

XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2019.

OS RITUAIS FUNEBRES, A MORTE E O MEIO AMBIENTE.

Anne Caroline, Nava Lopes y Dimas dos Reis Ribeiro.

Cita:

Anne Caroline, Nava Lopes y Dimas dos Reis Ribeiro (2019). *OS RITUAIS FUNEBRES, A MORTE E O MEIO AMBIENTE. XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-040/290>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia
Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca
2 al 5 de octubre de 2019

Mesa 87: “Las izquierdas argentinas y del Cono Sur en los años sesenta y setenta. Estudios de casos y problemas teórico-metodológicos de su abordaje histórico”

“Abrir el Colón al pueblo”. La política del tercer gobierno peronista para la temporada 1973 del Teatro Colón

Federico G. Ramírez*

1. Introducción

El trabajo desarrollado en las siguientes páginas constituye un primer avance en el marco del proyecto “El Teatro Colón durante el tercer gobierno peronista (1973-1976): políticas culturales, conflictos y resistencias”, que obtuvo una Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional y que se encuentra actualmente en ejecución. Dicho proyecto se propone analizar las políticas culturales implementadas durante el tercer peronismo en el Teatro Colón y las respuestas, especialmente las resistencias, que las mismas generaron en los actores sociales, culturales y políticos vinculados al Teatro. Entre los principales objetivos de ese proyecto se encuentran ahondar en los postulados sobre los que se diseñaron las políticas implementadas en el Colón y, asimismo, rastrear la existencia –o la ausencia– de una transformación en sentido democrático de las tradicionales pautas de estratificación que regían al interior de la sala.¹

En este sentido, el proyecto busca contribuir al estudio de las disputas por los sentidos de la cultura y la política en la coyuntura 1973-1976, atendiendo particularmente al impacto del proceso político en un campo cultural específico como el

* Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Contacto: ramirez.federicog@gmail.com

¹ La distribución del público que asiste al Colón guarda relación con su posición de clase y el género: existen espacios reservados para hombres y mujeres, así como diferentes ingresos en función del valor de la entrada adquirida. Véase Benzecry (2012).

de la música académica. Dicho proceso político fue el resultado de una historia, en la que se articularon ciertas condiciones estructurales con las decisiones de los actores políticos. Frente a interpretaciones que analizan este período en términos de “militarización de la política” (Servetto, 2010), una perspectiva que reduce la coyuntura 1973-1976 a ser la antesala del proceso represivo que alcanzará su máximo nivel con la última dictadura, el proyecto se propone dar cuenta de la gran complejidad de este período histórico particular y no tan sólo de su “faz oscura” anclada en la dimensión de la violencia (Svampa, 2003; Lenci y Cernadas, en prensa). De este modo, el proyecto parte de un enfoque que, centrado en las relaciones de fuerza y las disputas por el poder en esa coyuntura específica, permite ahondar en los sentidos que los actores, en este caso vinculados al Teatro Colón, otorgaron a sus propias prácticas y cómo éstas fueron interpretadas por otros actores sociales, culturales y políticos.

Si bien en años recientes se publicaron trabajos centrados en la política cultural del tercer peronismo (Abbattista, 2017), el proyecto pretende estudiar instancias estatales que hasta el momento han permanecido inexploradas. Por un lado, la por entonces Intendencia Municipal de Buenos Aires, particularmente en lo que a su política cultural se refiere; por otro, una institución como el Teatro Colón que ha estado ausente en gran parte de las investigaciones que abordan la relación entre la cultura, la sociedad y la política argentinas (Fernández Walker, 2015). En su mayoría, las obras que se dedicaron a la historia de la sala se concentraron, por el contrario, prácticamente en reproducir el listado de artistas que actuaron sobre su escenario (Valenti Ferro, 1983; Valenti Ferro, 1985). Sin embargo, resulta imposible escindir la situación del Teatro de aquélla que, en las diferentes coyunturas históricas, atravesó la sociedad argentina (Ramírez, 2018).

De este modo, a lo largo de las páginas siguientes se analiza la política cultural del tercer gobierno peronista en el Teatro Colón durante el año 1973. A partir de la colección de programas de mano correspondientes a esa temporada, se reconstruyeron el repertorio artístico seleccionado, los intérpretes contratados y el carácter de las funciones. A la luz de este análisis, se postula la implementación de una política que buscó democratizar el acceso al Teatro Colón y al consumo de la música académica, pero que, no obstante, tuvo ciertas limitaciones. Por otra parte, se aborda también la respuesta que, frente a esta política, elaboró una publicación vinculada con los sectores culturalmente liberales, que habían conducido las riendas del Colón hasta ese momento y que volverían a conducir las después. En términos generales, el trabajo busca, por lo

tanto, dar cuenta de ciertos aspectos característicos de la situación del Teatro durante el transcurso del año 1973.

2. Un comienzo conflictivo

Estudiar las temporadas del Colón requiere tener en cuenta ciertas particularidades que son específicas del Teatro y de los espectáculos artísticos que se presentan en su escenario. El circuito internacional de la música académica se encuentra, en medida considerable, integrado a nivel mundial prácticamente desde mediados del siglo XIX. Esto supone que, por contratar artistas en el mercado mundial, la diagramación de una temporada artística debe proyectarse, al menos, con varios meses de antelación.² Por otra parte, el Teatro Colón es desde sus orígenes una sala inserta dentro de la estructura administrativa del gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Hasta el establecimiento de la autonomía porteña después de la reforma constitucional de 1994, el Intendente Municipal era designado por el Presidente con acuerdo del Senado nacional. De esta manera, analizar la temporada 1973 del Teatro Colón supone necesariamente tomar en cuenta los últimos meses del año anterior y, a su vez, se complejiza al considerar los cambios en la administración nacional y, por ende, también en la porteña.

Entre finales de 1972 y abril de 1973, la situación del Teatro Colón estuvo lejos de ser tranquila. Antes de que terminara el año 1972, el Intendente Municipal *de facto* designado por la dictadura de Lanusse, Saturnino Montero Ruíz, había solicitado la renuncia al Director General y Artístico del Teatro, Enzo Valenti Ferro. En su reemplazo, el gobierno municipal nombró a Antonio Pini, un hombre vinculado a la escena lírica nacional.³ La nueva gestión inició un proceso de revisión de los compromisos laborales que Valenti Ferro había suscripto para la temporada, llegando a afirmar en una entrevista con *La Prensa* en enero de 1973 que la programación propuesta por el ex Director jamás había sido aprobada por la Municipalidad.⁴

² Este fenómeno se acentuó considerablemente en el transcurso del siglo XX, cuando los adelantos en términos de transporte permitieron a los artistas viajar rápidamente entre teatros y salas de conciertos geográficamente distantes. De esta manera, los programadores deben tener en cuenta las agendas de los artistas y ofrecer compromisos a largo plazo.

³ Pini fue también Director del Teatro Argentino de La Plata y volvería a desempeñarse como Director Artístico del Colón en los años 80, cuando Cecilio Madanes ejerció la Dirección General. Por su parte, Valenti Ferro volvería a desempeñarse como Director del Colón entre 1977 y 1982.

⁴ Esto provocó la respuesta del propio Valenti Ferro en las páginas de *Buenos Aires Musical* (en adelante, *BAM*), revista de la cual era director. En el primer número de 1973, se publicó una carta en la que Valenti desmentía la afirmación de Pini. A su vez, se incluía una reproducción del memorándum donde el intendente Montero Ruiz aprobaba la programación para 1973 elaborada por el ex director del Teatro.

Lo cierto es que, más allá de esta disputa entre administradores, el comienzo de la actividad artística del Teatro Colón estuvo marcado por un alto nivel de conflictividad gremial en sus cuerpos estables. El Teatro solía desarrollar una temporada de verano en la que se combinaban funciones de ópera de cámara, ballet y algunos conciertos sinfónicos. En 1973, la temporada estival debía comenzar a fines de enero y desarrollarse hasta marzo en el Teatro Coliseo. No obstante, los programas de mano dan cuenta de un elevado grado de incertidumbre en el transcurso de estas representaciones: son varios los programas impresos que poseen tachaduras y datos agregados a mano, especialmente en lo que a fechas e intérpretes se refiere. La intervención realizada en el programa correspondiente a la función del 28 de febrero indica que, de tres ballets que debían interpretarse, sólo se representó uno. La cancelación de esta última función y las modificaciones de las fechas de las anteriores guardaban relación con la huelga que los cuerpos técnicos del Colón desarrollaron durante ese mes frente a las políticas implementadas por la Dirección del Teatro y el gobierno de Montero Ruiz. Al colocar en funciones a Pini, el intendente había sostenido que el Colón debía administrarse con “criterio de empresa” y, posteriormente, tomó una serie de medidas que tendían a desconocer la participación gremial de los trabajadores del Teatro y parte de sus derechos laborales. En este sentido, de acuerdo con el planteo que el ex Director Valenti Ferro formuló desde las páginas de *BAM*, el gobierno municipal había excluido a los trabajadores de las discusiones en torno a la elaboración del escalafón de los cuerpos artísticos y técnicos. Había procedido de la misma forma en lo referente a la modificación de los reglamentos de trabajo de los respectivos cuerpos (Valenti Ferro, 1973a). De esta forma, el conflicto gremial que protagonizaron los trabajadores técnicos, y al que pronto se unieron los trabajadores artísticos, condujo no sólo a la suspensión de la última función de febrero sino también al levantamiento del resto de la temporada de verano.⁵

El conflicto laboral alcanzó tal nivel que Montero Ruiz llegó a barajar la posibilidad de cerrar de forma permanente el Colón y, a su vez, los trabajadores conformaron una comisión intersectorial compuesta por los tres sindicatos representativos del sector.⁶ En la concurrida conferencia de prensa que brindaron en la

⁵ Uno de los volúmenes que reúne los programas de mano contiene una leyenda que aclara que “en el mes de marzo de 1973, se suspendieron las funciones que se estaban realizando en el Teatro Coliseo, debido a paros en el organismo”.

⁶ Los gremios eran el Sindicato Argentino de Músicos (SADEM), la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) y la Unión Obreros y Empleados Municipales porteña.

sede de la APO, afirmaron que el gobierno municipal aún adeudaba salarios estipulados en el convenio de 1972 y que estaban luchando para evitar el desmantelamiento de los cuerpos estables del Teatro. A su vez, manifestaron que su intención era luchar por “un Teatro Colón incorporado a una auténtica función social” a partir de la cual “las más altas expresiones de la cultura” se extendieran “a todo el pueblo” (BAM, 1973f: 3). Lo cierto es que el conflicto gremial dejó su huella en el comienzo de la temporada artística, ya que el Royal Festival Ballet de Londres, que debía presentarse en el Colón durante abril, canceló su participación debido a que no estaban garantizadas “las condiciones de normalidad para la realización de los espectáculos” (BAM, 1973d: 2).

Por otra parte, en el contexto previo a las elecciones presidenciales de marzo, el gobierno municipal comenzó a instalar en la arena pública un discurso en torno a la necesidad de “argentinar” el Colón. Este tipo de afirmaciones tuvo repercusiones dentro del campo de la música académica nacional y dio lugar tanto a nuevos reclamos por el rol de la música argentina en la principal sala lírica del país, como a una feroz crítica de parte de los sectores liberales. Aunque el discurso del Intendente Montero Ruiz incorporaba elementos típicos del liberalismo ortodoxo –administrar el Colón “como una empresa”–, también instaló la idea de que era necesario nacionalizar la cultura y que el Teatro Colón no podía permanecer ajeno a ese proceso. En este sentido, la Intendencia difundió a finales de 1972 un conjunto de políticas para el Colón en las que se sostenía que la programación artística debería tener en cuenta las obras musicales que gozaban de gran popularidad. De este modo, se llevó a cabo una encuesta entre el público para consultar qué óperas desearían incluir en la próxima temporada. Asimismo, durante aquel año se desarrollaron en el Colón conciertos de “música ciudadana” y folklore (Valenti Ferro, 1973d).⁷ Estas medidas coincidían con los planteos de algunos intelectuales nacionalistas. En los últimos meses de 1972 el periódico *Mayoría*, dirigido por Tulio Jacovella, publicó un artículo en el que se cuestionaba el rol del Teatro Colón por ser meramente una “agencia de colocación de artistas extranjeros”, cuyo Instituto Superior de Arte (ISA) formaba a los jóvenes artistas argentinos para, posteriormente, trancar de forma inexorable sus posibilidades de desarrollar una carrera profesional en el país (Valenti Ferro, 1973c). Al interior del campo musical académico, planteos de este tipo habilitaron una serie de demandas en pos de la valorización de la música argentina. En este sentido, la compositora Alicia Terzián resaltaba en una entrevista

⁷ En julio de 1972, tocaron en la sala porteña grandes figuras del tango como H. Salgán, A. Troilo, E. Rivero, R. Goyeneche y A. Piazzolla. En varios casos, se trataba de su debut en el Colón.

concedida a *La Nación* en marzo de 1973 que, hasta ese momento, los compositores argentinos habían sido excluidos de las temporadas del Colón o, como mínimo, reducidos a una posición marginal: tan sólo dos conciertos de música argentina al año (Valenti Ferro, 1973e). Sin embargo, cabe señalar que este tipo de demandas no parecen haber estado entre las principales para los trabajadores del Teatro, o al menos eso puede inferirse a partir de los reclamos efectuados en el marco de la huelga que desarrollaron durante la temporada estival.

Quienes sí reaccionaron y manifestaron de forma contundente su rechazo a este tipo de políticas fueron los sectores liberales. Un caso representativo fue *BAM*, la revista especializada dirigida por Valenti Ferro. En sus páginas no sólo se adscribió un carácter electoralista a estas políticas, sino que las mismas fueron caracterizadas como parte de la demagogia y el “argentinismo de receta” instrumentalizados desde el Estado. Según Valenti, era un “disparate” considerar extranjeros a Mozart, Verdi, Beethoven o Wagner, en tanto forman parte esencial de una cultura que posee dimensión universal.⁸ Cuestionaba también la incapacidad de los funcionarios municipales que intervenían en una materia que desconocían, reafirmando que “la cultura debe estar en manos de hombres que posean el ‘saber culto’” (Valenti Ferro, 1973d: 1). En este sentido, en cuanto ámbito primordial de la cultura, el Teatro Colón debía mantener su jerarquía y su excelencia artísticas, y no reducirse a incluir piezas de categoría menor por más populares que éstas fuesen. En sus propios términos, tendría que “hacerse cultura de arriba hacia abajo, que es como debe hacerse y no al revés” (Valenti Ferro, 1973d: 1). Este planteo conduce a Valenti a defender la autonomía del campo artístico, a partir de la cual el programador puede incorporar en las temporadas obras de probada calidad, en este caso musical, que no necesariamente deben coincidir *a priori* con los gustos del público.

Por otra parte, frente a las caracterizaciones del Colón como “institución extranjerizante”, Valenti elaboró una respuesta que se volvería su caballo de batalla durante todo el año 1973. Su punto de vista se dirigía a resaltar y defender la jerarquía artística del teatro porteño, al cual consideraba “un teatro de primera categoría, entre los más importantes del mundo” (Valenti Ferro, 1973c: 2). En este sentido, el Colón no era una institución que coartaba las carreras profesionales del conjunto de los artistas

⁸ Este carácter universal es el elemento que distancia a estos liberales de posicionamientos más ortodoxos. Valenti Ferro asegura que el Teatro Colón, por ser una institución cultural, “constituye una inversión obligada del Estado” (*BAM*, 1973e: 4).

argentinos, sino que tan sólo contrataba a aquéllos que estaban a la altura de esa jerarquía que era menester conservar. Sencillamente, quienes no alcanzaban ese nivel no debían actuar sobre el escenario del Colón porque representaría un daño a su prestigio internacional y lo reduciría a ser “un mero teatro de provincia” (Valenti Ferro, 1973c: 2). En todo caso, el único punto de coincidencia entre Valenti y los nacionalistas residía en plantear la necesidad de contar con una segunda sala lírica en Buenos Aires que permitiera a los jóvenes artistas adquirir la experiencia necesaria para poder actuar luego en el Teatro Colón. De este modo, frente a las demandas por “nacionalizar” el teatro, Valenti respondía que se trataba de un “nacionalismo de segunda mano” porque el Colón “es un producto de la civilización occidental que es nuestra civilización” (BAM, 1973c: 6).

3. La temporada 1973: la gestión Pini

Una vez resuelto el conflicto gremial con los cuerpos estables del Teatro, la temporada 1973 se inauguró formalmente el 14 de abril con un concierto de la Orquesta Estable dedicado a Beethoven y Mozart, con dirección del alemán Gerd Albrecht. Este ciclo de conciertos se combinó durante el resto del mes con siete presentaciones del Nikolais Dance Theatre, que actuó en el Colón gracias al auspicio de la Embajada de los Estados Unidos. No obstante, el último concierto de la Orquesta y Albrecht fue cancelado por “razones de fuerza mayor” que, según consta en un comunicado distribuido junto al programa de mano correspondiente al concierto previo, “impidieron la preparación adecuada de la programación”.⁹ Más allá de este episodio, la temporada pareció continuar con normalidad durante el mes de mayo, donde a los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (OFBA) se sumaron actuaciones del reconocido pianista polaco Witold Malcuzyński y del London Contemporary Dance Theatre, estas últimas organizadas junto con el Consejo Británico de Relaciones Culturales.

La temporada lírica concertada por la gestión Pini fue presentada a comienzos de mayo. Tenía un carácter relativamente amplio, que abarcaba tradicionales óperas italianas del repertorio junto con ópera francesa, alemana, contemporánea y argentina. Sin embargo, también se incluían espectáculos no operísticos. La temporada estaba

⁹ Hasta el momento, no se encontraron mayores detalles en torno a los motivos de esta cancelación. BAM también habla de “razones de fuerza mayor” y menciona únicamente que la obra que se iba a interpretar era la *Primera Sinfonía* de Brahms. La Orquesta Estable ofrecería el 2 de mayo un concierto de despedida en honor a Albrecht, pero aquí el programa estuvo compuesto por la *Octava Sinfonía* de Bruckner, una obra que se había interpretado en un concierto previo.

compuesta por las siguientes obras: en mayo, *Las bodas de Fígaro* de Mozart, con un elenco internacional; en junio, un programa mixto conformado por *L'enfant et les sortilèges* y un espectáculo coreográfico con música de Ravel; en el transcurso de ese mismo mes se presentaría *Medea*, ópera del compositor argentino Claudio Guidi-Drei que había ganado el concurso organizado por la Municipalidad en 1971. Por otro lado, en julio se interpretarían los clásicos *Rigoletto* y *La Bohème*, ambos con elencos extranjeros, a los que se sumaría en agosto *Falstaff*. La ópera contemporánea *Peter Grimes* de Britten subiría al escenario en septiembre, seguida por un doble programa de óperas de Donizetti, *Il giovedì grasso* e *Il campanello*. La temporada continuaría con un concierto sinfónico-vocal en el que artistas extranjeros interpretarían fragmentos de óperas de Wagner y Richard Strauss. Octubre sería el mes de la ópera alemana, presentándose primero *El buque fantasma*¹⁰ de Wagner y otro programa doble compuesto por *Abu Hassan*, de Weber, y *Hansel y Gretel*, de Humperdinck. El cierre de la temporada llegaría en noviembre con el estreno de *La guerra y la paz*, ópera del compositor ruso Sergei Prokofiev, aunque cantada en castellano por artistas locales.

En el acto de presentación de la temporada, las autoridades del Teatro informaron que continuarían los abonos para estudiantes establecidos en años previos y que se concretarían funciones dedicadas en su totalidad para trabajadores, con los mismos elencos que actuarían en las funciones de abono.¹¹ También se anunció que, al igual que el año anterior, todos los espectáculos de la temporada lírica serían televisados. A su vez, las autoridades comunicaron que se reduciría el presupuesto destinado a la contratación de artistas extranjeros, indicando que lo conveniente era contratar a intérpretes “que están en vísperas de su consagración definitiva” y “antes de que su cachet aumente sensiblemente en razón del prestigio obtenido” (*BAM*, 1973b: 6). Estos anuncios se encontraron nuevamente con la crítica de *BAM*. La revista cuestionó la presunta novedad de las funciones para trabajadores o la televisación de los espectáculos, indicando que se trataba de prácticas que estaban vigentes en el Teatro desde hacía varios años. Pero el punto nodal del rechazo a los anuncios de Pini se concentraba en reclamar el mantenimiento del prestigio y el nivel internacional del Colón. En este sentido, la revista volvía a insistir con la idea de que sólo los mejores

¹⁰ Se trata del título en francés de *El holandés errante*. La ópera iba a interpretarse en alemán, por lo que desde *BAM* se denunciaba el absurdo de emplear el título francés y no el original dispuesto por Wagner.

¹¹ Los abonos se ponen en venta a comienzos del año y brindan la opción al comprador de adquirir entradas para los principales espectáculos de la temporada. Las funciones extraordinarias, por lo general a cargo de artistas locales, no forman parte de los abonos.

artistas argentinos debían actuar sobre ese escenario, “aquellos que por sus condiciones sobresalientes son realmente *dignos* de actuar en el Teatro Colón” (*BAM*, 1973b: 6).¹² En relación a esto, manifestaba su rechazo a la reducción del presupuesto destinado a contratar artistas extranjeros y, a su vez, a la política de minimizar los compromisos con los intérpretes consagrados del género.¹³

Lo cierto es que, más allá del cambio en el gobierno nacional producido el 25 de mayo, Pini continuó desempeñándose como Director Artístico del Colón. La temporada prosiguió de acuerdo a lo previsto, con actuaciones durante junio de renombrados solistas internacionales como el pianista Nikita Magaloff o el violinista Ruggiero Ricci. A comienzos de ese mismo mes, el Teatro dedicó una función de honor a las delegaciones extranjeras que asistieron al Congreso Nacional Extraordinario “Argentina Liberada” que había organizado la CGT. La gala, titulada “Coronación del Folklore”, contó con la participación de Eduardo Falú, Ariel Ramírez y Los Fronterizos. Con las representaciones de las obras de Ravel que se habían anunciado para junio, comenzaron a exhibirse en los programas de mano las nuevas autoridades municipales, encabezadas por el Delegado del Poder Ejecutivo Nacional, Leopoldo Frenkel.¹⁴ Sin embargo, la situación del Colón distaba de ser apacible. *BAM* destaca en su número 451 que, durante el séptimo concierto de la OFBA, se registraron gritos y “declaraciones no reproducibles” desde el Paraíso en el momento en que se interpretaba *Überwindung*, del compositor argentino Carlos Roqué Alsina. La revista manifestaba también su preocupación por la “situación caótica” que reinaba en el Teatro y que había provocado la renuncia del Director del Coro Estable, alegando que carecía del “mínimo de ensayos necesario para preparar con las debidas garantías artísticas el repertorio de la temporada” (*BAM*, 1973a: 6). A su vez, se hacía eco de los rumores respecto a que la temporada sufriría modificaciones: circulaba la información de que se cancelarían las representaciones de *Peter Grimes* y que continuaban las rescisiones de contratos de los

¹² Las cursivas son mías.

¹³ En el editorial correspondiente al número 449, se sostiene que la contratación de promisorios artistas extranjeros “desde Warren a Martina Arroyo, Sills, Milnes y tantos otros, siempre se ha hecho, sin prejuicio (*sic*) de contratárseles también después de su definitiva consagración —o habrá que renunciar ahora a Nilsson, Bergonzi, Caballé, Gedda, Domingo y muchos más que han dado jornadas de gloria al Colón?” Los mencionados se encuentran entre los más grandes exponentes de la lírica mundial del siglo XX.

¹⁴ Frenkel no fue designado Intendente ya que no cumplía con la edad mínima requerida para desempeñar el cargo. El nuevo funcionario provenía de una familia que había adherido al peronismo en los 40. A pesar de su juventud, Frenkel llegó a tener línea directa con Perón. Verbitsky (1995) sostiene que tanto Frenkel como su Secretario de Cultura, Ricardo César Fabris, estuvieron implicados en la masacre de Ezeiza. Para un análisis de la trayectoria política de Frenkel, véase Denaday (2018).

artistas extranjeros.¹⁵ La publicación concluía lamentándose ya que “no están dadas las condiciones más elementales para la preparación de los espectáculos” (BAM, 1973a: 6).

4. Democratizando el Colón: La administración Jacovella (julio-noviembre 1973)

El mes de julio trajo como novedad el nombramiento de Bruno Jacovella, hermano de Tulio, como Director General del Teatro.¹⁶ Jacovella no provenía del mundo de la música académica, sino que era un nacionalista católico vinculado al ámbito del folklore.¹⁷ Al asumir su nuevo cargo, el nuevo Director dio a conocer las principales líneas que articularían su programa de gestión, las cuales serían posteriormente reproducidas en los programas de mano correspondientes a las funciones de *La traviata* de los días 22 y 25 de ese mes. Este programa estaba basado en dos principios: nacionalizar el Colón y procurar que el Teatro “se abriera al pueblo”. Con respecto al primer punto, se postulaba la promoción de los artistas argentinos en detrimento de los extranjeros. De este modo, los artistas foráneos serían contratados sólo para funciones imprescindibles que no pudieran ser llevadas a cabo por los argentinos. Como única excepción se encontraban “los artistas de países hermanos del Continente, para cuyos exponentes más cabales estarán siempre abiertas las puertas del Colón”. A su vez, dentro de este proceso de “nacionalización” del Teatro se contemplaba la incorporación de obras de compositores argentinos al repertorio. Por otra parte, la idea de que el Colón debía abrirse al pueblo respondía a la noción de que el Teatro había sido hasta entonces el reducto privilegiado de un sector minoritario de la población. En este sentido, la nueva gestión proponía una política de precios accesibles para fomentar la asistencia de nuevos públicos y, asimismo, la vinculación con otras ciudades del país que tuvieran salas adecuadas en las que pudieran actuar los cuerpos estables del Colón. De esta manera, se afirmaba que “todos los individuos y sectores del pueblo deben tener la oportunidad de *ascender a la altura artística* del Colón”, que debía “seguir ejerciendo una *docencia cultural de la más alta jerarquía* (...) en todas las capas de la sociedad”.¹⁸

¹⁵ La revista informa que el director italiano Bruno Martinotti no vino a dirigir los conciertos que tenía programados con la OFBA. Esto obligó a modificar el programa anunciado, pero la oportunidad fue aprovechada para incluir una obra del compositor argentino José María Castro.

¹⁶ El Director General tiene a su cargo la administración del Teatro. Por su parte, el Director Artístico se ocupa de la diagramación de la temporada y la contratación de los intérpretes.

¹⁷ Jacovella colaboró en las publicaciones de su hermano, *Esto es* y luego *Mayoría*, primero en su formato como semanario y posteriormente como periódico. Además de una prolífica actividad docente y académica en torno al folklore, también se desempeñó desde 1943 como funcionario en el entonces Instituto Nacional de la Tradición. Para profundizar en la trayectoria de Jacovella, véase Pulfer (2016).

¹⁸ Las cursivas son mías.

La implementación de esta política requería, según la nueva gestión, algunas modificaciones. Pini, que se había mantenido como Director Artístico a pesar del nombramiento de Jacovella, fue reemplazado antes de que culminara julio por el compositor argentino Luis Zubillaga. La temporada sufrió cambios considerables: *La Bohème* fue retirada de los abonos, pasando a contar sólo con funciones extraordinarias, y en su lugar se incorporaron representaciones de *La traviata*; por otra parte, *Peter Grimes* y *Abu Hassan* fueron eliminadas de la temporada. En reemplazo de esta última, y en conjunto con *Hansel y Gretel*, se sumaron funciones de *El retablo de maese Pedro*, obra de Manuel de Falla basada en un episodio del *Quijote*. A su vez, continuaron las cancelaciones de los contratos de los artistas extranjeros pero, según denunciaba *BAM*, ahora tenían lugar prácticamente cuando éstos estaban por abordar los aviones para trasladarse a Buenos Aires. Varios artistas desistieron del viaje, pero muchos vinieron de todos modos y exigieron que se respetara el contrato oportunamente firmado.¹⁹ De todos modos, continuaron las funciones extraordinarias y de divulgación, y también comenzaron a programarse –“de improviso”, diría *BAM*– actuaciones de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) en la sala del principal teatro porteño.²⁰

La nueva política interpeló a numerosos actores, pero sobre todo provocó reacciones muy fuertes entre el público habitual del Colón. En una de las funciones de *Rigoletto*, antes de que comenzara el último acto, algunos sectores del público comenzaron a aplaudir y a exigir la renuncia de Jacovella.²¹ Pero también existieron muestras de apoyo a la nueva política. Aunque Valenti Ferro (1973b) se esforzara por marcar que no formaban parte del público, sino que habían ingresado a la sala “durante un intervalo”, en una función un grupo de personas comenzó a emitir consignas contra el “cipayismo” y a entonar el *Himno Nacional*. El enfrentamiento entre ambas porciones del público se manifestó, como suele ser habitual entre los fanáticos de la ópera, de acuerdo a una serie de reglas que estructuran el comportamiento de los espectadores (Benzecry, 2012). En su comentario crítico de *La traviata*, Valenti señalaba que hubo

¹⁹ Al retirarse de la temporada *Abu Hassan*, el bajo alemán Kurt Moll canceló su viaje y tampoco participó en *El buque fantasma*. Por el contrario, los españoles José Carreras y Jesús López Cobos viajaron de todos modos y actuaron en el Colón: el primero, contratado para cantar *La Bohème*, terminó protagonizando *La traviata*; López Cobos dirigió sólo un concierto con la OFBA de los dos que se habían programado originalmente.

²⁰ La OSN fue creada en 1948 con el objetivo de difundir la “música clásica” y la obra de compositores, directores e intérpretes argentinos. Dos años antes había sido creada la OFBA, de alcance municipal y que, desde 1953, era la única orquesta con sede en el Colón.

²¹ Este episodio llegó hasta las páginas del *New York Times*, cuyo cronista analizó lo acontecido en el marco del regreso del “populismo” peronista (Kandell, 1973).

una competencia de ovaciones entre las dedicadas al tenor Carreras y las otorgadas a la soprano argentina Luisa Sofía. Tanto unas como otras eran, según el cronista, “producto del clima de enfrentamiento que se vivía en la sala” (Valenti Ferro, 1973f: 1).

Por supuesto, *BAM* fue sumamente crítica con las nuevas directivas de la gestión de Jacovella. En principio, discutía su carácter verdaderamente nacionalista en tanto conllevaban la reducción de la tan valorada jerarquía artística del Colón y un desprestigio que no se restringía sólo al Teatro sino que afectaba también la imagen del país en el exterior. En este sentido, argumentaba que “el verdadero nacionalismo es aquel que preserva aquello que da prestigio al país” (Valenti Ferro, 1973b: 3). No obstante, en su planteo resultaba interesante el ejercicio de comparación que proponía respecto a la política del primer peronismo: entre 1945 y 1955, sostenía, una mayor cantidad de artistas argentinos había actuado en el Colón pero eso no había evitado la contratación de las grandes figuras internacionales. El rechazo se acentuó tras una conferencia de prensa que brindó Jacovella a finales del mes. Allí el Director había brindado detalles en torno al funcionamiento del Teatro y justificado las modificaciones en la temporada. Con respecto al primer asunto, había afirmado que el Colón contaba con un gobierno “participado”, en tanto había reconocido un consejo gremial compuesto por delegados de los trabajadores que discutía con él y tenía poder de veto en el diseño de la temporada. Asimismo, Jacovella había manifestado su intención de que el año siguiente se representaran cuatro óperas argentinas y había justificado la rescisión de contratos indicando que no le importaba que el Teatro perdiera jerarquía internacional, sino que incluso consideraba que “debe perderla porque en un país como el nuestro el Colón es un lujo” y que “el país no tiene por qué sacrificarse para aparecer prestigioso ante las minorías del mundo” (*BAM*, 1973g: 1). Para la revista de Valenti, “todas esas consideraciones son producto de su falta de capacidad en una materia que le es por completo ajena”. Pero, según *BAM*, el problema no se reducía sólo a eso, ya que las declaraciones de Jacovella daban cuenta de la pérdida de cualquier sentido de jerarquía y autoridad en la administración del Teatro. La publicación cerraba su comentario sosteniendo que “por el bien del Teatro Colón y del país, deseamos que alguien ponga orden allí, que la autoridad y la disciplina se restablezcan” (*BAM*, 1973g: 1).

Más allá de estas circunstancias, el 9 de agosto se programó un concierto didáctico para marcar la adhesión del Teatro a los festejos del “Día del Niño, en la Reconstrucción y por una Cultura Nacional al servicio del pueblo”. La temporada prosiguió las siguientes semanas alternando las funciones de abono con las

extraordinarias, así como las actuaciones de solistas de renombre en colaboración con asociaciones musicales privadas.²² La novedad se produciría durante el mes de octubre, cuando a los abonos para estudiantes y las funciones extraordinarias de divulgación se sumaron las llamadas “populares” e, incluso, “popularísimas”. Estas funciones de nuevo tipo se extendieron hasta el mes de noviembre, ofreciendo representaciones de ópera (*La Bohème*, *La traviata*) y ballet (*El lago de los cisnes*) que se combinaron con funciones y conciertos didácticos para estudiantes, niños y gremios. Paralelamente, la OSN continuó actuando sobre el escenario del Colón y el 9 de noviembre la OFBA ofreció un concierto organizado con la Asociación Argentina de Compositores y la Asociación de Jóvenes Compositores nacional, cuyo programa estuvo dedicado en su totalidad a obras argentinas contemporáneas.

Asimismo, en octubre la gestión de Jacovella inició un nuevo ciclo de funciones denominado “Conciertos en los barrios”. Fueron tres conciertos con obras de Mozart interpretadas por la OFBA junto a la pianista argentina Elsa Berner y el violinista de origen polaco Szysmia Bajour. El ciclo formaba parte del proyecto encarado por la gestión del Colón para “poner el espectáculo musical de alto nivel al alcance del pueblo”. En ese sentido, al anunciar el comienzo de este ciclo, las autoridades señalaban que en 1974 se ofrecerían espectáculos de ópera “en todas las ciudades del interior que cuenten con una sala teatral adecuada” y que la actividad en el área metropolitana seguiría dos líneas paralelas: en la sala del Colón, se incrementarían las funciones populares de ópera y ballet, para gremios y estudiantes, “con precios no mayores que los de un cine común”; por otro lado, los cuerpos estables presentarían espectáculos en los barrios porteños y en las ciudades del Gran Buenos Aires que tuvieran teatros o auditorios adecuados. “De tal manera”, señala el anuncio, “sin menoscabo de su tradición de sala para grandes artistas mundiales, el Teatro Colón contribuye, en esta era de liberación y de crecimiento auténtico de la patria, a la *elevación* del nivel cultural del pueblo en todo el ámbito del territorio nacional y a la revalorización de sus mejores artistas”.²³ El primer concierto de este ciclo tuvo lugar el 27 de octubre en el Auditorio Cecilia Bernasconi de Villa Devoto, en colaboración con el Movimiento Musical Argentino. Los restantes se desarrollaron en el Teatro de la Ribera, en La Boca, y en el

²² En términos administrativos, las únicas modificaciones que se produjeron entre agosto y septiembre fueron en la Intendencia que, después de una breve gestión de Juan V. Debenedetti, quedó a cargo de José Embrioni. Por otro lado, Zubillaga fue reemplazado como Director Artístico a comienzos de septiembre por Carlos Malloyer, uno de los maestros internos del Teatro.

²³ Las cursivas son mías.

Teatro Roma de Avellaneda el 8 y 16 de noviembre, respectivamente. El primero fue organizado en conjunto con el Consejo Nacional de Educación, mientras que el último se enmarcó dentro de la Bienal Internacional de Arte Infantil y Juvenil.

De este modo, al tomar en cuenta las políticas implementadas por la gestión Jacovella –incorporación de la OSN a la temporada, así como de música argentina; multiplicación de las funciones populares; “salidas” de los cuerpos estables del Colón a los barrios–, puede sostenerse que existió un intento por democratizar el acceso al Teatro y a la música académica. Este proyecto fue interrumpido cuando, en noviembre, la Intendencia decretó la intervención del Colón y el desplazamiento de Jacovella, decisión que fue aplaudida desde las páginas de *BAM*. Como interventor fue designado Elvio Romeo, integrante de la OSN y dirigente de la APO. En una entrevista con el diario *Noticias* (1973: 16), el interventor expresó “la necesidad de restaurar un equilibrio mínimo de conducción en las distintas áreas del teatro, que habrían sido muy afectadas por la anarquía reinante en los últimos meses”.

5. Reflexiones preliminares

Este trabajo es el resultado de un primer acercamiento a un conjunto de fuentes (programas de mano, números de *BAM*) que permitieron analizar la temporada 1973 del Teatro Colón y dar cuenta de la situación general del Teatro durante ese año. En estrecha relación con los procesos sociales y políticos que estaba atravesando la sociedad argentina, el inicio de la temporada estuvo marcado por un fuerte conflicto gremial que condujo al levantamiento de las funciones estivales y, asimismo, por la emergencia de una serie de discursos –provenientes, incluso, de los funcionarios de la dictadura de Lanusse– que sostenían que era necesario “argentinizar” el Colón.

Pocos meses después del cambio de gobierno efectuado el 25 de mayo, el intelectual nacionalista Bruno Jacovella fue designado Director General del Teatro Colón. Durante su gestión, se intentó poner en práctica un proyecto que perseguía dos objetivos: por un lado, “nacionalizar el Colón”, promoviendo las trayectorias profesionales de los artistas argentinos e incorporando obras de compositores argentinos al repertorio del Teatro; por otro, “abrir el Colón al pueblo” para permitir que sectores más amplios de la población frecuentaran la principal sala lírica del país y disfrutaran de la llamada “música culta”. Esto, a su vez, se conjugaría con una función “extensionista” del Teatro Colón, cuyos cuerpos estables saldrían de gira para visitar ciudades del interior del país que contarán con teatros y auditorios adecuados.

Este programa se encontró con la férrea oposición de los sectores liberales, representados por la revista *BAM* dirigida por el ex Director Enzo Valenti Ferro, que hasta entonces habían sido dominantes y volverían a conducir el Teatro posteriormente. Desde sus páginas, se lamentaba la pérdida de jerarquía artística y la reducción del Colón a ser “un mero teatro de provincia”. Si bien la administración Jacovella comenzó a desarrollar su programa, con funciones “populares” a precios “menores a los de un cine común”, ciclos de conciertos en los barrios y música e intérpretes argentinos en la programación de la temporada, el mismo fue interrumpido con la intervención del Teatro decretada por el gobierno municipal durante el mes de noviembre. Entre los fundamentos de la intervención, se encontraba la necesidad de “restaurar el orden” al interior del Colón, luego de que Jacovella reconociera y trabajara en conjunto con un consejo gremial de los trabajadores.

De todos modos, este programa cultural implementado entre julio y noviembre de 1973 no estuvo exento de limitaciones. Aunque se incorporaron varias obras argentinas, los programas continuaron incluyendo de forma abrumadora obras de compositores consagrados del repertorio internacional –Mozart, Beethoven, Chaikovski, Verdi, Chopin–. A su vez, varias de las composiciones argentinas programadas remitían a imágenes vinculadas a la “tradicción nacional”: por ejemplo, las danzas del ballet *Estancia* de Ginastera, *Huella y gato* de Julián Aguirre o *Escenas argentinas* de López Buchardo. Por otro lado, si bien el programa de la gestión Jacovella abogó por una apertura del Teatro Colón a nuevos públicos, el discurso que empleó se enmarcaba dentro de la dicotomía “alta cultura” vs. “baja cultura”. En este sentido, aparecen como ideas recurrentes la necesidad de “ascender” o “elevar” al pueblo hacia el Colón y de difundir “la” cultura. De esta manera, puede trazarse cierto paralelismo entre la política cultural implementada durante la gestión de Jacovella y aquella puesta en práctica durante los primeros gobiernos peronistas. Como han demostrado varios trabajos (Cadús, 2014; Leonardi, 2010), esta política tuvo el objetivo de acercar y, sobre todo, difundir la “alta cultura” entre los sectores populares. En este sentido, estos “nuevos públicos” que accedían al Teatro Colón y al mundo de la música académica eran considerados únicamente como consumidores y no como creadores de cultura.

Como se señalara previamente, estas reflexiones poseen un carácter preliminar. Para profundizar y enriquecer este primer análisis, con miras al trabajo futuro, resultará de interés ahondar en el diseño de la temporada de 1973, especialmente en torno al proyecto esbozado por Valenti Ferro. Asimismo, el análisis de otras fuentes –artículos

en la prensa escrita, testimonios orales— resultará fructífero para reconstruir en su compleja dimensión el transcurso de la temporada de ese año. Finalmente, la investigación necesariamente deberá proseguir con el estudio de la temporada correspondiente a 1974, ya que ésta fue la primera en ser programada en su totalidad por el tercer gobierno peronista. De este modo, se podrá constatar la vigencia del programa elaborado durante la gestión de Jacovella o, en cualquier caso, su reemplazo por un conjunto de políticas diferentes.

6. Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Artículos publicados en *Buenos Aires Musical* [BAM]:

“Al borde del colapso”. (1973a). *BAM* 451, p. 6.

“Claves de un ingenuo comunicado”. (1973b). *BAM* 449, p. 6.

“Hay que argentinizar el Colón”. (1973c). *BAM* 447, p. 6.

“No vendrá el Royal Festival Ballet”. (1973d). *BAM* 447, p. 2.

“Teatro Colón S. A. C. I. F.”. (1973e). *BAM* 446, p. 4.

“Teatro Colón. Conferencia de prensa”. (1973f). *BAM* 447, p. 3.

“Xenofobia y caos a través de una conferencia de prensa. Al Teatro Colón... ‘con todo cariño...’”. (1973g). *BAM* 454, p. 1.

Valenti Ferro, E. (1973a). “El drama del Teatro Colón”. *BAM* 447, p. 1.

Valenti Ferro, E. (1973b). “Fórmula para una política argentinista: preservar aquello que da prestigio al país”. *BAM* 453, p. 1-3.

Valenti Ferro, E. (1973c). “Los artistas argentinos y el Teatro Colón. Comentario sobre un artículo”. *BAM* 446, p. 2.

Valenti Ferro, E. (1973d). “Política y ‘políticas’ o demagogia y cultura”. *BAM* 446, p. 1.

Valenti Ferro, E. (1973e). “Problemas de lenguaje e inexactitudes de una compositora”. *BAM* 447, p. 5.

Valenti Ferro, E. (1973f). “Teatro Colón: *La traviata*. Arte y política mezcladas”. *BAM* 453, p. 1.

Comunicados publicados en programas de mano del Teatro Colón:

“Del programa de política cultural enunciado por las nuevas autoridades del Teatro Colón al asumir su cargo el Director General”. *La traviata*, 22/7/1973.

“El Teatro Colón en los barrios”. *Conciertos en los barrios*, 27/10/1973.

Artículos publicados en otros medios:

“Orden y austeridad para el Colón”. (1973). *Noticias* 6, 27/11/1973, p. 16.

Recuperado de: <https://eltopoblindado.com/wp-content/uploads/2018/04/noticias-n-006-007.pdf>

Kandell, J. (1973). “Buenos Aires: Accent on Nationalism”. *The New York Times*, 24/7/1973, p. 28.

Fuentes secundarias

Abbattista, M. L. (2017). “Discos para la reconstrucción y la liberación: la producción discográfica del Ministerio de Educación durante la gestión Taiana (1973-1974)”, *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, UNMdP.

Benzecry, C. E. (2012). *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cadús, M. E. (2014). “La danza durante el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento a la relación entre la danza y las políticas de Estado”. En Sanabria Bohórquez, C. E. & A. C. Ávila Pérez (Eds.), *Pensar con la danza*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia – Universidad de Bogotá, pp. 63-72.

Denaday, J. P. (2018). *No todo fue violencia: un think tank en el retorno de Perón. El caso del Consejo de Planificación del Movimiento Nacional Justicialista (1970-1973)* (Tesis de Maestría en Historia, Universidad Torcuato Di Tella). Recuperado de: <https://repositorio.utdt.edu/handle/utdt/11053>

Fernández Walker, G. (2015). *Colón: teatro de operaciones*. CABA: Eterna Cadencia.

Lenci, L. & J. Cernadas (Eds.) (en prensa). *Futuros en pugna: actores, dinámicas y sentidos durante el tercer gobierno peronista (1973-1976)*.

Leonardi, Y. A. (2010). “Espectáculos y figuras populares: el circuito teatral oficial durante los ‘años peronistas’”. En Soria, C., P. Cortés Roca & E. Dieleke (Eds.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 67-80.

Pulfer, D. (2016). *Aproximación bio-bibliográfica a Bruno C. Jacovella*. Recuperado de http://www.peronlibros.com.ar/sites/default/files/pdfs/aprox_a_bruno_jacovella.pdf

Ramírez, F. G. (2018). “Un Teatro Colón político: análisis recientes y una propuesta en torno al tercer gobierno peronista”, *VII Jornadas de Graduados-Investigadores en formación*, FaHCE-UNLP. Recuperado de:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10526/ev.10526.pdf

- Servetto, A. (2010). *73-76: El gobierno peronista contra las provincias montoneras*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Svampa, M. (2003). "El populismo imposible y sus actores, 1973-1976". En James, D. (Dir.) *Nueva Historia Argentina: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 381-436.
- Valenti Ferro, E. (1983). *Las voces: Teatro Colón, 1908-1982*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Valenti Ferro, E. (1985). *Los directores: Teatro Colón, 1908-1984*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Verbitsky, H. (1995) [1985]. *Ezeiza*. Buenos Aires: Planeta.