

Políticas culturales implementadas en el Teatro Colón de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2000-2015)

Autor:

San Martín García, Angélica Paz

Tutor:

Rubinich, Lucas

2018

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Gestión Cultural

Posgrado



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de posgrado

**Políticas culturales implementadas en el Teatro Colón de la
Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2000-2015)**

Tesis de posgrado para optar al título de Magíster en Gestión Cultural

Maestranda: Angélica Paz San Martín García

Director: Dr. Lucas Rubinich

Buenos Aires

2018

“El desafío mayor a estas alturas del siglo XX es reemplazar, tanto en la mente de los artistas como en la de los espectadores, la idea de que la ópera es artificial por la idea de que la ópera es natural. Creo que eso es lo más importante y no parece imposible lograrlo”.

Peter Brook.

Resumen

Son múltiples los factores que determinan el valor simbólico e histórico que poseen las instituciones de producción artística para la ciudadanía Argentina. La legitimación del Teatro Colón de Buenos Aires es resultado de la construcción de políticas culturales instauradas desde su génesis en el siglo XIX hasta el año 2015. La presente investigación propone identificar dichas políticas en el periodo comprendido desde el año 2000 a 2015, para conocer cuáles han sido las iniciativas impulsadas principalmente por el Estado para mantener el valor patrimonial de éste teatro de ópera ante diversas crisis económicas y sucesiones gubernamentales en una sociedad que protege sus instituciones culturales ante todo.

Palabras clave: teatro de ópera, políticas culturales, legitimación cultural.

Abstract

There are many factors that determine the symbolic and historical value which possess the institutions of artistic production for Argentina citizenship. The legitimization of the Teatro Colon in Buenos Aires is a result of the construction of cultural policies introduced since its genesis in the 19th century until the year 2015. This research aims to identify those policies in the period from the year 2000 to 2015, to know what have been the initiatives mainly driven the State to maintain the equity of this Opera House before various economic crises and governmental succession in a society that protects its cultural institutions to all.

Key words: opera theater, cultural policies, cultural legitimacy.

Agradecimiento

Agradezco a la paciencia y confianza de las personas que me acompañaron en este largo proceso, a mis padres Norma y Miguel por sus consejos, a Nicolás y Alicia por su buena voluntad siempre, a mi amigo Sebastián y a mi amiga Gis por ayudarme en Puán. También agradezco a Roberto Bedini por convocarme a esa audición, a Paulina Ricciardi por actualizarme sobre OLA, a Lucas Rubinich por guiarme y recibirme siempre que lo necesité y finalmente a Leandro Manuel Iglesias por contribuir con su valioso testimonio para respaldar la presente investigación.

Índice	5
Introducción	7
Capítulo I: Metodología y estado del arte	8
1.1. Metodología	8
1.2 Estado del arte	9
Capítulo II: Cultura en Argentina	15
2.1 Historia de la ópera	16
2.1.1 Inmigración italiana	19
2.2 Políticas culturales	22
2.2.1 Marco institucional	25
2.2.2 Presupuesto en Cultura	32
2.3 Consumo Cultural Ciudadano	36
2.3.1 Consumo de ópera	41
Capítulo III Teatros de ópera	45
3.2 Teatro Municipal de Chile	50
3.3 Teatro Solís de Uruguay	51
3.4 Teatro Colón de Argentina	52
Capítulo IV Teatro Colón	54
4.1.1 Ópera en el Teatro Colón	74
4.1.2 Educación y Teatro Colón	80
4.2 Financiamiento mixto en el Teatro Colón	89
4.3 Ley de Autarquía Teatro Colón	92
4.4 Programación	96
Conclusión	99
Anexos	107

Introducción

Desde la fundación y apertura de los teatros de ópera en el Cono Sur en el siglo XVII (Teatro Municipal de Santiago, Teatro Solís de Uruguay y Teatro Colón (T.C.) en Argentina), se instauró tanto la necesidad de cubrir los elevados costos que éstos espectáculos requieren, como definir políticas culturales que respaldan su existencia hasta la actualidad.

El Teatro Colón se debatió desde su gestación entre los bienes públicos y privados representando sin lugar a dudas un fuerte valor simbólico para la Nación. Son múltiples los factores que determinan el valor simbólico e histórico que poseen las instituciones de producción artística para la ciudadanía Argentina, entonces, la legitimación del Teatro Colón de Buenos Aires es resultado de la construcción de políticas culturales instauradas por los distintos periodos administrativos desde su génesis en el siglo XIX hasta el año 2015.

A pesar de la relevancia y prestigio que esta institución posee, los estudios sobre la temática escogida son escasos, por lo que tras revisar antecedentes y variantes, con la presente investigación se propone analizar la relevancia cultural del Teatro Colón en la ciudad de Buenos Aires durante los últimos 15 años en aspectos privado, público-estatal y ciudadano. Además se pretende revisar las diversas estrategias culturales que legitiman al Teatro Colón, así como definir lineamientos de los distintos períodos políticos y su influencia. Se intentará identificar también los roles que cumplen en la actualidad los diversos actores involucrados en el proceso de legitimación del Teatro de ópera.

Es relevante comprender la tradición histórica teatral del país para acrecentar el material de investigación necesario para futuras investigaciones relacionadas con el tema. Es de interés sin duda, comprobar a través del análisis y la reflexión, en qué medida factores económicos, sociales, históricos y políticos pueden llegar a ser determinantes para legitimar una institución.

Metodológicamente las fuentes necesarias para la realización de esta investigación se obtendrán a través de levantamiento hemerográfico y análisis de material crítico de

prensa, levantamiento bibliográfico de notas de actas, decretos de ley, bibliografía temática y archivos respecto al Teatro Colón. Además, se recabarán datos a través de entrevistas en profundidad a personas claves asociadas a dicha tradición teatral, ya que podrían entregar datos concretos al respecto debido a su experiencia personal en la institución.

Para comenzar la presente investigación, el capítulo primero consistirá en sentar las bases de la metodología utilizada y el estado del arte. En el segundo capítulo se revisará la cultura argentina destacando sus hitos más significativos; como la historia de la ópera y la inmigración. A continuación, análisis en detalle de los ámbitos privado, público y ciudadano, relacionando contenidos bibliográficos que aluden a distintos aspectos tales como el legislativo, políticas culturales y economía de la cultura. Posteriormente, se realizará una panorámica sobre consumo cultural de artes escénicas. En el tercer capítulo, se realizará una descripción histórica de los teatros de ópera en el cono sur donde y se identificarán los gobiernos en Argentina durante los últimos 15 años en relación a los principales avances político-culturales que incidieron en el T.C. En el capítulo cuarto y final se señalará la situación actual del Teatro Colón, se revisarán en detalle los sucesos políticos y el marco institucional en el que se desenvuelve.

Capítulo I: Metodología y estado del arte

1.1. Metodología

Esta investigación es de carácter historiográfico-descriptivo ya que revisa el contexto histórico de las distintas políticas culturales instauradas desde el año 2000 a 2015. El objetivo es dar cuenta de algunos elementos que intervienen en el complejo proceso que resulta en la preservación del prestigio del objeto de estudio. La metodología es cualitativa pues se asume que existen diversas y complejas realidades, que al igual que el conocimiento, se construyen de forma dinámica e interrelacionada con las lógicas contextuales y la interpretación que los propios actores dan desde los lugares de saber y poder en el que se encuentran o desde donde se articulan los discursos públicos. Según Sandoval resulta importante, para las investigaciones cualitativas, reconocer que el conocimiento de la realidad humana supone la comprensión del sentido de la misma por parte de quienes la producen y la viven (2002) al estar ligadas a esta característica, se

componen de un proceso dinámico en donde las preguntas iniciales de investigación pueden ir variando en la medida que el estudio avanza y van siendo influidas por los procesos de recolección y análisis de datos en progreso. En tanto es fundamental el entorno cultural que enmarca cada proceso social sin pasar por alto el contexto político y marco jurídico al que está supeditado, por lo que se admite la necesidad de explicitar las consecuencias sociales y políticas producidas en la investigación. Se pretende entonces comprobar la hipótesis planteada a partir de la investigación bibliográfica y distintas fuentes documentales tales como la revisión de material hemerográfico físico y extraído de internet, además de realizar una entrevista en profundidad a uno de los gestores culturales involucrados en la administración del T.C. Para definir las líneas estructurales finales de la presente, fue necesario revisar el estado del arte en los ámbitos público, privado y ciudadano. En el marco teórico, sobre las bases de la sociología, se revisaron los estudios culturales que contribuyen a definir cultura, Estado y políticas culturales aplicados a los teatros de ópera y que servirán de base para su posterior análisis. Este se conformará por información pública obtenida de la legislación cultural del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y estudios recientes que ofrecen información sobre consumo cultural y presupuesto. El estado del arte según distintos períodos se podrían clasificar en dos: el origen de la ópera en Europa y los procesos migratorios que explican su llegada a Latinoamérica con la intrínseca necesidad de construcción de los edificios teatrales y sus presupuestos asociados, y luego la creación de una imagen del Teatro Colón basada en las publicaciones de sus estrategias de funcionamiento, sus iniciativas educativas, sistema de financiamiento y características que lo definen.

1.2 Estado del arte

La base de esta investigación se propone dilucidar qué aspectos conforman las políticas culturales que avalan y legitiman la existencia del Teatro Colón en la actualidad. Para lo anterior necesitaremos construir su historia, conocer las iniciativas que se han llevado a cabo para fortalecer su imagen además de reconocer cuál ha sido el contexto de este tipo de teatros en algunos países europeos tales como; España, Alemania, Francia e Italia.

Sin duda los teatros de ópera han sufrido varias crisis durante su recorrido histórico aunque es complejo identificar un momento álgido común, al menos, en el periodo que comprende la presente investigación. Existe un reconocido nivel de

independencia de cada escena operística supeditada a su contexto, sin embargo el resultado es el mismo: el Estado tarde o temprano asume su financiamiento, en Europa la mayoría pertenecen al sector público y representan un instrumento central de la política cultural, así lo plantea el sociólogo español Joaquim Rius en un artículo publicado en el año 2013 donde cuestiona la posibilidad de gobernar los teatros de ópera a través del análisis del caso del Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Se afirma que éstos teatros son organizaciones complejas por su misión de producir y exhibir espectáculos líricos de excelencia artística, por tanto difíciles de gobernar como el resto de las instituciones públicas. Más aún en momentos de la crisis económica internacional que tuvo origen en Estados Unidos y repercutió fuertemente en varios países de Europa durante los años 2008 a 2014.

Los principales teatros de ópera de España son: el Teatro Real de Madrid, el Gran Liceu de Barcelona, el Teatro Campoamor de Oviedo, el Palau de les Arts de Valencia y el Palacio de Congresos y de la Música Euskalduna Jauregia de Bilbao. Debido a la compleja situación económica que comenzó en 2008, se mantuvo gracias al aporte de privados, alquiler de salones y publicidad. En 2011, con un presupuesto afectado por la crisis, contó con 51,6 millones, el presupuesto aprobado para 2012 fue de 46,3 millones de euros, de los cuales 7,5 millones proceden de los mecenas. Para mantener la programación de 14 óperas (cuatro de ellas en concierto y cuatro en ballet) el Real esperaba poder girar a otros teatros algunas de sus producciones.

Distinta es la situación en Alemania donde existe una gran afición por parte del público para asistir a la ópera y la música de concierto, se destacan los teatros de Hamburgo, Munich y Berlín. En este último, en teatros como la Volksbühne, son comunes las representaciones con medio aforo en óperas, ballets y conciertos las cuales suelen estar concurridas. En Hamburgo la ópera cuenta con 11.500 abonados y 362.000 visitas anuales. En Munich el 33% del presupuesto se logra con la venta de entradas, siendo esta la que recibe más recursos estatales de las tres grandes óperas alemanas, con un presupuesto para 2012 de 81 millones de euros, por delante de los casi 63 millones de Hamburgo (cifra de 2010) y los 55 millones de la Staatsoper de Berlín. En los tres casos la financiación pública es la principal: 80% en Berlín, por encima del 60% en Hamburgo y Munich. De Berlín solía decirse que era una ciudad con dos óperas –sin contar la Cómica y la de Neukölln– pues con la unificación de la capital se mantuvieron las dos (del Este y el Oeste). Pero la del Este, la Staatsoper, se ha mudado por obras a la

sede del Teatro Schiller, en Bismarckstrasse, donde se encuentra la ópera del Oeste, la Deutsche Oper, un edificio moderno construido en los años sesenta para competir con la del sector comunista, así que es la única ciudad del mundo con dos óperas con 800 metros de distancia entre sí. La Deutsche Oper representa alrededor de 35 óperas y ballets diferentes con siete estrenos por temporada.

Por otra parte en la capital de Francia está la Ópera de París, un conjunto inmobiliario de 200.000 m² integrado por los teatros Garnier y Bastille, además de talleres de ropa, decorados y la Escuela de Danza de Nanterre. Sólo en estos dos teatros en el año 2011 se logró el récord de 58 millones de euros de recaudación (un 6% más que en el 2010), 215 representaciones de ópera y ballet tuvieron un aforo del 98%, cuatro puntos más que el año anterior. Sumado a esto ese año el Estado subvencionó a la Ópera de París con 105.830.000 euros, de los cuales 103.730.000 se destinaron a pago de salarios. El personal de este teatro edita papel, CD, DVD, vende publicidad, alimenta un portal con más de 5 millones de visitas, recibe y conduce a medio millón de visitantes anuales, administra dos tiendas, alquila locales, organiza desfiles de moda y conduce 26 campañas anuales de publicidad, gestiona marca y tiene la tarea de captar mecenazgo (que en el 2010 reportó 9,7 millones de euros). También en 2011 el teatro consiguió 90 millones más para los 39.300 que costaron los espectáculos (incluidos cachés de artistas). Seguido de estos dos teatros, está el de la Ópera de Lyon, que recibe (en lugar de los 196 millones de la ópera capitalina) 38 millones de euros garantizados hasta 2015 divididos en 60% de Lyon, 20% del Estado y otro tanto entre región y provincia¹.

En Italia se destaca El Teatro Real de San Carlos (Teatro di San Carlo) en Nápoles y La Scala de Milán. Este último se financia con un 40% de aportes públicos provenientes del Estado, el municipio y la provincia, y un 60% de recursos propios (entre patrocinadores y venta de entradas, principalmente). Pero eso es posible porque se trata de la capital económica de Italia, con fuerte presencia empresarial. Roma, por su parte, se beneficia de la capitalidad y de una gestión económica rigurosa en los últimos años. En Génova, Florencia o Bolonia, el panorama es mucho más delicado y por varios motivos han tenido que reducir sus programaciones para ajustar el presupuesto ya que se depende mucho más de ayudas públicas y éstas peligran ante los recortes en todas las

¹Véase: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20120122/54244723335/francia-cien-millones-publicos.html>

administraciones. Durante 2010 también repercutió la crisis, y para compensar el déficit presupuestario que percibía el Fondo Único para el Espectáculo (FUS) se le dedicó a este un pequeño porcentaje de la tasa sobre los carburantes, que en Italia estaba por esos años entre las más altas de Europa. Con ese trasvase de dinero, el FUS quedó casi al mismo nivel que antes y fue posible mantener un ritmo sostenido de consumo cultural.

Si bien las realidades de los teatros de ópera en Europa son individuales y responden a contextos variados, mantienen una estructura basal bastante similar por ser teatros con financiamiento mixto y contar con una audiencia fidelizada aunque dicha audiencia es más significativa por su valor simbólico que por cantidad de consumidores.

En este recorrido encontramos previas investigaciones que son claves para delimitar el criterio de selección de la temática planteada. Una de ellas es la del sociólogo argentino Claudio Benzecry (2012), que analiza los fenómenos que circundan a los fanáticos de la ópera; la pasión, el amor, la búsqueda de la trascendencia y el status social de los asistentes según la misma situación espacial que proponen los teatros. Más allá de describir bajo ciertos parámetros el tipo de público que asiste, construye un relato etnográfico que permite transitar por las brechas invisibles que dividen nuestra sociedad. A su vez, Benzecry proporciona información histórica sobre la construcción del Teatro Colón. Un hecho relevante sobre la historia moderna de la ópera en Buenos Aires es que en sus orígenes los inmigrantes pobres de Italia veían en la ópera una posibilidad de encuentro, y la oligarquía también por lo que construía una práctica mixta que daba como resultado una impresionante masividad², situación que se sostuvo incluso durante el primer gobierno popular Peronista (1940 y comienzos de 1950) que mantuvo el subsidio público y el precio de las entradas. A través de entrevistas a profundidad Benzecry construye la realidad tanto dentro del teatro como fuera, con lo que contribuye a la definición de los límites de la temática escogida.

Otra interesante investigación es la de Héctor Schargorodsky, titulada “Gestión y desempeño de los teatros públicos en la Ciudad de Buenos Aires”(2010), ésta propone el desarrollo de una mirada panorámica sobre el funcionamiento administrativo y distintos niveles de ejecución de los teatros públicos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En ese contexto se refiere al Teatro Colón pero sin profundizar ya que este estudio incluye varias organizaciones culturales. Se destaca la visión histórica propuesta

² Por ejemplo en 1905 tuvo una asistencia de medio millón en una ciudad con mil doscientos millones de habitantes (Benzecry, 2012, p.62).

sobre el desarrollo institucional del T.C. al clasificarlo en tres etapas: la concesión, la transición y la gestión municipal. La primera comenzaba en 1908 y se extiende hasta 1924, y se caracterizó por que la administración estaba a cargo de empresarios privados. Desde ahí se construye la imagen elitista que acompañó al teatro, originada por los altos costos de la entrada al cuádruple de lo que ganaba un peón en ese entonces, con una programación de ópera italiana dedicada a volver rentable el espectáculo operístico, aunque también se reforzaba la creación de elencos nacionales exaltando sentimientos patrios lo que sin duda estuvo influido por los acontecimientos mundiales tales como la primera guerra mundial, entre otros. En 1925 comienza según Schargorodsky la transición, una etapa que duraría cinco años en donde (en ese entonces) la Municipalidad de Buenos Aires tomaba un rol activo en las decisiones de los directivos compartiendo con los privados, una de sus primeras medidas fue la de proveer estabilidad a los cuerpos artísticos propios con lo que potenció su actividad en términos de consumo e incrementó la participación de artistas nacionales en una dura época donde el teatro debía competir con el cine. Por último la gestión municipal que se extiende desde 1931 hasta 1994 cuando se constituye la Ciudad autónoma. En las décadas peronistas se acentuó la función social que cumplía el teatro realizando funciones a obreros a precios especiales, lo que era posible por el porcentaje fijo de financiamiento estatal, las donaciones privadas y los ingresos de boletería, esto también permitió extender los tiempos de ensayo de las compañías nacionales, teniendo como consecuencia la posibilidad de perfeccionar su nivel. Desde 1942 hasta 1960 se produjeron varias pruebas y error de la cantidad de directorio del teatro, comenzando con uno y llegando a establecer un equipo de siete personas, finalmente se dio una estructura similar a la actual con un director general contratado por cuatro años mientras que el artístico y técnico por tres años. Esta investigación también aporta una orgánica administrativa de los teatros que subsisten en CABA, por lo que es un marco contextual para tener en consideración, sin embargo además de no profundizar en el Colón centra su eje en la disciplina económica, por lo tanto no satisface los cuestionamientos que surgen desde el prisma sociológico. Esta clasificación sobre el origen del Colón servirá para tener un precedente y no reiterar esta visión ocho años después así como para complementar la hipótesis.

Una publicación relevante en el marco de la VII Jornada denominada “Santiago Wallace” de Investigación en Antropología Social, es la de Liliana Raggio: “El Teatro

Colón. Un símbolo de la gestión cultural en la CABA en el último decenio” publicada en el año 2013. En ésta, Raggio expone las tensiones existentes tanto, entre asociaciones gremiales y voceros de gobierno, como entre Nación y Ciudad, develando un vínculo directo entre la política y la administración del teatro. Además manifiesta una necesidad de lucrar con los espectáculos por parte de los decisores políticos que demuestran, según Raggio una “clara impronta neoliberal de su gestión, representada en la tercerización de parte de la producción del teatro, lo que implica la disminución de la cantidad de artesanos con el argumento del abaratamiento de las producciones”. (p.13) Si bien es cierto, esta sirve de base para conocer la desgastada relación entre trabajadores del teatro y sus directivos, además de conocer sus problemáticas, servirá para complementar la mirada que se aborda en la presente investigación pero no como una base sobre la que se construirá la hipótesis.

Por otra parte los medios de prensa escrita en cualquier formato, ya sea en papel o digital, que publican noticias periódicamente sobre programación y novedades son La Nación y Clarín, seguido de Le Monde Diplomatique o Página12. En menor medida se ven reportajes en otros medios tales como la televisión o radioemisoras. Una publicación de Le Monde sostiene que la crisis del Teatro Colón está supeditada a una realidad que atraviesa a todos los teatros de ópera del mundo donde los problemas de financiamiento son comunes a este tipo de teatros. En esta lógica uno de sus impedimentos es que se maneje como una institución municipal, otro es que la lógica de este teatro lo hace propenso a recibir paros gremiales ya que los abonos o pack de entradas se venden con mucha antelación por lo que cualquier conflicto se convierte en una urgencia y debe ser resuelta lo antes posible. En esta situación el público “se convierte en un rehén” como se señala en la nota. Así existen más de una veintena de reportajes, noticias, columnas de opinión analizadas en la presente investigación que sirven de base para construir la etapa que devela las estrategias de su funcionamiento.

Cabe señalar que no será motivo de esta investigación los cuestionamientos relativos al surgimiento de la ópera tanto, si responde a fines estéticos o sociales. No se profundizará mayormente en los teatros de ópera de Cono Sur ni se comparará los tres países puesto que el objeto de estudio es el Teatro Colón y no se cuestiona desde un punto de vista artístico las disciplinas relacionadas a dicho teatro, ni a la situación actual de éstos teatros en CABA, pues no es pertinente a esta investigación.

Capítulo II: Cultura en Argentina

Para comenzar a definir qué se entiende por cultura en términos generales según UNESCO “La cultura (...) puede considerarse como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”. (1982) Cada cultura se construye entonces, basada en los hechos históricos políticos y sociales que determinan las costumbres que una Nación posee incluso -considerando divisiones más amplias-. También es posible referirse a cultura oriental así como occidental. En ese sentido un elemento constitutivo de una determinada cultura es su identidad. La teoría sobre el concepto de identidad tomó una multiplicidad diferenciada en diversas disciplinas que abarcan una búsqueda discursiva a nivel generalizado, como también una crítica minuciosa. Para UNESCO la identidad sólo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural (que existe de antemano) y su existencia es independiente de su reconocimiento o valoración. Es la sociedad la que a manera de agente activo, configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios y los que, de manera natural, se van convirtiendo en el referente de identidad. Dicha identidad implica, por lo tanto, que las personas o grupos de personas se reconocen históricamente en su propio entorno físico y social y es ese constante reconocimiento el que le da carácter activo a la identidad cultural. El patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios, están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación entre ambos. También la identidad según Frey (2000,p.15-16) resalta el valor de prestigio ya que algunas instituciones, obras y sitios contribuyen al sentimiento de identidad regional o nacional. Tal es el caso del Teatro Colón, puesto que exalta el sentimiento de identidad de la ciudadanía argentina para lo que es necesario hacer una revisión histórica de lo que hoy se reconoce como cultura argentina.

2.1 Historia de la ópera

Para identificar los inicios de la ópera existen varias posturas, según Brook “La ópera nació hace cinco mil años cuando el hombre salía de las cavernas haciendo ruido. De esos ruidos llegarían después Verdi, Puccini, Wagner. Había un ruido para el amor, otro para el temor, para la felicidad, para el odio. Era la ópera atonal, la ópera de una sola nota. Así empezó todo” (2004).

De todas maneras entre todas las artes musicales, es la que más problemas da para definirla, la palabra misma no puede ser más vaga. En italiano, "ópera" significa "obra, trabajo" concepto que nada dice sobre las características esenciales de esta manifestación del teatro musical que abarca prácticamente todas las bellas artes. Porque la ópera es música, comedia, drama, tragedia, danza, coro, ejecución orquestal, pintura, arquitectura, escultura, luminotecnia, ya sea en forma separada, o todas a la vez. Aunque la verdadera ópera en el concepto actual que de ella se tiene, es una de las más importantes creaciones de los tiempos modernos, sus precursores se encuentran en los tiempos más remotos. La historia de la ópera se corresponde esencialmente al movimiento Barroco en respuesta a diversas formas de representación que provenían del Medioevo y el Renacimiento, cuya temática se basaba principalmente en asuntos mitológicos. Así entre los antecedentes en el siglo IV se pueden citar los dramas litúrgicos que surgieron principalmente con el fin de fortalecer la fe. Más tarde, estas manifestaciones dramáticas pasaron a representarse en los atrios de las Iglesias. Posteriormente estas representaciones fueron denominadas ‘Misterios’ y abandonaron el latín para utilizar las lenguas vernáculas e incorporar a la puesta en escena coros y música instrumental.

Entre las vertientes asociadas a éste estilo, se puede mencionar a los Juegos; representaciones con algún margen de improvisación que, incluyendo partes cantadas y otras habladas, abordaba temas sentimentales, satíricos, bufonescos e incluso cómicos. También fueron un antecedente las ‘mascaradas’, espectáculo basado en el enredo en el cual intervenía la música y la danza; y los ‘entremeses’ que eran pantomimas que solían representarse en los banquetes de los señores, en los intervalos que mediaban entre plato y plato para disfrute de la audiencia.

Durante su recorrido histórico se han distinguido distintos estilos determinados por las necesidades socioculturales que cada periodo posee. En sus inicios la ópera era

utilizada para las cortes como parte de fiestas de la nobleza. Eran espectáculos privados, aunque su éxito los convirtió en espectáculos públicos sin distinción de clases sociales, viéndola como un negocio y forma de entretenimiento. Nietzsche plantea que la génesis de esta nueva forma de arte reside en la glorificación optimista del ser humano en sí, la concepción de este hombre como un hombre bueno y artístico (1983), un hombre educado y moral, bueno y culto. Por lo anterior se hizo fundamental la construcción de teatros ya que al llevarse a público general y tener éxito, se incrementó su capacidad para cientos y miles de personas que asistían a presenciar números llenos de brillo y acciones escénicas espectaculares.

Por una parte podría referirse Ríos a la creación y desarrollo de las mismas óperas, que por sí mismas se vuelven una expresión del lugar, tienen un peso histórico y proyectan el pensamiento de quien realiza, escribe y compone estas piezas. Es posible afirmar que desde un comienzo fue necesaria la construcción de edificios teatrales capaces de albergar dichos espectáculos, con complejas características tales como fosas para orquestas, escenarios móviles, un taller para construir escenografía y la altura necesaria para reflejar un buen equipo luminotécnico.

“Desde la antigüedad, los pueblos cantaron sus dramas antes de hablarlos. Ya en el siglo XI, Francia muestra dramas bíblicos que tenían el templo como escenario y, bajo el nombre de Misterios, daban tanta importancia a la música como al texto. Similar estructura tienen los llamados juegos que se representaban en Nápoles alrededor de 1285, siempre en escenarios principales o reales. Los Autos Sacramentales de la segunda mitad del siglo XVI, con alegorías de dogmas y girando en torno al misterio eucarístico, contienen también elementos de ópera incipientes”. (Álvarez, 2014, p.10)

En este periodo barroco, finales del siglo XVII, surge la ópera bufa; la cual se caracteriza por poner en escena a personajes contemporáneos y no a personajes mitológicos; convirtiéndose en una crítica social reflejo del descontento que existía en ese entonces.

Para el periodo romántico, del siglo XVIII a XIX cambiaron tanto las formas de expresión operística como su temática, pues se representaron historias con una profunda exaltación a los sentimientos y al saber, a los ideales de la época; hay héroes simpáticos, que vencen toda clase de pruebas, triunfando sobre tiranos y malvados, a la vez se representaban pueblos dispuestos a luchar por sus libertades (Fraga.1995.p.32). En este

periodo se clasifica y divide al público asistente a una ópera por niveles sociales; que van desde el gobierno, la aristocracia, la clase media y el pobrerrío; los teatros se convirtieron en un lugar para socializar, pero no solo eso, a su vez se realizaban pactos, tratos, alianzas y matrimonios, se daban los amores y citas clandestinas a “escondidas”.

En este periodo aparecen elementos, en su escenografía, que ayudan al movimiento estético de la ópera, otorgando realce y presentación de la historia. La electricidad y el gas, aportan a la iluminación del recinto y de la obra; realzando la puesta en escena. Sirviendo a la idea artística de diferenciarse de otras propuestas basándose en el uso de la tecnología de ese momento.

Para la segunda mitad del siglo XIX, las representaciones operísticas volvieron a cambiar en su expresión, su forma de ver y representar lo social. Se creó entonces el arte realista; un arte que se enfoca en la realidad y no en una representación fantasiosa o ficticia, éste pretende basar el arte en la observación de la realidad cotidiana e intentar que la obra refleje dicha naturalidad. Para Zola es descubrir la sociedad de su época como determinada por la influencia del ambiente y de la herencia, como causa del comportamiento humano. Esta forma de describir a la sociedad tal como se vive en la vida cotidiana fue llamada naturalismo; siendo esta naturaleza social la que se vuelve objeto de estudio científico mediante la representación y forma la base de las óperas cuya temática es clásica.

La construcción de Teatros en Europa fue alrededor del año 1700, en Europa países como Francia, Alemania, Italia, Austria, España, Rusia e Inglaterra cuentan con más de un teatro a nivel nacional, donde presentan clásicos y en menor medida, versiones contemporáneas. Comprendiendo que la ópera en Europa forma parte de un fenómeno global Yúdice afirma que “la globalización es un proceso que data desde la exploración, la conquista y la modernización europeas del siglo XVI, que produce el encuentro de tradiciones diversas”. (2008) por lo que es posible comprender que dicha instancia posibilita la presencia de teatros líricos en América del sur, pero es necesario determinar cuál fue su origen y de qué manera se constituyen los teatros de ópera en nuestra región.

2.1.1 Inmigración italiana

Durante el proceso de inmigración ocurrido en el siglo XIX Argentina recibió ciudadanos(as) europeos(as) principalmente de Italia y España siendo más relevante en la cultura argentina la presencia italiana por tanto más pertinente para el presente estudio.

Entre los años 1876 hasta 1915 aproximadamente, se produjo una importante emigración motivada por el Estado italiano para descomprimir la presión demográfica que afectaba a varias zonas del país europeo. Entre las razones que provocaron esta crisis es posible destacar: una gran epidemia de cólera (1835-1885), la ruptura comercial con Francia hacia finales de 1880 y falta de terreno para el cultivo debido al crecimiento demográfico (más del 70% de la población se dedicaba a la agricultura). Los principales destinos fueron América del sur y Norteamérica, en particular Estados Unidos, Brasil y Argentina, países con grandes extensiones de tierras explotadas y una innegable necesidad de mano de obra. Se caracterizó como una emigración de largo plazo por falta de proyectos concretos para retornar a Italia. A su llegada los inmigrantes en Argentina se agruparon primero en asociaciones y organizaciones de ayuda mutua que facilitarían los procesos de adaptación y sobrevivencia al nuevo territorio. Comenzaron a habitarlo en relación a sus costumbres y tradiciones culturales construyendo sus primeros teatros de ópera. Sin embargo se encontraron rápidamente con los problemas de la asimilación e identidad.

Según González Bernaldo (2006) para tratar el problema de la asimilación, en 1869, bajo la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento comienza a regir la Ley de ciudadanía que adopta el principio de “jus soli”³ absoluto por la que todo hijo de extranjero nacido en el país, es argentino o argentina. No obstante para definir identidad, se precisaba una homogeneidad cultural que los extranjeros alteraban puesto que entre las décadas de 1880 y 1920 éstos representaban entre 45% y 55% de la

³ jus soli es una expresión jurídica en latín, utilizada actualmente en lenguas contemporáneas, cuya traducción literal es 'derecho del suelo' (significando 'derecho del lugar'), y que es un criterio jurídico para determinar la nacionalidad de una persona física. A diferencia del Ius Sanguini, el Ius Soli permite la integración de inmigrantes en un determinado país, pudiendo estos desarrollar una vida normal como cualquier otro siendo extranjeros. Esta expresión jurídica es comúnmente usado para los sistemas legales de varios países puedan conceder la nacionalidad a un persona o individuo por el hecho de haber nacidos en ese determinado territorio o jurisdicción, con independencia de la ciudadanía, nacionalidad o condición migratoria de los progenitores.

población de la ciudad de Buenos Aires, en consecuencia más de dos hombres sobre tres mayores de 18 años que habitaban la ciudad en 1895 eran jurídicamente extranjeros.

Por otra parte la ciudadanía argentina imaginaba la inmigración europea como el instrumento esencial para crear una sociedad y una comunidad política que alcanzaría el progreso económico. El papel transformador asignado a la llegada de inmigrantes de origen europeo gozó de un amplio consenso, pero las diferencias aparecieron en torno a las funciones y objetivos que se les estipularon. Según Juan Bautista Alberdi (1810-1884), la inmigración provocaría un rápido aumento de la población y con ella se consolidaba la influencia de la civilización europea.

La población europea ingresaba al país en grandes cantidades; en 1895 el 25% de la población argentina era extranjera, alcanzando su máximo en 1914 con un 30%. Entre 1880 y 1920 sólo la mitad de la población de la ciudad de Buenos Aires era argentina⁴ y lo hacía imponiendo sus costumbres culturales, religión, música, concepto de familia y predisposición para trabajar. Por consiguiente el Estado debía sentar las bases del orden, esto quedó registrado en la Alberdiana Constitución Nacional de 1853 que establecía la coexistencia de dos tipos de repúblicas: la república abierta (regida por la libertad civil, en la que tendrían cabida todos los habitantes nativos y extranjeros) y la república restrictiva (donde los ciudadanos no intervienen en la designación directa de los gobernantes ni de sus representantes)⁵. En este marco legal se permitía que una élite rica e ilustrada participe en la elección de senadores, presidente y vicepresidente de la nación. Posteriormente Domingo F. Sarmiento también consideraba que la inmigración europea ayudaría a introducir a la población en una nueva civilización moderna. Compartía con Alberdi la idea de que la Argentina sería renovada a través de su incorporación al mercado capitalista. La diferencia es que para Sarmiento la imagen del progreso económico se basaba en postular un cambio en la sociedad en su conjunto, no como resultado final de ese proceso sino como condición, por lo que fomentó la educación popular a través de la alfabetización masiva. Se sostenía entonces la necesidad de un nuevo modelo (inspirado por Estados Unidos donde los extranjeros italianos representaban el 14,7 por ciento de su población total en 1890) cuyo éxito se debía a que allí se desarrollaba una civilización asentada sobre la plena integración del

⁴Véase: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/salalmdocs/La_prensa_y_la_inmigracion_en_la_Biblioteca_Nacional_Argentina_text.pdf

⁵Véase: <http://redaccionpopular.com/articulo/argentina>

mercado nacional y la existencia de una masa de consumidores que para serlo debían disponer del poder adquisitivo necesario y de aspiraciones para mejorar su situación económico-social. Sin embargo no fue fácil su implementación en Argentina por lo que la escasez de mano de obra fue un problema persistente a lo largo del siglo XIX y recién a partir de la organización nacional se llevaron a cabo intentos para estimular la llegada de inmigrantes. Su afluencia masiva correspondió al período 1880–1914 etapa de lo que es denominado “gran inmigración”.

En el año 1910 asumió la presidencia de la República Argentina Roque Sáenz Peña. Él hizo aprobar una ley electoral que concedía el sufragio secreto y universal. Así los inmigrantes se convirtieron en ciudadanos argentinos de pleno derecho, de modo de influir en las elecciones políticas del país. La asimilación fue facilitada y se mantuvieron vivas las tradiciones italianas, la verdadera patria comenzó a ser la Argentina. Por otro lado había crecido una generación que de la patria de origen conocía ya sobretodo aquello que habían narrado los padres. Ya en esos tiempos los italianos eran comerciantes o empleados de la producción agrícola – ganadera en Buenos Aires, también mantenían su idioma en la prensa escrita siendo el periódico en lengua italiana “La Patria degli Italiani” el más reconocido de Buenos Aires, a través de este medio expresaban su parecer sobre asuntos de importancia popular y se mantenían informados sobre las decisiones que sus representantes (diputados) en el parlamento consideraban pertinentes. En consecuencia la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires se erigía en torno a un paisaje de remembranza europea, las iglesias, las calles, los asilos, las plazas, los hospitales, los mercados y sobre todo los teatros se construían con ornamentos propios de otro continente, ya que se daba comienzo a la primera generación de hijos de inmigrantes que a diferencia de algunas tendencias nacionalistas consideraban a Argentina su patria verdadera, desarrollando un sentido de pertenencia a este lugar geográfico igual o superior que al país europeo.

A partir de la oleada migratoria a finales del siglo XX comienza a modificarse la composición de la migración extranjera pasando a ser mayoritariamente migración de países limítrofes. Esto no significa que esta migración no existiera previamente; por el contrario, constituye un flujo de larga data que ha sido menos visible durante gran cantidad de tiempo por las masivas migraciones de países principalmente europeos, es decir, provenientes de ultramar (del otro lado del océano). Según Censo realizado en el año 2010 se observa que Argentina sigue recibiendo inmigrantes, sin embargo la mayor

cantidad se registra en países limítrofes siendo Paraguay con un 30,5% el país que lidera al grupo seguido por Bolivia con un 19,1 y Chile con un 10,6%. En consecuencia Italia y España son los países europeos con la mayor cantidad de población en la Argentina, aunque ambos muestran una participación que ha disminuido en las últimas décadas. Esta tendencia se debe, en parte, al menor flujo migratorio y a las defunciones de italianos y españoles más envejecidos⁶. Ciertamente llama la atención que en la actualidad sigue liderando Italia el flujo migratorio de países no limítrofes con un 8,2%, en el mismo orden lo sigue España con un 5,2% y otros países de ese continente con un 3,2%.

En el siglo XXI la sociedad argentina se constituye fundamentalmente por este proceso de integración cultural siendo una Nación que se caracteriza por albergar un gran sentimiento de pertenencia a su territorio buscando desarrollar su industria nacional y proteger sus recursos naturales, desarrollando sus mercados culturales nacional e internacionalmente venerando su tango y sus mates, hablando lunfardo y potenciando a sus ídolos populares. Todo resultado de las mixturas que confluyen en su territorio.

2.2 Políticas culturales

Para definir Políticas Culturales se rescata la versión que en términos generales planteo Néstor García Canclini, este autor sostiene que las políticas culturales son un "conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población, y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social" (1987, p.26). Entonces para identificar determinadas políticas culturales es necesario observar lo que las instituciones solicitan, instruyen, distribuyen, describen e incluso rechazan mediante la implementación de políticas, es decir acuerdos, decretos, leyes o programas. En otras palabras lo que los gobiernos, sindicatos, universidades, movimientos sociales, grupos comunitarios, fundaciones y empresas, financian, controlan o promueven a través de sus iniciativas sostenidas en el tiempo. En consecuencia, se puede afirmar que la mera presencia del Estado contribuye a la conformación de estas instituciones (fundaciones, corporaciones culturales sin fines

⁶ Véase: <https://www.indec.gob.ar/comunidadeducativa/migraciones.pdf>

de lucro o las ONG, organizaciones no gubernamentales) ya que atienden segmentos no cubiertos por el Estado o sostienen actividades que dadas sus características requieren ser solventadas por ciudadanos, tal es el caso de los teatros de ópera.

Para complementar esta definición, comprendiendo que las políticas culturales son un proceso complejo, evolutivo y en constante movimiento, Miller y Yúdice señalan que la cultura se relaciona con la política en dos registros: *antropológico*, donde la cultura es un indicador de lo que nos vuelve humanos, es decir de la manera en la que vivimos según el momento histórico, lugar geográfico o religión; y el registro *estético*, en este caso la producción artística marca las diferencias y similitudes de gustos en segmentos sociales. En consecuencia el registro antropológico serviría para identificar las diferencias entre culturas de distintos países (por ejemplo quienes leen más o quién va más al cine) mientras que el registro estético para reconocer características dentro de una misma nación, o sea quienes podrían disfrutar de la alta cultura y quienes no. Siendo “más burocrática que creativa u orgánica” (2004,p.17) la política cultural resulta una mezcla entre el registro estético y antropológico. Aunque la política se caracteriza por la performatividad y no por ser constante además se hace frecuentemente “sobre la marcha” en respuesta a presiones imprevisibles. En términos semióticos tanto la cultura como la política, tienen su *langue* (atributos formales gobernados por reglas) y su *parole* (el uso real del idioma). Así como la *parole* implica su *langue*, del mismo modo hay una inevitable superposición entre el registro estético y el antropológico en la política cultural.

Entre tanto, en un documento publicado por el Ministerio de Cultura de la presidencia de la Nación Argentina en el año 2017 Nelly Richard (2005, pp.455-458) sugiere comprender el término cultura según tres dimensiones, dos de las cuales coinciden con las ya mencionadas. Primero la más general denominada antropológico-social, comprendida como “el conjunto de intercambio de signos y de valores mediante los grupos se representan a sí mismos comunicando sus modos de identidad y de diferencia”; en segundo lugar, la ideológico-estética regida por un campo intelectual artístico y profesional donde las “instituciones se manifiestan a través del lenguaje propio de sus obras” (como por ejemplo una sinfonía) y del debate de ideas que surge a partir de las críticas estéticas e ideológicas de estos lenguajes; y por último la político-institucional relacionada con las redes de transmisión industrial del mercado capitalista y de bienes simbólicos, asociada a las dinámicas de circulación y consumo de

la cultura. Según estas definiciones de política cultural es posible identificar que las políticas culturales relativas al Teatro Colón en todo caso se relacionan con la dimensión ideológico-estética.

Por otra parte es necesario destacar que no existe un modelo único de formación del gusto por bienes culturales que explique su demanda y ayude a diseñar una política cultural adecuada y efectiva. Pero el refinamiento de estos modelos ha mejorado el conocimiento y la aproximación empírica de los determinantes de la demanda, en particular, de la educación temprana de la promoción de las artes y la acumulación de capital cultural mediante el aprendizaje (como cita Champarnaud et. al en Palma & Aguado, 2010, p.148). Puesto que el entramado cultural se construye desde las instituciones así como de sus beneficiarios, es de gran utilidad reconocer los públicos o segmentos a los que se dirigen las políticas culturales, esto permite distinguir los distintos modelos de políticas culturales aplicados a un determinado territorio. Se entiende por públicos a quienes representan a todas las personas que influyen en la producción y ejecución de la actividad (internos) y los que consumen el producto final (externos). La identificación de estos en un aspecto, posibilita la relación del productor con sus consumidores generando la imagen interna y externa de la organización. (Gervilla & Fernández, 2008).

En el sector cultural, podemos reconocer como públicos internos a todo el personal que hace parte de la realización y producción artística (artistas, arquitectos, compositores, músicos, sonidistas, ilustradores, directores, guionistas, etc). Por otro lado, la organización cultural depende de sus públicos externos que son quienes consumen los productos.

En el caso específico de las artes escénicas, que se ven directamente afectadas por el consumo masivo de productos culturales internacionales, es necesario tener en cuenta que “La fragilidad económica de este sector, alimentada por el aumento de los costos y la casi ausencia de reserva de productividad, justifica sin duda el volumen de las subvenciones estatales o, en los países totalmente liberales, el apoyo de mecenazgo. Esta intervención masiva, repartida de manera muy desigual, no es suficiente para que el sector adquiriera un equilibrio duradero”. (Benhamou, 1997,p.47). Es necesario que la gestión cultural de las industrias en crecimiento incentive la apropiación de otros espacios autogestionados.

2.2.1 Marco institucional

Para contextualizar sobre el marco institucional⁷ que sostiene la cultura en Argentina es fundamental comprender que este tema, en nuestra región latinoamericana, forma parte de un proceso instaurado oficialmente hace no más de 30 años, aunque ya desde los años setenta se instalaba la cuestión cultural en la opinión pública desde una mirada educativa. De todas formas cabe señalar que al constituirse como una república democrática y federal, la organización general de Nación parte desde la presidencia de la Nación, seguida de la Vicepresidencia de la nación, luego Jefatura de Gabinete de Ministros y finalmente el Ministerio de Cultura (el cual al igual que todos los demás ministerios cuenta con una Unidad de Auditoría Interna). Este ministerio de la Nación Argentina incluye todas las provincias exceptuando la ciudad de Buenos Aires, ya que ésta goza de autonomía jurídica⁸, es la entidad que abarca todo el territorio por lo que cada provincia creó sus departamentos o agencias con su orgánica administrativa aunque la distribución presupuestaria de provincias o jurisdicciones depende directamente del presupuesto de Nación. Un ejemplo de esto es la creación de Agencia Córdoba Cultura dependiente del Gobierno de la Provincia de Córdoba, que tiene su presidente y cuatro vocales de directorio; también la provincia de Santa Fe tiene un Ministerio de Innovación y Cultura o el Ministerio de Turismo, Cultura y Deportes en Salta⁹.

Argentina tiene una administración gubernamental dividida y autónoma entre Nación y Ciudad de Buenos Aires. En ambos casos la administración pública contaba años atrás con otras Secretarías (de Industria y Comercio, Ambiente y Desarrollo Sustentable, Salud y Educación, entre otras) pero no existía aún la necesidad de crear un ente que regule el fenómeno cultural, al menos de forma independiente como se conoce en la actualidad. Sí existen registros sobre los intentos de incluir la cuestión cultural a otras instituciones posiblemente para abarcar la inquietud instalada; en un periodo de nueve años (1972-1981) funcionó el Ministerio de Cultura y Educación, posteriormente a fines de diciembre de 1990 se agregó la denominación Cultura a Educación resultando la “Secretaría De Educación y Cultura”, este periodo duró aproximadamente dos años

⁷ Véase: Institucional framework en: <http://stats.oecd.org/glossary/detail.asp?ID=6120>

⁸ Además existe el Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁹ <http://www.culturasalta.gov.ar/organismos/ministerio-de-cultura-turismo-y-deportes/ministro-de-cultura-turismo-y-deportes/24>

hasta que el 12 de marzo de 1992 fue promulgada la Ley de Ministerios N° 22.520¹⁰ donde se establecieron las bases para el funcionamiento de los Ministerios que dependen de Nación para que funcionen como entes independientes. Más adelante en 2001, se mezcló cultura y turismo dando paso al Ministerio de Turismo, Cultura y Deportes nombre que aún es utilizado en algunas provincias del país, pero que se dejó de utilizar cuando oficialmente fue creado el Ministerio de Cultura en mayo de 2014.

Se identifica una ambigüedad en el uso de los términos Ministerio y Secretarías, al no tener diferencias en el contenido de sus definiciones, ya que las Secretarías de Estado dependen directamente del Presidente de la Nación y los Ministerios también (por nombrar alguna similitud), a pesar de lo anterior se mantiene el término secretaría pero contenido dentro del Ministerio, por tanto se infiere que Ministerio en este país, se emplea como una definición más global, incluyendo subcategorías, por ejemplo el Ministro de Cultura tiene a su cargo cuatro Secretarías, una de ellas es de Cultura y Creatividad, ésta administra las cuatro direcciones nacionales: de Formación Cultural, de Innovación Cultural y Economía Creativa, de Diversidad Cultural y Comunitaria la que regula la Coordinación de Orquestas Infantiles entre otras.

La Ley de Ministerios sobre su relación con el Poder Ejecutivo en el artículo 7° señala lo siguiente: “Los actos del Poder Ejecutivo Nacional serán refrendados por el Ministerio que sea competente en razón de la materia de que se trate. Cuando esta sea atribuible a más de un ministro, el Poder Ejecutivo Nacional determinará la forma y el plazo en que cada uno de ellos tomará intervención en lo que hace a la parte o partes del acto relativos a su competencia. En caso de dudas acerca del Ministerio a que corresponda un asunto, éste será tramitado por el que designare el Presidente de la Nación” (Ley N° 22.520,1992).

En relación a sus funciones según el Art. 23 el Ministerio de Cultura de Nación debe:

1. Entender en la determinación de los objetivos y políticas del área de su competencia.
2. Ejecutar los planes, programas y proyectos del área de su competencia elaborados conforme las directivas que imparta el Poder Ejecutivo Nacional.
3. Entender en la formulación y ejecución de las políticas de la jurisdicción, destinadas a estimular y favorecer la expresión cultural en todas sus formas.

¹⁰ Véase: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/255000-259999/257608/norma.htm>

4. Elaborar y promover políticas de participación institucional fortaleciendo la identidad cultural nacional.
5. Implementar las políticas de difusión en el país y hacia el exterior de los hechos culturales.
6. Promover y difundir el desarrollo de actividades económicas asociadas con la cultura.
7. Planificar políticas de financiamiento de la actividad cultural junto con el sector privado y organizaciones de la sociedad civil.
8. Establecer las políticas que regirán a los organismos que le dependen y supervisar el accionar de los entes descentralizados que actúan en el área.
9. Dirigir las políticas de conservación, resguardo y acrecentamiento del Patrimonio Cultural de la Nación.
10. Promover políticas de integración e intercambio cultural entre las jurisdicciones del país y hacia el exterior.
11. Promover políticas de incentivo y desarrollo cultural y creativo nacional.
12. Promover la producción e intercambio del conocimiento científico en temas relacionados con las industrias culturales, la generación de empleo sectorial y de los servicios vinculados.

Por otra parte existen al menos 20 organismos descentralizados del Ministerio de Cultura de Nación Argentina: entendidos como entidades que cuentan con patrimonio propio, es decir, la posibilidad de mantener bienes, derechos y obligaciones; y personería jurídica o sea, el reconocimiento otorgado a una organización para ejercer una obligación o actividad desde el punto de vista jurídico. Este tipo de entidades forma parte de la administración pública, pero no considera el poder legislativo ni judicial, tampoco abarca las empresas estatales ni entes privados que prestan servicios públicos, pero si entidades públicas descentralizadas y especializadas: INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), CONABIP (Comisión Nacional de bibliotecas populares), INT (Instituto Nacional del Teatro), INAMU (Instituto Nacional de la Música), Biblioteca Nacional, Fondo Nacional de las Artes (Autárquico dentro del Ministerio de Cultura de Nación) y el Teatro Nacional Cervantes o Teatro Nacional de Buenos Aires.

La autarquía se entiende como una entidad de derecho administrativo con personería jurídica (según lo definido en el párrafo anterior) que según sus propios recursos pueden nombrar y remover empleados (funcionarios públicos) lo que les permite tener cierta independencia. En Argentina las instituciones autárquicas están regidas por las normas de derecho público, por lo que constitucionalmente sólo le compete al presidente de la Nación nombrar y remover empleados, por otra parte sus gastos están supeditados a lo que la Ley de presupuestos dicte. Nos existe total claridad sobre si la creación de estas entidad pertenece al poder Ejecutivo (creadas por decreto) según el artículo 99 inciso 1 de la Constitución Nacional, o al Poder Legislativo mediante una ley discutida en el congreso (según el marco del artículo inciso 20 de dicha Constitución). Si está definido que el Poder Ejecutivo se encarga de las contralorías (revisiones administrativas) de estas instituciones pudiendo delegar un interventor para garantizar su buen funcionamiento, en caso de disolución será competencia de quien las creó o para sus efectos quien ocupa ese cargo al momento que esto ocurra.

En CABA la situación administrativa es similar sobretodo porque depende del Poder Ejecutivo de Ciudad. La Secretaría de Cultura fue creada con fecha 7 de agosto de 1990¹¹(en este caso la creación de una entidad cultural precede a la de Nación), el llamado Ministerio de Cultura tiene como propósito según su Artículo 22:

1. Diseñar e implementar las políticas, planes y programas tendientes a preservar y acrecentar el acervo cultural.
2. Orientar las manifestaciones artístico-culturales promoviendo y realizando actividades de formación especializada en estas Áreas.
3. Promover las actividades culturales de interés comunitario.
4. Diseñar e implementar políticas, normas, proyectos y obras que tengan por objeto el desarrollo y preservación del patrimonio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, así como de su infraestructura cultural.
5. Supervisar el funcionamiento y participar en la elaboración de la programación artística del Teatro Colón y del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires.
6. Fomentar y estimular la creación artística y el desarrollo científico a través del reconocimiento económico y el estímulo al mérito. (Ley de Ministerios de la Ciudad de Buenos Aires N° 5460, 2015).

¹¹ Información extraída del boletín oficial de la ciudad de Buenos Aires.

Este Ministerio depende entonces, directamente del Jefe de Gobierno y éste se apoyará en la Constitución de la Ciudad de Buenos Aires que en su Art. 32 sobre la Cultura señala que “garantiza la democracia cultural; asegura la libre expresión artística y prohíbe toda censura; facilita el acceso a los bienes culturales; fomenta el desarrollo de las industrias culturales del país; propicia el intercambio; ejerce la defensa activa del idioma nacional; crea y preserva espacios; propicia la superación de las barreras comunicacionales; impulsa la formación artística y artesanal; promueve la capacitación profesional de los agentes culturales; procura la calidad y jerarquía de las producciones artísticas e incentiva la actividad de los artistas nacionales; protege y difunde las manifestaciones de la cultura popular; contempla la participación de los creadores y trabajadores y sus entidades, en el diseño y la evaluación de las políticas; protege y difunde su identidad pluralista y multiétnica y sus tradiciones. Esta Constitución garantiza la preservación, recuperación y difusión del patrimonio cultural, cualquiera sea su régimen jurídico y titularidad, la memoria y la historia de la ciudad y sus barrios”. (constitucion politica argentina, 1996, p. 9) Por lo que establece la creación de la Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires (AGCBA) que fue creado para “ejercer el control externo del sector público (centralizado y descentralizado) de la Ciudad como así también a las empresas, sociedades o entes en los que la Ciudad tenga participación en sus aspectos económicos, financieros, patrimoniales y de gestión de legalidad”.

El organigrama de este Ministerio¹² tiene dos dependencias centralizadas, estas son las Subsecretarías: de Políticas Culturales y Nuevas audiencias, y además de la de Gestión Cultural. A su vez cada subsecretaría está supeditada a una Dirección General, en este caso con dos departamentos, uno de técnica, administrativa y legal, otro del Complejo teatral Ciudad de Buenos Aires (CTBA); conectado a la Subsecretaría de Políticas Culturales y Nuevas Audiencias existen dos instituciones más dos programas: el Centro Cultural Recoleta (CCR), el Centro General Cultural San Martín (CGSM), Enseñanza artística y Del libro. Bibliotecas y promoción de la lectura. En el mismo escalafón de Dirección General, pero conectado con la Subsecretaría de Gestión Cultural, se encuentra Festivales y eventos centrales, Promoción cultural, De Música, Patrimonio, Museos y casco histórico. En la última sección (desde la autoridad máxima

¹²Véase: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/marco_normativo_9.pdf

hacia abajo) se encuentra en una categoría especial titulada “Fuera de nivel” (ver anexo N°2) o sea, es una dependencia descentralizada por la ley N° 2.855, el Ente Autárquico Teatro Colón (EATC). Habiendo definido en términos generales autarquía se reconocen las implicancias para el T.C. sin embargo este punto será retomado y revisado en profundidad en el Capítulo IV de Políticas culturales en CABA.

La ciudad autónoma de Buenos Aires es reconocida a nivel internacional por promover la cultura y tener un notorio desarrollo de las artes escénicas en comparación con otros países de la región. Como muestra de aquello se puede mencionar la cantidad de normativas y decretos emanados para acrecentar el acervo cultural de ciudadanía argentina incluso antes de formar las Secretarías o Ministerios mencionados en los párrafos anteriores. Un claro ejemplo es el Decreto N° 7.207/975 B.M. 15.154 Publicado el día 27 de noviembre del año 1975¹³ que en su Artículo 1° dicta “Permítase el acceso gratuito a las salas teatrales dependientes de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires a los estudiantes de teatro que acrediten tal condición mediante la presentación del carnet o certificado extendidos por organismos reconocidos oficialmente como entes de enseñanza teatral”, medida que concretamente fomenta la visita de estudiantes y sustenta dicho reconocimiento internacional.

En (Anexo 1) se presenta una recopilación de las leyes de teatro más relevantes sancionadas en CABA durante el periodo de desarrollo de la presente investigación con la finalidad de completar la mirada sobre la situación local.

Para indagar en los distintos tipos de organizaciones teatrales, existen diversas variables que es necesario considerar para comprender su funcionamiento. Una de las variables que incide es su tamaño relacionado con las dimensiones en metros cuadrados del edificio (determinado a su vez por la cantidad de espectadores que recibe), otra variable es el estilo o género que promueve, y finalmente (relacionada con la anterior) es la programación, determinada según el número de espectadores que asisten (como un indicador de éxito o fracaso) y la capacidad interna de producción de los espectáculos que albergan estos edificios. Con respecto a la producción existen dos subcategorías, los teatros que tienen una producción propia y los que sólo exhiben espectáculos (previamente creados en salas de ensayo o espacios autogestionados). Cada obra creada

¹³Véase: Acceso gratuito - Descuentos- Funciones Especiales - Espolio Oficial en <http://www.cedom.gov.ar/cultura.aspx>

por un teatro de producción propia puede ser clasificada como una producción nueva, una recreación o reposición y por último una nueva versión de una obra clásica.

Los teatros de producción propia son responsables por todo el equipo de diseño y actuación (denominados elencos, los cuales, por lo general, cambian de obra en obra) y por la construcción misma de los decorados (que también varía pieza a pieza). La dirección de estos teatros decide qué aspectos de la producción deben ser tercerizados o cuáles pueden ser provistas por los equipos propios. Las distintas formas de investigación y desarrollo que utilizan los teatros de producción propia para crear nuevas producciones representan una contribución muy importante tanto para la industria del teatro como para la sociedad, dado que los procesos de innovación, experimentación y exposición que implica cada nuevo trabajo son aspectos vitales de la cultura artística (Becker, 1976). Por otra parte, como la demanda de representaciones teatrales es incierta, sin la disposición de los teatros públicos para asumir los costos y arriesgarse a nuevas producciones, probablemente muchas nuevas obras, escritores y diseños para el teatro no podrían ser presentados al público.

La gestión de los Teatros Públicos de la Ciudad de Buenos Aires en términos generales tiene la difícil tarea de responder a las necesidades de los asistentes, de los artistas y de los(as) trabajadores(as) ya sea administrativos, directivos y/u operarios de las artes escénicas. Para comenzar cabe destacar que el nivel de conducción estratégica determinará las acciones que se llevarán a cabo para lograr este objetivo, a su vez definirá el perfil de los directores generales de los espacios culturales (o de otra manera será viceversa y según las necesidades que presentan los teatros se elegirá a las personas idóneas para ocupar estos cargos). El rol que deberá cumplir la dirección general será definir el proyecto artístico con el que se identificará el teatro y a su vez éstos elegirán la línea programática, los ejes temáticos y para esto deberán asignar a los o las directores(as) artísticos(as) encargados de planificar tanto la programación, como cuál será el nivel de actividades y servicios de apoyo, así como la gestión comercial y las estrategias publicitarias o de marketing. Es decir, qué precios establecer o qué facilidades para adquirir entradas se ofrecerán al público (en caso de que existan), además qué sistemas de abono se aplicarán y qué criterio se utilizará sobre la segmentación y el desarrollo de nuevos públicos. Sumado a esto se deberá definir la gestión presupuestaria que implica evaluar el estado actual del presupuesto total asignado y su distribución; determinar cuales son los procesos administrativos para

ejecutar recursos financieros y si es recomendable la búsqueda de fondos externos ya sea fundraising u otro.

En tanto la gestión de recursos humanos se encargará de medir la evolución de la cantidad de personal y distribución por sectores, velar por el cumplimiento de las mínimas condiciones laborales además de establecer las estructura de remuneraciones entre otros; mientras que la gestión del público velará por la seguridad de los asistentes al teatro, manteniendo en óptimas condiciones el edificio, y si es necesario, se deberá contratar proveedores que permitan mantener normas mínimas de resguardo.

2.2.2 Presupuesto en Cultura

Para comenzar a entender la actividad cultural como una actividad económica, es necesario referenciar lo que hoy se conoce como industria cultural, un concepto que ha evolucionado desde la escuela de Frankfurt a mediados del siglo XX, cuando Adorno y Horkheimer lo introducen de forma crítica al entretenimiento de masas y las industrias que en el momento se comenzaban a desarrollar en Norteamérica, después de la década de los años 60, estas industrias comienzan a desarrollarse en los países más avanzados, triunfando en diferentes sectores como el cine, la industria fonográfica, la industria editorial, la radio, la televisión y la publicidad. (Horkheimer & Adorno, 1994)

A partir de esta identificación, comenzaron a aparecer necesidades para comprender el desarrollo, aplicación y movimiento económico que las industrias culturales estaban aportando a la economía de muchos países, principalmente en Latinoamérica donde han venido apareciendo diversas industrias que fortalecen valores de identidad, insertando en el mercado cultural lo relacionado a la recuperación de tradiciones y costumbres propias de cada región “cada vez más los herederos (...) de un patrimonio identitario reivindican su identidad como propiedad y proceden a administrar con medios a todas luces empresarios: crean con ella una marca y la venden bajo formas reconocidamente consumibles (...)”(L, J., & Comaroff, J., 2011). A lo que Bayardo agrega en términos económicos el financiamiento de la cultura se ha concentrado en los dos extremos de la cadena del valor: en la producción o en el consumo. En términos culturales este financiamiento ha supuesto que basta con acercar artistas y públicos, desconociendo la importancia ineludible de las mediaciones y de los mediadores, de las numerosas actividades involucradas en la economía cultural (Bayardo, 2003).

Para este autor un país que solo se reconoce como mercado, dejar libradas la distribución y la comercialización a los grandes conglomerados transnacionales es firmar la partida de defunción de la creación cultural local autónoma, es liquidar la creatividad que nos constituye como nación. Por eso el financiamiento de la cultura requiere en el presente que ese camino de diálogo al que referimos, que también es de conflicto y de consenso, se trace en promover iniciativas que amplíen las esferas de la distribución y de la comercialización, posibilitando la circulación de múltiples manifestaciones. El apoyo a la creación de pequeñas y medianas empresas en este ámbito, la convocatoria a proyectos renovadores de este rubro, el planteo de regulaciones y controles sobre el sector, constituyen vías posibles para encarar el problema. Esto permitiría que esa producción que existe en abundancia y que ese consumo cultural que también nos caracteriza, dispusieran de los canales adecuados de acceso de los usuarios a los bienes y los servicios, para posibilitar un encuentro democrático y representativo de la pluralidad de las necesidades y de las demandas en nuestra sociedad (Bayardo, 2013).

Reconociendo a la cultura como una industria, como un sistema productivo, los agentes involucrados, los costos y ganancias que se generan, se podría estar cerca de lo que Yúdice denomina “desarrollo sustentable”. “Un desarrollo culturalmente sustentable no hace de la cultura “una tabla de salvación” que distingue lo humano de lo económico, lo mediático y lo técnico. La cultura ya es parte de todas esas esferas y del ambiente cultural mismo (...) el desarrollo no será sustentable a menos de que se tenga en consideración no sólo el impacto en las otras esferas en las prácticas tradicionalmente reconocidas como culturales, sino la manera en que se manifiesta la dimensión cultural en esas otras esferas” (Miller y Yúdice, 2004). Con esto se reconoce que la cultura es un fenómeno que se logra condensar en la vida cotidiana y que involucra a la ciudadanía, a las instituciones gubernamentales y privadas como agentes activos de un proceso de construcción social. Al mismo tiempo que genera un consumo masivo que es medido por las leyes del mercado, por lo tanto requiere ser administrado y financiado para preservar las diversas manifestaciones culturales que se gestan a nivel nacional e internacional. Para contextualizar el presupuesto cultural se puede señalar que existen tres tipos de modelo de financiamiento cultural: a) Intervencionista: Francia y Holanda se proyectan como sus mayores exponentes; en el cual el Estado es el responsable de financiar a las instituciones que fomentan la cultura. b) Subsidiario: en

este caso las competencias en materia cultural están derivadas en consejos ligados al ámbito privado que poseen autonomía en sus decisiones. Estados Unidos es el principal caso de este modelo. c) Financiamiento mixto: se muestra como alternativa conciliadora de los casos anteriores, en donde cada parte- pública y privada- cumplen roles distintos y complementarios en el sector cultural. Países como Bélgica, Alemania, Italia o España poseen este sistema.

Arturo Navarro identifica cuatro modelos de Estado: el Arquitecto (Intervencionista), Patrocinador (Mixto), Facilitador (Subsidiario) y por último el Estado Ingeniero. En este último modelo el Estado es responsable de financiar el 100% de la cultura que se genera, siendo el único dueño de los medios artísticos de producción, financiando y promoviendo sólo el arte que está de acuerdo con su orientación política. Este modelo se utiliza principalmente en países con un régimen totalitario como la ex Unión Soviética.

El modelo de financiamiento Patrocinador o Mixto, es utilizado en varios teatros de ópera del mundo un ejemplo de esto es el teatro Real de Madrid de España¹⁴ que no trabaja con fondos brindados por solo un sector económico debido a las características y los requerimientos escénicos necesarios para llevar a cabo este tipo de espectáculo¹⁵.

En cuanto a los niveles de acción estatal en la cultura, Matarasso y Landry sostienen que el Estado no puede asumir totalmente las inversiones necesarias en el sector; sin embargo, reconocen que su participación es fundamental y éste debe trabajar para compensar los desequilibrios que el mercado genera, esto pensando en resguardar los intereses culturales minoritarios y garantizar un determinado pluralismo cultural. También a juicio de los autores antes mencionados, el Estado debe generar instancias o mecanismos para que los privados contribuyan al desarrollo cultural del país (como los mecanismos fiscales)¹⁶.

Concretamente en CABA el presupuesto es la expresión del Plan de Gobierno. Es el instrumento por el cual se asignan los recursos a cada una de las políticas y programas que se llevan adelante durante un año. Según su definición “Este elemento

¹⁴ Véase: https://elpais.com/cultura/2014/08/02/actualidad/1406990553_974012.html

¹⁵ Antes de hoy el cuestionamiento efectuado en el año 2014 en el periódico El país: “Si se cierran capital, ¿debe pagarse con dinero público la ópera?” es posible señalar que desde un comienzo presentar este tipo de conflicto de interés entre cultura y salud demuestra un manejo mediático que se profundizará más adelante.

¹⁶ Véase: http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/05/24_Los-Estados-de-la-Cultura-SICSUR-2012.pdf

permite ejecutar las políticas públicas con transparencia, eficacia y legalidad. El presupuesto es un elemento integrador de los distintos niveles de gobierno, que pone de manifiesto la capacidad de acción del Estado” (Información presupuestaria de Buenos Aires, s.f.)

Este depende del Poder Ejecutivo fijando prioridades que se transforman en programas en el presupuesto. El presupuesto público muestra el origen y el destino de los fondos públicos, éste lo eleva a la legislatura a fines de septiembre de cada año para su aprobación una vez presentado, es la Comisión de Presupuesto y Hacienda de la Legislatura que lo analiza y aprueba antes de que termine el año, luego el proyecto es ley y debe ser ejecutado por el Poder Ejecutivo. El óptimo manejo del presupuesto es fundamental, para lo que se designan organismos institucionales de control a través de las Unidades de Auditoría Interna, la Sindicatura de la Ciudad y la Auditoría General.

Los ingresos públicos provienen de cuatro fuentes:

1) Ingresos Tributarios Propios: que a su vez se pueden clasificar en: Impuestos vinculados a la actividad económica y al consumo (Ingresos Brutos, Sellos), Impuestos patrimoniales (ABL, Patentes) y Otros. Se debe considerar que la mayor parte de los ingresos no provienen de los impuestos patrimoniales, sino de las cargas impositivas a la actividad económica y al consumo. El 76% de los ingresos impositivos de la Ciudad proviene de los Ingresos Brutos, mientras que el ABL y el Impuesto a las Patentes aportan el 19% del total. Se observa una dicotomía muy marcada entre lo que genera de riqueza la Ciudad de Buenos Aires y los recursos que recibe de la Coparticipación Nacional ya que la Ciudad aporta un 25% a los fondos de la Coparticipación Federal y recibe el 1,4% de los mismos.

2) Coparticipación de Impuestos: La Ciudad de Buenos Aires, contrariamente a la mayoría de las provincias, sustenta sus gastos con recursos propios.

3) Ingresos no Tributarios: No todos los ingresos se obtienen de impuestos. El 4% proviene de otras fuentes, como ser:

- Tasas: servicios de fiscalización, habilitación o certificación; uso y ocupación de vía pública; inspección y verificación de obra; tasa de justicia; etc.
- Derechos: derecho de timbre; de cementerio; concesiones; etc.
- Multas: infracciones varias; código contravencional; etc.
- Otros ingresos no tributarios: espectáculos en salas de teatro; museos, etc.

4) Recursos de Capital: Son los ingresos provenientes de la venta de activos y transferencias.

El gasto presupuestario para las políticas sociales en CABA incluye: Educación, Salud, Promoción y Acción Social, Cultura, Trabajo, Vivienda y Alcantarillado. El gasto social representa la mayor parte del presupuesto: en 2009 alcanzó los \$ 11.052 millones, que equivale a un 66% del total¹⁷.

La capacidad de financiamiento depende de la fluctuación de los ingresos, si éstos superan los egresos se tiene un *superávit* en cuyo caso se trata de fondos líquidos que pasan al ejercicio siguiente. Cuando los ingresos son inferiores a los egresos, se denomina *déficit*. En este caso, para cubrir el faltante de dinero se recurre al endeudamiento en términos simples, desde ahí surge la deuda externa que todos los países de nuestra región mantienen en mayor o menor profundidad. Esta reflexión será abordada en el Capítulo IV: 4.1 Políticas Culturales de CABA en relación al Teatro Colón objeto del presente estudio.

2.3 Consumo Cultural Ciudadano

Miller y Yúdice plantean que existe una complicada relación entre el ciudadano y consumidor, ya que ambos se debaten entre el sujeto nacional y el sujeto racional. En lo que el primero representa el deseo según la economía neoliberal y el segundo la realidad del mercado. Los materiales se comercializan para que las personas más eficientes estén produciendo y sus clientes estén contentos. La conducta racional de consumidor está sujeta a cuestionamientos culturales fundamentados en aquello que incentiva el deseo y en la medida en “que materializa las fantasías en mercancías sirve como una manera de tomar conciencia de sí misma: de ahí la aparición de una política del deseo de consumo y centrada en la recepción de algunos grupos discriminados según el género el sexo y raza”.(2004, p.104).

Revisando el marco histórico del consumo cultural según un artículo de Wortman y Bayardo tanto en Latinoamérica como en Argentina, es relativamente reciente la cuestión de los estudios culturales. Los primeros estudios se refirieron de forma inconsciente al consumo cultural puesto que fueron realizados para determinar la mayor o menor asistencia de público a ciertas instituciones. Entonces se destaca en los años

¹⁷ Vease: <http://www.buenosaires.gob.ar/buenosaires2020/informacion-presupuestaria>

sesentas, un estudio sobre el público del Museo Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de Buenos Aires, realizado por Regina Gibaja (1964), basado en una encuesta a los asistentes a exposiciones de pintura, teniendo en cuenta las variables clásicas de la investigación social empírica dominante por esos años en la sociología argentina. Poco más de una década después, en el ámbito literario encontramos el trabajo de Beatriz Sarlo (1983) sobre el alcance de *La Novela Semanal* como folletín de las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires. A partir del análisis de los textos narrativos, dichos estudios aportan elementos cualitativos sobre la constitución temprana de un público lector, desde los cuales Sarlo construye un lector tipo, dada la imposibilidad de realizar entrevistas a los lectores reales. Aún en los ochentas, ese mismo año Nora Mazzotti y Patricia Terrero presentaron una investigación sobre la formación de la cultura popular entre las décadas de 1930 y 1950 en Argentina.

Una iniciativa interesante en posdictadura (1976-1983) ocurrida durante el retorno a la democracia en el periodo gubernamental de Raúl Alfonsín (1983-1989) fue la creación del Plan Nacional de Cultura de 1984 (el primer documento de este tipo) que sin duda planteaba la cuestión cultural como un tema digno de ser analizado, sin embargo el consumo cultural aún no se discutía como una problemática en sí misma sino en relación a otras concebidas como centrales. Posteriormente, en el año 1988 el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, impregnado del nuevo clima político que se vivía no sólo en Argentina sino en América Latina, realizó un estudio de consumos culturales en la Ciudad de Buenos Aires respecto al panorama cultural en el nuevo contexto político. En ese entonces se iniciaron trabajos para evaluar el impacto de las políticas culturales de las incipientes democracias latinoamericanas, con la coordinación de Néstor García Canclini. Dentro de este marco se hicieron cinco investigaciones sobre consumos culturales en las ciudades de Buenos Aires, Lima, México, San Pablo y Santiago de Chile. (Wortman y Bayardo, 2012).

En Argentina el Centro Estudios de Estado y Sociedad realizó en 1989 una exhaustiva encuesta sobre consumo ciudadano, se indaga acerca de los hábitos, comportamientos y gustos de los(as) ciudadanos(as) de CABA y la provincia de Buenos Aires, por lo que fue posible realizar un perfil general en esta materia. Más adelante en la década de los noventa Estados Unidos instauró un recorte presupuestario (discutido en el Consenso de Washington), por lo que se produjo un inminente desfinanciamiento del sector cultural. Pese a esto se elaboraron tres planes de cultura de alcance nacional:

el Plan Nacional de Cultura (1990), el Plan Federal de Cultura (1992), y el Plan Nacional de Cultura (1994), todos ellos durante el primer gobierno de Carlos Menem (1989-1995), estos se orientaban pragmáticamente a formular líneas de acción y acciones concretas en políticas culturales y no a la profunda reflexión que el sector requiere. No obstante en este mismo año gracias a la autonomía otorgada por el poder legislativo a través de la creación de la constitución propia de 1994, la cuestión cultural asumió un destacado lugar en la agenda política urbana, ostensible en la ampliación del número de centros culturales barriales, la realización de recitales al aire libre y de eventos de distinta índole, acciones que generaron una notable convocatoria de públicos. Paralelamente en México Néstor García Canclini publicaba documentos al respecto (1991, 1993, 1994, 1995), pero el tema no tuvo presencia destacada en la investigación ni en la agenda política argentina. También Guillermo Sunkel compiló antecedentes y publicó en 1999 *El consumo cultural en América Latina* (libro reeditado en 2006). Aunque si bien esta industria (editoriales) tenía ranking al igual que “los discos más vendidos” no alcanzaba para establecer una mirada global sobre este sector. (Wortman y Bayardo, 2012). Más adelante en el año 2000, durante el breve gobierno de Fernando de la Rúa (1999-2001), la entonces Secretaría de Cultura y Comunicación de la Nación realizó, junto con la sede de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Argentina, un estudio sobre *Públicos y Consumos culturales en la Argentina*, que pretendía brindar información para planificar la acción oficial en la materia. Sus autores Luis Alberto Quevedo, Ariana Vacchieri y Mónica Petracci (2000), al respecto señalaron a un periódico local “Los número que manejan la encuesta que diseñaron Quevedo, Ariana Vacchieri y Mónica Petracci dicen que en la Argentina el 37,7 por ciento no leyó ningún libro en el último año, que el 59,9 no va al cine nunca y que el 76,2 afirma que no pisa un teatro. Parece malo pero puede ser peor: de los que dicen que van al cine, el 10,5 no fue en los últimos tres meses. De los que van al teatro, el 9,7 no lo hizo en seis meses.”¹⁸

En el gobierno de Néstor Kirchner (2003), desde la Secretaría de Medios de Comunicación, dependiente de la Presidencia de la Nación, se creó el Sistema Nacional de Medición de Consumos Culturales, sistema que propone diseñar políticas culturales, comunicacionales y sociales, basadas en "información actualizada y confiable de

¹⁸(24/12/2000) Cuál es el perfil cultural de los argentinos hoy. Clarín. Recuperado de: https://www.clarin.com/sociedad/perfil-cultural-argentinos-hoy_0_rJiy4FxRYx.html

manera permanente". Para continuar, tres años después, uno de los organismos públicos que se ha destacado (desde su creación en el año 2006) en la publicación de estudios en relación al consumo cultural durante los últimos quince años en Argentina es el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), autodenominado como "un organismo dependiente de la Secretaría de Cultura y Creatividad del Ministerio de Cultura de la Nación que produce, sistematiza y difunde información referida a la actividad cultural". Conformado en términos de Calcagno y D'Alessio por un "equipo interdisciplinario entre técnicos de la Dirección Nacional de Industrias Culturales (SCN) y la Dirección Nacional de Cuentas Nacionales (INDEC)" (2008). Es a la vez una herramienta de gestión y un instrumento de información pública que trabaja con insumos provenientes de distintas fuentes como relevamientos propios, organismos públicos, gobiernos provinciales y cámaras empresarias, entre otros. El SInCA pone a disposición, en diversos soportes, información relativa a la producción, las prácticas y consumos culturales, y la normativa referida a temas culturales. Además, desarrolla varios proyectos que intentan dar cuenta de las diversas facetas de la realidad cultural argentina, como el Mapa Cultural, la Cuenta Satélite de Cultura (CSC), y la Encuesta Nacional de Consumos Culturales (ENCC), entre otros. El Mapa Cultural aporta una mirada panorámica sustentada por el apoyo geográfico que permite ubicar visualmente los bienes culturales que existen en la actualidad. Como declaró Gerardo Sánchez durante una entrevista radial respecto a la cuenta satélite: "se llama satélite porque orbita alrededor del Producto Interno Bruto (PBI) son pequeñas cuentas sobre determinados sectores que no figuran en la medición tradicional publicada en el PBI sobre agricultura, industrias y servicios". Basarse en este indicador universal permite observar la realidad cultural de varios países tal como se demostró en la publicación de la CSC (2005). "La interpretación de los presupuestos de cultura debe tener en cuenta la organización política de cada país así como el grado de centralización y descentralización en la ejecución presupuestaria. La proporción del presupuesto de cultura correspondiente al ámbito nacional en el total del presupuesto es de 0,24% para Argentina, 1% en Uruguay y 0,28% en Chile". (Cuenta Satélite de Cultura, 2005, p.8).

Lo que se reafirma en el informe de Natalia Calcagno y Francisco D'Alessio. "En los últimos años el sector cultural ha mostrado tasas de crecimiento muy superiores a las del promedio de la economía en su conjunto. Esto permite explicar el aumento del impacto relativo de la cultura sobre el PBI, que ha pasado de un 2,3% a un 3% en solo 4

años. Los subsectores de artes escénicas y patrimonio y de diseño han mostrado niveles de crecimiento importantes, aunque en descenso para el año 2007. En coincidencia con esto, su impacto relativo sobre el PBI se ha incrementado en los primeros años, para mantenerse estable en los últimos.” (2008).

Entonces se puede decir que el consumo cultural es personal puesto que se desarrolla en base a las percepciones individuales. Sin embargo, muchas veces está asociado con un consumo colectivo y social. Precisamente en su aspecto social es que se asocia con el concepto de status por que la sociedad necesita verse reflejada en un colectivo, esto suele verse en el consumo de ópera, el ballet o las galerías de arte. En otros casos, el consumo cultural individual está asociado con la interacción y el encuentro social como en el cine o los espectáculos en vivo. Pero en esencia el consumo cultural es individual y muchas veces la decisión de compra se asocia con la posesión del bien.

Por otra parte el consumo de servicios es colectivo y depende de la sociabilidad de los consumidores. Esta fragmentación entre consumo de bienes (individual, en los hogares) y de servicios (colectivo, en la calle) constituye una de las causas de las diferentes demandas determinadas por la interacción social en el consumo de los productos culturales. Los servicios culturales tienen determinadas características que les permiten ser consumidos por muchas personas. En cambio, los bienes son consumidos por una sola persona a la vez. Mientras que en los servicios, si bien no hay un fetichismo respecto de la propiedad del bien, sí existe el entorno de la interacción social. (Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires (OIC), 2000).

El consumo cultural se constituye como una práctica específica según los productos culturales. En este sentido, se ha propuesto que los bienes culturales, es decir, los bienes ofertados por las industrias culturales o por otros agentes que actúan en el campo cultural (como el Estado o las instituciones culturales) se distinguen porque son bienes en los que el valor simbólico predomina por sobre su valor de uso o de cambio. “Datos como el aporte de las industrias culturales o del sector cultural en su conjunto al Producto Bruto Interno, su papel en la creación de empleo e ingresos para la población, los volúmenes de bienes y servicios exportados, su incidencia en la entrada de divisas y en el equilibrio de la balanza comercial, los distintos tipos de consumos culturales y los gastos asociados con ellos, resultan fundamentales para la discusión, definición e

implementación de negocios privados y de políticas públicas.” (Bayardo R. , 2013, p. 19).

Según García Canclini: Los productos denominados culturales tienen valores de uso y de cambio, contribuyen a la reproducción de la sociedad y a veces a la expansión del capital, pero en ellos los valores simbólicos prevalecen sobre los utilitarios y mercantiles. Un automóvil usado para transportarse incluye aspectos culturales; sin embargo, se inscribe en un registro distinto que el automóvil que esa misma persona —supongamos que es un artista— coloca en una exposición o usa en una performance: en este segundo caso, los aspectos culturales, simbólicos, estéticos predominan sobre los utilitarios y mercantiles (1999, p.42). Así, el consumo cultural llega a ser definido como “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (García Canclini, 1999, p. 42). Esta es la definición operante que ha orientado buena parte de las investigaciones sobre consumo cultural realizadas en América Latina durante los años 90.

2.3.1 Consumo de ópera

Si bien el estudio de indicadores culturales, es un terreno reciente y sujeto al marco institucional, comienza a arrojar un punto de partida para concebir la cultura como una actividad que impacta en la sociedad pero que debe consolidarse como sector para fortalecer los procesos en curso. Para deducir la importancia de la aplicación del marketing en la difusión de los productos culturales, es necesario comprender los procesos de producción actuales y qué tanto ha incrementado el consumo cultural en el país. La educación en artes es mucho más importante que otras características personales, como el nivel de educación, y restricciones como los precios y la concentración geográfica de los eventos. En el caso de la frecuencia, aspectos como la edad y la ocupación son factores importantes para determinar el número de visitas a teatros; en el caso del ballet lo son la edad y el origen étnico, mientras que en la ópera son importantes la ocupación y el nivel educativo. Palma y Aguado (2014, p.155).

Cabe mencionar que existe una polémica sobre las reacciones de la demanda cultural frente a las variaciones de los precios, ya que es distinto el caso de los bienes culturales a los espectáculos en vivo, la principal diferencia entre ambos radica en que el primero presenta una clara elasticidad de los precios según las cantidades

demandadas y en las presentaciones en vivo no se puede determinar con certeza debido a su subjetividad en cuanto a que no es un bien tangible. Al respecto en la publicación N°4 de la Revista del Observatorio de industrias Culturales de Buenos Aires señala que algunos autores afirman que “se debe tener en cuenta que estas investigaciones consideran la elasticidad de la demanda de todo el conjunto del espectáculo en vivo, o algún sector importante del mismo, no la de cada institución en forma individual. Se esperaría normalmente que la curva de demanda de la misma sea más elástica que la del conjunto de espectáculos en vivo, ya que la elasticidad crece con la mayor disponibilidad de sustitutos. Siempre que la organización no sea un monopolio local, el producto del resto de las organizaciones es un sustituto para el consumidor. Por lo tanto, si una institución individual decide incrementar sus precios, mientras sus competidores no lo hacen, la recaudación puede llegar a bajar”(2006).

La ópera tuvo un pasado glorioso, en el siglo XIX una porción de la ciudadanía latinoamericana podía ver y escuchar ópera en otros países, hacía lo que fuese necesario para estar presente en un espectáculo de estas características. “¿Amante de la ópera? Ya lo era desde los 15 años, cuando desde las cinco de la mañana, hacía cola frente a las taquillas cerradas del Palacio Garnier¹⁹ para obtener una de esas famosas "butacas del frente" que permitían verlo y oírlo todo, aunque fuera desde muy arriba (...) era también la época en que comprábamos entre dos una sola localidad para un determinado ciclo de El Anillo de Wagner en París, echando a suerte quién asistirá a dos actos y quién sólo tendría derecho a no ver más que uno". (Pierre-Jean, Rémi, 2003, p.11). Es que para un sector es muy común asistir a estos espectáculos mientras que para otros sectores no existe la necesidad. Es uno de los consumos más difíciles de definir puesto que existen grandes contradicciones. La realidad sobre el consumo de ópera en estadísticas desde sus comienzos en el país es desconocida, existen algunas notas en prensa que difunden su repertorio en “El Argos” (12 de mayo de 1821) y “La Gaceta de Buenos Ayres” (2 de junio de 1810) por lo que se trabajará con la información encontrada a la fecha.

En el 2000 la Secretaría de Cultura de la Nación se realizó un informe sobre Industrias Culturales en el MERCOSUR que otorgó una visión panorámica sobre la realidad de consumo en esos países, pero dadas las características de este estudio no se

¹⁹Debe su nombre al arquitecto Charles Garnier es también conocido como la Ópera Nacional de París, es un imponente edificio de estilo neobarroco del siglo XIX que inspiró la conocida obra "El Fantasma de la Ópera".

profundizó sobre subsectores. Trece años más tarde el SInCA realizó la Encuesta de Consumos Culturales y entorno digital: Teatro y otros consumos culturales, estudio que permite observar la ópera como subsector además de conocer los consumos culturales de los ciudadanos argentinos. La dimensión de la muestra fue de 3.574 casos efectivos, sobre un total de 3.600 casos planificados inicialmente. Se realizó a través de entrevistas domiciliarias y de aplicación personal. El formato adoptado fue semiestructurado con predominio de preguntas cerradas, y la extensión alcanzó alrededor de 128 preguntas. Se aplicó a población de 12 años y más residente en localidades de más de 30.000 habitantes de todo el país. El trabajo de campo fue realizado durante el primer semestre de 2013 por la Universidad Nacional de San Martín y contó con la colaboración del Centro de Investigaciones en Estadística Aplicada (CINEA) dependiente de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

El cuadro muestra el total de respuestas positivas a la opción “asistió alguna vez” para cada una de las alternativas culturales propuestas. Como se puede ver, los lugares o espectáculos culturales más visitados son el circo, los carnavales, las ferias y exposiciones artesanales, y en cuarto lugar los museos. Por su parte, la ópera, los conciertos de música clásica y los archivos históricos fueron las opciones menos elegidas en el periodo 2013.

OTROS CONSUMOS CULTURALES RECIENTEMENTE REALIZADOS		OTROS CONSUMOS CULTURALES	
FERIAS Y EXPOSICIONES ARTESANALES	38%	CIRCO	84%
CARNAVALES	24%	CARNAVALES	76%
FIESTAS RELIGIOSAS	21%	FERIAS Y EXPOSICIONES ARTESANALES	76%
CENTROS CULTURALES	20%	MUSEOS	67%
PEÑAS MUSICALES	14%	MONUMENTOS	63%
MONUMENTOS	14%	PEÑAS MUSICALES	62%
FIESTAS GASTRONÓMICAS	13%	FIESTAS RELIGIOSAS	60%
PARQUES NACIONALES	11%	PARQUES NACIONALES	54%
PRESENTACIONES DE DANZA	11%	FIESTAS GASTRONÓMICAS	54%
MUSEOS	10%	CENTROS CULTURALES	52%
MUESTRAS DE PINTURA/DIBUJO	9%	MUESTRAS DE PINTURA/DIBUJO	42%
MUESTRAS DE FOTOGRAFÍA	7%	PRESENTACIONES DE DANZA	42%
MUESTRAS DE ESCULTURA	7%	KERMÉS	38%
CIRCO	5%	MUESTRAS DE ESCULTURAS	36%
RUINAS/YACIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS	4%	RUINAS/YACIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS	35%
KERMÉS	4%	MUESTRAS DE FOTOGRAFÍA	32%
ARCHIVOS HISTÓRICOS	4%	ARCHIVOS HISTÓRICOS	24%
CONCIERTO DE MÚSICA CLÁSICA	3%	CONCIERTO DE MÚSICA CLÁSICA	19%
ÓPERA	1%	ÓPERA	14%

En este estudio resulta significativo el bajo nivel de consumo que genera la ópera en Argentina puesto que sólo el 14% de la población asistió alguna vez, de ellos sólo el 1% fue hace uno a seis meses, el 0.9% asistió hace siete a doce meses (en el año 2012), el 3% uno a tres años atrás (2012-2009), 2% cuatro a diez años (2008 a 2003) y 6% fue hace más de una década atrás es decir antes de 2003. Mujeres y hombres concurren de manera casi pareja, con un 15% y 13% respectivamente, mientras que los adultos mayores entre 50 y 65 años (con un 21%) son quienes lideran este consumo cultural (aunque siempre en el marco de los últimos 10 años) por lo que se comprueba que el mayor consumo está en los adultos mayores. Según los resultados que arrojaron esta encuesta la asistencia a la ópera está muy vinculada al nivel socioeconómico: 40% en el Nivel Socioeconómico en Argentina (NSE) contra 4% en el NSE más bajo (es decir, una brecha de diez veces). Si se comparan las diversas regiones del país, Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) muestra mayores porcentajes de asistencia a la ópera respecto de las demás regiones (20%), mientras que Nordeste Argentino (NEA) y Cuyo exhiben los menores porcentajes, ambos con un 6%. Cuatro años después se publicó la Encuesta de Consumos Culturales 2017 ejecutada por el mismo organismo público sobre el gasto en prácticas digitales: internet, cable y celular, que representan el principal ítem en el gasto cultural total en pesos argentinos (ARS) equivalente a la suma de \$1.125 por mes. Este monto duplica el del resto de los gastos en cultura considerados según consumo promedio mensual en la categoría prácticas digitales y deja al teatro (con ARS \$67,9, los libros y revistas en ARS \$62,52) entre los consumos a los que se destina un menor gasto promedio por mes.

De los consumos culturales menos seriados o industriales, el más frecuente es el circo (el 70% de la población visitó uno al menos una vez), seguido por los carnavales, las ferias y exposiciones artesanales (54%), las peñas musicales (48%) y las fiestas religiosas (35%). En cambio, las expresiones culturales que menos convocan a los argentinos son las más asociadas con la “alta cultura” o “la cultura de elite”: la ópera y los conciertos de música clásica, que no fueron consumidos por alrededor del 90% de la población.

El relevamiento de información recabado que arrojó la encuesta de consumo del año 2013 dista bastante de la realizada cuatro años más tarde en 2017, ya que se incrementó el consumo ciudadano de internet así como el crecimiento exponencial de la digitalización de contenidos culturales posible gracias a la expansión de la red de

internet, junto con la masividad del uso de celular. Esto permite decir que, potencialmente, hoy podemos acceder a la cultura en cualquier momento y lugar. Por lo que prestar atención exclusiva a una práctica o consumo determinado es algo cada vez menos usual en los segmentos etarios jóvenes. Esto también implica un cambio en la lectura, ya que disminuye en libros pero aumentan las actividades que ofrece internet en torno a lectura de blogs, revistas de críticas, o redes sociales, lo que finalmente deja como resultado un cambio de dispositivo no de hábito lector. Así mismo cae el consumo de cine, pero aumenta el consumo de películas descargadas por internet desde los hogares porteños, más aún se escucha más música a través de la web pero se compran menos discos físicos. Vivimos entonces en una época con disponibilidad a todo tipo de contenidos al alcance de nuestras manos y en cuestión de segundos, lo que implica un aumento en el costo de oportunidad en el uso del tiempo, ya que elegir una actividad en particular implica dejar de hacer muchas otras. Entonces nuestro tiempo de atención exclusiva se vuelve cada vez más escaso.

A diferencia de los consumos culturales ya mencionados, las prácticas presenciales y activas se vieron gravemente afectadas, mientras que en 2013 el 19% de la población asistió al teatro, en 2017 sólo lo hizo el 11% esto representa una reducción de poco más del 40%, también prácticas como ir al cine o a recitales en fin todo lo que implica desplazamientos, un costo específico de dinero y atención completa del espectador. Estos cambios en los patrones de consumo también han tenido su correlato en el gasto cultural que aumentó sensiblemente. Ya que para estar conectado y acceder libremente a diversos tipos de contenidos digitales es necesario destinar más recursos económicos, en detrimento de consumos analógicos. En términos generales esta situación se ve replicada en otros países de latinoamérica, motivo por el cual este tipo de estudios se vuelven vitales para identificar las estrategias necesarias y actuar en base a los paradigmas actuales de consumo cultural.

Capítulo III Teatros de ópera

La situación de los teatros líricos generalmente es compleja por lo exigente que resulta su mantención. La escasez de recursos financieros cada cierto tiempo requiere de toda la creatividad de sus directores o directoras, muestra de ello es que el Teatro Real de Madrid estuvo en conflicto sindical durante todo el año 2003 y la temporada corrió el

riesgo de no presentarse, tres años más tarde en mayo de 2006, Stéphane Lissner, el director artístico de la Scala de Milán, declaró: "La Scala está en una situación catastrófica. Está completamente vacía y sin programación" ⁶. El primer ministro Silvio Berlusconi decidió rebajar el gasto de cultura en un 40 por ciento y los principales teatros líricos -el de Roma, por ejemplo- entraron en conflicto. ⁷, En Chile se estudia la posibilidad de reducir en un 30% los cuerpos estables del Teatro Municipal de Santiago. En Estados Unidos han cerrado numerosos espacios líricos por falta de financiamiento estatal.

Debido a las características que los teatros de ópera poseen, se precisa entonces fortalecer las alianzas estratégicas que permitan participar de un movimiento operístico a nivel internacional. En términos concretos en la actualidad existe la Federación Europea de Asociaciones de Teatros Líricos (FEDORA) entidad creada en 2003 que reúne a las asociaciones de amigos y fundaciones de al menos tres teatros líricos de Europa tales como: L'Opera de Paris, el Covent Garden de Londres (Royal Opera House) y el Teatro Alla Scala de Milán. Además dos años después en 2005 bajo en nombre de Ópera XXI se constituyó la Asociación de Teatros, Festivales y Temporadas Estables de Ópera en España con 32 organismos asociados a la fecha. También desde el año 2007 existe la Ópera Latinoamericana (OLA) constituida legalmente bajo leyes chilenas, autodefinida como "una organización sin fines de lucro que agrupa teatros de ópera iberoamericanos cuya misión es difundir y promover el arte lírico en la región"²⁰, está integrada por instituciones de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, Estados Unidos, México, Perú y Uruguay, que cada año se reúnen para trazar nuevos énfasis y objetivos. Su sede se encuentra en Santiago de Chile y hasta la fecha cuenta con más de 20 miembros de 11 países latinoamericanos y españoles. En suma la revista de ópera internacional, Ópera World, es una de las primeras revistas de ópera, dirigida por un panel estable de 14 reconocidos profesionales de la ópera y el periodismo además de colaboradores de todo el mundo.

Es clara la relación existente entre ópera entendida como una composición musical y sus edificios. Según Voss los teatros públicos profesionales sin fines de lucro, se pueden clasificar según su estructura organizacional orientada hacia cinco objetivos:

²⁰ Véase: <http://www.operala.org/>

a) Teatros públicos con orientación prosocial: son aquellos que tienen por fin último captar nuevos públicos por lo que fortalecen sus áreas de extensión y fomentan el aumento de capital cultural dentro y fuera de su propia sede, movilizando colectivos sociales específicos.

b) Teatros públicos con orientación artística: su público está principalmente compuesto por personas con experiencias artísticas previas, sus autoridades mantienen contacto con escuelas y talleres autorales y actorales. Se financian gracias a aportes de privados pero en su mayoría dependen del Estado.

c) Teatros públicos con orientación financiera: se dedican a aumentar sus ingresos propios. Tienen precios segmentados, reducen sus costos operativos arriesgando la calidad artística y emplean más personal en actividades de fundraising para solicitar apoyos y soportes financieros a empresas y fondos estatales. Prefieren remontar obras reconocidas colectivamente en vez de arriesgarse con un nuevo montaje.

d) Teatros públicos con orientación al mercado: construyen su programación en base a las exigencias del público, prefieren el remontaje de obras entretenidas y conocidas con artistas famosos o reconocidos por lo que no producen innovación artística ni se relacionan con la comunidad.

e) Teatros públicos con orientación al reconocimiento público: tienen un profundo interés en el reconocimiento de la excelencia, por lo cual su actividad está dirigida a la obtención de premios y al elogio de la crítica. El Teatro Colón califica en este tipo de teatro ya que desde un comienzo se ha mantenido gracias al innegable reconocimiento otorgado por la ciudadanía, aunque este aspecto no se ve reflejado en su asistencia. En un sentido complementario acerca del rol de la organización artística, Kotler y Scheff afirman: “La organización artística traslada el arte al público y el público al arte. Sin embargo, no hay que olvidar que lo que tiene el poder es el arte en sí mismo; el poder de conmover el alma, de levantar el espíritu, de expandir la mente. El arte es un sistema abierto: constantemente crea, engaña, mina, enfrenta, reta. Y el gran arte perdura, trasciende el tiempo y el espacio. [...]. La organización es un sistema cerrado, controlado, sistematizado y resistente al cambio. Esa resistencia es lo que hay que derribar. Las organizaciones artísticas deben cambiar continuamente para no perder su eficacia. Han de transformar sus estructuras internas, su forma de hacer negocio, a veces

incluso su misión. Pero, por encima de todo, deben escuchar a las partes que la integran”. (2004, p. 840).

3.1 Situación de los Teatros de ópera en el Cono Sur

Con la finalidad de obtener una mirada integradora de lo que acontece en la región sobre los teatros de ópera es necesario revisar la realidad de los países cercanos y de esta manera, identificar los agentes que componen la situación particular del Teatro Colón según la realidad Argentina. La ópera y el ballet llegaron a Sudamérica inevitablemente con la migración Europea puesto que, con el proceso de mestizaje y sincretismo cultural, se adoptaron sus costumbres. También su temática universal contribuye a su rápida expansión a lo que Leandro Iglesias agrega: “Las óperas son muy parecidas a las novelas en términos de donde se desarrollan, la envidia, el amor la traición seguramente va a seguir así, de acá a 4000 mil años vamos a vivir con esas mismas dificultades, el problema es cómo expresarlas como señalar o como remarcar aquellas cosas que nos pasan para observarlas para aprender de ellas y expresarlas, eso es lo que logran las expresiones artísticas” (L. Iglesias, comunicación personal, septiembre de 2017).

En cuanto a la construcción de los edificios teatrales es posible reconocer al Teatro Municipal de la Paz de Bolivia como el teatro más antiguo de la región creado en 1845, seguido por el Teatro Municipal Ignacio A. Pane en Paraguay (1855), después el Teatro Solís de Uruguay (1856), el Teatro Municipal de Chile en (1857), seguido de el Teatro Municipal de Caracas en Venezuela (1881), posteriormente el Teatro Nacional de Sucre de Ecuador (1886), el Teatro Cristóbal Colón de Colombia (1892), luego el Teatro Colón de Argentina (1908) y finalmente Brasil y Perú con el Bra Theatro Municipal de Sao Paulo Azul (1911) y el Teatro Municipal de Lima (1920) respectivamente.

Lo paradójico es que existen autores que reconocen a Perú como los primeros en presentar una ópera en el continente americano, afirmando que la primera ópera respondió a una solicitud que hizo Torrejón de Velasco el Virrey del Perú, Melchor de Portocarrero y Laso de la Vega, para un espectáculo a realizarse en su Palacio de Lima, con motivo de los dieciocho años que cumplía el rey Felipe V, en el primer aniversario de su reciente coronación. (Álvarez, 2014).

Más allá de la anécdota, la creación de dichos Teatros se volvió necesaria en Europa por la espectacularidad que el estilo genera y en respuesta a una realidad social donde la presencia del Estado o Monarquías fortalece y/o patrocina la cultura. Con ello se comprende que la adopción del canto lírico como si fuese propio es una de las consecuencias tangibles del proceso de mestizaje. Lo que afirma que la cultura de “los países latinoamericanos son el resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas [...] del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas”. (García Canclini, 2012, p.71).

La actual globalización vuelve más evidente la constitución híbrida de las identidades étnicas y nacionales y de la multiculturalidad, porque la globalización según García Canclini no es “un simple proceso de homogeneización sino de reordenamiento de las diferencias y desigualdades sin suprimirlas. Por eso la multiculturalidad es un tema indisoluble de los movimientos globalizadores” (1995, p.13). “El objeto de estudio no es la hibridez sino los procesos de hibridación” (2000, 2001); procesos de hibridación que junto a las estrategias de reconversión por parte de sectores sociales hegemónicos o populares llevan a relativizar cada vez más la noción de identidades y, en consecuencia a clausurar las pretensiones de establecer autenticidades, así como, a poner en evidencia el riesgo de establecer identidades locales autosostenidas y radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización (2001, p.6). En tiempos de globalización, García Canclini sigue profundizando en el análisis sobre el cambio de los referentes espacio-temporales con los que estamos acostumbrados a examinar los procesos de construcción de las identidades. Para él, en la era de la globalización, las identidades se construyen en el espacio de las comunidades transnacionales y desterritorializadas (1995, 1996), en la esfera de la comercialización de bienes culturales y en el consumo de símbolos y objetos transnacionales. Pero, lo anterior no significa que los procesos de globalización arrasen con los procesos locales de construcción de las identidades (1996); puesto que las naciones y las etnias siguen existiendo, aunque la tendencia sea dejar de ser productoras de cohesión social (1995, p.129). Así, que de lo que se trata en tiempos de globalización, no es del riesgo de la desaparición de las identidades locales sino de “entender cómo se reconstruyen las identidades étnicas, regionales y nacionales en procesos globalizados de segmentación e hibridación cultural” (1995, p.129) y el carácter conflictivo de su construcción (2001, p.14).

Bajo esta mirada se construyen los teatros de ópera en el Cono Sur. A continuación se revisará brevemente el contexto histórico de Chile, Argentina y Uruguay.

3.2 Teatro Municipal de Chile

Si bien el teatro lírico latinoamericano tiene sus orígenes en la época virreinal, las primeras funciones de ópera propiamente tales que tuvieron lugar en Chile fueron los montajes italianos que recalaban en el puerto de Valparaíso a principios del siglo XIX. Estos espectáculos se realizaban de manera privada, puesto que no existían aún teatros ni salas públicas, algunos de ellos organizados por la Sociedad Filarmónica en Santiago. La ópera se conoce en Chile desde 1827. Esto lo convierte en el sexto país americano en que el género fue introducido, después de Perú, Estados Unidos, México, Brasil y Argentina.

En lo que concierne a Chile, fue la introductora del género Isidora Zegers.(Alvarez, 2014, p.29) teniendo bastante éxito entre sus pares. “Tanto cundió en Santiago la afición por la música que al impulso de Isidora Zegers se fundó en 1827 la Sociedad Filarmónica, la que funcionó durante largo tiempo en la llamada Casa de los Velasco, que todavía existe en Santo Domingo con la actual Mac Iver”. (2014, p.30)

Hasta 1831 se presentaron varias óperas bufas y semibufas, a cuyas funciones asistían los más poderosos y conspicuos miembros de la sociedad santiaguina, incluyendo a autoridades, intelectuales y políticos como Andrés Bello y Diego Portales²¹. Pese a la selecta convocatoria, las referencias indican que se trataba de espectáculos caracterizados por el desorden y el bajo nivel artístico.

Desde ese entonces el Teatro Municipal de Santiago es el epicentro cultural más antiguo del país y escenario fundamental de obras de todo el mundo. Destacan sus funciones de ópera, ballet, conciertos sinfónicos y de cámara y teatro. Perteneciente a la Ilustre Municipalidad de Santiago, fue declarado Monumento Nacional en el año 1974. El edificio del Teatro fue diseñado por el arquitecto Francisco Brunet des Baines, inspirado en el estilo neoclásico francés. Fue inaugurado el 17 de septiembre de 1857 con la ópera *Ernani*, de Giuseppe Verdi, con un montaje a cargo de una compañía italiana.

²¹ Véase: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100675.html>

Desde sus inicios, el teatro desarrolló una actividad relevante para el desarrollo y difusión de la cultura. El Teatro Municipal actualmente es administrado por la Corporación Cultural de Santiago y alberga a instituciones fundamentales para el desarrollo artístico nacional, como la Orquesta Filarmónica de Santiago, el Ballet de Santiago y el Coro del Teatro Municipal, además de un completo cuerpo técnico que integra los talleres de realización escénica –construcción, vestuario, escultura, entre otros.

Su financiación es compartida entre la fundación privada Amigos del Teatro Municipal (1982) y el presupuesto que destina cada año la Municipalidad de Santiago a través de la Corporación Cultural de Santiago.

3.3 Teatro Solís de Uruguay

No existe en el Uruguay ningún centro cultural de las características del Teatro Solís, tanto en su expresión arquitectónica, como en sus dimensiones y en su potencial para permitir todas las manifestaciones de las artes del espectáculo. El Teatro Solís es un centro de gravitación de la cultura uruguaya. Un factor clave es su dinamización y su proyección internacional como referente de primer nivel en el espacio regional. La presencia activa del Solís en el mercado del espectáculo significa un salto cuantitativo y cualitativo, en la capacidad de la Oferta de Salas. A esto se le suma que el público que concurre habitualmente a los espectáculos clásicos en todos los escenarios del país es escaso. La dirección del Teatro apunta no solo a incrementar el público potencial, sino a diversificar su perfil, ampliándolo, incorporando a nuevos segmentos de población como usuarios frecuentes.

Se trata de una historia en gestación, porque también es la historia de las instituciones que la contienen, como lo son hoy los denominados "elencos residentes"²² -Comedia Nacional y Orquesta Filarmónica de Montevideo-, o de las que sumaron sus representaciones en este escenario como el Centro Cultural de Música y Pro Ópera, y varias compañías internacionales. La aplicación de estas políticas ordenan el espacio urbano y construyen la imagen y significado del mismo. Montevideo, vivió ese debate desde su propia fundación; intentó narrarse en concordancia con los referentes de la Europa occidental a contracara de su integración americana, en un proceso de

²² Vease: http://www.teatrosolis.org.uy/index_1.html

reorganización espacial y de obras públicas que formó parte de la construcción de "la ciudad extendida".

El Teatro Solís, responde en su construcción y reformas a ese modelo, y se posiciona entonces como un escenario privilegiado para ver la representación social. Puede ser visto cuasi como un laboratorio donde conviven diversas representaciones del mundo y se cruzan clases sociales, provocando tanto procesos de homologación de costumbres como de hibridación.

Se financia gracias al aporte de la Fundación Amigos del Teatro Solís (2008) cuyos objetivos son: contribuir a apoyar activamente las necesidades de infraestructura y programación y realizar acciones que desarrollan la financiación de los proyectos artísticos y culturales programados por el Teatro.

3.4 Teatro Colón de Argentina

La población Argentina en el año 1908 alcanzaba los seis millones y medio de habitantes y Buenos Aires tenía un millón trescientos mil. Crecía bajo la presidencia de Figueroa Alcorta (1906-1910) y la indispensable edificación de viviendas empezaba a cambiar la fisonomía de la ciudad con construcciones tales como el Teatro Colón de 1908 (Balmaceda, 2011) y el Teatro Avenida. En ese entonces la actividad operística se expandía fuera de la capital con el Teatro Coliseo (1937), Teatro Argentino de La Plata (1890) y el Teatro Municipal Coliseo Podestá (1886) ambos ubicados en la ciudad de La Plata; el Teatro Municipal de Bahía Blanca (1913), el Teatro El Círculo (1904) en Rosario, el Teatro Independencia (1925) en Mendoza, Teatro del Libertador General San Martín (1891) en Córdoba, Teatro Roma (1904), Teatro San Martín de Tucumán (1951) ex Odeón en la ciudad de Avellaneda y el Teatro Vera (1913) en la ciudad de Corrientes, todos con capacidad para más de 1000 personas sentadas.

El Teatro Colón motivo de la presente investigación, funcionó en su primera etapa desde 1857 hasta 1888 año que fue cerrado una vez aprobada la Ley N° 2381 para la construcción de un nuevo edificio. Éste fue inaugurado el 25 de mayo de 1908 bajo la intendencia del demócrata Joaquín de Anchorena, con una función de la ópera Aida. En sus inicios, el Colón contrataba para sus temporadas a compañías extranjeras; a partir de 1925 contó con sus propios cuerpos estables –Orquesta, Ballet y Coro- y sus propios talleres de producción, lo cual le permitió, ya en la década de 1930, organizar sus propias temporadas financiadas por el presupuesto de la ciudad gracias a la

Municipalización de la institución donde la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires tomó una mayor intervención en las actividades del teatro, compartiendo la administración con el concesionario privado; autorizada por el intendente Radical José Luis Cantilo y mantenida hasta la actualidad. Además esta medida permitió posicionar al Colón ante los otros teatros de ópera de la Ciudad de Buenos Aires, generando empleo para artistas y técnicos nacionales para competir con el creciente consumo de la industria cinematográfica.

Durante este gobierno hasta la intendencia de Carlos Alberto Pueyrredón en el año 1943 se vivieron momentos de estabilidad para este teatro de ópera, sin embargo, experimentó una crisis posterior a la gloria alcanzada desde 1943 a 1960 y una nueva época dorada, que se iría agotando gradualmente hasta finalizar la década de 1980. Ocho años después, en 1988, se efectuó el cierre parcial del Teatro sustentado en la necesidad de reformas técnicas, pero también alentado por una sociedad que padecía una arrasadora hiperinflación, por lo que el Estado compartiría su responsabilidad en privados; buscaría patrocinios y los cantantes aumentarían sus retribuciones con remuneraciones impensadas hace décadas atrás. Si bien la creación de este teatro fue impulsada por el Estado a través de una licitación pública, debido a la envergadura del proyecto, cada vez fue más difícil mantener la iniciativa en pie sólo con el apoyo económico del sector público, por lo que se tornó necesario adoptar la clásica modalidad que adoptan los teatros de ópera en el mundo; el financiamiento mixto. Es un teatro de temporada o de *stagione* que renueva su programación anualmente, no un teatro de repertorio. Asimismo es un teatro de producción propia, que cuenta con talleres especializados para realizar todos los elementos necesarios para la escenificación de un espectáculo de ópera o ballet. En el año 2000 el Teatro recibió una inyección de recursos para ser modificado por segunda vez, con el objetivo de frenar el progresivo deterioro y su eventual destrucción. También se efectuó una actualización tecnológica según las necesidades del siglo XXI. Para lo anterior, el Poder Ejecutivo de la Ciudad, mediante la Subsecretaría de Patrimonio Cultural, convocó a la Dirección General de Infraestructura para ejecutar el llamado “Plan Maestro”.

A fines de esa década, el Plan de Obras establecido en el ámbito del Ministerio de Desarrollo Urbano del Gobierno de la Ciudad abarcó la totalidad del edificio para conformar una intervención integral. “A la ampliación de la envergadura del

emprendimiento, le siguieron los necesarios cambios institucionales del Teatro”²³. Este edificio y la actividad artística que genera, no sólo forma parte de la identidad de CABA, sino que además es una de las instituciones que enaltecen el sentido de pertenencia de los porteños, por lo que fue declarado en el año 2008 Monumento Histórico Nacional.

La programación por temporada requiere la incorporación sucesiva y permanente de personal temporario a los elencos artísticos en cada ópera. El Colón se caracteriza por tener plantas de personal permanente para artistas (en las que revistan los integrantes de las orquestas, los coros y el ballet). Se contrata a los protagonistas o coprotagonistas de sus espectáculos, y también a los directores de escena o de los distintos rubros artísticos de cada espectáculo, es decir, escenógrafo, vestuarista, compositor musical, director de iluminación y figurantes de escena. Esta forma de producir llevó a sostener un proceso permanente de selección o casting de artistas para su posterior contratación para cubrir roles protagónicos y coprotagónicos, el resto de los elencos artísticos son cubiertos por personal de planta: músicos de las orquestas, bailarines del Ballet estable o cantantes del coro.

A la fecha el Teatro Colón de Buenos Aires es testigo de los cambios de gobierno ocurridos en la nación, con más de 110 años desde su creación ha visto al menos veintiséis cambios de gabinete de distintas tendencias políticas, se ha sobrepuesto a varias crisis económicas y es muy probable que siga en pie por varios años más.

Capítulo IV Teatro Colón

Sobre la primera noche de función en el recién construido Teatro Colón ese 25 de mayo de 1908 el sociólogo Claudio Benzecry señala: “Y bien ¿quiénes llenaron el Colón durante el primer año? si bien es imposible reproducir una noche determinada en la ópera, una combinación de varias fuentes primarias (...) y secundarias (...) nos permite intentar reconstruir la arquitectura jerárquica de un auditorio estratificado. En los sitios cercanos a la orquesta, en especial en el primer y segundo nivel de palcos, encontramos a aquellos que habían comprado los abonos hace diez años y el bono municipal para subsidiar la construcción. Esta población de opulentos terratenientes, empresarios del comercio y miembros exitosos de las industrias financieras ocupaban los treinta y ocho

²³Véase: <http://www.haciendoelcolon.buenosaires.gob.ar/puesta-en-valor/historia/>

palcos centrales de los setenta y cuatro que suman los palcos bajos y los palcos balcón”. (2012, p.52).

Sumado a lo anterior, para dimensionar las características de este edificio a continuación se realizará una descripción construida en base a diversas fuentes y a mi experiencia como figurante de escena en dicho teatro. Este se divide en: los ingresos principal y de funcionarios(as), el Salón de los bustos, Salón blanco y palcos oficiales, el Salón dorado, la Sala y Escenario, Talleres y la Biblioteca.

El ingreso principal del público es el acceso por calle Libertad de plaza Vaticano mientras que el de avenida 9 de julio es el de las trabajadoras de la cultura. El ingreso de los trabajadores(as) conduce a dos escaleras una a cada costado y es un paso expedito hacia los camarines, los entrepisos, las oficinas administrativas donde se encuentran los(as) funcionarios(as), el bar etc. La doble distribución de este espacio (una para funcionarios y otra para público) optimiza el tiempo de desplazamiento para las trabajadoras considerando las dimensiones del edificio. Desde el gran hall de entrada de público se accede por una escalinata al foyer de plateas así como al Salón Dorado y al foyer de Bustos, éste se reconoce por las figuras escultóricas de Beethoven, Bellini, Bizet, Gounod, Mozart, Rossini, Verdi y Wagner. En la ornamentación se utilizó mármol de distintos colores y origen. El último tramo de la escalinata, de planta semicircular, da acceso a la galería que conduce, a ambos lados, a las escaleras que llevan al primer piso. El salón Blanco se encuentra frente a la entrada del palco bandeja (llamado también platea balcón) con capacidad para 34 espectadores. En este palco se ubican las autoridades nacionales e invitados internacionales, este salón se utiliza para hacer la antesala a las óperas. Cada uno de estos palcos tiene capacidad para 20 personas, un recibidor, una sala de estar y dos baños. El palco presidencial posee una salida de emergencia y una línea telefónica directa con la Casa de Gobierno. A un costado se encuentra el salón Dorado, éste tiene una superficie de 442 metros cuadrados y suelen realizarse conferencias, conciertos y exposiciones de escenografía, vestuario y fotografía, no tiene un número fijo de localidades.

“Los 75 metros de profundidad en la Sala principal la convierten en una de las más grandes del mundo dedicados a la ópera. Todos los niveles están iluminados con artefactos de bronce. Cuenta con una capacidad para 2.487 espectadores sentados: 632 plateas distribuidas en 22 filas de butacas, 34 plateas balcón, 10 palcos baignoires (también llamados *palcos de las viudas* ubicados al ras de la platea destinados en un

principio a las familias que guardaban luto, utilizadas posteriormente por celebridades interesados en mantener privacidad), 16 palcos *avant-scène*²⁴, 30 palcos bajos, 32 palcos balcón, 36 palcos altos, 10 palcos cazuela, 223 butacas de cazuela, 336 de tertulia alta, 348 de galería, y 78 de paraíso; colmada la sala en grandes celebraciones con público de pie la cifra llega a 4000²⁵.

La sala tiene un enorme artefacto lumínico (conocido como *araña*) de 7 metros de diámetro con al menos 750 ampolletas eléctricas; en su interior se encuentra una plataforma especialmente diseñada para que puedan ubicarse en ella músicos y cantantes y que al ser usada en óperas se logra un sonido que causa un efecto preciso en los espectadores. La cúpula primitiva fue realizada por el artista Marcel Jambon. En 1966 se iniciaron obras de ampliación y modernización del Teatro que aportaron a la superficie total del edificio 9.000 metros cuadrados en varios subsuelos. Se retapizaron butacas, y se instaló un sistema de climatización. La cúpula fue redecorada por Raúl Soldi, quién la pobló con 51 figuras inspiradas en el mundo musical. El escenario está ubicado a la altura del primer piso; sus dimensiones son 34,50 metros de profundidad y 35,50 metros de ancho. El escenario giratorio instalado en 1931, está formado por un disco de 20,30 metros de diámetro que, accionado eléctricamente, puede girar en los dos sentidos. Entre 1987-1989 se renuevan las maquinarias y el equipamiento escénico con sistemas computarizado y de monitoreo. El telón, de origen francés, está bordado en su parte inferior y su peso es tal que al bajarlo es necesaria la ayuda de dos mayordomos (uno para cada lado) que, sujetándolo con una cuerda, frenan su caída. En 2010 el telón fue reemplazado por uno nuevo diseñado por Guillermo Kuitka y Julieta Ascar realizado con materiales ignífugos (ya es conocido el destino de los teatros antiguos por sus materiales inflamables) sin embargo el telón original es usado sólo para algunas ocasiones especiales.

Los talleres se ubican en los tres subsuelos del edificio por debajo de la avenida 9 de Julio, todo lo necesario para realizar una puesta en escena se fabrica ahí, aunque existen bodegas nutridas de vestuarios que se pueden utilizar para otras obras sobre todo para los personajes que forman parte del decorado y generan la atmósfera necesaria. Algunas producciones prefieren traer sus vestuarios y piezas de escenografía original en

²⁴Los palcos en una sala a la italiana, son espacios para cuatro o seis espectadores ubicados a nivel de platea y también en los pisos superiores, según el tamaño de la sala. Los palcos ubicados a ambos lados del escenario se denominan *avant-scène*.

²⁵ Véase: <http://www.operas-colon.com.ar/elteatrocolon.html>

barco para conservar su estilo. La sección de Diseño de Producción fue habilitada en 1938 con talleres de Maquinaria, Escenografía, Utilería, Sastrería, Zapatería, Tapicería, Mecánica escénica, Escultura, Fotografía, Maquillaje y Peluquería. Allí se proyectan y diseñan los trabajos que se realizan en los distintos talleres para cada título de la temporada, se diseñan figurines y una vez aprobada la puesta en escena se lleva a cabo. También existen talleres de Pintura y Artesanía teatral, Luminotecnia, Efectos especiales electromecánicos, y oficina de archivo y registro audiovisual.

Los decorados, muebles, carruajes y demás elementos elaborados en los talleres, se transportan al escenario por medio de un amplio montacargas que corre desde el último subsuelo hasta el escenario. Contigua a la sala de ensayo ubicada en el tercer subsuelo y cerca del montacarga hay un área para confeccionar la escenografía, que luego se traslada al escenario en el montacarga que conecta los 4 pisos. Además en el barrio de Chacarita está ubicado el taller “La Nube” donde se construye gran parte de la escenografía como afirma un periódico local “en un galpón del barrio de Chacarita, los técnicos de las áreas de Escenografía, Escultura, Pintura, Herrería y Utilería -mudadas tras la reciente reforma del teatro- confeccionaban y aprestaban decorados imponentes, entre ruidos de tornos, soldadoras y martillos. Un camión con plataforma permanecía estacionado en la puerta del lugar, bautizado La Nube, para transportar hasta el teatro algunas de las piezas escenográficas que solicitó el *régisseur* de *Elektra*, que coincidentemente será el director general del Colón, Pedro Pablo García Caffi” (La Nación, 8/10/2014).

La biblioteca inaugurada originalmente el 23 de julio de 1940 por el musicólogo Ernesto de la Guardia estuvo activa hasta el año 2006 momento en el que se cierra el T.C. por su remodelación, posteriormente en 2010 se comenzó a abrir parcialmente hasta que el 21 de junio del 2015, se terminó de abrir. Esta biblioteca es pública y gratuita especializada en artes escénicas, cuenta con un promedio anual de 9.000 visitantes por año y está ubicada en un costado del acceso a público de calle Libertad.

El T.C. está compuesto de Cuerpos Artísticos Estables; uno de los más antiguos es el Coro, creado en 1925. En su primera temporada fue dirigido por Achille Consoli y César Stiattesi. Al año siguiente, asumió la dirección Rafael Terragnolo, quien continuó al frente del Coro durante veinticinco años. Entre 1951 y 1967, su director fue Tullio Boni, sucedido en 1968 por Romano Gandolfi. Otros importantes directores del Coro fueron Carlos Berardi, Luis de Mallea, Valdo Sciammarella, Carlos Gandolfi, Andrés

Máspero, Jorge Carciofolo, Alberto Balzanelli, Miguel Martínez, Vittorio Sicuri, Salvatore Caputo y Peter Burian. Actualmente su director es Miguel Fabián Martínez. Además de su importante labor en las temporadas líricas del Teatro Colón, el Coro Estable participa también en conciertos sinfónico-vocales. El Coro Estable está integrado por un número de coreutas que ha ido variando con los años, contando actualmente con una planta de más de 100 cantantes. Para ser personal estable del Coro del Teatro Colón éstos deben pasar por pruebas de excelencia vocal y artística. El o la cantante, además de su alto nivel vocal, debe ser un actor o actriz entrenado(a), pues los directores de escena hoy en día realizan puestas cada vez más exigentes desde el punto de vista visual y teatral. Este se compone de una dirección, coordinación y su ayudante, tenores primeros y segundos, sopranos segundas, bajos, contraltos, barítonos y mezzosopranos.

El Ballet Estable concretó su debut en el mismo año que el Coro (1925) por la necesidad de trabajar con ciudadanas(os) nacionales. su gestación estuvo a cargo de una compañía rusa que prepararon en su debut: El gallo de oro de Rimski-Korsakov con una impronta de estilo moderno a cargo de su director Adolf Bolm de los ballets Russes. Se formaron primeras bailarinas bajo la notable dirección de Margarita Wallmann, Tamara Grigorieva, Bronislava Nijinska, Boris Romanoff y María Ruanova. El organigrama se compone de la dirección artística del ballet estable, maestros de clase y ensayistas, bailarines eméritos, primera bailarina, bailarinas solistas, maestros internos y de repertorio, maestro acompañante de clases, encargada de asuntos internacionales de ballet, coordinadora de ballet y ayudante de coordinación además de kinesióloga que vela por la salud de los profesionales de las artes escénicas de esta institución.

La Orquesta Estable, del Teatro Colón es una de las agrupaciones sinfónicas más antiguas de la Argentina. Fue creada en también en el año 1925 por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (junto al Coro y el Ballet estables) ante la necesidad de contar con una agrupación instrumental propia del Teatro Colón, que tuviera como misión esencial la interpretación musical de las óperas y ballets de la temporada y la realización de conciertos. En sus primeras actividades como grupo estable, en la temporada 1928, la Orquesta Estable fue dirigida Tullio Serafin. Desde 1936 a 1949, fue dirigida regularmente por el austríaco Erich Kleiber, quien hizo eje en el repertorio alemán y la música de Richard Wagner, además de llevar a la agrupación a un nivel de calidad superlativo para la época. Con él se produjeron los estrenos de Juana de Arco en

la Hoguera de Arthur Honegger en 1947 y de La mujer sin sombra de Richard Strauss en 1949. El rendimiento de la Orquesta Estable acrecentó la fama del Teatro entre el público porteño. En 1941, las presentaciones junto a Arturo Toscanini marcaron otro hito. En 1988, los integrantes de la orquesta conformaron la entidad civil Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón para ampliar las actividades del cuerpo artístico. Director musical, concertino y concertino adjunto, primeros y segundos violines, violas (solistas y suplentes), violonchelos (solista y suplente), contrabajos, flautas, flautín, oboes, corno inglés, clarinetes (bajo y requinto), fagotes (solista y suplente) y contrafagot.

La Orquesta Sinfónica de la ciudad de Buenos Aires (O.F.B.A) fue creada en 1946. En los años noventas se presentó en distintos escenarios europeos, de la región y nacionales. Fueron directores titulares de la orquesta, entre otros, los maestros Ferruccio Calusio, Manuel Rosenthal, Jacques Singer, Pedro Ignacio Calderón y Stanislaw Wislocki. En la actualidad, y desde 2007, su director musical es el maestro mexicano Enrique Arturo Diemecke.

También forma parte del Teatro el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (ISATC) creado en 1960. Actualmente, contiene las carreras de Danza, Canto, Academia Orquestal, Dirección escénica de ópera, Preparación musical de ópera y Caracterización. Es el objetivo del ISATC mantener la tradición y abrir ventanas a la actualidad, para conformar un norte académico coincidente con el norte artístico del Teatro Colón. También está el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) es un centro de producción que fabrica escenografías, iluminaciones, vestuarios para generar nuevas obras.

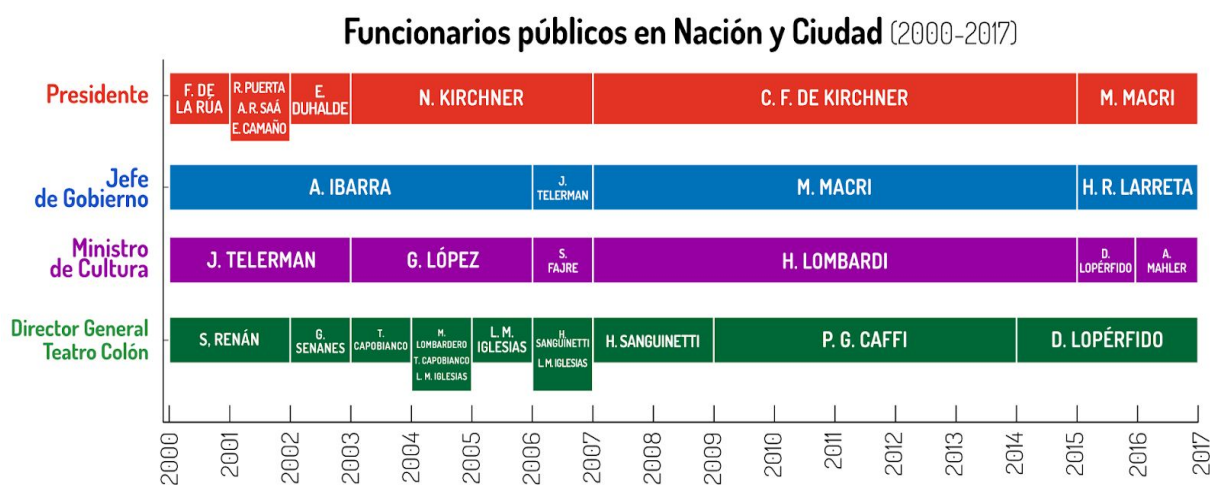
4.1 Políticas culturales de CABA

Actualmente la actividad cultural de las artes escénicas en CABA tiene un organigrama bastante similar al de Nación²⁶; el Jefe de Gobierno de la ciudad autónoma de Buenos Aires es la autoridad máxima que lidera el organigrama, seguido por el Vicejefe de Gobierno y los representantes de cada ministerio.

²⁶ Cabe mencionar que en Nación durante el periodo de estudio hubo tres ministros de cultura, Hernán Lombardi (29 de octubre de 2001 - 21 de diciembre de 2001) Teresa Parodi, (7 de mayo de 2014 - 10 de diciembre de 2015) y Pablo Avelluto (10 de diciembre de 2015 a la fecha) sin embargo no formarán parte del análisis en detalle por estar en Nación.

Una de las acciones que en orden cronológico antecede el comienzo de esta investigación, pero que es necesario mencionar pues contribuye al relato, es el préstamo que fue aprobado a fines de 1998 en el gobierno de Aníbal Ibarra. Según se publica en el sitio del Banco Interamericano de Desarrollo “La restauración del Teatro colón recibió financiamiento del BID a través de un préstamo de apoyo a la reforma fiscal del GCBA (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires), aprobado a fines de 1998 por un total de US\$400 millones. La sola restauración del teatro demanda una inversión de US\$ 25 millones”. (BID, 20 de mayo de 2008) Sin embargo esta es una de varias deudas que contrajo tanto Nación como Ciudad con el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el BID en esos años, lo que condujo a Argentina a sufrir una de las crisis económica y sociales más compleja por la que ha atravesado la nación generando una gran incertidumbre sobre el futuro del país²⁷.

La imagen a continuación permite una visión panorámica de funcionarios públicos en CABA.



*Fuente: Elaboración propia a partir de información pública.

Desde el año 2000 hasta 2017 hubo sucesivos cambios presidenciales, desde F. de la Rúa, R. Puerta, A.R. Saa y E. Caamaño, no cesó hasta 2003 con el gobierno de Néstor Kirchner. La crisis económica nacional era eminentemente un tema de preocupación mundial. Con la estabilidad comenzó un movimiento político en Argentina que duró un poco más de una década (con la continuidad de Cristina K.) al igual que su política

²⁷ En el año 2000 se sanciona la Ley N° 471 que establece las relaciones laborales en la administración pública de la ciudad autónoma de Buenos Aires, ley que sirve como base durante todo el periodo de estudio.

cultural siguió el curso de gestación y desarrollo de una construcción sociopolítica llamada “kirchnerismo”²⁸. La que se caracteriza (ante los ojos de una extranjera) como una época que intentaba proteger lo propio: mantenía la educación universitaria gratuita, estatizó Aerolíneas Argentinas (en 2008), fomentó la industria nacional tanto del petróleo (YPF en 2012) como de Gas del Estado (ENERGAS en 2013). Todo esto en un contexto hostil, puesto que en la región la mayoría de los decisores políticos de los otros países simplemente prefirieron no alzar la voz. Pero como alzar la voz significa sostener la mirada de los demás y permitir que la deuda externa (que Chile, Perú, Bolivia, Paraguay y Uruguay también tienen) crezca de forma inconmensurada, se veía venir lo que ocurrió posteriormente. Con la asunción del empresario Mauricio Macri llegó el “macrismo”, donde los vínculos con grupos de empresarios se vuelven evidentes, la mirada ya no está en proteger lo propio y subir los costos a los empresarios, sino en que el PBI crezca paulatinamente y saldar la molesta deuda externa. En esa lógica las diferencias con los países vecinos se neutralizan, pero a su vez esta situación fragiliza las características propias de Argentina dejando a la intemperie la educación gratuita y la salud a un bajo costo.

El relato cultural del kirchnerismo comenzó a construirse desde el difuso espectro progresista del país, por medio de la alianza con medios afines en periódicos. Un proceso de institucionalización directa e indirecta mediante el reforzamiento sin precedentes de los medios de comunicación públicos. La política cultural del kirchnerismo tuvo un inicio potente desde los años anteriores al 2008/2009, cuando se llegó a un punto en el que comenzó a institucionalizarse y a tener contornos más o menos definidos. Fueron constituyéndose proyectos de federalización de la cultura con el objetivo de descentralizarla y hacerla accesible para otras provincias del país. Bajo la presidencia de Néstor Kirchner se dio un fuerte impulso a los programas de federalización y democratización de la cultura, durante el primer gobierno de Cristina Fernández la tendencia se acentuó a partir de la potenciación del Estado en lo que le concierne como ejecutor de políticas culturales, de su tecnológica y estéticamente renovados medios de comunicación, muestra de aquello es la creación del canal Encuentro en mayo del 2007 con contenidos basados en el currículum del Ministerio de Educación, la organización de diversos festivales de Tango y el avance en legislación

²⁸Peronismo: Movimiento impulsado por el General Juan Domingo Perón basado en la lucha de clases e independencia económica ante los monopolios extranjeros.

cultural que protege las artes escénicas y los trabajadores de la cultura. En varios años se reinventó cultural y políticamente gracias a las redes sociales como los blogs, Twitter y Facebook, que se transformaron en un espacio invaluable para muchos militantes virtuales. Además, la conformación de un multimedios oficialista y la modernización estética de los medios públicos para retomar su función de árbitro en la agenda política, económica y sobre todo, cultural.

A continuación se realizará una breve descripción de lo ocurrido en cada jefatura de gobierno y al interior del Colón (en letra negrita):

Aníbal Ibarra (2000-2006)

El jefe de gobierno Aníbal Ibarra²⁹ participó desde 1996 de cuatro elecciones para Jefe de Gobierno por diferentes agrupaciones políticas: 1996 con el Frepaso, 2000 con la Alianza, 2003 con Fuerza Porteña y 2007 con Diálogo por Buenos Aires. Durante su mandato designó dos ministros, J. Telerman³⁰ y G. Lopez Ibarra³¹. Fue reconocido en su gestión por sus proyectos tanto educativos como culturales (entre ellos la creación de la Usina del Arte). Durante la gestión de Ibarra, se comenzó a definir el Master Plan en base al endeudamiento externo ya mencionado y en el año 2005 se creó la Ley N°1806 que establecía un comité que seguiría de cerca el proceso de restauración del edificio, sin embargo meses más tarde de su creación (06/10/2005) fue vetada (10/11/2005) lo que fue tomado como una provocación para los y las funcionarias de dicho teatro y agudizó los conflictos gremiales. Posteriormente, fue acusado de homicidio culposo³² e incumplimiento de los deberes de funcionario público por la tragedia de Cromañón,³³ ocurrido el 30 de diciembre de 2004 y que causó 194 muertos, suceso que contribuyó a la creación de la Ley N°5240 de Centros Culturales que exige cumplir mínimas normas de seguridad; la Legislatura decidió suspender al Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Aníbal Ibarra, iniciándose juicio político; luego lo reemplazó el vicejefe Jorge Telerman.

²⁹ Aníbal Ibarra es un abogado y procurador 2007 y 2011 fue votado por la ciudadanía como legislador porteño.

³⁰ Jorge A. Telerman es periodista y empresario. Actual director del Complejo Teatral de Buenos Aires.

³¹ G. López es abogado y periodista. Hasta 2003 perteneció a la Unión Cívica Radical y desde esa fecha fundó el partido FORJA, integrante del Frente para la Victoria.

³² <https://www.lanacion.com.ar/829828-sobresayeron-a-ibarra-por-las-muertes-en-cromagnon>

³³ La izquierda diario, 2015. Descargado de:

<https://www.laizquierdadiario.com/El-kirchnerismo-con-Anibal-Ibarra-sello-de-impunidad-por-Cromano>

En medio de esta asfixia económica en ciudad se crea en el año 2001 el Plan “Buenos Aires Crea” impulsado por Jorge Telerman en ese entonces Secretario o Ministro de Cultura. Este Plan Estratégico Cultural pretendía en términos del mismo Telerman conjugar lo cultural dinámicamente “impulsando todas sus expresiones y capacidades: productivas, artísticas, de consolidación ciudadana y de proyección internacional. Es, en definitiva, el espacio estratégico donde la cultura y la ciudad se relacionan de manera indisoluble”.(OEI, 2003) El Plan duraría diez años hasta el bicentenario patrio ya que en 2010 se cumple el Bicentenario de la Revolución de Mayo, primer hito histórico de la independencia de la Argentina. Las principales líneas estratégicas son siete divididas en dos periodos: “Buenos Aires Crea, Hacer para Ser”, 2002-2006 y “Buenos Aires Crea, Vamos al Mundo”, 2007-2010. Todas las líneas que conforman este Plan comienzan con Buenos Aires Crea y se le agrega la temática a la que va dirigido: Talentos, Producción, Difusión, Identidad, Latinoamérica y Mundo Hispano. Este es uno de los intentos más claros observados en Ciudad en materia cultural ya que contempla una visión que se extiende por sobre su periodo administrativo y en su implementación realiza alianzas estratégicas como por ejemplo en la línea de Latinoamérica junto con la subsecretaría de turismo. También llama la atención la creación de la Subsecretaría de Gestión e Industrias Culturales en alianza con la Secretaría de Desarrollo Económico con el fin de promover esta industria, también en el marco de este Plan Estratégico se creó la Subsecretaría de Patrimonio y se inauguró el Museo Carlos Gardel.

Para descentralizar la actividad cultural se llevó a cabo el proyecto “Carpa Cultural Itinerante” para promocionar su apertura un periódico local señalaba: “la carpa tendrá entrada libre y gratuita, funcionará de jueves a domingos, e irá rotando por distintos barrios de la Capital Federal donde permanecerá por espacio de un mes”. (La Nación, 2002) también “En mi barrio y en mi club” que pretendía reforzar la presencia cultural en los barrios de la Ciudad. En la misma línea de lo que hoy es conocido como “El Programa Cultural en Barrios”, conformado hoy por 36 centros culturales, creado para promover el acceso a bienes y servicios culturales de vecinos porteños. Además en el año 2001, se inauguró la “Sala Villa-Villa”, en el Centro Cultural Recoleta y los subsuelos de “La Casa de la Cultura”. Por otra parte se instauró el programa “Estudio Abierto” en noviembre del año 2000. En palabras de su directora Ana María Battistozzi

³⁴ “Estudio Abierto se ha adueñado de plazas, galpones vacíos, edificios desocupados y territorios urbanos desarticulados a los que buscó integrar a cada barrio de una manera vital”. Otra de las propuestas fue “El Espacio de Artes y Oficios” cuya finalidad era ampliar las posibilidades de inserción laboral. Otros programas implementados fueron INCUBA (que promueve el desarrollo de nuevas empresas, brindándoles espacio físico y asistencia financiera y técnica con 25 empresas en 2006) y Festivales, donde se destacó el Festival Buenos Aires Tango con la incorporación de una competencia internacional. Por último creó el BA Set de Filmación pensado para potenciar la filmación en CABA, proyecto que instaló la viabilidad del actual Distrito Audiovisual de Buenos Aires. Si bien algunos proyectos son reconocidos con otros nombres, el valor de este Plan Estratégico es que instaló inquietudes que formalmente sirvieron como precedente y sentaron las bases de los elementos que hoy constituyen el acervo cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Durante su gestión Jorge Telerman (2000 a 2003) designó a Sergio Renán³⁵ y Gabriel Senanes³⁶ para dirigir el T.C. en esos años se implementaron políticas acordes a su visión, planificadas y con un enfoque de apertura del teatro hacia la ciudadanía.

Sergio Renán asumió desde el año 2000 hasta 2002 pero no era la primera vez que estaba en este cargo, tenía una trayectoria previa. En el año 1989 ya había sido Director General (1989 a 1996), en ese entonces creó el Centro de Experimentación del Teatro Colón que comenzó su actividad al año siguiente bajo la dirección de Gerardo Gandini. Denominado originalmente Centro de Experimentación en Ópera y Ballet, funcionó durante sus primeros años en otros espacios hasta que inauguró su propia sala en uno de los subsuelos del Teatro. Hoy conocido como el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC). Renán aseguró a La Nación con respecto a la salud del Colón: “Tal vez es peor que cuando me hice cargo de la dirección con el teatro cerrado, once años atrás. Aspiro a que los problemas se resuelvan y a que el clima de trabajo sea como aquel al que se arribó aproximadamente al año de mi gestión anterior y se fue convirtiendo dentro del teatro en un sentimiento de pertenencia y orgullo. Ese sentimiento es el que me importa recuperar. En aquellos años, la imagen del teatro estaba devaluada en el país

³⁴Entre 2000 y 2007 fue asesora del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad donde diseñó y dirigió el Festival de Arte Estudio Abierto en sus nueve ediciones. En el 2004 fue directora del Proyecto Diálogos Berlín Bs. As. y organizó por primera vez en Bs. As. el evento “La noche de los Museos”.

³⁵ S. Renán (1933-2015) fue actor, director de cine y teatro.

³⁶ G. Senanes es médico, compositor, director de orquesta y periodista.

y el exterior. Su personal se sentía desvalorizado y deprimido y el público, insatisfecho". (La Nación, 2000).

Paralelamente, durante su gestión desde comienzos de 2002 cuando la ciudadanía argentina estaba deprimida, sin poder acceder a sus ahorros, seguían atentos el desenvolvimiento de la política económica. Las conversaciones en los medios incorporaban nuevos términos: tarjeta de débito, corralito, devaluación, pesificación. En este panorama sorprende la cantidad de manifestaciones artísticas y musicales que se producían en la Argentina a pesar de los muchos problemas que aquejaban al país. Se trabajó en una comisión (conformada en 2001) para ajustar el Reglamento de Trabajo para el Teatro Colón que fuera dictado entre el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, representado por integrantes de la Comisión de Relaciones Laborales, y representantes del Sindicato Único de Trabajadores del Estado de la Ciudad de Buenos Aires (SUTECBA) estableciendo un marco legal jerárquico para su óptimo funcionamiento, reconociendo que se regirán en primer lugar por La Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; en segundo lugar La Ley N° 471 y en tercer lugar sus decretos internos (ver anexo N°3, Decreto N°720/002, 2002). Los conflictos gremiales serían constantes en los sucesivos períodos.

La crisis afectó la actividad cultural de Ciudad principalmente por la devaluación de la moneda local ante el dólar en más de un 70%, lo que obligó a la gestión de Renán a reprogramar la agenda de visitas de artistas internacionales, que en su mayoría cobraban en dólares, forzando la contratación de artistas nacionales aunque lamentablemente se pagaban sueldos muy bajos. Entre los elencos que suspendieron sus actuaciones tras la devaluación se encuentran el Ballet de la Opera de París y la producción francesa del Teatro de Estrasburgo "Diálogo con Carmelitas", cuyo costo se ubicaba en los 500.000 dólares. Así también se debió evitar pagar derechos de autor, también remunerados en dólares, debiendo usar obras de dominio público u otras que pertenecieran al teatro. Reuters Gerardo Gandini, director de la Orquesta Filarmónica del Colón afirmó "Es un grave problema, la programación de la filarmónica tuvimos que modificarla y hacer un repertorio de obras que no estén protegidas (por derechos de autor); algunas (obras) están protegidas y eso veremos como lo pagaremos (...) Mientras no se solucione el problema tenemos que adecuarnos a las circunstancias".(Emol, 2001). En cuanto a la distribución de los recursos se estima que el Teatro recibió aprox. 30 millones de pesos (7,5 millones de dólares) destinados casi

en su totalidad al pago de salarios de los más de 1400 funcionarios. Para montar los espectáculos y pagar a los artistas, que en el caso de personalidades extranjeras pueden cobrar hasta 10.000 dólares por función, la institución debió recurrir a la recaudación obtenida por la venta de entradas. Por la boletería se recauda entre cinco y seis millones de pesos por año, ese dinero iba destinado a producir los espectáculos y a pagar cachets (salarios de las figuras contratadas).

Luego de Renán, Gabriel Senanes estuvo sólo un año en la Dirección General, de 2002 a 2003, en una entrevista a un medio de prensa escrito señaló “Nuestra gestión programó, en un tiempo muy corto, lo que restaba de la temporada 2002, construyó la del 2003 y lanzó los concursos artísticos en los cuerpos estables después de 10 años, amén de la estabilización de otras líneas de trabajo, como “El Colón por dos pesos”, (este programa consistía en brindar conciertos especiales a dos pesos con la finalidad de captar la atención de nuevos públicos). También publicamos todas sus cuentas en Internet” demostrando su vínculo con la tecnología. (La Nación, 2003) Durante su gestión, motivado por la crisis que vivía el país se reconoce otra medida popular que se suma a la anterior como fue la iniciativa de mostrar la preparación del cuerpo estable de Ballet en los subsuelos de la Casa de la Cultura: “dice para empezar Marta García, la directora del ballet, con su acento cubano "Queremos mostrarles algo que no se ve: las clases. El cuerpo de los bailarines es el instrumento con el que se expresan y hay que tenerlo bien acondicionado”. (Clarín, 2002). Aunque los asistentes eran 80 por sesión, sin duda es una medida que contribuye a acercar al público y captar la atención de jóvenes que se interesan por este camino profesional.

A quienes también les interesa captar la atención de nuevos públicos es a la Fundación T.C. ya que a raíz de la crisis, creció el número de fundaciones y organizaciones no gubernamentales en el país. Al respecto señala la presidenta de la Fundación Teatro Colón Teresa Bulgheroni en 2003 "Aspiramos a llegar a un público que no es el habitual, que tal vez no viene nunca a las funciones, pero al que le interesa sostener, aun con un pequeñísimo aporte, a un teatro que, sin duda, es patrimonio de todos".(La Nación, 2003)

Tal como afirmó Senanes, realmente pasó un periodo acotado ya que en junio de 2004 presentó la renuncia declarando a un periódico local haber vivido irregularidades "Verifiqué una secuencia de graves episodios con desabastecimiento de insumos para el área artística, ocultamiento o distorsión de información para las tareas cotidianas, y

demora o incumplimiento en el pago a los artistas", en esta nota también afirma que Gustavo López le quitó apoyo a su gestión con lo que justifica su determinación (La Nación, 2004). Su sucesor fue el regisseur Tito Capobianco (desde el 16 de junio de 2004 a 2005) que en ese entonces trabajaba en teatros de ópera de Estados Unidos. Una de sus primeras medidas es un clásico ejemplo de deshacer lo que se hizo en la administración anterior y sin mayores explicaciones suspendió el ciclo "El Colón por dos pesos" también "reincorporó a Mario Carciofolo (que se había ido al Argentino de La Plata durante la gestión de Gabriel Senanes en el Colón) y puso como su mano derecha, durante su ausencia, a Ricardo Morales"³⁷. La gestión de Capobianco es bastante criticada en una nota emitida en Página 12 por llevar al Colón a su punto "más pobre en cuanto a programación y a su grado más cercano a la destrucción teniendo en cuenta las cuestiones administrativas y presupuestarias, desde su creación en 1908" (Página 12, 2005).

El ministro Gustavo López (2003 a 2006) designó como director general del T.C. a Tito Capobianco³⁸, Marcelo Lombardero y Leandro Manuel Iglesias³⁹. En casi tres años de mandato, este ministro se mostró cercano a la prensa del conglomerado Clarín y La Nación presentando su postura ante los conflictos gremiales, demostró firmeza en las negociaciones cuando en el año 2005 decidió cerrar el teatro ante una nueva amenaza de paro. "Los tres primeros puntos ya lo habíamos resuelto, o estaban en camino de resolverse cuando se presentó el petitorio, pero eso no importó y en un acto irresponsable y delirante la delegación gremial de base llamó a una nueva huelga. Los dirigentes y la conducción gremial no respaldaron el paro que, además de ser ilegítimo, es ilegal", declaró a la Nación en 2005.

Luego de la renuncia de Capobianco en junio de 2005, que dejó como lección no pensar que la solución a los problemas vendría de afuera, sino que los cargos directivos debían designarse entre personas que tengan una reconocida trayectoria en el teatro, asumió Marcelo Lombardero⁴⁰ como Director General y Leandro Manuel Iglesias como Director Administrativo. Gustavo López quien ocupaba el cargo de secretario de cultura

³⁷ La Nación: Nueva etapa en el Colón, 19/07/2014. Descargado de:

<https://www.lanacion.com.ar/619700-nueva-etapa-en-el-colon>

³⁸ T. Capobianco es director de teatro y ópera argentina que fue director general de las compañías de ópera de Cincinnati, San Diego y Pittsburgh.

³⁹ L. M. Iglesias es contador y administrador del Teatro Argentino de la Plata y actualmente del CCK.

⁴⁰ M. Lombardero es barítono en teatros de América y Europa, integró el Coro de Niños y luego el Coro Estable del Teatro Colón de Buenos Aires. Actualmente es Director de la Ópera de Cámara del Teatro Colón.

señaló a la prensa: “Nos encontramos frente a una crisis estructural, sistémica, y debemos reconocer que los sucesivos intentos por encontrar una solución no fueron exitosos. Las personalidades de gran trayectoria que asumieron alternativamente el desafío de dirigir nuestro Teatro no lograron, pese a su indiscutida idoneidad y profesionalismo, construir un sistema de organización y gestión sustentable, adecuado a la dimensión y complejidad del Colón”. (Clarín, 2005) Ese mismo año debido a los conflictos gremiales que exigen alza de sueldo de los cuerpos estables entre otras, se tomó la decisión de anticipar el cierre parcialmente del teatro por las amenazas constantes de paro, a lo que H. Sanguinetti afirmó a La Nación ese año que se vivía “una situación insostenible por una verdadera anarquía gremial. Hasta que se recuperen una mística y la dignidad del trabajo, el teatro así no puede seguir. Es todo muy deplorable. Los abonados van a estar muy enojados, y con razón, pero la cosa así es muy difícil de conducir: Lombardero es un hijo del teatro, ha nacido artísticamente en esa casa y ni él está en condiciones de solucionar los problemas que se van planteando, a veces por grupos muy reducidos. Son temas que hay que resolver; el teatro no puede seguir haciendo el papelón permanente. Esto daña enormemente al Colón y al espectador, que debe ser sagrado”.

En el año 2006 en la gestión de Leandro M. Iglesias se dió cierre definitivo a la actividad dentro del Teatro (para continuar con la restauración planificada años atrás en miras al centenario) por lo que todo lo que sucedió desde este año hasta 2010 se realizó extramuros. La temporada lírica se realizó en el Coliseo y la Filarmónica en el Gran Rex como su sede principal, aunque también presentó algunos conciertos en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín. El Ballet, por su parte, estaba repartido entre el Alvear y Hebraica donde realizó los ensayos y las clases (al igual que el Coro), en el Teatro Presidente Alvear se desarrollarán las demás funciones del Ballet Estable. La Ópera de Cámara del Teatro Colón en el Teatro 25 de Mayo en Villa Urquiza. Iglesias reiteraba a la prensa acerca de la propuesta del año siguiente que "debemos responder a la necesidad que tiene el teatro de generar o de promover la generación de un nuevo público".(La Nueva, 2005).

Jorge Telerman (2006-2007)

Luego de la tragedia de Cromañón Aníbal Ibarra rápidamente fue destituido de su cargo por su contrincante de elecciones Jorge Telerman, quien para es entonces ya había

cesado sus labores como ministro. Con respecto a su gestión en 2006 J.Telerman aseguraba cuando ejercía el cargo de viceJefe de Gobierno, en la apertura de sesiones de la Legislatura: “En el Teatro Colón se adoptaron una serie de medidas para mejorar las condiciones laborales de los trabajadores, con la seguridad de que la satisfacción de esas legítimas aspiraciones redundaría positivamente en el normal funcionamiento de nuestro primer coliseo. Se realizaron paritarias por primera vez en la historia del teatro, se blanquearon todos los salarios, se convocó a concurso a los trabajadores esceno-técnicos y se aumentaron los sueldos en un promedio del 32 por ciento”.

También en el mismo comunicado señaló que “con la finalidad de restaurarlo, ponerlo en valor, y actualizarlo tecnológicamente, se avanzó en una nueva etapa del Plan Maestro de Obras para el Teatro Colón. El objetivo apunta a que el coliseo mayor festeje su centenario en el 2008, absolutamente renovado en su aspecto edilicio. La inversión total será de 20 millones de pesos, con financiamiento público y también contribuciones privadas. Entre las principales reformas se destacan la restauración de vitrales, fachadas, balcones y marquesinas y la renovación integral de cubiertas y ornamentos de zinc. También se realizará la puesta en valor del Pasaje de los Carruajes, la cafetería, el local de souvenirs y los sanitarios públicos”.(Constitución web, 2006).

En un año Telerman ejecutó lo que había quedado programado desde el año anterior y además propuso la reforma del proyecto de ley de ministerios a la Legislatura. Designó a Silvia Fajre⁴¹ como ministra de Cultura, cargo que ocuparía el 01 de abril de 2006 luego de dejar la subsecretaría de Patrimonio. Silvia Fajre, confirmó que serán 14 meses de clausura, porque a principios del año 2008 retornarán los elencos y se retomarán los trabajos artísticos. En resumen, a fines de 2007, los trabajos encarados comprenden, aproximadamente, 45 obras, de las cuales 24 se hallaban ejecutadas, 10 en ejecución y 9 en proceso de proyecto. El grado de avance de las obras contratadas alcanzaba casi el 38%, reduciéndose al 27%, si se consideraban las obras contratadas y las que estaban en ese momento en etapa de proyecto como por ejecutarse. Las principales obras en ejecución registraban distintos avances: la restauración de la Sala principal, 20%; la reforma escenotécnica, 5%; la Plaza Estado del Vaticano, 11%; la restauración de fachadas, 26%. Estaba todo sumamente atrasado por lo que se pronosticó la extensión de esta etapa.

⁴¹ Silvia Fajre es arquitecta, planificadora urbana y regional, egresada y docente de la FADU UBA.

En diciembre de 2007 Leandro Manuel Iglesias presentó su renuncia. En la entrevista realizada por la autora en 2017 comentó sobre su experiencia como administrativo en teatros de ópera “Son instituciones difíciles de conducir, y yo te diría que es porque por lo general no hay una definición de política clara de qué es lo que se busca y qué es lo que se pretende. Los cuerpos artísticos muchas veces están muy agremiados, la mayoría de los reclamos que se extienden en el tiempo son reales, pero no se atiende la problemática de fondo, y entonces van generando reclamos que van perdurando con consecuencias en el mismo personal lo que provoca cierta virulencia sobre los reclamos y eso a los decisores políticos les genera mucho temor, “el mejor teatro es el que no les genera problemas”. (L. Iglesias, comunicación personal, septiembre de 2017).

Mauricio Macri (2007 -2015)

Luego de la crisis a pesar del escenario político y económico más estable, continuaron extremadamente altos niveles de pobreza y desempleo, por lo que existía una débil confianza en los partidos políticos, el parlamento, la policía y el poder judicial. En medio de ese panorama, el empresario M. Macri fue elegido por la ciudadanía porteña para ser Jefe de Gobierno en el periodo de 2007 a 2015 como Ministros de Cultura designó a Hernán Lombardi⁴², Darío Lopérfido⁴³ y Angel Mahler⁴⁴.

Hernán Lombardi asumió como Ministro de Cultura declarando que para él la cultura del arte debe estar al alcance de la gente, manifestó claramente sus intenciones de fortalecer la identidad de los porteños, recuperar y velar por el patrimonio tangible e intangible de la ciudad, además de promocionar la creación y producción del arte en CABA; y por último generar una marca, es decir, despertar la mirada internacional hacia ciudad. Designó a Sanguinetti⁴⁵, tras su renuncia nombró a García Caffi⁴⁶ y finalmente a D. Lopérfido.

Horacio Sanguinetti quién ya tenía voz sobre el Colón años atrás fue nombrado por la dupla Macri Lombardi (de diciembre de 2007 a 2009) para asumir la

⁴² H. Lombardi es ingeniero civil, empresario y político.

⁴³ D. Lopérfido es periodista de ocupación y abogado de oficio. Director de FIBA durante al menos cinco años.

⁴⁴ A. Mahler o Ángel Jorge Pititto es compositor musical.

⁴⁵ H. Sanguinetti es abogado y Doctor en Derecho y Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Rector del Colegio Nacional de Buenos Aires (desde 1983).

⁴⁶ G. Caffi es músico, dirigió la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires entre otros cargos.

responsabilidad máxima del Colón. Impulsor de la posteriormente aprobada Ley de Autarquía su gestión estuvo marcada por el centenario del teatro con las puertas cerradas y los conflictos gremiales, también fue muy cuestionada tanto en sus aspectos administrativos como artísticos. Finalmente su renuncia fue presentada en enero de 2009. Sanguinetti no se manifestaba públicamente a través de la prensa por lo que es complejo profundizar sobre su administración.

García Caffi tomó el teatro cerrado en el año 2009 y con cuestionamientos sobre su apertura ya que se había dado una fecha no cumplida. Existía escepticismo por parte del público y los mismos trabajadores de las artes escénicas. Luego de varios años finalmente le tocó inaugurar junto a M. Macri el teatro para el bicentenario patrio el 24 de mayo con el "El Lago de los Cisnes" de Tchaikovski. Desde 2010 García Caffi, hizo uso de su poder y se autorizó para ser regisseur por lo que fue duramente criticado por sus pares y funcionarios del teatro, sumado a que hubo bastantes despidos, se dudaba de la calidad artística de las producciones extranjeras, sobre todo por que no estaba equilibrada la cantidad de contrataciones internacionales con las nacionales, lo que claramente dejó disconforme a las trabajadoras de las artes escénicas. En suma existían bastantes conflictos al interior del teatro. Incluso durante su gestión, en diciembre de 2013, falleció un trabajador por mala señalización del montacarga. Contradictorio como siempre en esa misma fecha se mostraba al T.C dentro del top 10 de Teatros de Ópera⁴⁷ a nivel internacional. Los conflictos en programación no tardarían en manifestarse ya que sin duda, una de las contrataciones y programación más polémicas fue la producción Colón-Ring con Katharina Wagner al frente y a la que se volvió a invitar para *Parsifal* en la próxima temporada, asimismo se cuestionó la reiterada importación de la compañía catalana La Fura dels Baus. En tanto, sus comentarios a la prensa internacional sobre la reducción de personal fueron temerarios, se redujo casi a la mitad el número de empleados, de 1.360 personas a 900, enfatiza "en dos años se piensa llegar a 808", con "jubilaciones y trasladados a otros sectores del Gobierno de la Ciudad, además de tercerizar algunos servicios", dijo el director artístico. Asimismo, minimizó las protestas de quienes "hacen una asamblea por día y no trabajan". "No hay entendimiento con ellos", enfatizó y remarcó que ello lleva "a la judicialización" de la situación". (Emol.cl, 2010). Entre los aspectos positivos destacables de su gestión fue la implementación del ciclo Colón Contemporáneo, que incorporó un título

⁴⁷ Véase: <https://10mosttoday.com/10-best-opera-houses-in-the-world/>

contemporáneo a los abonos, entonces al público ya fidelizado se le ofrece la posibilidad de brindar nuevos repertorios y el desarrollo del CETC. A fines de enero de 2015 García Caffi presentó su renuncia luego de vivir diversas crisis artísticas, institucionales y gremiales, declaró estar feliz de su gestión.

Horacio R. Larreta⁴⁸ (2015 al presente)

El actual jefe de gobierno designó como ministros a Darío Lopérfido y Angel Mahler, quien a su vez eligió a María victoria Alcaraz como directora General del Colón.

Darío Lopérfido ejerció la dirección general del T.C. sólo durante el año 2015, declaró que no quería “descabezar nada, ni hacer ningún cambio drástico” ya que aprobó el equipo de trabajo de García Caffi y sus iniciativas. Sin embargo este año cobró énfasis la disposición de la sala principal con fines comerciales, aunque desde su reapertura en 2010 fue una actividad recurrente, se masificó la idea en la prensa sembrando lógicas incertidumbres relacionadas con su vínculo con productoras de reconocidos grupos empresarios. Sus planes para el 2016 eran trabajar en el aporte tecnológico, las funciones gratuitas y el Festival de Verano, manifestando públicamente a través de la prensa sus intenciones de abrir el teatro a la ciudadanía. Todo quedó en propuestas no cumplidas debido a sus polémicos y desafortunados dichos cuestionando el número de detenidos desaparecidos, por lo que se pidió inmediatamente su renuncia como ministro de Cultura y poner a disposición su cargo en el Colón. Llama particularmente la atención que se comparta un funcionario para dos importantes roles esta decisión caracteriza la gestión del Jefe de gobierno Mauricio Macri un hecho sin precedentes en el periodo de estudio.

María Victoria Alcaraz⁴⁹ es la primera mujer en ejercer este cargo (2016 al presente) recibe un teatro alquilado con las incertidumbres de programación artísticas de siempre. Aunque se propone rescatar lo que ha sido históricamente el Colón, para esto se unificó programación y dirección artística en un solo funcionario, Enrique Diemecke,⁵⁰ aclarando que no es un cambio de personas sino de estructuras, nombró a Paloma Herrera como la nueva directora del Ballet Estable desplazando a Maximiliano Guerra.

⁴⁸ H.R. Larreta es un economista titulado de la U.B.A. y político argentino perteneciente al PRO.

⁴⁹ M.V. Alcaraz es historiadora y profesora en el postgrado de Gestión de Artes y Espectáculos de la Facultad de Ciencias Económicas (UBA).

⁵⁰ E. Diemecke es nacido en México, músico y director de orquesta de la Universidad Católica de Washington, D.C. Actualmente es el Director General Artístico y de Producción del Teatro Colón.

Con respecto al alquiler de la sala declaró "Alquilar el Colón en sus fechas libres es algo lícito. Todas las fuentes de recaudación que tenga el teatro, que contribuyen a su presupuesto, son bienvenidas. Ahora bien, determinar qué se programa y a quién se lo alquila es otra cosa. Ese es un asunto que dialogaremos y discutiremos caso por caso".

Con respecto al cargo de Director o Directora General del Teatro Colón es una difícil tarea definir un perfil profesional claro sobre qué características se debe poseer para ocupar ese cargo ya que han pasado, actores-directores de cine, compositores, gestores culturales de oficio, Regisseur, por nombrar algunos. Tampoco es pertinente encontrar un modo para ascender a este cargo, ya que en algunos casos el director artístico pasó a ser director general (S.Renán) pero en otras ocasiones se designaba a algún subsecretario como es el caso de María Victoria Alcaraz que antes de ejercer fue Subsecretaria de Patrimonio Cultural (2011 a 2015); por otra parte Darío Lopérfido, llegó al cargo en 2015 cuando era director del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). Sin embargo generalmente quien salía de la responsabilidad máxima quedaba cerca en cargos periféricos dentro de la misma institución o asumía inmediatamente una nueva responsabilidad directiva en otro organismo cultural. Como si fuesen piezas de ajedrez los apellidos se repiten en distintos lugares de CABA y provincia durante estos doce años, muestra de aquello es que mientras Leandro M. Iglesias estaba en el cargo máximo del T.C. en el año 2007 María Victoria Alcaraz ejercía el mismo cargo pero en el Centro Cultural San Martín (2002 a 2011), luego en 2008 Iglesias junto a Lombardero, quienes trabajaron juntos durante el año 2004 en el T.C., figuraban en la administración del Argentino de La Plata, el primero como Director General y el segundo como Director Artístico. Tampoco se podría establecer si existe una separación entre director artístico y general ya que en el caso de Capobianco ocupó ambos cargos. Es decir, no existe un patrón que se repita como si fuese un modelo con un sentido claro más que el lógico de llevar adelante (como sea posible) el desafío que propone el Colón. Si se observa ciertas similitudes que contribuyen a definir un perfil: las personas que ocupan este puesto han pasado por al menos tres direcciones de organismos públicos antes por lo que sobrepasan los 45 años de edad, han trabajado y/o estudiado fuera de Argentina y son reconocidos(as) en el ámbito cultural.

4.1.1 Ópera en el Teatro Colón

Según Peter Brook “la ópera nació hace cinco mil años, cuando el hombre salía de las cavernas haciendo ruido. De esos ruidos llegarían después Verdi, Puccini, Wagner. Había un ruido para el amor, otro para el temor, para la felicidad, para el odio. Era la ópera atonal, la ópera de una sola nota. Así empezó todo” (2004, p.128) Una vez que se comparte la lengua, otras formas de producción cultural, siguen el ejemplo, pues junto con el habla suele llegar la representación geográfica. Miller & Yúdice (2004, p.17) En la región la conformación de los Estado-nación Latinoamericanos a partir de la segunda mitad del siglo XIX no generó un espacio común, sino que estuvo dado por un proceso de oposición e imposición más que de integración y fusión, lo que significó un debilitamiento de las identidades nacionales (conformadas por comunidades indígenas locales). La violenta imposición de una cultura sobre la otra se dio desde los imperios o países centrales dominantes de esa época desarrollando sus intereses conceptuales en el proceso de colonización; unificando la lengua, la religión y la forma de estructura social según sus parámetros, lo que posteriormente generó que cada país busque su identidad propia frente al resto. Así la región está compuesta por “una multiplicidad e hibridación de identidades donde el Estado o la política nacional estatal aparecen como el principal cemento o elemento de unidad”. Barbero et al.(2003, p. 227) En este contexto es necesario conocer cuál es el nivel de asistencia de la ciudadanía al principal teatro de ópera de CABA.

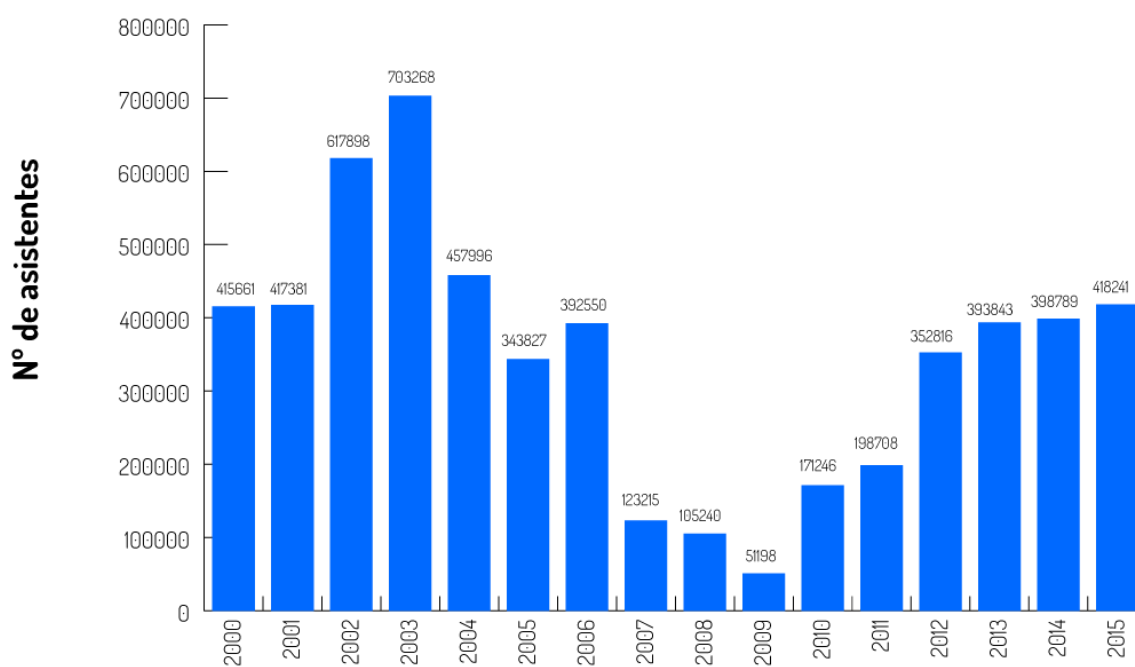
Como se ha mencionado anteriormente son múltiples los factores que influyen en la cantidad de asistentes a los teatros, centros culturales, al cine y a los museos. Estas variables de carácter simbólico inciden en que el mismo producto, espectáculo u obra en un momento tenga un determinado valor y luego, en otra época del año otro, o que incluso se fijen distintas tarifas según el continente donde se presenten los espectáculos. Sin embargo existe una correlación entre los hechos ocurridos en el periodo comprendido en la presente investigación, para profundizar esta información es necesario observar caso a caso lo que se muestra en los gráficos a continuación:

Tabla 1

Cantidad total de Asistentes (2000-2015)	
Año	Asistentes a funciones de ópera
2000	415,661
2001	417,381
2002	617,898
2003	703,268
2004	457,996
2005	343,827
2006	392,550
2007	123,215
2008	105,240
2009	51,198
2010	171,246
2011	198,708
2012	352,816
2013	393,843
2014	398,789
2015	418,241

A partir del gráfico y tabla 1 que muestra los asistentes durante el periodo que abarca esta investigación se identifica a simple vista que en el año 2003 se registró la mayor cantidad de asistentes durante este periodo, en contraste con una considerable baja en el año 2007, 2008 siendo el año de menor asistencia el 2009 con sólo 51.198 personas recuperando en 2010, hasta alcanzar los 418.241 en 2015, es decir 285.027 personas menos que el año con más cantidad de asistentes. En relación a este punto se precisa recordar que en el año 2008 Europa vivió una de las crisis económicas más serias, dejando visibles secuelas en España por lo que los teatros europeos en estos años también se vieron afectados. También se observa que en plena crisis económica Argentina en 2000, 2001 y 2002 la asistencia al teatro se mantuvo bordeando las 410.000 personas, lo que es un gesto de voluntad ciudadana y política para proteger al T.C. del adverso contexto que marcaba al país. Además, se exalta el sentimiento nacionalista pues los decorados son testimonio de un pasado glorioso, muy distante a la feroz realidad de la nación en tiempos de crisis.

Gráfico 1. Total de asistentes al Teatro Colón (2000-2015)

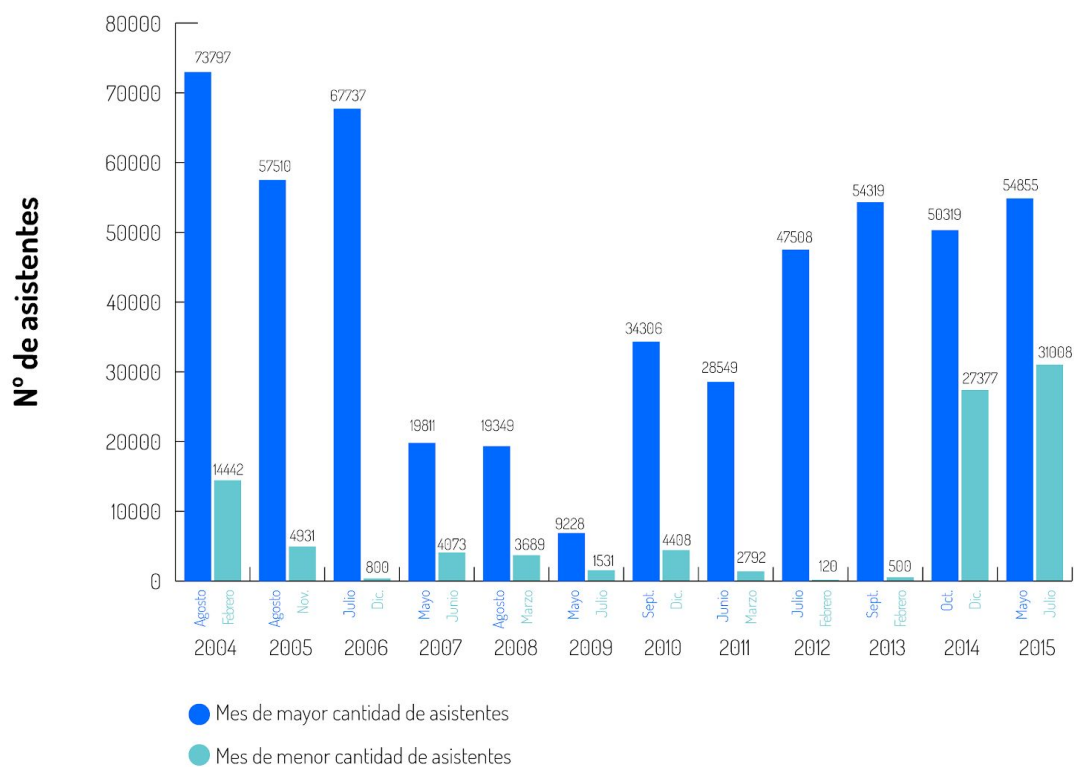


Fuente: elaboración propia en base a datos de INDEC (Ministerio de Hacienda GCBA)

Tabla 1.1

Meses de mayor y menor cantidad de Asistentes a ópera (2004-2015)				
Año	Mayor asistencia	Meses	Menor asistencia	Meses
2004	73,797	Agosto	14,442	Febrero
2005	57,510	Agosto	4,931	Noviembre
2006	67,737	Julio	800	Diciembre
2007	19,811	Mayo	4,073	Junio
2008	19,349	Agosto	3,689	Marzo
2009	9,228	Mayo	1,531	Julio
2010	34,306	Septiembre	4,408	Diciembre
2011	28,549	Junio	2,792	Marzo
2012	47,508	Julio	120	Febrero
2013	54,319	Septiembre	500	Febrero
2014	50,319	Octubre	27,377	Diciembre
2015	54,855	Mayo	31,008	Julio

Gráfico 1.1 Meses de mayor y menor asistencia al Teatro Colón (2004-2015)

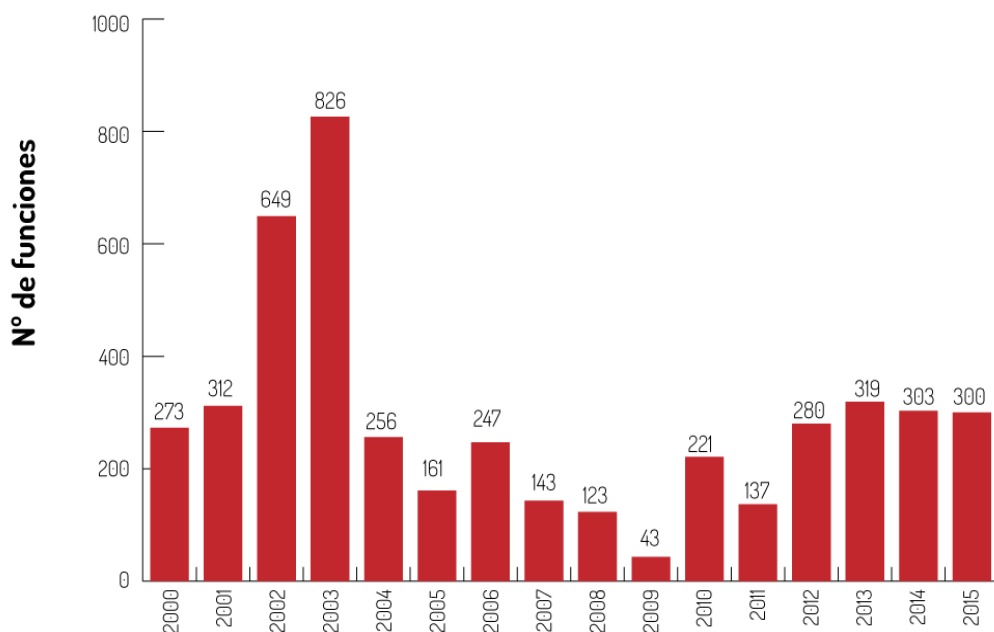


Fuente: elaboración propia en base a datos de INDEC (Ministerio de Hacienda GCBA)

Tabla 2

Cantidad total de Funciones (2000-2015)	
2000	273
2001	312
2002	649
2003	826
2004	256
2005	161
2006	247
2007	143
2008	123
2009	43
2010	221
2011	137
2012	280
2013	319
2014	303
2015	300

Gráfico 2. Total de funciones en Teatro Colón (2000-2015)



Fuente: elaboración propia en base a datos de INDEC (Ministerio de Hacienda GCBA).

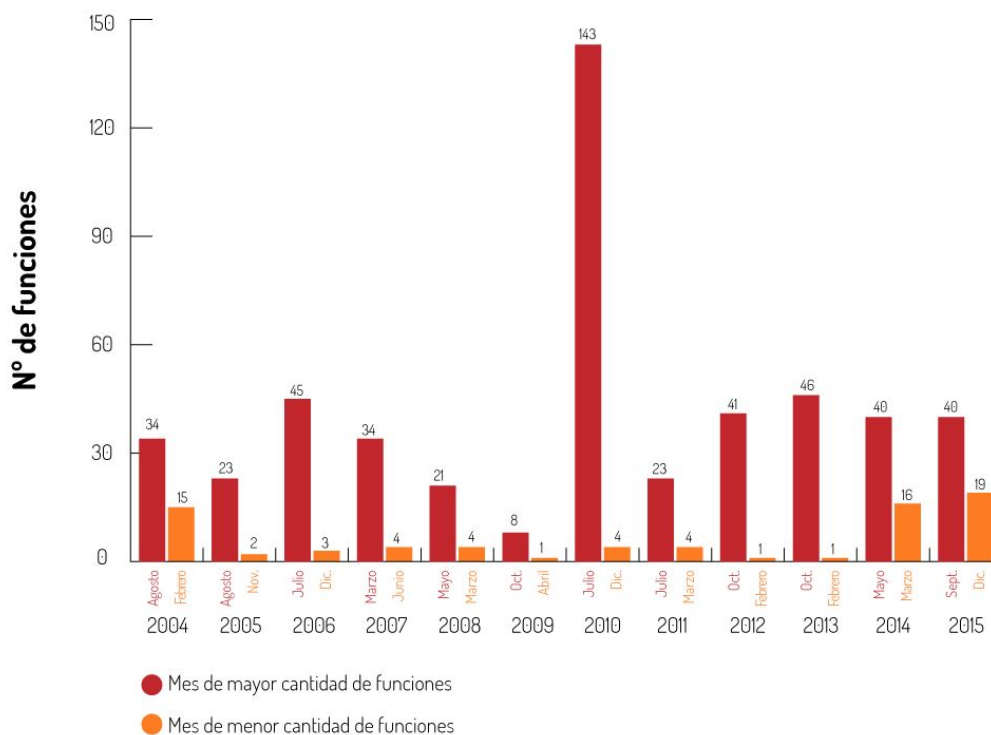
El gráfico 2 muestra una tendencia al aumento en la cantidad de actividades realizadas, destaca que en plena crisis en el año 2001 con un total de 312 funciones anuales se duplicaron en 2002 con 649, sumando 177 en 2003, el resto de los años permanecen dentro de la media de 211 actividades. Este mismo año se realizó un total de 826 funciones entre óperas, ballet y conciertos tal vez gracias al plan creado por ese entonces Jefe de Gobierno de la ciudad Jorge Telerman quien puso en marcha el Plan Estratégico de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. El año 2009 es el año previo a la inauguración, queda demostrado en la considerable baja de actividades que la inversión se reservó para el año siguiente.

Tabla 2.1

Meses de mayor y menor cantidad de Funciones (2004-2015)				
Año	Mayor cantidad de funciones	Meses	Menor cantidad de funciones	Meses
2004	34	Agosto	15	Febrero
2005	23	Agosto	2	Noviembre
2006	45	Julio	3	Diciembre
2007	34	Marzo	4	Junio
2008	21	Mayo	4	Marzo
2009	8	Octubre	1	Abril
2010	143	Julio	4	Diciembre

2011	23	Julio	4	Marzo
2012	41	Octubre	1	Febrero
2013	46	Octubre	1	Febrero
2014	40	Mayo	16	Marzo
2015	40	Septiembre	19	Diciembre

Gráfico 2.1 Meses de mayor y menor funciones en el Teatro Colón (2004-2015)



Fuente: elaboración propia en base a datos de INDEC (Ministerio de Hacienda GCBA).

En el gráfico 2.1 se puede ver por mes la cantidad de funciones, existe un contraste muy pronunciado (de al menos 140 actividades) sobre la mayor cantidad de funciones en 2010 y la menor registrada en el año 2009. Cabe señalar que el año 2010 es particularmente especial ya que en mayo se inauguró nuevamente el teatro dando fin al proceso de Máster Plan (2006-2010). En resumen los meses que menos cantidad de funciones se generaron fueron: noviembre, diciembre, junio, marzo, abril y febrero, es tarea difícil encontrar un patrón que explique porqué en estos meses se bajó la producción de ópera, por lo que se observa una falta de control sobre la producción, al menos en estos años.

Por otra parte es bastante complejo determinar una media entre los meses de mayor cantidad de asistentes durante el transcurso de los 15 años que comprende esta investigación ya que el único mes que no destaca es enero, todos los anteriores marcan

la menor o mayor asistencia indistintamente. Sin embargo, se puede observar una notable tendencia a disminuir la asistencia en los meses de febrero y julio. Especial consideración merece el caso del año 2010 si se compara los gráficos 1.1 y 2.1 (que arrojan la información sobre meses de mayor y menor actividad) ya que en julio de 2010 se realizó la mayor cantidad de funciones de ópera con 143 actividades, sin embargo el mes con mayor asistencia fue septiembre con 34.306 visitas.

Dado que el año laboral en esta región se inicia en marzo y finaliza en diciembre, según la información observada en los cuatro gráficos es posible afirmar que existe una baja asistencia al T.C. durante el periodo de vacaciones en los establecimientos educacionales comprendido por los meses de enero, febrero y marzo. En este caso es posible afirmar que la actividad laboral en las ciudades está fuertemente vinculada con la actividad cultural concentrando sus recursos tanto humanos como financieros durante marzo a diciembre. En el gráfico 2.1 se observa un alza en la cantidad de 146 funciones en el mes de julio del año 2010. Es necesario señalar que desde noviembre de 2006 y mayo de 2010 este teatro permaneció cerrado y la información se elaboró a partir de las fechas que ya estaban comprometidas fueron realizadas en otros espacios, por lo que tanto el número de funciones como de asistentes es aproximado.

Comparando los gráficos 1 y 2 se puede afirmar que a medida que se incrementa la cantidad de funciones crece también la cantidad de asistentes manteniendo una proporción similar, por lo que se puede afirmar que esta es una relación proporcional resultado de estrategias de consumo.

4.1.2 Educación y Teatro Colón

Desde la década de los noventa la educación ha tenido prioridad en las agendas gubernamentales de América del Sur, asociada a la idea de modernidad se piensa en la necesidad de sus reformas en un debate que incluye al BID y a la UNESCO es decir, los empresarios y las humanidades. Se forma entonces un debate hegemónico donde los términos: equidad, identidad nacional, calidad, descentralización, avance tecnológico-científico y cultura universal se repiten en la región, quizás incluso sin permitir el desarrollo de la identidad local, como si todos los países obedecieran al mismo discurso.

La educación vista como un medio de producción según lo que se extrae del pensamiento de Althusser funciona como un aparato reproductivo del Estado, ya que por medio del sistema educativo capitalista, los sometidos aprenderían lo necesario para ejercer la mano de obra requerida por las clases dominantes y a su vez éstas tendrían el manejo verbal necesario para ejercer la ideología estatal.(1988, p.3) comprendiendo que la sociedad se compone de este doble rol, aplicado a la cultura es necesario que existan productores y consumidores, alta cultura y lo popular. En esa lógica tal como plantean Miller & Yúdice la política cultural, tanto la elitista como la popular, se interesa por los legítimos intereses del gobierno (p.25).

Ciertamente el rol de la educación puede ser cuestionado pero no negado, incluso se ha señalado en esta investigación en capítulos anteriores, que la cultura ha formado parte de la Secretaría o Ministerio de Educación. Palma y Aguado plantean que en la actualidad hay un consenso de relativo sobre el incentivo de la educación artística a temprana edad para el consumo cultural. La educación artística como vehículo de formación de capital cultural incentiva la participación en diferentes actividades (artes escénicas, museos, patrimonio) (Champarnaud et al.,2008). De igual modo, la educación artística de la población infantil tiene dos atractivos potenciales a largo plazo para la política cultural: reduce el apoyo estatal directo a las artes y la cultura una vez se incorporen en las funciones de demanda por la adicción al consumo, y traslada a los consumidores la decisión de qué actividades apoyar. (2010, p.155). Desde sus comienzos se ha comprendido en el Colón la necesidad de educar a pequeños y adultos. En esa lógica el Coro de Niños del T.C. está compuesto por aproximadamente 10 niños y 20 niñas de 6 a 10 años de edad, divididos en tres registros, sopranos, mezzos y contraaltos. Anualmente se realizan audiciones que completan el cupo máximo, están a cargo de al menos tres tutores y participan de las producciones del Teatro.

La necesidad de establecer un vínculo entre educación y cultura se hace patente desde un comienzo en el Teatro con la creación del Instituto Superior de Arte que funciona desde 1960. En términos generales este se compone de seis carreras: la Academia orquestal, Canto lírico, Caracterización, Danza hombres y mujeres, Dirección escénica de ópera (DEO) y Preparación musical de ópera (PMO), además de Conciertos y Giras como parte de la formación pre profesional del alumnado se organizan ciclos de presentaciones en diversos escenarios de la ciudad y del país.

- En la Academia Orquestal durante el primer y segundo año se imparten: Instrumento (dividido en viento, cuerda, madera, metales y percusión), Música de cámara, Ensamble de Repertorio orquestal, Práctica orquestal, Estética y Morfología del Repertorio orquestal, Lenguaje y Análisis musical del Repertorio orquestal.

- La carrera de Canto Lírico está dividida también en primer y segundo ciclo de dos años de duración cada uno, más un curso de perfeccionamiento con tres asignaturas, entre ellas Perfeccionamiento escénico estilo y repertorio, cada cátedra tiene dos horas de duración Técnica vocal que cuenta con ocho docentes (desde ahora presentados entre paréntesis), Piano, Técnicas de Actuación para el cantante Lírico, Lenguaje musical, Conjunto vocal, Música de cámara e Historia de la música y de la Ópera; y de cuatro horas Práctica escénica, Dicción Francesa, Alemana, Italiana o Rusa todas con un docente; y por último Repertorio lírico de tres horas de duración con 12 docentes.

- El curso de Caracterización tiene en dos años se propone “caracterizar los diferentes personajes de una producción artística, pasando por la creación y realización de los elementos necesarios como pelucas, postizos, prótesis, hasta la aplicación directa sobre el/ la intérprete y servir en función, siempre con vistas a integrar los talleres del Teatro Colón. Además, los alumnos de Caracterización gozan de un sistema de pasantías por el cual mediante un proceso de selección previa, se los convoca para realizar prácticas en el T.C. y en el Centro de Experimentación del Colón”⁵¹. Sus cátedras son Maquillaje, Peluquería, Historia del arte, Vestuario y análisis y Diseño de ambientación.

- La carrera de Danza tanto de Hombres como de Mujeres dura ocho años separadas en dos ciclos de cuatro años cada uno. Las asignaturas principales son técnica de Danza clásica, de Carácter, Contemporánea, Estilos y repertorio y Preparación física entre otras. Además tiene un Curso de perfeccionamiento de Técnicas de la danza clásica, Repertorio, Danza contemporánea, Partenaire y Jazz.

- La carrera Dirección Escénica en Ópera está estructurada en tres años, los estudiantes de 2ª y 3º año tienen la posibilidad de presentar una pasantía que permite realizar prácticas colaborando en la producción de las óperas que integran la temporada anual del Teatro. También al final de la carrera se solicita presentar un proyecto de

⁵¹ Teatro Colón, 23 de mayo 2018. Recuperado de:
<http://www.teatrocolon.org.ar/es/instituto-superior-de-arte/carrera-de-caracterizaci%C3%B3n>

pasantía sobre un ópera escogida por la Dirección y la propuesta seleccionada puede ser presentada en el Taller de Integración Operística. El director o directora de escena de ópera (aunque son en su mayoría mujeres) llamado *metteur en scène* o *régisseur*, es el creador del discurso escénico. También es el responsable de generar la ficción y relacionarse tanto con los ejecutores como con los artistas para lograr una correcta interpretación. Manifiesta su cosmovisión de la ópera si es inédita y si es una reposición de una pieza clásica, tiene la responsabilidad estética de innovar. Debe conocer todos los aspectos de la puesta en escena, coordinar el texto musical y dramático.

- La carrera de Preparación Musical de Ópera (PMO) dura tres años y pretende preparar asesores de cantantes líricos en una etapa previa a su encuentro con la orquesta. Al igual que los anteriores estudiantes tienen la posibilidad de realizar pasantías en el mismo Teatro. Cada año tiene cinco asignaturas de 3 o cuatro horas cada una, entre las cátedras se destacan: Práctica de maestro preparador, Análisis y estética de la ópera a partir del S.XX, Preparación de repertorio lírico e idiomas.

Se destaca la construcción del organigrama sobre todo porque permite distintas miradas a las materias, formando un cuerpo académico de hasta doce maestros, gesto que sin duda enriquece la formación de los artistas líricos. No obstante, existe una normativa del 27 de diciembre de 1946 que exige la exclusividad por parte del cuerpo académico con el Colón probablemente para resguardar el prestigio que posee esta institución. Artículo 1º -“Los profesores de las Escuelas que funcionen en el Teatro Colón, no podrán impartir lecciones particulares o en academias privadas, a los alumnos de las mismas escuelas, sean o no de su propio curso”. (DECRETO N° 8.503/946 B.M. 7.891).

Existe otro decreto que manifestaba la necesidad de mantener ciertos beneficios para los y las estudiantes de artes escénicas, comprendiendo que la necesidad de consumo se puede instaurar. Publicado el 22/06/1983 en su Artículo 1º propone: “Autorízase a la Dirección General del Teatro Colón a efectuar descuentos del cincuenta por ciento (50%) en el precio de las localidades de los espectáculos que se ofrecen en dicho teatro, siempre que las disponibilidades de boletería lo permitan, para su venta a alumnos de Universidades oficiales y privadas del país”. (DECRETO N° 3.120/983 B.M. 17.055).

Otro decreto, unos años después de la creación del ISATC que muestra la importancia de la educación artística sobre todo para el estilo lírico, data de 12/07/1972,

en su Art.1º Autoriza a la Dirección del T.C. (DECRETO Nº 3.981/972) “para que facilite la concurrencia de estudiantes secundarios y universitarios exclusivamente a los ensayos generales, cuando éstos sean de carácter público”, Art. 2º - A tales efectos, serán consideradas únicamente las solicitudes que emanen directamente de las direcciones de los establecimientos de enseñanza. Este decreto es la base de lo que más tarde, en 2015 sería impulsado como “Vamos al Colón”. “En una labor conjunta con los Ministerios de Educación y Cultura, todos los alumnos de 5º grado de las escuelas públicas de la Ciudad de Buenos Aires asistirán a al menos un espectáculo de Ópera, Ballet o Concierto especialmente programado para ellos. La experiencia será acompañada con capacitación y material didáctico para los docentes, que podrán volcar posteriormente lo visto en el Teatro con trabajo en clase”. Otra actividad es el Encuentro de Coros de niños” realizado en la región metropolitana de Buenos Aires, que promueve el encuentro de “Coros-Infanto-Juveniles”. Sumado a lo anterior existen las visitas guiadas a grupos de jóvenes, escolares y adultos mayores. También están los ensayos abiertos de ballet y danza que convocan a la audiencia de escuelas secundarias públicas y ONGs dedicadas a la infancia y adolescencia, a presenciar como la Orquesta Filarmónica y la Orquesta Académica ensayan un concierto, “poniendo en valor el trabajo previo de los artistas, pocas veces apreciado”.

Otra iniciativa educativa que promueve el consumo de ópera es la apertura en el año 2016 de la Editorial del Colón (sumada a la antigua biblioteca que posee este Teatro). Al respecto Lopérfido señala a T.C.News: “El Colón es mucho más que un teatro, es la gran erudición musical del país. Por ello se tiene que ocupar de abastecer en todo lo vinculado a la parte intelectual de la música y también a la creación y al acceso de nuevos públicos”. Al respecto María Victoria Alcaraz declara al mismo medio: "Celebramos comenzar con este capítulo de publicaciones y también que comencemos por los niños. Me parece que es una fórmula prometedora para el futuro, la ciudadanía y para un país mejor, para eso todos trabajamos". Con el libro *¿Conocés el Teatro Colón?*, el primer título de la colección “Pequeños lectores” ideado para niños de entre 7 y 11 años, a cargo de la directora Violeta Weinschelbaum. En alianza con la distribuidora Waldhuter, todos los títulos pueden conseguirse en las librerías comerciales del país y en la tienda del Teatro Colón, a precios accesibles. (Teatro Colón News, 2016) Aunque una vez más con esta mención se hace referencia a una normativa que ya existía desde hace varios años en el punto dos del Art.3º se estipula que es

misión del Ente Autárquico del T.C. Ley N° 2855 “Facilitar al conjunto de los habitantes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, conforme al artículo 32 de la Constitución de la Ciudad, el acceso a las actividades artístico-culturales que desarrolla”.

También las fundaciones fomentan las iniciativas pedagógicas. Mozarteum Argentino con su programa Mini aula Mozarteum es un proyecto pedagógico-didáctico dirigido a que niños de jardín de infantes tengan su primer acercamiento a la música clásica, a través del contacto en el aula con jóvenes y talentosos músicos. Más de 1200 niños de entre 3 y 5 años de edad, pertenecientes a 3 jardines de infantes públicos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires formaron parte de este programa durante los años 2015 y 2016 de más de 80 encuentros/conciertos en sus aulas a cargo de jóvenes músicos, becarios y ex becarios del Mozarteum Argentino, lo que a su vez posibilita, a éstos últimos, a tomar contacto con la experiencia pedagógica (esto forma parte de los requisitos que deben cumplir los becarios como retribución a esta fundación). Además de poder disfrutar de escuchar a estos músicos en vivo, los niños y niñas pueden experimentar con una variedad instrumentos que incluyen flauta travesera, violines, violas, violonchelos y percusión. La edición 2017 del proyecto contó con un equipo de 9 instrumentistas y un compositor residente. Para los jóvenes existe Mozarteum Joven es un programa de membresía anual al que los y las jóvenes menores de 30 años a través de una inscripción en su página web pueden acceder a entradas con precios rebajados.

Por su parte la fundación Teatro Colón tiene un sistema de becas al que el estudiante puede postular y acceder de forma gratuita o financiada parcialmente a las carreras que el Teatro imparte. A diferencia de Mozarteum, esta institución opta por dar cursos y clases magistrales para contribuir a la formación de las nuevas generaciones de músicos, a cargo de reconocidos maestros de las distintas disciplinas que atañen al Teatro maestros e ilustraciones musicales a cargo de alumnos del Instituto Superior de Arte y del Coro de Niños del Teatro Colón. También, y a fin de satisfacer los requerimientos del público del Teatro Colón, ha brindado ciclos dedicados a profundizar los conocimientos sobre música en general, con especial énfasis en la lírica.

Desde una mirada social sobre la relación existente entre educación y legitimación el sociólogo contemporáneo P. Bourdieu plantea en los años sesenta que la legitimación es lograda a través del tiempo, con su origen en círculos sociales cercanos a cada ciudadano pues el capital cultural es heredado de la familia que transmite un capital

escolar en la lógica de la transmisión del capital cultural y del funcionamiento del sistema escolar, sería imposible imputar a la sola acción del sistema escolar (y, con mayor razón, a la educación propiamente artística que éste proporciona, a todas luces casi inexistente) la fuerte correlación observada entre la competencia en materia de música o pintura (y la práctica que esta competencia supone y hace posible) y el capital escolar: este capital es, en efecto, el producto garantizado de los resultados acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia y de la transmisión cultural asegurada por la escuela (cuya eficacia depende de la importancia del capital cultural directamente heredado de la familia). (Bourdieu,1984,p.22). Se refiere a una cultura legítima profundizada y enriquecida por la escuela. Esta fórmula de tradición familiar se replica al interior del Teatro donde se traspasan los conocimientos de generación en generación: sastres, zapateros, escenógrafos, encargados de la confección de pelucas, guantes, sombreros entre otros oficios se forjan al interior de los talleres de producción del T.C. entonces el Teatro en sí pasa a ser una escuela.

Si nos anticipamos a su demostración, puede afirmarse, que los títulos académicos aparecen como una garantía de la aptitud para adoptar la disposición estética porque están ligadas a un origen burgués o a un modo de existencia casi burguesa, que llevan aparejados un aprendizaje escolar prolongado, o bien, como es el caso más frecuente, a estas dos propiedades juntas. Así se explica el prestigio de unas universidades en desmedro de otras, de la carrera del Colón que la de una academia que enseña lo mismo en un barrio. Es decir que la sociedad recibe la cultura por herencia y a su vez traspasa a las generaciones venideras, tal ese el caso de la ópera y su tradición heredada. Sin embargo, otras miradas proponen que en la actualidad el consumo cultural está determinado por una construcción asociada al individuo y a un “omnívoro cultural” que satisface sus necesidades de consumo prácticamente de forma aleatoria. En oposición al planteamiento de Bourdieu, el consumidor cultural omnívoro que Peterson y Symkus detectan en los 90 se destacaría por consumir sin distinción alta cultura y cultura popular, asociadas respectivamente a las clases dominantes y dominadas, es decir, el consumidor omnívoro va al cine y a la ópera, escucha música clásica, folclórica y romántica. Según otras versiones más recientes de la conceptualización del omnívoro, como las revisadas por Fernández y Heikkilä, este consumo heterogéneo se manifiesta dentro de una práctica acotada (por ejemplo, entre quienes escuchan géneros musicales

distintos), en un universo de prácticas (espectadores que van tanto al circo, como a museos, conciertos de rock o a la ópera) o en ambos escenarios⁵².

El sociólogo estadounidense H. Becker plantea sobre la legitimidad del gusto “que de todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen ningunos más enclasantes que las obras de arte legítimas que, globalmente, distintivas, permiten la producción de distinciones al infinito, gracias al juego de las divisiones y subdivisiones en géneros, épocas, maneras, autores, etc. En el universo de los gustos singulares que pueden ser reengendrados por particiones sucesivas, pueden distinguirse así, si nos atenemos a las oposiciones más importantes, tres universos de gustos que se corresponden en gran medida con los niveles escolares y con las clases sociales” (Becker,p.13-14).

Ahora bien, regresando al concepto de legitimidad, en términos generales existe una sensible diferencia entre lo legal y lo legítimo siendo lo legal un conjunto de normas establecidas por un periodo determinado, mientras que la legitimidad tiene un sentido más profundo relacionado con el ser humano. Es posible entonces que un acto sea legal o sea que esté conforme a las leyes pero no legítimo, es decir verdadero o cierto. Revisando entonces los conceptos que circundan la legitimidad se encuentra la familia, la academia, las leyes y otros factores que construyen una cultura legítima que se impone en distintos puntos del planeta dentro de los que se encuentran los medios de comunicación de masas. Cada metrópoli de occidente cuenta con al menos un teatro de ópera, al menos un estadio, varias academias artísticas y un teatro donde se realizan espectáculos en general, por muy distintas que parezcan sus costumbres y cambios lingüísticos las variaciones se construyen sobre esa base fortalecida y validada por sus propios emisores. En términos de Bourdieu las obras literarias y filosóficas que reconoce el canon académico, se extiende a otras obras menos legítimas, como la literatura de vanguardia, o a campos académicamente menos reconocidos, como el cine; la tendencia a la generalización está inscrita en el propio principio de la disposición para reconocer las obras legítimas, en la propensión y aptitud para reconocer en ellas la legitimidad y para percibir las como dignas de admiración por ellas mismas, que es, inseparablemente, aptitud para reconocer algo ya conocido. Es entonces el propio entorno el que valida o no a sus pares y al estilo mismo según el nivel de contacto que tenga con las disciplinas artísticas, o desde donde recibe la información que circula

⁵² Véase: http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/11/ENPCC_2012.pdf

social frecuente y que opiniones considera. En suma parte importante del entramado social está compuesto por la familia, la academia y los medios de comunicación.

Según las categorías convencionales los medios deberían “educar, informar y entretener”, los éstos son protagonistas para la dibujar la opinión pública y publicar la agenda de gobierno. En un comienzo esta labor se realizó a través de voceros, luego fue la radio, periódico, hoy sigue siendo la televisión a nivel masivo y en primer lugar las plataformas virtuales. Sin embargo existen discusiones sobre el rol de los medios en la actualidad. Curran plantea dos posturas: el funcionalismo liberal y el funcionalismo radical. El funcionalismo liberal postula que es posible neutralizar las opiniones personales de los profesionales de prensa siempre y cuando exista una línea de tratamiento, las noticias que recibe la ciudadanía son resultado de una organización de la información, entonces se presentan dentro de un sistema con significados socialmente organizados. “Las noticias son el producto de la cultura de la sociedad y de la industria dentro de las cuales se elaboren” entendida no como una sociedad unificada sino como una sociedad con varios grupos sociales y los medios de difusión responden a estas necesidades. Curran (1998, p.190) Mientras que el funcionalismo radical dice que los medios de difusión no solo nos informan sobre lo que ocurre en el mundo sino que también nos ayudan a darle un significado, estructurando nuestra comprensión incluyendo y excluyendo activamente determinadas realidades, ofreciendo los mapas y códigos que marcan nuestro territorio, y asignando eventos y relaciones problemáticas a contextos explicativos. Ambas miradas son complementarias en la actualidad ya que se comprende que existe una responsabilidad del contenido que se comunica por los grupos de prensa y que no es unidireccional puesto que las redes sociales han empoderado que la ciudadanía alce la voz y se manifieste a favor o en contra de ciertos eventos políticos, saliendo de su anonimato a través de un perfil que existe sólo en la red de internet.

Para finalizar, es preciso distinguir entre los procesos de comunicación y educación puesto que la comunicación ocurre de manera espontánea y está presente en todo momento, sin embargo la educación requiere de un previo acuerdo y de un sentido pedagógico que no necesariamente está presente de forma activa en los medios de comunicación.

4.2 Financiamiento mixto en el Teatro Colón

La investigación sobre la gestión de las organizaciones artísticas ha avanzado en estos últimos años. Se ha prestado especial atención a estudiar el rol de la financiación pública de grandes teatros, óperas o museos en aspectos fundamentales como la viabilidad económica (Baumol y Bowen, 1966) o en su influencia sobre la actividad artística. En Argentina la Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires (AGCBA) que a través de su Dirección General de Control de Cultura y Turismo tiene por objetivo “dirigir las actividades de auditoría integral sobre los organismos de la administración central, entes descentralizados, empresas, sociedades o entes en los que la ciudad tenga participación, los entes privados adjudicatarios de procesos de privatización y concesión, en cuanto a las obligaciones emergentes de los respectivos contratos, así como todo ente que perciba, gaste o administre fondos públicos en virtud de una norma legal o una finalidad pública, que correspondan a las áreas funcionales de Cultura y Turismo” por lo que es el organismo encargado de “Emitir informes sobre los estados contables y financieros y sobre los rubros que conforman la cuenta de inversión, contemplando los aspectos económicos, financieros, patrimoniales, de sistemas informáticos, de gestión y de legalidad, así como controlar la aplicación de los recursos obtenidos tanto con endeudamiento interno como externo”.

En la actualidad, al pertenecer a CABA y recibir significativas donaciones de privados, este teatro compensa la natural fluctuación a la que se somete el presupuesto de la Ciudad según la clasificación del gasto público. A pesar de que en Argentina el modelo de financiamiento cultural es Intervencionista o Arquitecto ya que las competencias culturales se entienden como un servicio público; desde la primera crisis económica ocurrida en 1930 se acordó que es conveniente para financiar y asegurar la prosperidad del T.C. optar por un modo Mixto, es decir, mantener lo que en esos años era la municipalización del teatro pero con posibilidades legales de recibir aportes privados. Si bien, la importancia del T.C. lo sitúa en la cabecera de la asignación de recursos estatales recibiendo alrededor del 20% del presupuesto de Cultura de Ciudad (bordeando los 30 millones de pesos al año en 2003⁵³), no es suficiente para cumplir con

⁵³Véase: <https://www.lanacion.com.ar/541446-quien-sostiene-al-teatro-colon>

las altas exigencias económicas, artísticas y administrativas que necesita un teatro lírico, además de mantener a los más de 1300 trabajadores entre planta estable y contratados⁵⁴

Principalmente, la inversión privada del Teatro Colón proviene de la Fundación Teatro Colón (1978) cuya misión es “contribuir al desarrollo de las actividades del teatro, a través de proyectos culturales y educativos, respetando sus valores y tradiciones”.⁵⁵ Esta organización no gubernamental realiza actividades para principalmente vincular al teatro con el medio, entre las que se encuentran: el Festival Martha Argerich (1999 a 2005) encuentros con artistas invitados, galas de beneficencia, presentaciones de destacados alumnos del Instituto Superior de Arte, clases magistrales, pruebas locales de certámenes internacionales y becas de estudio. Así mismo la fundación Mozarteum (1952), autodefinida como Asociación civil de bien público sin fines de lucro⁵⁶, contribuye a solventar los elevados costos que implica mantener un teatro de estas características (ver anexo N° 6).

Los aportes privados, como se mencionó, datan de la génesis del Teatro Colón puesto que desde un comienzo tuvo problemas económicos para sobrellevar las distintas crisis políticas que atentaron en contra de un normal funcionamiento tal como señala Benzecry “Los veinte años transcurridos entre el cierre del viejo colón y la apertura del nuevo estuvieron plagados de obstáculos: cambios del emplazamiento, escasez de fondos, transferencias de escrituras y explotación de derechos, un caleidoscopio de listas de propietarios y ocupantes de los palcos, y múltiples debates legislativos sobre cómo deberían asignarse los fondos y sobre cuál debería ser el propósito, y específicamente el carácter municipal del teatro de ópera (...)”. (Benzecry, 2012) aunque llama la atención que esta es una situación que se reitera en otros teatros de ópera del mundo⁵⁷ entonces por ser un problema internacional, se puede afirmar que es un costo asociado al estilo y que los teatros de ópera se ven constantemente amenazados por múltiples crisis financieras. Paradójicamente, los teatros de ópera no pueden sostenerse solos por los costos elevados de los espectáculos que exhiben. Además, se debe destacar que a lo largo de su historia la fuerte intervención estatal salvó en varias oportunidades al teatro de ópera del cese total de sus actividades, posiblemente por la fuerte carga social de lo que representa para los porteños. “(...) los autores Baumol y

⁵⁴Véase: <http://www.lanacion.com.ar/40930-como-funciona-el-teatro-colon>

⁵⁵Véase: <http://www.fundacionteatrolon.org.ar/detalle.php?a=autoridades&t=3&d=16>

⁵⁶Véase: <http://www.mozarteumargentino.org/comision.html>

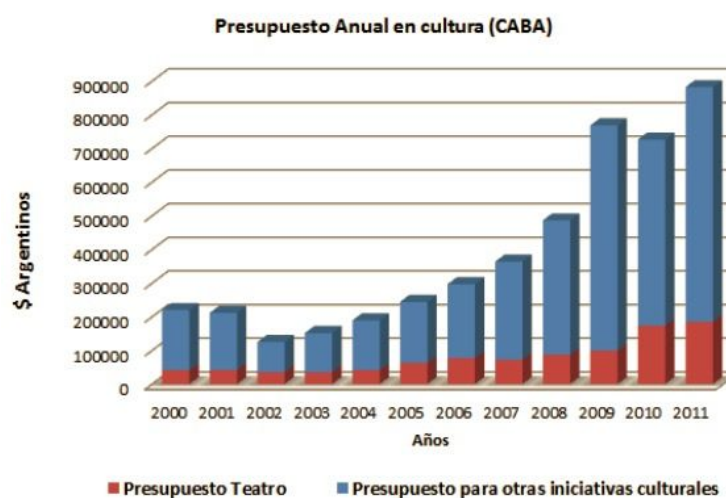
⁵⁷Véase: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/star-system-reina-peralada-3424921>

Bowen observaron un dilema económico que luego se llamó “enfermedad de los costos”, propio de las artes escénicas (teatro, ópera, danza), y que llevó a una prescripción de política: el Estado debe subsidiar esas actividades” Palma y Aguado (2010). Independientemente de la iniciativa privada, la complicación de los fondos estatales asignados dependen de la producción nacional, sujetos además a la clasificación prioritaria de los gastos públicos, por lo que el Teatro se ve comúnmente perjudicado por la inyección de recursos de la Ciudad⁵⁸. A modo de ejemplo, a continuación una muestra de la fluctuación de recursos estatales destinados a la institución desde 2000 hasta el año 2011⁵⁹.

Tabla 3

Año	\$ Presup. Teatro Colón	% Part. en Cultura
2000	41.878	19
2001	42.381	20
2002	36.318	29
2003	36.456	24
2004	41.677	22
2005	63.575	26
2006	77.251	26
2007	72.843	20
2008	87.565	18
2009	99.978	13
2010	174.409	24
2011	185.332	21

Gráfico 3



Fuente: elaboración propia.

Respecto a las conclusiones que se pueden obtener de la tabla más gráfico 3, el presupuesto público del T.C. si ha aumentado con el paso del tiempo, al igual que el presupuesto de cultura en términos de aporte bruto, sin embargo, en términos proporcionales, al contraponer el presupuesto del Teatro con el presupuesto asignado a Cultura de Ciudad Autónoma de Buenos Aires desde el año 2000 al año 2011, se observa que en promedio desde el año 2006 en adelante este bajó un 3% lo cual no es tan significativo en términos del presupuesto mismo, pero probablemente esto tuvo repercusión en su programación artística.

⁵⁸Aproximadamente con un 4% del presupuesto total del Gobierno de la Ciudad.

⁵⁹Fuentes: 1996/97, **Dirección General de Contaduría General del GCBA**. 1998/2001, Cuenta de Inversión de los respectivos ejercicios e informes de la AGCBA. 2002/09, Cuenta de Inversión de los respectivos ejercicios y elaboración propia. 2010, ASAP (presupuesto vigente al 30-09). 2011, **Ministerio de Hacienda del GCBA** (proyecto presentado a la Legislatura). Nota: los datos están expresados en miles de pesos.
<http://periodicotribuna.com.ar/8242-teatro-colon-la-verdad-que-el-macrismo-no-cuenta.html>

Cabe destacar que la variación entre el presupuesto del T.C. está incluida en el presupuesto total de la Ciudad de Buenos Aires y este aspecto no se ve afectado por la Ley de Autarquía.

Existe un mínimo aumento al aporte neto en CABA durante el periodo 2007 a 2011, sin embargo los aportes a la cultura y al teatro no se incrementaron proporcionalmente sino que se mantuvieron. En esos años se observa que en términos netos si hubo una pequeña alza en el aporte al teatro, no tan fuerte como la de cultura en general, pero sin duda esto demuestra un interés por mantenerlo en pie. Si bien no se sufrieron proporcionales incrementos, se demuestra que en ese caso, al aumentar el presupuesto macro, influye en el teatro de ópera probando lo planteado con anterioridad, sobre la directa relación entre la economía nacional y el financiamiento estatal que percibe el Colón. Esta conclusión conlleva que en el caso contrario, cuando la economía nacional está en crisis y requiere un recorte presupuestario para cubrir necesidades prioritarias, el área cultural se ve afectada de forma negativa.

La presencia del aporte privado en el financiamiento del T.C. contribuye a subsanar la fluctuante economía que presenta el país. No obstante, no es posible hacer un seguimiento a cabalidad sobre la totalidad de los fondos que percibe el teatro, puesto que el derecho privado protege la declaración de sus inversiones, hecho que sin duda contribuye a la falta de transparencia del esquema financiero que puede recaer, por ejemplo, en acusaciones en contra de los funcionarios que tienen cargos de mayor responsabilidad por mediar entre ambos intereses, dado que al ejercer la autonomía que el funcionamiento autárquico otorga, los altos mandos son los encargados de transparentar los lineamientos políticos, financieros y administrativos a la ciudadanía. Este sería un problema, puesto que el acceso a la información de los aportes provenientes de fondos privados es mucho más compleja y coarta el sentido de pertenencia ciudadana y pública de la institución.

4.3 Ley de Autarquía Teatro Colón

Con el objetivo de otorgar mayor independencia al Teatro mientras se mantenía en remodelación, se anunció un cambio en la figura administrativa y económica con la aprobación de la Ley N°2.855 de Autarquía del Teatro Colón (ver anexo N°3). El proyecto de ley fue presentado por el Poder Ejecutivo a la Comisión de Cultura de la

Legislatura porteña el 20 de febrero del año 2008 y promulgado a fines de ese mismo año. En términos generales el concepto de *autarquía* se utiliza para designar a aquel tipo de economía, política o sociedad que se basa en sus propios recursos sin requerir o mantener contacto con el exterior, por consiguiente, las entidades o instituciones que se proclaman autárquicas no dependen necesariamente de los gobiernos o de otras instituciones. Sin embargo, en el caso del Ente Autárquico Teatro Colón (E.A.T.C.) se centraliza la toma de decisiones administrativas (tal como el manejo de las finanzas) en el cargo de Director, quien consulta sus decisiones exclusivamente al jefe de Gobierno porteño, tal como se instauró en el Artículo N°1: "Créase el Ente Teatro Colón, entidad autárquica en el ámbito de la Jefatura de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, donde se establece que "la dirección, administración y representación legal del Ente está a cargo de un Director General designado por el jefe de Gobierno, a este director corresponde "administrar los recursos económicos asignados al Ente" y también "nombrar, promover, sancionar y remover al personal del EATC, de acuerdo al régimen de empleo público aplicable"⁶⁰. Dichos miembros durarán cuatro años en sus cargos, mientras que el único representante de los trabajadores estables⁶¹ será elegido por la mitad del tiempo (2 años) este hecho evidencia que las decisiones presupuestarias están puestas en manos de los representantes del Gobierno de turno, los cuales defienden intereses políticos, generalmente alejados del mismo propósito que el TC posee como la emblemática institución cultural.

Al menos durante ese periodo de tiempo, la ley establece que: son funciones del Directorio del EATC:

- a) Supervisar el cumplimiento de las normas legales y reglamentarias que rigen la actividad del Ente Autárquico Teatro Colón.
- b) Establecer los lineamientos artísticos del Ente Autárquico Teatro Colón.
- c) Aceptar donaciones sin cargo, todo ello de conformidad a las normas vigentes.
- d) Aprobar la celebración de acuerdos con organismos internacionales o extranjeros, nacionales, regionales, provinciales, municipales, autárquicos u otras entidades públicas o privadas en materia de las competencias del Ente Autárquico

⁶⁰ Véase: <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2855.html>

⁶¹ Divididos en Contratados, de carácter esporádico (monotributistas) y Estables (principalmente coro y orquesta).

Teatro Colón”⁶². Con la ley de autarquía se espera un incremento de las facultades administrativas que puede ejercer la clase dominante (dueña de los recursos privados), se plantea entonces la cuestión sobre el sector desde donde proviene la necesidad de implementar esta ley y para quién es conveniente.

Al nombrar al edificio como Monumento Histórico Nacional (1990), se reconoció un indudable valor histórico. “El “valor histórico” de un monumento es mayor cuanto menor sea la alteración sufrida de su estado cerrado originario, puesto que el valor principal del monumento se cifra en su capacidad documental”. (Riegl en González-Varas, 2000, p.40) También se reconoce el innegable “valor artístico” de su construcción al plasmar una tendencia estilística europea del siglo XIX. Hoy el edificio sigue siendo un ejemplo de patrimonio, en otra de sus acepciones según Prats, “entendido como construcción social en el sentido que no se encuentra en la naturaleza, conforma identidad y fue creado por alguien en un periodo y con fines determinados” (Prats, 1997, p.20).

Incluso después de pasar por distintas remodelaciones, cierres temporales, luego de haber sido intervenido varias veces por diferentes periodos político-administrativos y económicos, el T.C. siempre ha formado parte fundamental de la opinión pública y de planes de gobierno, como un Himno de la alegría⁶³ donde convergen todas las políticas públicas implementadas por los distintos gobiernos a cargo del país durante más de un siglo. Sin embargo hoy la presencia del T.C. genera contradicciones en la opinión pública pues es sabido que parte importante del presupuesto de cultura del gobierno de Ciudad es destinado a su mantención sin generar una retribución en valor moneda sino en valor simbólico, lo que genera una fuga de materia que cuesta sostener. Fenómeno que se puede explicar en términos de Bourdieu “El capital económico solo puede proporcionar los beneficios específicos ofrecidos por el campo y al mismo tiempo los beneficios económicos que a menudo estos reportan a largo plazo si se reconvierte en capital simbólico. La única acumulación legítima, tanto para el autor como para el crítico, para el editor o el director de teatro, consiste en hacerse un nombre, un nombre reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos (el efecto de marca o firma) o personas (mediante una publicación, exposición etc.) por lo tanto puede otorgar un valor, y de ahí sacar los beneficios correspondientes de esta

⁶²Véase: <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2855.html>

⁶³ Referencia a documental de Slavoj Zizek en “The pervert’s guide to ideology”.

operación.” (2010, p.224) Es fundamental el valor simbólico que obtiene a través de su tradición traspasada de generación en generación manteniendo un público cautivo. En relación a la Autarquía Leandro Iglesias afirma:

“En administración pública se generan mayores complicaciones cuando aquel que tiene el problema no tiene capacidad de resolución (...). Cuando las actividades están estrictamente relacionada con el público porque estás brindando un servicio, si vos no lo podés dar con calidad y no tenés la posibilidad de hacerlo entonces empiezan todos los problemas y dificultades, esta discusión tampoco se da lo suficiente. Ahora, en semejantes instituciones sin duda que la descentralización ,llamada autarquía, es fundamental. En las normas generales no podrías contratar a un director de orquesta, y ¿cómo haces para sostener una temporada? si existen situaciones prácticas concretas que hacen que sea imposible, excepto que se cometan irregularidades o desprolijidades que hacen que el tipo cobre ocho meses después etc. y vas forzando los sistemas porque no se comprende cuál es el funcionamiento de esto”.

En términos concretos, cabe señalar que el ítem presupuestario se incrementa con iniciativa privada puesto que además de los fondos de Ciudad reciben “aportes complementarios del Gobierno porteño, la recaudación por espectáculos y prestaciones a terceros; rentas de la administración de sus recursos; ingresos de contratos de coproducciones, arriendo de salas y alquiler de producciones; comercialización de impresos, grabaciones, videos o cualquier medio de reproducción o difusión y publicidad”. Con este tipo de decretos se logra dar un marco legal a las necesidades que tiene dicha institución con el fin de establecer parámetros y límites necesarios para clarificar los procesos burocráticos a los que se someten las autoridades administrativas de turno, además de delimitar la participación del estado. En términos de Yúdice:“la expansión del papel desempeñado por la cultura se debe, parcialmente, a la reducción de la subvención directa de todos los servicios sociales por parte del Estado, incluida la cultura, lo cual requería una nueva estrategia de legitimación”.(2002,p.25) Se podría entonces afirmar que la ley plantea un camino que facilita el tránsito de recursos privados. A pesar de esto, el EATC sigue perteneciendo al Ministerios de Cultura debiendo rendir cuentas públicas sobre los ingresos percibidos por la Ciudad.

Con cierto optimismo se podría afirmar también que gracias a la Ley N°2855 las instituciones culturales de la CABA se han ido fortaleciendo paulatinamente como consecuencia de la participación de los ciudadanos, logrando una mayor cobertura de objetivos y disciplinas culturales. Al mismo tiempo estableció un vínculo entre las áreas de cultura con la de comunicación social, incentivando la descentralización y dotando a los servicios culturales de mayor autonomía (como es el caso del Teatro Cervantes). A

su vez, las debilidades que esto evidencia es que no permite la continuidad de un administración y proyectos a un plazo superior a los cuatro años que dure el mandato gubernamental, puesto que a medida que cambie el jefe de gobierno se cambiará también a los directivos.

4.4 Programación

En términos administrativos la programación artística de éste tipo de teatros generalmente es el área que recibe más modificaciones ya que cualquier cambio en el presupuesto influye en las contrataciones internacionales, entonces la planificación se realiza a mediados del año anterior, una vez aprobada la partida presupuestaria se confirma el repertorio y se contacta a los artistas. Aunque durante el transcurso del año esta realidad se va modificando, sobre todo en un país como Argentina que varía constantemente el valor de su moneda nacional en función del precio del dólar.

Sobre el valor del contenido artístico de los teatros de ópera en términos de Richard “la ideológico-estética es una dimensión mucho más restringida (a veces referenciada como “alta cultura”), referida al campo profesional artístico e intelectual. En este caso, las producciones de los agentes culturales se rigen por instituciones y reglas especializadas que se manifiestan a través del lenguaje propio de sus obras (una película, una sinfonía, un libro) y del debate de ideas que gira en torno a las tensiones emanadas de las críticas estéticas e ideológicas en razón de estos lenguajes”.(citando a Richard, 2017, p.33) es decir, la programación artística de ópera es un fin en sí misma y es avalada por un lenguaje que responde a códigos propios instaurados en sus orígenes. Esto queda en evidencia al revisar la programación al menos durante los quince años que abarca la presente investigación. En ópera los compositores más programados son: **Puccini G.** con *Madama Butterfly* año 2000, *Tosca* año 2003, *Manon Lescaut* 2004, *La bohème* y *Turandot* en 2006, *Gianni Schicchi* *Trittico-Tríptico*, *Sour Angelica*, *Il Tabarro* en 2011 entre otras; **Wagner R.** con *Tristan und Isolde* en el año 2000-2014, *Der Fliegende Holländer*, (*El Buque fantasma o El Holandés errante*) en 2003, *Anillo del Nibelungo* en 2004, *Parsifal* en 2015 por nombrar algunas; **Verdi G.** con las obras *Falstaff* en 2001-2010-2014, *Rigoletto* en 2002, *Simón Boccanegra* en 2003, *Don Carlo* en 2004-2015, *Requiem* y *I Due Foscari* en el año 2007 entre otras, otro clásico es **Mozart W.** entre las que destacan *Le Nozze di Figaro* (Bodas de Fígaro) y *L'Elisir*

d'amore (Elixir de amor) en 2002, *Idomeneo* en 2003-2014, *Die Zauberflöte* (La flauta mágica) en 2004- 2011; dentro de este repertorio es infaltable *Carmen* del compositor Bizet Georges producida en 2003 y 2013, *El barbero de Sevilla* de Rossini Gioacchino (2005) y *Wozzeck* de Berg Allan (2007). Estos son algunos títulos clásicos, que en su reiteración permiten aseverar, su reposición aproximadamente cada 10 años. A través de estos se observa la tendencia que la audiencia muestra al preferir los títulos clásicos Wagner, Puccini, Verdi o Strauss para quienes los cantantes son sólo un medio para alcanzar su relación mágica con la música (para bien o para mal son sacerdotes que invitan a los iniciados a compartir el rito sagrado que cobra vida a través de su voz) o están los que adoran al cantante o la cantante lo que hace perder la relación mediada con la música, en este grupo se encuentran los fanáticos de Plácido Domingo, Pavarotti o el argentino Darío Volonté como señala Benzecry (2012, p.173).

En esa lógica si se encuentra algún cantante popular con un repertorio probado los y las fanáticas de la ópera (de pie y sentados) alcanzan la gloria. Sin embargo se ha señalado con anterioridad el bajo consumo de ópera a nivel masivo por lo que todas las organizaciones culturales deben reinventarse constantemente, aunque es fundamental para las de ópera como afirma Iglesias:

“No es lo mismo una población con un capital cultural muy desarrollado que otra que no. Imaginate que en semejante institución tenes que fijar una estrategia para tratar de acercarlo, eso tiene que ver con una justa y apropiada definición de la programación artística que se quiere hacer para que sea atractiva (...) la relación con el entorno es uno de los proyectos más importantes porque de alguna manera legítima lo que vayas a hacer. Una institución que queda encapsulada, o apropiada en un determinado en un solo sector social o etario, no tiene demasiado futuro o proyección por que depende pura y exclusivamente de lo que ocurra con ese grupo, en los teatros líricos eso se ve con más claridad es un grupo de personas que además ha envejecido”. (Entrevista personal, septiembre de 2017).

En relación al desgaste que genera el repertorio clásico, otra arista de la programación son los repertorios un poco menos conocidos que año a año se presentan, probablemente con la finalidad de refrescar los sentidos de sus asistentes, pero también fuertemente criticados por éstos.

Luego de revisar el total de los títulos representados y sus repertorios se comprobó que el T.C. es principalmente un teatro de reposición, esto significa que si bien, puede producir los espectáculos que alberga con sus talleres propios, no genera nuevas obras; ya sea por falta de recursos humanos para llevar a cabo esta tarea, por el resultado de un

comportamiento de inercia cultural en donde se repiten los éxitos probados o porque se corre un riesgo muy alto si el estreno no es bien recibido por la audiencia.

El siguiente gráfico representa la característica total de óperas presentadas en el Colón:



Fuente: Elaboración propia en base a información pública.

De un total de 128 puestas en escena de la temporada lírica generada desde el año 2000 a 2015, sólo el 20,3% son estrenos y el 79,7% reposiciones. Además de ser una característica que define a los teatros de ópera el valor de realizar estos numerosos espectáculos permite que actores, actrices locales y bailarinas retiradas, formen parte del elenco (junto a los cuerpos estables) situación que prolonga su corto periodo laboral escénico (sobre todo en el caso de las bailarinas). Por otra parte es fácil generar vacíos en la programación si no se da espacio a las nuevas generaciones, sobre todo de cantantes nacionales⁶⁴, ya que los compositores tienen su lugar asegurado⁶⁵. Una vez más los medios de comunicación son los encargados de difundir una nueva figura y tienen la responsabilidad de dar a conocer los talentos internacionales.

⁶⁴Se destacan los argentinos: **Guadalupe Barrientos** (1986-mezzo soprano) estudió en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla y en el ISATC. Formó parte del Coro de Niños de Teatro Colón y, desde 2007, integra el Coro Polifónico Nacional; y **Fernando Radó** (1986-bajo) Hijo de padre violinista del Teatro Colón y de madre pianista del conservatorio Manuel de Falla, a la edad de diez años ingresó al Coro de Niños del Teatro Colón. Estudió técnica vocal con Ricardo Yost y pasó a formar parte como el miembro más joven al Coro Estable del Teatro Colón y al Instituto Superior de Arte. Ambos con una carrera internacional activa a la fecha.

⁶⁵Literalmente en la cúpula del teatro existe un lugar para cada compositor.

Conclusión

Luego de transitar este camino que me ha llevado a descubrir las complejidades de las artes escénicas, es posible afirmar que la ópera en nuestra región latinoamericana es resultado del proceso migratorio experimentado durante el siglo XIX. En la actualidad la escena operística parece ser producida gracias a una inercia cultural que de forma natural sostiene el financiamiento público asignado hace casi un siglo atrás, es decir, aparentemente no se cuestiona su existencia y ocupa el lugar que la misma ciudadanía le otorga (esto se revierte si se provoca una crisis, en ese caso los dardos apuntan inmediatamente a la excesiva inversión pública) no obstante forma parte del acervo cultural de nuestros países del Cono Sur al igual que otras expresiones locales, la diferencia radica en el incipiente apoyo estatal que reciben éstas lo que provoca un desequilibrio entre ambas.

Se pueden identificar tres gestos de administración pública que legitiman esta institución; el primero es la creación de un marco jurídico normativo que regula la actividad realizada en este teatro; un segundo gesto es que en 1925 la Municipalidad de Buenos Aires comenzó a tomar un rol activo en las decisiones de los directivos, este apoyo produjo una diferencia entre los teatros de ópera existentes y el Colón, medida que se mantiene hasta la actualidad y por último aunque no exento de polémica, que a través de la autarquía se otorgue independencia para administrar de manera directa las partidas presupuestarias anuales.

En resumen como resultado de lo anterior se reconoce un valor simbólico y patrimonial que por acción u omisión construye colectivamente la realidad cultural de la región; la ciudadanía en su diversidad se conforma con los que asisten porque les gusta o porque aman la ópera y los que creen que no existe un espacio para ellos en ese lugar por más que se implementen variadas actividades de mediación artística.

Además de generar una importante fuente de empleo para trabajadores y trabajadoras de las artes escénicas, finalmente creo que los teatros de ópera funcionan como un parámetro válido para medir lo contemporáneo en artes escénicas y su presencia es fundamental tanto para los artistas como para la ciudadanía de cada Nación sobre todo en Argentina.

Bibliografía

- Achugar, Hugo (1999). *La incomprensible invisibilidad del ser económico, o acerca de cultura, valor y trabajo en América Latina*. En: García Canclini, Néstor y Moneta, Carlos (Coord.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, pp. 309 – 322, EUDEBA, Argentina.
- Álvarez Hernández, Orlando (2014). *Ópera en Chile: ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013*, editorial Aguilar y UDP, Santiago de Chile.
- Álvarez Hernández, Orlando (1992). *Una década de ópera*, editorial Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- Althusser, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Argentina.
- Asuaga, Carolina (2009). *Un encuentro no casual: Cultura Ciencias económicas y derecho*, Fundación de Cultura Universitaria (FCU), Uruguay.
- Balmaceda, Daniel (2011). *Biografía no autorizada de 1910*, Editorial Sudamericana S.A., Argentina.
- Baumol J. William & Bowen G. William (1966). *Performing Arts-The Economic Dilemma*, Journal of Cultural Economics 20: 225-240, Kluwer Academic Publishers, Netherlands (Países Bajos).
- Bayardo, Rubens (2010). *Aportes al debate sobre los indicadores culturales. Cuadernos de Políticas Culturales*. Indicadores Culturales, Argentina.
- Bayardo, Rubens (2013). *Cultura, economía y economía de la cultura*. Voces en el Fénix n° 29, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, 14-21, Argentina.

- Benhamou, Françoise (1997). *La economía de la cultura*, Ediciones Trilce, Uruguay.
- Becker, Howard: *El poder de la inercia*, revista Apuntes de Investigación, N°15.
- Benzecry, Claudio (2012). *El Fanático de la ópera*, Siglo XXI, Argentina.
- Bourdieu, Pierre (1999). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1984), Taurus, Madrid, España.
- Bourdieu, Pierre (2010). *El mercado de los bienes simbólicos en El sentido social del gusto*, Siglo XXI, Argentina.
- Brook, Peter (2004). *Más allá del espacio vacío*, Alba, Barcelona, España.
- Castells, Manuel (2000). “*La ciudad de la nueva economía*”. En: Revista La Factoría n° 12, junio – septiembre, Colomers, España.
Recuperado de: <http://www.lafactoriaweb.com/articulos/castells12.htm>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012). *Los estados de la cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR*. Guarenas, Estado Miranda: Fundación Imprenta de la Cultura, Venezuela. Recuperado de: http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/05/24_Los-Estados-de-la-Cultura-SICSUR-2012.pdf
- Constitución política argentina (1996). Asamblea Nacional Constituyente, Buenos Aires, Argentina, 1 de octubre de 1996.
- Echevarría, Néstor (1997). *El arte lírico en la argentina*, Imprima, Buenos Aires, Argentina.
- Ministerio de Cultura de la Nación (2013). *Encuesta de Consumos Culturales y entorno digital: Teatro y otros consumos culturales*, SinCA, Argentina.

- Ministerio de Cultura de la Nación (2017). *Encuesta de Consumos Culturales y entorno digital: Teatro y otros consumos culturales*, SinCA, Argentina.
- García Canclini, Néstor (2012). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial México, México.
- Garretón M., Barbero, J. M., Cavarozzi M., García N., Ruiz G. G. & Stavenhagen R. (2003). *El Espacio Cultural Latinoamericano*, Salesianos S.A, Santiago de Chile.
- Getino, O. (2007). *La cultura como capital*, Red Interlocal. Rescatado de: <http://redinterlocal.org/spip.php?article220>
- Gervilla, M. J., & Fernández, R. V. (2008). Modelización de las relaciones entre satisfacción, compromiso y confianza en el sector de las artes escénicas en España. *Universidad, Sociedad y Mercados Globales*, 325-337, España.
- González Varas, Ignacio (2000). *Conservación de bienes culturales*, Ed. Cátedra, España.
- Fraga, Fernando (1995). *La ópera*, Acento Ediciones, España.
- Florescano, Enrique (1993). *El patrimonio cultural y la política de la cultura en El patrimonio cultural de México*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Kotler, Philip & Scheff, Joanne (2004). *Marketing de las artes escénicas*, Iberautor, España.
- L, J., & Comaroff, J. (2011). *Etnicidad S.A.*, Katz Editores, Argentina.
- Lacarrière, Mónica & Alvarez, Marcelo (2008). La indigestión cultural Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos, Editorial CICCUS/La Crujía, Argentina.
- Miller, Toby & Yúdice, George (2004). *Política cultural*, Gedisa, España.
- Navarro, A. Cultura (2006). *¿Quién paga? Gestión, infraestructura y audiencia en el modelo chileno de desarrollo cultural*. RIL editores. Santiago, Chile.
- Palma, Luis A. & Aguado, Luis, F. (2010). *Economía de la Cultura. Una nueva área de especialización de la economía*, En: Revista de Economía Institucional, vol.12, n°22, Primer Semestre. Rescatado de: <https://www.economiaiinstitucional.com/pdf/No22/lpalma22.pdf>

- Piedras, Ernesto (2004). *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*, pp. 26 – 60, SACM – SEGEM CONACULTA – CNIM, México.
- Pierre-Jean, Rémi (2006). *Diccionario del amante de la ópera*, Paidós, España.
- Prats, Llorenc (1997). *Antropología y patrimonio*, Ariel, España.
- Teatro Colón (2011). *puesta en valor y actualización tecnológica*, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires - Ministerio de Desarrollo Urbano Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura*, Gedisa, España.
- Zola, Emile (2010). *La bestia humana, Capitán Swing Libros S.L.* España.
- Zygmunt Bauman: *De facebook, intimidad y extimidad on line*, p.261. España.
Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/158/15828675022.pdf>

Webgrafía

- CEDOM, s.f.: Dirección General Centro Documental de Información y Archivo Legislativo. Recuperado de: <http://www.cedom.gov.ar/cultura.aspx>
- CEDOM, s.f.: Dirección General Centro Documental de Información y Archivo Legislativo, Ley 2855. Recuperado de: <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2855.html>
- Revista Cultural: Pensar iberoamérica (OEI) Buenos Aires Crea: un plan estratégico de cultura para la ciudad de Buenos Aires, N°4, jun./sep. 2003. Recuperado de: <http://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric04a06.htm>
- Información presupuestaria,s.f.: Buenos Aires Ciudad. Recuperado de: <http://www.buenosaires.gob.ar/buenosaires2020/informacion-presupuestaria>
- La vanguardia,Francia: Cien millones públicos.Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20120122/54244723335/francia-cien-millones-publicos.html>
- Redacción popular: Argentina capitulo IV. Recuperado de: <http://redaccionpopular.com/articulo/argentina>
- Indec: Censos y migraciones. Recuperado de: <https://www.indec.gob.ar/comunidadeducativa/migraciones.pdf>

Salta cultura: Ministerio de cultura y turismo. Recuperado de:
<http://www.culturasalta.gov.ar/organismos/ministerio-de-cultura-turismo-y-deportes/ministro-de-cultura-turismo-y-deportes/24>

Institucional framework. Recuperado de:
<http://stats.oecd.org/glossary/detail.asp?ID=6120>

Información administrativa del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Nación.
Recuperado de:
<http://servicios.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/255000-259999/257608/norma.htm>

Marco normativo Buenos Aires:. Recuperado de:
http://www.buenosaires.gov.ar/sites/gcaba/files/marco_normativo_9.pdf

Los Estados de la Cultura: Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR, 2012. Recuperado de:
http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/05/24_Los-Estados-de-la-Cultura-SICSUR-2012.pdf

Información presupuestaria Buenos Aires. Recuperado de:
<http://www.buenosaires.gov.ar/buenosaires2020/informacion-presupuestaria>

OLA. Recuperado de:
<http://www.operala.org/>

Memoria chilena: La ópera en Chile (1830-2012). Recuperado de:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100675.html>

Teatro Solís. Recuperado de:
http://www.teatrosolis.org.uy/index_1.html

Haciendo el Colón Recuperado de:
<http://www.haciendoelcolon.buenosaires.gov.ar/puesta-en-valor/historia/>

Base de datos de todas las óperas representadas en el Teatro Colón de Buenos Aires desde 1908. Recuperado de:
<http://www.operas-colon.com.ar/elteatrocolon.html>

Ranking 10 best opera houses in the world. Recuperado de:
<https://10mostoday.com/10-best-opera-houses-in-the-world/>

Teatro Colón:Carrera de Caracterización. 23 de mayo 2018. Recuperado de:
<http://www.teatrocolon.org.ar/es/instituto-superior-de-arte/carrera-de-caracterizaci%C3%B3n>

Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2012. Recuperado de:
http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/11/ENPCC_2012.pdf

Mozarteum Argentino. Recuperado de:
<http://www.mozarteumargentino.org/comision.html>

Fundación Teatro Colón. Recuperado de:
<http://www.fundacionteatrocolon.org.ar/detalle.php?a=autoridades&t=3&d=16>

Periódicos online

La Nación: El colón que no se ve.16/03/1997.

Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/211284-el-colon-que-no-se-ve>

La Nación: como funciona el Teatro Colón. 14/11/2000.

Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/40930-como-funciona-el-teatro-colon>

Clarín. Cuál es el perfil cultural de los argentinos hoy. 24/12/2000. Recuperado de:

https://www.clarin.com/sociedad/perfil-cultural-argentinos-hoy_0_rJiy4FxRYx.html

La Nación: Renán: "El Colón está enfermo...", 20/09/2000.

Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/33707-renan-el-colon-esta-enfermo>

La Nación: Se inaugura hoy la carpa de la cultura, 10/02/2002.

Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/372907-se-inaugura-hoy-la-carpa-de-la-cultura>

Clarín: Una funciones especial para mostrar los secretos de la danza.,

18/10/2002. Recuperado de:

https://www.clarin.com/sociedad/ballet-estable-teatro-colon-actuo-cara-cara-gente_0_SJEWXsmxAfx.html

Emol: Teatro Colón de Argentina pierde su brillo por crisis económica, 01/07/2002.

Recuperado de:

<http://www.emol.com/noticias/magazine/2002/07/01/89090/teatro-colon-de-argentina-pierde-su-brillo-por-crisis-economica.html>

La Nación: Gabriel Senanes: "El Teatro Colón es de todos, pero no para todo",

23/02/2003. Recuperado de:

<https://www.lanacion.com.ar/475783-gabriel-senanes-el-teatro-colon-es-de-todos-pero-no-para-todo>

La Nación: Las ONG que apoyan el arte, 20/04/2003.

Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/489012-las-ong-que-apoyan-el-arte>

La Nación: Quién sostiene al Teatro Colón. 2/11/2003. Recuperado de:

<https://www.lanacion.com.ar/541446-quien-sostiene-al-teatro-colon>

Clarín: El teatro Colón tiene nuevo director artístico, 26/07/2005.

Recuperado de:

https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/teatro-colon-nuevo-director-artistico_0_ryExeNdk0tx.html

Página12: La temporada del colón 2006 un buen principio, 16/12/2005.

Recuperadode: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-1304-2005-12-16.html>

La nueva: Pese a las dificultades, el Teatro Colón renueva desafíos, 18/12/2005.

Recuperadode: <http://www.lanueva.com/nota/2005-12-18-9-0-0-0-pese-a-las-dificultades-el-teatro-colon-renueva-desafios>

La Nación: Sobreseyeron a Ibarra por las muertes en Cromagnon.

8/08/2006. Recuperado de:

<https://www.lanacion.com.ar/829828-sobreseyeron-a-ibarra-por-las-muertes-en-cromagnon>

El País: ¿Quién paga esta ópera?. 03/08/2006. Recuperado de:

https://elpais.com/cultura/2014/08/02/actualidad/1406990553_974012.h

La Nación: Lombardi designado por Macri para hacerse cargo de Cultura, 09/11/2007.
Recuperado de:
<https://www.lanacion.com.ar/960621-herman-lombardi-fue-designado-por-macri-para-hacerse-cargo-de-cultura>

Emol: El Teatro Colón pone fin a su silencio de tres años, 10/05/10. Recuperado de:
<http://www.emol.com/noticias/magazine/2010/05/17/413612/teatro-colon-de-buenos-aires-pone-fin-a-su-silencio-de-tres-anos.html>

La Vanguardia: Alemania: Una crisis de la opereta. 22/01/2012. Recuperado de:
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20120122/54244723352/alemania-crisis-opereta.html>

La izquierda diario: El Kirchnerismo con Anibal Ibarra sello de impunidad por Cromagnon. 04/03/2015. Recuperado de:
<https://www.laizquierdadiario.com/El-kirchnerismo-con-Anibal-Ibarra-sello-de-impunidad-por-Cromagnon>

La Nación: El Colón íntimo: los personajes anónimos que le dan vida al centenario coliseo porteño, 8/10/2014. Recuperado de:
<https://www.lanacion.com.ar/1733740-el-colon-intimo-los-personajes-anonimos-que-le-dan-vida-al-centenario-coliseo-porteno>

La Nación: Nueva etapa en el Colón, 19/07/2014. Recuperado de:
<https://www.lanacion.com.ar/619700-nueva-etapa-en-el-colon>

Clarín: Teatro Colón: renunció García Caffi, lo reemplaza Darío Lopérfido, 30/01/2015.
Recuperado de:
https://www.clarin.com/teatro/garcia-caffi-renuncio-teatro-colon-loperfido_0_HkBVUS9wme.html

The Euterpe Muse Site: Lopérfido presentó la Temporada Artística 2016 del Teatro Colón, 10/2015. Recuperado de:
<https://theeuterpemusesite.wordpress.com/category/teatro-colon/page/5/>

Teatro Colón News: Colón libros, el proyecto editorial del Teatro Colón. 09/04/2016.
Recuperado de: <http://www.teatrocolon.org.ar/en/node/2454>

Le Monde Diplomatique, Edición Cono Sur, N°81, 03/2016.
Recuperado de: <https://www.insumisos.com/diplo/NODE/1228.HTM>

Constitucion web, 24/02/2012.
Recuperado de: <http://constitucionweb.blogspot.cl/2012/02/mensaje-del-vicejefe-de-gobierno-jorge.html>

Info news: Empresas cercanas al PRO alquilan el Colón para eventos a \$150 mil la hora, 23/04/2015.
Recuperado de: <http://www.infonews.com/nota/196118/empresas-cercanas-al-pro-alquilan-el-colon>

Ámbito: nueva etapa en el colón tras salida de Lopérfido, 9/02/2017.
Recuperado de: <http://www.ambito.com/872206-nueva-etapa-en-el-colon-tras-salida-de-loperfido>

Tesis

Luenzo, Antígona: *Restauración e Identidad El Teatro Colón como protagonista del Bicentenario Patrio*, Universidad de Palermo, 20/07/2015.

Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/3492.pdf

E. Schargorodsky, Héctor: *Gestión y desempeño de los teatros públicos en la Ciudad de Buenos Aires*, Universidad de Buenos Aires, 28/10/2010.

Recuperado de: http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tesis/1501-1201_SchargorodskyH.pdf

Raggio, Liliana: *El Teatro Colón. Un símbolo de la gestión cultural en la CABA en el último decenio*, 2013.

Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-063/145.pdf>

Artículos

Bernaldo Gonzalez, Pilar: *Una ciudadanía de residencia: la experiencia de los extranjeros en la ciudad de Buenos Aires en momentos de grandes flujos migratorios (1882-1917)*, En *entrepasados*, Revista de historia, Año XV, N°30, fines de 2006.

Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/305710091_Una_ciudadania_de_residencia_la_experiencia_de_los_extranjeros_en_la_ciudad_de_Buenos_Aires_en_momentos_de_grandes_flujos_migratorios_1882-1917

BID Noticias, 20 de mayo de 2008. Recuperado de:

<https://www.iadb.org/es/noticias/articulos/2008-05-20/bid-celebra-centenario-y-restauracion-del-historico-teatro-colon%2C4622.html>

Calcagno Natalia y D' Alessio Francisco: *Indicadores Culturales Argentina*, 2008.

Recuperándose: <http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores2008/La%20Cuenta%20Satelite%20de%20Cultura%20en%20la%20Argentina%20Natalia%20Calcagno%20Francisco%20DnAlesio.pdf>

Calcagno Natalia y Pérez Verónica: *Cuenta Satélite de Cultura: primeros pasos hacia su construcción en el Mercosur cultural*, 2000. Recuperado de:

<https://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=1111>

Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas, 2010. Recuperado de:

<https://www.indec.gob.ar/comunidadeducativa/migraciones.pdf>

Dirección Nacional de Formación Cultural. (Re) pensar las políticas culturales desde una perspectiva pública, 06/11/2013. Recuperado de:

https://www.cultura.gob.ar/gestion-cultural-publica-coordenadas-herramientas-proyectos_5051/

Getino, Octavio: *Observatorio de Industrias Culturales dossier: Consumo Cultural*, 2006. Recuperado de:

<http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/publicacionrevistaobservatorio4.pdf>

Rius, Joaquim: *¿Es posible gobernar los teatros de ópera? Análisis del caso del Gran Teatro del Liceu de Barcelona*, Revista Española de Ciencia Política. Núm. 33, Noviembre 2013, pp. 81-104. Recuperado de:

<https://recyt.fecyt.es/index.php/recep/article/download/37604/21121>

La prensa y la inmigración en la biblioteca Nacional Argentina. Recuperado de:
http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/salalmdocs/La_prensa_y_la_inmigracion_en_la_Biblioteca_Nacional_Argentina_text.pdf

Sitio web de Ancestros italianos. Recuperado de:
<http://www.ancestrositalianos.com/registros-on-line/index.php>

Lic. Mariana Baravalle: Argentina desde su emancipación hasta la crisis de 1930, Buenos Aires. Recuperado de:
<http://www.altillo.com/examenes/uba/cbc/socyestado/socyest2011res1erparcialluc.asp>

Wortman Ana y Bayardo Rubens: *Consumos culturales en Argentina*, En Scielo, vol.22, N°44, México jul./dic. 2012. Recuperado de:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172012000200002

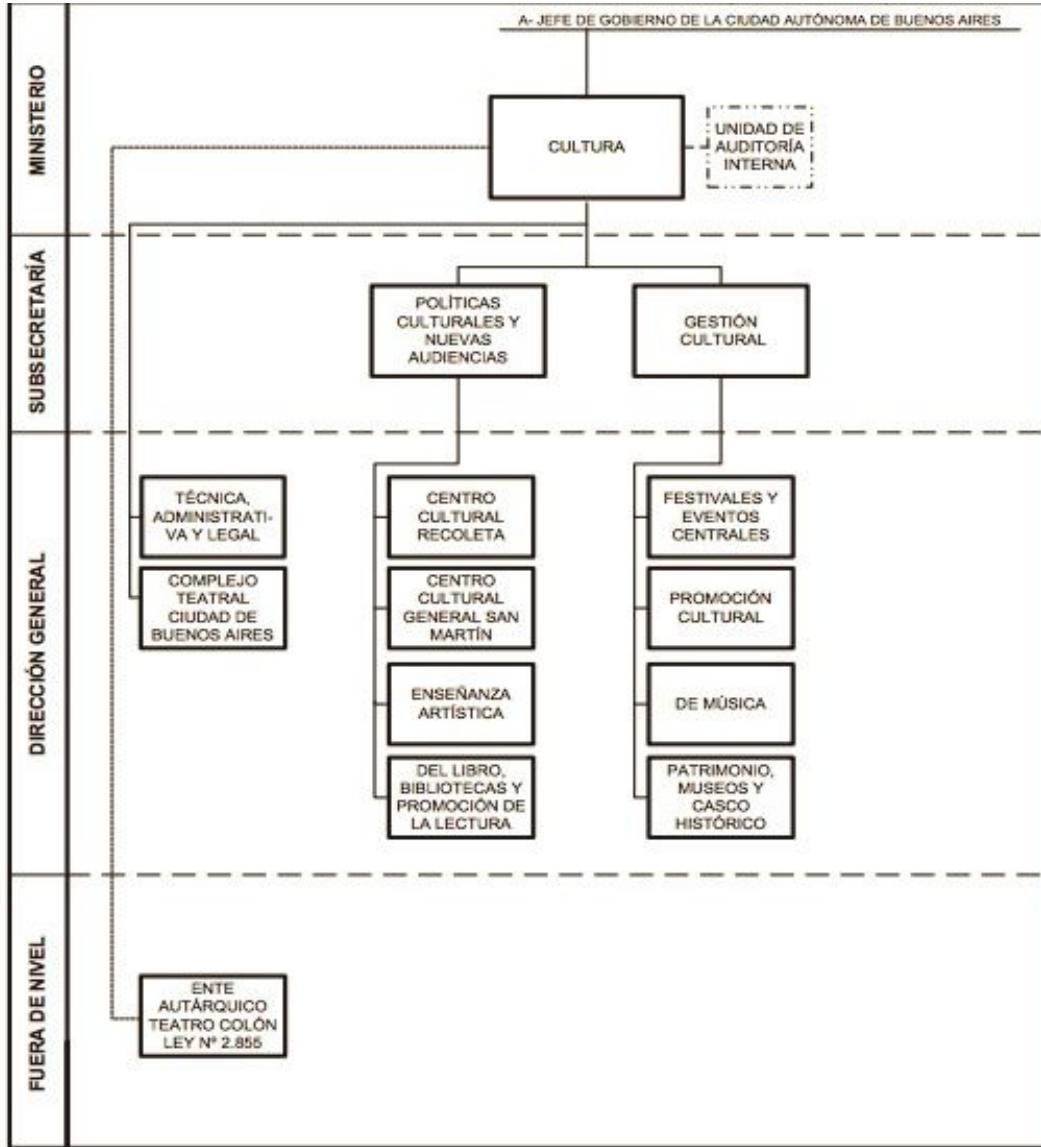
Anexos

Anexo N° 1, Principales leyes de teatro sancionadas en CABA (1999-2015).

Ley	Tema	Fecha de sanción
LEY N° 156	Registro de la Actividad Teatral No Oficial	Buenos Aires, 25-02-1999
LEY N° 2.147	Funcionamiento Requisitos Regulación	Buenos Aires, 29-11-2007
LEY N° 2.542	Denominación	Buenos Aires, 29-11-2007
LEY N° 3.841	Modificación (LEY N° 2.542, 2.147)	Buenos Aires, 09-08-2011
LEY N° 3.850	Programa de Teatro para personas Sordas	Buenos Aires, 01-08-2011
LEY N° 27.065	Traducción de autores extranjeros	Buenos aires, 10-12-2014
LEY N° 5.227	Teatro Comunitario	Buenos Aires, 29-01-2015

LEY N° 27.203	Actividad actoral	Buenos aires, 28-10-2015
---------------	-------------------	-----------------------------

Anexo N° 2: Organigrama Cultura Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



Anexo N° 3: Ley N°4.893 de modificación Autarquía 05/12/2013

Buenos Aires, 05 de diciembre de 2013.-

La Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
sanciona con fuerza de Ley

Artículo 1°.- Incorporarse al Artículo 3° de la Ley 2855 como inciso m) el siguiente texto:

"m) Implementar políticas internacionales, nacionales, regionales y municipales, que promuevan el intercambio y difusión de las materias correspondientes a los ámbitos comprendidos en los incisos precedentes".

Artículo 2°.- Sustitúyase el inciso f) de la Ley 2855 por el siguiente texto:

"f) Elaborar y proponer al Directorio la estructura orgánico-funcional, que pueda incluir hasta un máximo de seis (6) direcciones de área".

Artículo 3°.- Sustitúyase el inciso l) del Artículo 14 de la ley 2855 por el siguiente texto:

"l) Planificar y ejecutar las actividades que correspondan para el desarrollo de los objetivos del Ente Autárquico Teatro Colón y las actividades de los recursos humanos, físicos, económicos, financieros y patrimoniales, así como también las acciones tendientes a desarrollar políticas de mecenazgo, en forma coordinada con el Ministerio de Cultura.

Artículo 4°.- Comuníquese, etc.

CRISTIAN RITONDO
CARLOS PÉREZ

LEY N° 4.893

Sanción: 05/12/2013

Anexo N° 4: Decreto N° 720/002, 19/07/2002.

DECRETO N° 720/002 BOCBA 1486 Publ. 19/07/2002

Artículo 1° - Instrumentétese el Reglamento de Trabajo para el Teatro Colón que fuera dictado entre el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, representado por integrantes de la Comisión de Relaciones Laborales, y representantes del Sindicato Único de Trabajadores del Estado de la Ciudad de Buenos Aires, a través del Acta N° XV suscripta el día 14 de febrero de 2002, que como Anexo forma parte integrante del presente.

Artículo 2° - Declárase excluido de los alcances del Decreto N° 4.859/78 (B.M. N° 15.835) al personal que se desempeña en el Teatro Colón.

Artículo 3° - Derógase el Decreto N° 7.771/75 (BM. N° 15.169) y toda norma que se oponga al Reglamento de Trabajo para el Teatro Colón que como Anexo se aprueba por el artículo 1° del presente.

ANEXO

NEGOCIACIÓN COLECTIVA COMISIÓN CENTRAL ACTA N° XV

En Buenos Aires, a los 14 días del mes de febrero de 2002, siendo las 11 horas se reúnen en representación de la Comisión de Relaciones Laborales los Sres. Carlos Luis Ulrich; Beatriz Fontana, Javier Slodky, Rubén Cortina y en representación de SUTECBA los Sres. Patricio Datarmini, Alejandro Amor, Genaro Trovato, Humberto Saldaneri, Orlando V. Novara.

Abierto el acto las partes acuerdan considerar y acordar sobre el reglamento de trabajo acordado por la subcomisión del Teatro Colón que fuera constituida en el Acta N° IX del 20 de julio de 2001 y que llega a consideración de esta Comisión Central por el expediente N°

Vistos los antecedentes y luego aportes e intercambio de opiniones se precede a dictar el siguiente:

Reglamento de Trabajo para el Teatro Colón

Definiciones

El presente es un instrumento al servicio del funcionamiento del Teatro Colón, cuyo propósito es sustentar una producción artística de alta calidad y jerarquía, incrementar la cantidad de funciones y representaciones con destino a un público cada vez mayor y una mejora en la eficiencia productiva, a través de potenciar sus recursos humanos y productivos.

Este instrumento respeta la especificidad de las relaciones laborales propias de una institución como el Teatro Colón dentro del marco general de empleo público del Gobierno de la Ciudad e incorpora prácticas habituales en los grandes teatros líricos del mundo que se entienden convenientes incluir. De esta manera, se suplanta las regulaciones laborales precedentes, dictadas a cualquier nivel y época por la ex Municipalidad de Buenos Aires de acuerdo a lo establecido en el artículo 66 de la Ley 471.

En tal sentido se establece un marco que contempla y resguarda los derechos y obligaciones de los trabajadores que fueran establecidos en la Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en la Ley 471, de Relaciones Laborales en la Administración Pública. Asimismo establece las facultades y competencias de la administración para dirigir, organizar, programar y difundir las actividades de una institución del prestigio artístico, como el Teatro Colón.

Fuentes de Regulación

Art. 1° - Las relaciones laborales entre los trabajadores alcanzados por el presente Reglamento y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires se rigen por:

1. La Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires;
2. La Ley 471;
3. El Decreto que aprueba el presente y las normas que se dicten en su ejercicio ajustadas a los principios de proporcionalidad y razonabilidad sin desvirtuar su espíritu .

Disposiciones generales

Art. 2° - Decláranse comprendidos en el presente reglamento, el personal que se desempeña en los cuerpos escenotécnicos y de servicios auxiliares y los integrantes de los cuerpos artísticos del Teatro Colón.

Art. 3° - El Teatro Colón dispondrá el funcionamiento de cada uno de los cuerpos artísticos, escenotécnicos y de servicios auxiliares de acuerdo a fundadas necesidades funcionales y de programación. Tal

facultad podrá ser ejercida siempre que no signifique el traslado de personal hacia otra repartición del Gobierno de la Ciudad y cuidando de no alterar la profesión u oficio de cada uno de sus integrantes.

Art. 4° - Los espectáculos realizados por el Teatro Colón que se transmitan oficialmente por medios de comunicación masiva, a través de grabaciones y/o ediciones de cualquier tipo, no devengarán retribución adicional alguna para el personal.

Art. 5° - Los espectáculos brindados por el Teatro Colón destinados al público tienen el carácter de servicio público, sin perjuicio del pleno respeto a los derechos como así también del cumplimiento de las obligaciones tanto del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires como de los trabajadores del Teatro Colón.

Art. 6° - Las reglas para la solución pacífica de conflictos y los procedimientos para la negociación entre el Teatro Colón y los trabajadores son los establecidos en la Ley 471.

Art. 7° - El Teatro Colón establecerá un régimen que asegure el derecho de información y consulta para los representantes de los trabajadores alcanzados por el presente.

Art. 8° - El personal comprendido en el presente goza de las licencias, justificaciones y franquicias establecidas en la Ley 471. Si el periodo de receso del Teatro supera los lapsos de licencia, el personal quedará a disposición del mismo una vez concluida la respectiva licencia anual ordinaria.

Art. 9° - Las normas disciplinarias del personal comprendido en el presente son las establecidas en la Ley 471 y las normas dictadas en su ejercicio.

Art. 10° - El personal comprendido en el presente Reglamento gozará de un día de descanso semanal, el que se fijará en domingo o lunes según las necesidades de servicio. La programación de espectáculos los días lunes deberá restringirse a conciertos.

Son días feriados y no laborables los establecidos en las normas vigentes.

Art. 11° - Son horas extraordinarias las que realiza el personal al margen de la carga horaria semanal, originadas únicamente por un mayor volumen de trabajo transitorio o por la necesidad de cumplimentar una tarea en un tiempo determinado, al no haber podido ser razonablemente prevista y será retribuidas conforme las normas vigentes que sobre el particular dicte el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Art. 12° - El personal comprendido en el presente deberá prestar servicios en el interior del país o en el extranjero en espectáculos organizados por el Teatro Colón y en el que éste participe oficialmente. Los agentes percibirán viáticos, que serán liquidados por día completo, incluyendo los traslados. La retribución de los mismos se rige por las normas vigentes del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. El personal que deba efectuar giras será notificado con una anticipación no menor de 30 días, salvo imprevistos o casos de fuerza mayor.

Art. 13° - El personal deberá utilizar las prendas de vestir, uniformes que se establezcan y elementos de seguridad que serán suministradas por el Teatro Colón dos veces al año. También proveerá las herramientas y demás útiles de trabajo, quedando éstos a cargo del personal escenotécnicos y bajo su exclusiva responsabilidad.

Art. 14° - El personal deberá encontrarse en sus respectivos lugares de trabajo en condiciones de comenzar sus tareas en la hora fijada para la iniciación de las mismas conforme el procedimiento previsto en los artículos 25 y 34 del presente.

En el caso de los músicos, deberán encontrarse con sus instrumentos en condiciones de comenzar de inmediato su labor, los integrantes del ballet deberán estar vestidos y maquillados según el indumento que corresponda, dejando establecido que tal obligación es extensible al Coro cuando se trate de ensayos pregenerales, generales y funciones.

Art. 15° - Se garantiza a todos los agentes comprendidos en el presente igualdad de trato y, por lo tanto, no se realizan discriminaciones en función de sexo, raza, religión u orientación política. Las consideraciones de tipo artísticas propias de la actividad que realiza el Teatro Colón no constituyen actos discriminatorios.

Art. 16° - Dentro de los 30 días de la entrada en vigencia del presente se integrará una Comisión Laboral de Interpretación. Dicha comisión estará integrada por dos (2) representantes de los trabajadores y dos (2) representantes por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires quienes deberán concurrir con poderes y representatividad suficiente como así también con la idoneidad requerida y estará llamada a intervenir cuando:

1. Surjan dudas en la interpretación del presente;
2. Con carácter obligatorio cuando se suscite un conflicto colectivo;
3. Proceder a la revisión del presente cuando la modalidad de las tareas o las actividades tenidas en vista sufrieran modificaciones significativas, debiendo los convocantes adelantar al resto de los miembros de la Comisión el proyecto de reforma que propone fundamentando los hechos que los motivaren. Toda revisión del presente será consensuada en el seno de esta Comisión;

4. Elaborar un reglamento en materia de ingresos, concursos, cobertura transitoria de vacantes, giras y cualquier otro tema que de común acuerdo se decidiera reglamentar.

Art. 17° - Conforme lo establece el artículo el artículo 95 de la Ley 471, cuando una situación no pueda ser resuelta por la aplicación de la normativa vigente ni por lo dispuesto en el presente se iniciará una etapa de conciliación. Mientras se instrumente el procedimiento previsto se retrotraerá la situación objeto de conflicto al estado anterior al momento de haberse originado el mismo, no pudiendo suspenderse la continuidad del servicio.

Art. 18° - Se dispone la creación de una Comisión de Seguridad, Higiene y Medio Ambiente de Trabajo. Esta Comisión estará integrada por representantes de los trabajadores y del Teatro Colón, y será la encargada de proponer las mejoras necesarias en las condiciones de seguridad e higiene del medio ambiente laboral y de formular recomendaciones para la instrumentación de programas dirigidos a evitar accidentes de trabajo.

Art. 19° - Se instrumentarán los mecanismos necesarios que permitan establecer un régimen de desarrollo de la carrera para todo el personal del Teatro Colón, con participación sindical, teniendo en miras los principios que sobre el particular establece la Ley 471, conjuntamente con las características diferenciales que por su propia naturaleza poseen las actividades del organismo.

Disposiciones particulares

Escenotécnicos y servicios auxiliares

Art. 20° - El personal perteneciente a los cuerpos escenotécnicos y de servicios auxiliares recibirá y deberá cumplir con las instrucciones emanadas de autoridad competente para impartirlas.

En el marco de lo establecido en el artículo 36 de la Ley 471 el personal escenotécnico y de servicios auxiliares, por fundadas razones de servicio, garantizará la continuidad de los trabajos cubriendo en forma transitoria toda función de mayor o menor jerarquía en caso de ausencia por cualquier motivo de sus titulares cuidando de no alterar la profesión u oficio. Para este propósito el Teatro Colón proveerá la asistencia formativa que facilite la capacitación individual y potencie las aptitudes profesionales para afrontar toda innovación tecnológica.

Art. 21° - El personal escenotécnico y de servicios auxiliares del Teatro Colón cumplirá sus labores mediante prestaciones individuales en los horarios que en cada caso se determine, de acuerdo con las efectivas necesidades de servicios, las que serán de 36 horas semanales de labor, dejando establecido que la jornada normal de trabajo será de seis (6) horas diarias, pudiendo el Teatro Colón aumentar la jornada de labor ordinaria hasta en (2) horas diarias más. El Teatro Colón organizará la prestación de servicios de forma tal que garantice la eficiente utilización de los talleres y del equipamiento disponible. Se podrá convenir, con participación de la Comisión Laboral de Interpretación, un régimen de prestaciones diarias y/o mensuales de carga variable que mantenga a lo largo del año calendario un promedio de 144 horas mensuales de labor. Las mismas serán comunicadas de acuerdo a lo establecido en el artículo 25.

Art. 22° - El Personal de Conducción, responsable de los cuerpos escenotécnicos y de servicios auxiliares, organizará sus horarios de servicio teniendo en vistas las necesidades que requiera la producción y programación de los espectáculos artísticos así como la dotación existente en cada área de trabajo, en el marco de lo establecido en el artículo 36 de la Ley 471, cuidando de distribuir el trabajo en forma equitativa entre el personal afectado a cada tarea.

Art. 23° - Se entiende por Personal de Conducción a los efectos del presente las personas que se encuentren designadas en los cargos de 1er y 2do jefe y supervisores, que tengan la responsabilidad de dirigir, organizar y supervisar las acciones necesarias tendientes al cumplimiento de las órdenes de trabajo impartidas.

Art. 24° - Cuando se realicen ensayos generales o funciones, el personal afectado al turno realizará las tareas de desmontaje y acondicionamiento del material como así también de los elementos utilizados para esa función.

Art. 25° - Los turnos y horarios de los cuerpos escenotécnicos y de servicios auxiliares se comunicarán por medio de una Orden Semanal antes del último servicio de la semana, salvo caso de imprevistos o fuerza mayor. El Teatro Colón podrá disponer de cambios en los horarios que fueran comunicados en la Orden Semanal, sobre la base de fundadas necesidades de servicio comunicando tal circunstancia con una antelación no menor de 24 horas dentro del sistema de turnos establecido.

Art. 26° - Entre la terminación de las tareas del día y el comienzo de las del día siguiente para cada trabajador mediará un plazo de 12 horas. Cuando las necesidades del servicio lo exijan y en forma extraordinaria, dicho lapso podrá reducirse a 10 horas. La banda horaria abarcará desde las 08 hasta la 01 hora, en los siguientes turnos:

De 8 horas a 14 horas;

De 13 horas a 19 horas;
De 18 horas a 24 horas;
De 19 horas a 1 horas.
De 8 horas a 21 horas los días domingos

Art. 27° - Cuando el personal tenga acreditados uno o más francos compensatorios tendrá derecho a solicitar alguno(s) de ellos. El personal de conducción podrá otorgarlos si habiendo evaluado las necesidades de servicios éstas lo permitiesen. Si el franco compensatorio proviniese de una prestación realizada el día de descanso semanal el trabajador tendrá derecho a solicitar hacer uso de esa franquicia, a partir del primer día hábil de la semana subsiguiente, sujeto a razones de servicio. Los francos compensatorios no utilizados podrán acumularse.

Cuerpos Estables

Art. 28° - Los cuerpos artísticos estables del Teatro Colón son el de Ballet, el Coro, los Maestros Internos y las Orquestas Estable y Filarmónica de Buenos Aires.

Art. 29° - Los deberes y obligaciones del personal perteneciente a los Cuerpos son las derivadas de las respectivas especialidades artísticas. La pertenencia a los cuerpos artísticos implica la sujeción a las instrucciones emanadas de la autoridad competente en orden a la mejor prestación artística en funciones para el público, ensayos, repeticiones y toda otra rutina propia de cada cuerpo.

Art. 30° - La incorporación y validación del personal de los Cuerpos Artísticos se sujetará al régimen de concurso abierto, de acuerdo a lo establecido en el artículo 2° de la Ley 471.

Art. 31° - La permanencia en cualquiera de los Cuerpos Estables se sujetará al mantenimiento, por parte de sus integrantes, de las cualidades psicofísicas que permitan el desempeño de sus respectivas especialidades artísticas. En caso de pérdida de las mismas, avalado por una evaluación técnica, el Teatro Colón resolverá acerca de la reasignación de tareas acordes con la disminución de rendimiento observada, en caso de no ser posible tal reubicación, podrá disponer su traslado del Cuerpo Estable, previo aseguramiento de otro destino en dependencias del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que resguarden la aptitud artística, en concordancia con los derechos establecidos en la Ley N° 471.

Art. 32° - Para desarrollar las actividades que le son propias, el personal de los Cuerpos Artísticos cumplirán una labor de once (11) prestaciones individuales semanales, las que comprenderán una jornada máxima de 6 horas diarias o 34 horas semanales. Los Cuerpos Estables no podrán realizar más de dos (2) prestaciones diarias, con una duración máxima de tres (3) horas cada una, pudiéndose extender a cuatro (4) horas (ensayo refundido) para los ensayos de conjunto, pre-generales y generales, tomándose esta prestación como única en el día. A los efectos del cumplimiento de las prestaciones señaladas en el párrafo anterior, los Cuerpos Artísticos serán divisibles.

Art. 33° - Entre la terminación de las tareas del día y el comienzo de las del día siguiente mediará para cada integrante del cuerpo un lapso de 12 horas.

Art. 34° - Las prestaciones de los Cuerpos se comunicarán por medio de una Orden Semanal. Las actividades fijadas en la Orden Semanal podrán ser modificadas en cualquier momento por medio de una Orden del Día, sobre la base de las necesidades del servicio, debiendo ser comunicada con 24 horas de antelación.

Orquesta Estable

Art. 35° - En el marco de lo establecido en el artículo 32 del presente, la banda horaria diurna para ensayos de conjunto, pre-generales y generales será de : 13 horas a 17 horas y la nocturna de: 20 a las 0 horas de martes a sábado. Se podrá extender el horario en el caso de ensayos pre-generales, generales o funciones de obras que, por su excesiva duración, así lo requieran. En el caso de los ensayos ordinarios, la banda horaria diurna será de 13:30 horas a 16:30 horas y la nocturna será de 20:30 a 23:30 horas de martes a sábado. El día domingo, el horario de iniciación de tareas será a partir de las 11 horas ó a partir de la 17 horas, sólo para ensayos generales o funciones. El Teatro Colón podrá disponer los cambios de horarios necesarios, cuando razones de programación u organización así lo requieran. La comunicación se realizará mediante el procedimiento previsto en el artículo 34 del presente.

Orquesta Filarmónica de Buenos Aires

Art. 36° - La banda horaria diurna será a partir de las: 9:30 horas a 13:30 horas y la nocturna será de: 20 horas a 0 horas. El día domingo a las 11 o 17 horas, sólo para ensayos generales o funciones. El Teatro Colón podrá disponer los cambios de horarios necesarios, cuando razones de programación, imprevistos o caso de fuerza mayor así lo requieran. La comunicación se realizará mediante el procedimiento previsto en el artículo 34 del presente.

Disposiciones varias para las Orquestas

Art. 37° - El Teatro Colón, a través de cada uno de los Directores de sus respectivos cuerpos, adoptará un régimen que establezca las obligaciones del personal que no tiene participación en una representación determinada

("sin parte"), y del personal que no necesita participar de un ensayo ("no convocado"), de acuerdo a los requerimientos de la programación artística.

Art. 38° - Las siguientes disposiciones son de aplicación al personal perteneciente a las Orquestas:

1. El ser integrante de las orquestas no es impedimento para que el músico ejecutante pueda ser convocado para actuar como solista;

2. Los músicos ejecutantes tendrán la obligación de reemplazar a cualquier integrante de la orquesta en caso de ausencia o impedimento dentro de la familia o fila del instrumento respectivo, teniendo derecho al cobro de la diferencia de cargo si correspondiere.

3. Los músicos ejecutantes pertenecientes a las orquestas estable y filarmónica deberán proveer los instrumentos correspondientes a las partes que por partitura les corresponda ejecutar, quedando facultado el Teatro Colón a establecer las excepciones de acuerdo con los casos particulares que se presenten.

Maestros internos

Art. 39° - La banda horaria para la iniciación de tareas del Cuerpo será fijado para cada uno de sus integrantes en la Orden del Día respectiva y por el procedimiento establecido en el artículo 34 del presente.

Coro estable

Art. 40° - En el marco de lo establecido en el artículo 32 del presente, la banda horaria diurna para ensayos de conjunto, pre-generales y generales será de : 13 horas a 17 horas y la nocturna de: 20 a las 0 horas de martes a sábado. Se podrá extender el horario en el caso de ensayos pre-generales, generales o funciones de obras que, por su excesiva duración, así lo requieran.

En el caso de los ensayos ordinarios, la banda horaria diurna será de 13:30 horas a 16:30 horas y la nocturna será de 20:30 a 23:30 horas de martes a sábado. El día domingo, el horario de iniciación de tareas será a partir de las 11 horas ó a partir de la 17 horas, sólo para ensayos generales o funciones. El Teatro Colón podrá disponer los cambios de horarios necesarios, cuando razones de programación u organización así lo requieran. La comunicación se realizará mediante el procedimiento previsto en el artículo 34 del presente.

Art. 41° - El Teatro Colón, a través de cada uno de los Directores de sus respectivos cuerpos, establecerá las obligaciones del personal que no tiene participación en una representación determinada ("sin parte"), del personal que no necesita participar de un ensayo ("sin actividad"), de acuerdo a los requerimientos de la programación artística.

Art. 42° - Todo integrante del Cuerpo de Coro puede ser convocado por el Teatro Colón para actuar como solista, teniendo especial cuidado de no afectar el rendimiento artístico del cuerpo y de cada uno de sus integrantes.

Art. 43° - Los integrantes del Coro deberán participar en las situaciones escénicas cuando las mismas sean artísticamente necesarias, aún cuando en esas secuencias no tengan parte vocal asignada, no estando obligados a realizar prestaciones individuales consideradas de figurantes de escena.

Art. 44° - Los integrantes del Coro Estable estarán obligados a cantar de memoria en el idioma en que se representa la obra. Cuando este no sea castellano, italiano, francés o alemán el Teatro Colón proveerá con la suficiente antelación la asistencia idiomática correspondiente.

Ballet Estable

Art. 45° - La prestación de cada uno de los integrantes del ballet podrá ser diversa conforme las características de individualidad de la misma. El horario semanal podrá ser distribuido sobre un máximo de 11 prestaciones semanales y un máximo de 2 prestaciones diarias. Los 10' de descanso por hora de labor será utilizados de común acuerdo con la Dirección del Ballet teniendo en miras estrictas razones de servicio. La comunicación se realizará mediante el procedimiento previsto en el artículo 34 del presente.

Art. 46° - La banda horaria diurna de iniciación de las tareas será a las 11 horas a 17 horas y la nocturna será a partir de las 20 horas a las 0:30 horas. Los días domingo la prestación será para ensayo general o función, comenzando a las 11 horas ó 17 horas.

Art. 47° - El Teatro Colón, a través de cada uno de los Directores de sus respectivos cuerpos, adoptará un régimen que establezca las obligaciones del personal que no tiene participación en una representación determinada ("sin parte"), del personal que no necesita participar de un ensayo ("no convocado"), de acuerdo a los requerimientos de la programación artística.

Art. 48° - El Teatro Colón podrá disponer la realización de clases de estudio para los integrantes del Ballet, las mismas tendrán carácter voluntario y su duración podrá ser de hasta 1,30 horas dictándose antes del comienzo del primer servicio del día.

Las clases también podrán tener carácter obligatorio cuando la Dirección del Ballet entienda que razones de servicio así lo ameritan, en este caso las mismas se iniciarán al comienzo de la primera prestación diurna y formarán parte de la jornada de trabajo.

Art. 49° - Los integrantes del Ballet deberán actuar en los roles que el Teatro Colón establezca, percibiendo una remuneración adicional en concepto de diferencia de rol por cada prestación que realicen.

Art. 50° - Los solistas y demi solistas deberán actuar como bailarines de fila en caso de que las necesidades de servicio así lo determinen.

Art. 51° - El Cuerpo de Cantantes Líricos mantendrán el régimen laboral preexistente.

Anexo N° 5: Ley N°2855 de Autarquía Teatro Colón, 10/10/2008.

AUTARQUÍA DEL TEATRO COLÓN

CAPÍTULO I

DISPOSICIONES GENERALES

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

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

Artículo 3°.- Funciones. A los fines de la consecución de su misión el Ente Autárquico Teatro Colón tiene a su cargo las siguientes funciones:

1. Asistir al Poder Ejecutivo en el diseño, ejecución y supervisión de las políticas culturales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en materia de su competencia.
2. Facilitar al conjunto de los habitantes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, conforme al artículo 32 de la Constitución de la Ciudad, el acceso a las actividades artístico-culturales que desarrolla.
3. Entender en la planificación, programación y ejecución de actividades vinculadas al arte lírico, coreográfico, musical -sinfónico y de cámara- y experimental.
4. Producir bienes y servicios en talleres propios existentes en la sede histórica, con el objeto de ser destinados a los espectáculos realizados por el Ente Autárquico Teatro Colón, debiendo cumplir con la legislación vigente en materia de salubridad e higiene. Dichos bienes y servicios pueden ser destinados a producciones y espectáculos realizados por terceros, siempre que no se afecte el normal funcionamiento del Ente Autárquico Teatro Colón.
5. Preservar, conservar, salvaguardar y difundir el patrimonio arquitectónico, artístico e histórico-cultural del Ente Autárquico Teatro Colón en el marco de la Ley 1.227 y sus normas reglamentarias, complementarias y modificatorias.
6. Recopilar, adquirir, archivar, preservar y difundir el material bibliográfico, hemerográfico, musicológico y documental, en sus distintos soportes, vinculados con las competencias del Ente Autárquico Teatro Colón.
7. Promover la investigación histórica, teórica y crítica del arte lírico, coreográfico, musical -sinfónico y de cámara- y experimental.
8. Incentivar la investigación, experimentación, producción y creación artístico-cultural.
9. Fomentar y estimular el aprendizaje y práctica de los géneros artísticos de sus competencias y formar artistas en el arte lírico, coreográfico, musical -sinfónico y de cámara- y toda expresión de arte afin a través de su

Instituto Superior de Arte.

10. Entender en la capacitación de oficios de arte vinculados a la producción de sus espectáculos.
11. Proponer y ejecutar acciones de fomento para el desarrollo de las distintas actividades y producciones artísticas de su competencia, y promover la búsqueda de nuevos talentos en todo el territorio nacional, mediante la organización y auspicio de concursos, el desarrollo de programas de estímulo, el establecimiento de premios y la adjudicación de becas de estudio.
12. Fomentar acciones en torno a la formación de nuevos públicos.
13. Implementar políticas internacionales, nacionales, regionales y municipales, que promuevan el intercambio y difusión de las materias correspondientes a los ámbitos comprendidos en los incisos precedentes. *(Incorporado por el Art. 1º de la Ley N° 4.893, BOCBA N° 4333 del 05/02/2014)*

CAPÍTULO II

ORGANIZACIÓN DEL GOBIERNO DEL ENTE AUTÁRQUICO TEATRO COLÓN

Sección I

Directorio

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

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

Artículo 6º.- Rango. Remuneración. El/a Director/a General tiene rango y remuneración de Subsecretario; el/a Director/a Ejecutivo/a y los/as Directores/as Vocales tienen rango y remuneración de Director General.

Artículo 7º.- Requisitos. Incompatibilidades. Rigen para los miembros del Directorio los mismos requisitos e incompatibilidades exigidos para los funcionarios públicos.

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

Artículo 9º.- Vacancia. En caso de renuncia, fallecimiento, o impedimento temporario por un plazo mayor a noventa (90) días de los miembros del Directorio designados por el/a Jefe/a de Gobierno, éste designará un reemplazante. Rige para el representante de los trabajadores lo establecido por el artículo 11 y 12 de la presente ley.

Artículo 10.- Funciones. Son funciones del Directorio del Ente Autárquico Teatro Colón:

1. Supervisar el cumplimiento de las normas legales y reglamentarias que rigen la actividad del Ente Autárquico Teatro Colón.
2. Elaborar el reglamento interno del cuerpo.
3. Asistir y emitir recomendaciones al/a Director/a General y al/a Director/a Ejecutivo/a en el cumplimiento de sus competencias.
4. Establecer los lineamientos artísticos del Ente Autárquico Teatro Colón.
5. Aprobar antes del 31 de agosto de cada año el anteproyecto de presupuesto, elaborado por el/a Director/a General, para su elevación al Poder Ejecutivo y su consolidación en el presupuesto general de gastos y recursos y su posterior remisión a la Legislatura para su aprobación.
6. Aprobar anualmente la memoria y balance de gestión que elabora el/a Director/a General.
7. Aprobar la estructura orgánico-funcional presentada por el/a Director/a General.
8. Aprobar el Régimen Especial de escalafón, promoción, capacitación, y carrera administrativa elaborado por el/a Director/a General.
9. Aceptar donaciones sin cargo, todo ello de conformidad a las normas vigentes.
10. Elevar al Poder Ejecutivo para su posterior remisión a la Legislatura las donaciones con cargo para su aprobación de acuerdo a las normas vigentes.

11. Aprobar la celebración de acuerdos con organismos internacionales o extranjeros, nacionales, regionales, provinciales, municipales, autárquicos u otras
12. entidades públicas o privadas en materia de las competencias del Ente Autárquico Teatro Colón.
13. Aprobar las prestaciones de servicios gratuitos a terceros y los servicios extraordinarios a título oneroso, como así también la enajenación de bienes
14. producidos por el Ente Autárquico Teatro Colón, siempre y cuando no afecte el normal funcionamiento del mismo.
15. Crear e integrar consejos asesores ad-honorem, a fines de desarrollar la misión y funciones del Ente Autárquico Teatro Colón.

Artículo 11.- Representante de los trabajadores. El representante de los trabajadores dura dos (2) años en el cargo. Deben alternarse por igual período un representante del sector artístico y otro del sector esceno- técnico. Es elegido por voto directo y secreto de los trabajadores con una participación no inferior al 60% del padrón de los empleados del Ente Autárquico Teatro Colón. La elección debe ser realizada en un plazo no menor a treinta (30) días del vencimiento del mandato vigente. Mientras ejerza su función como miembro del Directorio debe pedir licencia sin goce de haberes.

Artículo 12.- Revocatoria de mandato. El representante de los trabajadores puede ser removido mediante proceso de revocatoria de mandato cuando se cumplan los siguientes supuestos:

1. Haber transcurrido mas de seis (6) meses desde la asunción del cargo de funcionario y resten más de seis (6) meses para la finalización de su mandato.
2. Se reúnan las firmas de al menos el treinta por ciento (30%) de los trabajadores del Ente Autárquico Teatro Colón; y,
3. Se funde en causas concernientes al incumplimiento de sus funciones.

Sección II

Dirección General y Dirección Ejecutiva

Artículo 13.- Dirección General. La administración y representación legal del Ente Autárquico Teatro Colón está a cargo de un/a Director/a General.

Artículo 14.- Funciones del/a Director/a General. Son funciones del/a Director/a General del Ente Autárquico Teatro Colón, las que se enuncian a continuación

1. Representar legalmente al Ente Autárquico Teatro Colón.
2. Presidir las reuniones del Directorio.
3. Establecer la programación, la cual deberá ser elaborada conjuntamente a las direcciones artísticas.
4. Elaborar el anteproyecto de presupuesto que envía al Directorio para su aprobación y posterior elevación al Poder Ejecutivo para su remisión a la Legislatura.
5. Elaborar anualmente la memoria y balance de gestión que aprueba el Directorio para su posterior remisión a la Legislatura junto a la cuenta de inversión
6. correspondiente al ejercicio vencido.
7. Elaborar y proponer al Directorio la estructura orgánico-funcional, que pueda incluir hasta un máximo de seis (6) direcciones de área. *(Conforme Art. 2º de la Ley N° 4.893, BOCBA N° 4333 del 05/02/2014)*
8. Designar a los Directores de área. Los Directores artísticos y esceno-técnico son seleccionados por concurso público y abierto en la forma que lo determine la reglamentación y duran cuatro (4) años en sus cargos.
9. Elaborar un régimen especial de escalafón, promoción, capacitación y carrera administrativa.
10. Establecer y administrar la dotación de personal.
11. Aplicar el régimen sancionatorio de la Ley 471.
12. Contratar personal, por plazos preestablecidos y por tiempo limitado, para la realización de tareas que no puedan llevarse a cabo con los recursos humanos disponibles, estableciendo las condiciones y requisitos de prestación de servicios y remuneración.
13. Planificar y ejecutar las actividades que correspondan para el desarrollo de los objetivos del Ente Autárquico Teatro Colón y las actividades de los recursos humanos, físicos, económicos, financieros y patrimoniales, así como también las acciones tendientes a desarrollar políticas de mecenazgo, en forma coordinada con el Ministerio de Cultura. *(Conforme Art. 3º de la Ley N° 4.893, BOCBA N° 4333 del 05/02/2014)*
14. Celebrar los actos jurídicos de naturaleza civil, comercial y administrativa que sean necesarios para el ejercicio de las funciones del Ente Autárquico Teatro Colón.
15. Autorizar la prestación de servicios a terceros con carácter oneroso y la enajenación de bienes producidos por el Ente Autárquico Teatro Colón, siempre que no se afecte el normal funcionamiento del mismo o que no sean de carácter extraordinario, requiriéndose en este último caso aprobación por parte del Directorio.
16. Delegar, a través de los actos administrativos correspondientes, las facultades en el/a Director/a Ejecutivo/a u otros directores de áreas.
17. Autorizar las comisiones de servicios y viajes del personal, en el país o en el exterior.
18. Preservar y custodiar el patrimonio arquitectónico, artístico e histórico-cultural del Ente Autárquico Teatro Colón.

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

Artículo 15.- Dirección Ejecutiva. El/a Director/a Ejecutivo/a asiste en sus funciones al/a Director/a General.

Artículo 16.- Funciones del/a Director/a Ejecutivo/a. Son funciones del Director/a Ejecutivo/a del Ente Autárquico Teatro Colón, las que se detallan a continuación:

1. Preparar y convocar las reuniones del Directorio, y presidirlas en ausencia del/a Director/a General.
2. Entender en toda otra cuestión que el/a Director/a General le delegue.
3. Reemplazar en caso de impedimento o ausencia transitoria al/a Director/a General.
4. Supervisar y coordinar la planificación, ejecución y control de las actividades que correspondan para el desarrollo de los objetivos del Ente Autárquico Teatro Colón y los recursos humanos, físicos, económicos, financieros y patrimoniales.

Sección III

Consejo Asesor Honorario

Artículo 17.- Integración. El Ente Autárquico Teatro Colón tiene un Consejo Asesor Honorario que es presidido por el/a Jefe/a de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires e integrado por once (11) miembros:

1. El/a Ministro/a de Cultura.
2. El/a Ministro/a de Hacienda.
3. El/a Director/a General del Ente Autárquico Teatro Colón o el/a Director/a Ejecutivo/a en su reemplazo.
4. El/a Vicepresidente/a 1° de la Legislatura.
5. El/a Presidente/a de la Comisión de Cultura de la Legislatura.
6. El/a Director/a General inmediato anterior del Ente Autárquico Teatro Colón.
7. El/a Presidente/a de la Fundación del Teatro Colón.
8. Un/a representante de los trabajadores del área artística.
9. Un/a representante de los trabajadores del área escenotécnica.
10. Dos representantes designados por el/a Jefe/a de Gobierno con reconocida trayectoria en el ámbito cultural.

Artículo 18.- Remuneración. Los miembros del Consejo Asesor Honorario ejercen sus funciones ad-honorem.

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

Artículo 20.- Director/a inmediato anterior. El Director General inmediato anterior es miembro integrante del Consejo Asesor Honorario siempre que no hubiese cesado en su cargo por causas disciplinarias o mal desempeño de su función.

Artículo 21.- Funciones. Son funciones del Consejo Asesor Honorario:

1. Velar por el cumplimiento de la misión del Ente Autárquico Teatro Colón según los términos de esta ley.
2. Colaborar en la gestión para la obtención de recursos para el Ente Autárquico Teatro Colón.
- 3.

Artículo 22.- Reuniones.- El/a Jefe/a de Gobierno o el Consejero/a que éste designe convoca a las reuniones del Consejo Asesor Honorario y las preside. Se forma quórum con la presencia de la mitad más uno de sus miembros y sus resoluciones son adoptadas por mayoría simple de los votos de los presentes. En caso de empate quien ejerza la Presidencia de la reunión tiene doble voto.

El Consejo Asesor Honorario se reunirá, por lo menos, una vez cada seis (6) meses.

Sección IV

Unidad de Control de Gestión

Artículo 23.- Unidad de Control de Gestión. El Ente Autárquico Teatro Colón cuenta con una Unidad de Control de Gestión, de acuerdo a las normativas vigentes sobre sistemas de control.

Artículo 24.- Designación: El Director de la Unidad de Control de Gestión es designado por el/a Jefe/a de Gobierno.

Artículo 25.- Funciones. Son funciones de la Unidad de Control de Gestión:

1. Fiscalizar la administración del Ente Autárquico Teatro Colón.
2. Examinar su contabilidad y documentación cuando lo estime conveniente.

3. Dictaminar sobre la memoria y balance anual.
4. Asistir con voz, pero sin voto a las reuniones de Directorio.
5. Solicitar la convocatoria del Directorio, cuando estime necesario, para la consideración de asuntos vinculados con el cumplimiento de sus funciones.
6. Controlar el plan de gestión de la política pública cultural que desarrolla el Ente Teatro Colón.
7. Velar por el cumplimiento de las disposiciones de la Ley 70 y la Ley 2.095, y sus normas reglamentarias, complementarias y modificatorias, y demás disposiciones legales que sean aplicables al Ente Autárquico Teatro Colón.
8. Elevar un informe anual por escrito y fundado a la Legislatura, que contenga la situación económica, financiera y de cumplimiento de metas de gestión y resultados del Ente, memoria, balance, inventario y estado de resultado, además de la información que específicamente sea requerida por el cuerpo legislativo.

CAPÍTULO III

RÉGIMEN LABORAL, DE CONTRATACIÓN, PRESUPUESTARIO Y ECONÓMICO FINANCIERO

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

1. El reconocimiento de la antigüedad de cada agente en el sector público.
2. El reconocimiento de la remuneración que perciben los agentes al momento de la creación del Ente Autárquico Teatro Colón.
3. La estabilidad de todo el personal de planta permanente y de los cuerpos estables al momento de la promulgación de la presente Ley.

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

Artículo 28.- Recursos. Los recursos del Ente Autárquico Teatro Colón están integrados por:

1. Los fondos que le asigne el Presupuesto General de Ingresos y Gastos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
2. 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.
3. Los fondos provenientes de las recaudaciones de boletería que obtenga por sus actividades y prestaciones a terceros.
4. 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.
5. Las rentas e intereses que provengan de la administración de sus recursos;
6. Los ingresos provenientes de contratos de coproducciones, convenios de colaboración, arriendo de salas, alquiler de producciones, comercialización de
7. impresos, grabaciones, filmaciones, videos o cualquier medio de reproducción o difusión, y contratos de publicidad.
8. Los fondos provenientes de la locación o venta de los bienes que produzca o adquiera por cualquier título.
9. Los fondos provenientes de la Fundación Teatro Colón.
10. Cualquier otro recurso que genere el Ente Autárquico Teatro Colón en el marco de la presente Ley.

Artículo 29.- Operaciones financieras. Todas las operaciones de tipo financieras y de gestión de fondos que lleve adelante el Ente Autárquico Teatro Colón, conforme las pautas aquí establecidas, deben ser efectuadas a través del Banco Ciudad de Buenos Aires o del Banco de la Nación Argentina en caso de operaciones en el exterior.

Artículo 30.- Fondo Especial a Ejercicio Futuro. El Ente Autárquico Teatro Colón dispone de un fondo especial destinado a efectuar compromisos contractuales a ejercicio futuro, en el marco de su misión.

A los efectos de determinar el gasto correspondiente a dicho fondo, el Ente Autárquico Teatro Colón presenta, 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.

El gasto comprometido preventivamente no puede ser superior al veinte por ciento (20%) del presupuesto de cada ejercicio y debe ser depositado en el Banco de la Ciudad de Buenos Aires.

DISPOSICIONES TRANSITORIAS

Disposición transitoria primera. Transferencia. Transfiérese al Ente Autárquico Teatro Colón el patrimonio, presupuesto y personal asignado a los organismos Fuera de Nivel Dirección General Teatro Colón y Dirección Instituto Superior de Arte, y sus respectivas dependencias.

Disposición transitoria segunda. Estructura. El Directorio debe aprobar la estructura orgánico funcional del Ente Autárquico Teatro Colón dentro de los tres (3) meses de la promulgación de la presente ley.

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

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

Disposición transitoria quinta. Direcciones Artísticas y Esceno - técnica. El/La Director/a General designa por única vez y por el término de hasta dos (2) años a los titulares de las direcciones artísticas y esceno - técnica. Transcurrido dicho plazo los cargos deben ser ocupados por quienes surjan de concurso público convocado con antelación suficiente y conforme a lo previsto en el artículo 14, inciso g) de la presente Ley su reglamentación.

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.

Artículo 31.- Comuníquese, etc.

DIEGO SANTILLI
CARLOS PÉREZ

LEY N° 2.855

Sanción: 11/09/2008

Promulgación: Decreto N° 1.184 del 07/10/2008

Publicación: BOCBA N° 3033 del 10/10/2008

Reglamentación: [Decreto N° 1.342/008](#) del 14/11/2008

Publicación: BOCBA N° 3060 del 19/11/2008

Anexo N° 5: Decretos y ordenanzas fundamentales para el Teatro Colón.

DECRETO N° 8.503/946

B.M. 7.891 Publ. 27/12/1946

Artículo 1° - Los profesores de las Escuelas que funcionen en el Teatro Colón, no podrán impartir lecciones particulares o en academias privadas, a los alumnos de las mismas escuelas, sean o no de su propio curso.

DECRETO N° 17.274/950

B.M. 8.924 Publ. 01/08/1950

Artículo 1° - Los artistas contratados por la Dirección del Teatro Colón en cuyos contratos se establezca la prohibición de actuar dentro de determinados límites y plazos en otros organismos sin perder el derecho a percibir pasajes de regreso, no perderán ese derecho, cuando actúen en otros organismos dependientes de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

ORDENANZA N° 24.303

B. M. 13.556 Publ. 15/05/1969

Artículo 1° - Créase la Ópera de Cámara, dependiente del Teatro Colón.

Art. 2° - El Teatro Colón deberá incluir en las programaciones anuales las obras líricas de cámara que permitan desarrollar esta actividad para el cumplimiento de los propósitos contenidos en los considerandos de la presente ordenanza.

Art. 3° - El Teatro Colón coordinará, con la suficiente antelación, con los organismos pertinentes de la Secretaría de Cultura el lugar y la forma de cumplimentar lo programado cuando se trata de representaciones en otras salas municipales.

ORDENANZA N° 22.208

N/P

Artículo 1° - Autorízase a la Dirección del Teatro Colón para disponer de las localidades que permitan la demanda de boletería, para ser distribuidas, sin cargo, entre organismos oficiales o privados, en especial institutos de enseñanza que desarrollan actividades afines con el Teatro.

Art. 2° - La autorización que se confiere por el artículo anterior deberá ajustarse al siguiente procedimiento:

La Dirección del Teatro podrá disponer, después de cuatro horas de iniciada la venta de las localidades, de la tercera parte del remanente y transcurridas veintiocho horas desde la iniciación de la venta, podrá disponer del 50 % del remanente que haya en ese momento, quedando el resto para atender la demanda del público.

Art. 3° - Las entradas que se distribuyan por aplicación de lo dispuesto precedentemente, serán las mismas que se expidan al público y se las cruzará con un sello que indique la prohibición de su venta y el número de esta Ordenanza. Estas entradas deberán ser presentadas por los beneficiarios para tener acceso a la sala, no admitiéndose, bajo ningún concepto, vales ni ningún otro tipo de pase, excepción hecha de:

1. Los girados por los órganos de prensa comprendidos en el Expolio Oficial;
2. Los extendidos por el propio Teatro para uso de los señores críticos musicales autorizados, según las normas que el Consejo Directivo dicte, para tener ingreso a las localidades que el Expolio Oficial establezca.

DECRETO ORDENANZA N° 13.438/962

B.M. 11.919 Publ. 20/09/1962

Art. 2° - Dispónese que el Teatro Colón realice funciones de las mismas características que ofrece en los abonos tradicionales con el carácter de populares, cuyo precio de localidad no deberá ser mayor a la mitad del que se asigna a los sobrantes de abono correspondientes a las funciones de los sábados nocturnos y domingos vespertinos.

DECRETO N° 3.981/972

B.M. 14.333 Publ. 12/07/1972

Artículo 1° - Autorízase a la Dirección del Teatro Colón para que facilite la concurrencia de estudiantes secundarios y universitarios exclusivamente a los ensayos generales, cuando éstos sean de carácter público.

Art. 2° - A tales efectos, serán consideradas únicamente las solicitudes que emanen directamente de las direcciones de los establecimientos de enseñanza.

Art. 3° - La Dirección del Teatro Colón dispondrá la habilitación de aquellos sectores de la sala que mejor convengan a las exigencias técnico-artísticas de la preparación de cada espectáculo.

Art. 4° - De acuerdo con lo estipulado en el artículo anterior, se establecerán turnos siguiendo el orden de precedencia de los respectivos pedidos.

DECRETO N° 5.456/972

B.M. 14.379 Publ. 18/09/1972

Artículo 1° - A partir de la temporada del año 1973 y siguientes, la Dirección del Teatro Colón deberá programar un concierto de música de tangos y de música folklórica argentina y su repetición, para cada uno de los géneros mencionados.

DECRETO N° 2.604/973

B.M. 14.668 Publ. 29/11/1973

Artículo 1° - Autorízase a la Dirección General del Teatro Colón para que, a título de ensayo por el término de sesenta (60) días, habilite un registro para que las personas de ochenta y más años de edad, interesadas en presenciar sus espectáculos, se inscriban para la adquisición de localidades fuera de ventanilla. Los interesados deberán acreditar sus datos personales y edad, no pudiendo venderse más de dos (2) localidades por inscripto y en funciones fuera de abono. El número de documento de identidad será asentado en el reverso de las localidades, las que tendrán impresa una señal distintiva a los efectos de que el personal de control de acceso a la sala, en caso de duda, pueda realizar la verificación correspondiente mediante la confrontación con el documento del portador.

Art. 2° - La Dirección General del Teatro Colón adoptará las medidas necesarias para que las personas que se inscriban se impongan de las normas que se establecen por el artículo 1°.

DECRETO N° 3.368/974

B.M. 14.818 Publ. 15/07/1974

Artículo 1° - Autorízase a la Dirección del Teatro Colón para habilitar con carácter permanente un registro para personas de ochenta y más años de edad, interesados en presenciar sus espectáculos, donde se inscriban para la adquisición de localidades fuera de ventanilla, manteniéndose las normas establecidas en el decreto 2.604/73, cuya copia corre agregada a fojas 8.

ORDENANZA N° 31.977

B.M. 15.149 Publ. 20/11/1975

Artículo 1° - El Departamento Ejecutivo dispondrá que la Dirección del Teatro Colón arbitre las medidas necesarias con el objeto de que se incluyan en el repertorio de las orquestas estables del Teatro Colón y Filarmónica de la Ciudad de Buenos Aires, temas populares de folklore argentino y del repertorio ciudadano.

Art. 2° - A los fines de lo dispuesto en el artículo 1° ambas orquestas incluirán en sus repertorios no menos de 20 temas del folklore argentino y de música de Buenos Aires (tango, etc.), respectivamente.

Art. 3° - Ambas orquestas interpretarán temas del repertorio que establece el artículo 2° en todas las conmemoraciones patrias, como asimismo en toda intervención en el extranjero y en representación del país, de las mencionadas orquestas.

DECRETO N° 6.623/980

B.M. 16.402 Publ. 13/11/1980

Artículo 1° - Reconócese oficialmente a la Fundación Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires.

DECRETO N° 7.918/980

B.M. 16.437 Publ. 07/01/1981

Artículo 1° - El "Registro de Representantes de artistas del Teatro Colón" tendrá su asiento en dicho Teatro, el que custodiará toda la documentación y recibirá las solicitudes de inscripción.

Art. 2° - El llamado a inscripción se anunciará durante diez días en el Boletín Municipal y tres diarios de la Ciudad de Buenos Aires. Asimismo, se publicitará debidamente en los principales centros artísticos del extranjero.

Art. 3° - El plazo para los representantes que quieran inscribirse será de treinta días corridos para los domiciliados en el país y de sesenta días corridos para los domiciliados en el extranjero, en ambos casos, contados a partir del último aviso en el Boletín Municipal.

Art. 4° - Los solicitantes deberán presentar con carácter de declaración jurada, los siguientes elementos: a) datos personales (nombre, apellido, nacionalidad, fecha de nacimiento, estado civil, domicilio y número de documento de identidad). Si se tratare de una persona jurídica, copias autenticadas de los Estatutos o contrato social y de las actas de designación de autoridades con mención en este caso de los datos personales; b) número de inscripción en impuestos nacionales y municipales, si correspondiere, y antecedentes profesionales en la especialidad, tanto en el país como en el extranjero, con mención de los artistas que ha representado en los últimos 3 años, indicando actuaciones, obras, roles y "cachets"; c) nómina de artistas que represente a la fecha de presentación; d) lista de "cachets" por función de los artistas actualmente representados, incluyendo el "cachet" por función de los últimos tres años anteriores, lugares de actuación, obras y roles, aclarando todas las exigencias de cada artista; e) copia autenticada del documento que acredite cada representación; f) si el solicitante actúa como agente de otro representante, se presentarán antecedentes de éste, copia autenticada del documento que acredite la representación correspondiente y del que acredite el convenio entre el representante y el agente nacional; g) deberá indicarse qué servicios prestará al Teatro Colón, relativos a tramitación de pasajes, traslados dentro del país, atención del artista, traducciones, publicidad, etc.

Art. 5° - La presentación se realizará en original y copia. La documentación requerida se presentará en original o copia debidamente certificada, legalizada y traducida, según correspondiere. En todos los casos, se constituirá domicilio especial en la Ciudad de Buenos Aires.

Art. 6° - La Secretaría de Cultura resolverá acerca de la inscripción en el Registro, previo asesoramiento de la Dirección General del Teatro Colón, teniendo en cuenta los antecedentes profesionales y condiciones morales. La decisión será tomada dentro de los treinta días, a contar desde la presentación.

Art. 7° - La inscripción deberá ser renovada cada tres años, quedando eximidos los representantes de presentar la documentación requerida en el Artículo 4°, excepción hecha de la que acredite el poder de los artistas que representen. En cualquier momento la Municipalidad podrá requerir la información adicional que juzgue necesaria.

Art. 8° - Anualmente, del 1° al 30 de setiembre, se reabrirá el Registro para posibilitar nuevas inscripciones. Además, se podrán realizar otras reaperturas cuando razones debidamente fundadas lo justifiquen. La Secretaría de Cultura resolverá cada reapertura, disponiendo la publicidad que deba efectuarse.

Art. 9° - En caso de falseamiento de los datos requeridos, no respetar las condiciones ofrecidas, no comunicar las novedades, no suministrar los datos que se requieran o inconducta notoria, los inscriptos serán pasibles de las sanciones de apercibimiento, suspensión de hasta un año, o exclusión definitiva del Registro según su gravedad. Las sanciones serán aplicadas por la Secretaría de Cultura, a propuesta de la Dirección General del Teatro Colón.

Art. 10. - La Dirección General del Teatro Colón podrá dar a conocer periódicamente la programación tentativa de hasta tres temporadas consecutivas, inscribiéndola en un libro de Programación que, foliado y rubricado, llevará al efecto y estará a disposición de los representantes inscriptos. Los representantes deberán formular por escrito sus ofertas, las que se agregarán al citado Libro.

Art. 11. - La Dirección General del Teatro Colón, teniendo en cuenta las necesidades para el mejor cumplimiento de su misión artística, decidirá dentro de un plazo de sesenta (60) días acerca de la conveniencia de las propuestas formuladas, las que podrán ser objeto de modificaciones, previo acuerdo de ambas partes.

Art. 12. - De conformidad con lo preceptuado por el art. 7°, inciso a) de la Ordenanza N° 33.640 (B.M. 15.558), no podrán actuar como representantes los agentes municipales. En caso de personas jurídicas, la prohibición regirá para sus integrantes.

Art. 13. - La inscripción en el registro es un requisito obligatorio para aquellos que se dedican a la representación de artistas, sin que ello enerve el derecho de la Municipalidad para contratar artistas que carezcan de representantes. Asimismo, cuando razones de urgencia y/o de fuerza mayor lo justifiquen, la Secretaría de Cultura podrá autorizar a la Dirección General del Teatro Colón a tratar con representantes no inscriptos, nacionales o extranjeros.

ORDENANZA N° 36.333
B.M. 16.436 Publ. 06/01/1981

Artículo 1° - Créase en el área de la Secretaría de Cultura el "Registro de Representantes de Artistas del Teatro Colón", que funcionará conforme las disposiciones contenidas en la presente Ordenanza y su Decreto Reglamentario.

Art. 2° - En dicho Registro deberán inscribirse obligatoriamente quienes deseen actuar en calidad de representantes de artistas contratados por la Municipalidad para actuar en las distintas actividades artísticas que se realizan en el Teatro Colón.

Art. 3° - Los representantes podrán ser personas físicas o jurídicas, con domicilio en el país o en el extranjero.

Art. 4° - El Registro se abrirá anualmente en las condiciones que establezca la reglamentación, debiendo los representantes ser inscriptos mediante resolución de la Secretaría de Cultura una vez comprobado el cumplimiento de los requisitos estipulados en esta Ordenanza y su Decreto Reglamentario.

Los solicitantes deberán proveer la información que fije la reglamentación, relativa a: 1) datos personales; 2) constancia de cumplimiento de las obligaciones tributarias; 3) antecedentes profesionales y morales.

Art. 5° - La reglamentación establecerá un régimen para la aplicación de las sanciones de apercibimiento, suspensión y exclusión definitiva, en que incurrirán aquellos representantes inscriptos que no cumplieren con las obligaciones a su cargo.

Art. 6° - Se implementará un sistema para efectivizar y controlar los ofrecimientos que pudieren realizar los representantes inscriptos, quedando siempre la decisión final acerca de la contratación sometida a una evaluación discrecional, fundada en razones artísticas.

Art. 7° - La existencia del Registro que se crea no obsta para que la Dirección General del Teatro Colón contrate directamente con los artistas que no tuvieren representante.

Excepcionalmente se podrá contratar con representantes no inscriptos, cuando mediaren razones de extrema urgencia debidamente acreditadas.

DECRETO N° 3.120/983

B.M. 17.055 Publ. 22/06/1983

Artículo 1° - Autorízase a la Dirección General del Teatro Colón a efectuar descuentos del cincuenta por ciento (50 %) en el precio de las localidades de los espectáculos que se ofrecen en dicho teatro, siempre que las disponibilidades de boletería lo permitan, para su venta a alumnos de Universidades oficiales y privadas del país.

Art. 2° - En los casos en que se llevan a cabo funciones en coparticipación, el Teatro Colón podrá efectuar dicho descuento, previo acuerdo de las partes.

DECRETO N° 6.542/983

B.M. 17.145 Publ. 28/10/1983

Artículo 1° - Inclúyese en la franquicia concedida por Decreto N° 3.120/83, a los alumnos de los cursos superiores de los conservatorios de música oficiales (nacionales, provinciales y municipales), quedando ampliada en tal sentido la referida disposición.

Anexo N°6: Presupuesto y gastos 2008 Master Plan.

OBRA	MONTO DE LA LICITACION	ESTADO EJECUCIÓN	REDETERMINACIONES	TOTAL CON REDETERMINACION
Cubiertas zinc	\$ 1.500.000,00	100%		
Cubiertas planas	\$ 1.600.000,00	100%	\$ 30.834,61	\$ 1.630.834,61
Relevamiento fachadas	\$ 139.000,00	100%		
Restauración fachadas	\$ 5.349.714,00	30,45%	\$ 1.177.844,58	\$ 6.527.558,58
Consolidación balcones	\$ 190.000,00	100%		
Vitral Viamonte	\$ 60.000,00	100%		
Vitral Tucumán	\$ 70.000,00	100%		
Cúpula y vitrales escaleras	\$ 456.000,00	100%		
Patios subsuelos	\$ 1.400.000,00	75,79%		
Comedor, baños, vestuarios, depósitos	\$ 178.900,00	100%		
Cafetería Pasaje Carruaies	\$ 111.800,00	100%		
Oficina visitas guiadas	\$ 80.000,00	100%		
Sanitarios Pasaje Carruaies	\$ 98.000,00	100%		
Reparación 1er puente luces	\$ 90.000,00	100%		
Reparación 2do puente luces	\$ 90.000,00	100%		
Sist detección y extinción incendio caja escénica	\$ 1.333.076,00		\$ 296.521,95	\$ 1.629.597,95
Iluminación emergencia	\$ 93.093,00	100%		
Reparación integral Rigging	\$ 1.585.418,00	100%		
Reforma escenotécnica	\$ 22.251.947,30	20%	\$ 6.501.808,88	\$ 28.753.756,18
Camarines y oficinas CETC	\$ 338.220,00	97,92%	\$ 55.656,53	\$ 393.876,53
Instalación eléctrica y suspensión CETC	\$ 832.745,00	100%	\$ 97.808,96	\$ 930.553,96
Proyecto integral sala CETC	\$ 1.456.628,00	97,21%	\$ 478.136,36	\$ 1.934.764,36
Consolidación viga taller escenografía	\$ 65.000,00	100%		
Impermeabilización, consolidación estructural y Plaza del Vaticano	\$ 7.724.283,20	12,09%	\$ 1.538.778,57	
Relevamiento instalaciones				
Ampliación potencia eléctrica	\$ 418.107,00	100%		
Actualización subestación transformadora	\$ 1.903.882,00	99,97%	\$ 323.682,21	\$ 2.227.564,21
Cambio del colector de vapor y tanque de condensado	\$ 60.000,00	100%		
Grupo electrógeno	\$ 606.606,00	100%	\$ 155.221,61	\$ 761.827,61
Renovación agua caliente sanitaria	\$ 84.350,00	100%		
Readecuación sist agua fría sanitaria	\$ 747.306,00	58%	\$ 159.942,61	\$ 907.248,61
Restauración sala principal	\$ 41.246.365,96	30%	\$ 5.979.995,00	\$ 47.226.360,96
Aire acondicionado Salón Dorado	\$ 2.757.496,24		\$ 688.428,84	\$ 3.445.925,08
Reparación de maquinaria escénica	\$ 1.585.413,45	100%	\$ 264.237,85	\$ 1.849.651,30
Vitrales II	\$ 497.895,77	100%		
Carpinterías patios subsuelos	\$ 2.466.284,32		\$ 772.621,42	\$ 3.238.905,74
Sis suspensión maquinaria escénica CETC	\$ 832.745,00		\$ 100.538,36	\$ 933.283,36