

Mesa: 68. Música, sociabilidad y gusto: Perspectivas y desafíos para una historia cultural Argentina.

Título: El Teatro Colón desde una perspectiva histórica. Formación de un modelo de desarrollo institucional 1920-1930

Autor: Maidana, Enzo L.

Pertenencia Institucional: FCE UBA “para publicar”

Abstract

El Teatro Colón, el centro cultural lírico por excelencia de la Argentina, cuenta con una abundante bibliografía que recorre su trayectoria haciendo foco en sus aspectos artísticos y culturales. Sin embargo, el objetivo de esta ponencia es dar cuenta del proceso que lo transforma en un centro cultural a nivel mundial y local. En este sentido, se establece como hipótesis que esto ocurre durante las décadas de 1920 y 1930 varios años después de la inauguración, de su segunda sede, en 1908. Para sustentar esta afirmación se coloca el foco en los aspectos políticos, económicos y artísticos que tuvieron lugar en esas décadas. Desarrollando una metodología interpretativa y comparativa se encuentra la clave explicativa en el fin de una lógica empresarial con la posterior municipalización del Teatro en 1933. Otro aspecto que se tiene en cuenta es la estabilización y profesionalización de los cuerpos artísticos desde 1925. A manera de conclusión se entiende que ambos tuvieron sus causas en factores externos e internos que en contacto con la sociedad artística y política que se venía gestando alrededor del Teatro da como resultado la forma institucional que posiciona al Teatro Colón como un referente cultural en el mundo de la lírica.

Palabras claves: Institución cultural- municipalización – espacios de formación artística.

1. Introducción

La propuesta presentada en este trabajo es entender los cambios que dieron como resultado el posicionamiento del Teatro Colón como un teatro de relevancia internacional en el mundo de la lírica y una institución de referencia cultural y social en el plano local. Este viraje ya se puede observar en las fuentes con mayor claridad al finalizar la década de 1910. Siendo las décadas de 1920 y 1930 las que materializan la mayor parte de esta transformación. Es a este período y a este proceso al que se lo define en dicha investigación como etapa formativa. También podríamos pensar en esta etapa como el momento en que se configura la fisonomía o el tipo de teatro que sin mediar un conocimiento especializado se podría identificar, de forma errónea, con la primera década de vida de la institución. Es, en parte, el Teatro Colón que está en el imaginario colectivo que como dijimos anteriormente se encuentra más relacionado con los primeros años del Teatro que muchas veces se llamó la “edad de oro”. Desmitificar esta mirada que no tiene fundamento desde la investigación histórica es en parte el propósito del trabajo en general. Teniendo en cuenta las limitaciones de la etapa inicial de este trabajo que no tiene la intención de ser conclusivo se ha decidido acortar la franja temporal tomando desde mediados de la década de 1920 y gran parte de la década del 1930 como período central de este análisis. A pesar de lo expresado anteriormente se encontraran elementos que sirvan

de soporte para las hipótesis planteadas que escapan a esta temporalidad; ya que al entender esta transformación vivida por el teatro como un proceso complejo que conlleva años de discusiones, postulaciones de proyectos, cambios constantes en diversos aspectos por nombrar solamente algunos no se podría ser muy conservador en el momento de fijar un corte temporal. Por esta razón, encontraremos que unos años previos del período de la década de 1920 son sumamente ricos en fuentes que nos permiten comprender una tendencia hacia la cual se avanzará en los próximos años. Podría entenderse este momento como el prólogo de lo que luego sería la configuración definitiva del Teatro Colón. Definitiva en un sentido en que marcará características que acompañaran a la institución por un largo período. Desde luego durante la década de 1940 nos encontraremos con otra realidad en la que no profundizaremos demasiado. Pero que también nos permite ver esta configuración y sus avances o retrocesos. De manera que podamos ejercer un análisis crítico y definir una etapa en la que ya el rumbo institucional se configuró y luego, en su mayor medida, se mantendrá. Aunque en este último sentido todavía no se ha realizado un estudio que intente responder estas inquietudes y que llegue hasta la actualidad o épocas más recientes. Es por esta razón que debe ser tomado como una aproximación a priori que luego podrá ser refutada, debatida o confirmada.

Los aspectos que se han trabajado y en los que se proyecta trabajar son los políticos, económicos, culturales y artísticos. Desde ya que cada uno tiene una importancia que de manera aislada carecerían de significado pero que en forma conjunta adquieren un valor primordial al momento de entender porque hoy el Teatro Colón sigue vivo y sigue captando la admiración de muchos especialistas y público en general. Por encima de esto entender porque hoy el Teatro Colón, además de ser un faro que brilla en el mundo, es uno de los principales lugares de formación de muchos cantantes, músicos, profesionales alrededor del universo de la ópera- tanto en el escenario como detrás de él- que no tienen parangón en Latinoamérica y que en Europa tienen amplio recibimiento por esa misma cualidad formativa.

En esta ponencia se desarrollarán los aspectos artísticos que el Teatro Colón fue adquiriendo o desarrollando durante la época estudiada. Estos aspectos no están escindidos de la vida política e histórica de la institución, sino por el contrario, son parte y consecuencia de la misma. Muchos de estos aspectos pueden encontrarse en el trabajo de investigación del cuál esta ponencia hace referencia, por lo tanto en este apartado profundizaremos y nos centraremos en la transformación artística que vivió el Teatro en estos años de grandes cambios.

2. Aspectos artísticos en la etapa formativa del Teatro Colón

Para comenzar podemos situarnos en 1925 y ver una de las primeras modificaciones que vivió el Teatro y que favoreció la calidad artística del mismo. Esta es la Estabilidad de los cuerpos artísticos y técnicos del Teatro. Esta modificación tuvo su origen en los años previos al inicio de la década de 1920 cuando la empresa Mocchi-Da Rosa en su propuesta para la licitación de 1922-1924 propone la formación de escuelas y cuerpos artísticos estables. Pero esto no se llevaría a cabo sin dificultad, ya que en lo concerniente a el concurso para ocupar los puestos de la Orquesta hubo una pugna de intereses con la Asociación del Profesorado Orquestal que reclamaba que el concurso no fuera abierto sino exclusivamente para los que correspondían a su gremio.

La necesidad de tener cuerpos estables y de las escuelas era una cuenta pendiente que el Teatro Colón tenía desde hace muchos años y que todavía no había logrado resolver. Esta carencia dificultaba elevar la calidad artística de las temporadas, esto a su vez estaba ligado

a una dependencia de artistas y elementos de escenografías del exterior. Este tipo de modelo que privilegiaba la importación europea se había sostenido gracias al sistema de concesionarios privados que había gestionado al Teatro durante sus dos primeras décadas. Pero ya hacia fines de la década de 1910 y principios de la siguiente década pasó de ser una necesidad a ser una urgencia que debía de resolverse cuanto antes. Lo que ocurrió fue que los espectáculos fueron trasmutando y la exigencia del público era mayor en cuanto al espectáculo en general. Ya no se tenía en cuenta solamente el canto, aunque era de suma importancia, sino también se valoraba la puesta en escena y la escenografía incluyendo más el aspecto teatral. Además el repertorio se fue ampliando y ya no bastaba con cantar las óperas en italiano. Al agregarse obras en francés y alemán e inclusive ruso que se cantaban en su idioma original era necesario una mayor preparación y formación de los elencos. Esta situación se puede apreciar en una fuente en la cual a través de las propuestas presentadas para la licitación de 1919-1922 Vittorio Consigli dice:

El teatro Colón necesita ya tener agregado a su funcionamiento una escuela permanente de coros y otra de baile, pues la escasez y deficiencia de estos elementos de que actualmente pueden echar mano las empresas es notorio, y su importancia es tan grande que basta que el coro o el cuerpo de baile no reúnan las condiciones de calidad y número que tienen en algunos grandes teatros europeos, para que, a pesar de la bondad de los artistas, del lujo y corrección del decorado y de los esfuerzos de la empresa, se sienta que el espectáculo no es completo y se pierda en gran parte el brillo de la representación. (Intendencia Municipal de la Capital, 1918:14)

La importancia de este testimonio tiene el doble de valor porque la persona que realiza este análisis de la situación del Teatro no es ajena a la institución. Ha sido Director Artístico durante los años 1910, 1911 y 1912. Por lo tanto, conoce el funcionamiento del Teatro desde su comienzo y al ocupar uno de los cargos más importante ha tenido que llevar adelante temporadas conociendo el material con el que se trabaja y el funcionamiento interno. Dentro de estas propuestas no hay nadie tan calificado como Consigli para hacer un análisis del estado presente del Teatro y dar un juicio de valor.

En lo que respecta al párrafo de la fuente, podemos ver que destaca la importancia de los coros y cuerpo de baile, pero diciendo que estos son deficientes y pocos. Esto repercutía en la calidad del espectáculo que aunque se intentaba solventar esa deficiencia con otras cualidades artística no alcanzaba para cubrir esta falta. Consigli compara a estos cuerpos de baile y coro con los de los teatros europeos diciendo que los del Teatro Colón no lograban estar a la altura de aquellos. Podemos inferir con lo relatado previamente que los espectáculos que se representaban en esta joven institución local del teatro lírico tenían presentaciones de gran calidad, gracias a los artistas y otros factores, pero que al espectáculo en su forma artística completa le faltaban más elementos, como el coro y baile, para lograr una puesta en escena de un aceptado nivel artístico. A su vez esto nos lleva a entender que todavía no se estaba al mismo nivel o en el mismo lugar que los grandes teatros europeos. Para revertir esta situación Consigli propone la formación de una escuela permanente. Con esta propuesta, el empresario, no solamente está buscando elevar el nivel artístico de los espectáculos, sino también proporcionarle una salida laboral a los artistas locales: “Teniendo estas escuelas, el teatro habrá dado un gran paso en el sentido de su perfeccionamiento, y procurando así la Comuna un medio honesto de ganarse la vida a muchos jóvenes que hoy luchan sin fruto para conseguirlo”(Intendencia Municipal de la Capital, 1918:14) Ahora bien proponía que estas escuelas estén dirigidas por maestros europeos: “La seriedad y el éxito de estas escuelas, que ofrezco fundar, a mi exclusivo costo, será confiada a maestros especiales que contrataré en Europa.” (Intendencia Municipal de la Capital, 1918:14)

En este sentido vemos como el empresario busca mezclar elementos nacionales con elementos europeos. Se puede ver esto como un intento de replicar lo que se está haciendo en Europa en el país pero teniendo en cuenta a los artistas locales. En este sentido también tenemos que pensar el proyecto que tenía con respecto a la orquesta:

A la formación de la orquesta deberá presidir un criterio muy distinto del que hasta ahora se ha seguido. Deberá tratarse por todos los medios posibles de que el teatro llegue a tener una orquesta estable propia, por decirlo así, sin olvidar a los profesores egresados de los conservatorios y escuelas nacionales de música que fueran reconocidos capaces, y a ese fin adoptaré el sistema que resultará más práctico (...) (Intendencia Municipal de la Capital, 1918:14)

Aquí vemos como hasta el momento estos puestos se venían cubriendo de diversas maneras. Una de estas era los estudiantes y profesores de conservatorio. Es evidente que lo que intenta el empresario es tratar de hacer una transición hacia un nuevo sistema sin afectar los intereses de muchas personas involucradas en el Teatro, o al menos traer tranquilidad a los que ya venían trabajando en estas áreas, que luego cuando se implemente a través de otra empresa concesionaria se generaran una serie de dificultades que da lugar a otro análisis. Es por esta razón que intenta ser cauteloso y mixturar elementos locales con extranjeros. Teniendo en cuenta esto, se puede observar además como se busca realzar la producción local pero con la misma lógica mixta:

Entre los maestros que son necesarios a desenvolver las temporadas, en igualdad de condiciones, se elegirán dos maestros argentinos. Se representarán todos los años dos óperas de autores nacionales a parecer e indicación del señor Intendente y de la H. Comisión. Si después de una temporada de ópera se diera una serie de conciertos sinfónicos, su dirección será confiada a personalidades artísticas de las más conceptuadas en Europa. (Intendencia Municipal de la Capital, 1918:15)

Ya propone el empresario darle lugar estable a los maestros argentinos y a las óperas de autores nacionales, las cuales deja a criterio del cuerpo político de la ciudad. Pero también guarda un espacio dentro de su programación para colocar artistas europeos. Esto también podemos interpretarlo, en parte, como una forma de dejar satisfecho a las autoridades y al público que estaban acostumbrados a un Teatro que como muchas veces se dijo era una sucursal de los teatros europeos. En fin, todo este proyecto y propuesta no será de las elegidas y tardara un par de años más en implementarse. Pero ya sin ningún tipo de dudas podemos ver que esta carencia de la que estamos hablando era interpretada como unos de los puntos a modificar de manera urgente en el Teatro ya a principio de la década de 1920 porque no era la única propuesta que contenía un proyecto como este. Enrique Villefranck propone:

Durante el término de la concesión el concesionario formará la biblioteca lírica del teatro, con obras de los más grandes autores antiguos y modernos, a semejanza de la que tiene la Gran Opera de París y a los mismos fines.
(Intendencia Municipal de la Capital, 1918:20)

La sociedad de Mariano Antonio Barrenechea y Alberto Ramos propone:

De manera que no se contentaran los proponentes con desarrollar en el teatro los espectáculos de ópera de acuerdo con las exigencias de las bases, proponiéndose además establecer y sostener en el mismo teatro una escuela de canto coral, otra de pintores escenógrafos; y establecerán paulatinamente una escuela de instrumentos de orquesta que podría ser el plantel

elemental de una futura Academia Nacional de Música, cuya implantación en nuestra Ciudad es una necesidad pública de largo tiempo sentida.(...)
Que contribuirán desde el primer año de su arriendo a la formación y aumento constante de la biblioteca y archivos musicales del teatro, que hoy no existen, y que se podrían abrir más tarde al público. (Intendencia Municipal de la Capital, 1918:25)

Nuevamente aquí se puede apreciar que una escuela de formación de los cuerpos artísticos del Teatro como de músicos se ve como una necesidad. Ya era necesario aún en la lógica empresarial ir suplantando muchos de los elementos que antes se importaban por elementos locales. La biblioteca y archivos tendrían ese objetivo, como se veía anteriormente los teatros importante de Europa contaban con biblioteca que iba de la mano con escuelas de formación. Algo que por estas latitudes todavía estaban en proyectos o deseos. Pero en fin, aquí podemos ver que a lo que respecta a las cuestiones artísticas el Teatro Colón no tenía todo resuelto. Sino que al concluir una coyuntura económica de la Argentina por la cual se podía sostener una etapa de importación y contratación de artistas europeos no se veía la necesidad de implementar un programa de desarrollo ad hoc que permitiera al Teatro Colón ser mucho más que una magistral obra arquitectónica de la lírica.

Pero ya para el momento que estamos analizando es necesario empezar a desarrollar institucionalmente al Teatro. Esta oportunidad, como vimos anteriormente, se da en 1925 cuando a través de la ordenanza N° 655 se le otorgo estabilidad a los cuerpos del Teatro Colón. Estos eran la orquesta, el cuerpo de baile y coros, todos los que trabajaban en la parte técnica y la escenografía. En esta misma ordenanza se reglamentaba la forma en que se accederían a tales puestos. En este sentido, el impacto de esta primera medida será muy positivo en la parte artística. Sustentando esta idea y lo expresado en los párrafos anteriores podríamos citar las palabras de Enzo Valenti Ferro. Palabra más que autorizada para dar cuenta de la situación artística del Teatro en este momento y del impacto que las decisiones políticas tuvieron sobre este aspecto.¹ En lo que concierne al impacto de esta ordenanza que promovió la regularidad de los cuerpos artísticos y técnicos del Teatro dice:

En efecto, la medida estaba destinada a gravitar profundamente en los resultados artísticos de las temporadas líricas que fueron organizadas desde entonces. La constitución de cuerpos artísticos regulares, que bajo la guía de expertos y calificados maestros funcionaron como equipos cultivando un repertorio tan amplio como comprometido, en poco tiempo tuvo consecuencias altamente favorables para el Teatro Colón que pudo entonces resolver en el país sus propios problemas, rompiendo una dependencia con el extranjero que le restaba entidad institucional y le imponía un funcionamiento condicionado, irregular y no pocas veces sometido al rigor de la improvisación. (Valenti Ferro, 1992:137)

En esta valoración de Valenti Ferro podemos encontrar varios aspectos que él destaca como importantes. Uno es el crecimiento institucional que esto provocó que desde ahora en adelante se limitara la dependencia que el Teatro tenía de las importaciones, especialmente de Europa. Esto irá generando que el Teatro desarrolle una producción propia ya sea en la parte artística o escénica. Esto a la vez traía aparejado una estabilidad y una mayor preparación en sus funciones y temporadas. Por lo tanto, cualitativamente y

¹ En este sentido podemos destacar que Enzo Valenti Ferro fue crítico musical, investigador, periodista, musicógrafo y director artístico y general del Teatro Colón por más de una década. Además participó en el extranjero como jurado de concursos y miembro de asociaciones interamericanas y europeas. Presidente de la Asociación Wagneriana y creador del periódico Buenos Aires Musical y autor de una extensa bibliografía sobre cuestiones musicales.

cuantitativamente las producciones se ampliarán. En este sentido encontramos que el repertorio es mayor.

Este proceso lo podemos analizar comparando dos cuadros en donde se muestran las actividades del Teatro. Un cuadro contiene las actividades de los últimos años de la etapa de la concesión (Cuadro N°2) y el otro contiene las actividades de la etapa que va desde 1925, momento en que se da este cambio, hasta el momento de municipalización (cuadro N°1). El recorte que se ha hecho en el cuadro N° 2, que representa la etapa de la concesión, ha sido con la intención de tener en cuenta los años previos al momento del año 1925 donde se conjugan varios factores. De ninguna manera, tiene la intención de favorecer la hipótesis del trabajo, ya que estos años son dentro de la etapa de la concesión los que mejores números tienen con respecto a las funciones. Además, la intención es no escarparnos del espacio temporal que estamos desarrollando en este trabajo.

ACTIVIDADES ETAPA DE TRANSICIÓN						
Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1925	20	5	59		34	93
1926	24	4	75	43	37	112
1927	23	7	71		44	115
1928	25	5	76		60	136
1929	33	9	136	44	31	167
1930	31	3	94		34	128
TOTAL	156	33	511		240	751

Cuadro N°1: Fuente: Elaboración de Josefa Prada y Carlos Holubica en base a datos de Roberto Caamaño.

ACTIVIDADES LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LA ETAPA DE CONCESIÓN						
Año	Óperas presentadas	Estrenos	Funciones de ópera	Óperas distintas	Otras funciones	Funciones totales
1919	23	8	87	81	7	94
1920	17	4	73		29	102
1921	22	3	96		21	117
1922	26	4	111		25	136
1923	25	8	104		57	161
1924	22	5	95	41	47	142
TOTAL	135	32	566		186	752

Cuadro N°2: Fuente: Adaptación propia de una Elaboración de Josefa Prada y Carlos Holubica en base a datos de Roberto Caamaño.

Teniendo estos dos cuadros presentes podemos ver que en lo que respecta a la ópera el total de las mismas disminuye levemente en la etapa de transición y luego se inicia una tendencia creciente que ya en 1929 y 1930 se puede observar valores que incluso superan a los de la etapa previa. Esto se puede entender teniendo en cuenta años de inestabilidad en la gestión del Teatro y que en el año 1925 la temporada fue bastante caótica. Es comprensible esta situación, a pesar de esto los números del total en 511 funciones de óperas presentadas no son para nada malos teniendo en cuenta todo este acomodamiento. Pero los números que hay que observar y que realmente nos darán una perspectiva del cambio positivo en la producción artística producido en esos años son la cantidad de óperas

presentadas, ya que, encontramos un total de 156 en la etapa de transición contra 135 de la etapa de concesión. Esta realidad más allá de ser un número pasa a ser muy importante, teniendo en cuenta que el espectáculo operístico es uno de los que mayor presupuesto y preparación requiere para su puesta en escena. Además, si le sumamos a esto que dentro de estas óperas 33 son estrenos en la etapa de transición contra 32 en la etapa de concesión podemos ver que no fue solamente una puesta en escena de ópera que ya se habían representado sino que por el contrario mantuvo el mismo criterio anterior de mantener al público de la capital Argentina con la oferta cultural renovada y de acuerdo a los requerimientos de dicho público. No solamente mantiene el mismo criterio sino que lo supera teniendo mayor diversidad en cuanto a ópera y mayor cantidad de estrenos. Hasta podríamos decir, teniendo en cuenta la dificultad de la temporada de 1925 que con la misma cantidad de funciones. Pero hay un dato que puede pasar desapercibido pero que muestra muy bien esta realidad. Es que en el total de “otras funciones” la diferencia es muy notable. Este crecimiento cuantitativo de actividades, como el concierto sinfónico o el ballet, podríamos verlo como un indicador directo del impacto que tuvo la ordenanza N° 655, que se implementa 1925, al darle regularidad a los cuerpos de bailes y a la orquesta. Además, esta ordenanza que aseguró la regularidad de los cuerpos estables también contribuyó a: “(...) la extensión del período normal de actividades a cinco o seis meses por año, hicieron posible una mayor preparación y un mayor ensayo de las obras en beneficio de la calidad de la puesta en escena.” (Prada y Holubica, 2010:41)

Otro de los elementos, que podríamos agregar, que gravitaron profundamente en la vida del Teatro desde este momento y que es característico de su vida institucional de aquí en adelante es el componente local. Más allá, de ser el Teatro Colón ya por esos años una sala importantísima en el mundo de la lírica, es también desde este momento un espacio que reúne artistas locales de inigualable calidad.

La Ordenanza 655/1924, dio al Teatro Colón la posibilidad de contar con sus propios cuerpos artísticos permanentes, hábiles y experimentados en la frecuentación de un vasto repertorio, que suscitaron el elogio de muchos grandes maestros que actuaron en el Teatro. Dio también a los músicos del país, a los coristas y bailarines, la posibilidad de acceder a esos cuerpos artísticos, considerados como una suerte de meta de sus respectivas carreras.

La Orquesta Estable, por cuyos atriles han pasado muchos de los mejores instrumentistas del país, sólo transitoriamente ha tenido director estable, debido a la afluencia casi permanente de grandes directores invitados.

El Coro Estable, ha llegado a ser uno de los mejores coros de ópera del mundo, hábil para cantar en varios idiomas, entre los cuales incluyó, en años todavía recientes, el polaco. Entre sus directores contaron Aquiles Consoli y César A. Stiatessi (ambos en los primeros tiempos); Rafael Terragnolo, uno de los grandes artífices del conjunto, que permaneció veinticinco años en el cargo (...)

También el Cuerpo de Baile, del cual surgieron figuras estelares, como María Ruanova, Olga Ferri, Norma Fontenla y José Neglia, tuvo el privilegio de trabajar con grandes coreógrafo y bailarines de renombre internacional, merced a lo cual adquirió una gran primer experiencia en un repertorio de gran riqueza estética y estilística. (Valenti Ferro, 1992:138-139)

Vemos aquí como Enzo Valenti Ferro nos marca el salto de calidad que esto significó colocando a los cuerpos estables a la altura de artistas internacionales de gran renombre y a la vez les dio la oportunidad a los artistas locales de perfeccionarse al trabajar a la par de grandes maestros locales y extranjeros. Vemos también en este fragmento que la valoración que Valenti Ferro hace de dicha ordenanza es sumamente positiva en cuanto a la ampliación del repertorio. Esta idea la podemos ver expresada anteriormente por Caamaño al hablar de este aporte relacionado al trabajo al lado de grandes maestros y la continuidad;

Desde el punto de vista artístico las consecuencias fueron muy favorables, ya que el trabajo cada vez más asiduo que año tras año fueron cumpliendo orquesta, coro y baile permitió al Teatro en poco tiempo contar con tres excelentes organismos. Las destacadas personalidades que en estos seis años se desempeñaron en el Teatro Colón contribuyeron a disciplinar y refinar en no escasa medida los cuerpos estables: la orquesta, particularmente en los ciclos sinfónicos de Fitelber y Kleiber, sin olvidar algunos de los grandes directores de óperas; Serafin, Marinuzzi, Panizza, Reiner; el coro, con Rafael Terragnolo, maestro que durante 25 años mantuvo un alto nivel de rendimiento y el baile, con la guía principal de Bronislava Nijinska y Boris Romanov.

En pocos años los tres grupos (muchos de cuyos componentes habían integrado antes de 1925 los conjuntos actuantes) llegaron a abordar un repertorio muy vasto, variado, de casi todas las épocas y tendencias. (Caamaño, 1969:177)

En este sentido, podemos acercarnos a, una fuente de la época, la publicación que Ernesto de la Guardia y Roberto Herrera produjeron para el momento en que el Teatro Colón cumplía veinticinco años en 1933 para ver como en los primeros años era percibido este cambio.

La creación de los cuerpos estables ha sido uno de los mayores y definitivos progresos en la organización y funcionamiento del Teatro Colón (...) Hasta aquel año, la orquesta, el coro y cuerpo coreográfico del teatro municipal se formaban cada año por gestión de las empresas en condiciones poco favorables. La falta de estabilidad en tan importantes masas artísticas— base del funcionamiento general de todos los grandes teatros líricos,— producía graves inconvenientes, Como se sabe, la perfecta cohesión, disciplina y ajuste en los conjuntos sonoros sólo se consigue, sin contar las cualidades individuales de sus componentes, en mucho tiempo de trabajo y adiestramiento, bajo la dirección de maestros muy autorizados. La misma unidad y exacta precisión hace eficaz un conjunto coreográfico. En el Teatro colón rigió hasta fecha no lejana, el deplorable sistema de los cambios continuos (...) Hoy, cuando se muestran realmente notables esos conjuntos, parece extraño que en otras épocas fuesen mejores o peores y aún presentaran serias fallas, según las circunstancias, criterio y hasta imposiciones especiales con que se formaban para cada temporada. Alguna vez, inclusive, el coro que hoy admiramos fue muy deficiente y en la orquesta, la insuficiencia de los menos estropeaba el conjunto. En ocasiones el baile llegó a considerarse indigno del Colón. Y en realidad, ni las empresas, ni las comisiones administradoras podían corregir aquel estado de cosas, dado que no existían organismos estables, ni por tanto, perfeccionamiento posible. (De la Guardia y Herrera, 1933:452)

En este párrafo podemos comprender la magnitud que estos cambios y en especial la estabilidad de los cuerpos artísticos le van dando al Teatro. Se puede observar cómo se nos ofrece una visión que contrasta la situación previa a estas modificaciones con la que se estaba viviendo en el momento. Los cambios son tan abismales que se podría hablar de dos Teatros Colón diferentes, con características diferentes. Según palabras del autor en su etapa de concesionario era una institución con graves problemas estructurales en la parte artísticas, en constante acomodación, que cada año tenía que volver a armar la orquesta, el coro, el cuerpo de baile y que por lo tanto, como es de esperarse en una situación tan caótica se traducía en una pésima calidad artística. Es más el autor es más categórico y dice que muchas de estas puestas en escenas eran indignas para el público porteño. Ya que aunque se trajeran artistas extranjeros avezados en la materia esto no se plasmaba muchas veces en una calidad óptima porque como una selección de futbol que está compuesta por los mejores intérpretes del deporte en cuestión, pero que aun así necesita de funcionamiento colectivo sostenido en el tiempo para generar un buen juego; una puesta en escena que necesite de un funcionamiento colectivo se resiente con el constante movimiento de las partes. Este sistema, como venimos afirmando, estaba centrado en

empresas concesionarias que importaban la mayor parte de los elementos del exterior pero que aunque estos artistas fueran de gran calidad no alcanzaba para mejorar las temporadas en el Teatro y esta situación está bien explicitada en el último fragmento cuando dice que el problema no podía encontrar solución por la parte empresarial ni por la comisión y que solamente encontró una resolución satisfactoria en la creación de los cuerpos estables.

Ahora bien encontramos en la misma publicación una breve descripción de estos cambios con respecto a la Orquesta en donde dice:

Anteriormente, según se ha indicado, este conjunto se constituía cada año sin normas fijas. En 1908 y 1915, se trajeron íntegramente de Italia todos sus elementos. Sin duda, fueron buenas orquestas; pero dada la considerable cantidad de profesores locales y la calidad de muchos de ellos, era lógico aceptarlos en el Colón. Las empresas contrataban aquí a la mayor parte, pero con frecuencia traían de Europa un importante núcleo, que a veces alcanzaban a veinte o más, inclusive muchas de las primeras partes. Por entonces era difícil prescindir de este contingente, y cuando no se hacía, se advertían deficiencias. Pero aun así, el frecuente cambio de esos elementos, extranjeros y locales, impedía la verdadera cohesión y fusión perfecta, puesto que cada año la orquesta era prácticamente “otra” que la del año anterior, o poco menos.

El ideal era formar la orquesta de primer orden exclusivamente con elementos locales y ello, al pronto, no parecía posible. (...)

Para su funcionamiento sería muy conveniente que se pudiese hallar alguna resolución a fin de disminuir el tiempo de forzosas vacaciones.

De cualquier modo, tal como se halla hoy es una orquesta notable, equilibrada, homogénea, digna de un gran teatro y también, según ha demostrado tantas veces, excelente organismo sinfónico, lo que es más meritorio todavía. (De la Guardia y Herrera, 1933:452)

Podemos ver en esta descripción que el autor hace de la situación que el componente local era de gran valía pero que no era utilizado. Por lo tanto, podríamos decir que esta medida a la vez que va elevando la calidad artística de los cuerpos y por ende de las temporadas a la vez va configurando un espacio social y cultural que permite el desarrollo laboral de estos artistas locales como también ser un espacio de intercambio entre los maestros locales y extranjeros creando de esta manera, aunque habrá que esperar a la siguiente década para que se institucionalice, una escuela de formación única en Latinoamérica.

Con el objetivo de sustentar la investigación que se está desarrollando podríamos volver sobre las fuentes analizadas previamente para compararlas con las que se expondrán a continuación que muestran los resultados de este proceso. Recordemos que al Coro del Teatro Colón se lo tenía en poca estima y se lo calificaba de ineficiente pero luego, en pocos años pasará a estar considerado como uno de los mejores a nivel mundial:

Tiene fama de ser uno de los mejores coros de teatro lírico del mundo, por su rendimiento rápido y seguro, memoria, ajuste, buena sonoridad y flexibilidad para desempeñarse en varios idiomas.

Al comenzar su labor como conjunto estable estuvo en las manos de Achille Consoli y César A. Stattes, pero ya en 1926 se puso a las órdenes de Rafael Terragnolo, que fue su director durante 25 años, llevándolo al nivel que tantos maestros ilustres reconocieron.(...)

Sería injusto considerar el Coro Estable como un organismo experto únicamente en óperas. Son muchas las obras sinfónico-corales que ha interpretado, dirigido por maestros de fama. (...)

Muchos integrantes del Coro han actuado, como era tradicional hasta no hace mucho, como solistas en conciertos sinfónicos o en papeles secundarios en obras líricas. (...) Hoy puede jactarse de ser uno de los conjuntos corales de teatro lírico que abordan las obras en italiano, francés, alemán y español, y, cuando es menester, inclusive alguna otra lengua. (Caamaño, 1969:298)

Vemos en este fragmento que Caamaño nos brinda una detallada lista de las cualidades que el Coro fue adquiriendo en estos años de formación. Cualidades que por cierto no son pocas y que Caamaño atribuye su rápido despegue a la estabilidad de los maestros que estuvieron a cargo de la dirección del Coro. Esto es así, ya que Rafael Terragnolo permaneció en su puesto durante veinticinco años y solamente para no escaparnos del espacio temporal que concierne a este trabajo es que no se ha hablado de otros directores. Pero un dato que podríamos tener en cuenta es que en cuarenta y tres años solamente dos directores dirigieron al Coro y luego comenzaría sus funciones Romano Gandolfi que dejaría su huella como director del Coro. Más allá de esta permanencia, lo que podemos destacar es la versatilidad que le permitió no encasillarse como un coro de ópera sino que también se hizo de un repertorio sinfónico-coral extenso y que interpreto de una forma magnífica. Pero además y quizás sea uno de los aspectos más importantes a destacar es el manejo de los idiomas. Se nos dice que en lo que respecta al italiano, francés, alemán y español se los abordaban con fluidez. El italiano era el idioma que predominó en la década previa, se podría decir que tenía el monopolio pero de forma gradual cuando ya se empezaron a cantar las óperas en su idioma original, el francés y el alemán fueron los que reclamaron su espacio. Es en este momento justamente, cuando se está profesionalizando el coro que se va adoptando la idea de, en lo posible, cantar las obras en su idioma original. Característica que le brindará al Teatro un lugar de referencia en el mundo ya que será uno de los pocos que llevaría adelante este método. Por último, el castellano que al incrementarse el número de producción de ópera a nivel local irá adquiriendo mayor relevancia. Pero para tener una dimensión más cercana de lo que se está exponiendo podemos citar una crítica musical de la época:

“Hacia cerca de diez años que “Tannhäuser” no se representaba en el teatro Colón. Toda una generación, pues, desconocía esa obra de Ricardo Wagner, obra de transición pero no secundaria, pues que ilustra respecto de la dramaturgia del glorioso artista, y encierra no pocas páginas musicales de honda belleza. Lógico es, por lo tanto, que anoche se la haya recordado a unos y revelado a otros. (...) La versión de “Tannhäuser” ofrecida anoche ha resultado, sin duda alguna, la más respetuosa, la más exacta, la más brillante de cuantas se han realizado entre nosotros en los últimos cinco o seis lustros. Más: los argentinos que saben de las representaciones wagnerianas que se efectúan hoy en los grandes teatros germanos, pueden afirmar que solo excepcionalmente es dado enfrentarse allí con un espectáculo de los quilates que acusa el de anoche en el Colón. Cumple decir que este resultado magnífico ha sido obtenido gracias a la acción de un gran director, Fritz Busch, quién ha dispuesto, claro está, de los colaboradores necesarios. Pero es el maestro Busch el que ha creado el debido paralelismo entre el escenario y la orquesta, el que ha impuesto el equilibrio, el orden y la claridad en todos los elementos sonoros (...)

En el escenario el maestro Busch dispuso no sólo de un coro bien posesionado de su misión- y que ganaría aun en eficacia con una dicción neta- sino también de un cuadro de solistas excelentes.”(9 de agosto de 1935, La Razón)

Esta noticia de mitad de la década de 1930 es muy adecuada para ver las transformaciones que la estabilización y la profesionalización de los cuerpos aportaron al espectáculo en su componente artísticos. Ante todo la noticia seleccionada, tiene como objetivo mostrar como respondían estos cuerpos en un evento de máxima exigencia como la ópera Tannhäuser de Wagner. Exigencia que viene dada en ambos sentidos uno por la puesta en escena de una obra del repertorio alemán y que justamente esta obra, Tannhäuser no se representaba desde hacía mucho en el teatro. Este dato junto con el siguiente, que nos da a entender que las representaciones de la obra de Wagner que se habían hecho previamente no alcanzaron los requerimientos de la misma. Había un abismo entre lo que realmente exigía el repertorio alemán y lo que el Teatro Colón ofrecía. Pero en este momento, aunque no han pasado muchos años desde que se tomaron las decisiones que llevarían a un cambio de gestión y a una estabilidad de los cuerpos artísticos, ya podemos

empezar a ver una madurez artística que lleva a destacar en la prensa argentina el trabajo de los artistas del Teatro. La valoración artística es tan alta que iguala el desempeño artístico del Teatro Colón con los teatros germanos en lo que respecta a representación wagneriana. Esto encierra una importancia suprema, ya que se había alcanzado estar a la altura de su lugar de origen. Además esto también lo encontramos cuando se dice que la representación es fiel, es respetuosa y exacta. Todas estas características, que sin duda, hacen a la representación operística han sido alcanzadas según la crítica musical por el trabajo del director Fritz Buch con los recursos de la orquesta y el coro además de los solistas pero lo que nos interesa observar son los dos primeros que aunque sobre el coro dice que sería más eficaz mejorando la dicción también dice que estaba bien posicionado en su misión. De la orquesta solamente encontramos aspectos positivos como orden, equilibrio y claridad. Aspectos, entre otros, que ya se venían elogiando con anterioridad cuando en 1928 se hizo la primera representación en idioma alemán de la ópera el Caballero de la Rosa:

(...) Si la deliciosa parte orquestal del sirviente negro podría ser firmada por un Mozart de hoy, la segunda escena del segundo acto, el de la rosa. No puede ser escuchada sin ese escalofrío que sólo provocan las páginas culminantes de la música (...) Todo ello iluminado, policromado y realzado por una orquesta que si no alcanza a las multicolores pedrerías de los rusos y a las exquisitas y refinadas sonoridades de los impresionistas franceses, evidencia un extraordinario virtuosismo, muy personal, que va de la nota brillante y vigorosa, como en el preludeo y en los tiempos de vals, a la más delicada y poética, como en la escena de la rosa.(...) (21 de julio de 1928. La Prensa)

Aquí nuevamente podemos apreciar como el gran trabajo de la orquesta no pasa desapercibido y de qué manera esto impacta en el desarrollo artístico de la obra que de otra manera no es posible aun teniendo solistas de gran nivel si no están acompañados por una orquesta aunque sea prolija, su trabajo queda deslucido. Pero en esta crítica vemos que la orquesta va mucho más allá que cumplir con su trabajo. La misma se destaca, es una parte más de los componentes que hacen brillar la puesta en escena.

Retomando la primera crítica musical y para concluir no hay que olvidar que era la primera vez en muchos años que se volvía a representar esta obra de Wagner y que hacía muy pocos años el Teatro se había municipalizado y profundizado su política en la estabilización de sus cuerpos artísticos y técnicos. Por último que la ópera de la que hablamos corresponde al repertorio alemán y que como dijimos anteriormente predominó por muchos años en el Teatro el repertorio italiano.

Con respecto al idioma podríamos decir que es otro aspecto que como consecuencia de la mejor preparación de los cuerpos artísticos les permitió desempeñarse de manera exitosa en los lenguajes originales de las óperas.

En este sentido durante la década de 1930 continuarán desarrollándose estos aspectos artísticos que podemos entender como el inicio de la transformación que dará como resultado el modelo cultural-artístico del Teatro Colón. Para realizar tan considerable progreso fue importante la municipalización del teatro. En los años sucesivos hasta 1930 inclusive, se realizó la explotación mixta del teatro por nuevas empresas y la Municipalidad, que ofrecía las temporadas oficiales de primavera y se mantuvieron, felizmente, los cuerpos estables. En el año 1931, al iniciarse la municipalización, se realizó una revisión y parcial reorganización de dichos cuerpos. Pero esto significaba solamente el comienzo de una etapa que ya en 1931-1933 con la Municipalización total del Teatro se profundizaría. Es por esta razón que Roberto Caamaño nos dice:

Si la creación de los cuerpos estables señala el fin de un período en la historia del Teatro Colón, al que ya no se podía acusar de funcionar como una "sucursal de la Scala", todavía faltaba dar otro paso importantísimo para institucionalizarlo en forma total: la

municipalización, por la cual se bregaba desde los primeros años, y que recién se concretó en 1931(Caamaño, 1969:177)

Ya es en esta década donde se irán agregando elementos en la parte artística que significara un crecimiento exponencial en la parte artística del Teatro.

Nuestros cantantes, a su vez, se fueron asentando con mayor facilidad y mejores oportunidades: desde 1941 no se contrató ya a ningún comprimario en el extranjero, y los jóvenes artistas en muchos casos comenzaron a experimentarse y a dar medida de sus posibilidades en las temporadas de verano al aire libre. En realidad desde 1931 sólo se cuentan uno o dos comprimarios extranjeros, casi siempre el primer tenor comprimario, cuyos papeles, desde 1938 y (sobre todo desde 1941) fueron abordados por un excelente elemento local: Rogelio Baldrich, que reemplazó en ellos por varios años a Alessio de Paolis.

Al crearse la Escuela de Opera del Teatro Colón un número creciente de futuros artistas líricos van formándose en estrecho contacto con el campo en que les tocará desempeñarse; la firme tendencia a ofrecer obras en su idioma original sirvió de acicate para el estudio de otras lenguas, de modo tal que en 1943 ya contaba el Teatro con varios de esos jóvenes elementos capaces de integrar repartos de óperas cantando en tres o cuatro idiomas lo que no solía ocurrir 15 años antes. (Caamaño, 1969: 177)

En este fragmento ya se puede apreciar otra lógica a la descripta previamente. Desde este momento en donde se hace efectiva la municipalización del Teatro, el componente local pasa a ser tenido en cuenta y comienzan a desplazar en ciertas áreas a los elementos extranjeros. Esta participación de artistas locales en producciones del Teatro Colón no significa una disminución de la calidad artística por el contrario podemos ver a través del párrafo citado que el nivel era el mismo que, en la parte vocal, el de los artistas extranjeros y que podían reemplazarlos por varias temporadas sin ninguna dificultad. Esta calidad y preparación de la que estamos hablando va a ir profundizándose aún más cuando se forme la Escuela de Ópera del Teatro Colón en 1937 y comience a funcionar en 1938 apuntando a la formación en canto y danza.² Es esta una de las áreas que se incorporarán al Teatro como institución y que sin duda repercutirá en su papel de un centro cultural rector de la Argentina. Respecto al papel en la parte artística esos años Caamaño nos dice:

Desde 1939 los alumnos mejor dotados comenzaron a integrar los repartos de las obras representadas en temporadas oficiales y estivales, primero en pequeñas partes, y pronto asumiendo roles de mayor responsabilidad. Más tarde hicieron lo propio jóvenes elementos de la sección de danza, pudiéndose hoy afirmar que casi todas las figuras principales del Cuerpo de Baile proceden de las escuelas del Teatro; también surgió de allí gran parte de los cantantes argentinos que han actuado en el Colón en los últimos 24 años, sea en pequeños papeles, sea como comprimarios o en partes de primera importancia. Muchos de ellos, bailarines y cantantes (y más recientemente, egresados de otras especialidades), llegaron a adquirir prestigio dentro y aun afuera del país. (Urtubey, 1969:325)

Podemos ver como la formación de esta escuela les permitió a los artistas locales ir ganando importancia en la producción artística del Teatro. Comenzando por ocupar los papeles menos importantes o periféricos a pasar a ser los principales. Estos artistas que se fueron formando en la Escuela de Ópera y Arte Escénico fueron los principales cuadros artísticos que llevaron adelante la actividad artística del Teatro. Además esto les significó

² Podemos ver en la obra de Caamaño citada previamente que en el capítulo: Las escuelas del Teatro Colón describe los responsables de la misma en los primeros años: La organización estuvo a cargo de Erich Engel, entonces Director de Estudios del Teatro Colón; como regentes se desempeñaron sucesivamente: Erich Engel, Juan Emilio Marini, Pedro Valenti Costa y Ernesto Epstein. La enseñanza abarcaba el canto lírico y coral, la danza y el arte escénico.

una práctica en el espacio local que luego les permitió estar a la altura de los artistas mejores considerados en el extranjero. Inclusive se puede observar como esto les dio un prestigio que les sirvió para estar en el circuito internacional. Por lo tanto, estas referencias aquí mencionadas servirán a que la Escuela, hoy llamada Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, vaya adquiriendo un prestigio dado por diversos factores que la llevaron a ser un centro cultural de formación a nivel continental.

3. Conclusión

Luego de este recorrido por un período en la historia del Teatro Colón que, aunque sea breve, fue uno de los más interesantes. Primeramente podemos afirmar que el Teatro Colón no es una institución completa en lo que refiere a un teatro lírico de elite desde 1908 año de su inauguración. Por el contrario, el modelo de concesión que duró más de una década llevó a que el Teatro formara una dependencia del extranjero que mantuvo en un letargo a los recursos locales. Por lo tanto, el Teatro Colón de la primera década que tanto se valora y rememora nos ofrece como institución una imagen más bien pobre. Por supuesto, que la arquitectura, en cuanto al edificio en la urbe porteña y la acústica inigualable, ofrecen al que se acerca por primera vez a la historia del Teatro Colón unas características deslumbrantes que podría llegar a encandilar con su brillo pero que no nos permite hacer una reflexión más profunda sobre el rol social, cultural y artístico del Teatro en las primeras décadas. Estas condiciones excepcionales junto con la llegada de artistas de renombre internacional contribuyen a que en el imaginario social se vaya conformando un esquema que se aleja bastante del conocimiento científico respecto del mismo. Por lo tanto, durante estas páginas hemos intentado sustentar y enriquecer este conocimiento científico respecto a la Historia del Teatro Colón abocándonos en la parte política y cultural-artística.

Con la intención antes mencionada es que hemos aportado al conocimiento que otros como Roberto Caamaño o Enzo Valenti Ferro han venido realizando. Entendiendo que la magnitud y alcance de este trabajo está limitado a unos pocos años. Se decidió darle un corte temporal que deja muchísimas problemáticas para desarrollar en una investigación posterior. También han quedado abiertas muchas líneas investigativas que invitan a profundizar en este conocimiento social, cultural y político. A darle otra mirada a la historia de una institución tan importante en la historia argentina como es el Teatro Colón. Una historia que en la mayoría de las veces se construyó teniendo en cuenta aspectos anecdóticos o arquitectónicos. Por lo tanto la intención expresada aquí es tratar de desmitificar muchas de estas creencias arraigadas en el saber popular o en el imaginario social y poder entender como el Teatro a través de los años fue construyendo un modelo institucional que lo llevó a ser la referencia cultural de la Argentina y de Latinoamérica.

A través de estas páginas sea podido demostrar como la estabilización de los cuerpos artísticos del Teatro, llevada adelante por una serie de causas internas como externas ha significado un salto en la calidad y cantidad del capital artístico del Teatro y como esta situación acompañada por una coyuntura política y económica como es la municipalización del Teatro en 1931 provocó su profundización y plasmación de un modelo cultural que continuará con el pasar de los años. Estos cambios tuvieron sus múltiples impactos en los aspectos económicos, sociales y artísticos. Por lo tanto se puede afirmar que es en estos años de mediados de la década de 1920 y parte de la década de 1930 donde se conforma la institucionalidad y con esto el Teatro se coloca al nivel de los teatros líricos europeos de elite.

4. Referencias bibliográficas

4.1 Fuentes primarias.

De la Guardia, Ernesto y Herrera, Roberto (1933). *El arte lírico en el Teatro Colón* (con motivo de sus bodas de plata 1908- 1933) Buenos Aires: Edición Zea y Tejero.

Intendencia Municipal de la Capital. (1918). *Estudio de las propuestas presentadas para el uso del Teatro Colón durante los años 1919 al 22 y adjudicación del mismo.*

Primera representación en idioma alemán en el Teatro Colón (21 de julio de 1928). *La prensa.*

(9 de agosto de 1935). *La Razón.*

4.2 Fuentes secundarias.

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

Prada, Josefa y Holubica, Carlos (2010). *Teatro Colón 102 años de historia.* Buenos Aires: Editing

Urtubey, Pola Suarez (1969). Régimen de gobierno y autoridades del Teatro Colón (1908-1968) en: Caamaño, Roberto (Ed.) *La historia del Teatro Colón 1908-1968* (3). Buenos Aires, Argentina: Cinetea.

Valenti Ferro, Enzo (1992). *100 años de música en Buenos Aires.* Buenos Aires: Ed. Del arte Gaglianone