

# El “Nuevo Teatro Colón” (2009-2019)

## El canon musical entre el gestor y el espectador

Guido Agustín Saá | Facultad de Filosofía y Letras | Facultad de Ciencias Sociales | guido.saa@gmail.com

---

### › RESUMEN

Hasta 2010 el Teatro Colón se encontró cerrado por reformas. Antes y después de esa inauguración, y de la mano de la administración de Mauricio Macri en la Ciudad, fue puesto en marcha un plan de financiación, reformas edilicias, de apariencia, personalidad y programación que caracterizarían al teatro durante por lo menos diez años, hasta el advenimiento de la Pandemia del SARS-Cov-2.

La denominación de este período como el “Nuevo Teatro Colón” corresponde a cuatro razones: La reglamentación de la ley 2855 (Ente Autárquico del Teatro Colón, del 11 de septiembre de 2008), la reapertura del edificio (25 de mayo de 2010) luego de casi cuatro años de refacciones a puertas cerradas, la asunción de Pedro Pablo García Caffi y la coincidencia de su gestión (2009-2015) con la administración de Mauricio Macri como jefe de Gobierno (2007-2015). Tomamos en cuenta los sucesores de García Caffi como una forma de continuidad de dichas políticas.

Para abordar este período estudiado (2009-2019) nos planteamos una serie de preguntas que fueran capaces de abarcar no sólo los aspectos formales y visibles del edificio, sus características y reformas sino también los cambios y selecciones del repertorio, las estrategias de marketing y branding, su concepción como espacio público y qué políticas públicas le fueron implementadas.

**Palabras clave:** Teatro Colón, Gestión Cultural, Música Clásica, Canon, espectador

### The “Nuevo Teatro Colón” (2009-2019): The musical canon between the manager and the spectator

### › ABSTRACT

Until 2010 the Teatro Colón (Colón Theatre) was closed for renovations. Before and after that inauguration, and with the help of the administration of Mauricio Macri in the Gobierno de la Ciudad (city administration) would launch a series of renovations, a financing plan, building reforms, a new appearance, personality and program-ming that would characterize the theater for at least ten years, at least until the advent of the SARS-Cov-2 Pandemic.

The designation of this period as the "Nuevo Teatro Colón" (New Colón Theater) has four reasons: The regulation of the 2855/08 Law (Ente Autárquico del Teatro Colón, of September 11, 2008), the reopening of the building (May 25, 2010) after almost four years of renovations, the administration of Director Pedro Pablo García Caffi and the coincidence of his management (2009-2015) with the administration of Mauricio Macri as Governor (2007-2015). We consider the successors of García Caffi as continuators of these policies.

To address this period (2009-2019), we posed a series of questions that were capable of covering not only the formal and visible aspects of the building, its characteristics and renovations, but also the changes and selections of the repertoire, the marketing and branding strategies, its conception as a public space and what policies were implemented.

**Keywords:** Teatro Colón, Cultural Management, Classical Music, Canon; spectator

## › 1. Introducción: El nuevo Teatro Colón

Las reformas realizadas en el Teatro Colón desde su reinauguración fueron parte de una política pública que buscó instalar una "personalidad" determinada al coliseo, y que contó con un plan de financiación, reformas edilicias, de apariencia, personalidad y programación que rozaron la discrecionalidad por parte de los gobiernos de Mauricio Macri (2007-2011 y 2011-2015) y Horacio Rodríguez Larreta (2015-2019).

Esta política pública fue llevada a cabo sobre todo por la administración de Pedro Pablo García Caffi y sus sucesores. Darío Lopérfido (2015-2017), Enrique Diemecke (2017-2018) y María Victoria Alcaraz (desde 2018) no modificaron de manera decisiva el rumbo iniciado por este director, aunque Lopérfido realizara cierta renovación del repertorio y promoviera la creación del Abono Joven. Consideramos que ambos sucesores profundizaron la definición de la caracterización de este "Nuevo Teatro Colón", con sesgos y metas diferentes.

Analizaremos aquí los aspectos formales y visibles del edificio, sus características y reformas, las selecciones de los diversos repertorios de la programación, las estrategias de marketing y branding, su concepción como espacio público y qué políticas públicas fueron implementadas. Dichas preguntas son de largo alcance y contienen proyección histórica y teórica, a fin de ser respondidas aplicando conceptos analíticos, sociológicos y antropológicos que permitieran construir un marco teórico:

1. ¿Qué tipo de prestigio, caracterización y "personalidad" se le quiso otorgar al Teatro Colón en este período y con qué herramientas se llevó a cabo?
2. ¿Qué nivel de disputa o convivencia se da en el teatro entre las diversas tendencias artístico-creativas que se dan dentro de él? ¿Qué influencia tienen en dichas disputas las diferenciaciones espaciales, de programación y presupuestarias entre ellas? ¿Qué tipo de repertorios resultan de dichas disputas?

3. ¿Qué presupuestos ideológico-políticos asumieron las autoridades sobre lo cultural en este período? ¿En qué productos y eventos se ven reflejados esos presupuestos?
4. ¿Qué tipo de repertorios se generan y establecen en las programaciones, y cómo entran en juego con cierta idea e identidad de los espectadores?

## › 2. La visión antropológica de la gestión cultural

Chris Shore (2010) propone una visión antropológica sobre las políticas culturales que intente tratar y concebir a las mismas en toda su complejidad y diversidad, teniendo en cuenta no sólo el proceso de su creación y planeamiento sino también la puesta en práctica y la recepción de las mismas. Asume que las políticas públicas son "un producto de la sociedad industrial de Occidente (tal vez uno de los rasgos que definen la misma modernidad, en cuanto éstas incorporan todos los principios de la lógica cartesiana e instrumentalismo legal-racional que ha sido equiparados con el gobierno moderno" (Shore, 2010: 39), y que son "algo que debe ser investigado y problematizado" a través de numerosas preguntas (*ibíd.*: 29)

A pesar de la complejidad, ambigüedad o diversidad de actores que las políticas públicas implican, siempre será importante estudiar las representaciones y preconceptos que la proyección y la aplicación de políticas implican: sobre lo público, sobre el receptor de la política, sobre la cultura misma, sobre el objeto o proceso cultural sobre el cual se actúa, etc. "Los antropólogos sociales podrán ser descritos como profesionales que intentan comprender las maneras en que otras personas crean sentido", dice Shore (p. 35), y si nuestro objeto de estudio será una política pública, estaremos interpretando esas construcciones de sentido junto con las "vidas sociales" propias que tienen las políticas, cuando "sobrepasan los diseños e intenciones de sus autores". Por lo tanto,

Uno de los aspectos más importantes de la formulación de las políticas públicas es la forma en que las políticas construyen nuevas categorías de subjetividad y nuevos tipos de sujetos políticos (...). Desde la cuna hasta la tumba las personas son categorizadas, clasificadas y reguladas por procesos de política pública sobre los cuales tienen poco control o de los cuales son poco conscientes. Las políticas no simplemente asignan identidades particulares a individuos y grupos específicos; construyen activamente esas identidades.

(...) Las políticas incorporan y a su vez están incorporadas en la lógica de los sistemas de clasificación que las crean. (...) Dan forma y organizan la manera en que nos comportamos como individuos, incluso en nuestros espacios íntimos y privados (...). El surgimiento de las políticas y su penetración en áreas cada vez más difusas de nuestra vida diaria son una de las características que definen nuestra época. (*ibíd.*: 37-38)

Su visión consiste en considerar que "las políticas pueden ser interpretadas en cuanto a sus efectos (lo que producen), las relaciones que crean y los sistemas de pensamiento más amplios en medio de las cuales están inmersas" (*ibíd.*: 31). Al respecto, sostiene cinco razonamientos que utilizaré como guía para articular los datos con fines a definir la política cultural del "Nuevo Teatro Colón", a saber:

1. Las políticas públicas reflejan ciertas "racionalidades de gobierno (...), maneras de pensar sobre el mundo y cómo actuar en él", que implican siempre preconcepciones sobre la manera en que los ciudadanos deben o pueden relacionarse entre sí, y que "inciden en la construcción de nuevas categorías del individuo y de la subjetividad" (ibíd.: 31).
2. Las políticas funcionan de manera similar al "mito" en las sociedades no letradas, "ofrecen narrativas retóricas que sirven para justificar -o condenar- el presente (...) y proveen una zona de alianza, una manera de unir a la gente en pro de una meta o finalidad común" (ibíd.: 32). Es decir, son sistemas simbólicos de cohesión comunitaria y de interpretación de lo temporal.
3. Las políticas son inherentemente instrumentales, "son herramientas de intervención y acción social para administrar, regular y cambiar la sociedad" (ibíd.: 33) y que, a su vez, otorgan legitimidad a las autoridades gubernamentales.
4. Un enfoque de política pública provee un método de investigación útil, "para estudiar y explorar profundamente los mundos de los mismos formuladores de políticas, y no simplemente estudiar a las personas a quienes las políticas están dirigidas" (ibíd.: 33) que debe ser abordado con un trabajo de campo extendido y una observación participante para conseguir datos empíricos.
5. Las políticas públicas son fenómenos políticos, histórica y partidariamente impulsados e instrumentados, "enmascarados bajo el pretexto de la eficiencia o la neutralidad", y por ello "las políticas a menudo definen sus problemas y sus soluciones de modo que descartan las alternativas", que "funcionan mejor cuando son percibidas como técnicas racionales y soluciones 'naturales' para los problemas que enfrentamos" (ibíd.: 34).

Shore plantea la búsqueda y el análisis de "un 'símbolo maestro' particular o una palabra clave que se identifique [y que] puede (...) dejar al descubierto toda la estructura de un sistema social y los principios subyacentes sobre los cuales se basa un orden social" (ibíd.: 29). Este método –que podemos denominar semiótico inductivo– permite interpretar a dicho signo como metonimia<sup>1</sup> de un sistema simbólico que a simple vista no se presente tan autoevidente y organizado: un símbolo puede ser un síntoma.

### › 3. La "nueva personalidad" del Teatro Colón

Tras la renuncia de Horacio Sanguinetti a principios de 2009<sup>2</sup>, asume Pedro Pablo García Caffi, que se desempeñó como Director General y Artístico hasta febrero de 2015, cuando dimite del cargo<sup>3</sup>. El período que se abre con su gestión se caracteriza por una gran estabilidad en la programación y la definición

---

1 La cualidad por el objeto, el efecto por la causa. También puede pensarse como una sinécdoque (la parte por el todo).

2 [https://www.clarin.com/sociedad/horacio-sanguinetti-renuncio-direccion-teatro-colon\\_0\\_B1mWgyiCaKL.html](https://www.clarin.com/sociedad/horacio-sanguinetti-renuncio-direccion-teatro-colon_0_B1mWgyiCaKL.html), <https://www.lanacion.com.ar/1089910-el-colon-se-quedo-sin-su-jefe> y <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-9263-2008-02-20.html>

3 Hay que señalar que la gestión de García Caffi (seis años) duró más que las de sus sucesores y su antecesor combinados (Sanguinetti, dos años, Lopérfido, dos años, Diemecke, un año). María Alcaraz lleva tres años como directora. Lopérfido llegó al Teatro Colón con una atribución no estipulada en la ley 2855 (no existe la figura de "Director artístico").

de una diversidad grande de instituciones dentro del teatro (nuevo impulso al CETC y al Colón Contemporáneo). A pesar de ello, en este período hubo una sucesión de directores de ballets y ensambles relativamente caótica y numerosos conflictos gremiales con los músicos, todo lo cual se sumó a la falta de concursos en las orquestas del Teatro.

En esta época la institución comenzó a contar con un Sitio web de mayor accesibilidad, operatividad e información, con diseños que se renovaban casi anualmente, y que a partir de 2012 incluyó la facilidad de abonar entradas (mediante un convenio con *TuEntrada.com*). Los espectáculos gozaron de más difusión a causa de un uso cada vez mayor de redes sociales por parte del teatro (el Teatro tiene un Twitter y un Instagram y Colón Contemporáneo tiene una página de Facebook).

Sin embargo, presentó numerosas problemáticas. Al pasar el tiempo la programación fue menguando (de los 19 conciertos con que contaba la Filarmónica en 2013, en 2016 hubo tan solo 15 y en 2017, 17) y hubo imprevistas cancelaciones de algunos artistas (el escándalo con Katharina Wagner y el *ColónRing* de 2013<sup>4</sup>). También es de destacar el uso indebido del edificio para eventos privados, la desaparición de incunables y de mobiliario tras la restauración, sucesos que tuvieron poca difusión mediática.

La búsqueda de esta nueva personalidad puede rastrearse hasta la reinauguración de mayo de 2010, que evidenció el interés que el gobierno porteño pondría en la política cultural del Teatro. La gala fue en el exterior del edificio y contó con dos proyecciones sobre la fachada parciales y breves de obras altamente canónicas: un acto del ballet "Lago de los Cisnes" y un acto de la ópera "La Bohème". También se proyectaron animaciones alusivas a la bandera, al himno y a características arquitectónicas del edificio. Asistieron al acto funcionarios y referentes políticos de la UCR, el Pro y sus aliados, ausentándose la mayor parte del Frente Para la Victoria, que se encontraba en las celebraciones que tuvieron lugar a lo largo de la 9 de julio durante toda la semana.

Esta celebración dejó ver un claro signo de "farandulización": figuras del mundo del espectáculo, como Susana Giménez, Mirtha Legrand, Enrique Pinti y Graciela Borges acudieron a la ceremonia de un teatro que después sería instrumentado para servir, por ejemplo, de sede para los premios Martín Fierro en 2013<sup>5</sup>, evidenciando una relación cercana entre el Gobierno y el mundo del espectáculo.

#### › 4. La Ley 2855 – La autarquía del Teatro Colón. El marketing.

A raíz de la ley 2855, votada en septiembre de 2008, reglamentada en noviembre de ese año y modificada en el 2014, el Teatro se convirtió en Ente Autárquico, "con personería jurídica propia, autonomía funcional y autarquía financiera, con la organización y competencias determinadas" en base a los trece incisos del artículo II.

---

4 <https://www.telam.com.ar/notas/201211/300-el-anillo-del-nibelungo-los-limites-esteticos-de-la-desmesura.php>

5 Tom Cruise también fue agasajado por el Gobierno de la Ciudad en el Teatro: [https://www.clarin.com/cine/escuchar-tango-vibre\\_0\\_SJjzChtovQe.html](https://www.clarin.com/cine/escuchar-tango-vibre_0_SJjzChtovQe.html).

Entre las funciones del Ente, están "Facilitar al conjunto de los habitantes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, (...) el acceso a las actividades artístico-culturales que desarrolla", "la planificación, programación y ejecución de actividades vinculadas al arte lírico, coreográfico, musical - sinfónico y de cámara - y experimental", e "Incentivar la investigación, experimentación, producción y creación artístico-cultural". Entre muchas otras atribuciones, todas relacionadas a la preservación, la difusión y la programación, también busca "Fomentar acciones en torno a la formación de nuevos públicos" y la creación de "políticas internacionales, nacionales, regionales y municipales, que promuevan el intercambio y difusión" de todo lo establecido en dicho artículo.

La financiación del Ente cuenta de numerosas fuentes, que van mucho más allá de la simple asignación presupuestaria ordinaria:

### **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, legados, contribuciones y 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 e 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.

Todas las operaciones financieras que se lleven a cabo en su ámbito deben, según el artículo 29, realizarse en el marco del "Banco Ciudad de Buenos Aires o del Banco de la Nación Argentina en caso de operaciones en el exterior", y dispone de un Fondo Especial a Ejercicio Futuro, que se deduce de cada

presupuesto metropolitano, "destinado a efectuar compromisos contractuales a ejercicio futuro, en el marco de su misión", cuyo monto "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". Para asignarse estos fondos, el Ente debe presentar, "al momento de la formulación del proyecto de Ley de Presupuesto el detalle de la erogación correspondiente, indicando la denominación, razón social o nombre del artista contratado a través 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".

La cantidad de dinero que se deja a arbitrio al Ente, junto con las posibilidades de financiación abiertas le abren la puerta a un financiamiento casi ilimitado proveniente de numerosas fuentes, que el Teatro mismo puede gestionar y buscar. Bienes vendidos, boletería, fundaciones, donaciones, todo ello engrosa las arcas de nuestro Coliseo (más bien de sus diversas actividades, que van más allá de las promocionadas en el edificio) que ya cuentan con un abultado segmento del presupuesto. El Ente puede alquilar, cobrar por filmaciones o reproducción de imágenes, teniendo carta blanca para generar recursos, incluso privatizando su propio espacio, su programación, generando *merchandising* o visitas guiadas. De hecho, lo hace, como veremos más adelante.

Incluso, el Jefe de Gobierno puede, según la Disposición Transitoria Sexta, reasignar a su arbitrio partidas presupuestarias extra al Ente:

Disposición transitoria sexta: Facúltese al/a 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.

Con el decreto Ley 1342/2008, el Gobierno de la Ciudad dejó incluso más áreas de vacancia, al no reglamentar ninguno de los incisos o artículos del proyecto de ley: sólo se reglamentan en su totalidad cuatro de los 31 artículos, y parcialmente tan solo cuatro, con disposiciones de rutina. Ninguna de las cláusulas transitorias es reglamentada. Por lo tanto, la carta blanca que se le otorgó al ente hace ya diez años es efectivamente tal.

## **Símbolos clave de la reapertura y la promoción: Marketing y Branding**

Desde la perspectiva de Chris Shore, pensaremos una serie de palabras o símbolos clave que, desde nuestra perspectiva, definen una caracterización del teatro, su programación, prestigio y espectáculos

de forma concentrada. Se trata de conjuntos sígnicos arbitrarios que tienen el objetivo de gestar una marcada personalidad del teatro, resumiendo estética y sinestésicamente la personalidad, funciones y diversidad de ofertas culturales con que cuenta, y que aquí se utilizan como estrategia de *branding*, de presentar una marca:

1. El primer referente de esta nueva época es el sujeto que aparece en el Anexo I, una suerte de símbolo del clasicismo, vestido a la moda aristocrática de algún país europeo del siglo XVIII. Con peluca y vestimenta antediluvianas, este sujeto "clásico" estaba presente en todos los afiches que anticipaban la reinauguración y se apersonaba en los espectáculos: un hombre vestido a esa moda y con peluca, entregaba un ramo de flores a algún solista de prestigio, al terminar su función.
2. El segundo es la combinación de los colores bordó, dorado y negro, presente en todo el *merchandising*, en los programas de mano y las entradas. Las programaciones de las temporadas 2012, 2013 y 2014 tenían una tapa con un diseño de ese estilo, como se puede ver en el anexo I
3. El logo utilizado actualmente corresponde a la decoración de una cubierta de vidrio que adorna la entrada principal al Teatro. Los únicos que utilizan esa entrada son los auditorios con ubicación platea o palco o los artistas.
4. Un cierto perfume y el aroma del café y la comida se experimentan cuando uno entra al pasaje de carruajes a abonar entradas o visitas guiadas, que ofrece lugares para descansar y una tienda comercial.

Por un lado, en el Pasaje de los de Carruajes, fácilmente accesible a turistas y transeúntes casuales, se ofrece una cafetería con esos aromas peculiares, bonita decoración e iluminación y un gran afiche que promociona las visitas guiadas, asimilándolo con un negocio que invita a sus visitantes a consumir y realizar una visita arancelada. En la vidriera de la boletería se exhibe todo el *merchandising* disponible (de la Tienda del Colón, que está manejada por la Fundación, que, como todas las fundaciones está eximida de rendiciones de cuentas), que además se caracteriza por una selección cromática similar a la de los programas, la página web y las entradas, creando una sensación de continuidad y pertenencia. La uniformidad estética permite que asociemos todo al Teatro Colón, incluso aquello que se diseña, vende y realiza más allá de la sala principal.

Por otro, el sujeto "clásico" y el logo hacen una alusión directa al canon musical y a una pertenencia de clase que el Teatro genera y ofrece. Representando una sociedad (blanca, europea, de clase media o acomodada, que habría creado la música que se busca disfrutar) y el otro una característica arquitectónica que es a la vez de clase (las entradas que tienen esas mamparas son utilizadas por artistas o por los espectadores más exclusivos), se imponen esas asociaciones simbólicas a una enorme diversidad de públicos (un espectador del Colón Contemporáneo que asiste a paraíso, o del Colón en Familia que asiste a tertulia, dos poblaciones diferentes). La asociación entre los signos y una identidad de espectador determinada es arbitraria pero efectiva.

## › 5. La cultura, reflejada en los abonos

Los presupuestos de las autoridades respecto a la cultura y los espectadores son múltiples porque son múltiples las programaciones del establecimiento. Tendremos, sin embargo, en cuenta sobre todo a los espectáculos que llenan la sala principal casi todas las semanas (y muchas veces dos o tres veces por semana): los Abonos Filarmónica (jueves), Ballet (martes) y Ópera (viernes). Asumiremos que es esta la programación más "auténtica", propia o tradicional, a la que accede el grueso de su público y emplea las tres compañías más antiguas del teatro, que además corresponden a su planta permanente (con contratados esporádicos).

Desde la perspectiva de Pais Andrade (Pais Andrade, 2017), para el equipo directivo la cultura ha sido un recurso, un acervo de obras y personalidades (tanto compositores como solistas) del que se extrae y selecciona un conjunto cerrado y relativamente homogéneo de obras, ya que no hay un diálogo con el espectador. Esta idea de un patrimonio estático está íntimamente sostenida por tres ideas diferentes de público, cuya diferenciación se da en base al abono que adquieren. Los gestores culturales del teatro tienen una visión estática respecto a estos tres públicos: son homogéneos, poseen un gusto predecible que no ha cambiado considerablemente a lo largo de los últimos cincuenta años.

Sin embargo, los cánones no son tan estáticos como se los presenta, y la variedad de obras que se pueden ofrecer es mucho mayor a las que realmente se proponen. No se tiene en cuenta, por ejemplo, una posible necesidad de una mayor proporción de música asiática, latinoamericana o argentina, una serie de conciertos monográficos (sobre, por ejemplo, música china, rusa, india, o con temáticas mitológicas) o la posibilidad de una charla o conferencia dictada por algún musicólogo o compositor antes o durante algunos conciertos.

En absoluto. De hecho, al público se lo subestima tanto que en 2013 los títulos de cada concierto pecaban de una grandilocuencia ramplona: "Abono 1 – De Rusia Con Amor", "Abono 3 – Acordes Sublimas", "Abono 6 – Rituales Eternos", "Abono 9 – Gozos Mediterráneos", "Abono 15 – Placeres Del Alma" U "Abono 18 – Honduras Expresivas", entre otros títulos vergonzantes y frívolos. Una clara muestra de la superficialidad con que se presenta cada espectáculo, intentando reducir las obras y espectáculos singulares a una experiencia empaquetada y discursivamente condicionada. Esta postura conservadora de la cultura legitima y estandariza los espectáculos que se dan año a año, ofreciendo complacientes continuidades:

1. Las óperas corresponden casi todas a autores italianos decimonónicos, del "bel canto" (Rossini, Verdi, Puccini), y ocasionalmente incluyen melodramas, también decimonónicos (Bellini, von Weber), óperas clásicas (Mozart) o nacionalistas (específicamente "Carmen", de Bizet). Ocasionalmente hay algún número barroco (Purcell) y, afortunadamente, cada vez más obras del siglo XX.
2. Los ballets tienden a estabilizarse en ofrecer una o dos obras de Tchaikovsky ("El Lago de los cisnes" o "el cascanueces") y alguna de Prokofiev, Adam o Minkus (los tres, junto con Tchaikovsky, de fines del siglo XIX). Las más de las veces hay galas internacionales o números de danza heterogéneos y compuestos *ad hoc*, unificados por una suite orquestal, generalmente barroca o clásica.

3. Las características de las obras del abono Filarmónica serán descritas con mayor detalle más adelante, pero también tienden a agruparse en el repertorio de los siglos XVIII y XIX. De mayor diversidad de autores y obras, es quizás este el abono que más flexibilidad presenta (sobre todo porque suele contar con 15-18 fechas anuales, contrastadas con las 6-8 de ópera y 5-8 de ballet).

La cultura que se administra en estas tres programaciones es, como dijimos, un acervo estático y homogéneo que se renueva en base a reemplazos de obras del período romántico y tardorromántico y a una serie de excepciones anuales ocasionales: solistas invitados, natalicios de compositores, temáticas específicas, etc. El prestigio de cada abono se mantiene en base a obligaciones de programación, invitando solistas, instrumentistas y cantantes, que servirán para establecer la programación de los Abonos Verde y Azul (cuya variedad, dificultad técnica y expectativa son mucho mayores, al igual que sus precios) o incluso los abonos tradicionales.

El problema no es el repertorio sino el uso que se hace de él para cristalizar y habituar la escucha de los espectadores. Siendo una sala con gran capacidad, es lógico que se apueste siempre a los mismos productos para asegurar, por un lado, la continuidad de los hábitos y, por otro, el posible acercamiento de nuevos públicos.

## › 6. Más allá de los abonos tradicionales: La segmentación del público

Conviven en la programación general mundos musicales completamente distintos, muchas veces contradictorios: el CETC se dedica a la producción, el encargo y la puesta en escena de obras musicales, performáticas, operísticas y teatrales de los últimos diez o veinte años, el Colón Contemporáneo suele tener un repertorio que privilegia la música modernista o de vanguardia del siglo XX, y en los Abonos lo que abunda es un repertorio consagrado romántico, clásico o -unas pocas veces- barroco. Los públicos del CETC, Colón Contemporáneo y los Abonos suelen ser muy diferentes: su edad suele ser inversamente proporcional al año de composición de las obras; el CETC posee el público más juvenil. Los intereses musicales y estéticos de estos tres ámbitos son bastante opuestos, aunque no son cerrados.

La programación privilegiada es sin duda la de los Abonos, que cuenta siempre con más espectáculos, fecha fija y el uso exclusivo de la Sala Principal. En el CETC hay una gran cantidad de fechas, pero las obras son más efímeras y a veces pueden pasar uno o dos meses sin música; el Contemporáneo goza de un estatus de cuasi-abono (de hecho en 2017 se podía comprar todos sus espectáculos como abono) pero tiene pocas funciones (cinco, seis o siete) y no cuenta siempre con la Sala Principal.

Hay varias programaciones diversas y segmentadas, correspondientes a lo que Ortiz llama la segmentación del público ("los teóricos y ejecutivos de las grandes firmas transnacionales consideran el mercado mundial como un conjunto de segmentos, en cuyo interior diseminan los productos", Ortiz, 1998, p. 115):

### **Los espectáculos "amplios" o "de difusión"**

Colón en Familia, "el nuevo abono del Teatro Colón, con 2 espectáculos de ballet, 2 de ópera y 2 conciertos especialmente pensados y producidos para toda la familia, con entradas a precios accesibles y descuentos para menores", como dice la página, existe desde 2017.

Intérpretes Argentinos es un ciclo de conciertos gratuitos que se realiza los domingos por la mañana, en el que suele tocar la Camerata Bariloche. Despliega un repertorio mucho más popular y breve y muchas veces es didáctico.

Vamos al colón y los Conciertos para escuelas son iniciativas relativamente nuevas que apuestan a la generación de nuevos públicos, específicamente adolescentes e infantiles.

### **Los espectáculos "exclusivos"**

Salón Dorado, que implica conciertos de cámara, generalmente impresionistas o tardorrománticos (Debussy, Satie), para una audiencia limitada (menos de 100 personas).

Abono Verde, el de los invitados estelares (Lang Lang, Yuja Wang, Andras Schiff, Zubin Mehta y de-más miembros del star-system de la música académica internacional), de seis o siete conciertos: Sala Principal.

Abono Azul, el de Baremboim, Martha Argerich y la West-Eastern Divan, de cinco o seis conciertos durante junio y julio: Sala Principal.

Mozarteum, que al igual que los abonos tradicionales, ofrece una docena o quincena de conciertos entre abril y noviembre, y que cuenta con invitados internacionales y programación más exclusiva. Los conciertos suelen darse lunes o martes, en la Sala Principal.

### **Los espectáculos "populares" y los "populistas"**

Desde hace varias décadas el Teatro se utiliza no sólo para la difusión de este canon musical, también goza de la presencia de varias figuras musicales de la música popular: en 1985 la Sala Principal fue ocupada por la orquesta de Osvaldo Pugliese, en 2001 por Gustavo Cerati, en 2002 por Memphis la Blusera, en 2002 y 2006 por Luis Alberto Spinetta, y en 2011 por Keith Jarrett, entre muchos otros.

Discutir la pertinencia de los espectáculos de música popular en el Teatro es absolutamente ridículo. Como la sala principal de la Ciudad, y por ser parte del Ministerio de Cultura, es de todos los ciudadanos, que tienen derecho a espectáculos diversos en una oferta amplia. Será preferible que los espectáculos respeten las características de las instalaciones, se sirvan del personal, organicen un show especial; en suma, que piensen la especificidad del coliseo como oportunidad para ofrecer algo diferente, tal como hizo Cerati en sus 11 episodios sinfónicos. Ni Memphis la blusera ni Keith Jarrett, sin embargo, presentaron espectáculos especiales para el Teatro.

La distinción entre música "académica" y "popular" implica discusiones y criterios diversos, y tiene una historia en sí misma. No realizaremos aquí un resumen de estos debates; más bien nos interesa examinar la diversidad de programación popular para entender el funcionamiento actual de la propuesta cultural contradictoria de la música popular en el Teatro.

Victor Vich, intentando pensar la industria cultural contemporánea, reflexiona, pensando en la amplia influencia del mercado en la cultura actual:

Las políticas culturales allí una función que cumplir: ellas deben ser las encargadas de desidentificarse con el presente, de promover la descolonización, de recuperar algo del pasado y de cartografiar nuevos sentidos en la vida social. (...) el objetivo de las políticas culturales debe radicar en el intento de modificar los hábitos asentados, las costumbres adquiridas, las prácticas que no se cuestionan, bajo la premisa de que lo simbólico y el arte tienen la capacidad de contribuir a fundar algo nuevo. (...) Deben constituirse como un lugar de disenso ante lo existente y por tanto de emergencia de lo nuevo.

(...) Deben ayudar a recuperar el sentido de lo político, constituirse como dispositivos encargados de volver a plantear, a gran escala, los temas relevantes de la vida colectiva. (Vich, 2014: 120-122)

La inclusión de música popular en el Colón es una respuesta del Teatro a una demanda popular inevitable: poder asistir a dicho establecimiento (aun no compartiendo los valores o gustos de quienes lo frecuentan gracias a los abonos más exclusivos) y ver consagrarse a artistas de larga y valiosa trayectoria. Pero ¿Hay criterios para decidir qué artistas realmente hacen un aporte al crecimiento sensible, estético y cultural de la sociedad, y qué artistas utilizan al teatro sólo como una proyección, como un acontecimiento de consagración, o como un concierto más? Valeria Lynch y Gustavo Cerati son parte de la industria cultural, que en un contexto globalizado y mediatizado son consumidos por públicos distintos, segmentados y separados por valoraciones estéticas.

Pero los músicos en sí no son populares o exclusivos, y ninguna de sus características o trayectorias puede definir *a priori* su pertinencia o no, su inevitabilidad o proscripción en la programación del Teatro. Cada espectáculo es un acontecimiento, una oportunidad: Valeria Lynch podría dar un gran concierto, intimista, con matices y diversidad musicales, y Gustavo Cerati podría utilizarlo meramente como una versión más pequeña del Luna Park. Entonces, ¿Cómo pensar la inclusión de la música masiva en el Teatro?

Victor Vich nos puede ayudar a ensayar una respuesta, pues piensa en una sociedad de consumo en la que la aceptación pasiva de las reglas del mercado y la búsqueda de distensión son lo dominante, ya que "la mercancía se encuentra estetizada y el poder necesita de las imágenes para imponerse en el mundo social". Creemos que existe una política cultural que busca ser un medio más de difusión de la cultura masiva, exitosa y complaciente, por parte del Gobierno de la Ciudad (y su Legislatura)<sup>6</sup>: La "juntada tinista" con la que el Gobierno de la Ciudad promocionó a Tini Stoessel en el año 2015,

---

<sup>6</sup> Esto siempre tuvo ecos negativos en la prensa y el público, como podemos ver en las siguientes noticias: <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/polemica-por-el-alquiler-del-teatro-colon-para-shows-alternativos.phtml> y <http://vos.lavoz.com.ar/content/un-almuerzo-cuestionado-0>

la declaración de Susana Giménez, Carlitos Balá, Antonio Gasalla y Marcelo Tinelli como Ciudadanos Ilustres, los conciertos gratuitos y públicos de Tan Biónica y otras bandas consagradas son muestra de ello. Siendo parte del ministerio de Cultura de la Ciudad, el Teatro también es parte de esa dinámica que busca consagrar o mantener en el estrellato y los medios a artistas cuya trayectoria dista de ser independiente u original.

Los espectáculos patrocinados y producidos por *Synergia*<sup>7</sup>, una empresa del ex legislador del PRO Avelino Tamargo, "Los Elegidos", "Las Elegidas" y "Duetos", durante los años 2014 y 2015, reunieron a varias figuras del espectáculo que contaban con una trayectoria consagrada y cuya música distaba enormemente de la propuesta artística del Teatro. En 2018 ocurrió lo mismo con "Los Únicos", que implicó shows de Hernán Cattaneo y Rick Wakeman entre otros.

Estas iniciativas, de índole privada, en primer lugar, significaron un negocio para un puñado de empresarios y artistas que llevan a la Sala Principal una propuesta cultural que no arriesga ni propone, simplemente confirma, un repertorio y una performance musical que tienen amplísima circulación mediática y aceptación popular. En segundo lugar, se promocionan a través de slogans que intentan emular la lógica exclusiva del teatro ("Los únicos" podrían ser tanto Rick Wakeman como Ludwig van Beethoven), ocultando deliberadamente un canon industrial y una selección fundamentada en la consagración mediática.

Estos espectáculos son "populistas", pues buscan disfrazar una selección arbitraria y predefinida, industrialmente heterónoma, caracterizando a estos artistas de "únicos" con el respaldo de un establecimiento asociado a espectáculos canónicos y exquisitos. Estos conciertos son parte de una estrategia de unificar la oferta cultural, de ofrecer a un segmento de la población los productos que le gustan e interesan, pero en otro ámbito, con el marketing de la exclusividad del Colón. Entonces, un canon de consagrados en diversos ámbitos y áreas de la Industria Cultural son promocionados con un mecanismo discursivo que es el mismo que se utiliza para generar la política cultural de los abonos, cristalizando un repertorio. Aunque dispuestos por agentes distintos, no difieren tanto los fundamentos y objetivos discursivos y económicos del abono de Ópera y el de los "Únicos" (mantener un público y fundamentar su selección de repertorio en la atracción de nuevos espectadores), pero se utilizan para objetivos diferentes.

## › 7. Repertorio, Canon e Identidad. Emisores y receptores complejos.

El repertorio estabilizado en los abonos será denominado Música Académica Canónica de Tradición Escrita, y corresponde a un período musical que va desde aproximadamente 1750 hasta 1918, con honrosas excepciones (cuando se incorpora música de Alberto Ginastera, Astor Piazzolla, Dmitri Shostakovich, Erik Satie o Georg-Friedrich Haendel, Johann Sebastian Bach o Claudio Monteverdi). Sus características definitorias son:

---

<sup>7</sup> <https://loveartnotpeople.org/2018/02/16/un-ex-legislador-del-pro-atras-del-negocio-de-los-conciertos-populares-en-el-teatro-colon/>

- a. Música predominantemente tonal, con enriquecimientos correspondientes a la época (intercambios modales, modulaciones a grados vecinos o lejanos, utilización de modos o escalas exóticas).
- b. Ejecución primariamente orquestal, con orquestaciones originales correspondientes a la época (expansión de la sección de cuerdas a fines del XVIII, aparición de los instrumentos de tubo cerrado a fines del siglo XIX, inclusión de percusión o arpa en el XX, etc.), muy pocas reorquestaciones o arreglos.
- c. Formas privilegiadas: la sinfonía, el concierto, poemas sinfónicos, secciones de óperas y suites. Sus duraciones suelen ser extendidas (entre 25 y 60 minutos), lo cual facilita que haya al menos dos obras por fecha. Se seleccionan en base a sus proporciones (monumentales, medianas o pequeñas en cuanto al orgánico) y su significación "histórica" -o la importancia que se le otorga-.

### **Esto obedece a varios factores, que dividiremos entre factores técnicos e históricos. Los técnicos:**

1. La Orquesta Estable del Teatro Colón (OETC) tiene un orgánico amplísimo y está basada en el modelo de la orquesta romántica de fines del siglo XIX, que incluía ya casi todos los instrumentos que se utilizarían en adelante (incluso piano, arpa, percusión, celesta, saxófonos, etc.). Es lógico que se desee utilizar todo el personal (o casi todo, al menos) en los espectáculos, y que estos sean tímbricamente variados.
2. La gramática gestada en el período clásico generó una manera cristalizada de escuchar música y una serie de texturas y reglas musicales que se identifican rápidamente con la música "elevada" o "cultura". A causa de la mediatización, la música enseñada en la enseñanza primaria y secundaria y el ensalzamiento de las figuras de Haydn, Mozart y Beethoven gracias a la musicología tradicional diletante, este repertorio ha sido siempre considerado "el mejor" o el "inevitable". Se hablará de esto en el apartado "Diletantismo, arrogancia y exclusividad".
3. Las obras anteriores a este período, y de magnitud sinfónica, son fácilmente ejecutables por otras compañías en otros contextos: son técnicamente más simples, exigen un orgánico menos ampuloso, unas texturas de menor complejidad y suelen ser además de índole eclesiástica: el Gloria de Vivaldi, la Misa en Si Menor y los Evangelios de Bach, los Oratorios de Händel, por ejemplo, son parte de la programación relativamente habitual de varias iglesias u otras salas de conciertos (más baratas y accesibles, por otro lado, y ubicadas a lo largo y ancho de la Ciudad).

### **Los históricos:**

4. Antes de 1750 (en rigor, desde 1700), el lenguaje musical no estaba estabilizado gracias a la afinación temperada, sistema matemático que permitió dividir la octava en doce partes iguales y superó las complejas afinaciones justa y pitagórica. Esto facilitó a los instrumentistas lograr consonancias de mayor efectividad y "armonía" sin tener problemas mecánicos y sonoros y a los compositores pensar con cada vez mayor objetividad al material musical, que con el tiempo permitiría mayor libertad gracias al recurso de la modulación. Esta mayor "libertad" permitió innovaciones

sonoras cada vez más audaces hasta llegar al siglo XX y, técnicamente, la posibilidad de considerar a todos los instrumentos como parte del mismo sistema de afinación (antes los sistemas de afinaciones convivían agónísticamente, dificultando la consonancia entre cuerdas y vientos, por ejemplo).

5. La cantidad de obras de magnitud sinfónica escritas antes del siglo XVIII es mínima comparada con la que existe desde esa época. La tradición sinfónica nace en esos años a causa del advenimiento del mecenazgo, la tecnificación y educación de los músicos y la gestación de orquestas de cámara de príncipes, marqueses y monarcas que en ese momento comenzaron a hacer gala de su cultura y espiritualidad.
6. Antes de este período de "sinfonismo" las obras solían incluir cantantes y coros o eran pensadas para orgánicos más pequeños. La escritura musical para instrumentos data de una fecha tan tardía como 1650, lo cual implica una dificultad de encontrar obras de este período (ni hablar de anteriores), que además implicaban orgánicos pequeños, de 8, 9 o 10 instrumentos como máximo.

Omar Corrado, en su artículo "Canon, hegemonía y experiencia estética" (2005), ilustró a la perfección la complejidad de factores que resulta en el establecimiento y la cristalización de repertorios: canónicos, como el del Teatro Colón:

El canon se manifiesta en la vida musical: programaciones de conciertos, libros de divulgación, audiciones radiales, listas de grabaciones más vendidas: se trata de distintas apariciones, dispersas, contradictorias, de jirones del canon, sujetos a las condiciones de producción, difusión y consumo (...).

Los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon. En primer lugar, el espacio académico lo establece y lo preserva a través de los repertorios de obras analizadas, de las selecciones, cortes y filtros en los programas de historia y/o de análisis, de los modelos compositivos que instaura -con sus reglas y exclusiones, de los programas recurrentes en las cátedras de instrumento. En estas últimas se consagran no sólo repertorios, sino tradiciones interpretativas también canónicas. (Corrado, 2005: 23-24).

Para él, el canon es parte de una tradición y de una serie de valores estéticos que cierta cultura selecciona "con valor prospectivo, ya que señala o sugiere las direcciones que debe seguir la producción posterior" (ibid.: 29), y cristaliza valores que constantemente se actualizan gracias a diversas instituciones, construyendo, en suma, "un imaginario de cohesión e identidad, un lugar donde se articulan individualidad y consenso colectivo" (ibid., p. 30). Como conjunto indiscutido de obras y valores estéticos asociados, el canon musical permite que la experiencia estética sea irreflexiva y refleje, de forma satisfactoria, la vida artística de ciertos grupos sociales; Corrado también señala que es el lugar privilegiado donde se lucha por el sentido y la dinámica de la sociedad.

## › 8. El público, el teatro y el repertorio

Timothy Day (Day, 2001) señala que los teóricos críticos como Adorno pensaban que la escucha atomizada, superficial, didáctica e infantilizada que proponían numerosos programas radiofónicos y que

se convertían en práctica usual en todos los hogares que tuvieran un reproductor de audio<sup>8</sup> generó un creciente diletantismo de aficionados y oyentes casuales que se educaban con este repertorio reduccionista y enlatado. "Permitía adquirir (...) una apariencia pseudocultural muy convencional, la capacidad de intercambiar medias verdades cargadas de tópicos acerca de un arte que, en realidad, en la versión de la realidad de Adorno, todavía no habían comenzado a comprender" (Day, 2001: 204).

Según Adorno, la Industria Cultural genera tanto sus productos como la manera de percibirlos y disfrutarlos, según una serie de etiquetas y convenciones que moldean y clasifican incuestionablemente el objeto. Daniel Hernández Iraizoz describe la "tipología de oyentes" que el alemán había propuesto en sus *Disonancias*:

- I. El oyente profesional, músico profesional, que goza de una "escucha estructural"
- II. El buen oyente, capaz de "conectar las partes y dotarlas de un sentido" (Hernández Iraizoz, 2013: 141)
- III. El consumidor cultural, "en clara representación de la burguesía", enfocado en el conocimiento de los intérpretes y de los compositores, histórica y biográficamente,
- IV. El oyente emocional, que busca obras cuyos recursos emotivos sean obvios y abundantes, privilegiando el repertorio romántico,
- V. El oyente resentido, personaje que acude a "las músicas del pasado y que rechaza abiertamente las que son relativamente recientes por considerarlas contaminadas"
- VI. El oyente entretenido, que sólo utiliza música para relajarse, como ambiente o diversión.

Es interesante notar la aversión que causaba a los "oyentes elitistas" el surgimiento de un mercado musical académico masivo. Hemos de tener en cuenta que la aparición del Paraíso (el sector más alejado del escenario, en el sexto piso del teatro, con los precios más populares) es un síntoma de esta nueva época de masivización del gusto: el teatro fue construido entre los años 1889 y 1908. Respecto a la cuestión del edificio "sagrado" destinado a la ejecución de música especial, Day menciona:

Una audiencia tan ruidosa no hubiera complacido al crítico norteamericano que protestaba porque en la década de 1890 no había en Londres una sola sala de conciertos merecedora de «la más social, la más conmovedora, la más pura de las artes, (...) la que conecta más en profundidad con el aspecto moral de la civilización». La música no podía ser interpretada ante una multitud, en lugares estrechos; tenía que haber espacio suficiente para circular, asientos para unas quinientas personas, trescientas todavía mejor, y la sala «tenía que tener aire puro, temperatura fresca», y no debía siquiera insinuarse que se permitían entretenimientos ligeros o comidas públicas en esos sagrados recintos. Tal vez el crítico estuvo presente en

---

<sup>8</sup> Mediante las colecciones sobre música clásica editadas por Visconti, Vox y Phillips, promocionadas como "grandes clásicos", "música ligera" o "éxitos ligeros"

el concierto inaugural del Carnegie Hall, en mayo de 1891, cuando «todo era tranquilo, digno, suave, lento y silencioso, como si fuera la dedicación a un gran templo»<sup>9</sup>. (Day, 2001: 200)

Lo cuasi-religioso de dichas experiencias musicales son un invento del siglo XIX: las audiencias no fueron ni silenciosas ni reverenciales durante los siglos XVI y XVIII, más bien se fueron educando. Muchos factores hay en esta transición, y una es la de la construcción de edificios monumentales y sacralizados, gestados por las arcas de los Estados modernos. Antes de ello los establecimientos de conciertos eran palacios, iglesias, o bien salas estatales o municipales de tamaño ínfimo comparado con el Coliseo porteño, y los asistentes podían ser muy escandalosos. El advenimiento del paradigma estético de la música absoluta (que nace a principios del siglo XIX) es otro importante factor (Hennion, 2012).

La recepción y aceptación de modelos musicales hegemónicos nunca se ponen en cuestión, y tienen casi un siglo de gestación, popularización y cristalización, gracias a una simbiosis con los medios y técnicas de la Industria Cultural y una monumentalidad edilicia afianzada a principios de siglo. Por todo ello el hábitus del Teatro Colón asume que la música que irá a ver es la mejor, la más elevada y compleja (Benzecry, 2012), y se sentirá parte de un selecto grupo (de más de dos mil personas, paradójicamente), que frecuenta quincenalmente la sala de conciertos más popular y espaciosa de Latinoamérica. Para matizar esta postura elitista planteada por Adorno atenderemos a las reflexiones de Pablo Vila:

Si por un lado el proceso de construcción identitaria es múltiple y complejo, por otro lado, los mecanismos de tal construcción son más o menos constantes. La identidad social es una relación, que siempre necesita de la presencia real o simbólica de "otros" para actualizarse. (...)

La producción social de la subjetividad siempre está inmersa en procesos simbólicos de significación. (...) Siempre está en proceso de ser formada, deformada y reformada a través del intercambio semiótico de signos, más específicamente, a través de un particular tipo de discurso: la narrativa. Por lo tanto, nosotros creemos que la identidad social (...) es producto de la compleja interacción de narrativas acerca de nosotros mismos y los "otros" desarrolladas en relación a las múltiples interrelaciones que establecemos a través del tiempo. Al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones la música ocuparía un lugar privilegiado, al ser un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales. (Vila, 1996: 23)

El hábito de escuchar música en el Teatro Colón es uno de esos mecanismos sémicos de construcción identitaria que apuntalan una narrativa, una historia y descripción personales. Los espectadores forman una idea de sí mismos según el abono que consumen y establecen diferencias respecto a los otros, basando sus gustos en el gusto por la música "pura" o instrumental, la preferencia del canto lírico/el poder de las historias operísticas, la predilección por la danza, etc. El canon musical sirve además para construir una retórica del placer y la perfección musicales, en parte por la autojustificación que genera un repertorio habitual en un teatro centenario y en parte por una construcción subjetiva estética e histórica que genera una serie de jerarquías y preferencias musicales que se construye a través del

---

<sup>9</sup> Al respecto, recomiendo leer esta polémica pero interesante nota de Federico Monjeau: [https://www.clarin.com/espectaculos/musica/ideologia-gratuidad\\_0\\_H11N\\_UnS.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica/ideologia-gratuidad_0_H11N_UnS.html)

aprendizaje y el estudio individual (muchos espectadores conocen de antemano el repertorio, la obra y la biografía de los compositores e intérpretes).

## › 9. Conclusiones

### **Volvemos a Chris Shore para caracterizar esta política cultural compleja y multidimensional:**

1. En cuanto a las "racionalidades de gobierno", señalaremos que la administración autárquica del Teatro, con un presupuesto casi ilimitado y un canon musical indiscutible, lo construye como un lugar de excelencia cuya manutención justifica cualquier tipo de gasto, ya que en él se produce "la mejor" música<sup>10</sup>.
2. En cuanto "mito", la exclusividad del teatro y la cristalización de los repertorios ha permitido crear grupos distintivos de espectadores usuales al brindarles complejos sémicos y repertorios orientados a diversas identidades musicales. También permite que las iniciativas populares y populistas gocen de un afluente enorme de público por la reputación mítica del mismo.
3. Las políticas públicas orientadas al Teatro Colón son instrumentales: todo espectáculo sirve como justificación y afirmación de los responsables de las mismas, a pesar de sus gastos a veces siderales y la privatización de los espacios y la programación. A nivel sémico, el branding del Teatro emplea su prestigio para generar una personalidad y una identidad muy fuerte del mismo.
4. Los datos y caracterizaciones que recabamos en esta investigación son el pie para comprender no sólo los mecanismos y procesos que generan estas políticas sino también lo que los receptores de las mismas hacen con ello; podremos pensar al espectador desde el gusto musical y su relación con la programación y la gestión cultural en este nuevo período.
5. La programación del Teatro se ampara en conceptos "ahistóricos" de "genio", "excepcionalidad" o "perfección", pero esconde una determinación y una estabilidad desalentadoras. Desandar la historia del repertorio, pensar qué políticas y programaciones se generan en cada abono y sector del teatro servirá para comprender qué tipo de cánones se movilizan y qué presentación los envuelve (la publicidad, los programas de mano, los solistas y los cambios anuales de programación).

¿Se estabilizan los repertorios renegando de las mezclas, los intercambios, las redistribuciones o el acceso de los espectadores prefigurados a los demás repertorios? Sin duda, y ello es lo que caracteriza al Teatro. Las identidades de los espectadores se forjan en los intersticios del *branding*, las ubicaciones de la sala y la cuestión histórico-social del canon (su construcción, legitimación y maleabilidad). La comodidad de segmentar a los espectadores por sus preferencias genera políticas públicas llanas,

---

<sup>10</sup> Al respecto, el legislador Marcelo Ramal propuso derogar la ley de Autarquía, argumentando que no contribuyó al mejoramiento de la programación y fomentó un uso indiscriminado y desregulado de la sala y el edificio: <http://avispados.com.ar/index.php/es/cultura/2015-2017-07-12-12-39-27>

estáticas y cristalizantes, que no hacen más que estabilizar y confirmar las ideas previas de un público que se acostumbra cada vez más a no sorprenderse.

La "cintura" política y administrativa de los directores artísticos se fundamenta en un presupuesto virtualmente ilimitado, administrado autárquicamente y que sirve para la contratación de grandes figuras de la música académica (las más auténticas o las más mediáticas), las cuales aumentan el prestigio y la mediatización del establecimiento. Esto a su vez justifica las partidas presupuestarias cada vez mayores, creando un círculo vicioso que se justifica, siempre, como inevitable y hasta deseable, sin argumentos sólidos o razonables, mientras la OETC sufre recortes presupuestarios y falta de concursos hace más de una década.

La promoción de espectáculos de la industria cultural, externos al canon, opera con mecanismos y discursividades similares, movilizando argumentos de excelencia, perfección y excepcionalidad que justifican así los negocios privados y una programación compleja y polémica cuya aparente neutralidad es menester desandar y polemizar.

Se asienta y constituye un canon en esta dinámica de grandilocuencia y excelencia, en el poder del *branding*, en la tradición y en la cristalización mediática y didáctica, que fuerzan la ejecución de un corpus relativamente homogéneo de obras, autores y géneros. Pero al ser hegemónico, el canon está siempre en una dialéctica de estabilidad y renovación: deja ver cada vez más obras inéditas, poco escuchadas y autores casi marginales, así como obras compuestas después o durante la disolución del sistema tonal. Los centenarios de la muerte o el nacimiento de compositores y los conciertos monográficos son oportunidades óptimas para estas desestabilizaciones.

La disolución del canon puede emprenderse con mezclas más acusadas (música barroca y música del siglo XX) o conciertos monográficos. Por ejemplo, realizar una conmemoración a algún compositor/compositora en su fecha de nacimiento, homenajear a alguna nación o período estilístico, describiendo y relevando sus particularidades. La música occidental es un tipo de música entre muchos otros, tiene ciertas características y condicionamientos históricos que es importante conocer para no santificarla y tampoco evitarla por ser "exclusiva". En una era en la que los grandes relatos tienden a derrumbarse es necesario ensayar diferentes aproximaciones a todo tipo de experiencia estética: conciertos didácticos, escucha atenta de música para películas, musicalización de cortometrajes u obras teatrales, etc. La música es lo que se hace de ella.

› Anexo I



*Logo actual.*



*Imagen de la tapa de la programación 2014, con los colores característicos.*



*Sala Principal y Salón dorado. Nótese la identidad cromática con la imagen superior.*



Afiche con el que se anunciaba la reapertura.



Entrada de 2018.



Algunos de los productos que se ofrecen en la tienda de la Fundación (con sus colores característicos).

## › Bibliografía

- › Alliaud, A. (2006). Experiencia, narración y formación docente, *Revista Educación y realidad*, ISSN: 0100-3143.
- › Benzecry, C. (2012). Introducción y Capítulo 1, *El fanático de la ópera*. Siglo XXI.
- › Corrado, O. (2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, núm. 5-6, pp. 17-44. Asociación Argentina de Musicología (AAM).
- › Day, T. (2001). 1. Hacer grabaciones y 4. Escuchar grabaciones. *Un siglo de música grabada*, pp. 195-247. Alianza.
- › Diker, G., Terigi, F. (1997). *La formación de maestros y profesores: hoja de ruta*. Paidós.
- › Hennion, A. (2012). Melómanos, el gusto como performance. Benzecry, C. (comp.), *Hacia una nueva sociología cultural: mapas, dramas y prácticas*. Universidad Nacional de Quilmes (UNQ).
- › Hernández Iraizoz, D. (2013). "Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música". en *Sociológica*, año 28, núm. 80, pp. 123-154.
- › Ley 2855/2008. En línea: <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2855.html> Y su Modificatoria 4893/2014. En línea: <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley4893.html>
- › Meirieu, P. (1995). *La pédagogie entre le dire et le faire*. Esf.
- › Ortiz, R. (1998). Cultura, comunicación y masa. *Otro Territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, pp. 69-102, Santa Fe de Bogotá: TM.
- › País Andrade, M. (2017). "Transformar(se) en y desde la intervención cultural". *Gestión Cultural Pública: coordenadas, herramientas, proyectos*, pp. 86-101. Dirección Nacional de Formación Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación.
- › Poggi, M. (2008). De problemas a temas en la agenda de políticas educativas. Tenti Fanfani, E. (comp.), *Nuevos temas en la agenda de política educativa*. Siglo XXI.
- › Shore, C. (2010). La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la "formulación" de las políticas". *Antípoda*, núm. 10, pp. 21-49.
- › Vich, V. (2014). Introducción; Capítulo 4: Desculturar la Cultura: hacia una nueva generación de Gestores Culturales; Capítulo 5: Políticas Culturales para la sociedad del espectáculo (una respuesta a Mario Vargas Llosa). *Desculturar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*, pp. 13-21, pp. 81-98, pp. 99-123. Siglo XXI.