica en Argentina y pudo representarse la primera ópera completa: “El Barbero de Sevilla” de Rossini. Como colofón de este incipiente auge operístico, en 1829 vio la luz la primera publicación especializada en música: “El Orfeo Argentino”. Por esa época, la afluencia de intérpretes extranjeros de relieve internacional fue cada vez más importante.

Entre 1830 y 1848 no se ofrecieron óperas en versión completa en Buenos Aires, debido al alejamiento de los artistas extranjeros, ahuyentados por el enfrentamiento entre unitarios y federales, y la reivindicación de lo nacional frente a lo foráneo. La situación política, a la que se sumó cierta inestabilidad económica por la depreciación monetaria, fue desencadenante de la partida de las dos compañías líricas existentes en nuestro país (Tani y Vacani).⁸ Sin embargo, en este período no desapareció totalmente la actividad lírica. Muy por el contrario, en 1838 se inauguró el Teatro de la Victoria, que fue la sala oficial durante la época de Juan Manuel de Rosas, lugar donde se ofrecieron en estreno local varias óperas⁹ y se echaron las bases para una sólida permanencia de este género con carácter de espectáculo anual.¹⁰

En 1848, el violinista italiano Agostino Robbio organizó algunos conciertos en el Teatro de la Victoria.

6. Sanguinetti, Horacio. El arte lírico y la sociedad porteña. - 7. Echevarría, Néstor. El arte lírico en la Argentina. - 8. Lisio, Norma Lucía. Divina Tani y el inicio de la ópera en Buenos Aires. - 9. Arizaga, Rodolfo; Camps, Pompeyo. Historia de la música en la Argentina. - 10. Echevarría, Néstor. Op. Cit.

Debido al gran éxito que tuvo se propuso la organización de una compañía lírica que logró presentarse en escena ese mismo año. Para esa época, se iba acortando significativamente el tiempo de llegada de las expresiones líricas desde Europa. El año 1854 representó uno de los jalones más importantes de la historia de la ópera en Buenos Aires, con treinta estrenos, la presencia en nuestra ciudad de dos compañías extranjeras –una francesa y otra italiana- y el arribo de grandes cantantes, orquestas y coros.¹¹ De este modo, la ópera fue ganando cada vez más adeptos y se hizo posible el funcionamiento de dos teatros líricos a la vez: el de la Victoria y el Argentino.

En ese contexto, se crearon expectativas acerca de la construcción de un gran teatro para nuestra metrópoli, viejo proyecto de la época previa a la Revolución de Mayo. Entonces surgió el antiguo Teatro Colón, inaugurado en 1857 en el predio que ocupa actualmente el Banco de la Nación Argentina frente a Plaza de Mayo, con capacidad para dos mil quinientos espectadores en una ciudad de ciento ochenta mil habitantes, “desmedidamente fastuoso para la realidad de la ciudad”¹², pero indicativo de la enorme proyección que estaba alcanzando la ópera, pese a resultar un género bastante costoso.

Otro estímulo para la consolidación de las actividades líricas en nuestro territorio fue el desarrollo musical simultáneo con Río de Janeiro, Santiago de Chile, Montevideo y Lima, que permitió intensificar la afluencia de artistas de relieve internacional, al hacerse más rentable y menos incómodo el viaje a esta parte del mundo¹³. En realidad, la difusión de la ópera en nuestras tierras durante la segunda mitad del siglo XIX –especialmente de las obras líricas italianas– formó parte de una estrategia económica de los empresarios de esa nacionalidad, que establecieron un circuito para el comercio teatral cuyo punto de partida era Italia, hacía escala en Brasil y terminaba en Buenos Aires, La Plata y Rosario, previa visita a Montevideo.¹⁴

En 1875, la aparición del semanario de crítica “La Gaceta Musical” representó un paso muy importante en el proceso de construcción de un público erudito en materia de música lírica¹⁵ y, a la vez, un indicio de la importancia que había tomado el género en la Argentina. Como clara evidencia de este desarrollo, en las últimas dos décadas del siglo llegaron a funcionar en Buenos Aires cuatro teatros líricos: Colón, Politeama, Ópera y Nacional. Unos años más tarde, en vísperas de inaugurarse el actual Teatro Colón, nuestra ciudad capital ya tenía anualmente por lo menos cinco temporadas operísticas en los teatros Ópera, Politeama, San Martín, Coliseo y Marconi.

Como fruto de todo ese crecimiento de público, salas y funciones nació la primera ópera de autor argentino, “La gatta bianca” de Francisco Hargreaves, escrita en idioma italiano, estrenada en Italia y presentada en nuestro país a comienzos de 1877, que fue el eslabón inicial de una larga cadena de composiciones líricas de cuño nacional. Aunque cabe acotar –y lo comprobaremos después– que las óperas de compositores argentinos siempre representaron un pequeño porcentaje de las obras exhibidas en el Teatro Colón.

A fines de 1888, la desaparición del antiguo Teatro Colón como centro de las grandes temporadas líricas significó no sólo que se entronizara el Teatro de la Ópera como primera sala del país, sino también el antecedente más inmediato del surgimiento del actual Teatro Colón.

11. Caamaño, Roberto. La Historia del Teatro Colón 1908-1968. - 12. Sanguinetti, Horacio. Op. Cit. - 13. Arizaga, Rodolfo. Op. Cit. - 14. Pasolini, Ricardo. La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo: consumos teatrales y lenguajes sociales. - 15. *Ibidem*

B. ANTECEDENTES SOCIO-CULTURALES

Si bien señalamos anteriormente la probable herencia hispánica en nuestra predilección por la lírica, no podemos dejar de mencionar lo que parecería una paradoja: nuestro acercamiento durante los primeros años de la Independencia a una cultura cosmopolita, con una marcada preferencia por Francia e Italia, produjo un creciente desapego respecto de España. Esta tendencia cultural, que se fue acrecentando en el transcurso del siglo XIX, aunque pudieran variar las metrópolis de referencia, tuvo su correlato en las expresiones musicales, ya que la mayor parte de los músicos argentinos de esa centuria se formó artísticamente en Europa, con una estética de predominio italianizante.¹⁶

Rodolfo Arizaga¹⁷ señala ése y otros factores más como contribuyentes a dicha tendencia en la vida musical argentina:

- Los músicos locales formados en Europa trajeron aquí las enseñanzas adquiridas.
- Las diversas colectividades extranjeras que se fueron afincando en estas tierras permanecieron apegadas a sus tradiciones.
- Las visitas frecuentes de artistas internacionales crearon módulos de importación.
- El veleidoso afán argentino de creer que la cultura sólo se hornea en Europa.

El mismo autor destaca que, en el último cuarto del siglo XIX, se canalizó un fuerte curso migratorio de músicos europeos hacia nuestro continente por el doble efecto de las luchas en Italia en pos de la unidad política y la guerra franco-prusiana. Producto de esta confluencia de factores, en ese período se consolidó una corriente universalista dentro de la música dramática argentina, caracterizada por obras de índole general, de cualquier época y latitud; evocaciones históricas de otros países (europeos casi siempre); páginas de carácter fantástico; creaciones de carácter bíblico; ambientes exóticos (casi siempre orientalistas); clasicismo greco-romano.¹⁸

Paralelamente, y quizá como reacción cultural a ese predominio de formas y contenidos extranjeros, en la misma época comenzó a aflorar una corriente americanista, que revalorizó la gesta emancipadora protagonizada por el criollo y se la enlazó con el indio y su pasado precolombino, recreó el ambiente colonial, la época de Rosas, la figura del gaucho. En este contexto surgió Arturo Berutti, músico argentino que compuso "Pampa", la primera ópera basada en un tema criollo: el drama de Juan Moreira; y también "Yupanqui" y "Horrida Nox", la primera ópera argentina cantada en castellano sobre una acción dramática ubicada en la época de Rosas.¹⁹

Esa diversidad entre lo universal y lo autóctono reprodujo localmente el mismo proceso realizado por los movimientos de las escuelas nacionales de ópera de Europa. Ambas corrientes dominaron la escena lírica de la Argentina durante las primeras décadas del siglo XX²⁰, cuando se inauguró y cumplió sus primeros años de actividad el actual Teatro Colón.

A pesar del crecimiento y la consolidación de un nacionalismo musical que se inspiraba en el folklore

e influía en autores de óperas y conciertos, hasta 1918 –año de estreno de "Tucumán", la primera ópera dirigida e interpretada por artistas argentinos, cantada en castellano y estrenada en nuestro país– la realidad fue que las obras líricas de autores nacionales a menudo se estrenaban primero en otros países o se presentaban cantadas en italiano, aunque el original del libreto fuera en castellano. Por otra parte, cantantes, músicos de orquesta, directores, libretos y escenografías llegaban desde fuera del país, porque no existían en calidad y cantidad suficiente en Argentina.

Así como desde lo cultural y artístico se perfilaron esas dos corrientes antagónicas en la gestación de la ópera moderna en nuestro país desde lo social "se definieron dos audiencias claramente diferenciadas: un público a la moda y, en su parte más influyente, no italiano y otro popular y casi totalmente italiano"²¹. El primero estaba compuesto por los miembros de la elite local y el segundo por la colectividad más numerosa producida por la inmigración a estas tierras.

El proyecto de la generación de 1880 promovió una fuerte agudización de la distancia social entre la elite dominante y el resto de los sectores "y las modalidades del consumo del teatro lírico ocuparon un lugar preferencial en la exteriorización de esa distancia. El resultado de este proceso fue la identificación entre género lírico y público de elite, pues la ópera se definía como la combinación perfecta entre la música y la buena sociedad".²² En realidad, en la mirada de las elites porteñas la ópera se asociaba a cultura universal, era un sinónimo de alta cultura más que un producto de la inmigración.

Lo considerado "culto" se desarrollaba en unos pocos teatros céntricos de la ciudad, a los que concurría un público bastante selecto, y requería, en teoría, un conocimiento previo de cierta información especializada para su comprensión plena. Para el caso de la ópera, ese conocimiento abarcaba desde el asunto literario en que se basaba la obra y su planteo dramático, hasta la distinción y apreciación de los principales elementos melódicos de los fragmentos característicos. Participar en un espectáculo de estas características y exigencias implicaba el desempeño de un rol muy específico en la sociedad, y la adquisición de un estatus diferenciador que permitía ubicarse por encima de la media de la población. En palabras del historiador Eric Hobsbawm, la música denominada "culto" era, para los burgueses, una nueva religiosidad cargada del sentido de la diferenciación social.²³

A fines del siglo XIX y a comienzos del XX, la memoria aristocrática argentina, escasa pero presente en el imaginario de la clase alta, se nutría de un pasado lírico que, como vimos, había sido bastante prolífico en nuestro país. Esta corta pero intensa tradición artística quizá permitió disociar la ópera de los inmigrantes. De todos modos, esa disociación podía actuar simbólicamente, pero no evitaba la existencia en la música lírica de referencias culturales ligadas a la inmigración. Desde este punto de vista, "nadie estaba totalmente fuera de lo culto, aunque estética y socialmente pocos estaban en condiciones de participar desde posiciones protagónicas".²⁴

Por otra parte, aquellas distancias sociales se tornaban contradictorias al manifestarse en el terreno musical, en especial en el operístico. En lo político y lo económico, la referencia de las clases dominantes argentinas eran Gran Bretaña y Francia, "pero en lo musical predominaba el romanticismo sinfónico y sobre todo la ópera italiana. Existía en el público culto la creencia de que Italia era el gran mundo de la música".²⁵ Entonces, los antagonismos cedían paso a una curiosa relación complementaria entre la conciencia del ideal artístico de la aristocracia porteña y el fuerte

16. Echevarría, Néstor. Op. Cit. - 17. Arizaga, Rodolfo. Op. Cit. - 18. García Morillo, Roberto. Estudios sobre música argentina. - 19. Arizaga, Rodolfo. Op. Cit. - 20. García Acevedo, Mario. La música argentina contemporánea.

21. Pasolini, Ricardo. Op. Cit. - 22. Ibídem. - 23. Hobsbawm, E. (1977). En: Pujol, Sergio A. Las canciones del inmigrante. - 24. Pujol, Sergio A. Op. Cit. - 25. Ibídem.

componente social de la inmigración itálica. Aunque, según Sergio Pujol²⁶, esta particular complementación se basó más en las condiciones de la inserción sociocultural del inmigrante italiano en la estructura de nuestra sociedad (ya que varios apellidos peninsulares integraban la franja burguesa de la clase alta), que en una apreciación estética en términos absolutos.

C. LA ARGENTINA DEL CENTENARIO Y EL TEATRO COLÓN

Nuestra historia muestra que Argentina evidenció desde sus orígenes como nación independiente una gran inclinación por la música dramática; y que el desarrollo de la vida musical del país, y de Buenos Aires en particular, fue posible a partir del sucesivo crecimiento y la sucesiva mejora de los recintos necesarios para esta actividad. Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que no hubiera sido viable el florecimiento de la lírica en una ciudad sin teatro de ópera, y que en esa evolución, la más grande de las salas representa la instancia consagratoria de todo el proceso.

“El Colón es un producto del espíritu del Centenario, un hijo casi póstumo de la *belle époque*”.²⁷ Podríamos agregar que también es una consecuencia de los factores históricos y socio-culturales enunciados anteriormente. Pero resulta evidente que la inauguración del actual Teatro Colón se produjo en el contexto de la Argentina opulenta modelada por el proyecto de la generación de 1880, que vivía en las postrimerías del clima de optimismo y fe indeclinable de las clases dirigenciales del mundo occidental en el progreso indefinido de la humanidad.

Esa inauguración representó el momento culminante, en el plano cultural, de un proceso de transformación de la “Gran Aldea” en una sociedad mucho más compleja, étnicamente diversa, cosmopolita y socio-económicamente más dinámica. Desde ese momento, el nuevo Colón se convirtió en el mayor símbolo del prestigio cultural argentino. En esta dimensión simbólica, el gran teatro fue mucho más que una sala lírica para el disfrute de un sector acomodado de la sociedad, y se transformó en el paradigma de la vida cultural de nuestra ciudad capital.

Tanta importancia adquirió el Teatro Colón que quien luego se convertiría en su penúltimo Director llegó a decir que “es significativo para entender la historia argentina del siglo XX. En ocasiones bastará saber qué actitud asumió frente a él un gobernante, un partido, un grupo social para conocer ideas o principios de otro terreno pero siempre coherentes”.²⁸

La trascendencia del acontecimiento y su impacto social, además de la impronta de la colectividad italiana, quedaron reflejados en este comentario de una revista de la época: “Ni París, ni Londres, ni Nueva York tienen nada semejante por lujo, elegancia, grandiosidad y buen gusto. La arquitectura severa, ligera, genial y purísima por líneas y estilos nos hace pensar con orgullo que también el teatro Colón es obra de itálicos. Fue ideado por Tamburini y Meano; los cálculos arquitectónicos fueron hechos en gran parte por el arquitecto Vicente Franco; los recursos para la gran obra, ideada por él, fueron buscados por el empresario Ángel Ferrari; la compañía que lo va a inaugurar será italiana, por el empresario Ciacchi, por los cantantes, por las masas orquestales y corales, y por el repertorio”.²⁹

También es cierto que tamaña magnificencia dio lugar a suspicacias, como la que se desprende de la lectura de una investigación sobre la trayectoria del arquitecto Meano, trabajo que tiene como

coautor a un profesional de la AGCBA. Allí encontramos la siguiente observación: “Dentro de una superficie cubierta total de 7.050 m², la sala del Colón dispone de 564 m² (un 8% del total) para alojar 3.500 espectadores. Si comparamos estos guarismos con los de Charles Garnier para su Ópera parisina, vemos que ésta tiene un total de 11.235 m², y una sala de 435 m² (un 3,8% del total) para 2.156 espectadores. La comparación arroja un resultado que hace más verosímiles denuncias como las formuladas por Susini (1904) sobre las excesivas pretensiones lucrativas del emprendimiento”.³⁰ Anteriormente hemos visto que los empresarios italianos fueron pioneros en la promoción de las actividades líricas en nuestro país. Ahora podríamos añadir que, para la época del Centenario, manejaban los principales resortes de la actividad cultural porteña, ya que además de gerenciar el Teatro Colón, eran dueños de las principales salas céntricas y agentes de contratación de compañías líricas y teatrales en la península. Cabe destacar que la idea de construir el nuevo Colón nació en 1892 de un grupo de italianos residentes en Buenos Aires, que soñaban con reemplazar al antiguo teatro de igual nombre.³¹

Aunque muchos pretendían ignorarla, existía una realidad social: la inmigración y, dentro de ella, el predominio italiano, que guiaba las tendencias estéticas y marcaba la evolución del gusto y el consumo musical. Pero semejante influencia foránea terminó por avivar las llamas de aquel nacionalismo cultural que hemos mencionado, el que se expresaba ya con voz propia en el terreno de la música. De la reivindicación de las manifestaciones artísticas del interior del país y de los sectores populares de ámbitos rurales, se pasó al reclamo liso y llano de que el nuevo teatro fuera un ámbito para el desarrollo de la cultura nacional.

Gastón Talamón, crítico musical nacionalista de entonces, decía en 1927: “Es justo que el Colón sea una escuela para nuestros compatriotas y no para extranjeros”; mientras que Julio Escobar escribía en la revista “Nosotros”: “En el Teatro Colón nunca se favoreció como se debía a la producción nacional. Mientras su escena se brindaba con prodigalidad a cualquier elucubración de los poderosos editores de Milán, la conquista de la fama para nuestros autores era una quimera”.³²

No obstante, mientras por un lado criticaban la excesiva italianización del gran teatro, por el otro defendían calurosamente las obras de compositores de origen inmigrante como Pascual de Rogatis, apellido italiano por donde se lo mire. El mismo Gastón Talamón, por ejemplo, en su intento por identificar y definir esencias del “ser nacional”, abrazaba el indigenismo y lo vernáculo milenario y exaltaba el poema sinfónico “Zupay” del mencionado de Rogatis. Este autor, al igual que otros también inmigrantes o hijos de ellos, sin duda integrado al contexto del país receptor, se encolumnaba tras la reivindicación americanista en un esfuerzo por asumir artísticamente las banderas de su nueva nacionalidad.³³

Este nacionalismo emergente fue encarnado por varios de los compositores de la llamada generación del Centenario, que buscaban nuevas formas de expresión musical en general y, en particular, dentro del género lírico. Aunque la ópera todavía continuaba bastante sometida a la tradición italiana, comenzaba a evidenciar algunas muestras de la novedosa tendencia. En palabras de Alberto Ginastera, un compositor que fue heredero artístico de ese amanecer nacionalista: “En las primeras décadas de nuestro siglo, el nacionalismo es un hecho que nadie puede ignorar como etapa fundamentalísima en la historia de nuestra música. Tiene particular importancia este período por

26. *Ibidem.* - 27. Sanguinetti, Horacio. Op. Cit. - 28. *Ibidem.* - 29. Pujol, Sergio A. Op. Cit.

30. Molinos, Rita y Sabugo, Mario. Vittorio Meano, la vida, la obra, la fama. - 31. Gesualdo, Vicente. La música en la Argentina. - 32. Pujol, Sergio A. Op. Cit. - 33. *Ibidem.*

cuanto es el de mayor actividad en el terreno de la ópera. Puede afirmarse que cuantitativamente marca esta generación el primer apogeo del género lírico argentino”.³⁴ Podemos añadir que la generación del Centenario también encarnó el paso decisivo hacia la música profesional y artística. Como se puede apreciar, el período histórico y socio-cultural del Centenario, en el que comenzó sus actividades el actual Teatro Colón, estaba plagado de contradicciones: entre la aristocracia porteña y la inmigración, sobre todo de origen italiano; entre las pautas culturales de esa inmigración y el naciente nacionalismo intelectual y artístico; entre lo universal y lo americano. Y podríamos agregar, entre lo considerado culto y refinado y las expresiones populares, como se refleja en una nota de la mencionada revista “Nosotros” en la que se cuestionaba el carácter no popular de las manifestaciones líricas: “En Europa, en cambio, existen funciones gratuitas y a precios reducidos que le permiten al pueblo, al artesano, oír buena música, cómodamente sentado, sin que nadie considere, como aquí acontece, que esas veladas rebajen el nivel aristocrático del teatro”.³⁵ Esa imagen elitista del gran teatro se forjó en sus comienzos, cuando un abono a diez funciones (cuatro entradas a palcos altos) costaba 1.000 pesos, y 40 pesos el abono de una tertulia, mientras que el salario de un peón oscilaba entre 30 y 40 pesos mensuales. Según el compositor Pompeyo Camps, esto “no podía ser de otra manera, en una sociedad gobernada por la oligarquía, sin pruritos de culturalización masiva”.³⁶ Podríamos agregar que, al estar la explotación de la sala en manos de empresarios privados, la rentabilidad era un objetivo insoslayable para el sostenimiento del más costoso de todos los espectáculos, sólo posible merced a la solvencia económica de un sector privilegiado de la Argentina opulenta.

El precio de la entrada a los diferentes sectores (plateas, palcos, paraíso, etcétera) operaba, por otra parte, como un ordenador de la estratificación social al interior de la sala. Mientras las plateas y los palcos constituían el sector más prestigioso y selecto del público, el paraíso se asociaba tradicionalmente con el vulgo. En opinión de Ricardo Pasolini³⁷, la inauguración del actual Teatro Colón restableció por largo tiempo las viejas jerarquías sociales que se habían visto amenazadas tanto en el Teatro de la Ópera, como en el Nacional.

Más allá de las múltiples contradicciones señaladas, es indudable que la proyección y el prestigio que tuvo desde sus comienzos el gran teatro convirtieron a Buenos Aires en uno de los centros líricos más cotizados del mundo. A modo de respaldo a esta afirmación, reproducimos la opinión de dos figuras estelares de la escena internacional que actuaron aquí en diferentes épocas. La prestigiosa cantante Birgit Nilsson dijo: “Me enamoré del Teatro Colón a primera vista. El teatro estupendo, la acústica ideal y el público entendido y entusiasta, todo esto combinado es realmente único. Por eso, para mí, el Teatro Colón es el número uno”. Por su parte, el célebre bailarín Mikhail Baryshnikov declaró: “Creo que es el teatro más hermoso de todos los que conozco en el mundo”.³⁸

D. LA ÓPERA Y SU IMPORTANCIA

En los siguientes capítulos de este trabajo abordaremos el análisis de la gestión en el Teatro Colón en distintas etapas de su centenaria historia. Para hacerlo, tomaremos como eje vertebral de la producción artística los espectáculos de ópera presentados en las diferentes temporadas, porque

34. Pujol, Sergio A. Op. Cit. - 35. Ibídem - 36. Camps, Pompeyo. La música: el Colón y los conciertos. - 37. Pasolini, Ricardo. Op. Cit. - 38. Mujica Láinez, Manuel. Vida y gloria del Teatro Colón.

como afirma Enzo Valenti Ferro, quien fue Director General del teatro, “el Colón debe la celebridad y el prestigio internacionales de los que goza a su brillante trayectoria en el ámbito de la ópera, no a las otras actividades como el ballet y los conciertos”.³⁹ Por otra parte, desde el punto de vista genérico y temático, se considera al Colón como un teatro eminentemente de ópera.

Más allá de la excelencia de las presentaciones operísticas y de la caracterización genérica y temática, esta posición destacada de la ópera frente a otras actividades artísticas se remonta a los orígenes del género. “Ópera” es una palabra italiana que significa “obra”. A simple vista parecería una redundancia, pero que una obra se denomine ópera es una forma de expresar la grandiosidad de ese tipo de obra: constituye la obra con mayúsculas, “la obra de arte por antonomasia, la obra de las obras”.⁴⁰

Esa excepcionalidad de la ópera se debe, según explica Valenti Ferro, a la multiplicidad de elementos artísticos que la componen: poesía, música, danza y artes plásticas. Esencialmente, este género constituye una representación teatral o escénica en la que los personajes que intervienen se expresan por medio del canto y por ello también se llama teatro cantado o teatro lírico, esta última palabra se entiende como equivalente a musical.

Además de los fundamentos puramente artísticos y estéticos, existen factores históricos, sociales y culturales que convirtieron a la ópera en un símbolo de prestigio y le dieron una posición privilegiada como espectáculo. En el siglo XVIII, las primeras manifestaciones de la corriente que luego se denominaría romanticismo comenzaron a reflejarse en la música. De acuerdo con la opinión autorizada de Carlos Suffern⁴¹, esa corriente le atribuyó a la ópera una gran relevancia como expresión simbólicamente representativa de los anhelos nacionales y la hizo gravitar en los movimientos reivindicatorios, manifiestos o clandestinos, en diversos países europeos. Esta tendencia se acentuó durante la primera mitad del siglo XIX y llegó hasta América, donde se libraban las luchas por la emancipación.

Inicialmente, según este autor, la ópera se rodeó de una aureola subversiva que provocó la intervención de los gobiernos por medio de sus órganos represivos. En nuestro país, ejemplifica Suffern, las clases dirigentes se indignaron ante el estreno de algunas óperas argentinas como “Pampa” de Arturo Berutti –que ya citamos– porque creyeron ver una apología del delito y la crítica a un orden social establecido. Como respuesta a este fenómeno, los gobiernos se preocuparon por estimular una “ópera oficial”, en la que este género jugara un papel de portavoz y sostén de sus ideales y conveniencias en los aspectos sentimentales, tradicionales, religiosos y hasta políticos. Así, los países más desarrollados de Europa y de América en esa época se empeñaron en mantener en alto nivel un teatro de ópera como símbolo prestigioso de poder, de posición y de universalidad.

39. Mujica Láinez, Manuel. Op. Cit. - 40. Valenti Ferro, Enzo. Breve historia de la ópera. - 41. Suffern, C. fue director artístico del Teatro Colón en 1949-50 y 1970-72. En: Caamaño, Roberto. Op. Cit.

CAPÍTULO 2

ETAPAS Y PERÍODOS

A. LAS CUATRO ETAPAS EN LA VIDA DEL COLÓN

Desde el punto de vista institucional podemos establecer cuatro etapas diferentes en la centenaria vida del actual Colón, que se corresponden con los cambios más trascendentes en relación con el sujeto responsable al máximo nivel de la conducción y administración del teatro. Estas etapas las hemos denominado: de la Concesión, de la Transición, de la Gestión de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y de la Gestión de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Luego de caracterizarlas brevemente, dentro de ellas distinguiremos distintos momentos de acuerdo con los cambios políticos producidos a nivel nacional y en la ciudad de Buenos Aires. A partir de identificar esos diferentes períodos, analizaremos la gestión realizada en el teatro durante cada uno de ellos.

En la **etapa de la Concesión** (ver cuadro 1), que abarcó desde la inauguración, en 1908, hasta 1924, la explotación del teatro estuvo a cargo de empresarios privados, quienes, licitación municipal mediante, eran los responsables de programar y organizar la temporada oficial.

Durante la **etapa de la Transición** (ver cuadro 7), que se extendió desde 1925 hasta 1930, la explotación del teatro se hizo de forma mixta, con la temporada oficial a cargo de concesionarios y la temporada de primavera organizada por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

La **etapa de la Gestión de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires** (ver cuadro 9) fue la más extensa, ya que se desarrolló entre 1931 y 1996. En su transcurso, la conducción y administración del teatro estuvieron en manos de la Intendencia de nuestra ciudad, cuyo titular era designado por el Presidente de la Nación.

Finalmente, la **etapa de la Gestión del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires** (ver cuadro 20), que comenzó en la segunda mitad de 1996, es la que transitamos en la actualidad. En ella, la responsabilidad institucional máxima de la conducción y administración del teatro se encuentra en manos de un Jefe de Gobierno elegido por la ciudadanía, en lugar de un delegado del Poder Ejecutivo Nacional como era antes.

B. LA ETAPA DE LA CONCESIÓN

Durante la época en que el Teatro Colón fue explotado por concesionarios privados, el consumo cultural de la sociedad porteña se canalizaba en buena medida por medio de la lectura de diarios y revistas. Este perfil lector de los habitantes de nuestra ciudad fue producto del intenso proceso de alfabetización iniciado con la ley 1420 de Educación Común, sancionada en 1884, que también sirvió de estímulo al desarrollo de la prensa escrita.⁴²

Como prueba de la importancia de ese consumo podemos señalar la gran cantidad de publicaciones que, diaria o semanalmente, se ofrecía al público porteño. Entre los diarios se destacaban: La Nación, La Prensa, La Razón, El Cronista Comercial, El Diario, Crítica, La Frontera, El Diario del Plata, La República, Última Hora y The Buenos Aires Herald, escrito en inglés. En cuanto a las revistas, sobresalían: El Hogar Argentino, Caras y Caretas, PBT, Don Quijote, Mundo Argentino, El alma que canta, Atlántida, El Gráfico (que entonces era de información general), Billiken y Para Tí.

Para tener una idea de la extensión social de ese fenómeno basta mencionar que, en una ciudad de

poco más de 1.200.000 habitantes (según el Censo de 1909) a los cerca de 1.600.000 (que registró el Censo de 1914)⁴³, dos de los diarios mencionados sumaban una tirada cercana al medio millón de ejemplares (Crítica: 300.000 y La Prensa: 180.000); y una de las revistas nombradas (Atlántida) tenía una tirada de 60.000 ejemplares.

En este contexto comenzó sus actividades el Teatro Colón. Un teatro lírico que, si bien se lo consideraba con un sistema de funcionamiento "sui generis", ya que no es permanente al estilo centro europeo ni tampoco resulta típicamente de "stagione"⁴⁴, en esta etapa funcionó a la manera de un teatro de "stagione"; expresión que, en nuestro caso, refiere a temporadas operísticas de no más de tres meses de duración, a veces prolongadas por ciclos de conciertos o conjuntos de ballet visitantes.

En esta condición, durante los gobiernos conservadores que se sucedieron entre 1908 y 1916, se representaron 780 funciones de ópera, lo que equivale a 80 funciones en promedio en los tres meses de actividad de cada año (excepto en 1910, año del Centenario, que tuvo una temporada de primavera, además de la oficial, y se realizaron en total 134 funciones de ópera). Las obras presentadas en esos nueve años fueron 182 (en promedio, 20 por año), de las cuales 89 resultaron estrenos para este teatro. A lo largo de las nueve temporadas se pusieron en escena 90 óperas diferentes. Si se contabilizan las actividades no operísticas (conciertos, ballets, etcétera), se realizaron 872 funciones durante los nueve años (un promedio de casi 97 por año) (ver cuadro 2).

Respecto de la producción nacional, en este período se presentaron 5 óperas de compositores argentinos, todas ellas en carácter de estreno para el Teatro Colón. Esto representó un promedio anual de 0,55 obras nacionales y una participación de los autores locales de 2,75 por ciento en el total de óperas ofrecidas (ver cuadros 3 y 4).

Distintos artistas de fama internacional actuaron en el Colón en esos años. Entre los de más renombre podemos mencionar a los cantantes: Titta Ruffo, Fedor Chaliapin, María Barrientos, Tito Schipa, Enrico Caruso y Ninón Vallin, y al director de orquesta Arturo Toscanini.

Entre 1917 y 1922 –período de gobierno del caudillo radical Hipólito Yrigoyen– se presentaron 563 funciones de ópera (más de 90 funciones en promedio por año), con la presentación de 131 obras en seis años (casi 22 obras promedio por año), de las que 32 fueron estrenos. En estos años se pusieron en escena 81 óperas diferentes. Si se incluyen otras actividades, se llevaron a cabo 688 funciones en total (un promedio de 114 por año) (ver cuadro 2).

En este período, la producción nacional se expresó en 9 óperas de autores argentinos, 8 de ellas estrenos y una reposición. Esto representó un promedio anual de 1,5 obras nacionales y una participación de los autores locales de 6,87 por ciento en el total de óperas ofrecidas en el Teatro Colón (ver cuadros 3 y 4).

Los artistas más destacados que actuaron en el Colón en esos años fueron, entre otros, los cantantes: Claudia Muzio, Gabriela Besanzoni, Beniamino Gigli, Giacomo Lauri Volpi y Lotte Lehmann, y el compositor Richard Strauss.

Diferenciamos los dos últimos años de esta etapa, que correspondieron a la presidencia de Marcelo Torcuato de Alvear, porque a pesar de pertenecer al mismo partido político que su antecesor, expresó una política de gobierno bastante distinta a la precedente. Así, entre 1923 y 1924, se presentaron 199 funciones de ópera (casi 100 funciones en promedio por cada temporada), con la presentación de 47 obras (más de 23 en promedio por año), de las cuales 13 fueron estrenos. En estos dos años se

42. Ulanovsky, Carlos. Paren las rotativas. - 43. Cabe aclarar que los datos de población citados en el presente trabajo corresponden, en todos los casos, a la Ciudad de Buenos Aires exclusivamente. Es decir que no incluyen a los partidos del Gran Buenos Aires y próximos (19 partidos más Escobar, Gral. Las Heras, Gral. Rodríguez, Marcos Paz, Pilar y San Vicente), cuyos habitantes representan una

potencial franja de consumo de diarios y revistas porteños. Si bien, como veremos más adelante, el crecimiento poblacional de la Ciudad de Buenos Aires se detuvo a partir de la década del 50, los partidos del Gran Buenos Aires y próximos pasaron de 494.000 habitantes en 1914 a 8.422.000 en 1991. Por lo tanto, no deben relacionarse linealmente las cifras de tiradas de diarios y revistas con la cantidad de habitantes de la Ciudad de Buenos Aires mencionados en cada etapa y período.- 44. Caamaño, Roberto. Op. Cit.

GOBIERNOS ETAPA DE CONCESIÓN

Etapa	Año	Presidente de la Nación	Intendente
	1908	José Figueroa Alcorta	Manuel J. Güiraldes
	1909	José Figueroa Alcorta	Manuel J. Güiraldes
	1910	José F. Alcorta/Roque Sáenz Peña	M. Güiraldes/Joaquín S. de Anchorena
	1911	Roque Sáenz Peña	Joaquín S. de Anchorena
	1912	Roque Sáenz Peña	Joaquín S. de Anchorena
	1913	Roque Sáenz Peña	Joaquín S. de Anchorena
	1914	R. Sáenz Peña/Victorino de la Plaza	J. de Anchorena/Enrique Palacio
DE LA	1915	Victorino de la Plaza	Enrique Palacio/Arturo Gramajo
CONCESIÓN	1916	Victorino de la Plaza/Hipólito Yrigoyen	Arturo Gramajo/Joaquín Llambías
	1917	Hipólito Yrigoyen	Joaquín Llambías
	1918	Hipólito Yrigoyen	Joaquín Llambías
	1919	Hipólito Yrigoyen	Llambías/S. García Anido/J. L. Cantilo
	1920	Hipólito Yrigoyen	José Luis Cantilo
	1921	Hipólito Yrigoyen	José Luis Cantilo/Juan Bartneche
	1922	H. Yrigoyen/Marcelo Torcuato de Alvear	J. Bartneche/V. Tedín/Uriburu/Carlos Noel
	1923	Marcelo Torcuato de Alvear	Carlos M. Noel
	1924	Marcelo Torcuato de Alvear	Carlos M. Noel

CUADRO 1. Nota: Los años 1916 y 1922 se consideran parte de la gestión del gobierno saliente, porque las respectivas temporadas del Teatro Colón finalizaron en agosto y los nuevos gobiernos asumieron en octubre.

pusieron en escena 42 óperas diferentes. Si se contabilizan otras actividades, se cumplieron 303 funciones durante el bienio (un promedio de 151 por año) (ver cuadro 2).

Actuaron en el Colón en esos años, entre otros artistas de fama internacional, los cantantes Claudia Muzio y Toti Dal Monte, el compositor Richard Strauss y el director de orquesta Gino Marinuzzi.

En resumen, dentro de las actividades teatrales de la etapa de la Concesión podemos consignar que se presentaron 1.542 funciones de ópera (90 funciones en promedio por año) y 360 obras en diecisiete años (21 obras en promedio por año), de las que 134 fueron estrenos (un promedio de casi 8 estrenos anuales). El número total de funciones, incluidas las actividades no operísticas, fue de 1.863 (109 en promedio por año) (ver cuadro 2).

En cuanto a la producción nacional, se presentaron 17 óperas de autores argentinos en total, 16 de ellas estrenos y una reposición. Esto significó un promedio anual de una obra nacional y una participación de los autores locales de 4,72 por ciento en el total de las óperas ofrecidas (ver cuadros 5 y 6). Durante esta etapa, el Colón fue virtualmente un teatro de ópera italiana, como lo había sido el viejo

ACTIVIDADES ETAPA DE CONCESIÓN

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1908	17	17	77		1	78
1909	19	11	82		6	88
1910	32	19	134		11	145
1911	17	9	74		6	80
1912	17	6	83	90	4	87
1913	21	10	84		23	107
1914	17	5	76		5	81
1915	21	7	85		17	102
1916	21	5	85		19	104
1917	20	8	89		34	123
1918	23	5	107		9	116
1919	23	8	87	81	7	94
1920	17	4	73		29	102
1921	22	3	96		21	117
1922	26	4	111		25	136
1923	25	8	104		57	161
1924	22	5	95	41	47	142
TOTAL	360	134	1542		321	1863
1908	17	17	77		1	78
1909	19	11	82		6	88
1910	32	19	134		11	145
1911	17	9	74		6	80
1912	17	6	83	90	4	87
1913	21	10	84		23	107
1914	17	5	76		5	81
1915	21	7	85		17	102
1916	21	5	85		19	104
TOTAL	182	89	780		92	872
1917	20	8	89		34	123
1918	23	5	107		9	116
1919	23	8	87	81	7	94
1920	17	4	73		29	102
1921	22	3	96		21	117
1922	26	4	111		25	136
TOTAL	131	32	563		125	688

CUADRO 2. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño - ver bibliografía consultada. Nota: Los años 1916 y 1922 se consideran parte de la gestión del gobierno saliente, porque las respectivas temporadas del Teatro Colón finalizaron en agosto y los nuevos gobiernos asumieron en octubre.

ACTIVIDADES ETAPA DE CONCESIÓN						
Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1923	25	8	104		57	161
1924	22	5	95	41	47	142
TOTAL	47	13	199		104	303

CUADRO 2.1. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño - ver bibliografía consultada. Nota: Los años 1916 y 1922 se consideran parte de la gestión del gobierno saliente, porque las respectivas temporadas del Teatro Colón finalizaron en agosto y los nuevos gobiernos asumieron en octubre.

teatro de igual nombre, aunque ya la alta sociedad sofisticada y afrancesada propiciaba la inclusión de obras y artistas franceses. La época y el público le exigían al nuevo teatro que fuera un escenario de lírica internacional, lo cual resultaba cada vez más costoso para el empresario concesionario.

Contrariamente a esas exigencias, la primera guerra mundial y el antigermanismo derivado de ella retardaron el conocimiento del repertorio alemán en idioma original hasta casi el final del período analizado.⁴⁵ Asimismo, las dificultades que planteaba la gran conflagración en Europa para la llegada de elencos y repertorios a estas latitudes, en combinación con el auge del nacionalismo musical ya señalado, dieron como resultado el estreno de dieciséis óperas argentinas durante este período.

Algunos investigadores señalan que desde 1914, con el estreno de "Il sogno di Alma" del compositor López Bucharado, se empezó a producir un quiebre del extranjerismo estético a ultranza. En palabras de Sergio Pujol: "En términos sociales, diríamos que el ascenso burgués era, en las equivalencias del gusto, el ingreso a la restringida esfera del repertorio del Colón".⁴⁶ Hasta ese momento, la consagración de los músicos argentinos requería de un paso obligado por Europa.

La dependencia de los recursos humanos y materiales provenientes del exterior –principalmente de Italia–, que llevó a la crítica de la época a decir que el Colón era una sucursal de la Scala de Milán⁴⁷, sumado a la corta duración de las temporadas, que se traducían en la presentación de seis a ocho funciones de ópera semanales, dejaban poco tiempo para los ensayos y los espectáculos se realizaban con escasa preparación previa, casi de forma improvisada. Si consideramos que una ópera tipo requiere un promedio de once ensayos en sala, entonces era inevitable, en ese contexto, que se resintiera la calidad de la puesta en escena de las obras.

En esta época, la ópera todavía era esencialmente canto y música, más que teatro, por lo que el factor escénico resultaba un componente secundario. Por este motivo, los primeros esfuerzos de "sustitución de importaciones" en el terreno lírico se realizaron en relación con esos dos componentes principales, y bastante después –como veremos más adelante– abordaron el aspecto de la escenografía.

Roberto Caamaño⁴⁸ identifica varios factores que influenciaron la programación de las temporadas en la etapa de la Concesión:

→ Los gustos preponderantes del público.

ÓPERAS ARGENTINAS POR PERÍODO					
Etapa	Período	Estrenos	Reposición	Total	Promedio anual
Concesión	1908/16	5		5	0.55
	1917/22	8	1	9	1.5
	1923/24*	3			
Transición	1925/28*	5		8	1.33
	1929/30**	3		3	1.5
Gestión de la Municipalidad	1931/42	10	4	14	1.17
	1943/55	5	8	13	1
	1956/57	1		1	0.5
	1958/63	3	1	4	0.67
	1964/66	1	2	3	1
	1967/72	2	3	5	0.83
	1973/75		2	2	0.67
	1976/83	1	5	6	0.75
	1984/88	1	3	4	0.8
	1989/96	9	1	10	1.25
Gestión de la Ciudad Autónoma	1997/99	1	2	3	1
	2000/07		2	2	0.2

CUADRO 3. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978) y Leonor Plate (de 1979 a 2007). Ver bibliografía consultada. Nota: * Si se considera como un único período el gobierno de Alvear, aunque abarca dos etapas distintas, el total de óperas argentinas presentadas es 8. ** En este período Rodolfo Arizaga (ver bibliografía consultada) contabiliza dos obras (La Magdalena y Lázaro) no mencionadas por las otras fuentes de este trabajo.

→ La tradición que identificaba el género con la ópera y con el idioma italiano.

→ El cosmopolitismo de la ciudad.

→ El interés creciente por otros géneros musicales, como el sinfónico y el instrumental.

→ La difusión musical mediante los novedosos recursos de la radio y el disco.

→ Los empresarios que defendían sus intereses económicos.

Los tres primeros factores señalados fueron analizados anteriormente. Respecto del interés por otros géneros podemos decir que, si bien la ópera ocupó una situación preeminente durante este

45. Caamaño, Roberto. Op. Cit. - 46. Pujol, Sergio. Op. Cit. - 47. Caamaño, Roberto. Op. Cit.

48. Caamaño, Roberto. Op. Cit.

período, concentrando el máximo de dedicación y esfuerzo de los compositores argentinos, por sobre la música sinfónica y la de cámara⁴⁹, a comienzos del siglo XX Buenos Aires ya tenía una respetable tradición sinfónica y camarística. Así, entre 1908 y 1924, se realizaron 147 conciertos en el Teatro Colón.

En cuanto a los intereses de los empresarios, es fundamental destacar que, en la etapa de la Concesión, la gestión del gran teatro estaba en sus manos, y por ende, el rol del estado municipal no pasaba de una supervisión en el cumplimiento de los términos del contrato celebrado con el concesionario de turno. En este sentido, si se considera que el mundo de la ópera tenía un peso decisivo en cualquier política cultural de ciudad grande, pues su enorme prestigio –coincidente con el auge burgués– aún no se había resentido por la aparición de una cultura de masas⁵⁰, podemos

PARTICIPACIÓN DE ÓPERAS ARGENTINAS EN EL TOTAL DE OBRAS				
Etapa	Período	Total de obras	Óperas argentinas	Participación en %
Concesión	1908/16	182	5	2.75
	1917/22	131	9	6.87
	1923/24*	47		
Transición	1925/28*	92	8	5.75
	1929/30	64	3	4.69
Gestión Municipalidad	1931/42	268	14	5.22
	1943/55	233	13	5.58
	1956/57	31	1	3.22
	1958/63	79	4	5.06
	1964/66	51	3	5.88
	1967/72	111	5	4.5
	1973/75	43	2	4.65
	1976/83	100	6	6
	1984/88	50	4	8
	1989/96	86	10	11.63
Gestión de la Ciudad Autónoma	1997/99	34	3	8.82
	2000/07	70	2	2.86
Totales generales		1672	92	5.5

CUADRO 4. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978) y Leonor Plate (de 1979 a 2007). Ver bibliografía consultada. Nota: * Si se considera como un único período el gobierno de Alvear, aunque abarca dos etapas distintas, el total de óperas argentinas presentadas es 8.

49. García Acevedo, Mario. Op. Cit. - 50. Pujol, Sergio. Op. Cit

afirmar que en esos años el estado resignó el manejo de una herramienta fundamental para la política de gobierno. A menudo, los fines comerciales prevalecieron sobre los culturales y los subordinaron.

C. LA ETAPA DE LA TRANSICIÓN

Durante la época en que la explotación del Teatro Colón fue compartida por el Estado Municipal y los concesionarios privados, el consumo de los porteños de diarios y revistas seguía siendo formidable en relación con la cantidad de habitantes, a pesar de que la radio y el cine habían empezado a disputar el espacio cultural e informativo en manos de la gráfica. Un solo dato sirve para demostrar la importancia de la lectura en nuestra sociedad: en 1926 la Argentina consumía el 66% del papel de diario que circulaba por toda América Latina.⁵¹

Aun con la contundencia de ese dato, podemos mencionar otros igualmente impresionantes: en 1930, en ocasión de la caída del gobierno de Yrigoyen, el diario Crítica tuvo una tirada de un millón de ejemplares, y se convirtió en el primer matutino que alcanzó esa cifra en la historia argentina. Otro ejemplo destacable es el de la revista Billiken, que además de venderse en nuestro país, se exportaba

ÓPERAS ARGENTINAS POR ETAPA				
Etapa	Estrenos	Reposición	Total	Promedio anual
Concesión	16	1	17	1
Transición	8		8	1.33
Municipal.	33	29	62	0.94
Ciudad Aut.	1	4	5	0.45

CUADRO 5. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978 y Leonor Plate (1979 a 2007). Ver bibliografía consultada.

PARTICIPACIÓN EN EL TOTAL DE OBRAS POR ETAPA			
Etapa	Total de obras	Óperas argentinas	Participación en %
Concesión	360	17	4.72
Transición	156	8	5.13
Municipal.	1052	62	5.9
Ciudad Aut.	104	5	4.8

CUADRO 6. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978) y Leonor Plate (de 1979 a 2007). Ver bibliografía consultada.

51. Ulanovsky, Carlos. Op. Cit.

a España (30.000 ejemplares), a Perú, Colombia, Venezuela y Méjico (60.000 ejemplares entre los cuatro países). Esta revista infantil llegó a tener una tirada de 500.000 ejemplares por semana. En este período salió a la calle el diario El Mundo, primer tabloide porteño, que tuvo una tirada mayor a los 500.000 ejemplares; y también las revistas La Chacra y La Canción Moderna, ésta última antecesora de Radiolandia, que apareció un año después (1927). El tradicional diario La Nación, por su parte, había consolidado un público lector muy definido, y en 1928 alcanzó una tirada de 300.000 ejemplares, que sería la mayor de su larga historia.

En este contexto, la resignación de un formidable instrumento cultural del estado municipal a favor de los empresarios habría de replantearse a partir de 1925, cuando fracasó la licitación para adjudicar la explotación del teatro, que obligó a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires a nombrar una Comisión Administradora para hacerse cargo –por ese año– de la dirección del Colón. Distintos factores confluyeron entonces para alejar los intereses privados del negocio de la música lírica.

Hemos consignado oportunamente que la ópera era el más costoso de todos los espectáculos, y que su sostenimiento rentable dependía del aporte de un público de buena posición económica, amante de este género. Sin embargo, en la década del veinte comenzó un gradual pero firme desplazamiento de unas formas del espectáculo por otras. Con el desarrollo del cine y el surgimiento de una cultura de masas, los capitales se fueron volcando a las nuevas modalidades de entretenimiento, que también incluían el teatro de variedades y el género revisteril originado en Francia. Simultáneamente, “parte de la burguesía, tras un culturalismo a ultranza, había empezado a prescindir de la ópera por considerarla pasatista, convencional e ingenua, y satisfacía sus apetencias musicales en los recitales y conciertos”.⁵² Algunos especialistas llegan a considerar al año 1925 como el comienzo del fin de la ópera como espectáculo popular.⁵³

Ese proceso, que no se verificaba exclusivamente a nivel local, llevó a que los teatros líricos de todo el mundo fueran crecientemente deficitarios y que, para sobrevivir, debieran recurrir a subsidios públicos o privados, situación que se mantiene en la actualidad. Hacia 1925, el anterior auge y la

previa expansión del mundo operístico, que se había manifestado por medio de la proliferación de salas que competían duramente para ofrecer lo mejor en sus carteleras, se fue revirtiendo a pasos acelerados. Entonces, el Colón empezó a monopolizar casi toda la actividad lírica de la ciudad de Buenos Aires.

En ese contexto, se inició una etapa de Transición, en la que el municipio tomó una mayor intervención en las actividades del teatro, y compartió la administración con el concesionario privado desde 1926 hasta 1930. En este sistema mixto, la temporada oficial estuvo a cargo del concesionario, mientras que la temporada de primavera fue organizada por la Municipalidad. Como dato anecdótico, pero igualmente sugestivo, podemos mencionar que ya en el antiguo Colón se había producido una experiencia de administración municipal entre 1883 y 1888, antes de su cierre. La nueva situación, como vemos, no resultaba totalmente novedosa para las autoridades de nuestra ciudad.

En 1925, cuando asumió sus funciones, la Comisión Administradora dispuso la estabilidad de los cuerpos artísticos propios del teatro (orquesta, coro y baile). Esta medida resultó ser la piedra fundamental para el funcionamiento regular y permanente del Colón, ya que lo hizo menos dependiente de las contrataciones de artistas en el extranjero o dentro del país. Esto facilitó un incremento notable de elementos argentinos en todas las especialidades, y asimismo se nota una mayor proporción de obras de distinto género de compositores nacionales⁵⁴. Pero las escenografías, cada vez más importantes para la presentación de las obras –por la competencia con el ascendente espectáculo cinematográfico–, aún eran importadas.

A pesar de la mayor presencia de componentes autóctonos, todavía persistía la queja de los sectores nacionalistas por la italianización del teatro. El citado Gastón Talamón protestaba en ese sentido, a la vez que ponía en evidencia las dificultades de los concesionarios para sostener económicamente la temporada: “Nuestro teatro Colón hoy es un teatro esencialmente italiano. Los extranjeros: alemanes, franceses, rusos y argentinos, son apenas tolerados; son huéspedes pasajeros que ocupan un lugar secundario; mal reagrado desde que la Municipalidad intervino directamente en las temporadas. De suerte que nos encontramos con un hecho inaudito: la Comuna subvenciona con más de medio millón de pesos el monopolio italiano del Colón”.⁵⁵

Durante esta etapa, por incidencia del factor económico, se verificó un menor número de funciones en relación con la cantidad de obras presentadas por temporada. Esta circunstancia, junto con la extensión del período normal de actividades a cinco o seis meses por año, hicieron posible una mayor preparación y un mayor ensayo de las obras en beneficio de la calidad de la puesta en escena. Este período abarca cuatro años del gobierno de Marcelo Torcuato de Alvear y dos años del segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen. En el transcurso de la presidencia de Alvear, se ofrecieron 281 funciones de ópera (10 en temporada de primavera), lo que equivale a 70 funciones en promedio por cada año, la mayoría de ellas dentro de la temporada oficial organizada por el concesionario. Las obras presentadas fueron 92 (en promedio, 23 por año), de las cuales 21 resultaron estrenos para el Colón. En estos cuatro años se pusieron en escena 42 óperas diferentes, si se toman en cuenta las que se presentaron en los dos primeros años del mandato de Alvear. Si se incluyen las actividades no operísticas, se realizaron 456 funciones en total (un promedio de 114 por año) (ver cuadro 8).

Respecto de la producción nacional, en este período se presentaron 5 óperas de autores argentinos (todas ellas estrenos), que se sumaron a las 3 obras presentadas en los dos primeros años de la

GOBIERNOS ETAPA DE TRANSICIÓN

Etapa	Año	Presidente de la Nación	Intendente
DE LA TRANSICIÓN	1925	Marcelo Torcuato de Alvear	Carlos M. Noel
	1926	Marcelo Torcuato de Alvear	Carlos M. Noel
	1927	Marcelo Torcuato de Alvear	Carlos M. Noel/Horacio Casco
	1928	Marcelo T. de Alvear/Hipólito Yrigoyen	H.Casco/A. Fernández Casco /J. L. Cantilo
	1929	Hipólito Yrigoyen	José Luis Cantilo
	1930	Hipólito Yrigoyen/José Félix Uriburu	José Luis Cantilo/José Guerrico

CUADRO 7. Nota: Los años 1928 y 1930 se consideran parte de la gestión del gobierno saliente, porque en ambos casos las temporadas del Teatro Colón finalizaron en agosto, mientras que los nuevos gobiernos asumieron luego de ese mes.

52. Camps, Pompeyo. Op. Cit. - 53. Pujol, Sergio. Op. Cit.

54. Caamaño, Roberto. Op. Cit.

ACTIVIDADES ETAPA DE TRANSICIÓN

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1925	20	5	59		34	93
1926	24	4	75	43	37	112
1927	23	7	71		44	115
1928	25	5	76		60	136
1929	33	9	136	44	31	167
1930	31	3	94		34	128
TOTAL	156	33	511		240	751
1925	20	5	59		34	93
1926	24	4	75	43	37	112
1927	23	7	71		44	115
1928	25	5	76		60	136
TOTAL	92	21	281		175	456
1929	33	9	136	44	31	167
1930	31	3		94	34	128
TOTAL	64	12		230	65	295

CUADRO 8. Fuente: elaboración propia en base a datos de Roberto Caamaño (ver bibliografía consultada).

presidencia de Alvear (también todas estrenos). Entonces, si consideramos la totalidad de la gestión de este gobierno –más allá de que abarque dos etapas distintas– el promedio anual de óperas argentinas fue de 1,33 y la participación de éstas en el total de obras presentadas resultó de 5,75 por ciento.

Durante el gobierno de Alvear actuaron en el Colón, entre otros artistas de renombre internacional, los cantantes: Tito Schipa, Giacomo Lauri Volpi y Ebe Stignani; el director de orquesta Tullio Serafini; y la bailarina Anna Pavlova.

En la presidencia de Yrigoyen se realizaron 230 funciones de ópera (61 en temporada de primavera), lo que equivale a 115 funciones en promedio por cada año, 30 de ellas corresponden a la temporada de primavera organizada por el municipio. Las obras presentadas fueron 64 (en promedio, 32 por año), de las cuales 12 resultaron estrenos para este teatro. En estos dos años se pusieron en escena 44 óperas diferentes. Si se contabilizan otras actividades, se efectuaron 295 funciones en total (un promedio de 147 por año), 116 correspondieron a la temporada de primavera, a cargo de la Municipalidad (ver cuadro 8).

En este período, la producción nacional se expresó en 3 óperas de compositores argentinos, todas ellas estrenos para el Teatro Colón. Esto representó un promedio anual de 1,5 obras nacionales y una participación de los autores locales de 4,69 por ciento en el total de óperas

55. Pujol, Sergio. Op. Cit.

presentadas (ver cuadros 3 y 4).

Los artistas de fama internacional que actuaron en esos dos años fueron entre otros, los cantantes Georges Thill y Fedor Chaliapin, el compositor Ottorino Respighi, y la bailarina Anna Pavlova.

En resumen, dentro de las actividades teatrales de la etapa de la Transición podemos consignar que se representaron 511 funciones de ópera (71 en temporada de primavera), lo que equivale a 85 funciones en promedio por año (casi 12 correspondieron a la temporada de primavera organizada por el Municipio). En seis años se pusieron en escena 156 obras (26 en promedio por año), de las que 33 fueron estrenos (un promedio de más de 5 estrenos anuales). El número total de funciones, incluidas las actividades no operísticas, fue de 751 (125 en promedio por año) (ver cuadro 8).

El resumen de la producción nacional fue de 8 óperas argentinas presentadas, todas ellas estrenos, lo que significó un promedio anual de 1,33 y una participación de los compositores locales de 5,13 por ciento en el total de las obras exhibidas en el teatro (ver cuadros 5 y 6).

Como dato significativo de esta etapa es interesante destacar que, en 1927, se produjo la primera transmisión radial de una ópera (“Rigoletto”), difundida por Radio Municipal, emisora que seguiría transmitiendo en lo sucesivo y constituiría un punto de partida fundamental para que la música lírica dejara de ser, con el tiempo, un arte netamente elitista.

Por otra parte, cabe destacar que para 1930 los autores e intérpretes argentinos ya habían ocupado los puestos clave en la producción y realización de la música erudita. La dirigencia musical del Colón –sus cuadros principales– estaba conformada por apellidos que reflejaban su origen inmigrante, pero que habían nacido en nuestro país o lo habían asumido como su nuevo hogar.⁵⁶

D. LA ETAPA DE LA GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

EL GOLPE MILITAR Y LOS GOBIERNOS CONSERVADORES

En 1931, el Teatro Colón fue transformado definitivamente en un ente municipal, con patrimonio propio y en forma de servicio público. A partir de ese momento, las autoridades de la ciudad de Buenos Aires, ejerciendo el poder delegado por el Presidente de la Nación, se hicieron responsables de gestionar el instrumento más importante para la vida cultural de la metrópoli. Es probable que, más allá de las circunstancias locales que provocaron este hecho, no haya sido ajena a él la tendencia que comenzaba a manifestarse en todo el mundo occidental hacia una mayor intervención de los estados en las actividades relacionadas con el interés del bien común.

Con la municipalización integral, la dirección del teatro se convirtió en un cargo político, pese a lo cual hubo bastante estabilidad de los directivos, al menos durante los primeros diez años. Sin embargo, cuando se designaban nuevas autoridades se lo hacía a comienzos del año (rara vez antes y a menudo después), por lo que las contrataciones artísticas se realizaban recién dos o tres meses antes del inicio de la temporada, lo que dificultaba la planificación a largo plazo.⁵⁷

Hasta 1932, el órgano directivo designado por la Intendencia era la Comisión Administradora.

56. Pujol, Sergio. Op. Cit. - 57. Caamaño, Roberto. Op. Cit.

También se nombraba un Administrador. Desde 1933 comenzó a funcionar un Directorio con tres miembros propuestos por la Intendencia con acuerdo del Concejo Deliberante. El Directorio, que tenía autonomía de funcionamiento, proponía un Director General para ser nombrado por la Intendencia. En este esquema, se mantuvo la figura del Administrador.

A partir de ese año se instituyeron los recursos propios del teatro para garantizar su funcionamiento, con los siguientes aportes:⁵⁸

→ La partida fijada en el presupuesto anual de la Municipalidad (para esa temporada se otorgaron 800.000 pesos).

→ Los ingresos de boletería.

→ La explotación del teatro y el producto de todos los actos que se realizaban en el interior o el exterior del país.

→ Legados, donaciones y todo otro recurso que fuera creado con tal fin.

A pesar de ser un período bastante cuestionado de la historia argentina por el golpe militar que derrocó a Yrigoyen y gobiernos de dudosa legitimidad democrática (no en vano se habló de la “década infame”), entre 1931 y 1942 se desarrolló una tarea bastante fecunda en el gran teatro. En primer lugar, como veremos a continuación, se estableció una actividad anual no menor a los diez meses, lo que permitió disponer de mayor tiempo para los ensayos y las actividades, requisito indispensable para elevar la calidad artística de las obras.

Con la desaparición de la figura del concesionario también se extinguió el objetivo del lucro, lo que posibilitó que las temporadas fueran programadas con criterio artístico más que comercial. A su vez, en respuesta a las nuevas expectativas y preferencias del público, se ampliaron significativamente las actividades coreográficas, instrumentales y sinfónicas, casi hasta equiparar al género lírico.

En 1934 se introdujo una importante innovación que habría de favorecer el desarrollo de los géneros no líricos: la organización de espectáculos al aire libre en verano, que con el tiempo se convirtieron en temporadas formales. También se ofrecieron espectáculos de ballet y conciertos –rara vez óperas– antes de la temporada oficial, en carácter de temporada de otoño o pretemporada. Estas extensiones de la temporada oficial consolidaron el funcionamiento más permanente del teatro.

La creación de la Escuela de Ópera del Colón, en 1937, hizo posible que un número creciente de potenciales artistas líricos se formaran en estrecho contacto con el campo en el que luego les tocaría desempeñarse. Por entonces, la firme tendencia a ofrecer obras en su idioma original sirvió de acicate para el estudio de otras lenguas.⁵⁹

El estallido de la Segunda Guerra Mundial complicó la programación de las temporadas de 1939 y 1940, y sobre todo impidió cumplir con el repertorio germano. En verdad, el conflicto bélico obstaculizó durante años la actuación en nuestro país de artistas importantes de la escena

58. Caamaño, Roberto. Op. Cit. - 59. Ibidem.

GOBIERNOS ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD

Etapa	Año	Presidente de la Nación	Intendente
	1931	José Félix Uriburu	José Guerrico
	1932	José Félix Uriburu/Agustín Pedro Justo	J. Guerrico/R. S. Naón/M. de Vedia y Mitre
	1933	Agustín Pedro Justo	Mariano de Vedia y Mitre
	1934	Agustín Pedro Justo	Mariano de Vedia y Mitre
	1935	Agustín Pedro Justo	Mariano de Vedia y Mitre
	1936	Agustín Pedro Justo	Mariano de Vedia y Mitre
	1937	Agustín Pedro Justo	Mariano de Vedia y Mitre
	1938	Agustín P. Justo/Roberto Marcelino Ortiz	de V. y Mitre/A. Goyeneche/R. Savarese
	1939	Roberto Marcelino Ortiz	Arturo Goyeneche/Raúl Savarese
	1940	Roberto Marcelino Ortiz	Goyeneche/Savarese/C. A. Pueyrredón
	1941	Roberto Marcelino Ortiz	Carlos Alberto Pueyrredón
	1942	Roberto M. Ortiz/Ramón S. Castillo	Carlos Alberto Pueyrredón
	1943	Ramón S. Castillo/Pedro Pablo Ramírez	Pueyrredón/E. Padilla/Basilio Pertiné
	1944	Pedro Pablo Ramírez/Edelmiro J. Farrell	Basilio Pertiné/César R. Caccia
	1945	Edelmiro J. Farrell	César R. Caccia
	1946	Edelmiro J. Farrell/Juan Domingo Perón	César R. Caccia/Emilio P. Siri
Gestión de la Municipalidad	1947	Juan Domingo Perón	Emilio P. Siri
	1948	Juan Domingo Perón	Emilio P. Siri
	1949	Juan Domingo Perón	Emilio P. Siri/Juan V. Debenedetti
	1950	Juan Domingo Perón	Juan V. Debenedetti
	1951	Juan Domingo Perón	Juan V. Debenedetti
	1952	Juan Domingo Perón	Juan V. Debenedetti/Jorge Sabaté
	1953	Juan Domingo Perón	Jorge Sabaté
	1954	Juan Domingo Perón	Jorge Sabaté/Bernardo Gago
	1955	Perón/Eduardo Lonardi/P. E. Aramburu	Bernardo Gago/Miguel A. Madero
	1956	Pedro Eugenio Aramburu	M. A. Madero/Luis de la Torre Campos
1957	Pedro Eugenio Aramburu	de la T. Campos/E. H. Bergalli/E. Florit	
1958	Pedro E. Aramburu/Arturo Frondizi	E. Florit/R. Etchepareborda/Hernán Giralt	
1959	Arturo Frondizi	Hernán Giralt	
1960	Arturo Frondizi	Hernán Giralt	
1961	Arturo Frondizi	Hernán Giralt	
1962	Arturo Frondizi/José María Guido	Hernán Giralt/Alberto Prebisch	
1963	José María Guido/Arturo Umberto Illia	Alberto Prebisch/Francisco Rabanal	
1964	Arturo Umberto Illia	Francisco Rabanal	
1965	Arturo Umberto Illia	Francisco Rabanal	

CUADRO 9. Notas: El año 1943 se considera parte de la gestión del gobierno del que formaba parte Juan Domingo Perón, porque asumió en junio y la temporada del Teatro Colón comenzó en julio. El año 1955 se considera parte de la gestión del gobierno peronista, porque cuando Perón fue derrocado en septiembre, la temporada del Teatro Colón se había cumplido en su mayor parte. El año 1958 se considera parte de la gestión del gobierno de Arturo Frondizi, porque asumió el 1º de mayo y la temporada del Teatro Colón comenzó a fin de mayo. El año 1963 se considera parte de la gestión del gobierno saliente, porque la temporada del Teatro Colón terminó a fin de octubre y el nuevo gobierno recién había asumido unos días antes.

GOBIERNOS ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD

Etapa	Año	Presidente de la Nación	Intendente
Gestión de la Municipalidad	1966	Arturo Umberto Illia/Juan Carlos Onganía	Francisco Rabanal/Eugenio Schettini
	1967	Juan Carlos Onganía	Eugenio Schettini/Manuel Iricibar
	1968	Juan Carlos Onganía	Manuel Iricibar
	1969	Juan Carlos Onganía	Manuel Iricibar
	1970	J. C. Onganía/Roberto M. Levingston	Manuel Iricibar
	1971	Levingston/Alejandro Agustín Lanusse	Iricibar/T. J. Caballero/S. Montero Ruiz
	1972	Alejandro Agustín Lanusse	Saturnino Montero
	1973	Lanusse/H. J. Cámpora/R. Lastiri/Perón	M. Ruiz/Frenkel/Debenedetti/J. Embrioni
	1974	J. D. Perón/María E. Martínez de Perón	José Embrioni
	1975	María Estela Martínez de Perón	José Embrioni
	1976	María E. M. de Perón/Jorge Rafael Videla	Embrioni/E. A. Crespi/Osvaldo Cacciatore
	1977	Jorge Rafael Videla	Oswaldo A. Cacciatore
	1978	Jorge Rafael Videla	Oswaldo A. Cacciatore
	1979	Jorge Rafael Videla	Oswaldo A. Cacciatore
	1980	Jorge Rafael Videla	Oswaldo A. Cacciatore
	1981	Videla/Roberto E. Viola/L. F. Galtieri	Oswaldo A. Cacciatore
	1982	Leopoldo F. Galtieri/Reynaldo B. Bignone	O. Cacciatore/Guillermo Del Cioppo
	1983	Reynaldo Bignone/Raúl Ricardo Alfonsín	G. Del Cioppo/Julio César Saguier
	1984	Raúl Ricardo Alfonsín	Julio César Saguier
1985	Raúl Ricardo Alfonsín	Julio César Saguier	
1986	Raúl Ricardo Alfonsín	Julio César Saguier	
1987	Raúl Ricardo Alfonsín	Julio C. Saguier/Facundo Suárez Lastra	
1988	Raúl Ricardo Alfonsín	Facundo Suárez Lastra	
1989	Raúl Alfonsín/Carlos Saúl Menem	Facundo Suárez Lastra/Carlos Grosso	
1990	Carlos Saúl Menem	Carlos Grosso	
1991	Carlos Saúl Menem	Carlos Grosso	
1992	Carlos Saúl Menem	Carlos Grosso/Saúl Bouer	
1993	Carlos Saúl Menem	Saúl Bouer	
1994	Carlos Saúl Menem	Saúl Bouer/Jorge Domínguez	
1995	Carlos Saúl Menem	Jorge Domínguez	
1996	Carlos Saúl Menem	Jorge Domínguez/Fernando De La Rúa	

CUADRO 9.1. Notas: El año 1966 se considera parte de la gestión del gobierno de Arturo Illia. En este caso, la temporada se inició a fin de marzo y terminó a fin de noviembre. Si bien el gobierno militar asumió a fin de junio, se consideró que la temporada fue programada y cumplida en parte por las autoridades salientes. El año 1973 se considera parte de la gestión del nuevo gobierno peronista, porque asumió en mayo, el mismo mes en que comenzó la temporada del Teatro Colón. El año 1976 se considera parte de la gestión del proceso militar, porque asumió en marzo y la temporada del Teatro Colón había comenzado a fin de febrero. El año 1983 se considera parte de la gestión del proceso militar, porque la temporada del Teatro Colón finalizó a principios de noviembre y el gobierno de Raúl Alfonsín asumió en diciembre.

El año 1989 se considera parte de la gestión del gobierno de Carlos Menem, porque asumió en julio y la temporada del Teatro Colón comenzó recién en octubre. El año 1996 se considera parte de la gestión del gobierno de Carlos Menem, porque el Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires -electo por primera vez en el marco del nuevo status de autonomía de nuestra ciudad- asumió en agosto de ese año, con la temporada del Teatro Colón ya programada, iniciada en marzo y parcialmente ejecutada.

internacional, pero hizo que muchos otros se radicaran en el continente americano. Así, entre 1940 y 1946 se pudo contar con un grupo de prestigiosas figuras alejadas de Europa por la guerra.⁶⁰ Ya antes, entre 1936 y 1939, la guerra civil española había provocado la emigración de artistas de la península hacia la Argentina. El caso más notable fue el de Manuel de Falla, considerado el compositor clásico español más grande del siglo XX.

Simultáneamente, esos efectos de la gran conflagración significaron un estímulo para la promoción de los artistas argentinos, que se verificó en el estreno de nueve óperas nacionales y trece espectáculos de ballet. Un dato ilustrativo de este vuelco: desde 1941 no se contrató ya a ningún comprimario en el extranjero, aunque hay que aclarar que desde 1931 se habían contratado muy pocos.⁶¹

En 1939, la Escuela de Ópera se transformó en Escuela de Ópera y Arte Escénico, a la vez que se inauguró el Museo del Teatro. En 1940, comenzó sus actividades la Biblioteca del Teatro. En 1938, se habían puesto en funcionamiento los talleres escenográficos, mientras los viejos técnicos extranjeros eran reemplazados por personal argentino. A esa altura de los acontecimientos, la puesta en escena de las obras tenía una importancia cada vez mayor y debía ser más cuidada, auténtica y original. Como podemos apreciar, a partir de la gestión municipal el Colón fue consolidando rápidamente su carácter de institución artística rectora en el país. En este período de doce años (1931-1942) se ofrecieron 985 funciones de ópera (82 funciones en promedio por cada año). Las obras presentadas fueron 268 (un promedio de 22 por año), de las cuales 51 resultaron estrenos para este teatro. En estos doce años se pusieron en escena 130 óperas diferentes. Si se computan otras actividades, además de

ACTIVIDADES ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD - 1931/42

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1931	26	3		88	46	134
1932	22	4		62	27	89
1933	21	3		63	39	102
1934	20	8		115	70	185
1935	20	3		90	180	270
1936	27	5	85	130	135	220
1937	24	6		82	50	132
1938	23	4		78	47	125
1939	23	7		79	67	146
1940	22	3		84	50	134
1941	20	2		78	47	125
1942	20	3		81	69	150
TOTAL	268	51		985	827	1812

CUADRO 10. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (ver bibliografía consultada).

60. Caamaño, Roberto. Op. Cit. - 61. Ibídem

la operística, se realizaron 1.812 funciones en total (un promedio de 151 por año) (ver cuadro 10). La producción nacional se expresó en 14 óperas de compositores argentinos, 10 de ellas estrenos y 4 reposiciones. Esto representó un promedio anual de obras autóctonas de 1,17 y una participación de éstas de 5,22 por ciento en el total de óperas presentadas (ver cuadros 3 y 4). Durante esos años actuaron numerosos artistas de renombre internacional, muchos de ellos extranjeros, pero también algunos argentinos. Entre todos, podemos destacar a los cantantes: Lili Pons, Lauritz Melchior, Gina Cigna, Felipe Romito, Claudia Muzio, Ebe Stignani, Beniamino Gigli, María Caniglia, Ángel Mattiello, Zinka Milanov, Delia Rigal y Leonard Warren; a los compositores: Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi, Manuel de Falla e Igor Stravinsky; y a los directores de orquesta: Otto Klemperer, Ferruccio Calusio, Fritz Busch, Gino Marinuzzi, Erich Kleiber y Arturo Toscanini.

En materia de lectura, siguió creciendo la oferta de diarios y revistas, que ante la competencia de la radio y el cine habían comenzado a desarrollar, mediante las editoriales más importantes, asociaciones que dieron lugar a las primeras empresas de multimédios en la Argentina. En esa época salieron a la calle los diarios Noticias, que luego pasaría a llamarse Noticias Gráficas, y El Pampero; y vieron la luz pública varias revistas: Antena, Sintonía, Sur, Leoplán, Vosotras y Cascabel. En 1935, el tradicional diario La Prensa alcanzó una tirada cercana a los 750.000 ejemplares, en una ciudad que ya superaba los 2.400.000 habitantes (según el Censo de 1936).

EL GOBIERNO DEL PRESIDENTE PERÓN

En el período que va desde 1943 hasta 1955 se produjo un cambio político bastante profundo en la orientación del gobierno nacional, especialmente a partir de 1946 con la presidencia de Juan Domingo Perón. Su reivindicación del nacionalismo cultural ofreció un cauce a la corriente intelectual que habíamos visto manifestarse en las primeras décadas del siglo XX, aunque el sesgo popular de las medidas que fue adoptando alejaron a los grupos nacionalistas aristocratizantes. Por otra parte, el nacionalismo de Perón era de un tipo sui géneris, ya que buscaba la síntesis entre la cultura universal y las tradiciones argentinas, acorde con un país forjado en el crisol de razas: indígena, hispánica de la colonia y europea de las sucesivas oleadas inmigratorias.

Ese giro hacia un nacionalismo popular, con obvias repercusiones en el campo de la cultura, generó una fuerte controversia sobre los efectos que tuvo en la gestión del Teatro Colón. Las opiniones se polarizaron entre quienes sostenían que se lo estaba conduciendo a la decadencia y los que afirmaban que lo que se estaba produciendo era una democratización de un espacio tradicionalmente elitista. Según Sergio Pujol,⁶² estas interpretaciones extremas resultaban falaces, porque ni el gobierno peronista privó al teatro del manto de perfección y exquisitez que lo cubría, ni éste había sido siempre y en todos los casos el símbolo de una porción exclusivista del país. Como señala este autor, “el período peronista significó un cambio importante, no solamente por las acciones del gobierno y los grupos que en él se vieron representados, sino también por las transformaciones operadas en la cultura de masas a nivel mundial. Es decir, no resulta muy conveniente comparar al Colón de antes con el Colón de entonces. La historia propia del teatro fue siempre resultado, entre

62. Pujol, Sergio. Op. Cit.

otros factores, del sitio que ocupó en una trama mayor”. De todos modos, si hacemos una comparación estrictamente ceñida a las actividades realizadas en este período respecto del anterior –considerado el más prolífico en su historia– podremos apreciar que no hubo una disminución significativa de las funciones ofrecidas al público. Apenas lo que se observa es una leve declinación de las funciones operísticas y un incremento de otros espectáculos, a tono con el cambio de las preferencias del público, que comenzó en la década del veinte y se fue acentuando con el correr de los años, y el perfeccionamiento de otras formas de expresión artística.

En este período de trece años (1943-1955), se ofrecieron 1.035 funciones de ópera (casi 80 funciones en promedio por cada año). Las obras presentadas fueron 233 (un promedio de 18 por año), de las cuales 27 resultaron estrenos para este teatro. En estos trece años se pusieron en escena 117 óperas diferentes. Si se contabilizan otras actividades, además de la operística, se realizaron 2.136 funciones en total (un promedio de 164 por año) (ver cuadro 11).

La producción nacional se expresó en 13 óperas de compositores argentinos, 5 de ellas estrenos y 8 reposiciones. Esto significó un promedio de una obra autóctona por año y una participación de éstas de 5,58 por ciento en el total de óperas presentadas (ver cuadros 3 y 4).

Más allá de la productividad reflejada en esas cifras, tampoco fue inferior el nivel artístico de la cartelera: “en aquellos años se conocieron por medio del Colón obras contemporáneas fundamentales de Honneger, Berg, Janacek, Roussel, Stravinsky, Ginastera y el juvenil Astor Piazzolla, cuyo estreno de unos movimientos sinfónicos de evocación tanguística produjo cierto

ACTIVIDADES ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD - 1943/55

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1943	17	1		71	70	141
1944	17	1		64	53	117
1945	18	0		87	54	141
1946	16	1		77	84	161
1947	18	3		88	73	161
1948	17	2		88	103	191
1949	20	3	94	117	90	184
1950	16	1		70	119	189
1951	16	1		81	90	171
1952	16	1		72	90	162
1953	22	5		87	104	191
1954	22	5		83	81	164
1955	18	3		73	90	163
TOTAL	233	27		1035	1101	2136

CUADRO 11. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (ver bibliografía consultada).

63. Pujol, Sergio. Op. Cit.

escándalo en los ambientes más cerrados”.⁶³

De los numerosos artistas de renombre internacional, extranjeros y argentinos, que actuaron en este período, podemos citar, entre otros, a los cantantes: Rose Bampton, Lauritz Melchior, Leonard Warren, Carlos Guichandut, María Caniglia, Fedora Barbieri, Beniamino Gigli, Mario del Mónaco, Max Lorenz, Delia Rigal, Kirsten Flagstad, María Callas, Victoria de los Angeles y Birgit Nilsson; a los directores de orquesta: Erich Kleiber, Tullio Serafin, Herbert von Karajan, Karl Böhm y Ferruccio Calusio; a los bailarines: Tamara Toumanova, Michel Borovsky y María Ruanova; al compositor Paul Hindemith; y a la pianista Martha Argerich.

En el marco de la controversia apuntada anteriormente, uno de los argumentos de los críticos más acérrimos a la gestión peronista fue el de que transformó el teatro en un ámbito de actividades no tradicionales, como actos gremiales de empresarios y trabajadores o funciones organizadas por reparticiones oficiales al margen de toda intención o todo interés artístico.⁶⁴ Ciertamente, como el peronismo adjudicaba al teatro “una función social”, se realizaron representaciones teatrales para las familias obreras en el Colón, entre otras salas oficiales.⁶⁵ Sin embargo, aun personalidades nada sospechosas de simpatías con el peronismo, como María Saénz Quesada, no descalificaban lo realizado durante este período. Esta escritora, por ejemplo, afirmaba que durante el gobierno de Perón el teatro funcionó con algunos buenos espectáculos y buenas funciones a precios populares o gratuitos.⁶⁶

El propio Roberto Caamaño, mientras criticaba la continua rotación de directivos al frente de la sala, dijo que “ningún funcionario duraba en su cargo más tiempo que la autoridad responsable de tal designación, Intendente o Secretario de Cultura”, y al mismo tiempo sostenía que “a pesar de esto el Colón se mantuvo digno de sus antecedentes en el orden artístico”.⁶⁷ Desde otra mirada, una investigadora de la actividad teatral durante los años peronistas llega a la misma conclusión: “El repertorio de óperas representadas durante estos diez años no presentó diferencias con el de las temporadas previas a la llegada del peronismo al poder, al igual que la presencia de grandes figuras de la música, donde no se experimentaron interrupciones. Es decir, la política cultural del peronismo no logró que el teatro Colón dejara de ser patrimonio exclusivo de la alta cultura”.⁶⁸

Respecto de los cambios de funcionarios, es preciso aclarar que resultó una consecuencia lógica de la municipalización total del teatro, pues a partir de ella su dirección se convirtió en un cargo político. Ya en 1942 se había modificado la composición del Directorio, que pasó a tener siete integrantes. En 1943 se produjeron sucesivos cambios de autoridades y modificaciones del esquema directivo, hasta que en 1944 se estableció la figura de un Presidente del teatro, que debía ser el Secretario de Cultura o la persona que en su lugar designara la Municipalidad, y se mantuvieron los cargos del Director General y del Administrador. En 1947 se reestructuró el elenco directivo, que quedó conformado por un Director General dependiente de la Secretaría de Cultura, un Director Artístico designado por la Intendencia y un Administrador. Finalmente, en 1952 se reunieron en una sola persona los cargos de Director General y Director Artístico.

En todo caso, más allá de los cambios, lo que debería evaluarse es la calidad profesional y de gestión de los directivos de turno, analizando los resultados de cada temporada. Un factor a tener en cuenta en esa evaluación es el de la repercusión de la guerra y la post guerra en la actividad lírica a nivel mundial, con inevitables implicancias para la Argentina. Antes de que estallase la gran conflagración,

64. Caamaño, Roberto. Op. Cit. - 65. Leonardi, Yanina Andrea. Espectáculos y figuras populares en el circuito teatral oficial durante los años peronistas. - 66. Plate, Leonor. Óperas Teatro Colón - 67. Caamaño, Roberto. Op. Cit. - 68. Leonardi, Yanina Andrea. Op. Cit.

la temporada oficial del Colón coincidía con el período de receso de la mayoría de los teatros europeos, lo que facilitaba la contratación de artistas de renombre internacional. Durante la contienda, las condiciones de disponibilidad de esos artistas para la programación de nuestras temporadas se vieron afectadas en mayor o menor medida. A partir de 1946, hubo un notable auge de festivales musicales en Europa, gracias al renovado optimismo de su gente por el fin de la guerra, lo que aumentó la demanda de artistas destacados en franca competencia con los requerimientos de nuestro país.

Otro factor que complicó la programación de las temporadas locales fue la prolongación de las actividades de algunos teatros, junto con la aparición de nuevos centros operísticos a nivel mundial, lo que hizo más necesario asegurar el concurso de artistas con suficiente antelación.⁶⁹

Finalmente, una dificultad adicional se planteó a raíz de la creciente difusión de los discos long-play, que exigía la presencia de directores y cantantes en los estudios de grabación de las empresas discográficas,⁷⁰ restándoles tiempo a los ensayos para las actuaciones en vivo.

Las temporadas de 1944 y 1945 se caracterizaron por la virtual imposibilidad de contratar artistas de Europa –salvo España– y Estados Unidos, como secuela de la Segunda Guerra Mundial. En ambas predominaron entonces los artistas autóctonos. La de 1945 fue la primera temporada en la historia del teatro en la que no se logró estrenar ninguna obra.

En 1946, si bien siguió el predominio de elencos locales, con la terminación de la guerra “comienza a repuntar significativamente la calidad de la programación artística”.⁷¹ Este año fue el último en que se programó una temporada de primavera, ya que a partir de 1947 las temporadas oficiales se prolongaron hasta noviembre.

Fuera del cuestionamiento por la realización de actividades no tradicionales, las temporadas de 1947, 1948 y 1949 no merecieron otras objeciones por parte de los críticos de este período. Respecto de las temporadas de 1950, 1951 y 1952, Roberto Caamaño las evalúa como irregulares en su nivel artístico, mientras que la de 1953 la considera de buen nivel general. Cabe destacar que este último año, a la par de producirse muchos estrenos, fue creada la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Desde la perspectiva musical, el año 1951 merece una mención especial, más allá de cómo se califique la correspondiente temporada del teatro. Ese año se creó la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, hecho calificado por el compositor Pompeyo Camps “como el fenómeno músico-social más importante de la vida porteña en el siglo XX”, ya que “hasta 1966, en que fue disuelta por el gobierno de Juan Carlos Onganía, a lo largo de cada temporada ofreció conciertos semanales gratuitos en el Aula Magna de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, que eran transmitidos por LRA”. Según Camps, a partir de esas transmisiones “la música dejó de ser un arte elitista para los porteños”.⁷²

La temporada de 1954, también de muchos estrenos –entre los que se destacaron dos obras argentinas–, registró como novedad la creación del cuerpo estable de cantantes del teatro. En el “haber” de la gestión podemos señalar además que fue un año de intensa actividad, aunque en el “debe” hay que consignar que, según la crítica, el repertorio alemán resultó un fracaso.

Con la llegada del peronismo al gobierno se produjo un significativo incremento de la oferta de diarios y revistas. Entre los primeros, podemos mencionar la aparición de: Clarín, La Época, Democracia, Tribuna y El Laborista. En cuanto a las revistas, las novedades fueron aún mayores, ya que salieron

69. Caamaño, Roberto. Op. Cit. - 70. *Ibidem*. - 71. *Ibidem*. - 72. Camps, Pompeyo. Op. Cit.

a la calle: Rico Tipo, Vea y Lea, Mucho Gusto, Descamisado, Qué sucedió en 7 días, Mundo Argentino, Contorno, Esto Es y Ahora.

En una ciudad que, según el Censo de 1947, ya orillaba los tres millones de habitantes, el consumo de medios de prensa se mantenía elevado, pero con una mayor diversificación entre las numerosas publicaciones. Con los nuevos matutinos, los lectores que no captaban los grandes diarios ya existentes se repartían ahora desde los 150.000 ejemplares de la tirada inicial de Clarín hasta los 7.000 ejemplares de Democracia. Por el lado de las revistas, Rico Tipo, con una tirada de 300.000 ejemplares semanales, y Qué sucedió en 7 días, con una tirada semanal de 100.000 ejemplares, concentraban la mayor atención del público.

LA REVOLUCIÓN LIBERTADORA

En 1955 se produjo el golpe militar de la autodenominada “Revolución Libertadora”, cuyo propósito manifiesto era imprimir un giro de ciento ochenta grados a la política del gobierno nacional, produciendo un cambio radical en relación con la gestión peronista. Por supuesto, estas expectativas de cambios profundos alcanzaban al Teatro Colón, para el que se prometía una renovación y mejora de la calidad artística de los cuerpos estables.

Luego del golpe militar se dispuso la intervención del teatro para garantizar dichas transformaciones. Sin embargo, la promesa se diluyó muy rápido y los cambios de elenco directivo se sucedieron velozmente. En 1956 se nombraron un Director Delegado, un Director Artístico y un Director Administrativo, y en 1957 se designó un Directorio que propuso un Estatuto basado en un régimen de autarquía.

En palabras de la ya citada escritora Saéñz Quesada, la expectativa que se generó en torno al teatro “fue una de las mayores frustraciones de esta etapa”.⁷³ A tal punto llegó la frustración que, luego de una temporada –la de 1956– calificada de irregular, en 1957 se canceló la temporada oficial por única vez en la historia, debido a problemas entre su dirección, la Orquesta Estable y la Sinfónica Municipal, en el marco del nuevo Estatuto que se proponía. Según Roberto Caamaño,⁷⁴ se lo considera el año más desgraciado en la trayectoria del Colón.

Durante los dos años íntegramente gestionados por la “Revolución Libertadora” se ofrecieron 98 funciones de ópera (un promedio de 49 por cada año). Las obras presentadas fueron 31 (un promedio mayor a 15 por cada año), de las cuales 8 resultaron estrenos para este teatro. En estos dos años se pusieron en escena 27 óperas diferentes. Si se contabilizan otras actividades, además de la operística, se realizaron 353 funciones en total (un promedio de 176 por año) (ver cuadro 12).

Respecto de la producción nacional podemos señalar que se presentó una sola ópera de compositor argentino (un estreno), lo que significó un promedio anual de 0,5 obras autóctonas en este período, el segundo más bajo en toda la historia del teatro. En tanto, la participación de los autores locales fue de 3,22 por ciento en el total de las óperas exhibidas (ver cuadros 3 y 4).

Los artistas de renombre internacional que actuaron en el Colón fueron, entre otros, los cantantes: María Caniglia, Birgit Nilsson y Boris Christoff; y el director de orquesta Ferdinand Leitner.

Mientras tanto, en el mercado editorial no dejaron de producirse novedades durante esos años. En

73. Plate, Leonor. Op. Cit. - 74. Caamaño, Roberto. Op. Cit.

1957 nació la revista Así, que tuvo una tirada inicial de 80.000 ejemplares pero, al poco tiempo, llegó a vender 600.000 con motivo del famoso “caso Burgos”. También salieron a la calle por esa época las revistas Mayoría, El Grillo de Papel y Tía Vicenta, ésta última con una tirada inicial de 50.000 ejemplares que duplicó rápidamente. El único diario nuevo que surgió entonces fue el vespertino Correo de la Tarde, editado por el ex oficial de marina Francisco Manrique. Por su parte, el tradicional diario La Prensa, que había sido expropiado por el peronismo y restituido a sus dueños por el gobierno militar, en 1956 alcanzó su mayor tirada de la historia: 800.000 ejemplares.

En 1958, considerada una temporada floja, Sir Thomas Beecham, contratado para dirigir cinco óperas en nuestro país, declaró: “En Buenos Aires hay un bello y viejo teatro con buena tradición tras él, pero abandonado a la destrucción y la rutina, sin la menor semblanza de una dirección inteligente. En realidad, un monumento a la desorganización”.⁷⁵ Como contrapartida, ese mismo año se reestructuró la Escuela de Ópera y Arte Escénico, y se incorporaron nuevas disciplinas: escenografía, régie, dirección orquestal, peluquería y maquillaje.

EL GOBIERNO DEL PRESIDENTE FRONDISI

Ese año asumió la presidencia de la Nación Arturo Frondizi, cuyo acuerdo con Juan Domingo Perón hacía suponer que se iniciaba una nueva etapa de profundos cambios políticos en el país, que lógicamente debían tener su correlato en la gestión del teatro. La situación preexistente, como pudimos ver, no resultaba muy halagüeña. Una temporada muy modesta en 1959 –año en que la Escuela de Ópera y Arte Escénico pasó a denominarse Instituto Superior de Arte– pareció confirmar la tendencia declinante. Sin embargo, a partir del año siguiente se produjeron algunas modificaciones que permitieron revertir esa tendencia.

En 1960, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires sancionó una ordenanza que modificaba el sistema de gobierno del teatro, que durante 1958 y 1959 había estado en manos de un Director General y un Director Administrativo. Esa disposición apuntaba a darles mayor estabilidad, previsibilidad y funcionalidad a los directivos. Por esa ordenanza municipal se constituyó un Consejo Directivo con cuatro directores: General, Artístico, Técnico y Administrativo. El Director General sería contratado por cuatro años, mientras que el Artístico y el Técnico lo serían por tres, en tanto que el Administrativo debía ser un funcionario de carrera nombrado por el Intendente. Por otra parte, se preveía la planificación de más de una campaña artística, con las correspondientes contrataciones, lo que permitiría programar las temporadas con antelación e independencia de los avatares de la política.⁷⁶

En el marco de este esfuerzo en pos de mayor previsibilidad, desde 1961 se estableció la modalidad de anunciar con seis meses de anticipación el plan de la temporada siguiente. Durante este mismo año, se instituyeron como cuerpos estables: la orquesta, el coro y el baile; mientras que se suprimieron los de Maestros, Artistas Líricos y Figurantes, cuyos integrantes mantuvieron la estabilidad, pero las vacantes, en lo sucesivo, no serían cubiertas y los reemplazos se harían por contrato. También en 1961, la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires se incorporó al Colón como organismo estable. En 1962 se instaló un circuito cerrado de televisión.

75. Plate, Leonor. Op. Cit. - 76. Caamaño, Roberto. Op. Cit.

Desde 1960 se inició un período de “aggiornamento” del teatro, que contempló los siguientes aspectos:⁷⁷

- Renovación casi total de escenografías y régies.
- Exigencia cada vez mayor del público.
- Empuje de la televisión.
- Aparición de nuevos materiales y nuevas técnicas.
- Reequipamiento, modernización y ampliación de las instalaciones.

Por todas las razones expuestas se puede afirmar, sin temor a equivocarse, que si bien desde el punto de vista de la producción cuantitativa de obras de ópera y otras actividades no resultó un período para destacar en especial, cualitativamente es muy digna de elogio la firme voluntad, apoyada en cuadros idóneos con trayectoria artística reconocida, que fue puesta en aras de recuperar a nuestro gran Coliseo de la debacle provocada por la gestión anterior.

En este período (1958-1963), no exento de inestabilidad política y planteos militares que llevaron al derrocamiento de Frondizi, se ofrecieron 365 funciones de ópera (un promedio de casi 61 por año). Las obras presentadas fueron 79 (un promedio de 13 por año), de las cuales 14 resultaron estrenos para este teatro. En estos seis años se pusieron en escena 66 óperas diferentes. Si se contabilizan otras actividades, además de la operística, se realizaron 1.046 funciones en total (un promedio de 174 por año) (ver cuadro 13).

La producción nacional se manifestó en 4 óperas de compositores argentinos (3 estrenos y una reposición), lo que representó un promedio anual de 0,67 obras locales, con una participación de 5,06 por ciento en el total de las óperas presentadas (ver cuadros 3 y 4).

Durante esos años, los artistas de fama internacional que actuaron en el Colón fueron, entre otros, los cantantes: Cornell MacNeil, Ana Moffo, Regine Crespin, Annelise Rothenberger y Jon Vickers; los directores de orquesta: Sir Thomas Beecham y Maurice Béjart; y el compositor Juan José Castro. En una Buenos Aires cuya población, según el Censo de 1960, se había estabilizado en las orillas de los tres millones de habitantes, seguían registrándose novedades en el mercado de diarios y revistas, que ya enfrentaba la durísima competencia del nuevo medio de comunicación estrella: la televisión. En materia de diarios, en este período se registró la aparición de Crónica, una publicación que

ACTIVIDADES ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD - 1956/57

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1956	17	3	66	27	123	189
1957	14	5	32		132	164
TOTAL	31	8	98		255	353

CUADRO 12. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (ver bibliografía consultada).

77. Caamaño, Roberto. Op. Cit.

alcanzaría gran impacto popular: de una tirada inicial de 20.000 ejemplares pasó, en poco tiempo, a 60.000 y luego a 100.000. Paralelamente, otro medio sensacionalista y de amplia aceptación popular, la revista Así, alcanzó una tirada de un millón y medio de ejemplares, si se suman sus tres ediciones semanales.

Por esa misma época vieron la luz pública por primera vez otras revistas: Claudia, Primera Plana (entre 40.000 y 50.000 ejemplares de tirada), Che (20.000 ejemplares), Usted (20.000 ejemplares), El Escarabajo de Oro, Azul y Blanco, Análisis y Panorama. Mientras tanto, uno de los diarios más antiguos y tradicionales, La Razón, logró superar sus propias marcas y pasó de una tirada de 500.000 ejemplares en 1960 a una de 900.000 tres años después. El ascendente diario Clarín, por su parte, se convirtió en el primer matutino argentino que publicó una revista dominical.

ACTIVIDADES ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD - 1958/63

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1958	13	1	65		111	176
1959	10	4	39		141	180
1960	12	2	56	66	142	198
1961	15	2	72		90	162
1962	14	3	68		103	171
1963	15	2	65		94	159
TOTAL	79	14	365		681	1046

CUADRO 13. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (ver bibliografía consultada).

EL GOBIERNO DEL PRESIDENTE ILLIA

Luego de la caída de Frondizi, se convocó a elecciones generales anticipadas. Con el peronismo proscripto y un respaldo popular de sólo el 22 por ciento de los votos, asumió la Presidencia de la Nación Arturo Umberto Illia. Durante su gobierno no se realizaron cambios en la estructura directiva del Teatro Colón, ni se registraron novedades significativas en su vida institucional. El hecho más destacado se produjo en 1966 –año de gestión compartida con el gobierno militar de Juan Carlos Onganía– con la renovación de la sala y la pintura de la cúpula que realizó Raúl Soldi, en reemplazo de la obra original de Marcel Jambón, que se había deteriorado y perdido para siempre en 1936. Entre 1964 y 1966 se continuó con la recuperación del teatro, que había iniciado el gobierno anterior, luego del fiasco de la llamada “Revolución Libertadora”. En este lapso se ofrecieron 239 funciones de ópera (un promedio de más de 79 por año). Las obras presentadas fueron 51 (un promedio de 17 por año), de las cuales 10 resultaron estrenos. En estos tres años se pusieron en escena 49 óperas distintas. Si se contabilizan todas las actividades realizadas, se efectuaron 601 funciones (un promedio de 200 por año) (ver cuadro 14).

ACTIVIDADES ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD - 1964/66

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1964	17	5	77		101	178
1965	15	2	80	49	135	215
1966	19	3	82		126	208
TOTAL	51	10	239		362	601

CUADRO 14. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (ver bibliografía consultada).

En cuanto a la producción nacional se presentaron 3 óperas de compositores argentinos, una de ellas estreno y dos reposiciones. Esto representó un promedio anual de una obra autóctona y una participación de éstas de 5,88 por ciento en el total de óperas exhibidas en el teatro (ver cuadros 3 y 4). Durante esos años, los artistas de renombre internacional que actuaron en el Colón fueron, entre otros, los cantantes: Christa Ludwig, Monserrat Caballé, Ana Moffo, Régine Crespin, Ángel Mattiello, Cornell MacNeil, Carlos Cosutta, Victoria de los Ángeles, Richard Tucker y Birgit Nilsson; y el director de orquesta Ferdinand Leitner.

En este período no aparecieron nuevos diarios, pero sí varias revistas, y se destacan la publicación infantil Antejito y el semanario Gente, éste último con una tirada inicial de 120.000 ejemplares (aunque vendió sólo 70.000, no deja de ser una cifra significativa). También salieron a la calle las revistas: Adán, Extra, Confirmado, Inédito y Acción, ésta última con una tirada de 60.000 ejemplares. Un dato demostrativo de la penetración en el público lector que habían logrado las revistas es que, en 1965, seis publicaciones de la editorial Julio Korn (Radiolandia, Antena, Goles, Vosotras, TV Guía y Antejito) totalizaban una circulación de siete millones de ejemplares por mes.⁷⁸

EL GOLPE MILITAR Y LA “REVOLUCIÓN ARGENTINA”

Con el golpe militar de Juan Carlos Onganía comenzó la denominada “Revolución Argentina”, un período caracterizado por la censura y la represión en el campo de la cultura, que tuvo su reflejo en las actividades del teatro mediante un hecho paradigmático: la prohibición, en 1967, de la puesta en escena de la ópera “Bomarzo”, obra del argentino Alberto Ginastera. Como antecedente de esta medida, ya habíamos citado la disolución de la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, dispuesta el año anterior.

La censura también alcanzó a los medios de prensa, aunque no sirvió para frenar la movilidad del mercado editorial. Un ejemplo: en 1966, los renunciados directivos de la editorial de la Universidad de Buenos Aires (EUDEBA) fundaron el Centro Editor de América Latina, que dejó una huella indeleble como órgano de divulgación cultural. Otra muestra de la dinámica en este campo es la tirada de los diarios de la época, que en 1966 vendían siete millones de ejemplares por semana.

Durante los casi siete años de gobierno militar aparecieron algunos diarios nuevos: uno de ellos,

CGT, como expresión del sindicalismo combativo en plena lucha contra la dictadura; los otros dos, La Opinión (con una tirada inicial de 50.000 ejemplares) y Mayoría (con una tirada inicial de 80.000 ejemplares), con sus diferentes matices políticos, como respuesta al proceso de apertura política que se iniciaba en las postrimerías de la autodenominada “Revolución Argentina”.

Antes de que alumbraran estos nuevos diarios, uno viejo cerraba sus páginas a fines de 1967: El Mundo, y dejó como sucesor al que había sido su competencia desde 1945. Efectivamente, a partir del cierre de El Mundo, el diario Clarín subió sus ventas de 347.000 a 424.000 ejemplares. El viejo Cronista Comercial, por su parte, se relanzó en 1971 con el nombre El Cronista, como un diario de información general.

Veamos qué pasaba con otros diarios antiguos y tradicionales, en una ciudad que seguía poblacionalmente estancada en los casi tres millones de habitantes (según el Censo de 1970). Mientras, La Nación y La Prensa redujeron sus tiradas a 240.000 y 350.000 ejemplares, respectivamente, La Razón, que había alcanzado un pico máximo de un millón y medio de ejemplares (en 1967), tenía una tirada de 500.000 en 1969, la misma cantidad que su competidor Crónica, que crecía a expensas suyas.

En cuanto a las revistas, podemos mencionar la aparición de: Siete Días, Todo es Historia, la juvenil Pinap (con una tirada de 35.000 ejemplares y que luego daría lugar a Pelo), Los Libros, Mercado, Periscopio (con una tirada de 40.000 ejemplares), Semana Gráfica (con una tirada de 90.000 ejemplares), Week End y Satiricón (que tuvo una tirada inicial de 40.000 ejemplares). Las ya consagradas Confirmado y Primera Plana, en tanto, tenían una tirada de 60.000 ejemplares cada una. Y la ascendente revista Gente en 1970 alcanzó la tirada récord de 300.000 ejemplares. Por su parte, en 1972, las infantiles Billiken y Antejito sacaban a la calle más de 200.000 ejemplares cada una.

Sin perjuicio de la validez de las consideraciones sobre la censura, la gestión de estos años en el Colón ofrece algunos claros entre los oscuros: por ejemplo, también en 1967 fue creada la Ópera de Cámara, una iniciativa del entonces Director Artístico Enzo Valenti Ferro; en 1968 se iniciaron las obras de refacción y ampliación del teatro; y en 1969 por primera vez se realizaron dos grabaciones fonográficas de óperas. En el mismo sentido, no podemos dejar de mencionar el estreno de la anteriormente prohibida “Bomarzo”, si bien se autorizó recién en 1972, en plena organización de la retirada de los militares del gobierno.

Como dato anecdótico, aunque demostrativo de la fama internacional del Teatro Colón, es interesante consignar que en 1968 se realizó en Buenos Aires el rodaje de la película “El gran robo”, del director italiano Dino Risi, cuyo argumento gira en torno a un delito que se comete en nuestro teatro durante una representación de la ópera “La Traviata”.

Estos años duros también conllevaron una carga trágica para las manifestaciones artísticas con la muerte –en un accidente aéreo en 1971– de nueve integrantes del cuerpo de baile del Colón, con Norma Fontenla y José Neglia entre sus primeras figuras.

Entre 1967 y 1972 se ofrecieron 444 funciones de ópera (un promedio de 74 por año). Las obras presentadas fueron 111 (un promedio de 18 por año), de las cuales 31 resultaron estrenos. En estos seis años se pusieron en escena 103 óperas distintas. Si se contabilizan otras actividades, además de las operísticas, se realizaron 995 funciones en total (un promedio de más de 165 por año) (ver cuadro 15). La producción nacional en este período se expresó en 5 óperas de compositores argentinos, 2 de

78. Ulanovsky, Carlos. Op. Cit.

ACTIVIDADES ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD - 1967/72

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1967	22	4	86		115	201
1968	21	5	89		91	180
1969	19	6	76	103	87	163
1970	19	7	71		83	154
1971	17	5	68		99	167
1972	13	4	54		76	130
TOTAL	111	31	444		551	995

CUADRO 15. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (ver bibliografía consultada).

ellas estrenos y 3 reposiciones. Esto representó un promedio anual de 0,83 obras autóctonas y una participación de éstas de 4,5 por ciento en el total de óperas presentadas (ver cuadros 3 y 4).

Los artistas de fama internacional que actuaron durante esos años fueron, entre otros, los cantantes: Teresa Berganza, Gwyneth Jones, Birgit Nilsson, Elisabeth Schwarzkopf, Joan Sutherland, Leontyne Price, Sherril Milnes, Plácido Domingo y Victoria de los Ángeles; y el director de orquesta Zubin Mehta. Como se puede apreciar, a pesar de la censura y la represión en el ámbito de la cultura, en este período el teatro mantuvo el nivel de producción de los dos anteriores, en buena medida gracias a la gestión de un grupo dirigencial idóneo, con nombres de la talla de Roberto Caamaño y Enzo Valenti Ferro, que había iniciado un proceso de recuperación de nuestra principal sala lírica a comienzos de la década del 60. Algunos de estos hombres formaron parte de la nueva estructura del Consejo Directivo del Colón, modificada en 1967, que se integraba con un Director General y Artístico, un Director Técnico y un Director Administrativo. Los dos primeros eran contratados por el Ejecutivo municipal por el término de dos años, con opción a uno más; mientras que el Director Administrativo debía ser funcionario de carrera designado por el municipio.

EL RETORNO DEL PERONISMO

En 1973, con el restablecimiento de la democracia y el regreso del peronismo al gobierno, luego de casi dos décadas de proscripciones, se abrió una etapa de grandes y favorables expectativas sobre el futuro del país, con indudables repercusiones en el terreno de la cultura, donde se esperaba un renacimiento de la libertad creadora después de los años de censura y represión. Sin embargo, al poco tiempo, y especialmente a partir de la muerte de Juan Domingo Perón, la violencia política resurgió con fuerza y fueron ganando espacio nuevamente las medidas represivas y coactivas de la libertad de expresión, como un oscuro preanuncio de lo que vendría después.

Pese al contexto poco favorable para las manifestaciones artísticas y culturales, una vez más las actividades del Colón parecieron sustraerse a la situación general, como si el teatro poseyera un

espíritu propio, ajeno a los avatares de la coyuntura y empeñado en mantener el prestigio en alto. Con un interventor a cargo de la dirección desde 1974, entre 1973 y 1975 se ofrecieron 222 funciones de ópera (un promedio de 74 por año). Las obras presentadas fueron 43 (un promedio mayor a 14 por año), de las cuales 6 resultaron estrenos para esta sala. En estos tres años se pusieron en escena 33 óperas diferentes. Si se contabilizan otras actividades, además de las operísticas, se realizaron 632 funciones en total (un promedio de más de 210 por año) (ver cuadro 16).

La producción nacional se materializó en la presentación de 2 óperas de compositores argentinos (ambas reposiciones), lo que significó un promedio anual de 0,67 obras locales y una participación de éstas de 4,65 por ciento en el total de óperas exhibidas en este período (ver cuadros 3 y 4).

Los artistas de fama internacional que actuaron en este período fueron, entre otros, los cantantes: José Carreras, Sherrill Milnes, Ángel Mattiello, Ana María González, Renato Cesari, Ricardo Cassinelli y Carlos Guichandut; la bailarina Maia Plissetskaia; y el director de orquesta Simón Blech. Entre esos nombres se observa una preponderancia de intérpretes argentinos, debido a que las autoridades pusieron especial énfasis en la presentación de artistas nacionales. Éste resultó uno de los rasgos más salientes de la gestión. Otro fue que se completaron las obras de refacción y ampliación del teatro iniciadas en 1968, bajo la dirección del arquitecto Mario Roberto Álvarez. El tercer aspecto relevante del período lo vemos en la gran cantidad de funciones de ballet, conciertos y otras disciplinas, que acentuó la tendencia –señalada anteriormente– a ofrecer un mayor número de espectáculos no operísticos, en sintonía con el cambio de preferencias del público que había comenzado varias décadas atrás.

Se puede advertir, tanto por las actividades cumplidas como por la calidad de los artistas contratados, que se logró mantener un nivel de producción en línea con los de las gestiones anteriores y acorde con los antecedentes del Colón.

En estos años, el mercado editorial se movió al influjo de la situación general. Con el renacer de la democracia y el fin de las proscripciones, 1973 marcó la aparición de nuevos diarios y nuevas revistas que buscaban capitalizar la apertura política. Así, salió nuevamente a la calle el diario El Mundo, como vocero oficioso del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), con una tirada de 100.000 ejemplares; y también reapareció un diario con el viejo nombre de Noticias, patrocinado por el grupo Montoneros. De los diarios ya existentes, Crónica siguió creciendo y alcanzó una tirada de 800.000 ejemplares en 1974.

ACTIVIDADES ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD - 1973/75

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1973	13	4	67		122	189
1974	17	0	86	33	136	222
1975	13	2	69		152	221
TOTAL	43	6	222		410	632

CUADRO 16. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (ver bibliografía consultada).

En materia de revistas se anotaron las siguientes novedades: Redacción, Descamisados (90.000 ejemplares), Crisis (34.000 ejemplares) y Cuestionario (30.000 ejemplares). Satiricón, por su parte, en 1974 ya tiraba 250.000 ejemplares, es decir que, en dos años, había más que quintuplicado su tirada inicial. Panorama, mientras tanto, distribuía 20.000 ejemplares.

EL “PROCESO” MILITAR

Las amenazas, las persecuciones y los atentados perpetrados contra artistas, intelectuales y periodistas por el grupo parapolicial “Alianza Anticomunista Argentina” –la llamada “triple A” – se intensificaron a partir de 1975 y fueron la antesala del golpe militar de 1976, que dio inicio al autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, que se extendió hasta 1983.

Luego de los dos primeros años de ese proceso, en los que se ejecutó una política de aniquilamiento –por medio de secuestros, torturas y asesinatos– de personas consideradas subversivas, en 1978, en coincidencia con la realización del campeonato mundial de fútbol en nuestro país, el gobierno militar desplegó una intensa campaña propagandística para contrarrestar las denuncias sobre la violación sistemática de los derechos humanos, que habían alcanzado gran repercusión internacional.

En el marco de esa campaña, en el Teatro Colón se abrió una instancia de considerable afluencia de artistas extranjeros de categoría reconocida, en un intento por revertir el desprestigio externo de la Junta Militar gobernante. Entre otros, actuaron los cantantes: Plácido Domingo, Victoria de los Ángeles, Birgit Nilsson y Frederica von Stade; los bailarines: Vladimir Vassiliev, Ekaterina Maximova, Mikhail Baryshnikov, Nadiezhda Pavlova y Viacheslau Gordiev; y los directores de orquesta Kurt Masur y Zubin Mehta. De los artistas argentinos con fama internacional se presentaron los cantantes: Ricardo Cassinelli, Carlos Cossutta, Renato Cesari, Ángel Mattiello y Ana María González; y el director de orquesta Daniel Barenboim.

También en 1978 volvió a la dirección artística Enzo Valenti Ferro, y se constituyó la Fundación Teatro Colón con el objetivo de “coadyuvar a que la misión del Teatro Colón pueda ser cumplida con el mayor grado de calidad y eficiencia, en tanto esa institución promueva y difunda el arte lírico, musical y coreográfico universal en sus expresiones más jerarquizadas”.

En un contexto en que el teatro representaba una importante herramienta propagandística hacia el exterior, entre 1976 y 1983 se ofrecieron 519 funciones de ópera (un promedio de casi 65 por año). Las obras presentadas fueron 100 (un promedio superior a 12 por año), de las cuales 20 resultaron estrenos (6 de estos estrenos se produjeron en 1982). En estos ocho años se pusieron en escena 90 óperas distintas (ver cuadro 17).

Respecto de la producción nacional, podemos señalar que se ofrecieron 6 óperas de compositores argentinos, una de ellas estreno y 5 reposiciones. Esto representó un promedio anual de 0,75 obras locales y una participación de éstas de 6 por ciento en el total de óperas presentadas en este período (ver cuadros 3 y 4).

Esos datos nos permiten observar una cierta declinación de la actividad operística respecto de los períodos anteriores, aunque con una fuerte presencia de figuras prestigiosas, no sólo del género

lírico sino también de otras disciplinas, como el ballet y el concierto.

En cuanto al mercado editorial, el movimiento más intenso se registró por el lado de las revistas, con la aparición de una buena cantidad de publicaciones nuevas, de las cuales varias intentaban ocupar el espacio político vacante ante la prohibición del funcionamiento de los partidos. En este período salieron a la calle: Somos, La Semana, Expreso Imaginario, Mad, Pájaro de Fuego, Línea, Punto de Vista, El Ornitorrinco, Status, El Porteño (que, en 1981, vendió 5.000 ejemplares de su tirada inicial de 7.000), Uno Mismo (que pasó de una tirada inicial de 3.000 ejemplares a 20.000 en poco tiempo), Semanario, Perfil y Humor (con una tirada inicial de 40.000 ejemplares, de los cuales se vendieron 20.000, pero cinco años después alcanzó los 280.000). Por esta época, la revista femenina Vosotras tiraba 100.000 ejemplares.

Respecto de los diarios, se produjeron dos novedades al comienzo del período y dos al final. En el inicio del régimen militar primero apareció *Ámbito Financiero*, que comenzó como un boletín de circulación bastante restringida y creció rápidamente hasta convertirse en un matutino importante; y luego *Convicción*, vocero oficioso del proyecto político del almirante Massera. Hacia 1982, como una suerte de anticipo del regreso de la democracia, salieron a la calle dos matutinos que expresaban, cada uno a su manera, dos corrientes antagónicas del peronismo: *La Voz*, que se identificaba con los sectores contestatarios y de izquierda de ese movimiento; y *Tiempo Argentino* que, de manera menos explícita, sintonizaba con la ortodoxia peronista.

Respecto de los diarios tradicionales, podemos señalar que, al promediar el proceso militar en 1979, *Clarín* había llegado a una tirada diaria de 700.000 ejemplares, en un contexto general de franca disminución de las ventas del conjunto de los periódicos porteños, como veremos enseguida. Pese a esta dinámica, la represión y la censura –que tuvieron sus primeras manifestaciones hacia fines de 1974– dejaron una huella profunda en el mercado de diarios y revistas. Según una investigación de Pedro Arejera, entre 1973 y 1983 se duplicó el número de empresas editoriales,

ACTIVIDADES ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD - 1976/83

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1976	10	0	60		123	183
1977	11	2	56		136	192
1978	12	3	64		104	168
1979	12	3	68		s/d	s/d
1980	13	3	59	90	92	151
1981	12	2	61		s/d	s/d
1982	15	6	86		s/d	s/d
1983	15	1	65		s/d	s/d
TOTAL	100	20	519		s/d	s/d

CUADRO 17. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978), Leonor Plate (de 1979 a 1983) y la Dirección General de Estadísticas y Censos del GCBA. Ver bibliografía consultada.

pero la cantidad de lectores se redujo a la mitad, en una ciudad cuya población total no había sufrido casi modificaciones (según el Censo de 1980, seguía apenas por debajo de los tres millones de personas). En el último año del gobierno militar, once diarios porteños no superaban el millón cien mil ejemplares de tirada diaria, cuando diez años antes, los cinco diarios más importantes se acercaban a dos millones de ejemplares por día.⁷⁹

En lo referente a las revistas, de acuerdo con una información de la empresa Mercados y Tendencias –elaborada para la Asociación Argentina de Editores de Revistas– en 1983 las dos terceras partes de la población urbana de todo el país (16.400.000 personas) era lectora de este tipo de publicaciones. La venta semanal en septiembre de ese año, según el Instituto Verificador de Circulaciones, era la siguiente: Gente (147.498 ejemplares), Siete Días (64.297 ejemplares), La Semana (60.000 ejemplares) y Radiolandia 2000 (54.491 ejemplares).⁸⁰

EL GOBIERNO DEL PRESIDENTE ALFONSÍN

Con la recuperación de la democracia hacia fines de 1983, se inició un reverdecir de las actividades culturales particularmente notorio en la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, el primer año pleno de democracia (1984) fue de un intenso movimiento artístico y cultural en la urbe porteña. Sin embargo, esta revitalización no se trasladó productivamente al Teatro Colón, como podremos apreciar a continuación.

Entre 1984 y 1988 se ofrecieron 286 funciones de ópera (un promedio de 57 por año). Las obras presentadas fueron 50 (un promedio de 10 por año), de las cuales 6 resultaron estrenos. En estos cinco años se pusieron en escena 47 óperas diferentes (ver cuadro 18). Estos datos muestran una acentuación de la tendencia declinante de la actividad operística, que ya no se volvería a revertir como veremos más adelante.

En cuanto a la producción nacional, se presentaron 4 óperas de compositores argentinos, una de ellas estreno y 3 reposiciones. Esto significó un promedio anual de 0,8 obras autóctonas y una participación de éstas de 8 por ciento en el total de óperas exhibidas en este período (ver cuadros 3 y 4).

Posiblemente, la declinación de la actividad operística general haya sido consecuencia, además de los factores ya señalados con anterioridad, de la sucesión de cambios en la dirección general y artística que se registraron a partir de 1982 y que fueron sumergiendo al teatro dentro de una inestabilidad que afectaría el curso de las siguientes temporadas.⁸¹

Como hecho positivo podemos destacar que, entre 1987 y 1988 (80º aniversario del teatro), se realizaron trabajos de modernización de la maquinaria escénica, con la incorporación de tecnología para el manejo de decorados y para agilizar cambios de escena, y se instaló un circuito cerrado de televisión.

En este período hubo escasa presencia de artistas de renombre internacional, situación que fue compensada con una alta participación de intérpretes locales. Entre las actuaciones más destacadas podemos mencionar a los cantantes: Régine Crespin, Luciano Pavarotti, Ana María González y Ricardo Cassinelli; a los directores de orquesta: Ferdinand Leitner, Simón Blech, Franz Paul Decker y Miguel Ángel Veltri; y a la bailarina Alicia Alonso.

79. Ulanovsky, Carlos. Op. Cit. - 80. Ibídem. - 81. Revista La Nación. Edición especial con motivo del centenario del Teatro Colón [22 de mayo de 2008].

ACTIVIDADES ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD - 1984/88

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1984	11	1		80	s/d	s/d
1985	12	0		79	122	201
1986	10	2	47	47	s/d	s/d
1987	13	3		64	s/d	s/d
1988	4	0		16	s/d	s/d
TOTAL	50	6		286	s/d	s/d

CUADRO 18. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978), Leonor Plate (de 1979 a 1983) y la Dirección General de Estadísticas y Censos del GCBA. Ver bibliografía consultada.

El renacimiento de la libertad de expresión no tuvo un reflejo lineal en el mercado editorial. En el primer tramo del gobierno democrático aparecieron nuevas publicaciones, pero hacia fines de 1986 y comienzos de 1987, al influjo del deterioro de la situación económica y social, se sumaron distintos factores que incidieron negativamente en la evolución de diarios y revistas:⁸²

- Desaparición de varios medios
- Reducción de páginas
- Desabastecimiento de papel prensa
- Disminución de la inversión publicitaria
- Descenso de las ventas
- Graves conflictos gremiales
- Desocupación

Respecto de los diarios, se registraron tantas altas como bajas. En 1985 se publicó El Diario del Juicio, dedicado a informar sobre todo el proceso de enjuiciamiento a las Juntas Militares, que tuvo una tirada inicial de 100.000 ejemplares. Pero ese mismo año dejó de aparecer La Voz, y un año después cerró Tiempo Argentino. En 1987 salió a la calle Página 12, con una tirada inicial de 30.000 ejemplares, de los cuales se vendieron 26.000. Entre los diarios tradicionales, la novedad fue que en 1984 La Razón cambió su formato sábana por el tabloide y se transformó de vespertino en matutino.

En cuanto a las revistas, prácticamente todas las altas se transformaron luego en bajas. De las que alcanzaron mayor notoriedad, podemos mencionar el caso de El Periodista, que salió a la calle en 1984 y llegó a vender 85.000 ejemplares, pero debió cerrar en 1989. También en ese año dejó de aparecer La Semana, pero fue reemplazada por Noticias. Por otro lado, en este período se publicaron varias revistas de vida efímera, la mayoría de inspiración radical: Magazine, Creación, El Expreso y El Ciudadano. Entre las revistas tradicionales, la popular Gente en 1985 registró una tirada de 245.000 ejemplares.

82. Ulanovsky, Carlos. Op. Cit

EL GOBIERNO DEL PRESIDENTE MENEM

Producto de la eclosión de la crisis antes mencionada, a mediados de 1989 asumió el gobierno en forma anticipada Carlos Menem, ganador de las elecciones presidenciales realizadas ese año. La gravedad de la situación general repercutió, de forma inevitable, en el funcionamiento del Teatro Colón: la temporada de 1989 se inició muy tardíamente, se presentaron sólo tres óperas y se ofrecieron apenas cinco funciones líricas. De todos modos, al margen de esta coyuntura, y a pesar de la recuperación en materia económica y social, observamos en todo el período una confirmación de la tendencia declinante de la actividad operística, que ya habíamos señalado.

Entre 1989 y 1996 (último año en que el Intendente de la Ciudad de Buenos Aires fue designado por el Poder Ejecutivo Nacional), se ofrecieron 358 funciones de ópera (un promedio de casi 45 por año). Las obras presentadas fueron 86 (un promedio de casi 11 por año), de las cuales 18 resultaron estrenos para este teatro. En estos ocho años se pusieron en escena 71 óperas distintas (ver cuadro 19). La producción nacional se expresó en la exhibición de 10 óperas de compositores argentinos, 9 de ellas estrenos y una reposición, lo que representó un promedio anual de 1,25 obras locales. En tanto, la participación de éstas en el total de óperas presentadas en este período fue de 11,63 por ciento, la más alta en toda la historia del teatro (ver cuadros 3 y 4).

Como contrapartida de estos datos, con la designación de Sergio Renán en la Dirección General en 1990 se produjeron algunas iniciativas importantes, como la creación del Centro de Experimentación del Teatro Colón, con el objetivo de mantener al público en contacto con las transformaciones en el seno de la creación musical misma. En ese año, además, comenzó a usarse en la sala el sistema de subtítulo de las óperas.

También corresponden a este período la creación de la Orquesta Académica del Teatro Colón, en 1995, con la finalidad de formar jóvenes instrumentistas; y la presentación de la colección de discos compactos y videos con la etiqueta editorial del teatro, entre los que se destaca el CD *Las voces del Teatro Colón*, realizado sobre la base de grabaciones directas que se tomaron desde el escenario durante décadas.

Varios artistas de renombre internacional, extranjeros y nacionales, actuaron entre 1989 y 1996. Entre otros, podemos mencionar a los cantantes: Ricardo Cassinelli, Paula Almerares, Sherrill Milnes, Alfredo Kraus, Ana María González, Leona Mitchell, Dimitri Hvorostovsky, José van Dam, Ferruccio Furlanetto, Cecilia Díaz y Luis Lima; y a los directores de orquesta Franz Paul Decker y Miguel Ángel Veltri.

En estos años, el mercado editorial sufrió una transformación fundamental a partir de que en 1990 fue eliminada la prohibición que tenían los propietarios de medios gráficos de poseer radios y canales de televisión, lo que permitió el nacimiento de los grandes monopolios informativos. El poder que adquirieron entonces las empresas de multimedios posibilitó que se convirtieran en un espacio público equivalente a la política, y que el periodismo desempeñara roles que tradicionalmente pertenecieron a las instituciones intermedias de la sociedad, como los partidos políticos, los sindicatos y la Iglesia.⁸³

A raíz del desarrollo de las computadoras personales y del surgimiento de Internet, otra novedad

ACTIVIDADES ETAPA DE GESTIÓN DE LA MUNICIPALIDAD - 1989/96

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1989	3	2	5		s/d	s/d
1990	8	3	39		90	129
1991	9	1	40		s/d	s/d
1992	11	3	52		s/d	s/d
1993	13	1	55	71	s/d	s/d
1994	14	2	62		s/d	s/d
1995	15	3	52		144	196
1996	13	3	53		s/d	s/d
TOTAL	86	18	358		s/d	s/d

CUADRO 19. Fuente: elaboración propia en base a datos de Leonor Plate (1989 a 1996) y Dirección General de Estadísticas y Censos del GCBA (1990 y 1995). Ver bibliografía consultada.

trascendente en este campo fue la aparición de los diarios digitales, que en 1994, con la experiencia pionera de El Cronista, comenzaron a disputar un lugar en el universo mediático.

Quizá por la irrupción de este nuevo actor de la información periodística, la evolución de los diarios en este período resultó bastante errática. La mayoría de los periódicos de reciente aparición tuvo una vida corta: Sur, que había salido a la calle en 1989, duró apenas veinte meses; El Expreso vio la luz en 1995 y cerró un año después; y Extra sólo existió entre 1990 y 1992. Únicamente el deportivo Olé, que apareció en 1996 con una tirada de 130.000 ejemplares, sigue ofreciéndose diariamente en los quioscos. Entre los tradicionales, mientras el octogenario La Razón cerró en 1990 y reapareció con nuevos dueños en 1992, pero muy lejos ya de sus épocas de oro y sus tiradas masivas; el longevo La Prensa apenas lograba vender 30.000 ejemplares en 1993.

Por el lado de las revistas, el panorama resultó un poco más alentador con la aparición de las siguientes publicaciones: las femeninas Mía (con una tirada de 145.000 ejemplares en 1991) y Mujeres & Compañía (con una tirada de 10.000 ejemplares en 1995), la juvenil 13/20 (con una tirada de 50.000 ejemplares en 1991), la cultural La Maga (con una tirada inicial de 3.000 ejemplares, que rápidamente escaló a 10.000 y luego a 20.000); y la farandulesca Caras, que salió a competir con Gente. De las revistas ya existentes, se destaca la desaparición de Somos en 1993, cuya tirada había descendido por debajo de los 9.000 ejemplares por la competencia con Noticias; mientras que Gente soportaba una continua baja en sus tiradas, y registró 190.000 ejemplares en 1995 y 130.000 en 1996.

Es por esta época de dura competencia y descenso de las ventas, con una población porteña de crecimiento casi nulo (apenas 42.000 habitantes más que en 1980, según el Censo de 1991), que los diarios y las revistas introdujeron la oferta de productos extras con sus ediciones, como libros, discos compactos y juegos con premios para atraer a sus potenciales lectores. Una prueba de lo difícil y competitivo que se había tornado el mercado editorial la constituye el siguiente dato: en junio de 1996, los quioscos ofrecían 2.200 títulos diferentes –mitad nacionales y mitad importados– entre diarios, revistas, libros, fascículos, discos compactos, etcétera.⁸⁴

83. Ulanovsky, Carlos. Op. Cit.

84. Ulanovsky, Carlos. Op. Cit.

E. LA ETAPA DE LA GESTIÓN DEL GOBIERNO DE LA CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES

LA GESTIÓN DE FERNANDO DE LA RÚA

El período comprendido entre 1997 y 1999 se caracterizó por una fuerte conflictividad laboral y gremial en el Teatro Colón, que afectó de manera intermitente el desarrollo de las actividades artísticas. Paradójicamente, cuando comenzaba una nueva y trascendental etapa institucional en la ciudad de Buenos Aires, que por primera vez en su historia tenía un Jefe de Gobierno electo por el voto popular y no por una decisión del Poder Ejecutivo Nacional, el Colón manifestaba un retroceso que, si bien iniciado tiempo atrás, hasta ese momento había logrado disimularse por la extraordinaria vitalidad y vida propia de nuestro teatro.

Nuevos cambios en el sistema de conducción, que incluyeron, a comienzos de 1998, un frustrado consejo asesor, presupuestos insuficientes, un descenso marcado en la recaudación, y la notoria caída de los abonos, fueron los factores principales que confluyeron para catalizar el malestar de los cuerpos artísticos y técnicos.⁸⁵ Este deterioro tuvo su correlato presupuestario, que se expresó en la disminución de la participación de los recursos asignados al teatro en el presupuesto total del área de Cultura: de un 37 por ciento en 1997, a un 26 por ciento en 1998 y a un 21 por ciento en 1999 (ver cuadro 21). Pese a este contexto negativo, algunos consideran que la de 1999 fue una de las mejores temporadas de toda esa década.⁸⁶

Durante este período, se ofrecieron 156 funciones de ópera (un promedio de 52 por año). Las obras presentadas fueron 34 (un promedio de 11 por año), de las cuales 2 resultaron estrenos. En estos tres años se pusieron en escena 34 óperas diferentes (ver cuadro 22).

Respecto de la producción nacional, podemos señalar que se ofrecieron 3 óperas de compositores argentinos (un estreno y 2 reposiciones), lo que representó un promedio anual de una obra autóctona y una participación de los autores locales de 8,82 por ciento en el total de óperas presentadas (ver cuadros 3 y 4).

Los artistas nacionales y extranjeros de fama internacional que se presentaron entre 1997 y 1999 fueron, entre otros, los cantantes: Plácido Domingo, Ricardo Cassinelli, Paula Almerares, Sherrill Milnes, Cecilia Díaz, Carlos Cossutta, Marcelo Álvarez, Dimitri Hvorostovsky, Mirella Freni, Frederica von Stade, José Cura y Darío Volonté; los directores de orquesta Franz Paul Decker y Miguel Ángel Veltri; el pianista Bruno Gelber; y los bailarines: Julio Bocca, Paloma Herrera y Maximiliano Guerra. En el mercado editorial, no hubo grandes novedades por el lado de los diarios. Apenas podemos mencionar el relanzamiento de La Razón como vespertino de circulación gratuita en estaciones de trenes y subterráneos. En cuanto a las revistas, se registraron dos apariciones exitosas: la revista semanal Pronto y la infantil Genios, publicaciones que en la actualidad lideran el ranking de venta. Donde sí se registró un crecimiento notable, tanto de nuevos títulos como de ejemplares editados, fue en el sector de los libros. Respecto de los títulos, según datos de la Agencia Argentina de ISBN, en 1997 se presentaron 10.374 nuevos (1.500 más que el año anterior); mientras que en 1998 hubo 11.535 novedades, y 12.291 en 1999. En lo referente a la cantidad de ejemplares impresos, de

85. Revista La Nación. Op. Cit. - 86. Plate, Leonor. Op. Cit.

GOBIERNOS ETAPA DE GESTIÓN DE LA CIUDAD AUTÓNOMA

Etapa	Año	Presidente de la Nación	Intendente/Jefe de Gobierno
	1997	Carlos Saúl Menem	Fernando De La Rúa
	1998	Carlos Saúl Menem	Fernando De La Rúa
	1999	Carlos S. Menem/Fernando De La Rúa	Fernando De La Rúa/Enrique Olivera
Gestión	2000	Fernando De La Rúa	Enrique Olivera/Aníbal Ibarra
Ciudad	2001	De La Rúa/R. Puerta/R. Saá/E. Camaño	Aníbal Ibarra
Autónoma	2002	Eduardo Camaño/Eduardo Duhalde	Aníbal Ibarra
	2003	Eduardo Duhalde/Néstor Carlos Kirchner	Aníbal Ibarra
	2004	Néstor Carlos Kirchner	Aníbal Ibarra
	2005	Néstor Carlos Kirchner	Aníbal Ibarra
	2006	Néstor Carlos Kirchner	Aníbal Ibarra/Jorge Telerman
	2007	Néstor Kirchner/Cristina F. de Kirchner	Jorge Telerman/Mauricio Macri
	2008	Cristina Fernández de Kirchner	Mauricio Macri

CUADRO 20. Notas: El año 2000 se considera parte de la gestión de Aníbal Ibarra, porque si bien asumió en agosto de ese año, pertenecía a la misma fuerza política que Enrique Olivera (la Alianza entre UCR y FREPASO). La gestión de Jorge Telerman se considera como parte de la misma gestión que Aníbal Ibarra, porque era su Vicejefe de Gobierno y asumió luego de la destitución de aquél. El año 2007 se considera parte de la gestión de Jorge Telerman, porque Mauricio Macri asumió recién en diciembre de ese año.

acuerdo con la información de la citada Agencia, en 1997 se registraron más de 53 millones (10 millones por encima de 1996), en tanto que en 1998 se editaron casi 54 millones y medio, y en 1999 cerca de 72 millones.

LA GESTIÓN DE ANÍBAL IBARRA Y EL INTERINATO DE JORGE TELERMAN

Entre los años 2000 y 2007, la situación del Colón estuvo muy lejos de mejorar, pese a que la proximidad de su Centenario pudo haber obrado como un estímulo para revitalizar la gestión. En las vísperas del centésimo cumpleaños se anunció un plan de restauración integral, llamado "Máster Plan", que se fue diluyendo con el tiempo y cuyo resultado más notorio no se reflejó en

las obras proyectadas sino en las puertas cerradas del teatro.

El inicio de la gestión de Aníbal Ibarra en 2000 no pudo ser menos auspicioso para el Colón: fue un año muy convulsivo, con dos conflictos gremiales importantes, cambio de dirección y suspensión de la temporada. Por otra parte, la participación del presupuesto del teatro en el presupuesto total del área de Cultura cayó a uno de los niveles más bajos de la última década: 19 por ciento (ver cuadro 21). La única buena noticia vino de un grupo de especialistas que establecieron que nuestro teatro posee la mejor acústica del mundo.⁸⁷

Esa excelencia acústica permitió compensar en parte la merma en la actividad oficial, ya que algunas entidades privadas prestigiosas, como el Mozarteum Argentino, alquilaron la sala para organizar conciertos de extraordinario nivel, en muchos casos ejecutados por las más grandes orquestas y los más grandes conjuntos de cámara del mundo.⁸⁸

En 2001, a los problemas de gestión se sumaron los fallecimientos de tres directores (el General Ejecutivo, el de Escena y el del Coro Estable) y la renuncia del Director Musical; mientras siguieron los reclamos por las políticas de ajuste en el área cultural, en el marco de las crecientes restricciones económicas en el ámbito nacional. La participación presupuestaria del teatro en los recursos asignados a la totalidad del área de Cultura se recuperó apenas un punto respecto del año anterior: 20 por ciento (ver cuadro 21).

En el 2002, en plena crisis de la Argentina, los problemas económicos afectaron seriamente la temporada. La insuficiencia presupuestaria, la menor recaudación y la caída de los abonos derivaron en la cancelación y postergación de funciones. Paradójicamente, ese año había registrado una recuperación de la participación del presupuesto del Teatro Colón en el presupuesto total del área de Cultura, que llegó al 28,54 por ciento (ver cuadro 23). Claro está que la significación de ese porcentaje estuvo acotada por un contexto de merma significativa de los recursos del sector público en general. Un informe de la Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires estableció que casi la mitad de la programación original de ópera para 2002 sufrió desvíos, ya sea por cancelación o por cambio de fecha.⁸⁹ Como contrapartida de tantas limitaciones, ese año se inauguró un sistema de amplificadores magnéticos para facilitar la apreciación musical de personas con problemas auditivos.

Otro informe de este organismo de control detectó, entre diversas causales de los problemas de gestión, que entre 2000 y 2002 el promedio de permanencia de las máximas autoridades del teatro, que en los cuarenta años anteriores había sido de dos años y medio, descendió a menos de dos años y un trimestre.⁹⁰ Además, en ese lapso de sólo tres años hubo nada menos que cuatro decretos del Gobierno de la Ciudad que modificaron la estructura orgánica y la dependencia funcional del Colón.

PRESUPUESTOS 1996-2001 (en miles de pesos)

Año	Vigente	% part. vig.*
1996	36,889	
1997	49,258	37
1998	55,143	26
1999	44,287	21
2000	41,878	19
2001	42,381	20

CUADRO 21. Fuentes: 1996/97, Dirección General de Contaduría General. 1998/2001, Cuenta de inversión de los respectivos ejercicios y elaboración propia de la AGCBA. Datos extraídos del informe N° 2.03.00.02.02. Notas:* Participación del presupuesto del Teatro Colón en el presupuesto total del área de Cultura.

Relacionado con esa mayor rotación de autoridades, el mismo informe de auditoría señaló la falta de una planificación adecuada de las temporadas. En referencia a este tipo de régimen –el de temporada– ese informe advirtió que “.... genera la necesidad de planificar, como mínimo, tres temporadas además de la que se encuentra en curso de realización, ya que la falta de antelación en la programación de las temporadas futuras disminuye la probabilidad de contar con la participación de los artistas mejor calificados y además impide el mejor aprovechamiento de los recursos materiales. El Teatro Colón sigue sin efectuar programación plurianual de temporada”.

ACTIVIDADES ETAPA DE GESTIÓN DE LA CIUDAD AUTÓNOMA

Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1997	12	0	48		s/d	s/d
1998	11	1	52	34	s/d	s/d
1999	11	1	56		s/d	s/d
2000	11	2	53		108	161
2001	8	0	44		146	190
2002	10	1	54		192	246
2003	9	0	52	63	226	278
2004	9	4	49		207	256
2005	8	4	41		120	161
2006	9	2	51		137	188
2007	6	s/d	33		s/d	s/d
2008	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d
TOTAL	104	15	533	s/d	s/d	s/d
1997	12	0	48		s/d	s/d
1998	11	1	52	34	s/d	s/d
1999	11	1	56		s/d	s/d
TOTAL	34	2	156		s/d	s/d
2000	11	2	53		108	161
2001	8	0	44		146	190
2002	10	1	54		192	246
2003	9	0	52	63	226	278
2004	9	4	49		207	256
2005	8	4	41		120	161
2006	9	2	51		137	188
2007	6	s/d	33		s/d	s/d
TOTAL	70	13	377		s/d	s/d

CUADRO 22. Fuente: elaboración propia a base de datos de Leonor Plate (1989 a 1996) y la Dirección General de Estadísticas y Censos del GCBA (1990 y 1995). Ver bibliografía consultada.

87. Estudio realizado por Takayuki Hidaka y Leo Beranek sobre la calidad acústica en las áreas de audiencia de 21 teatros de ópera de Europa, Japón y América. Publicado por la Acoustical Society of America (2000). - 88. Revista La Nación. Op. Cit. - 89. Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires. Informe 2.04.22. - 90. Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires. Informe 2.03.00.02.02.

90. Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires. Informe 2.03.00.02.02.

A partir de 2003, año en que fue reelecto Aníbal Ibarra, con la incipiente recuperación económica del país, se produjo una cierta reactivación de la actividad del teatro. Después de muchos años, se volvió a programar una temporada de verano con espectáculos de ópera, ballet, conciertos, ópera de cámara –el nuestro es uno de los pocos teatros líricos del mundo que la incluye– y cine. Pero la otra cara de la moneda era que, cada vez más, se ofrecían obras líricas en espacios alternativos. Por otra parte, ese año se produjeron nuevas protestas de trabajadores del teatro, y la participación de su presupuesto en el total del área de Cultura descendió al 24,22 por ciento. El año siguiente (2004) esa participación cayó aún más, y llegó al 22,23 por ciento (ver cuadro 23).

En medio de los claroscuros, la Fundación Teatro Colón, al cumplir un cuarto de siglo, además de proseguir con la organización de sus cursos sobre ópera, auspició el Festival Martha Argerich, colaboró con el apoyo a alumnos del Instituto Superior de Arte y participó económicamente en arreglos de infraestructura de la casa.

Fue en ese período que se puso en marcha el proyecto de restauración integral denominado “Máster Plan”, con vistas a llegar al Centenario con el edificio modernizado y resplandeciente. Luego de varios años de iniciadas las obras, y con un marcado retraso en su avance, en noviembre de 2006, cuando el Jefe de Gobierno ya era Jorge Telerman (quien había asumido en reemplazo del destituido Aníbal Ibarra), el teatro se cerró para apurar la ejecución del proyecto.

En 2007, con la imposibilidad de continuar actuando en la sala por las refacciones, el Colón ofreció sus conciertos sinfónicos de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires en el Teatro Gran Rex y otras salas, y una reducida temporada lírica en el Teatro Coliseo. Los cuerpos estables (artísticos y técnicos), un total de 230 personas, junto con toneladas de escenografía y vestuario, viajaron a México D.F. donde ofrecieron cuatro funciones de Turandot de Puccini.⁹¹

Con el telón de fondo de reiterados conflictos gremiales –que se repitieron en 2005, obligando nuevamente a suspender funciones–, y con un presupuesto que, en ese año, recuperó parte de su participación en el total de los recursos asignados a Cultura (26,28 por ciento), pero que volvió a perderla en 2006 (25,98 por ciento) y 2007 (20,31 por ciento), en este período se ofrecieron 377 funciones de ópera (un promedio de 47 por año) (ver cuadro 23). Las obras presentadas fueron 70 (un promedio de casi 9 por año), de las cuales 13 resultaron estrenos. En ocho años se pusieron en escena 63 óperas distintas (ver cuadro 22).

La producción nacional se reflejó en la presentación de 2 óperas de compositores argentinos (ambas reposiciones), lo que significó un promedio anual de 0,25 obras locales, el más bajo en toda la historia del teatro. La participación de nuestros autores en el total de las óperas exhibidas fue de 2,86 por ciento (ver cuadros 3 y 4).

PRESUPUESTOS 2002-2008 (en miles de pesos)

Año	Vigente	% part. vig.*
2002	36,318,467	28,54
2003	36,456,195	24,22
2004	41,676,995	22,23
2005	63,575,463	26,28
2006	77,251,423	25,98
2007	72,843,018	20,31
2008	87,564,741	17,86

CUADRO 23. Fuente: información extraída de la Cuenta de Inversión. Nota: * Participación del presupuesto del Teatro Colón en el presupuesto total del área de Cultura.

A pesar de la evidente declinación de las actividades, entre 2000 y 2007 actuaron importantes figuras extranjeras y locales, de trayectoria internacional. Entre otras, podemos citar a los cantantes: Samuel Ramey, June Anderson, Frederica von Stade, Cecilia Díaz, Ricardo Cassinelli, Darío Volonté y Paula Almerares; a los directores de orquesta: Daniel Barenboim, Franz Paul Decker, Zubin Mehta y Mstislav Rostropovich; y a los bailarines Paloma Herrera y Maximiliano Guerra.

En el mercado editorial hubo escasas novedades: la aparición del diario Perfil (en realidad, de frecuencia semanal), y el lanzamiento de la revista Paparazzi. En una ciudad con una población en retroceso (según el Censo de 2001, casi 200.000 habitantes menos que en 1991), los dos diarios de mayor circulación, Clarín y La Nación, en junio de 2008, un día domingo (el de mayor venta de la semana) vendían un millón de ejemplares entre los dos, según el Instituto Verificador de Circulaciones. Por su parte, las diez revistas semanales de mayor circulación, en 2007, entre todas vendían 559.000 ejemplares, según datos de la Asociación Argentina de Editores de Revistas. Esta situación globalmente no ha variado mucho en 2008, de acuerdo con la información disponible en el Instituto Verificador de Circulaciones.

Respecto de los libros, luego de una caída pronunciada a partir de la crisis de fines de 2001, tanto de nuevos títulos como de cantidad de ejemplares editados, se produjo una gradual recuperación en ambos aspectos, como se desprende de las cifras proporcionadas por la Agencia Argentina de ISBN. En lo referente a nuevos títulos, en 2002 se presentaron 9.537, pero en los años siguientes el número creció hasta alcanzar los 19.426 en 2006, último dato disponible. En cuanto a la cantidad de ejemplares, en 2002 se imprimieron menos de 33 millones, situación que se mantuvo en 2003, pero en 2006 se editaron más de 71 millones de libros.

LA GESTIÓN DE MAURICIO MACRI

Con la llegada de Mauricio Macri a la Jefatura de Gobierno de la Ciudad se eliminó oficialmente el “Máster Plan”, que de hecho estaba en virtual estado de parálisis. Así, de la expectativa inicial de arribar al Centenario del teatro con sus puertas reabiertas, su magnificencia edilicia restaurada y su actividad artística restablecida a pleno, el 25 de mayo de 2008 transcurrió con mucha pena y ninguna gloria presente.

En vísperas de esa fecha emblemática, el Jefe de Gobierno decidió crear por decreto (589/08) la “Unidad Proyecto Especial del Teatro Colón”, dependiente del Ministro de Desarrollo Urbano, con “competencia para el diseño, la implementación, la contratación, la ejecución, el control y la fiscalización de todas las obras correspondientes al Teatro Colón”.

Entre los considerandos de la medida se hizo referencia a otro decreto (157/08), por el cual se reasignaron el control y la fiscalización de las obras de arquitectura en el teatro –con el presupuesto correspondiente–, de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Cultura a la Dirección General de Obras de Arquitectura del Ministerio de Desarrollo Urbano, por razones de índole operativa.

El nuevo decreto estableció la inclusión dentro de la jurisdicción 30 “Ministerio de Desarrollo Urbano” del programa “Proyecto Especial Teatro Colón”, con su correspondiente unidad ejecutora y las

91. Revista La Nación. Op. Cit.

partidas presupuestarias que le sean requeridas por el Ministro de Desarrollo Urbano a los fines de dar cumplimiento a los objetivos de creación de esa Unidad.

Casi simultáneamente con la firma del decreto, el entonces Director General del teatro, Horacio Sanguinetti, anunció que el “Máster Plan” no existía más como tal, y adujo que “las obras no se terminaron a tiempo”, que “hubo grandes polémicas” por algunos aspectos de esas obras, y que ese plan maestro “se desarmó por falta de pago”. En oportunidad de esos anuncios, Sanguinetti prometió cambiar el plan “por una entidad más ágil” que permitiría que las obras estuvieran terminadas antes de 2010.⁹²

Para garantizar el cumplimiento de los nuevos plazos, el Gobierno de la Ciudad adjudicó a una empresa privada el gerenciamento de las obras, que debían concluir el 31 de diciembre de 2009. Debido a que las condiciones del pliego de licitación privilegiaron la capacidad económica de los oferentes por sobre otras cuestiones, la empresa adjudicataria tiene antecedentes en construcciones de gran envergadura, pero escasa experiencia en trabajos sobre edificios históricos.

En la práctica, se volvió casi a fojas cero con una restauración vital para la reactivación del teatro, pero que venía acumulando varios años de atraso respecto de las previsiones originales.

En forma paralela a estas medidas tendientes a reiniciar los trabajos de restauración, el Poder Ejecutivo de la Ciudad elaboró un proyecto de ley de autarquía, que propuso la creación del Ente Teatro Colón, con el propósito de brindarle, según los considerandos del proyecto, “una administración ágil, apta para gestionar eficientemente los recursos humanos y económicos de la institución, y –por sobre todas las cosas– su inmenso valor cultural”.

Sin embargo, la real voluntad del Gobierno de la Ciudad de otorgar esa autarquía fue puesta en duda por algunos especialistas, que advirtieron contradicciones entre los fines del proyecto y ciertos artículos de éste. En particular, se hizo referencia a los artículos 4 y 6, en tanto establecían que el “director general del futuro Ente será designado por el jefe de gobierno”, y que este funcionario y “el subdirector general duran cuatro años en sus cargos, y pueden ser nuevamente designados por igual período”. Esto supondría una elección política y no por concurso de antecedentes e idoneidad para el cargo, con un mandato atado al del Jefe de Gobierno de turno.⁹³

El texto finalmente aprobado por la Legislatura estableció en su art. 4º que la Dirección del nuevo Ente estará a cargo de un Directorio integrado por cinco (5) miembros: el/a Director/a General, el/a Director/a Ejecutivo/a y tres Directores/as Vocales, uno de los cuales actuará en representación de los trabajadores. En el art. 5º quedó determinado que los miembros del Directorio serán designados y removidos por el/a Jefe/a de Gobierno y que cesarán en sus funciones en forma inmediata si, por cualquier causa, cesara en las suyas el/a Jefe/a de Gobierno que los designó.

Otra de las contradicciones señaladas fue la que encerraba el artículo 10 del citado proyecto de ley, que se refería a las atribuciones del director general. En su inciso (n) establecía que ese funcionario puede “determinar las direcciones del área artística y designar a sus titulares por el término de hasta cuatro años, y a los directores de las demás áreas por concurso, en la forma en que lo determine la reglamentación”. La pregunta que se hicieron los analistas fue: ¿por qué no todos por concurso y sólo por cuatro años?⁹⁴

En el texto aprobado por la Legislatura se dispuso, en el art. 14º inc. f, que el Director General deberá elaborar y proponerle al Directorio la estructura orgánico-funcional del nuevo Ente, que puede incluir

hasta un máximo de seis (6) direcciones de área, entre las cuales deben incluirse la Dirección del Instituto Superior de Arte y la Dirección de la Orquesta Filarmónica. Mientras que en el inc. g del mismo artículo se estableció que el Director General designará a los Directores de área, con la aclaración de que los Directores artístico y esceno-técnico serán seleccionados por concurso público y abierto en la forma que lo determine la reglamentación y durarán cuatro (4) años en sus cargos. Desde una posición también crítica pero diferente a la anterior, hay sectores que recelan de la autarquía porque la visualizan como una señal de que el actual gobierno busca desentenderse de la suerte del teatro, o porque la consideran un intento de privatización encubierto.

De todos modos, estas dudas y polémicas acerca de las obras de restauración del teatro, y de la autarquía frente a la dependencia política de la institución no alcanzaron a tapar una situación de profunda anomia en el año del Centenario de la sala y en las vísperas del Bicentenario de la Argentina. El propio Sanguinetti reconoció en 2008 que el Colón tenía la mitad de los abonados y el 15 por ciento de la recaudación respecto de 2006⁹⁵, un año que, a fin de cuentas, resultó aceptable en términos del período en que se enmarca, pero que estuvo muy lejos de las mejores temporadas. Por si no bastara el reconocimiento de la caída vertical por parte de quien era la máxima autoridad, un balance somero indica que, en los dos años anteriores al actual, la columna vertebral, que es la temporada lírica, casi no existió. En 2008 no hubo ópera, y el correlato de esta inactividad fue la caída al 17,86 por ciento del porcentaje de participación del presupuesto del teatro en el total del área de Cultura del Gobierno de la Ciudad (ver cuadro 23). En 2009, con un nuevo Director a cargo del Colón, se programó una paupérrima oferta operística de sólo cuatro obras en el Teatro Coliseo. Pese a que al momento de cerrar la edición de nuestro libro no disponíamos de los datos del presupuesto vigente para el último año, los datos del presupuesto sancionado indicaban una nueva merma del porcentaje de participación del teatro en el total del área de Cultura hasta un mínimo histórico del 12,94 por ciento. Es justo señalar que la gestión anterior del Gobierno de la Ciudad, aun con la sala cerrada y con reducciones del porcentaje del presupuesto del Colón en el total del presupuesto de Cultura, mantuvo el funcionamiento de los cuerpos estables y las expectativas del público con una decorosa temporada extramuros.

Para revertir este estado de cosas es imprescindible una firme voluntad política del Gobierno de la Ciudad. Ya se ha dicho que la actividad lírica dejó de ser rentable hace muchas décadas, y que los teatros del género dependen del apoyo oficial para su funcionamiento. Esto supone mirar al Teatro Colón como una institución al servicio de la comunidad y no como una empresa lucrativa. En otras palabras, considerar que los actos culturales representan una prestación social y no un gasto que debe ser reducido o eliminado.

La reapertura de la sala, prometida ahora para el 25 de mayo de 2010, en coincidencia con la celebración del Bicentenario de la República Argentina, es un paso necesario en la dirección correcta. Pero siguen existiendo interrogantes sin respuestas claras en el camino hacia la plena recuperación de nuestro gran teatro.

Una de las dudas tiene que ver con el estado de conservación de su patrimonio, a partir de distintas denuncias y presentaciones judiciales realizadas por especialistas y por los propios trabajadores.⁹⁶ Pero los interrogantes no se circunscriben a la preservación de los bienes materiales, sino que se extienden al capital humano de la institución, luego de que el actual Director Pedro Pablo García

92. Diario Perfil. Edición del 25 de mayo de 2008. - 93. Diario La Nación. Edición del 6 de mayo de 2008. - 94. Diario La Nación. Edición del 6 de mayo de 2008. -

95. Diario Perfil. Op. Cit. - 96. Diario La Nación. Edición del 20 de agosto de 2009. Diario Noticias Urbanas. Edición del 6 de octubre de 2009.

Caffi decidió disolver, entre otras, siete áreas esceno-técnicas y dos áreas artísticas, con la consiguiente reubicación del personal respectivo en ámbitos del Gobierno de la Ciudad que nada tienen que ver con el teatro, y ni siquiera con la tarea cultural o artística.⁹⁷

Detrás de estas preocupaciones, lo que subyace es un debate pendiente sobre modelos y políticas de gestión cultural, que excede largamente la simple discusión edilicia y se relaciona con el valor de los recursos humanos. Más allá de la polémica sobre las mejores alternativas para la preservación del patrimonio histórico en cuanto a restauración, reciclaje o remodelación de la arquitectura, está presente el problema de la pérdida de la memoria y el saber de tantos artistas y técnicos hacedores de la gloriosa historia del teatro, trabajadores especializados que atesoran los secretos de su tarea y que constituyen un enorme capital tan intangible como descuidado y desaprovechado.

La sumatoria de estas inquietudes hace que la tan esperada reapertura del teatro no pueda ser considerada como lo que debiera haber sido: una señal clara y contundente de la restauración de la gloria y el prestigio del Colón.

F. LA CREACIÓN DEL ENTE AUTÁRQUICO TEATRO COLÓN

A continuación, se transcribe el texto completo de la ley votada por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires mediante la cual se transformó al Teatro Colón en un ente autárquico. Los considerandos del despacho de mayoría que habilitó su tratamiento en el recinto se pueden consultar en la versión taquigráfica de la sesión del 11 de septiembre de 2008, elaborada por dicho cuerpo legislativo. También se reproduce el decreto de promulgación de la citada ley.

LEY N° 2.855 Buenos Aires, 11 de setiembre de 2008.

LA LEGISLATURA DE LA CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES SANCIONA CON FUERZA DE LEY AUTARQUÍA DEL TEATRO COLÓN

CAPÍTULO I DISPOSICIONES GENERALES

ARTÍCULO 1 CREACIÓN. Créase el "Ente Autárquico Teatro Colón" en el ámbito del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con personería jurídica propia, autonomía funcional y autarquía financiera, con la organización y las competencias determinadas en la presente ley.

ARTÍCULO 2 MISIÓN. El Ente Autárquico Teatro Colón es el organismo público que tiene la misión de crear, formar, representar, promover y divulgar el arte lírico, coreográfico, musical -sinfónico y de cámara- y experimental, en su expresión de excelencia de acuerdo con su tradición histórica, en el marco de las políticas culturales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

ARTÍCULO 3 FUNCIONES. A los fines de la consecución de su misión, el Ente Autárquico Teatro Colón tiene a su cargo las siguientes funciones:

A. Asistir al Poder Ejecutivo en el diseño, la ejecución y la supervisión de las políticas culturales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en materia de su competencia.

B. Facilitarle al conjunto de los habitantes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, conforme al artículo 32 de la Constitución de la Ciudad, el acceso a las actividades artístico-culturales que desarrolla.

C. Entender en la planificación, programación y ejecución de actividades vinculadas al arte lírico, coreográfico, musical -sinfónico y de cámara - y experimental.

D. Producir bienes y servicios en talleres propios existentes en la sede histórica, con el objeto de ser destinados a los espectáculos realizados por el Ente Autárquico Teatro Colón, debiendo cumplir con la legislación vigente en materia de salubridad e higiene. Dichos bienes y servicios pueden ser destinados a producciones y espectáculos realizados por terceros, siempre que no se afecte el normal funcionamiento del Ente Autárquico Teatro Colón.

E. Preservar, conservar, salvaguardar y difundir el patrimonio arquitectónico, artístico e histórico-cultural del Ente Autárquico Teatro Colón en el marco de la Ley 1.227 y sus normas reglamentarias, complementarias y modificatorias.

F. Recopilar, adquirir, archivar, preservar y difundir el material bibliográfico, hemerográfico, musicológico y documental, en sus distintos soportes, vinculados con las competencias del Ente Autárquico Teatro Colón.

G. Promover la investigación histórica, teórica y crítica del arte lírico, coreográfico, musical -sinfónico y de cámara- y experimental.

H. Incentivar la investigación, experimentación, producción y creación artístico-cultural.

I. Fomentar y estimular el aprendizaje y la práctica de los géneros artísticos de sus competencias y formar artistas en el arte lírico, coreográfico, musical -sinfónico y de cámara- y toda expresión de arte afín por medio de su Instituto Superior de Arte.

J. Entender en la capacitación de oficios de arte vinculados a la producción de sus espectáculos.

K. Proponer y ejecutar acciones de fomento para el desarrollo de las distintas actividades y producciones artísticas de su competencia, y promover la búsqueda de nuevos talentos en todo el territorio nacional, mediante la organización y el auspicio de concursos, el desarrollo de programas de estímulo, el establecimiento de premios y la adjudicación de becas de estudio.

L. Fomentar acciones en torno a la formación de nuevos públicos.

CAPÍTULO II ORGANIZACIÓN DEL GOBIERNO DEL ENTE AUTÁRQUICO TEATRO COLÓN

Sección I Directorio

ARTÍCULO 4 AUTORIDADES. La Dirección está a cargo de un Directorio integrado por cinco (5) miembros: el/la Director/a General, el/la Director/a Ejecutivo/a y tres Directores/as Vocales, uno/a de los cuales es en representación de los trabajadores.

ARTÍCULO 5 INTEGRACIÓN. Los miembros del Directorio son designados y removidos por el/la Jefe/a de Gobierno. Cesan en sus funciones en forma inmediata si, por cualquier causa, cesara en las suyas el/la Jefe/a de Gobierno que los designó. Los miembros del Directorio deben tener una reconocida trayectoria en el ámbito cultural. Rige para el representante de los trabajadores lo establecido por el artículo 11 y 12 de la presente ley.

ARTÍCULO 6 RANGO. Remuneración. El/la Director/a General tiene rango y remuneración de Subsecretario; el/la Director/a Ejecutivo/a y los/las Directores/as Vocales tienen rango y remuneración de Director General.

ARTÍCULO 7 REQUISITOS. Incompatibilidades. Rigen para los miembros del Directorio los mismos requisitos y las mismas incompatibilidades exigidos para los funcionarios públicos.

ARTÍCULO 8 REUNIONES. El Directorio sesiona como mínimo una vez cada quince (15) días y para formar quórum se requiere al menos la presencia de cuatro (4) miembros en primera convocatoria y al menos tres (3) miembros en segunda convocatoria. Todas las resoluciones, independientemente del quórum, se adoptarán con una mayoría mínima de tres (3) votos afirmativos. En caso de empate, el/la Director/a General tiene doble voto. Por vía de la reglamentación, el Directorio puede establecer el requisito de mayorías más estrictas en asuntos de singular importancia.

ARTÍCULO 9 VACANCIA. En caso de renuncia, fallecimiento o impedimento temporario por un plazo mayor a noventa (90) días de los miembros del Directorio designados por el/la Jefe/a de Gobierno, éste/a designará un reemplazante. Rige para el representante de

97. Diario La Nación. Edición del 14 de mayo de 2009. Diario Clarín. Ediciones del 3, 8 y 13 de mayo de 2009.

los trabajadores lo establecido por el artículo 11 y 12 de la presente ley.

ARTÍCULO 10 FUNCIONES. Son funciones del Directorio del Ente Autárquico Teatro Colón:

- A. Supervisar el cumplimiento de las normas legales y reglamentarias que rigen la actividad del Ente Autárquico Teatro Colón.
 - B. Elaborar el reglamento interno del cuerpo.
 - C. Asistir y emitir recomendaciones al/a la Director/a General y al/a la Director/a Ejecutivo/a en el cumplimiento de sus competencias.
 - D. Establecer los lineamientos artísticos del Ente Autárquico Teatro Colón.
 - E. Aprobar antes del 31 de agosto de cada año el anteproyecto de presupuesto, elaborado por el/la Director/a General, para su elevación al Poder Ejecutivo y su consolidación en el presupuesto general de gastos y recursos, y su posterior remisión a la Legislatura para su aprobación.
 - F. Aprobar anualmente la memoria y el balance de gestión que elabora el/la Director/a General.
 - G. Aprobar la estructura orgánico-funcional presentada por el/la Director/a General.
 - H. Aprobar el Régimen Especial de escalafón, promoción, capacitación y carrera administrativa elaborado por el/la Director/a General.
 - I. Aceptar donaciones sin cargo, todo ello de conformidad a las normas vigentes.
 - J. Elevar al Poder Ejecutivo para su posterior remisión a la Legislatura las donaciones con cargo para su aprobación de acuerdo con las normas vigentes.
 - K. Aprobar la celebración de acuerdos con organismos internacionales o extranjeros, nacionales, regionales, provinciales, municipales, autárquicos u otras entidades públicas o privadas en materia de las competencias del Ente Autárquico Teatro Colón.
 - L. Aprobar las prestaciones de servicios gratuitos a terceros y los servicios extraordinarios a título oneroso, así como también la enajenación de bienes producidos por el Ente Autárquico Teatro Colón, siempre y cuando no afecte su normal funcionamiento.
 - M. Crear e integrar consejos asesores ad honorem, a fines de desarrollar la misión y las funciones del Ente Autárquico Teatro Colón.
- ARTÍCULO 11 REPRESENTANTE DE LOS TRABAJADORES.** El representante de los trabajadores dura dos (2) años en el cargo. Deben alternarse por igual período un representante del sector artístico y otro del sector esceno-técnico. Es elegido por voto directo y secreto de los trabajadores con una participación no inferior al 60% del padrón de los empleados del Ente Autárquico Teatro Colón. La elección debe ser realizada en un plazo no menor a treinta (30) días del vencimiento del mandato vigente. Mientras ejerza su función como miembro del Directorio debe pedir licencia sin goce de haberes.
- ARTÍCULO 12 REVOCATORIA DE MANDATO.** El representante de los trabajadores puede ser removido mediante proceso de revocatoria de mandato cuando se cumplan los siguientes supuestos:
- A. Haber transcurrido más de seis (6) meses desde la asunción del cargo de funcionario y resten más de seis (6) meses para la finalización de su mandato.
 - B. Se reúnan las firmas de al menos el treinta por ciento (30%) de los trabajadores del Ente Autárquico Teatro Colón; y,
 - C. Se funde en causas concernientes al incumplimiento de sus funciones.

SECCIÓN II DIRECCIÓN GENERAL Y DIRECCIÓN EJECUTIVA

ARTÍCULO 13 DIRECCIÓN GENERAL. La administración y representación legal del Ente Autárquico Teatro Colón está a cargo de un/a Director/a General.

ARTÍCULO 14 FUNCIONES DEL/DE LA DIRECTOR/A GENERAL. Son funciones del/de la Director/a General del Ente Autárquico Teatro Colón las que se enuncian a continuación:

- A. Representar legalmente al Ente Autárquico Teatro Colón.
- B. Presidir las reuniones del Directorio.
- C. Establecer la programación, que deberá ser elaborada conjuntamente con las direcciones artísticas.

D. Elaborar el anteproyecto de presupuesto que envía al Directorio para su aprobación y posterior elevación al Poder Ejecutivo para su remisión a la Legislatura.

E. Elaborar anualmente la memoria y el balance de gestión que aprueba el Directorio para su posterior remisión a la Legislatura junto con la cuenta de inversión correspondiente al ejercicio vencido.

F. Elaborar y proponerle al Directorio la estructura orgánico-funcional que puede incluir hasta un máximo de seis (6) direcciones de área, entre las cuales deben incluirse la Dirección del Instituto Superior de Arte y la Dirección de la Orquesta Filarmónica.

G. Designar a los Directores de área. Los Directores artísticos y esceno-técnico son seleccionados por concurso publico y abierto en la forma que lo determine la reglamentación y duran cuatro (4) años en sus cargos.

H. Elaborar un régimen especial de escalafón, promoción, capacitación y carrera administrativa.

I. Establecer y administrar la dotación de personal.

J. Aplicar el régimen sancionatorio de la Ley 471.

K. Contratar personal, por plazos preestablecidos y por tiempo limitado, para la realización de tareas que no puedan llevarse a cabo con los recursos humanos disponibles, estableciendo las condiciones y los requisitos de prestación de servicios y remuneración.

L. Planificar y ejecutar las actividades que correspondan para el desarrollo de los objetivos del Ente Autárquico Teatro Colón y las actividades de los recursos humanos, físicos, económicos, financieros y patrimoniales.

M. Celebrar los actos jurídicos de naturaleza civil, comercial y administrativa que sean necesarios para el ejercicio de las funciones del Ente Autárquico Teatro Colón.

N. Autorizar la prestación de servicios a terceros con carácter oneroso y la enajenación de bienes producidos por el Ente Autárquico Teatro Colón, siempre que no se afecte su normal funcionamiento o que no sean de carácter extraordinario. En este último caso se requiere la aprobación por parte del Directorio.

O. Delegar, por medio de los actos administrativos correspondientes, las facultades en el/la Director/a Ejecutivo/a u otros directores de áreas.

P. Autorizar las comisiones de servicios y los viajes del personal, en el país o en el exterior.

Q. Preservar y custodiar el patrimonio arquitectónico, artístico e histórico-cultural del Ente Autárquico Teatro Colón.

R. Entender en todas las demás cuestiones atinentes al cumplimiento de la presente ley.

ARTÍCULO 15 DIRECCIÓN EJECUTIVA. El/la Director/a Ejecutivo/a asiste en sus funciones al/a la Director/a General.

ARTÍCULO 16 FUNCIONES DEL/DE LA DIRECTOR/A EJECUTIVO/A. Son funciones del/de la Director/a Ejecutivo/a del Ente Autárquico Teatro Colón las que se detallan a continuación:

A. Preparar y convocar las reuniones del Directorio, y presidirlas en ausencia del/de la Director/a General.

B. Entender en toda otra cuestión que el/la Director/a General le delegue.

C. Reemplazar en caso de impedimento o ausencia transitoria al/a la Director/a General.

D. Supervisar y coordinar la planificación, la ejecución y el control de las actividades que correspondan para el desarrollo de los objetivos del Ente Autárquico Teatro Colón y los recursos humanos, físicos, económicos, financieros y patrimoniales.

SECCIÓN III CONSEJO ASESOR HONORARIO

ARTÍCULO 13 INTEGRACIÓN. El Ente Autárquico Teatro Colón tiene un Consejo Asesor Honorario que es presidido por el/la Jefe/a de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y está integrado por once (11) miembros:

A. El/la Ministro/a de Cultura.

B. El/la Ministro/a de Hacienda.

C. El/la Director/a General del Ente Autárquico Teatro Colón o el/la Director/a Ejecutivo/a en su reemplazo.

D. El/la Vicepresidente/a 1° de la Legislatura.

-
- E. El/la Presidente/a de la Comisión de Cultura de la Legislatura.
 - F. El/la Director/a General inmediato anterior del Ente Autárquico Teatro Colón.
 - G. El/la Presidente/a de la Fundación del Teatro Colón.
 - H. Un/a representante de los trabajadores del área artística.
 - I. Un/a representante de los trabajadores del área esceno-técnica.

J. Dos representantes designados por el/la Jefe/a de Gobierno con reconocida trayectoria en el ámbito cultural.

ARTÍCULO 18 REMUNERACIÓN. Los miembros del Consejo Asesor Honorario ejercen sus funciones ad honórem.

ARTÍCULO 19 DURACIÓN. Los Consejeros/as Honorarios representantes de los trabajadores duran dos (2) años en sus cargos, y pueden ser designados nuevamente por igual período. Son elegidos/as por voto directo y secreto de los trabajadores del área respectiva y con una participación no inferior al sesenta por ciento (60%) del padrón de los empleados de cada área. La elección debe ser realizada en un plazo no menor a treinta (30) días del vencimiento de los mandatos vigentes.

ARTÍCULO 20 DIRECTOR/A INMEDIATO ANTERIOR. El Director General inmediato anterior es miembro integrante del Consejo Asesor Honorario siempre que no hubiese cesado en su cargo por causas disciplinarias o mal desempeño de su función.

ARTÍCULO 21 FUNCIONES. Son funciones del Consejo Asesor Honorario:

A. Velar por el cumplimiento de la misión del Ente Autárquico Teatro Colón según los términos de esta ley.

B. Colaborar en la gestión para la obtención de recursos para el Ente Autárquico Teatro Colón.

ARTÍCULO 22 REUNIONES. El/la Jefe/a de Gobierno o el Consejero/a que éste/a designe convoca a las reuniones del Consejo Asesor Honorario y las preside. Se forma quórum con la presencia de la mitad más uno de sus miembros y sus resoluciones son adoptadas por mayoría simple de los votos de los presentes. En caso de empate, quien ejerza la presidencia de la reunión tiene doble voto. El Consejo Asesor Honorario se reunirá, por lo menos, una vez cada seis (6) meses.

SECCIÓN IV UNIDAD DE CONTROL DE GESTIÓN

ARTÍCULO 23 UNIDAD DE CONTROL DE GESTIÓN. El Ente Autárquico Teatro Colón cuenta con una Unidad de Control de Gestión, de acuerdo con las normativas vigentes sobre sistemas de control.

ARTÍCULO 24 DESIGNACIÓN. El Director de la Unidad de Control de Gestión es designado por el/la Jefe/a de Gobierno.

ARTÍCULO 25 FUNCIONES. Son funciones de la Unidad de Control de Gestión:

A. Fiscalizar la administración del Ente Autárquico Teatro Colón.

B. Examinar su contabilidad y documentación cuando lo estime conveniente.

C. Dictaminar sobre la memoria y el balance anual.

D. Asistir con voz, pero sin voto, a las reuniones de Directorio.

E. Solicitar la convocatoria del Directorio, cuando estime necesario, para la consideración de asuntos vinculados con el cumplimiento de sus funciones.

F. Controlar el plan de gestión de la política pública cultural que desarrolla el Ente Teatro Colón.

G. Velar por el cumplimiento de las disposiciones de la Ley 70 y la Ley 2.095, y sus normas reglamentarias, complementarias y modificatorias, y demás disposiciones legales que sean aplicables al Ente Autárquico Teatro Colón.

H. Elevar un informe anual por escrito y fundado a la Legislatura, que contenga la situación económica, financiera y de cumplimiento de metas de gestión y resultados del Ente, la memoria, el balance, el inventario y el estado de resultado, además de la información que específicamente sea requerida por el cuerpo legislativo.

CAPÍTULO III RÉGIMEN LABORAL, DE CONTRATACIÓN, PRESUPUESTARIO Y ECONÓMICO-FINANCIERO

ARTÍCULO 26 ADMINISTRACIÓN DE LOS RECURSOS HUMANOS. La administración de los recursos humanos del Ente Autárquico Teatro Colón se rige por la Ley N° 471, sus normas reglamentarias, complementarias y modificatorias, y en el marco de ella se establecerá un Régimen Especial de escalafón, promoción, capacitación y carrera administrativa, que se base en:

A. El reconocimiento de la antigüedad de cada agente en el sector público.

B. El reconocimiento de la remuneración que perciben los agentes al momento de la creación del Ente Autárquico Teatro Colón.

C. La estabilidad de todo el personal de planta permanente y de los cuerpos estables al momento de la promulgación de la presente Ley.

ARTÍCULO 27 GESTIÓN. El Ente Autárquico Teatro Colón se rige en su gestión financiera, patrimonial y contable por lo establecido en la presente Ley, y en todo lo que no estuviere previsto, por las disposiciones de la Ley 70 de "Sistemas de Gestión, Administración Financiera y Control del Sector Público de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires", y por la Ley 2.095 de "Compras y Contrataciones de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires", sus normas reglamentarias, complementarias y modificatorias.

ARTÍCULO 28 RECURSOS. Los recursos del Ente Autárquico Teatro Colón están integrados por:

A. Los fondos que le asigne el Presupuesto General de Ingresos y Gastos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

B. Los fondos o bienes que obtenga como consecuencia de la puesta en escena de programas de espectáculos líricos, coreográficos o musicales, y demás espectáculos que brinde el Ente Autárquico Teatro Colón.

C. Los fondos provenientes de las recaudaciones de boletería que obtenga por sus actividades y prestaciones a terceros.

D. Las donaciones, los legados, las contribuciones y los subsidios. Si las donaciones fueran con cargo deben ser aprobados por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires según las normas vigentes.

E. Las rentas y los intereses que provengan de la administración de sus recursos;

F. Los ingresos provenientes de contratos de coproducciones, convenios de colaboración, arriendo de salas, alquiler de producciones, comercialización de impresos, grabaciones, filmaciones, videos o cualquier medio de reproducción o difusión, y contratos de publicidad.

G. Los fondos provenientes de la locación o venta de los bienes que produzca o adquiera por cualquier título.

H. Los fondos provenientes de la Fundación Teatro Colón.

I. Cualquier otro recurso que genere el Ente Autárquico Teatro Colón en el marco de la presente Ley.

ARTÍCULO 29 OPERACIONES FINANCIERAS. Todas las operaciones de tipo financieras y de gestión de fondos que lleve adelante el Ente Autárquico Teatro Colón, conforme las pautas aquí establecidas, deben ser efectuadas por medio del Banco Ciudad de Buenos Aires o del Banco de la Nación Argentina, en caso de operaciones en el exterior.

ARTÍCULO 30 FONDO ESPECIAL A EJERCICIO FUTURO. El Ente Autárquico Teatro Colón dispone de un fondo especial destinado a efectuar compromisos contractuales a ejercicio futuro, en el marco de su misión. A los efectos de determinar el gasto correspondiente a ese fondo, el Ente Autárquico Teatro Colón presenta, al momento de la formulación del proyecto de Ley de Presupuesto, el detalle de la erogación correspondiente, e indica la denominación, la razón social o el nombre del artista contratado por medio de este fondo, el título de la obra por la cual se lo convoca, el monto comprometido y toda otra información que por vía reglamentaria se especifique. El gasto comprometido preventivamente no puede ser superior al veinte por ciento (20%) del presupuesto de cada ejercicio y debe ser depositado en el Banco de la Ciudad de Buenos Aires.

DISPOSICIONES TRANSITORIAS

1. TRANSFERENCIA. Transfírase al Ente Autárquico Teatro Colón el patrimonio, presupuesto y personal asignado a los organismos Fuera de Nivel Dirección General Teatro Colón y Dirección Instituto Superior de Arte, y sus respectivas dependencias.

2. ESTRUCTURA. El Directorio debe aprobar la estructura orgánico-funcional del Ente Autárquico Teatro Colón dentro de los tres (3) meses de la promulgación de la presente ley.

3. RÉGIMEN ESPECIAL. La convención colectiva en la cual se discuta el régimen especial de escalafón al que se refiere el artículo 26 debe ser convocada por el Director General en ejercicio, dentro de los treinta (30) días de la promulgación de la presente Ley y cumplir con lo previsto en los artículos 66 y subsiguientes de la Ley N° 471, sus normas reglamentarias, complementarias y modificatorias.

4. REPRESENTANTES DE LOS TRABAJADORES. La primera elección de los representantes de los trabajadores en el Directorio y el Consejo Asesor Honorario debe ser convocada en un plazo no mayor a treinta (30) días de la promulgación de la presente ley. El orden de alternancia de los miembros del Directorio se realiza por sorteo.

5. DIRECCIONES ARTÍSTICAS Y ESCENO-TÉCNICA. E/La Director/a General designa por única vez y por el término de hasta dos (2) años a los titulares de las direcciones artísticas y esceno-técnica. Transcurrido ese plazo, los cargos deben ser ocupados por quienes surjan de concurso público convocado con antelación suficiente y conforme a lo previsto en el artículo 14, inciso g) de la presente Ley su reglamentación.

6. FACÚLTASE AL/A LA JEFE/A DE GOBIERNO, durante el presente ejercicio fiscal, a realizar la reasignación de partidas presupuestarias a fin de dotar al ente de los recursos establecidos en el inciso a) del artículo 28 de la presente Ley. La reasignación de partidas autorizadas en el párrafo anterior no se computa dentro del límite otorgado en la Ley de Presupuesto General de Ingresos y Gastos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires del presente ejercicio fiscal. A fin de dotar de los recursos necesarios para el funcionamiento del Ente Autárquico Teatro Colón, el Poder Ejecutivo procederá a realizar las readecuaciones de partidas presupuestarias, sin que éstas se computen en el límite establecido en el artículo 22 de la Ley N° 2.571, sus normas reglamentarias, complementarias y modificatorias.

Artículo 31 Comuníquese, etcétera.

Santilli - Pérez

DECRETO N° 1.184/08 - Buenos Aires, 7 de octubre de 2008

En uso de las facultades conferidas por el artículo 102 de la Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, promúlgase la Ley N° 2855, sancionada por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en su sesión del 11 de septiembre de 2008. Dese al Registro; publíquese en el Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires; gírese copia a la Secretaría Parlamentaria del citado Cuerpo por intermedio de la Dirección General de Asuntos Legislativos y Organismos de Control y pase, para su conocimiento y fines pertinentes, al Ministerio de Cultura. El presente decreto es refrendado por los señores Ministros de Cultura y de Hacienda y Jefe de Gabinete de Ministros.

MACRI - Lombardi - Grindetti - Rodríguez Larreta

A continuación se reproduce el despacho de minoría y los considerandos de los legisladores que se opusieron al proyecto aprobado por la mayoría, así como también las observaciones al despacho de mayoría planteadas por una legisladora. Los detalles del debate parlamentario pueden consultarse en la versión taquigráfica de la sesión del 11 de septiembre de 2008, elaborada por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

DESPACHO DE MINORÍA - Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Visto:

El Expediente 2868-J-07, proyecto de ley del Jefe de Gobierno, que propone la creación del Ente Autárquico Teatro Colón, y Considerando:

Que a nuestro criterio este proyecto es inoportuno en el tiempo, ya que el Teatro ha sido dañado en su infraestructura, aún permanece cerrado, con las obras paralizadas y hoy la prioridad debería ser su reparación y rápida reapertura; mercantilista en su contenido, ya que se abandona el modelo histórico de teatro de producción propia a fin de alentar otro distinto, funcional a las tercerizaciones y los

negocios privados; y engañoso en su formulación, ya que no se establece una verdadera autarquía;

Que resulta altamente inadecuado, al momento de discutir el presente proyecto de ley, hacer abstracción de las graves circunstancias de destrucción edilicia en que hoy se encuentra el Teatro Colón, que por otra parte es Monumento Histórico Nacional.

Que las reformas del llamado "Máster Plan" iniciadas hace siete años mantienen al Teatro cerrado desde hace más de veinte meses. Ya en el cuadernillo "Máster Plan" Teatro Colón, editado por el Gobierno de la Ciudad en el año 2005, se lo concebía como "una pieza clave de la industria cultural argentina". Es decir, el objetivo era convertirlo en una sala multipropósito, abierta a todo tipo de emprendimientos y eventos comerciales. Así como la estructura de un órgano vital es inseparable de su función, a diferencia de lo que ha sostenido el oficialismo durante el debate, las obras y la infraestructura del Teatro son inescindibles del modelo institucional que se pretende instalar.

Que para el año 2001 el Teatro exigía refacciones. En julio de ese año nació el llamado "Máster Plan", organizado en tres etapas: 2001-2003. Relevamiento y diagnóstico. Documentación. Secuencias de acción; 2004-2005. Proyectos, pliegos. Licitaciones. Obras a Teatro abierto; 2006-2007. Obras a Teatro cerrado. Básicamente intervención en Sala y Escenario. Se preveía la licitación de 44 obras, con un costo total estimado de 75 millones de pesos. La reapertura estaba prevista para el 25 de mayo de 2008, fecha del centenario de su inauguración. Pero llegado ese día, el Teatro continuaba cerrado. Sólo se había realizado el 30% de las obras programadas, con un gasto de 90 millones de pesos. Hacía ya un año que el Máster Plan estaba desfinanciado. Las obras hoy siguen prácticamente paralizadas, con parte de las estructuras de los tres subsuelos semidestruidas. Como consecuencia, desde entonces los elencos artísticos del Teatro Colón siguen diseminados por distintas instituciones o salas de la Ciudad de Buenos Aires. No es ésta la oportunidad más propicia para debatir una ley de autarquía, sino que todas las energías se deberían centrar en reconstruir el Teatro Colón y lograr su reapertura con la mayor brevedad posible. Con el Teatro abierto, sus cuerpos trabajando y su temporada en curso sí habría un marco adecuado para debatir con qué herramienta legal mejorar ese modelo de funcionamiento.

Que el Poder Ejecutivo, por Decreto N° 157/08 del 27 de febrero, transfiere las obras del Teatro de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Cultura a su similar del Ministerio de Desarrollo Urbano. El 17 de abril de 2008, extendido ya de hecho el certificado de defunción del Máster Plan, el Gobierno de la Ciudad llama a una licitación pública internacional para el gerenciamiento de lo que resta de las obras. En su informe del 24 de abril a esta Legislatura, el ministro de Desarrollo Urbano dijo: "Hoy en el Teatro existen 20 empresas con 20 obras comenzadas, la mayoría semiparalizadas, que se chocan unas a otras..."

Que el 13 de junio se adjudica el antedicho gerenciamiento a SYASA. Dicha empresa, que debía realizar el diagnóstico, la planificación, la programación y luego la coordinación general de la obra, así como su recepción definitiva, carece de todo antecedente en obras en edificios históricos patrimoniales. El presupuesto destinado supera los 6.2 millones de pesos.

Que como último paso burocrático, el Poder Ejecutivo creó una Unidad de Proyectos Especiales (UPE), dependiente del Ministerio de Desarrollo Urbano, a cargo de dos Directores Generales, con estructura propia y otros funcionarios para operar como nexo con cada ministerio. En síntesis: en el Colón tenemos las 20 empresas anteriores, más SYASA, más la Subsecretaría de Obras del Ministerio de Desarrollo Urbano, más la UPE. Más burocracia, imposible.

Que en cuanto al ingente costo económico, la previsión de inversión plurianual desde el año 2008 al año 2011 totaliza 115 millones de pesos. Si a esa cifra le sumamos los 90 millones ya gastados, más los 6 millones de gerenciamiento, las "obras" realizadas y/o programadas por el Máster Plan rondarían los 211 millones de pesos. ¿Qué comprende el 70% de obras que restan? Desde el inicio del Máster Plan en 2001 se realizó una serie de obras que no merecieron objeciones. En otras, durante la construcción se introdujeron cambios. Por ejemplo, se redujeron las dimensiones de los montacargas del foro de escenario. Otras obras se eliminaron, como el ensanche del túnel del tercer subsuelo. Los cambios fueron decididos por consejo del equipo técnico acústico y también por la decisiva participación de los trabajadores, que son quienes mejor conocen todo el Teatro e hicieron numerosos alertas. Pero todavía subsisten importantes incógnitas. ¿Se corregirán las alturas de las "áreas multipropósito", bajándolas para permitir la construcción de camarines? ¿Están definitivamente resueltos los compensadores de piso en el foro de escenario? ¿Se harán los ensanches del foso

orquesta? ¿Dónde se ubicarán los talleres de escultura y escenografía? ¿Se habilitarán nuevas salas de ensayo? ¿Se eliminarán talleres? ¿Las orquestas seguirán funcionando en la sede histórica? En especial, ¿se mantendrá la reforma del montacoches, con las dimensiones previstas de 12,35 metros por 4,40 metros, longitudinal a la calle Cerrito? Como dice el informe del 24 de junio de la Comisión Especial de Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico que preside la diputada Teresa de Anchorena, “ésta es una de las obras más cuestionadas tanto por motivos estructurales como funcionales” y “esta modificación del montacoches pierde sentido”.

Que sobre todo esto debería decidir y responder el actual Director del Teatro Colón, ya que sobre él recae la responsabilidad de las obras que se hagan, suspendan o transformen. Así lo expresó el Ministro de Desarrollo Urbano en la Legislatura el 23 de abril pasado. Sin embargo, durante la visita que varias diputadas y varios diputados realizamos al Teatro el 13 de junio pasado, el arquitecto del Máster Plan presente señaló que la obra está ejecutada en un 25% y que no tenía orden de suspenderla. Tampoco contestó a esta cuestión clave el Jefe de Gabinete en la sesión de esta Legislatura el 30 de junio, ni en su nota de respuesta con fecha 14 de julio. En resumen, a la fecha todavía nadie sabe qué ocurrirá. No se trata de un detalle. La persistencia de este adefesio constructivo, o mejor dicho destructivo, no sólo dejaría a un sector de la calle Cerrito casi sin vereda debido a su tapa de acceso, sino que ha afectado la estructura del tercer subsuelo y su función no sería otra que la introducción o salida de objetos, volúmenes y escenografías. Es decir, que el montacoches se piensa no al servicio de un Teatro Colón que produce para sus propios espectáculos sino al de uno que adquiere producciones ajenas o las produce para terceros, con un mero objetivo comercial. El articulado del proyecto permite que la mano de obra altamente calificada e injustamente remunerada que son los trabajadores del Teatro pueda ser utilizada con esta finalidad mercantil, en desmedro de la producción cultural propia e incluso con la posible reducción de personal.

Que estas dudas son más que legítimas. El teólogo y consultor catalán Toni Puig Picart fue señalado por el Ministro de Cultura, Hernán Lombardi, como parte del núcleo más cercano de asesores del Jefe de Gobierno “para que nos ayuden a pensar la gestión” (diario La Nación, 28/11/07). En un seminario arancelado realizado en el Centro Cultural Recoleta los días 18 y 19 de julio pasados, Puig afirmó: “Con mil trabajadores, el Teatro Colón es ingestible y no tiene futuro. Una organización de cien personas es lo máximo que te permite gestionar una institución”...

Que la remodelación prevista por el Máster Plan genera más dudas que certezas. Hoy se desconoce sobre qué edificio real llevarán a cabo su actividad los trabajadores del Teatro Colón. Por lo tanto, es imposible saber qué dotación de personal será necesaria para su funcionamiento. ¿Y para qué programación, propia o “para terceros”? ¿Se mantendrán todos los planteles de los cuerpos artísticos, técnicos, administrativos y de mayordomía, en todas las áreas del edificio histórico? Esto ya lo pone en duda el texto del Decreto 203/08, 9º párrafo, del 13 de marzo pasado, que dice que “se encuentran en proceso de ejecución obras... Sede definitiva Orquesta Filarmónica - Intervención Ciudad de la Música”. ¿Acaso piensan sacar la Filarmónica del Colón y trasladarla a ese edificio en La Boca? Que no sólo son un fracaso los siete años de historia del “Máster Plan”, sino además los veinte meses que lleva el Teatro cerrado desde el 6 de noviembre de 2006, más los dieciocho meses que transcurrirán hasta su supuesta reapertura, prevista para fines del año 2009. El Máster Plan causó más daño que si no hubiera existido: fachadas expuestas que continúan deteriorándose, gastos improductivos incalculables, obras reformuladas que incrementan costos, redefiniciones de precios –algunas de muy difícil explicación–, falta de coordinación en el plan de obras, pérdida de prestigio del Teatro.

Que en realidad, antes de avanzar con el redireccionamiento de las obras, correspondería realizar una investigación de lo hecho desde el punto de vista técnico-administrativo y una urgente auditoría de corte para determinar el monto real de las inversiones realizadas y establecer las responsabilidades correspondientes. Asimismo, haría falta una auditoría técnica externa de los controles acústicos. Externa, porque sin cuestionar la idoneidad de los profesionales que participaron en estos siete años, éstos siguen en funciones, y es esencial deslindar responsabilidades entre la etapa del Máster Plan y la que comienza ahora, por el caso de que se hubieran producido deterioros en la acústica del Teatro. Lo mismo en cuanto a los textiles, otro de los temas pendientes que exige definiciones claramente diferenciadas entre el Máster Plan y la próxima etapa, sobre la elección de las telas y la restauración o el cambio del telón principal, así como un informe sobre el estado de las butacas que a la fecha tiene en guarda la empresa Fontenla.

Que cuando el Máster Plan y el Ministerio de Cultura promocionan el Teatro Colón como una “pieza clave de la industria cultural argentina”, nos están proponiendo una sala multipropósito con un claro objetivo lucrativo. En concreto, para el Poder Ejecutivo y este proyecto de ley, el Teatro Colón debe ser una sala rentable. Para asimilarlo al concepto de “industria cultural”, quieren convertirlo en una “bombonera cultural”. Por esta relación entre las obras del Máster Plan y el modelo institucional al que se apunta, manifestamos nuestro rechazo al proyecto en debate.

Que a la vez, alertamos que este paso de autarquía constituye una avanzada para proyectos similares vinculados con el Complejo Teatral Buenos Aires –teatros San Martín, Regio, de La Ribera, Sarmiento y Presidente Alvear–, ya presentados el año pasado por diputados del bloque del oficialismo.

Que en el texto de ley en debate se expresa la legalización de negocios tercerizados o privados. Si bien es cierto que en los últimos años ya el Teatro se deslizó de su función específica y fue usado para actividades generadoras de recursos económicos extrapresupuestarios –eventos empresarios, promociones, desfiles de modelos, degustaciones, banquetes benéficos y otros–, ahora se intenta darle cobertura legal.

Que estos objetivos de tercerización y privatización se explicitan con claridad en los artículos 3º Funciones, inciso d) (“Dichos bienes y servicios pueden ser destinados a producciones y espectáculos realizados por terceros...”); Artículo 11º Funciones del Directorio, inciso l) (“Aprobar las prestaciones de servicios gratuitos a terceros y los servicios extraordinarios a título oneroso...”); Artículo 15º Atribuciones del Director General, inciso n) (“Autorizar la prestación de servicios y enajenación de bienes producidos por el Ente Autárquico Teatro Colón a terceros con carácter oneroso...”); Artículo 29º Recursos, inciso c) (“Los fondos provenientes de las recaudaciones de boletería que obtenga por sus actividades y prestaciones a terceros”) e inciso f) (“Los ingresos provenientes de contratos de coproducciones, convenios de colaboración, arriendo de salas, alquiler de producciones, comercialización de impresos, grabaciones, filmaciones, videos o cualquier medio de reproducción o difusión, y contratos de publicidad”), e inciso g) (“Los fondos provenientes de la locación o venta de los bienes que produzca o adquiera por cualquier título”).

Que por otra parte, la formulación del Art. 28º Gestión es ambigua y ubica a las leyes 70 y 2095 en forma supletoria a la ley de autarquía. De este modo, no se descarta que el Ente Teatro Colón pueda dictar su propio régimen de compras y contrataciones, con los riesgos de discrecionalidad que ello significa.

Que si bien del texto original se eliminó de las funciones del Ente Teatro Colón el inciso c) del Art. 3º, “entender en el patrocinio y mecenazgo de actividades de su competencia”, nuestra principal preocupación proviene de que está vigente la Ley de Mecenazgo Nº 2264, que incluye el subtítulo “Aporte del capital privado a la Cultura”. Siempre sostuvimos que lo “aportado” es simplemente dinero público desgravado, y según la forma, se puede constituir como Patrocinador o Benefactor. Como Patrocinador, se obtiene además derecho a publicidad en programas, catálogos y cartelería del espectáculo o actividad que se promueve. Una verdadera estafa semántica. Y lo más grave: se le transfiere al sector privado el poder de decisión sobre la orientación de un segmento presupuestario de las políticas culturales públicas. Haber eliminado la mención al mecenazgo no inhibe la intervención de patrocinadores o benefactores en las producciones del Teatro Colón. Por el contrario, con esta ley de autarquía el Colón se convertirá en un canal de última generación para negocios privados y más sofisticados. Con esta modalidad se crea la vía legal para privatizar sin eufemismos. No sorprende, entonces, la urgencia oficial en lograr la reglamentación de la Ley de Mecenazgo. Nuestro bloque se opone a esta corriente de pensamiento y gestión que quiere convertir a la cultura en una mercancía del Siglo XXI.

Que otro tema en la misma dirección surge del Art. 29º, inciso h), “los fondos provenientes de la Fundación Teatro Colón”. A medida que el capitalismo incrementa un sistema de desigualdades, debe crear pantallas que invisibilicen los procedimientos vergonzantes, como sobresueldos o contrataciones que sería difícil de justificar por medios oficiales. La historia de las asociaciones de amigos y fundaciones en diversos ámbitos ha dado lugar a una interminable cantidad de injerencias de este tipo. Más allá de la sana intención de sus miembros, al integrar directamente a la Fundación Teatro Colón en el Consejo Asesor se puede profundizar la tendencia a utilizar como usina de negocios a un espacio tan amado, prestigioso y emblemático como lo es el Colón. Desde ya, valoramos la

contribución de varios nucleamientos y foros que, con sus matices y opiniones, se unieron desinteresadamente a los esfuerzos por preservar el modelo histórico del Teatro.

Que en relación con el Teatro Colón, los fundamentos del proyecto original prometen “gestionar eficientemente... su inmenso valor cultural”. Era entonces de esperar que la ley reconociera y valorizara en alto grado la tarea de los cuerpos artísticos y esceno-técnico, y de sus respectivos directores, incluyéndolos en forma explícita en el articulado. El proyecto ni siquiera recoge el reconocimiento de dichos cuerpos estables que sí hacía, ya en diciembre del año 1924, la Ordenanza N° 655 del ex Concejo Deliberante. Así esto no sea obligatorio, correspondería hacerlo para contrapesar la fuerte estructura burocrática que significa un Directorio de cinco miembros, de los cuales cuatro son nombrados por el Jefe de Gobierno. Pero no ocurre así. Sólo se menciona, en el Art. 15° inciso f), que “la estructura orgánico-funcional puede incluir hasta un máximo de seis (6) directores de área, entre los cuales deben incluirse al Director del Instituto Superior de Arte y al Director de la Orquesta Filarmónica”. Los directores artísticos no formarán parte del Directorio del Ente Teatro Colón. La ley de autarquía tampoco crea ninguna Dirección Artística, en sintonía con lo que sostuvo el Director General del Teatro Colón el 21 de abril pasado en esta Legislatura: “El Director Artístico pertenecía históricamente a alguna de las tres áreas: ballet, ópera o sinfónica, y funcionaba en detrimento de las otras”. Es una pobre conclusión. A su vez, si bien el proyecto de ley señala en el Art. 15° inciso c) que el Director General “elabora la programación a propuesta de las direcciones artísticas”, los futuros directores artísticos no tendrán poder resolutorio sobre la programación del Teatro. Esta total subestimación del componente artístico se agrava cuando la ley establece en su Cláusula Transitoria Quinta que “el Director General designa por única vez y por el término de hasta dos años a los titulares de las direcciones artísticas y esceno-técnica” y sólo “transcurrido dicho plazo los cargos serán ocupados por quienes surjan de concurso público”. En resumen: no habrá Dirección Artística, los directores artísticos no decidirán sobre la programación y además, en el inicio de este funcionamiento, serán designados “a dedo”. La programación artística la resolverá un Directorio que, como ya dijimos, tiene cinco miembros, de los cuales cuatro son funcionarios políticos nombrados por el Jefe de Gobierno.

Que en semejantes circunstancias, la inclusión en el Directorio de un sólo representante de los trabajadores, en lugar de ser una saludable aplicación del Art. 32° de la Constitución de la Ciudad –“contempla la participación de los creadores, trabajadores y sus entidades en el diseño y la evaluación de las políticas culturales”– podría terminar siendo una presencia de carácter formal.

Que asimismo, los compromisos incumplidos y pendientes desde hace años con los trabajadores del Teatro Colón, en cuanto a elaborar la estructura orgánico-funcional y el Estatuto laboral definitivos perfectamente podrían haber sido asumidos sin condicionarlos a esta ley de autarquía, si el Poder Ejecutivo hubiera tenido la necesaria voluntad política.

Que la pretendida autarquía del Teatro Colón no es verdaderamente tal, sino engañosa. El folleto “Cultura. Nuestra propuesta 2007” del PRO señalaba: “Una Autarquía puede ser plena o limitada. La Autarquía plena significa otorgarle por Ley el carácter de Ente Autárquico, dotarla de presupuesto propio y administración con control externo administrativo pero sin dependencia jerárquica”. Sin embargo, la dependencia política del Ente en relación con el Poder Ejecutivo es absoluta.

Que se crea una estructura de gobierno con dependencia jerárquica vertical (Art. 5°). Al Director General del Ente Autárquico Teatro Colón lo nombra el Jefe de Gobierno. Al Director Ejecutivo también. Y además de ambos, el Jefe de Gobierno también designa a los otros dos miembros adjuntos del Directorio. Es decir que de cinco integrantes, el Jefe de Gobierno nombra a cuatro.

Que asimismo en el Consejo Asesor Honorario, sobre once miembros –o doce, si se incluye al Jefe de Gobierno–, seis dependen directamente de él (Art. 18°). Incluso, en caso de empate, él o su representante tienen doble voto (Art. 23°). Con esa composición, e incluso sin que la ley fije la periodicidad de sus reuniones, este Consejo es apenas una decorativa sucursal del Poder Ejecutivo.

Que en resumen, el Jefe de Gobierno tiene mayoría automática en el Directorio. También la tiene en el Consejo Asesor. Además, según los artículos 24° a 26°, el Jefe de Gobierno también designa al Director de la Unidad de Control de Gestión. Y ya en el colmo de la injerencia del Jefe de Gobierno, según la Cláusula Transitoria Quinta arriba citada, a los directores artísticos y esceno-técnico los designa “por única vez” el Director General, quien a su vez es designado por el Jefe de Gobierno. ¿Qué clase de “autarquía” sería ésta,

tan especial, donde todos los organismos y sus decisiones fundamentales quedan bajo el control directo del Jefe de Gobierno?

Que por último, si lo que se necesita para el desenvolvimiento administrativo y financiero ágil del Teatro es liberarlo de las limitaciones de la Cuenta Única, esto se podría solucionar con un simple proyecto que restituya el sistema desconcentrado que regía en los años 70, sin crear la nueva figura jurídica de autarquía. Con esto quedaría subsanado el obstáculo para las actividades convencionales y para contratar a ejercicios futuros (Art. 31°).

Que una cosa es concebir a la “industria cultural” como sitios de resistencia cultural, como organismos de exploración identitaria y de desarrollo creativo, ante el avance de los grupos monopólicos y cada vez más concentrados. Experiencias positivas en este sentido son las de EUDEBA o el INCAA. Pero otra cosa muy distinta es al actual proyecto, que entiende al Teatro Colón como parte de la industria del espectáculo, del insumo turístico, en definitiva, de un “shopping cultural” que rinda ganancias.

Que la solución para recuperar el Colón, a nuestro juicio, pasa por defender y fortalecer su modelo histórico de teatro de producción propia como “fábrica de cultura”; hacer las reformas edilicias bajo el concepto de restauración conservativa mínima; contar con cuerpos estables y estructura orgánico-funcional, estatuto surgido de convención colectiva de trabajo, concursos públicos abiertos y transparentes, con cada trabajador en su puesto de trabajo original; con un sistema administrativo desconcentrado, y con la misión exclusiva de crear, formar, representar, promover y divulgar el arte lírico, coreográfico, musical (sinfónico y de cámara) y experimental, en su expresión de excelencia de acuerdo con su tradición histórica. Para todo ello, no se requiere ninguna ley de autarquía.

Que aun reconociendo que, fruto del debate en varias reuniones de la Comisión y de los reclamos de los trabajadores, el texto definitivo incluye modificaciones en varios de sus aspectos, en lo esencial se mantienen los ejes vertebradores del proyecto original.

Por lo expuesto, esta Comisión de Cultura propone la siguiente:

RESOLUCIÓN

Artículo único. Archívese el Expediente 2868-J-07. Sala de la comisión: 21 de julio de 2008

WALSH, Patricia.

Visto:

El Expediente 2857-J-07, proyecto de ley del Jefe de Gobierno que propone la creación del Ente Autárquico Teatro Colón, y

Considerando:

Que, tal como lo reconoce el despacho de la mayoría, el Teatro Colón actualmente se encuentra atravesando un cuadro de situación complejo que, entre otras cosas, se ve reflejado en que éste permanece cerrado desde hace aproximadamente veinte meses y que, a mediados de diciembre de 2007, se han paralizado todas las obras con miras a su reapertura.

Que atribuir esa situación a un “modelo de administración que carece de la dinámica exigible a una entidad cultural de sus características e importancia”, como pretende el despacho de mayoría, es negar entre sus principales causas, la ausencia casi total de planes de puesta en estado consensuados así como de acciones adecuadas de mantenimiento y, fundamentalmente, la desjerarquización del Teatro Colón en el marco de las políticas culturales de la Ciudad.

Que, pese a la necesidad de su atención prioritaria, ninguna de esas cuestiones ha sido abordada en el articulado propuesto por el despacho de la mayoría que, por el contrario, pareciera referirse a una institución en pleno funcionamiento, planteando una importante incertidumbre en relación con el futuro del Teatro y, como consecuencia, la total falta de oportunidad del tratamiento del proyecto del Poder Ejecutivo.

Que no advertimos que el texto propuesto por el dictamen de la mayoría dé cuenta de la especificidad del Teatro Colón y, mucho menos, que se constituya en un plexo normativo adecuado a las exigencias propias de un teatro lírico.

Que, por el contrario, se dispone como órgano de gobierno del Ente un Directorio de cinco integrantes y se habla de una supuesta representatividad, cuando cuatro de ellos serán designados de manera totalmente discrecional por el Jefe de Gobierno, con el elástico

y único requisito de tener “una reconocida trayectoria en el ámbito cultural”.

Que, en el mismo sentido, la representación de los/las trabajadores/as del Teatro en el Directorio se ve reducida a un/una integrante cuya elección como tal se sujeta a que participen, por lo menos, el sesenta por ciento (60%) del padrón de empleados del Ente.

Que, asimismo, en las cláusulas transitorias se habilita la designación también discrecional de las Direcciones Artísticas y Escenotécnicas, condicionando y desvirtuando la transparencia del concurso público y abierto posterior.

Que tampoco contribuye a fortalecer la especificidad del Teatro, la composición del Consejo Asesor Honorario que se propone, en tanto entre sus once integrantes incluye al propio/a la propia Director/a del Ente que debería ser asesorado/a, a dos representantes “con reconocida trayectoria en el ámbito cultural” designados unilateralmente por el Jefe de Gobierno, al Vicepresidente Primero de la Legislatura y al Ministro de Hacienda, cuya participación sólo puede quedar justificada a partir de la incorporación entre las funciones del Consejo de “colaborar en la gestión para la obtención de recursos para el Ente”.

Que, vinculado a lo anterior, no compartimos la enumeración de los recursos del Ente que, además de los que le asigne el Presupuesto General de Gastos y Recursos y las recaudaciones de boletería, incluye los provenientes de prestaciones a terceros, las rentas de la administración de éstos, los ingresos de coproducciones, convenios de colaboración, arriendos de salas, alquiler de producciones, contratos de publicidad y, entre otros, la locación o venta de bienes que produzca.

Que, de esta manera, el texto habilita un progresivo desfinanciamiento público y promueve una política de autofinanciamiento que pone en peligro el cumplimiento de la misión de “crear, formar, representar, promover y divulgar el arte lírico, coreográfico, música –sinfónica y de cámara– y experimental”, y atenta con la democratización del acceso a las actividades artístico-culturales que, desde nuestro punto de vista, debe constituirse en un objetivo central del Teatro.

Que las experiencias comparadas, muchas de las cuales son mencionadas en el despacho de la mayoría como ejemplos, dan cuenta de la utilización de los grandes Teatros del Mundo como escenarios de actividades totalmente ajenas a lo cultural, tales como degustaciones de vinos, fiestas de compromiso, entregas de premios y desfiles de modas.

Que agrava lo expresado, la falta de disposiciones tendientes a proteger la continuidad y el desarrollo de los cuerpos estables y los talleres, aun cuando en los considerandos del despacho de la mayoría se los define como el “patrimonio intangible” del Teatro.

Que no consideramos necesaria la creación de un Ente para disponer de un fondo especial tendiente a hacer frente a compromisos contractuales a futuro.

Que la mentada “vocación pública” que el despacho de la mayoría deriva de la aplicación al Ente de normas generales como la Ley 70, la Ley 471 y la Ley 2095, queda desvirtuada por la subsidiariedad de éstas que se desprende del artículo 27.

Que, finalmente, consideramos excesivo autorizar al Poder Ejecutivo a hacer reestructuraciones presupuestarias distintas de las necesarias para la transferencia de presupuesto prevista en la disposición transitoria primera, por fuera del límite establecido en el artículo 22 de la Ley 2571.

Por lo expuesto, estas Comisiones de Asuntos Constitucionales y de Presupuesto, Hacienda, Administración Financiera y Políticas Tributarias, proponen la siguiente:

RESOLUCIÓN

ARTÍCULO ÚNICO. Archívese el Expediente 2858-J-07. Sala de las Comisiones: 25 de agosto de 2008.

D'ANGELO, Julián - GÓMEZ, Verónica. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Visto:

El Expediente 2868-J-2007, iniciado por el Jefe de Gobierno, quien solicita la creación del Ente Teatro Colón, y

Considerando:

Que el Teatro Colón es un símbolo paradigmático e indiscutible de nuestra ciudad y pilar fundamental de su actividad cultural. Forma

parte de la identidad porteña, nos representa en el mundo y resulta ser un sinónimo de prestigio, calidad y excelencia artística en el imaginario colectivo.

Que se lo asume con orgullo como uno de los mejores teatros líricos del mundo, no sólo por su acústica y arquitectura, sino esencialmente por el nivel de sus producciones artísticas y escénicas. Los artistas de mayor prestigio de cada época actuaron en su célebre escenario. Sus cuerpos estables y sus talleres, por su capacidad de producción, cuentan con reconocimiento y ponderación internacionales.

Que estas características lo convierten en un instrumento sin igual para las políticas culturales enmarcadas en el artículo 32° de la Constitución de la Ciudad de Buenos Aires en cuanto a que “la ciudad distingue y promueve todas las actividades creadoras”.

Que, a pesar de que existe un prejuicio sobre que el Teatro Colón es una estructura elitista, destinada a la alta sociedad, un lugar para pocos, resabio tal vez, de otras épocas, resulta prioritario acordar acciones que hagan que sus actividades sean accesibles para la mayor cantidad de público posible, tal como también lo indica el artículo 32° al enunciar entre las obligaciones de la Ciudad la de facilitar el acceso a los bienes culturales.

Que el Teatro Colón en cuanto productor de bienes culturales tiene como objeto principal la promoción y difusión del arte lírico, musical y coreográfico clásico y contemporáneo en sus expresiones más destacadas. Así como también la formación de artistas y técnicos en estas disciplinas.

Que la consagración internacional de muchos artistas argentinos formados en el Teatro Colón y en su Instituto Superior de Arte, y el reconocimiento de la excelencia artística de sus Cuerpos Estables y profesionales técnicos debe convertirse entonces en uno de los puntales de la política cultural a desarrollar.

Que la situación en la que se encuentra actualmente el Teatro Colón es crítica y por todos conocida: el Teatro está cerrado, las obras edilicias se encuentran paralizadas, corre serio peligro el patrimonio histórico cultural del Teatro, la programación ha sido fuertemente recortada, se desarrolla en diversas salas diseminadas por la Ciudad e inclusive en algunos casos ha sido cancelada.

Que por otro lado, la Orquesta Estable ha iniciado medidas de fuerza debido al incumplimiento de pago por parte del Gobierno de los seguros de los instrumentos, los cuerpos estables desarrollan sus tareas en diferentes edificios que en muchos casos no reúnen las condiciones mínimas necesarias para el normal desenvolvimiento de éstas y en los últimos días se han trasladado elementos de escenografía, vestuario y demás, producidos en el Teatro y que forman parte del patrimonio del Teatro, en condiciones que aparentemente los pondrían en riesgo.

Que resulta manifiestamente inconveniente proponer la descentralización del Teatro Colón en estas circunstancias de gravedad institucional y sin que exista certeza sobre el momento en que el Teatro reabrará sus puertas y retomará su funcionamiento normal.

Que proponer la autarquía como solución a esta coyuntura es desviar la atención de los problemas concretos que afectan el funcionamiento normal del Teatro y constituye una falsa alternativa a su real solución.

Que la autarquía, como herramienta legal por la que se otorga personalidad jurídica y un alto grado de autonomía administrativa y de decisión, se ve tergiversada en el proyecto de la mayoría de diversas maneras.

Que esto se evidencia en diversas disposiciones, pero en particular en la conformación del cuerpo directivo, en el que la designación y remoción de cuatro de los cinco miembros queda en manos del Jefe de Gobierno, quien adopta estas decisiones de manera discrecional.

Que, siendo éste el mecanismo de designación, no se encuentran razones valederas para la conformación de un cuerpo directivo colegiado, que podría justificarse en el caso de que sus integrantes representaran a diversos sectores.

Que este tipo de integración onerosa e injustificada es contradictoria con el argumento de agilizar y hacer más dinámica la gestión del Teatro.

Que por otra parte, la representación del personal en este cuerpo colegiado es mínima ya que se reduce a uno de los cinco integrantes y la conformación del Consejo Asesor Honorario también refleja una composición librada en gran parte a la decisión del Ejecutivo.

Que una propuesta que jerarquice la institución debería contemplar la designación de autoridades luego de un concurso público y abierto de proyectos, del que resulten seleccionados aquéllos con los mejores antecedentes en la materia y que proyecten una política cultural destinada a cumplir con excelencia los objetivos y la tradición de nuestro primer Coliseo.

Que por otra parte, el proyecto invierte el orden normativo disponiendo la supletoriedad de las leyes 70 y 2095 cuando el principio debería ser el inverso: la sujeción de la actuación del Ente a estas normas básicas de gestión, administración y contrataciones aplicables a la administración central y descentralizada, y sólo en este marco la admisión restrictiva y justificada de excepciones necesarias para la mejor consecución del objeto del Ente.

Que en un sentido similar, se omite insertar al Ente en el sistema preestablecido en la Ley 1218 para el control de legalidad de los actos y contratos de los órganos y entes de toda la administración pública local, de acuerdo con la cual éstos están habilitados a contar con cuerpos de asesoramiento jurídico permanente, pero siempre bajo la dirección técnica de la Procuración General.

Que en esta línea, se otorgan atribuciones al Director General para aprobar prestaciones de servicios gratuitos a terceros y servicios extraordinarios a título oneroso, así como la enajenación de bienes producidos por el Ente, pero no se limita la celebración de este tipo de acuerdos a las materias de competencia del Ente, de lo cual podría resultar el préstamo o alquiler de las salas o cualquier otro bien que pertenece al patrimonio del Ente, con fines meramente comerciales que se aparten de sus cometidos.

Que el proyecto omite toda referencia al edificio histórico del Teatro Colón, a su protección y la de todo su patrimonio tangible e intangible, cuando resulta imposible escindir al Ente del Teatro, su edificio y todo lo que contiene, sus talleres de producción, archivos, biblioteca, etcétera.

Que la iniciativa tampoco menciona ni asegura la permanencia y continuidad de los Cuerpos Estables y Talleres de Producción del Teatro que constituyen uno de los pilares de su reconocida reputación nacional e internacional y que conforman una importante fuente de trabajo para nuestros artistas y artesanos, y éste es el principal patrimonio intangible de la institución.

Que a ello debe sumarse el hecho de que se deja en manos de la Dirección General la determinación de toda la estructura del organismo, sin que la ley especifique siquiera en términos generales las áreas que lo constituyen, motivo por el cual las nuevas autoridades podrán hacer y deshacer sobre las estructuras existentes de manera discrecional, por ejemplo, reduciendo o eliminando cuerpos o áreas.

Que, además, si bien el proyecto asegura la transferencia del personal con el cargo y la remuneración vigentes al momento de la promulgación de la ley, no contempla el mantenimiento de la dotación existente en los cuerpos estables y demás órganos.

Que el proyecto no impone la obligación de llamar a concurso público para la cobertura de cargos y en el caso específico de los directores artístico y esceno-técnico expresamente autoriza al Director General a cubrir esos cargos discrecionalmente por el plazo de dos (2) años.

Que tampoco garantiza la continuidad del personal del Instituto Superior de Arte en el escalafón docente, lo que correspondería por la especificidad de las tareas a su cargo.

Que es indispensable rescatar el verdadero alcance y sentido de la autarquía administrativa, haciendo hincapié en los aspectos vinculados con la autonomía funcional del Ente que se crea, en tanto tiene a su cargo el desarrollo de una misión específica y determinada en el ámbito de la cultura ciudadana –la producción y difusión del arte lírico, coreográfico, musical–, para lo cual es correcto que goce de cierta jerarquía y una relativa independencia del Poder Ejecutivo, pero siempre en el marco de la Constitución y las leyes básicas que rigen la gestión de la administración pública local.

Que consideramos que en la actual coyuntura, el Teatro Colón no necesita una ley de autarquía, sino la recuperación de su edificio, la recomposición de sus organismos y sectores basados en un estatuto que garantice las condiciones de trabajo y una política cultural a largo plazo de producción propia que le devuelva su prestigio internacional y lo abra a la comunidad para volver a ser el orgullo de la Ciudad de Buenos Aires y de todos los argentinos.

Por lo expuesto, estas Comisiones de Asuntos Constitucionales y de Presupuesto, Hacienda, Administración Financiera y Política

Tributaria proponen la siguiente

RESOLUCIÓN

ARTÍCULO ÚNICO: Archívese el Expediente 2868-J-07. Sala de las Comisiones: 25 de agosto de 2008.

IBARRA, Anibal y RUANOVA, Gonzalo. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Visto:

El Expediente 2868-J-2007, iniciado por el Jefe de Gobierno, quien solicita la creación del Ente Teatro Colón, y

Considerando:

Que la Constitución de la Ciudad de Buenos Aires, en su Artículo 32, dispone: "La ciudad distingue y promueve todas las actividades creadoras. Garantiza la democracia cultural; asegura la libre expresión artística y prohíbe toda censura; facilita el acceso a los bienes culturales; fomenta el desarrollo de las industrias culturales del país; propicia el intercambio; ejerce la defensa activa del idioma nacional; crea y preserva espacios; propicia la superación de las barreras comunicacionales; impulsa la formación artística y artesanal; promueve la capacitación profesional de los agentes culturales; procura la calidad y jerarquía de las producciones artísticas e incentiva la actividad de los artistas nacionales; protege y difunde las manifestaciones de la cultura popular; contempla la participación de los creadores y trabajadores y sus entidades, en el diseño y la evaluación de las políticas; protege y difunde su identidad pluralista y multiétnica y sus tradiciones".

Que en dichos preceptos constitucionales pretende el despacho de la mayoría dar legitimidad a su propuesta de transformación del Teatro Colón en un ente autárquico con autonomía funcional y autarquía financiera. Bajo la consigna "...de mejorar el funcionamiento de las instituciones públicas, adecuándolas a las exigencias propias de las actuales coordinadas históricas...", sólo busca encubrir el abandono de un modelo de gran centro cultural dedicado a la producción musical y escénica en el campo de la tradición identificada como clásica, que las distintas gestiones de nuestro teatro lírico fueron construyendo –la mayoría de las veces con indefiniciones, ahogo presupuestario, ausencia de estructura funcional– en las últimas décadas. Abandono, dijimos de ese modelo histórico a fin de alentar un modelo acorde a las necesidades del mercado, a las tercerizaciones, con el objetivo de convertir al Colón en una sala abierta a todo tipo de emprendimientos ajenos a su tradición cultural.

Que, por otra parte, el Teatro Colón actualmente atraviesa una situación crítica y compleja: las reformas del llamado "Máster Plan", iniciadas hace siete años, mantienen al Teatro cerrado desde hace 20 meses; desde diciembre de 2007 las obras de remodelación se encuentran paralizadas, su programación está recortada, se desarrolla en diversas salas diseminadas por la ciudad, y en algunos casos, ha sido cancelada.

Que en el año 2001, el Gobierno de la Ciudad, atendiendo a la necesidad de refacciones que exigía el teatro, dispuso la elaboración de un plan de obras llamado "Máster Plan" para la puesta en valor y actualización tecnológica del teatro.

El Plan comprende tres áreas bien definidas: el edificio histórico, la Plaza del Vaticano y la caja escénica. Su implementación se proyectó en tres etapas: la primera comprendió el período 2001-2003. Consistió principalmente en el relevamiento, el diagnóstico y la elaboración de secuencias de acción junto con la realización de obras con carácter de urgencia. La segunda etapa, desarrollada entre 2004 y 2005, comprendió la elaboración de los proyectos y las licitaciones públicas de parte de las obras a realizar. Finalmente, la tercera y última, comprendida entre el 2006 y el 2008, plantea la ejecución de las obras de mayor envergadura, de carácter estructural, y la más cuestionada del Máster Plan, dado que implica el cierre de la Sala. La reapertura estaba prevista para el 25 de mayo de 2008, fecha del centenario de su inauguración. Sólo se ha realizado el 30% de las obras, con un gasto de 90 millones de pesos. Al día de hoy, el teatro continúa cerrado y sus obras paralizadas.

Que por Decreto N° 157/08 del Poder Ejecutivo, se transfieren las obras de remodelación del teatro de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Cultura a su similar del Ministerio de Desarrollo Urbano. En abril del corriente año, el Gobierno de la Ciudad llama

a una licitación pública internacional para el gerenciamiento de las obras, y fue adjudicataria de ésta la empresa Syasa, que al día de hoy no ha presentado su plan de acción. El presupuesto destinado supera los 6.2 millones de pesos.

Que la previsión de inversión plurianual desde el año 2008 al año 2011 totaliza 115 millones de pesos. Si a ello se suman los 90 millones ya gastados, más los 6 millones del gerenciamiento, las obras realizadas o programadas por el Máster Plan rondarían los 211 millones de pesos.

Que en este contexto de gravedad institucional por la que atraviesa el Teatro, el despacho de la mayoría propone la descentralización del teatro como solución coyuntural a la crisis del Colón.

Que la polémica sobre la autarquía ha logrado invisibilizar el verdadero debate que debe darse en torno al Teatro Colón. Debate que debería estar centrado en relación con el modelo de teatro que se está definiendo y con la organización institucional requerida para llevar a cabo sus objetivos. Por el momento, no hay ninguna señal de que se haya pensado un proyecto para el teatro Colón que permita determinar después cuántas personas deben trabajar en él y cuánto dinero es lógico y deseable gastar en su funcionamiento.

La pregunta acerca de para qué debe servirle al Estado un teatro lírico como el Colón en pleno siglo XXI no es menor. Si no se sabe a qué se aspira, no pueden diseñarse modelos de organización institucional, ni debatir acerca de si la autarquía es la mejor forma de manejarlo. En 1908, cuando el teatro fue inaugurado, la sociedad era, obviamente, otra. Las clases altas no sentían culpa por gastar el presupuesto colectivo en sus gustos personales, ni porque esos gustos no fueran compartidos por otros grupos sociales. Cien años después, la situación ha cambiado. No sólo las exigencias de la sociedad con respecto al destino que se les da a los bienes son otras, sino que la idea del arte se ha modificado radicalmente. El debate que los porteños debemos plantearnos en este contexto histórico, y donde deberían participar todos los actores sociales involucrados en este proceso, tiene que ver con el diseño de las políticas públicas culturales de la ciudad, y del Colón en particular. Debe plantearse una definición previa acerca de qué es la cultura de un pueblo. ¿Cultura es lo que el pueblo consume? Si no lo es, y la cultura de un pueblo es lo que el pueblo produce, entonces el Estado no puede estar ajeno a esta acción de producción cultural. El Estado debe garantizar una apertura estética que el mercado por sí solo no garantizaría, dado que sólo le preocupa obtener ganancias con lo que se consume masivamente. En este sentido, el Colón deviene un instrumento privilegiado de política pública en el marco cultural, para estimular la producción artística por medio de encargos de obras, concursos, promoción de artistas noveles argentinos. En las últimas décadas el Colón ha gestionado un modelo de centro cultural que cuenta con tres orquestas propias, un cuerpo de ballet, talleres escenográficos y de vestuario, un instituto de formación especializada, un centro de experimentación y una ópera de cámara que hablan de un proyecto, que aunque nunca se haya terminado de formular con claridad, va mucho más allá del viejo teatro de ópera. Sería deseable que estas cuestiones fueran debatidas ahora y con anterioridad al proyecto que nos ocupa, para pensar desde esas respuestas un proyecto de organización institucional sólido y acorde a la época.

Que pese a que este debate es de atención prioritaria, ninguna de estas consideraciones parecen haberse tratado en el proyecto. Por una parte el proyecto deja en manos de la Dirección General la determinación de toda la estructura funcional del organismo, sin siquiera especificaciones legales generales. Las nuevas autoridades podrán hacer y deshacer discrecionalmente sobre las estructuras existentes. Ni siquiera se asegura la permanencia y continuidad de los cuerpos estables y de los talleres de producción del teatro, que además de asegurar un modelo de gestión cultural que especificamos anteriormente, asegura una fuente de trabajo para artistas, escenógrafos, artesanos.

Que tampoco intenta preservar el despacho mayoritario la especificidad cultural del Colón e intenta limitar los usos espurios que se le puedan dar, agrediendo la historia y la carga cultural del teatro. Que el texto de la ley en debate intenta otorgar una cobertura legal a otras actividades generadoras de recursos económicos extrapresupuestarios (eventos empresariales, desfiles de modelos, degustaciones), que se explicitan al mencionar la tercerización de producciones y espectáculos en el edificio del teatro, las atribuciones otorgadas al Directorio y al Director general para aprobar esas prestaciones de servicios gratuitos a terceros y servicios extraordinarios a título oneroso; como también acerca del origen de los fondos recaudados por la actividad autogestiva del teatro.

Que, por otra parte, el proyecto altera el orden normativo y ubica a las leyes 70 y 2095 en forma supletoria a la autarquía. De este modo, no se descarta que el Teatro Colón pueda dictar su propio régimen de compras y contrataciones, con los riesgos de discrecionalidad que ello significa.

Que tampoco respeta la supuesta autarquía el régimen establecido para la designación del cuerpo directivo colegiado, cuatro de cuyos miembros pueden ser designados y removidos por decisión discrecional del Jefe de Gobierno.

Que, por otro lado, la representación de los trabajadores del teatro se ve reducida a un único miembro, lo que sujeta la legitimidad de su designación a la participación del 60% del padrón de los empleados del Ente.

Que el proyecto tampoco prevé la habilitación de concursos públicos y abiertos del que resulten seleccionados Directores artísticos y esceno-técnicos, con mayor experiencia en la materia. Los directores artísticos no formarán parte del Directorio del teatro Colón, ni podrán decidir sobre la programación, que será resuelta por el Directorio de cinco miembros, designados políticamente y sin especificidad ni solvencia técnica en la materia. Que tampoco se ha previsto la designación de un Director Artístico a cargo de la conducción artística del teatro que amalgame las programaciones de todos los cuerpos dándole un sentido armónico y estético, y asegure la orientación de la política cultural que se haya definido.

Que, por otro lado, el despacho no ha previsto acerca de la cantidad de empleados que tendrá el teatro, como tampoco se resuelve el problema de las jubilaciones, ni de los mecanismos de implementación que permitan evitar el envejecimiento de los cuerpos estables que los condene a desaparecer a corto plazo.

Que la pretendida autarquía resulta ficticia, toda vez que no le otorga al Ente personalidad jurídica y un alto grado de autonomía administrativa y financiera, convirtiendo al Directorio en mero administrador. Crea una estructura de dependencia jerárquica vertical, cuyos cargos ejecutivos son directamente elegidos por el Jefe de gobierno.

Que por otro lado, de la composición del llamado Consejo Asesor Honorario que se propone, entre sus once miembros, seis dependen directamente del Jefe de Gobierno, y además tienen mayoría automática en el Directorio. Un Consejo que asista a la conducción está previsto en los teatros líricos de otros países del mundo, a fin de que puedan participar representantes sociales que apoyen las actividades del teatro. Sin embargo, ello no surge del texto del proyecto.

Que en relación con los recursos con los que cuenta el Ente, están integrados por los fondos que le asigne el presupuesto de la Ciudad –queda así demistificada su supuesta autarquía financiera, dado que sólo se convierte en administrador de lo que el presupuesto le asigna anualmente–; los fondos o bienes que obtenga como consecuencia de la puesta en escena de programas de espectáculos líricos, coreográficos o musicales y demás espectáculos que brinde el Ente; recaudaciones de boletería; donaciones; legados; contribuciones y subsidios; contratos de coproducciones; convenios de colaboración; arriendo de salas, alquiler de producciones, comercialización de impresos, grabaciones, filmaciones, videos o cualquier medio de reproducción o difusión, y contratos de publicidad; los fondos que provengan de la locación o venta de los bienes que produzca o adquiera por cualquier título; los fondos provenientes de la Fundación Teatro Colón; cualquier otro recurso que genere el Ente Autárquico Teatro Colón. Resulta preocupante que el proyecto no presente límite alguno para la utilización del espacio físico del teatro lírico para fines totalmente ajenos a su actividad cultural. ¿Será entonces el Director del teatro quien decida, con total grado de discrecionalidad, los cambios en la programación o en los ensayos para garantizarse los fondos que ingresen a raíz del alquiler de algún espacio del teatro para una filmación o un desfile de modelos?

Para plantear la hipótesis de un proyecto de autarquía, resulta imprescindible el debate, sin prejuicios y abierto a la totalidad de los actores involucrados, que otorgue consenso al diseño de una política pública cultural para la Ciudad y para su gran teatro lírico, que legitime un proyecto de profunda transformación administrativa y funcional que permita que el Teatro Colón esté acorde a las necesidades de la sociedad del siglo XXI.

Por lo expuesto, esta Comisión de Asuntos Constitucionales, propone la siguiente

RESOLUCIÓN

ARTÍCULO ÚNICO: Archívese el Expediente 2858-J-2007. Sala de las Comisiones: 25 de agosto de 2008.

HOUREST, Martín.

OBSERVACIONES AL DESPACHO 562

De las Comisiones de Cultura, Asuntos Constitucionales y Presupuesto, Hacienda, Administración Financiera y Política Tributaria.

Visto:

El Expediente 2868-J-2008, por el cual el Poder Ejecutivo propone la creación del Ente Autárquico Teatro Colón; y

Considerando:

Que este despacho ignora por completo la declaración N° 208/08 sancionada por esta Legislatura, donde se expresa la preocupación por la situación edilicia del Teatro Colón y se solicita que se dé prioridad a su restauración y consiguiente reapertura. Es claro que una legislación sobre la autarquía del Teatro Colón no prioriza las obras, sino su administración, y desconoce la declaración antes mencionada. Antes de discutir la autarquía, entonces, se debería realizar una auditoría de corte de las obras y presentar el desglose de los gastos que han implicado las obras hasta el momento, para conocer la situación financiera real de la restauración edilicia.

Que es llamativo que este despacho proponga la creación de un Ente Autárquico Teatro Colón, ya que en esta "creación" se ignoran abiertamente los equipos esceno-técnicos y los cuerpos estables actuales, que le han dado al Teatro Colón el prestigio internacional que se reconoce en los fundamentos. No se contemplan en el articulado las direcciones que actualmente organizan el trabajo en el Teatro, ni se enumeran explícitamente los talleres de producción propia.

Que, con respecto a la propuesta de estructura jerárquica de este Ente, creemos que un organismo autárquico no puede tener un Directorio de 5 miembros, de los cuales 4 sean elegidos/as por el/la Jefe/a de Gobierno y cesen en sus funciones en forma inmediata si éste/ésta dejara su cargo (Art. 5), ya que impone la hegemonía del Poder Ejecutivo, y convierte al Teatro Colón en un espacio de toma de decisiones discrecionales. Los máximos cargos jerárquicos de una institución cultural de la trayectoria y el prestigio internacional como el Teatro Colón merecen ser ocupados por gente idónea, que conozca cabalmente el campo del arte lírico, coreográfico y musical (sinfónico y de cámara) y experimental. La elección de estos cargos debe ser transparente y no depender de la coyuntura política, por lo que proponemos que, existiendo ya un/a Director/a Ejecutivo/a designado/a por el/la Jefe/a de Gobierno cuyas funciones se entienden sólo en relación con el Directorio y al/la Director/a General, el cargo del/de la Directora/a General se designe por concurso público, abierto e internacional, de oposición y antecedentes.

Que, con respecto al/a la representante de los/las trabajadores/as, el 60% del padrón de éstos no es representativo para designar un cargo directivo. Al margen de esta cuestión, si el Directorio integrado por 5 miembros puede sesionar sólo con 4, sin especificidad, el/la representante de los trabajadores bien puede convertirse en un cargo honorífico y decorativo, más que un lugar de participación activa en las decisiones.

Que, además que la creación del Ente contempla la constitución de un Consejo Asesor Honorario, no se comprende la razón por la que se faculta al Directorio a "crear e integrar consejos asesores ad honórem" (Art. 10, inciso m). Creemos que esta propuesta aumenta innecesariamente la ya amplia estructura burocrática que se establece para este Ente.

Que el Consejo Asesor Honorario, al igual que el Directorio, refuerza la dependencia política del Ente Autárquico Teatro Colón al Poder Ejecutivo, ya que sobre un total de 11 miembros, 6 son elegidos por el/la Jefe/a de Gobierno. La integración de este Consejo Asesor es por demás llamativa y dificultosa de llevar a la práctica, si se tiene en cuenta que sus únicas funciones son "velar por el cumplimiento de la misión del Ente" (Art. 21, inciso a) y "colaborar en la gestión para la obtención de recursos para el Ente" (Art. 21, inciso b), parece demasiado requerir que esté integrado por el/la Jefe/a de Gobierno, los/as Ministros/as de Cultura y Hacienda.

Que, con respecto a los recursos del Ente Autárquico Teatro Colón, se advierte la constitución de un sistema de gestión administrativa y financiera que promueve el desfinanciamiento público del Teatro y la búsqueda de capitales privados para el desarrollo de sus funciones. A lo largo de todo el despacho se anuncian medidas relacionadas con la oferta de bienes y servicios de Teatro Colón destinados a terceros, como se advierte tanto en las funciones del Ente ("Producir bienes y servicios en talleres propios (...). Dichos bienes y servicios pueden ser destinados a producciones y espectáculos realizados por terceros". Art. 3, inciso d), como en las funciones del Directorio ("Aprobar las prestaciones de servicios gratuitos a terceros y los servicios extraordinarios a título oneroso, como así la enajenación de bienes producidos por el Ente". Art. 10, inciso l), del Director General ("Autorizar la prestación de servicios a terceros con carácter oneroso y la enajenación de bienes producidos por el Ente". t. 14, inciso n) y del Consejo Asesor Honorario ("Colaborar en la gestión para la obtención de recursos para el Ente". Art. 21, inciso b). Además de esta gran estructura burocrática orientada a la búsqueda de recursos, se deja claramente asentado en el artículo 28, inciso g, que "los recursos del Ente Autárquico Teatro Colón están integrados por (...) los fondos provenientes de la locación o venta de los bienes que produzca o adquiera por cualquier título", como por ejemplo el telón histórico del Teatro o los textiles de la sala, las maquinarias de los talleres o una simple escenografía.

Que no se justifica de ninguna manera que se establezca por cláusula transitoria sexta "la reasignación de partidas presupuestarias a fin de dotar al ente de los recursos establecidos en el inciso a) del artículo 28", ya que, en primer lugar, fueron asignados al Teatro Colón, por medio del Ministerio de Cultura, los fondos del presupuesto 2007, y por otra parte, no se fundamenta la razón por la que se requieren nuevos fondos para el Ente. La incomprensión sobre este punto es absoluta cuando además se insiste en que estas reasignaciones no se deben computar dentro de los límites establecidos por la Ley de Presupuesto General de Ingresos y Gastos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires del Presente ejercicio fiscal.

Que otra de las cuestiones que surge de la lectura del despacho es la fuerte e imponente presencia de la Fundación Teatro Colón, tanto en el Consejo Asesor Honorario como en la integración de los recursos del Ente. Sin desmerecer la contribución de esa Fundación al Teatro Colón, tanto la designación de su presidente/a en el Consejo Asesor como la integración de sus fondos en los recursos del Ente naturalizan un mecanismo de asignación de fondos privados para la realización de políticas públicas que desdibujan la función del Estado.

Que, con respecto a la Unidad de Control de Gestión, la designación de su Director [al margen de que se debe consignar la posibilidad de que la persona que ocupe el cargo sea director o directora] por parte del/de la Jefe/a de Gobierno (Art. 24) refuerza la dependencia del Ente al Poder Ejecutivo. Si consideramos que entre las funciones del/de la Director/a de la Unidad de Control de Gestión del Ente se considera la función de "examinar su contabilidad y documentación cuando lo estime necesario" (Art. 25, inciso b), se desdibuja por completo el control que debe realizar esta unidad.

Que también se debe mencionar que, si bien se contemplan como funciones del Ente "promover la investigación histórica, teórica y crítica del arte lírico, coreográfico, musical –sinfónico y de cámara– y experimental" (Art. 4, inciso g) e "incentivar la investigación, experimentación, producción y creación artístico-cultural" (Art. 4, inciso h), no se prevé en la estructura ningún área que pueda hacerse cargo de estas funciones.

Que dado que el edificio del Teatro Colón ha sido declarado Monumento Histórico Nacional según el Decreto 1259/1989, creemos fundamental que dentro de su organización estructural se contemple esta característica más que relevante, para la protección del edificio. Asimismo, dado el importante patrimonio biblio-hemerográfico y documental que existe en la Biblioteca del Teatro Colón, consideramos imprescindible su conservación, preservación y debido tratamiento para salvaguardar la memoria no sólo de la institución sino también del país. Por tanto, es esencial además la creación de un archivo institucional que reúna el material documental que dé cuenta de la historia del Teatro Colón.

Por todo lo expuesto, y considerando la importancia del tema en discusión, se sugiere que el Expediente 2868-J-2008 vuelva a la Comisión de origen.

MAFFÍA, Diana.

PARTE II

EL EDIFICIO

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL EDIFICIO⁹⁸

El Teatro Colón está ubicado en el predio delimitado por las calles Libertad, Arturo Toscanini, Cerrito y Tucumán. El terreno sobre el cual está construido abarca 8.202 metros cuadrados, de los cuales 5.006 corresponden al edificio y 3.196 a dependencias bajo nivel de la calle Arturo Toscanini. La superficie total cubierta del edificio es de 37.884 metros cuadrados.

Las fachadas están divididas en tres órdenes arquitectónicos. El primero, que corresponde a la base, es de 8,50 metros de altura, el segundo mide 9,20 metros, y el tercero es de 5,50 metros. Por encima de las terrazas se destaca un elegante techo a dos aguas.

Distintos accesos facilitan el tránsito de los espectadores. Por la entrada principal sobre la calle Libertad, se ingresa a la platea y a los palcos. Por Arturo Toscanini, a los niveles de cazuela y tertulia, y por Tucumán a la galería y el paraíso.

En la construcción se conjugan elementos del Renacimiento italiano. Basamentos sobrios, bien definidos, semejantes al orden ático-griego que constan de planta baja y primer piso; intercolumnios monumentales –con capiteles jónicos y corintios– y sus multiformes variantes unifican los pisos segundo y tercero; los vanos y las aberturas están tratados con arcos, arquivoltas y molduras del más rico diseño. No se puede hablar de un estilo definido, sino de uno ecléctico que fue propio de la construcción de principios del siglo XX.

ENTRADA PRINCIPAL

El gran hall de entrada, con su magnífico mármol de Verona, sus notables estucos símil mármol, los vitrales de la cúpula y la escalinata que conduce al foyer de plateas; el Salón de los Bustos y el llamado Salón Dorado, en el piso noble, son dechados de lujo y refinamiento. Desde los laterales de la escalera principal se accede al Pasaje de Carruajes, pequeña calle interior que comunica Toscanini con Tucumán, y por la que antiguamente se ingresaba al foyer principal.

En la ornamentación se utilizó mármol de primera calidad y de distinto origen. La escalinata (o escalera de honor) es de mármol blanco de Carrara y las barandas que la circundan son de mármol de Portugal. Al pie de la escalera –a ambos lados– las barandas terminan en dos cabezas de león talladas a mano en piezas completas. El último tramo de la escalinata, de planta semicircular, da acceso a la galería que conduce –también a ambos lados– a las escaleras que llevan al primer piso. Las barandas están ubicadas sobre el lado exterior de ambas escaleras; del otro lado, los basamentos están revestidos en mármol negro de origen belga. En el primer descanso hay dos magníficos vitrales con motivos alegóricos que sirven de cabezales al Salón Dorado.

EL SALÓN DE LOS BUSTOS

Ubicado sobre el foyer de la platea y de iguales dimensiones, está tratado, como el hall principal, con basamentos de mármol –similar al de las escaleras de honor– de donde nacen las columnas

⁹⁸ Información extraída de la página web del Teatro Colón [excepto una cita textual y una referencia, cuyas respectivas notas figuran al pie más adelante].

y las pilastras con paramentos que imitan el mármol botticino. El nombre de este foyer se debe a las figuras escultóricas de famosos compositores que forman parte de la decoración, distribuidas en una monumental cornisa, profusamente adornada con oro laminado. Desde los ventanales puede observarse el gran hall de entrada, los frisos que adornan el amplio recinto y el gran techo con vitrales.

EL SALÓN DORADO

Desde ambos extremos del Salón de los Bustos se accede al Salón Dorado, que ocupa todo el frente que da a la calle Libertad y los dos ángulos de las calles circundantes, con una extensión total de 442 metros cuadrados. Enormes columnas talladas con profusión de detalles en oro, altos espejos que lo asemejan a los grandes salones de los palacios de Versailles o de Schoenbrunn, le confieren a esta dependencia un especial atractivo. Los muebles franceses, con lujoso trabajo de marquetería, los sillones y las sillas tapizadas en color rosa pálido y una serie de grandes arañas realzan aún más la majestuosidad de este recinto. En este salón suelen realizarse conferencias, conciertos y exposiciones de escenografía, vestuario y fotografía.

LOS VITRALES

Fueron concebidos en el proyecto de decoración del arquitecto Víctor Meano, y realizados por la prestigiosa casa Gaudin de París, en 1907.

En el gran hall, el vitral del centro y los dos vitrales planos sobre los laterales forman un conjunto. El primero, en forma de sombrilla octogonal, está enmarcado con un artístico juego de molduras doradas. La luz que se proyecta a través de una elaborada composición multicolor crea un clima acorde con la magnificencia del lugar.

En los cabezales del Salón Dorado hay dos espléndidas realizaciones, de tenues colores, donde se recrean escenas que evocan episodios de la historia y de la poesía de la Grecia clásica.

SALÓN BLANCO Y PALCOS OFICIALES

Desde la galería de los Bustos se pasa directamente al Salón Blanco, decorado con muebles y adornos de estilo francés. Esta sala se encuentra frente a la entrada del “palco bandeja”, también llamado “platea balcón”, que tiene capacidad para 34 personas. Aquí se ubican las autoridades nacionales y sus invitados con motivo de alguna representación especial. Está totalmente alfombrado en rojo y amueblado con sillones de felpa colorada, y se utiliza como antepalco.

En este mismo nivel, al lado de la embocadura de escena, a derecha e izquierda respectivamente, se encuentran el palco privado del Presidente de la Nación y el del Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Estos dos palcos se destacan del resto por estar enmarcados con una importante

ornamentación. Con pilastras y molduras en oro, culminan en dos importantes figuras alegóricas contrapuestas. Desde esta perspectiva, ambas líneas de palcos –llamados *avant scène* porque están sobre el foso de la orquesta– continúan y se unen en la parte superior en un gran arco (arco del proscenio) que favorece la acústica de la sala. Las pinturas inscriptas en medallones, en tenues gamas de rosa y colorado, representan ángeles que sostienen, en diferentes poses, las notas de la escala musical.

LA SALA

La sala, en forma de herradura, cumple con las normas más severas del teatro clásico italiano y francés. Los expertos consideran que el Colón culminó la evolución de los teatros tradicionales con recintos en herradura, pues las grandiosas dimensiones de su sala agotaron virtualmente toda posibilidad de superación posterior.⁹⁹ La excelencia de la acústica, por su parte, ha sido objeto de reconocimiento internacional. En una ocasión, el arpista español Nicanor Zabaleta, asombrado por la condición acústica de nuestro teatro, exclamó: “Aquí sí que es posible llegar al alma de la música. ¡Qué felicidad interior se siente en un teatro como éste! Pero no, no es un teatro, es un templo para amar el arte”.¹⁰⁰

La planta está bordeada de palcos hasta el tercer piso. La herradura tiene 29,25 metros de diámetro menor, 32,65 metros de diámetro mayor y 28 metros de altura. Tiene una capacidad total de 2.478 localidades; pero también pueden presenciar los espectáculos alrededor de 500 personas de pie.

Las localidades de Cazuela se ubican en el cuarto piso, las de Tertulia en el quinto, las de Galería en el sexto, y las correspondientes al Paraíso en el séptimo piso. Esta disposición característica de la época en la que fue construido, ha sido trabajada artísticamente para que el aspecto visual de la sala se valore por la armonía, el buen gusto de los adornos empleados y la coloración lograda en todos los detalles.

En cuanto al color, toda la sala está tratada con el mismo criterio, utilizando tonos cálidos derivados del rojo y el dorado. La alfombra y el tapizado de las butacas son de terciopelo “sangre de dragón”. A partir de la Tertulia se desarrolla un intercolumnio que continúa la herradura de la planta para sostener la bóveda circular central. En ella está ubicada una magnífica araña de siete metros de diámetro, con 700 lámparas eléctricas, construida en bronce bruñido, que puede ser descendida hasta el piso de la platea mediante un sistema mecánico para su reparación o limpieza. La araña fue construida en Francia a fines del siglo XIX, y está considerada una magnífica obra de cincelado. Los palcos son abiertos, a la usanza francesa, disposición que permite una mayor visibilidad aun desde un segundo plano. La platea tiene una suave pendiente, y el piso puede levantarse mediante un sistema de ascensores mecánicos. Si se quitan las butacas se puede transformar el recinto en un gran salón.

En el nivel de la platea se encuentran los palcos llamados *Baignoires*. Estos diez palcos tienen la particularidad de estar cerrados con rejas de bronce, y estaban destinados para los espectadores que guardaban luto o que por alguna otra razón no querían ser vistos por los demás concurrentes. Ya no se usan, y algunos han sido asignados como cabina de sonido para las transmisiones de radio.

99. Rodríguez Gomes, Juana J. G. Historia de los teatros líricos del mundo. - 100. Mosquera Montaña, Alberto. Presencias en mi vida.

Espesos cortinados de terciopelo colorado cubren las entradas a la sala y armonizan con los de los palcos, trabajados en seda natural francesa, de un tono rosado, bordados en la parte exterior y forrados en amarillo oro.

Todos los pisos de la sala están iluminados con artísticos brazos de bronce bruñido y tulipas que forman ramos.

LA CÚPULA

Las pinturas que originalmente había realizado Marcel Jambon se deterioraron por problemas de humedad en los años 30. En la década del 60 se decidió pintar nuevamente la cúpula y el trabajo le fue encargado al pintor argentino Raúl Soldi. La obra fue concebida como un “suave ballet policromo...” que representa la vida teatral en diferentes aspectos. Bailarines, cantantes de ópera, actores de la Comedia del Arte, músicos e instrumentos musicales, cubren los 318 metros cuadrados con la gracia de las suaves tonalidades y transparencias que caracterizan al artista. Soldi no trabajó directamente sobre el muro, sino que lo hizo sobre tela recortada en paños que posteriormente se fijaron sobre la cúpula.

EL ESCENARIO

En el primer piso está ubicado el palco escénico, con una inclinación de tres centímetros por metro. Tiene 35,25 metros de ancho por 34,50 de profundidad y 48 metros de altura. Posee un disco de 20,30 metros de diámetro que puede accionarse eléctricamente para girar en cualquier sentido y cambiar las escenas con rapidez. En 1988, se realizaron trabajos de modernización de la maquinaria escénica en el sector de las parrillas. De esta forma, se incorporó nueva tecnología que permitió facilitar el manejo de los decorados y agilizar los cambios de escena. Un circuito cerrado de televisión y un moderno equipo de transmisores portátiles ayuda a coordinar todas las maniobras escénicas.

El piso del escenario es de pino de Canadá, desmontable en todas sus partes. Dispuesto en calles, está sostenido por 29 tirantes transversales empotrados en los muros laterales, que a su vez están sostenidos, cada uno, por nueve columnas de hierro. La boca del escenario está cerrada con un magnífico telón de felpa roja con su borde inferior bordado hasta una altura de dos metros. Se abre hacia los ángulos superiores mediante un mecanismo que puede regular la velocidad de maniobra y permite cierres rápidos o lentos, según lo requiera la acción.

En 1992, se incorporó un sistema que permite seguir la acción con textos traducidos al español, proyectados en la parte superior de la boca del escenario. De esta forma, se facilita la comprensión de las óperas cantadas en otros idiomas.

Delante del telón y en un nivel más bajo, está el foso de la orquesta con capacidad para 120 músicos. Está tratado con cámara de resonancia y curvas especiales de reflexión del sonido. Estas condiciones, las proporciones arquitectónicas de la sala y la calidad de los materiales contribuyen a la excepcional acústica del teatro.

PARTE III

**CONCLUSIONES Y
BIBLIOGRAFÍA**

CONCLUSIONES

Una trayectoria centenaria como lo es la del Teatro Colón registra, inevitablemente, altibajos y fluctuaciones a lo largo de su historia, que vuelven estéril cualquier interpretación lineal de los acontecimientos. Por otra parte, aunque existe una indudable correlación entre la situación general de nuestro país y la gestión del teatro en las diversas etapas y los períodos analizados, hemos visto que, en más de una oportunidad, el Colón exhibió una suerte de vida propia en cuanto a sus actividades artísticas, casi independiente de los avatares de la Argentina. Pese a estas consideraciones, a partir del análisis efectuado en las páginas precedentes podemos establecer ciertas tendencias y determinados lineamientos en los ciento dos años de existencia de esta gran institución.

En cuanto a lo que se considera la columna vertebral del teatro, casi podríamos decir su razón esencial de existir –nos referimos al espectáculo de ópera–, observamos que en los períodos de gobierno comprendidos entre 1908 y 1955 la cantidad de funciones líricas osciló de 80 a 90 en promedio por año, excepto en los dos años de la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen en los que alcanzó un pico de 115. Luego de un abrupto descenso durante la llamada “Revolución

Libertadora”, cuando registró 49 funciones de promedio anual, este indicador se recuperó en los períodos de gobierno siguientes hasta 1975, aunque sin alcanzar en ningún momento los niveles anteriores. A partir del proceso militar iniciado en 1976, comenzó una nueva declinación de la cantidad de funciones de ópera por año, que se fue acentuando y llegó hasta el presente con un hecho paradigmático: en 2008 no hubo temporada de ópera del Colón (ver cuadro 24).

La cantidad de obras presentadas por año oscilaron, en promedio, de 20 a 23 en los períodos de gobierno comprendidos entre 1908 y 1942, y se registró un pico de 32 en la segunda presidencia de Yrigoyen. Luego, en los períodos de gobierno que van de 1943 a 1972, se produjeron altibajos pronunciados, entre un mínimo de 13 obras promedio por año durante el gobierno de Arturo Frondizi, y un máximo de 18 en la primera y segunda presidencias de Juan Domingo Perón y durante la llamada “Revolución Argentina”. Posteriormente, se verificó una paulatina declinación de las obras presentadas por año, hasta llegar a un número mínimo de 9 durante el período de los dos gobiernos de Aníbal Ibarra, que incluye el interinato de Jorge Telerman (ver cuadro 25).

Si se relaciona la cantidad de obras presentadas con la cantidad de funciones de ópera por período, podemos apreciar, a lo largo de los ciento dos años de historia del teatro, una tendencia a incrementar el número de funciones en promedio por cada obra (ver cuadros 26 y 27). Esto indicaría

FUNCIONES DE ÓPERA POR PERÍODO

Etapa	Período	Total de funciones	Promedio anual
Concesión	1908/16	780	80
	1917/22	563	90
	1923/24*	199	100
Transición	1925/28*	281/480*	70/80*
	1929/30	230	115
Gestión de la Municipalidad	1931/42	985	82
	1943/55	1035	80
	1956/57	98	49
	1958/63	365	61
	1964/66	239	79
	1967/72	444	74
	1973/75	222	74
	1976/83	519	65
	1984/88	286	57
	1989/96	358	45
Gestión de la Ciudad Autónoma	1997/99	156	52
	2000/07	377	4

CUADRO 24. * Si se considera como un único período el gobierno de Alvear, aunque abarca dos etapas distintas, el total de funciones es 480 y el promedio anual 80. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978) y Leonor Plate (de 1979 a 2007). Ver bibliografía consultada. Nota: los promedios se redondearon.

OBRAS PRESENTADAS POR PERÍODO

Etapa	Período	Total de funciones	Promedio anual
Concesión	1908/16	182	20
	1917/22	131	22
	1923/24*	47	23
Transición	1925/28*	92	23
	1929/30	64	32
Gestión de la Municipalidad	1931/42	268	22
	1943/55	233	18
	1956/57	31	15
	1958/63	79	13
	1964/66	51	17
	1967/72	111	18
	1973/75	43	14
	1976/83	100	12
	1984/88	50	10
	1989/96	86	11
Gestión de la Ciudad Autónoma	1997/9934	11	52
	2000/07	70	9

CUADRO 25. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978) y Leonor Plate (1979 a 2007). Ver bibliografía consultada. Nota: los promedios se redondearon.

una evolución hacia un mayor y mejor aprovechamiento de las óperas programadas en cada temporada, dentro de un repertorio lírico que no es inagotable.

Si observamos el dato de las obras presentadas por primera vez en el Teatro Colón –lo que denominamos estrenos para esta sala, con independencia de que hubieran sido presentadas anteriormente en otro lugar–, veremos que se destacan los períodos de gobierno comprendidos entre 1908 y 1930, lapso en el que se registró un mínimo de 5 estrenos y un máximo de 11, éste último correspondiente al primer período (1908/16). Luego, desde 1931 hasta 1983, los estrenos oscilaron entre 2 y 4 en promedio por año para cada período de gobierno. Posteriormente, salvo en el período 1989/96 (presidencia de Carlos Saúl Menem), que se mantuvo en un promedio de 2 estrenos por año, la cantidad bajó a 1 en los períodos 1984/88 (presidencia de Raúl Alfonsín) y 2000/07 (gobiernos de Ibarra y Telerman), y a menos de 1 en el período 1997/99, bajo la jefatura de gobierno de Fernando De la Rúa en la nueva Ciudad Autónoma de Buenos Aires (ver cuadro 28). La lectura de estos datos sobre los estrenos –fuertemente concentrados en las dos primeras décadas de vida del teatro– indicaría, al margen de otras consideraciones, una creciente dificultad para presentar nuevas obras de ópera a medida que pasa el tiempo, por el carácter limitado del repertorio lírico.

CANTIDAD DE FUNCIONES POR OBRA

Etapa	Período	Total de funciones	Total de obras	Promedio por obra
Concesión	1908/16	780	1824,28	
	1917/22	563	131	4,29
	1923/24*	199	47	4,23
Transición	1925/28*	281/480*	92/139*	3,05/3,45*
	1929/30	230	64	3,59
Gestión de la Municipalidad	1931/42	985	268	3,67
	1943/55	1035	233	4,44
	1956/57	98	31	3,16
	1958/63	365	79	4,62
	1964/66	239	51	4,68
	1967/72	444	111	4
	1973/75	222	43	5,16
	1976/83	519	100	5,19
	1984/88	286	50	5,72
	1989/96	358	86	4,16
Gestión de la Ciudad Autónoma	1997/99	156	34	4,58
	2000/07	377	70	5,38

CUADRO 26. * Si se considera como un único período el gobierno de Alvear, aunque abarca dos etapas distintas, el promedio de funciones por obra es 3,45. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978) y Leonor Plate (de 1979 a 2007). Ver bibliografía consultada.

EVOLUCIÓN CANTIDAD DE FUNCIONES POR OBRA

Etapa	Período	Total de funciones	Total de obras	Promedio 1908/42
Concesión	1908/16	780	182	
	1917/22	563	131	
	1923/24	199	47	
Transición	1925/28	281	92	
	1929/30	230	64	
Gestión de la Municipalidad	1931/42	985	268	
Total General	1908/1942	3038	784	3.87

Etapa	Período	Total de funciones	Total de obras	Promedio 1908/42
Gestión de la Municipalidad	1943/55	1035	233	
	1956/57	98	31	
	1958/63	365	79	
	1964/66	239	51	
	1967/72	444	111	
	1973/75	222	43	
	1976/83	519	100	
	1984/88	286	50	
	1989/96	358	86	
	1997/99	156	34	
Gestión de la Ciudad Autónoma	2000/07	377	70	
	Total General	1943/2007	4099	888

CUADRO 27. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978) y Leonor Plate (1979 a 2007). Ver bibliografía consultada.

Paradójicamente, la producción lírica de compositores argentinos –que supera largamente el centenar de obras– no fue aprovechada lo suficiente como para ampliar el repertorio de las óperas exhibidas. A lo largo de la historia del Colón, la presentación de obras nacionales apenas superó el promedio de una por año en el período de la Transición, y estuvo por debajo de ese promedio en los períodos de la Gestión de la Municipalidad y de la Gestión del Gobierno de la Ciudad Autónoma (ver cuadro 5 bis).

Esa escasa presencia de los autores líricos argentinos se reflejó en la paupérrima participación de las óperas nacionales en el total de obras presentadas en el teatro, que osciló entre un mínimo de 4,72 por ciento en el período de la Concesión y un máximo de 5,9 por ciento en el período de la Gestión de la Municipalidad (ver cuadro 6 bis). En el total de presentaciones, desde 1908 hasta 2007, la participación de las óperas argentinas fue de sólo el 5,5 por ciento.

ESTRENOS DE ÓPERAS POR PERÍODO

Etapa	Período	Estrenos de óperas	Promedio anual
Concesión	1908/16	89	10
	1917/22	32	5
	1923/24	13	6
Transición	1925/28	21	5
	1929/30	12	6
Gestión de la Municipalidad	1931/42	51	4
	1943/55	27	2
	1956/57	8	4
	1958/63	14	2
	1964/66	10	3
	1967/72	31	5
	1973/75	6	2
	1976/83	20	2
	1984/88	6	1
	1989/96	18	2
Gestión de la Ciudad Autónoma	1997/99	2	
	2000/07	13	1

CUADRO 28. Fuente: elaboración propia a base en datos de Roberto Caamaño (hasta 1978 y Leonor Plate (1979 a 2007). Ver bibliografía consultada. Nota: los promedios se redondearon.

El aparente poco interés en la producción operística autóctona no es exclusivo del Teatro Colón. Según la compositora Marta Lambertini, “los espacios para estrenar óperas argentinas son pocos. A las entidades privadas no les resulta rentable porque al público no le interesa y en las oficiales, su programación forma parte de las excepciones”.¹⁰¹ Esta compositora atribuye parte de ese desinterés a la falta de difusión, un argumento que muchos comparten y que vuelve a colocar en el debate el rol del Estado respecto de la cultura.

En lo referente a los espectáculos no operísticos, se puede apreciar (ver cuadro 29) el crecimiento de este tipo de actividades, primero en forma progresiva y luego explosiva, a la par de la declinación de las actividades líricas. Incluso se observa que este crecimiento resultó cuantitativamente muy superior a la merma de las funciones de ópera, al punto de que el número total de funciones de todo tipo en el teatro aumentó (ver cuadro 30), y alcanzó un pico en los períodos 1973/75 (tercera presidencia de Juan Domingo Perón) y 2000/07 (gestiones de Ibarra y Telerman).

En el marco de esas tendencias y esos lineamientos generales, podemos señalar los rasgos más salientes de la gestión en el Teatro Colón durante cada una de las etapas o los períodos analizados. En el caso de la Etapa de la Gestión de la Municipalidad resumiremos las características propias de cada período, por tratarse de la más extensa de las cuatro –lo cual hace casi imposibles las generalizaciones–, y por ser aquélla en la que la dirección del teatro estuvo claramente asociada

101. Revista Ñ. Edición del 23 de agosto de 2008.

a las diferentes gestiones de los gobiernos nacionales.

Entre 1908 y 1924, lapso que hemos identificado como Etapa de la Concesión, las temporadas fueron de corta duración, pero se presentaron muchas obras de ópera y numerosas funciones semanales, que se tradujo en una escasa preparación previa de los espectáculos. En esa época, la escenografía todavía representaba un componente secundario de la presentación de las obras. Durante esta etapa, a menudo los intereses comerciales de los concesionarios prevalecieron sobre las cuestiones artísticas.

La Etapa de la Transición, que transcurrió entre 1925 y 1930, se caracterizó por el desplazamiento de unas formas del espectáculo por otras, con el inicio de un gradual repliegue de la ópera y el incremento de las funciones de concierto y ballet. Durante esta etapa, las temporadas se extendieron y se redujo el número de funciones de ópera con relación a la gran cantidad de obras presentadas, lo que permitió una mejor preparación previa de los espectáculos. En esos años, la escenografía comenzó a adquirir mayor importancia, sobre todo por la competencia que ya planteaba el cine.

En el primer período de la Etapa de la Gestión de la Municipalidad (1931/42), se extendieron aún más las temporadas, a partir de la introducción de pretemporadas o temporadas de otoño. Paralelamente, aumentó el número de funciones no operísticas, aunque todavía resultaba inferior a la cantidad de funciones de ópera presentadas. En esa época se consolidaron los recursos

ÓPERAS ARGENTINAS POR ETAPA

Etapa	Estrenos	Reposición	Total	Promedio anual
Concesión	16	1	17	1
Transición	8		8	1.33
Municipal.	33	29	62	0.94
Ciudad Aut.	1	4	5	0.45

CUADRO 5 bis. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978 y Leonor Plate (1979 a 2007). Ver bibliografía consultada.

PARTICIPACIÓN EN EL TOTAL DE OBRAS POR ETAPA

Etapa	Total de obras	Óperas argentinas	Participación en %
Concesión	360	17	4.72
Transición	156	8	5.13
Municipal.	1052	62	5.9
Ciudad Aut.	104	5	4.8

CUADRO 6 bis. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978) y Leonor Plate (de 1979 a 2007). Ver bibliografía consultada.

humanos y materiales propios del teatro, gracias al estímulo para la promoción de artistas argentinos y a la creación de los talleres escenográficos, que fueron consecuencia de las restricciones impuestas por la guerra mundial.

Entre 1943 y 1955 se acentuó la tendencia de crecimiento de las funciones no operísticas, que llegaron a superar a las de ópera por primera vez desde la inauguración del teatro. También por primera vez se verificó que el aumento de los espectáculos no operísticos fue mayor a la disminución de los de ópera, pues el número total de funciones de todo tipo resultó el más alto hasta ese momento. En este período se extendió definitivamente la temporada oficial, y se eliminó la temporada de primavera.

Durante 1956 y 1957 las funciones no operísticas casi triplicaron a las de ópera, aunque debe tenerse en cuenta que este período resultó atípico, ya que fue particularmente accidentado para la actividad del teatro, al punto que en el segundo año se canceló la temporada oficial.

En el período siguiente (1958/63), la actividad se normalizó y las distintas funciones se aproximaron a la pauta que tendría la programación por varios años: los espectáculos no operísticos resultaron

FUNCIONES NO OPERÍSTICAS POR PERÍODO

Etapa	Período	Estrenos de óperas	Promedio anual
Concesión	1908/16	92	10
	1917/22	125	21
	1923/24	104	52
Transición	1925/28	175	44
	1929/30	65	32
Gestión de la Municipalidad	1931/42	827	69
	1943/55	1101	85
	1956/57	255	127
	1958/63	681	113
	1964/66	362	120
	1967/72	551	92
	1973/75	410	137
	1976/83	455*	114*
	1984/88	122**	122**
	1989/96	234***	117***
Gestión de la Ciudad Autónoma	1997/99	s/d	s/d
	2000/07	1136****	162****

CUADRO 29. * Los datos corresponden sólo a cuatro años del período. ** Los datos corresponden sólo al año 1980. *** Los datos corresponden sólo a los años 1990 y 1995. **** No incluye datos de 2007. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978), Leonor Plate (2000) y la Dirección General de Estadísticas y Censos del GCBA (1980, 1985, 1990, 1995 y de 2001 a 2006). Ver bibliografía consultada. Nota: los promedios se redondearon.

FUNCIONES TOTALES POR PERÍODO (ÓPERA, BALLET, CONCIERTO, ETCÉTERA.)

Etapa	Período	Total de funciones	Promedio anual
Concesión	1908/16	872	97
	1917/22	68	114
	1923/24	303	151
Transición	1925/28	456	114
	1929/30	295	147
Gestión de la Municipalidad	1931/42	1812	151
	1943/55	2136	164
	1956/57	353	176
	1958/63	1046	174
	1964/66	601	200
	1967/72	995	165
	1973/75	632	210
	1976/83	694*	173*
	1984/88	201**	201**
	1989/96	325***	162***
Gestión de la Ciudad Autónoma	1997/99	s/d	s/d
	2000/07	1480****	211****

CUADRO 30. * Los datos corresponden sólo a cuatro años del período. ** Los datos corresponden sólo al año 1985. *** Los datos corresponden sólo a 1990 y 1995. **** No incluye el año 2007. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978), Leonor Plate (2000) y la Dirección General de Estadísticas y Censos del GCBA (1980, 1985, 1990, 1995 y 2001 a 2006). Ver bibliografía consultada. Nota: los promedios se redondearon.

bastante más numerosos que los de ópera, pero no llegaron a duplicarlos. Durante este período se estableció un régimen de conducción que apuntaba a darle mayor estabilidad y previsibilidad al funcionamiento del teatro.

Entre 1964 y 1966, la recuperación de las actividades de ópera –que se inició en el período anterior– permitió equilibrar un poco más la programación general, aunque se mantuvo la tendencia favorable a los espectáculos no operísticos, por lo que el número total de funciones de todo tipo fue el más alto de la historia del teatro hasta ese momento.

Durante el período 1967/72, pese a una leve disminución de la cantidad de funciones de ópera, la reducción aún mayor de actividades no operísticas posibilitó que hubiera casi un equilibrio entre los diferentes espectáculos presentados, aunque se mantuvo la supremacía de las funciones de ballet, concierto y otras sobre el género lírico. En un contexto de fuerte censura, el número total de funciones de todo tipo declinó significativamente si lo comparamos con el período anterior y, como veremos a continuación, con el siguiente.

Efectivamente, entre 1973 y 1975, a pesar del resurgimiento de la censura y la represión en el tramo final de este período, se mantuvo la cantidad de funciones de ópera anterior, pero aumentó

ÓPERAS DISTINTAS POR PERÍODO*

PERÍODOS MAYORES A DIEZ AÑOS

Etapa	Período	Óperas distintas	Promedio anual
Municipalidad	1931/42	130	11
	1943/55	117	9

PERÍODOS DE OCHO Y NUEVE AÑOS

Etapa	Período	Óperas distintas	Promedio anual
Municipalidad	1908/16	90	10
	1976/83	90	11
	1989/96	71	9
Ciudad Autónoma	2000/07	63	8

PERÍODOS DE CINCO Y SEIS AÑOS

Etapa	Período	Óperas distintas	Promedio anual
Concesión	1917/22	81	13
	1958/63	66	11
Municipalidad	1967/72	103	17
	1984/88	47	9

PERÍODOS DE DOS Y TRES AÑOS

Etapa	Período	Óperas distintas	Promedio anual
Transición	1929/30	44	22
	1956/57	27	13
Municipalidad	1964/66	49	16
	1973/75	33	11
Ciudad Autónoma	1997/99	34	11
Etapa	Período	Óperas distintas	Promedio anual
Concesión	1923/24	84*	14*
Transición	1925/28		

CUADRO 31. Fuente: elaboración propia a base de datos de Roberto Caamaño (hasta 1978) y Leonor Plate (1979 a 2007).

Ver bibliografía consultada. * Se comparan los datos entre periodos que abarcan similar cantidad de años, para que guarden cierta equivalencia, pues al ser el repertorio de óperas limitado, a mayor cantidad de años hay menores posibilidades de variar el repertorio.

El período de gobierno de Marcelo T. De Alvear se presenta por separado, pues abarca dos etapas distintas. Es comparable con el cuadro de períodos de seis años. Nota: los promedios se redondearon.

de manera notable el número de presentaciones de otros espectáculos artísticos, por lo que el resultado final de todas las funciones ofrecidas en ese lapso resultó el más alto de la historia del teatro, de acuerdo con los datos disponibles. Como consecuencia del crecimiento de las actividades

no operísticas, éstas estuvieron cerca de duplicar a las de ópera.

En el período siguiente (1976/83), en el marco de una profundización de la censura y la represión en el país, se produjo una disminución de las funciones de ópera y, en menor medida, también de otras actividades del teatro, aunque en este último caso sólo disponemos de datos parciales (correspondientes a cuatro años).

Para los dos últimos períodos de la Etapa de la Gestión de la Municipalidad tenemos datos de las funciones no operísticas correspondientes sólo a tres años, que indican una cierta recuperación de estas actividades. En cuanto a las funciones de ópera, observamos que continuaron decayendo de manera notoria, hasta alcanzar el número más bajo de toda la historia del teatro entre 1989 y 1996. No disponemos de información de las actividades no operísticas del primer período de la Etapa de la Gestión de la Ciudad Autónoma (1997/99), pero registramos una leve recuperación de la cantidad de funciones de ópera presentadas, siempre dentro de un rango muy distante del que correspondería a la trayectoria del teatro.

Respecto del último período analizado en este trabajo (2000/07), contamos con datos de las funciones no operísticas de casi todos los años, excepto 2007, según los cuales se habría mantenido el claro predominio de estas actividades por sobre las de ópera, triplicando las primeras a las segundas. Asimismo, observamos un retroceso de éstas últimas con relación al período anterior. Debe tenerse en cuenta que durante el último año las funciones se realizaron extramuros, por el cierre del teatro en el marco de las obras del Máster Plan. En relación con este período, también cabe destacar el efecto negativo que tuvieron en la gestión los reiterados cambios de estructura y de autoridades del Colón.

El último aspecto mencionado –el del impacto negativo que las continuas modificaciones estructurales y de conducción tienen en la gestión– plantea la conveniencia de buscar una estabilidad razonable de los directivos y de la organización del teatro, acompañada de la exigencia de una planificación plurianual que asegure la continuidad de las actividades programadas y el cumplimiento de objetivos de mediano y largo plazo.

Esa estabilidad no debería ser entendida como un correlato de alguna forma de desvinculación de las autoridades políticas del Gobierno de la Ciudad respecto de la gestión del teatro. Más bien al contrario: tendría que ser la contrapartida de un fuerte apoyo estatal a una actividad que, al menos financieramente, no puede sostenerse por sus propios medios. Esto implica concebir a la cultura como un servicio fundamental a la comunidad, del que el estado no debe desentenderse.

Al respecto, los datos de la participación del presupuesto del teatro en los recursos totales asignados al área de Cultura entre 1997 y 2008 resultan elocuentes, ya que indican, más allá de los altibajos registrados de un año a otro, que fue disminuyendo significativamente desde un máximo de 37 por ciento a un mínimo del 18 por ciento, registrado en el primer año de la gestión de Mauricio Macri.

Es evidente que las condiciones antes enunciadas requieren la existencia de un modelo y una política de gestión cultural consolidados como proyecto estratégico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. De lo contrario, ni una ley de autarquía ni la reapertura de la sala significarán la recuperación del Teatro Colón.

Finalmente, queremos dedicarle un párrafo a lo que se considera el corazón del funcionamiento del Colón: la ópera, que parece haber perdido relevancia dentro de la actividad general del teatro.

Si bien se ha dicho que las preferencias del público se fueron desplazando hacia otras expresiones musicales, esto no significa necesariamente que el género lírico esté en vías de extinción. Al respecto, transcribimos la opinión autorizada del anterior Director, Horacio Sanguinetti: “.... hoy los recursos técnicos y mediáticos la hacen mucho más atractiva. El subtítulo de las funciones de óperas o las transmisiones en vivo para 10 millones de personas, como sucede en los Estados Unidos, hacen que tenga asegurada su supervivencia. Gracias a los medios, el público que las sigue en un día es más del que escuchó a Caruso en toda su carrera”.¹⁰²

BIBLIOGRAFÍA

- > Arizaga, Rodolfo B. Enciclopedia de la música argentina. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- > Arizaga, Rodolfo; Camps, Pompeyo. Historia de la música en la Argentina. Buenos Aires, 1990.
- > Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires. Informe 2.03.00.02.02.
- > Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires. Informe 2.04.22.
- > Bie, Oscar. Historia universal de la ópera. Buenos Aires, Centurión, 1947.
- > Blom, Eric. Diccionario de la música. Buenos Aires, Claridad/Heliasta, 1958.
- > Bosch, Mariano G. Historia del teatro en Buenos Aires. Buenos Aires, 1910.
- > Caamaño, Roberto. La historia del Teatro Colón 1908-1968. Buenos Aires, Cinetea, 1969. 3v.
- > Camps, Pompeyo. La música: el Colón y los conciertos, en Buenos Aires, historia de cuatro siglos. Tomo II. Buenos Aires, Editorial Abril, 1983.
- > Castagnino, Raúl H. Crónicas del pasado teatral argentino (siglo XIX). Buenos Aires, 1977.
- > Dirección General de Estadísticas y Censos del GCBA. Anuario estadístico 2006. Tomo II.
- > Echevarría, Néstor. El arte lírico en la Argentina. Buenos Aires, Imprima Editores, 1979.
- > García Acevedo, Mario. La música argentina contemporánea. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas (Ministerio de Educación y Justicia), 1963.
- > García Morillo, Roberto. Estudios sobre música argentina. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas (Ministerio de Educación y Justicia), 1984.
- > Gesualdo, Vicente. Historia de la música en la Argentina (3 tomos). Buenos Aires, Editorial Beta, 1961.
- > Gesualdo, Vicente. La música en la Argentina. Buenos Aires, Editorial Stella, 1988.
- > Hoss de le Comte, Mónica G. Teatro Colón. Buenos Aires, Maizal, 2000.
- > Leonardi, Yanina Andrea. Espectáculos y figuras populares en el circuito teatral oficial durante los años peronistas. CONICET-UBA.
- > Lisio, Norma Lucía. Divina Tani y el inicio de la ópera en Buenos Aires (1824-1830). Buenos Aires, 1996.
- > Llanes, Ricardo. Teatro de Buenos Aires. Cuadernos de la Municipalidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1968.
- > Molinos, Rita y Sabugo, Mario. Vittorio Meano, la vida, la obra, la fama. Buenos Aires, Fundación Por Buenos Aires, 2004.
- > Mosquera Montaña, Alberto. Presencias en mi vida. Buenos Aires, Corregidor, 1996.
- > Mujica Láinez, Manuel – Sessa, Aldo. Vida y gloria del Teatro Colón. Buenos Aires, Ediciones Cosmogonías, 1983.
- > Pasolini, Ricardo O. La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo: consumos teatrales y lenguajes sociales. En: Historia de la vida privada en la Argentina: la Argentina plural, 1870-1930 T. 2. Buenos Aires, Taurus, 1999.
- > Plate, Leonor. Óperas Teatro Colón. Buenos Aires, Dunken, 2006. 2v.
- > Pujol, Sergio A. Las canciones del inmigrante: Buenos Aires, espectáculo musical y proceso migratorio, de 1914 a nuestros días. Buenos Aires, 1989.
- > Rodríguez Gomes, Juana J.G. de. Historia de los teatros líricos del mundo. Buenos Aires, Plus Ultra, 1969.
- > Rojas-Tempre, Lady. ¿El teatro riñe con la política en “Por las tierras de Colón”? En: De la colonia a la post modernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano. Buenos Aires, Galerna, 1992.

102. Diario Perfil. Op. Cit.

- > Sanguinetti, Horacio. El arte lírico y la sociedad porteña. En: Memoria de las ciudades; Buenos Aires 1880-1930; La capital de un imperio imaginario. Madrid, Alianza, 1996.
- > Sessa, Aldo. Almas, ángeles y duendes del Teatro Colón. Buenos Aires, Sessa Editores, 2001.
- > Triana, José María M. El libro de la ópera grabada. Madrid, Alianza, 1990.
- > Ulanovsky, Carlos. Paren las rotativas. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1997.
- > Valenti Ferro, Enzo. Breve historia de la ópera. Buenos Aires, Claridad, 1992.

PARTE IV EPÍLOGO

LA EVOLUCIÓN DEL TEATRO COLÓN A LO LARGO DE SUS TEMPORADAS DE ÓPERA

PALABRAS PRELIMINARES

El presente escrito tiene por objeto analizar brevemente la evolución del contenido artístico de las temporadas de nuestro Primer Coliseo desde su apertura hasta nuestros días, sin pretender trazar una línea de tiempo en orden cronológico ni realizar un análisis de rigor histórico de la conformación de las distintas programaciones, sino atender a determinados logros obtenidos en la vida del Teatro, como la difusión de música antigua o la promoción de la lírica contemporánea.

Para analizar brevemente tamaño trayectoria y cómo ha variado la programación que fue ofrecida de una época a otra, reflejando los puntos de interés a veces desde lo musical y otras desde lo histórico o social, corresponde exponer sobre algunos aspectos que hicieron a la vida del teatro y que orientaron el camino del teatro lírico en nuestro país.

Se han elegido arbitrariamente dos líneas principales, como se dijo, la difusión de música antigua y la promoción de la lírica contemporánea y el universalismo del teatro en cuanto a las escuelas líricas que tuvieron su espacio en él.

Reflejar los cambios que se suscitaron en los gustos musicales, las corrientes imperantes en cada época y cómo la programación reflejó esas circunstancias, también aparecerá como tema que intentaremos plasmar tangencialmente, sin abundar en datos de elencos o anécdotas, material sobre el que existe variedad de publicaciones.

No es la finalidad de estas líneas agotar la temática ni mucho menos, sino guiar al lector por algunos aspectos de la rica vida del teatro, en realidad con miras a su futuro más que a su pasado; pasado que justamente lo vuelve cada día más importante.

CIEN AÑOS ATRÁS EL COLÓN NO ESTABA SOLO

Es sabido que la vida musical de la ciudad de Buenos Aires a principios del siglo XX era de importancia en cuanto a la cantidad y calidad de los espectáculos que ofrecía, sobre todo en el campo de la lírica y de intérpretes solistas de instrumentos. Contaba con cuatro teatros de ópera, dos de zarzuela y opereta, y uno de drama.¹ Al despuntar el 1900, con algo más de novecientos mil habitantes en la Ciudad y sus alrededores, tal era la afición del público por la lírica, que inclusive contaba con un teatro especializado en repertorio francés, tanto de teatro cantado como de prosa, como era el de Variedades, que luego pasaría a llamarse Odeón.

La transición del ochocientos al novecientos trajo aparejados cambios en los gustos del público debido a las nuevas corrientes estéticas imperantes a nivel mundial. En lo local, debido al cierre del "viejo" teatro Colón, la oferta se dispersó entre estos teatros que competían cada vez más arduamente por montar espectáculos de mejor calidad artística, lo que trajo como consecuencia la modernización del teatro Ópera a efectos de acaparar la demanda. Las preferencias iban cambiando, y los compositores como Meyerbeer con sus extensas óperas y otros cuyos temas le parecían al público cada vez más fantásticos, comenzaron a ser desplazados de entre los favoritos

1. Los Teatros de la Ópera y el Variedades databan de 1872, el Politeama Argentino y el San Martín, de 1879, y el Nacional de 1882, el Odeón de 1892, el Teatro Marconi de 1903 y el nuevo Coliseo de 1905. - 2. Los datos de la época indican que de las cien funciones de ópera dadas en la ciudad en el año 1899, 40 corresponden a Wagner, 16 a Gounod, 10 a Verdi y 4 a Meyerbeer. Datos reproducidos en el diario La Prensa el 26/10/1969 Suplemento Especial. - 3. Dijo el crítico musical de La Prensa "El apresuramiento aportado en la organización de la representación inaugural del nuevo Teatro Colón ha traído fatalmente como consecuencia lógica que la función adoleciera de sensibles deficiencias. Hubiera sido de desear que la parte artística fuera digna de la magnitud del recinto y de la

por los veristas P. Mascagni y U. Giordano, y por la presencia cada vez más reclamada por el público local de las obras de Wagner.²

Con esta competencia, los primeros años del Colón se vislumbraban en convivencia y competencia con otros teatros líricos de jerarquía y con otras salas más pequeñas, sin poder dejar de mencionar a los Teatros de la Victoria, Politeama y de Variedades.

Son conocidas por casi todos las marchas y contramarchas que sufrió la construcción del edificio del teatro hasta su inauguración, que inclusive no pudo afrontar su función inicial con detalles de decoración concluidos. Pero poco se ha comentado sobre el apuro por programar "Aída" de Verdi para el estreno en lugar de otras opciones, lo que llevó a la función inaugural del Colón. Si bien desde el punto de vista social la velada fue todo un éxito, no lo fue tanto a nivel artístico³, y así habrían de ser varias de las representaciones de los primeros años. En efecto, en la primera temporada se presentaron 17 obras, para pasar a 20 en las temporadas de 1909 y de 1910 (en ésta última no se contabiliza la temporada de primavera). La crítica de la época tildó de regular en su calidad a la temporada con excepción de espectáculos puntuales, como el recordado "Boris Godunov".

El nivel artístico de las funciones mejoró a medida que avanzó la primera temporada, y se pudieron apreciar a artistas de la talla de Titta Ruffo o F. Chaliapin. El teatro alternaba grandes figuras con elencos locales o artistas extranjeros ya en las postrimerías de sus carreras; ello deparaba al público espectáculos desparejos, y se brindaban cada vez más títulos a efectos de ofertar mayor variedad. La cantidad de obras individuales presentadas en los primeros años fue de entre 18 a 21 óperas, y alcanzó el máximo de 23 en el año 1919.

El Teatro Colón, en realidad nuevo teatro Colón como se lo llamaba entonces, competía en sus primeros años con el Teatro Coliseo, sala que tuvo el honor de traer a los porteños los estrenos de "Salomé" de Richard Strauss en 1910, de "Parsifal" de Richard Wagner en 1913 y el estreno mundial de "Isabeau" de Pietro Mascagni. También competía con el Ópera, cuya reputación ganada por años de presentaciones de primer nivel hacía que fuera vidriera social y cultural del mundo lírico porteño, y nada auguraba que dicha fama y reconocimiento fueran a menguar.⁴

En sus primeros años, el "armado" o la composición de la temporada obedecía a un factor más de carácter empresarial que artístico. Es que desde la fecha de su inauguración hasta 1930, la explotación del teatro estuvo a cargo de empresas particulares, tales como las de César Ciacchi, Longonotti, Walter Mocchi, Faustino de Rosa, Camilo Bonetti y Octavio Scotto. Cabe aclarar que, aunque a partir de 1926 la gestión fue compartida con la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, la programación de la temporada oficial continuó siendo responsabilidad de los concesionarios.

Debe quedar en claro que el teatro siempre fue un teatro "municipal", pero se manejaba con un régimen de concesiones autorizadas mediante ordenanzas, que gestionaban la contratación de figuras de la lírica que podían asegurar su presencia en el verano boreal o de compañías que pudieran movilizarse hasta sudamérica a un costo aceptable.⁵

Hoy perduran en el recuerdo, ya sea por transmisión oral o histórica, y alcanzan el nivel de leyenda que siempre el paso del tiempo tiende a agigantar, las representaciones de Claudia Muzzio y

importancia a la que aspira. En lugar de esto se ha tenido una Aída en muchos puntos inferior a la que tuvimos el año pasado en el Coliseo Argentino con la misma protagonista señorita Crestani". - 4. Respecto al estreno de Falstaff en 1893: "Las atractivas representaciones de Falstaff no han tenido el don de sacar al público de la Ópera de sus inveteradas costumbres... llega tarde, tardísimo, teme estropear sus guantes o desarreglarse la alta pechera de sus camisas aplaudiendo. A duras penas han tenido los artistas una llamada a escena" crítica reproducida en el diario La Prensa el 26/10/1969 Suplemento Especial. - 5. El viaje de Caruso para su presentación en la temporada de 1915, partió de Genova el 23/4/1915, arribó a Buenos Aires el 13/5/1915 y partió el 18/8/1915.

Beniamino Gigli en la temporada de 1919, pero como se advierte en la crítica del resto de los espectáculos ofrecidos en la sala donde no participaron estos dos grandes de la lírica, se observa que el calificativo de “discreta representación” es el más usado al referirse a esas funciones.

Como reflejo de ello, las temporadas de ópera de 1922 y 1923 tuvieron más aceptación en el Teatro Coliseo que en el Colón.

Cada vez se agregaban más títulos. Al promediar los años veinte se presentaron hasta 25 óperas, pero casi todas eran reposiciones de años anteriores y de dudoso nivel, salvo excepciones. Esta realidad comenzó a cambiar a partir de 1928 con temporadas más homogéneas; regresaron artistas como Muzio y Chaliapin, y ellos se sumaron a otros de primer orden como George Thill, Lili Pons, L. Hoffman, K. Thoborg, Gilda Dalla Riza, Ebe Stignani, Lauritz Melchior y S. Baccaloni, siempre de la mano de prestigiosos directores, que muchas veces marcaban la diferencia entre un espectáculo decoroso y uno excelente.

DEL TEATRO DE “STAGIONE” AL DE “REPERTORIO”. EL COLÓN DEJA DE SER UN CENTRO ARTÍSTICO Y SOCIAL PARA EMPEZAR A CONVERTIRSE EN EL CENTRO CULTURAL DEL PAÍS

En noviembre de 1929, cuando era intendente José Guerrico, se resolvió remitir al entonces Concejo Deliberante un proyecto de “municipalización” del funcionamiento del teatro, que fue rechazado por el propio cuerpo mediante la ordenanza 3740/1929, y se volvió a llamar a licitación para la temporada de 1930. En la temporada de 1932, el Concejo Deliberante rechazó el llamado a licitación propuesto por la Intendencia y puso en manos de una Comisión Municipal la administración y gestión de éste por medio de las ordenanzas N° 4079 y 4080/1932.

Recién con esa medida lograron la estabilidad definitiva los conjuntos artísticos, la orquesta, los coros y el cuerpo de baile⁶, y se los incluyó así en el presupuesto anual de la entonces Municipalidad hasta 1947, cuando pasaron a depender directamente del Municipio de la Ciudad. Las proyecciones de esta decisión son trascendentales en la historia del Teatro, ya que gravitaron en las temporadas venideras, toda vez que esos cuerpos estables bajo la dirección de verdaderos maestros en cada especialidad pudieron preparar un repertorio mucho más homogéneo en su calidad artística y en la conformación de valores locales.

Entonces, podemos afirmar que hasta aquí llega la etapa de los divos o de las primeras figuras acompañados por grandes compañías, que da lugar al paso de la etapa que proyectaría al teatro como verdadero centro de referencia lírica y de trascendencia cultural. Comienza la etapa “*del repertorio*”.

El abandono del armado de la temporada en torno a una figura llevó a que muchas de las obras alguna vez presentadas en el teatro no fueran repuestas. Existen otros factores, por supuesto, que serían extensos de detallar y que coincidían en cada título, por ejemplo, las obras que corrieron con mala suerte más allá de la discutible calidad musical, las que no fueron bien recibidas por el público, las que fueron presentadas por compañías líricas que nunca regresaron y con ellas tampoco lo hizo la ópera, las que no encontraban voces que las interpretaran y las que el libreto

En el barco iban 360 personas entre instrumentistas, coreutas, artistas, técnicos y empresarios que formaban la compañía lírica. - 6. Por ordenanza 655/1924 el Concejo Deliberante decretó la estabilidad de los cuerpos artísticos y secciones técnicas del Teatro de acuerdo con los artículos 4 y 5 que le imponía el deber a la Comisión Administradora de organizar al personal necesario para el funcionamiento del Teatro .

no ayudaba, etcétera.

Hoy, algunas representan piezas de museo sobre las que no existe interés alguno en el melómano común en ser escuchadas, tal vez por desconocimiento, y sólo son aguardadas en su vuelta a los escenarios por el musicólogo o el estudioso de algún compositor en particular.

Por sólo mencionar algunas, recordemos que de A. Boito se representó “Nerone” en 1926, de U. Giordano “La cena de las burlas” en 1925, “Il Re” en 1929, “Siberia” en 1917 y “Madame Sans-Gene” en 1919; de Alfano “Risurrezione” en 1927 y “La Leyenda de Sakuntala” en 1923; de J. Massenet “Le Roi de Lahore” en 1920, una de sus más hermosas óperas “Herodiade” sólo en 1918 y la ahora de moda “Thais”, gracias a su reposición en Europa y en el Met, ausente desde 1911 en nuestra Ciudad. De Pizzetti, “Fedra”, representada en 1920 y 1925, y “Debra e Jaele”, estrenada en Milán en 1922 y representada en el Colón en 1923 y 1933. La presencia de Mascagni en el Colón quedaría reducida a su eterna “Cavallería Rusticana”, luego que desde la década de 1920 no se representaran más “Il Piccolo Marat” (1922), “Iris” de hermosa partitura y poseedora de una temática oriental muy de moda en esa época tuvo tres representaciones en 1915, 1922 y 1926, “Lodeletta” desde 1917 e “Isbeau” desde 1922.

Las obras de Zandonai, cuya “Julietta y Romeo” fue representada en 1922, mismo año en que tuvo lugar el estreno mundial en Roma; “Martha”, de Flotow, con última representación en 1925 y que sobrevive en el recuerdo gracias a su famosa aria; “Oberón”, de Weber, con última aparición en escena en 1945; la injusta ausencia de la bellísima “Los pescadores de perlas”, de Bizet, desde 1913, de L. Delibes “Lakmé” presente en 1913, 1919 y 1931, y ausente desde entonces.

Como dijimos, Meyerbeer perdería ya la poca adhesión con que contaba a fines del diecinueve y “L’Africana” sólo se vería en 1915, “Los Hugonotes” en 1916 y en 1921 para no volver, y “Dinorah” en 1917.

Algo similar le sucedería a Donizetti con su “Lucrezia Borgia”, ausente desde 1919, y “Linda de Chamounix” desde 1910, o a Franchetti con su “Cristóforo Colombo” representado en 1910 junto con “La Vestale” de Spontini en esa temporada, también ausentes desde entonces.

Desligar al teatro de la dependencia de compañías extranjeras permitió evitar la presentación de un repertorio que muchas veces era poco o nada conocido y de dudoso valor artístico, y que era encarado por los artistas contratados, lo que les aseguraba cantar papeles poco comprometidos o sin arreglo a estilo, sin que pudiesen ser juzgados por comparación por el público local. Esta nueva etapa que comienza, también amplía el repertorio ofrecido gracias a la influencia de grandes directores como Kleiber y Busch.⁷

El camino que recorrería el teatro en lo sucesivo lo llevaría a ser referencia cultural en América, tanto por la importancia de su proyección como por las obras de vanguardia que subirían a escena. Para ello contaría con el soporte de artistas locales salidos de su propia usina, el Instituto Superior de Arte, y tal vez sea uno de los mejores ejemplos de la calidad de elencos argentinos formados en ese ámbito por el hecho de haber asumido una gran variedad de obras en forma íntegra, como sucedió con “Le Donne Curiose” de Ermanno Wolf-Ferrari ya en la temporada de 1953 o la gira europea de la década del 60 con artistas salidos del Instituto.

También es la formación de los cuerpos estables lo que produce el cambio del idioma italiano al castellano, tanto en las representaciones como en la creación musical. La formación de cantantes

7. En 1933, Fritz Busch dirigió el homenaje a Richard Wagner a cincuenta años de su desaparición física, con tres obras del desaparecido músico: Los Maestros Cantores, Tristán e Isolida y Parsifal, e incluyó otros dos conciertos con Fielto y el Caballero de la Rosa. Tanto Busch como Kleiber mantuvieron una prolongada, destacada y estrecha relación con el Teatro por años, y asesoraron los aspectos artísticos del repertorio alemán.

argentinos y la creación de una escuela nacional musical hicieron que el Colón perdiera la característica de sucursal de los teatros europeos, donde las compañías compensaban el receso en esos teatros.

Pretender analizar o resumir los más de ochenta años de actividad del teatro que siguen a la decisión de su total Municipalización y de la creación de los cuerpos estables, escaparía al espíritu de estas líneas. Incluso hay una gran cantidad de estudios que abordan la vida del teatro en forma cronológica, por lo que resultaría ocioso pretender realizar otro aporte sobre ese objeto. Pero hay dos aspectos que el Teatro ha desarrollado casi desde la vanguardia musical, como son la representación del repertorio de la llamada música antigua y el de la lírica contemporánea.

EL COLÓN A LA VANGUARDIA DE LA LÍRICA CONTEMPORÁNEA Y EN LA MÚSICA ANTIGUA

El Teatro nunca fue sólo Verdi y Puccini, más allá de que la tradición italiana sea la predominante en su historia, sino que a la par de éstas, la programación de las temporadas ha abordado nuevos lenguajes musicales que para algunas épocas incluso representaban desafíos sonoros.

Es por eso que nos detendremos a analizar en forma breve ambas sendas aparentemente opuestas⁸: la de la "Alte Musik" y la música contemporánea, donde el Colón fue pionero en la difusión y programación de ópera antigua, e indagaremos cómo receptó a la corriente historicista y cómo difundió el Teatro lírico contemporáneo.

A principios de la década del 70, los directores Nikolaus Harnoncourt y Gustav Leonhard comandaron la denominada corriente historicista del barroco en el viejo continente, tendencia que cambiaría definitivamente la concepción interpretativa de toda la música clásica. Muchos pensaron que se trataba de una corriente pasajera y sus más duros críticos más duros los trataban de arqueólogos musicales, pero casi cuatro décadas después, al hablar de la música que va del setecientos a fines del ochocientos, las agrupaciones historicistas como las conducidas por Trevor Pinnock, Gardiner, Bruggen, Savall o Garrido, por sólo nombrar unos pocos, son referencias en la materia y se han convertido en parámetros respecto a cómo debe ser interpretada una pieza, habiendo desplazado prácticamente a las formas de interpretación hasta entonces vigentes.

Las agrupaciones de instrumentos originales, que además intentaban rescatar formas interpretativas abandonadas y más apegadas a la realidad del compositor y sus circunstancias, proliferaron rápidamente por Europa y nuestro primer Coliseo receptó dentro de esta corriente dos memorables versiones de obras de Monteverde: en primer lugar, en 1996, con René Jacobs en el podio para dirigir "L'Incoronazione de Poppea" –amén de un concierto con los solistas que participaron de la ópera– y en 2001 con el "L'Orfeo" que dirigió nuestro compatriota Gabriel Garrido. Pero la relación del Teatro y su público con la denominada música antigua no se inició en los 90. El Colón posee una riquísima tradición en la materia, con una prolífica inclusión en sus temporadas de obras de la más variada extracción, que comenzó con "Orfeo y Euridice" de Gluck, que se estrenó en 1924, y continuó en 1934 con "Alceste".

La presencia en la década del 30 con una obra de Jean Philippe Rameau, "Castor et Pollux",

8. La relación entre música antigua y música contemporánea escapa al objeto del presente escrito, pero existen relaciones en la estructura lógica de ambas construcciones musicales y en las partes de cada voz que le corresponde a cada instrumento, que incluso muchas veces es una cita obligada en las obras "nuevas" abreviar en composiciones medievales o post medievales como motivo principal o como simple recurso, pero la relación y la cita muchas veces es evidente.

estrenada en 1932, y que fue considerada un auténtico acontecimiento para su época, y la premiere de la versión escénica de "L'Orfeo" de Monteverde, que tuvo lugar el 23 de julio de 1937, con el agregado de "L'Incoronazione de Poppea" un año más tarde, marcaron el grado de avance de una programación que se encontraba a la vanguardia en materia de óperas del setecientos.

"Armida", de Gluck, llegó en el año 1943, en correspondencia con una corriente mundial de rescate de Gluck que se daba tanto en el Reino Unido como en Norteamérica. Para ello, vino una especialista que ya había asumido el rol en los Estados Unidos, Rose Bampton. La versión de "Ifigenia en Táuride" de 1994 le devolvió al Colón una ópera de este compositor, que permanecía ausente desde la temporada de 1977 cuando se había ofrecido "Orfeo y Euridice", que reponía la propia Ifigenia ausente desde 1964 en la sala.

La década del 50 resultó clave en el desarrollo de la relación entre el público local y el nuevo lenguaje que proponía el arte lírico del siglo XX. Las obras "Wozzeck" y "Lulú" de Alban Berg; "El Castillo de Barba Azul" de Bela Bartok, de Milhaud la obra "Christophe Colomb", "El Cónsul" de Menotti, "Jenufa" de Janacek y "El rapto de Lucrecia" de B. Britten se inscriben en el nuevo lenguaje que hablaba el teatro en esa década. El Colón tenía el orgullo, allá por la mitad de su vida, de haber presentado "Wozzeck" en las temporadas de 1952, 1953 y 1958, y ya algunos fragmentos en versión de concierto en el año 1932, con Eugen Szenkar como director de la Orquesta Estable, "Lulú" en 1965, que se repetiría luego en 1993 y 1995, y en 1965 de haber ofrecido la obra "La Espera" de Arnold Schoenberg.

En el año 1959 el teatro ofreció cuatro estrenos "The Rakes' Progress" de Stravinsky, también en italiano, "Erwartung" de Schoenberg, "Volo di notte" de Luigi Dallapiccola y "El amor por tres naranjas" de Prokofiev, también en italiano.

1968 fue el año del debut de Shostacovich en la sala del Colón con "Catalina Ismailova", que fue cantada en italiano.

Con el estreno de "Moisés y Aaron" de A. Schöenberg en 1970, el Teatro Colón dio un paso de los más importantes en la incorporación del denominado repertorio moderno en la programación del teatro. Uno de los desafíos que afrontaban los cuerpos estables, especialmente el coro, era un nuevo y difícil lenguaje al que no estaban acostumbrados, salvo por las anteriores representaciones de las obras de Berg, al cantar en alemán una lectura tan difícil como la que propone Schöenberg. Algo similar sucedió con "Rey Roger" de Karol Szymanowsky, donde el coro cantó en el polaco original. El desarrollo y la cada vez más frecuente programación de la música moderna, que como vemos el Colón receptó, trajo como contrapartida el rescate del olvido en que se encontraban sumidas a nivel mundial las obras de Monteverdi. Como parte de la corriente europea que mencionamos en la década del 70 con Harnoncourt, y no habiendo sido ajeno el Teatro a ello, en 1978 se programó la reposición de "L'Incoronazione", esta vez en la versión de Gian Francesco Malipiero.

Uno de los acontecimientos más importantes para la corriente de investigación historicista y la exhumación de obras inéditas o pocas veces representadas, hoy tan de moda, se presentó en 1982 con el estreno de "Celos, aun del aire matan" del compositor español Juan Hidalgo. Esta obra ofrece la particularidad de que, luego de su representación en Madrid en 1660, tuvo su primera representación escénica íntegra por reconstrucción de la partitura con fragmentos hallados en España y Portugal en la sala del Colón.⁹

9. La ópera "Celos, aun del aire matan", posee tres actos, sobre texto de Calderón y fue compuesta en 1660. Su música se ha conservado en dos manuscritos: el más antiguo pertenece a la biblioteca de los Duques de Alba, en el palacio de Liria de Madrid, y la segunda fuente manuscrita la forman tres cuadernos que pertenecen a la Biblioteca Pública de Évora. -

Deben destacarse otros dos logros en la historia del teatro: en primer lugar, la programación, en 1968, del "Julio César" de Haendel con un elenco de renombre y con la dirección de K. Richter, lo que generó una inquietud por la música hendeliana y toda una nueva corriente, hecho que se vio reforzado, en 1970, con el estreno de "L'Ormindo" de Cavalli. Un acontecimiento cultural aislado a nivel americano fue el rescate de un obra del autor de "La Calisto".

Tal vez la temporada con mayor presencia de la ópera moderna sea la de 1995, que no pasó desapercibida para la crítica internacional¹⁰, donde se programaron seis títulos que representan todos los aspectos de la lírica moderna, desde la experimental "Europea V" de Cage, "El castillo de Barba Azul" de B. Bartok, "Elektra" de Richard Strauss, el mencionado "Wozzeck" de Berg, y las obras "La ciudad ausente" de Gandini y "La oscuridad de la razón" de Pompeyo Camps.

La vanguardia musical tiene su institucionalización en el CECT¹¹, Centro de Experimentación del Teatro Colón, espacio de experimentación sonora y de nuevas corrientes, que logró que muchas de las obras pensadas para el Centro pasaran a la Sala mayor del teatro. Algunos recuerdos de los espectadores son las cumbres musicales alcanzadas como en "El cimarrón" de Henze y con "Pierrot Lunaire" de Arnold Schoenberg.

Merecen una mención especial las obras programadas para los últimos años del siglo XX, que no sólo le ofrecieron nuevos sonidos al público, sino que se presentaron con una estética acorde e incluso echaron mano a recursos tecnológicos otrora impensados en el escenario del teatro. "Lady Macbeth del distrito de Mtsensk" de Shostakovich volvió a programarse en 2001 para abrir la temporada, luego de una ausencia desde 1968, con elenco ruso y la concertación general de Rostropovich y la puesta de Sergio Renán, con la utilización de recursos visuales de avanzada tecnología, que incluyeron proyecciones en pantallas y una iluminación precisa.

Estos años de desarrollo artístico y estilístico del Teatro, y de preparación del público, tienen su culminación en dos logros como fueron "Las Indias Galantes" de Jean-Philippe Rameau, en una particular versión reducida de concierto pero escenificada con la dirección de Garrido, con poca respuesta del público, y "Orfeo y Euridice", con el contratenor Franco Fagioli en la sede del Coliseo en 2009.

"La ciudad muerta", de Eric Korngold, se presentó con una estética en blanco y negro, reminiscencia de los inicios del cine, vínculo más que elocuente entre el compositor y el séptimo arte, toda vez que gran parte de la producción artística de éste son bandas de sonido. La crítica especializada calificó al estreno como uno de los acontecimientos más importantes en la historia reciente del teatro.¹²

Como comentario anecdótico puede recordarse que la música antigua ocupó el lugar de "Bomarzo" de Ginastera, que fue suprimida en el año 1967 por motivos extra musicales, con la representación de "Vespro de la beata Vergine" de Monteverde, que si bien no es una ópera, ocupó ese lugar en la temporada en versión de concierto escenificada.

Actualmente, los teatros del mundo ofrecen cada vez más títulos del repertorio denominado antiguo en sus temporadas, inclusive algunas que no son propiamente dichas obras para escenario sino

escenificadas¹³, algo en lo que fue pionero nuestro primer coliseo.

EL LOGRO DE UNIVERSALIZAR SU REPERTORIO

El Teatro no sólo fue lugar de difusión de estas corrientes de la música, sino que el grueso de sus temporadas siempre descansó sobre las corrientes más reclamadas por el público: la italiana, la francesa y la alemana, sin excluir la presencia de obras rusas y españolas¹⁴, a efectos de brindar un panorama de la presencia, casi en forma equitativa, de todas las corrientes líricas.

Corresponde señalar que en el canto lírico existen tres corrientes principales o escuelas estilísticas clásicas: la italiana, la francesa y la alemana.¹⁵ La presencia de la primera era prácticamente excluyente en la vida musical del Buenos Aires de principios del siglo XX, y ello se vio reflejado en la programación de las primeras temporadas del Teatro Colón, al extremo que incluso la ópera francesa o la alemana, que acaparaba una parte importante de la programación de las temporadas de los teatros de ópera de la Ciudad, era cantada en italiano tanto en sus partes solistas como en las grupales.

Lo que hoy parece un criterio inamovible, es decir que la ópera sea representada en su idioma original y apegada a su estilo, no era costumbre allá por fines del siglo XIX y bien entrado el XX, al punto que la adopción del idioma original tardó años en llegar al Colón.

En los años 40 y 50, la parte de los solistas era cantada con arreglo al libreto original, pero el coro continuaba cantando en italiano. Debemos buscar el motivo para ello en tres razones: en primer lugar, la tradición y el origen de los maestros preparadores, en segundo lugar, la facilidad y la costumbre de ese idioma para ser afrontado por el coro, y por último, la receptividad y comprensión del público con ese idioma.¹⁶

Pero veamos brevemente cómo las menos afincadas corrientes, la francesa y la alemana, se hicieron un lugar en el Colón, y cómo éste continuó a lo largo de los años receptando sus más ilustres representantes mundiales.

Durante la última mitad del siglo XIX, Buenos Aires conoció una gran parte del repertorio operístico francés, pero como ya expusimos, a ese repertorio lo oyó cantar en Italiano, al menos en lo que se refiere a la denominada "grand opera". Esto se debe a que en el desaparecido Teatro de la Victoria, en el Politeama y en el Teatro de Variedades, era habitual la visita de compañías francesas de *opéra-comique* o de *opéretas* que ocasionalmente incluían alguna pieza de *opéra* seria en sus presentaciones.

Por eso, el año 1911 es significativo para el arte lírico francés, cuando arribó al teatro de la Ópera la compañía completa de L'Opéra-Comique de París, encabezada por la soprano Marguerite Carré y el tenor Fernand Francell, con un director que luego sería por muchos años huésped del Teatro

10. Revista de música Scherzo. España. No. 95. Mayo de 1995, pág. 30. - 11. Un antecedente del teatro en cuanto a organizar un grupo especializado en un repertorio en particular fue "Ópera de Cámara", creada en 1969, pero que en realidad existía desde antes, y que llevó al escenario un repertorio interesante y no explotado, como es "La finta Giardiniera" y "Re Pastore" de Mozart; "La italiana en Londra" de Cimarosa, "Il maestro de musica" de Pergolesi o "Albert Herring" de Britten. - 12. La Nación. 21/9/1999 Secc. Espectáculos pág. 1. - 13. Plátée de J. P. Rameau, por ejemplo. -14. La Compañía de ópera española recalcó en el Colón en la temporada de 1910 con la ópera "Blanca de Beaulieu" de César Siatessi, un compositor francés de padres italianos residente en el país. Con esta obra traducida al español para la función e inspirada sobre un drama de Dumas padre, se produjo la primera incursión de una compañía española en nuestro primer Coliseo, que tendría que esperar hasta 1934 para recibir a la Compañía Española de Comedias Musicales dirigida por el compositor Francisco Moreno Torroba que desembarcará con "Doña Francisquita de Vives", "Marina de Arrieta", "La verbena de la paloma de Bretón" y "Luisa Fernanda". La relación con el teatro se repitió en 1935, cuando el compositor regresó con su compañía a

presentar "Luisa Fernanda", "La Chulapona" y "Xuanon", entre otras. - 15. La primera escuela en importancia y también la más antigua es indudablemente la italiana. Un idioma de sonidos claros y abiertos como es el italiano ha hecho que sus profesores siempre le hayan dado supremacía a la consecución de una línea vocal brillante y bien ligada, en la que la belleza del timbre y la potencia de la voz predominan sobre la comprensión de los textos, a los que, por otra parte, pocos cantantes educados en Italia han dado todo su valor expresivo. La francesa es la escuela de los matices, de las medias tintas casi acuarélicas. Raro es el cantante galo al que no se le entienda lo que canta. En contrapartida, también es singular aquél cuyo timbre alcanza las alturas de belleza conseguidas con mucha mayor facilidad por un español o un italiano. Alemania, con un caso muy parecido al de Francia, tiene que hacerle frente a un idioma gutural y a él supedita casi todas las técnicas vocales. Hasta qué punto es básico el no olvidar nunca la lengua en que se canta, nos lo prueba uno de los defectos más criticados en un cantante meridional. Nos referimos al entubamiento. Entre los germanos es casi una característica natural de sus intérpretes, debido precisamente al idioma y al uso de las cavidades de la garganta y de la cabeza, al contrario de los italianos que, en su lugar, emplean las frontales del rostro.

Colón: Albert Wolff.¹⁷

El 12 de agosto de 1911, mientras en el Teatro Colón se estrenaba “El matrimonio secreto” de Cimarosa, en el teatro Ópera se conoció “Pelleas et Melisande” de Debussy, objeto de una crítica elogiosa pero cauta que mostró en parte la sorpresa que generó su lenguaje musical, lo que puso de manifiesto que el Colón y los otros teatros transitaban caminos distintos.

Durante las primeras tres décadas del teatro estuvieron íntimamente ligados a este repertorio los cantantes: Jane Bathor, Ninon Vallin, Andre Gaudin, Lucien Murature, Marcel Journet. Luego ese vínculo se reforzaría con Regine Crespin y Gabriel Bacquier, entre otros, y se ofrecieron versiones casi insuperables de “Werther”, “Manon”, “Les Contes d’Hoffmann”, “Fausto” y otras piedras fundamentales del arte lírico francés.

En cambio, el apogeo de la lírica germana está ligado al desarrollo del gusto por el género sinfónico que tuvo el público local. Los años posteriores a 1922, cuando se ejecutó por primera vez “El anillo del Nibelungo”, de Richard Wagner, en su idioma original, hasta los últimos de la década de 1940, son los más prolíficos y benéficos para la música teutona.

Así llegó la Filarmónica de Viena -primera sinfónica en visitar el país- con el compositor Richard Strauss¹⁸ como director, quien dirigía sus obras y el repertorio romántico de la agrupación. Desde ese entonces en adelante, la tradición germana se arraigó para contener casi un título promedio por temporada. Esta misma orquesta tomó parte en la versión de la tetralogía wagneriana que se presentó en el Colón. Esto marcó un antes y un después en la relación del público porteño con el compositor Richard Wagner, y convirtió cada representación de sus óperas en un ritual más que en un mero acontecimiento musical. Esta celebración se repetiría por años y sería acrecentada en su profundidad con el aporte significativo de destacados solistas con el correr del tiempo.

Debe sumarse a ello el logro del Teatro en ofrecer durante años, casi en soledad junto con el Metropolitan neoyorquino, la única versión de nivel y de tradición clásica¹⁹ del “Anillo del Nibelungo” fuera de Europa, con los mismos cantantes que cada agosto pisaban el festival de Bayreuth. El Colón emprendió el desafío de ofrecer esta obra en su idioma original en 1922, como comentamos, y lo repitió en las temporadas de 1931, 1935, 1947, 1962²⁰ y 1967, ésta última con merecimiento de un comentario aparte para la soprano Birgit Nilsson, dueña de un caudal y una calidad vocal recordada por siempre por quienes asistieron a esas representaciones.

La versión de 1967 tuvo a Leitner en el podio, quien ofreció una versión menos acotada que la presentada en las temporadas anteriores, donde Busch y Kleiber habían “cortado” la partitura para evitar que la ejecución se prolongara de más en el nuevo día, algo habitual en ese entonces en el viejo continente, con excepción de la casa de festivales de Bayreuth.

Los años 80 verían en su inicio de nuevo un anillo con altibajos, no ofrecido integralmente como parte de una única temporada, sino en años consecutivos hasta llegar a la última versión de los 90, donde el prólogo fue ofrecido en 1995 y en cada una de sus jornadas en años sucesivos, con disparidad de estilos en la batuta y las voces.

Tampoco puede dejar de mencionarse como período de real significación en el quehacer de la música alemana, las temporadas de 1948, con el estreno sudamericano de “Daphne” de Richard Strauss y el debut de Kirsten Flagstad en los roles de Isolda y Brunilda, acompañada por Hotter,

16. Inclusive en Europa acontecía algo similar pero con la ópera alemana que era cantada en italiano o francés. Pierre Boulez señala cómo afecta musicalmente ello a una obra con el ejemplo de “Wozzeck” en francés: “en la escena del tercer acto, cuando Wozzeck ha asesinado a María y dice aquello tan importante: “le couteau”, ese cuchillo que busca y que ha perdido en el agua; en alemán dice “das messe” describiendo una tercera ascendente y descendente, y encaja con el acento tónico en alemán; pero en francés, la sílaba tónica recae en “cou”, “le couteau” es una aberración”. La Escritura del gesto. Op cit. Pág 14/15. - 17. Interpretan “Pelleas et Melisande” de Debussy, “Le Jongleur de Notre Dame” de Massenet, “La Reine Fiamette” de Leroux, “Fortunio” de Messenger y “Louise” de Charpentier.

y de 1949 con el estreno americano de “La mujer sin sombra” de Strauss.

La preferencia del público local por la corriente operística italiana se remontó a mitad del siglo XIX, con el estreno casi inmediato para esa época de los títulos más importantes que veían la luz en el viejo continente. Pero esa relación con el público local se vio fortalecida por visitas de compositores y por la elección de Buenos Aires para estrenos mundiales o americanos de sus nuevos trabajos.

El compositor Pietro Mascagni vino a Buenos Aires en 1911 para el estreno mundial de su ópera “Isabeau”, que se llevó a cabo en el Coliseo, y dirigió en el Colón dos conciertos con fragmentos de sus óperas y obras sinfónicas. Su relación con nuestro gran teatro continuó en 1922, cuando regresó para dirigir sus cuatro óperas: “Il Piccolo Marat”, “Isabeau”, “Cavalleria Rusticana” e “Iris”, además de dos obras del repertorio, “Rigoletto” de Verdi y “El Barbero de Sevilla” de Rossini. La fuerte raigambre de la tradición lírica italiana del teatro y de la ciudad se pone de manifiesto con la presencia de Ottorino Respighi, que en 1929 estrenó en el Colón su ópera “La Campana Sommersa”. Esta relación se vería prolongada en 1934, cuando dirigió “La Fiamma” también en calidad de estreno. También resulta un dato categórico de esta estrecha relación el hecho de que fuera la primera representación de “Turandot” fuera de Italia, que tuvo lugar en el Colón apenas dos meses después del estreno absoluto en Milán.

Tal era la preferencia del público por el repertorio italiano, ya con el oído acostumbrado al idioma, y de los cuerpos estables a preparar las partes vocales de conjunto en esa lengua, que se cantaba en italiano casi todo el repertorio del teatro, con independencia del compositor al que perteneciera. Esa tendencia trajo aparejada que “Fuegos de San Juan” en 1913 y “El caballero de la Rosa” en 1915, ambas óperas de Richard Strauss, y -mucho más cerca en el tiempo- “Catalina Ismailova” de Shoestacovich, fueran presentadas en la lengua del Dante, llegándose al punto que hasta la ópera argentina “Pablo y Virginia”, de libretista italiano sobre una obra francesa, se interpretara en italiano, para desconcierto del público local que no asimilaba que en 1946 se siguiera adoptando esa tesitura.

Hablar de la inclinación del público por los compositores de ópera italianos, ya sean veristas o belcantistas, y de su fuerte presencia en cada temporada, donde se programaban tres o cuatro de esos títulos, importaría una trascripción de la historia del teatro fuera del alcance del presente trabajo, por lo que la relación con el Teatro puede resumirse en dos datos: las siete óperas más representadas en su historia son de autores italianos, y de los cuatro compositores más representados, tres también son italianos.²¹

No podemos dejar de hacer una breve pero merecida mención a la corriente rusa, en especial por el regreso de una Compañía de ópera completa a nuestro teatro en el año 1998, algo prácticamente inédito a nivel mundial por los altos costos que implican movilizar cientos de personas. Pero veamos los antecedentes rusos antes de referirnos a la visita de Gergiev con el Kirov, para lo que debemos remontarnos al año 1924, cuando se oyeron por primera vez óperas rusas cantadas en su idioma original en la sala del Colón.

El teatro ya había ofrecido el repertorio ruso en las temporadas de 1909 y 1911, pero en idioma italiano. La presencia de una compañía formada principalmente por cantantes rusos, reunidos y dirigidos por Emil Cooper, que entre sus figuras contaba con el bajo Segismund Zalevsky y la

18. Richard Strauss había realizado la primera visita al país en 1920, cuando dirigió en el Colón sus poemas sinfónicos y otras obras en una serie de 16 conciertos, y acompañó al piano a la soprano Ninon Vallin en un recital de sus lieder. - 19. Al hablar de tradición hablamos de la versión con decorados que simulan paisajes naturales y de la puesta clásica, y no de las reducciones escenográficas minimalistas y figurativas que abundan hoy en día más por comodidad y costos que por estética. Ejemplos de puestas tradicionales son las de Roberto Oswald para el Colón y del Metropolitan de Nueva York de Gunther Schneider-Siemssen. - 20. La Prensa 16/09/1962 ver el excelente artículo de D’Urbano “Con el oro del Rhin se dio comienzo a la tetralogía en el Colón”.

soprano Nina Koshentz, trajo al Colón en idioma original "Pikovaia Dame" de Tchaikovsky como estreno argentino, "Príncipe Igor" de Borodin, y "Boris Godunov" de Mussorsky.

La crítica de la época indica que la menos celebrada de las óperas fue "Pikovaia Dame", que curiosamente casi sesenta años después sería ovacionada junto con sus cantantes en esa misma sala. Los integrantes del elenco ruso también desempeñaron roles en otros títulos de la temporada como "Tosca" y "Mefistófeles".

Cinco años más tarde era el turno de la Compañía Rusa Privée de París, una compañía teatral completa de cantantes de origen ruso expatriados que residían en distintos lugares de Europa, al mando de Michel Veníos. Ofrecieron como estrenos para la Argentina: "La leyenda de la ciudad invisible de Kitej", "Snegurontchka", ambas de Rimsky Korsakov, y "La feria de Sorotchinzky" de Mussorsky. En 1936, Cooper regresó con su compañía a representar el "Zar Saltan", "Boris Godunov" y "Kitej", con la particularidad de que la argentina Isabel Marengo cantó en italiano la parte de la princesa en el "Zar Saltan".

Si bien el repertorio ruso siempre estuvo presente en las programaciones del teatro, uno de los acontecimientos más importantes se dio en el año 1998, cuando durante diez días el Colón fue anfitrión de una de las grandes compañías de ópera del mundo, el Kirov de San Petersburgo. No hubo un desembarco semejante desde las visitas de las viejas compañías líricas ya olvidadas en el tiempo, cuando casi trescientas personas, entre cantantes solistas, equipos técnicos, coro, orquesta, una bailarina y el gran maestro Valery Gergiev llegaron a la Sala porteña. El conjunto ruso hizo su presentación con "Jovánschina" y continuó con "Boris Godunov", totalizando doce representaciones de un nivel artístico y estilístico ausente por años en el país.

Como otro dato anecdótico debe mencionarse la tardía receptividad que tuvo Mozart en el Colón. Su primera ópera fue "Don Giovanni", que se estrenó en 1928, y luego le siguió "Las bodas de Figaro", pero en alemán. Esta ópera debió esperar hasta 1931 para ser oída en su italiano original. "El rapto en el serrallo" tuvo su estreno sudamericano en el Colón en 1938, dirigida por Erich Kleiber, y la última ópera de Mozart, "La flauta mágica", recién llegó en 1941 para abrir la temporada de la mano de Kleiber, en homenaje al sesquicentenario del fallecimiento del compositor. Obras que hoy resultan de cualquier programación lírica a nivel mundial, como "Idomeneo Re di Creta", recién se representaron en 1963.

LA RADIO Y LOS SUBTÍTULOS, GRANDES DIFUSORES

El Teatro le debe a la radio uno de los grandes impulsos que tuvo en la difusión de su arte, gracias a la irradiación de sus espectáculos líricos, primero a la Ciudad y luego a todo el país. Esta decisión, que data de fines del año 1925 por la prdenanza 1407 que creó la LSO Broadcasting Municipal, nació con la misión exclusiva de difundir las funciones llevadas a cabo en el Teatro Colón²¹ y recién se plasmó en 1927, cuando tuvo lugar primero el ensayo de transmisión con "Rigoletto", y luego la primera transmisión oficial, dos días después, en la gala de la fiesta patria con "Norma" de Bellini, cuyo rol principal fue desempeñado por Claudia Muzio. Sería imposible calcular la cantidad

21. Las obras más representadas son "La Bohème", "Tosca", "Aida", "La Traviata", "Rigoletto", "El barbero de Sevilla" y "Madame Butterfly". Los compositores más presentados son Verdi, Donizetti, Wagner y Puccini. - 22. Dice esa Ordenanza en sus considerandos: "...que la instalación de una estación transmisora de radiotelefonía en el Teatro Colón sería el medio más acertado para que los habitantes de Buenos Aires, así como una gran parte de la población del país, puedan oír los espectáculos que se efectúan en nuestro primer coliseo, sin temor a molestias que ocasiona la transmisión de avisos de propaganda comercial que acostumbran hacer las estaciones que habitualmente divulgan esa clase de espectáculos..."

de gente que se ha acercado al teatro lírico gracias a esas transmisiones, y las barreras que ha derribado la radio al permitir ingresar en esa sala a muchos que por diversos motivos les resultaba imposible.

El espectáculo lírico ha evolucionado, y en ese cambio ha abandonado los decorados pintados y las dos dimensiones para pasar a lo corpóreo y a los objetos presentes en el escenario en la década del 60, para luego tentar suerte con el minimalismo y el simbolismo. Ha evolucionado en cuanto a convertir a la orquesta en un actor más de la obra y no en una mera compañía de los cantantes; La ópera ha cobrado más sentido cuando se ha atendido a su integralidad y a la importancia de la actuación y de la presencia física de los cantantes, muchos venerados por el público más por una construcción de su imagen que de su arte.

Frente a todos estos cambios que acercaron más al público en general al arte lírico, el espectador encontró la forma de acercarse al argumento gracias a los subtítulos, y así saltó la barrera que impone el idioma foráneo para aquél que lo desconoce. A mediados de los 90, el Colón copió la experiencia realizada en el Metropolitan Opera House, y proyectó sobre el arco del palco escénico la traducción al castellano del argumento, moda que se impuso y que hoy se ha trasladado a todos los espectáculos líricos a nivel mundial con escasas excepciones.

El gran medio de comunicación ausente en la difusión de la programación del teatro es la televisión. Con pequeñas experiencias en el canal siete en la década del 70, acontecimientos aislados en la década del 80, pero casi nunca de espectáculos de la lírica, y con las funciones diferidas por cable en la década del 90, no se ha logrado la divulgación por las pantallas televisivas, a diferencia de otros países que actualmente difunden por canal público en alta definición sus espectáculos líricos.



MARIANO MACEDO nació en Buenos Aires en 1972. Se graduó como abogado en la Universidad de Buenos Aires, donde ejerció como profesor de Derecho Internacional Privado. Participó en investigaciones para el Instituto Luis Gioja. Trabajó en la Cancillería argentina por más de una década. Actualmente se desempeña como Director General de Planificación de la Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires. Ha escrito y publicado artículos sobre su especialidad.

BIBLIOGRAFÍA DEL EPÍLOGO

- > Boulez, Pierre La escritura del gesto. Editorial Gedisa. 2003.
- > Rivero, Pedro E. Caruso en la Argentina. Ediciones Univ. de estudios avanzados. 1994.
- > Valenti Ferro, Enzo. Las voces, teatro Colón 1908-1982. Ed. del arte Gaglianone. 1984.
- > Valenti Ferro, Enzo. 100 años de música en Buenos Aires. Ed. del arte Gaglianone. 1992.
- > Valenti Ferro, Enzo. La ópera pasión y encuentros. Ed. del arte Gaglianone. 1996.
- > Varios autores. Teatro Colón a telón abierto. 2001
- > Chambers Guide to Language of Music. Ed. Chambers. 1993.
- > Revista de música Scherzo. España. Varios números y años.
- > Revista Goldberg. España. Varios números y años.
- > Revista del Teatro Colón. Argentina. Varios números y años.
- > Revista BBC Music. Inglaterra. Varios números y años.
- > Revista The Opera Quarterly. Oxford Press. Varios números y años.
- > Diarios La Prensa, especialmente de las décadas del 50 al 70; La Nación décadas del 70 a la actualidad; Clarín, décadas del 70 a la actualidad.
- > Teatro Colón. Cincuentenario. Año 1958. Publicación especial del Teatro con su historia.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de abril de 2010 en G y G, Argentina.
