



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de Comunicación e Imagen
Escuela de Periodismo

“Revolución a Mil”
Gestión, Mercado y Arte

Memoria conducente al título de Periodista

Autor: Sylvia O. Muñoz Muñoz
Profesor Guía: Ximena Póo Figueroa

Santiago, Chile

2010

A quién más podría dedicar cada impulso si no es a quienes
transformaron su sangre en la mía.

Agradecimientos

A mi familia por la imposición y el apoyo de siempre. A Ximena Póo, por su optimismo, esfuerzo y provechosas ideas. A Ored Muñoz, Ofelia Marín, Eduardo Muñoz, Cecilia Muñoz, Alejandra Muñoz, Esaú Muñoz, Brenda Fuenzalida, Claudio Fuenzalida, Natalia Caro, Marcela Salgado, Rafael del Villar, Alejandro Caro y Margarita Gálvez. A cada uno de los que aceptaron dar sus opiniones para esta investigación. A David Vera-Meiggs por su apoyo y traducción de *Le Voci di Santiago*.

| | Página |
|--------------------------------------------------------------------------|----------------|
| Prólogo _____ | 5 |
| Capítulo I | |
| 1.1 El “apagón cultural” como antecedente _____ | 8 |
| 1.2 Santiago a Mil en una cuna de democracia _____ | 10 |
| 1.3 Las manos que mecen Teatro a Mil _____ | 13 |
| Capítulo II | |
| 2.1 Santiago a Mil a secas _____ | 18 |
| 2.2 Emprender un proyecto cultural y no morir en el intento _____ | 23 |
| 2.3 La aparición de la Escondida _____ | 30 |
| Capítulo III | |
| 3.1 ¿Evento o gestión cultural? _____ | 39 |
| 3.2 Santiago ¿a mil? _____ | 42 |
| Capítulo IV | |
| 4.1 Acceso o participación no da lo mismo _____ | 56 |
| 4.2 La Rabia _____ | 63 |
| 4.3 Cultura en los medios ¿qué modelo actúa? _____ | 73 |
| Capítulo V | |
| 5.1 De Chile para el mundo _____ | 82 |
| 5.2 Epílogo o lo que pasa cuando se baja el Telón _____ | 92 |
| Referencias _____ | 104 |

Prólogo

Hace algunos años, mientras investigaba las políticas culturales llevadas a cabo en el gobierno del ex presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y la impresión que ellas lograron en la concepción de política cultural del gobierno de la Unidad Popular, certificaba con documentos firmados por puño y letra del ex presidente hechos como la injerencia del modelo francés en la formación de las novísimas instituciones y las concepciones que habían detrás de cada postulado, reflexiones acerca de la cultura, de las carencias, del rol del Estado, de la relación educación-cultura, de la institucionalidad, pero sobre todo, reflexiones sobre las formas de reconocer las actividades de los individuos como seres culturales, que parecía o pretendía ser la piedra angular de cada accionar en este ámbito.

En 2004 se creó en Chile una nueva institucionalidad cultural. En ella confluían las concepciones de políticas culturales del mundo político chileno post dictadura y, principalmente, las visiones de los gobiernos concertacionistas que se instaban desde los '90 en el Ejecutivo.

Santiago a Mil nacía un decenio antes en Estación Mapocho y año a año muchas dudas comenzaban a instalarse. ¿Teatro callejero? ¿Herencia del teatro de 'guerrillas' de Andrés Pérez? ¿Iniciativa de gobierno? Luego de 17 años emergen nuevas reflexiones e inquietudes que suman, relegan o reemplazan las anteriores. A partir de ellas es quizás posible hacer un análisis de las políticas culturales de gobierno instauradas en los últimos 20 años. Cómo nace y de qué oportunidades se nutre este gigante, cómo logra hacer parecer a una de las artesanías una industria cultural por algunos días. Hasta qué punto es posible deducir de su experiencia una opinión sobre la participación de los privados en cultura. Cómo permean sus acciones –o viceversa- la visión de cada gobierno sobre temas como el impacto y el acceso masivo a eventos culturales.

El Festival Internacional Santiago a Mil (FITAM) es el evento cultural – a partir de la gestión privada- más importante de nuestro país. Desde un punto de vista empresarial, el FITAM es un éxito. Pero el campo de la cultura es complejo cuando se involucra al mercado empresarial. Aquí intentaremos develar cómo se gestó –misión y visión- y cuál es la modalidad de gestión detrás de este proyecto, así como abordar las críticas y la forma en que este modelo ha influido en el área cultural chilena – específicamente en el ámbito de las artes escénicas a nivel de espectáculo y golpes de efecto- desde los años 90.

“En Primer lugar, no estaría de más preguntarnos lo que realmente entendemos por cultura. Si bien el rol o función del concepto de cultura no es definible con la precisión de las categorías de las llamadas ciencias exactas, nadie podría negar que en el sentido de esa palabra están comprendidas todas las pasiones y búsquedas que han definido desde sus comienzos a nuestra especie. Sin su presencia, la vida de la raza humana se haría vacía y perdería todo sentido.”

Claudio Di Girólamo

Notas para una reflexión acerca de la participación Ciudadana y la Cultura. En el libro:
La Cultura durante el Periodo de la transición a la democracia 1990-2005. Consejo Nacional de la Cultura y
las Artes.

CAPITULO I

El “apagón cultural” como antecedente

“La práctica nos confirmó que Chile tenía sobre sus hombros una larga época de desmovilización, de crecimiento del individualismo posesivo, en desmedro de la solidaridad y de la confianza mutua, lo que causó una profunda mutación negativa del sentido de pertenencia ciudadana”

Claudio di Girólamo

Notas para una Reflexión acerca de la participación ciudadana y la cultura. En el libro: La cultura durante el periodo de transición a democracia 1990-2005. CNCA, 2006

La ciudadanía y la cultura –ambos parte de procesos nunca acabados- son dos conceptos que, sin confundirse, suelen caminar a la par. Por esto, los insondables daños causados por la represión de la dictadura militar en el tejido social chileno provocaron, entre muchas otras cosas, un conocido retroceso en la participación cultural de la población y en el ejercicio de los artistas, quienes, entre muchas otras cosas, quedaron desprotegidos económicamente. Estos fueron algunos de los desencadenantes del denominado “apagón cultural”, apagón que, no obstante, tuvo un correlato en la expresión sumergida de los artistas que resistieron.

En ese contexto, el control irrestricto de los espacios públicos durante este periodo dictatorial –producto de la imposición de una lógica desvirtuada de seguridad nacional- y el atropello que sufrió la libertad de expresión, fueron el punto de partida de reflexiones sobre cómo “atacar” al poder desde la cultura. Fue así como para diversos artistas, la ocupación de la calle se convertía en una forma oportuna de desafiar a los militares y restituir el nexo con una atemorizada población. Era también una representación de sus aspiraciones democráticas. Tal fue el caso de Andrés Pérez, quien comenzó entonces con

una famosa “guerrilla” de teatro que ocupaba intermitentemente ciertos espacios públicos.

Si bien la creación debió resistir la censura, el exilio, el miedo y todo tipo de presiones, ésta seguía viva en quienes, desde otros continentes o desde galpones instaurados o clandestinos, vieron en el arte y en la exploración de nuevos lenguajes una forma de huir de la mirada represora y, fundamentalmente, de levantar un movimiento de resistencia. Pero el puente entre la participación cultural de la población y la creación sufrió un quiebre que más tarde se convertiría en una de las principales empresas de los gobiernos concertacionistas, en lo que a cultura se refiere.

A lo anterior hay que agregar que los artistas jugaron también un rol importante en cuanto al regreso a la democracia. Cuando asume Patricio Aylwin como primer presidente de la denominada “transición democrática”, comienzan poco a poco a restaurarse los beneficios hacia los artistas. "No éramos marginales, éramos el centro que estaba haciendo cultura. Una vez que ha vuelto la democracia, esa gente que hizo arte y creó nuevos lenguajes solamente se instaló en el lugar normal de la cultura de un país. Bajo la dictadura felizmente no éramos parte de la oficialidad, y bajo la democracia somos parte del país", decía, en una entrevista al diario La Tercera, el dramaturgo Ramón Griffero¹.

Se trata, principalmente, del inicio de un proceso de construcción permanente de políticas culturales de Estado que llevarían a que en 2003 se cree el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), cristalizando en un organismo todas las reflexiones sobre cómo incentivar la participación ciudadana en la cultura, como fomentar la creación y cómo retomar o estimular ese proceso constante de construcción de una identidad cultural.

¹ Jorge Letelier. *El viaje de Cinema Utopia al Chile del Presente*. La Tercera, 1 de enero de 2010.

Obviamente, los gobiernos concertacionistas, en conjunto con variados intelectuales y artistas chilenos, instauran un eje, una visión y una misión a este organismo, dotándolo de determinadas características y fines. En su artículo *Cultura y Democracia*², Bernardo Subercaseaux señala que “durante los gobiernos de la Concertación se dio un paso importante en términos de políticas culturales con respecto al período democrático anterior a 1973 (...) se asumió que el rol del Estado debía ser de facilitador y de fomento, pero no de agente directo como lo fue en el pasado (a través de las universidades públicas en la década del cincuenta o de empresas como Chile Films o Quimantú, en los sesenta). En esta perspectiva se establecieron una serie de fondos concursables, los que desde que se instauraron se han ido perfeccionando en cuanto a recursos, áreas cubiertas y descentralización.”

Así, los fondos concursables para los creadores, las asignaciones directas y el fomento de corporaciones y fundaciones culturales privadas se convirtieron en elementos y acciones fundamentales de esta nueva institucionalidad. Se intenta con ella hacer más autónomo el campo de la cultura, independizarlo, en cierta forma, de las subjetividades del gobierno de turno. Como cualquier modelo, este conlleva, por supuesto, características positivas y desfavorables, y es -al mismo tiempo- un agente generador de sus propios vicios.

Santiago a Mil en una cuna de democracia

En 1994, cuando recién culminaba el primer gobierno de la transición democrática chilena y se abría espacio al segundo de la Concertación de Partidos por la Democracia, nace en Santiago, desde el mundo privado, el Festival Teatro a Mil. En ese entonces aún no mutaba su nombre, asociándolo de un modo inherente a la metrópolis, ni ampliaba su espectro a un ámbito internacional. Más bien podríamos decir que partía como una tímida

² Artículo se puede encontrar en *La Cultura Durante el Periodo de la Transición a la democracia 1990-2005*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, 2006.

inquietud de unas productoras –Carmen Romero y Evelyn Campbell- por atraer más público para las cinco obras que presentaban las tres compañías con las que trabajaban: el Teatro del Silencio, de Mauricio Celedón, La Memoria, de Alfredo Castro y la extinta La Troppa.

Aprovechando el tedio de quienes permanecían en Santiago en plena época estival, decidieron comenzar los primeros días de enero con un ciclo de teatro de dos meses en Estación Mapocho. Al año siguiente ya comenzarían a integrar a otras compañías ajenas a su producción. Uno de ellas fue el Teatro de Fin de Siglo, del director y dramaturgo Ramón Griffero, quien recuerda que “todo el teatro que aparece en el festival o todos los directores que participamos ahí, éramos muchos directores que estábamos haciendo teatro bajo la resistencia, bajo la dictadura, por lo tanto, durante ese periodo, en el caso mío por ejemplo, éramos conocidos sólo por un público adscrito que conocía y salía, que era parte de la obra; entonces, de cierta manera, el festival Teatro a Mil hace pública la existencia de toda esta creación dramática que era desconocida para mucha gente”.

El dramaturgo recalca el rol “recolector” que tuvo el festival desde sus inicios, aclarando, al mismo tiempo, la retroalimentación de este evento con la creación ya existente: “obviamente Teatro a Mil no hubiese podido existir si no hubiese estado toda esa creación en Chile. Entonces recoge lo que estaba haciendo Celedón, Andrés Pérez, Castro, yo, etc. y lo hace público en un momento de ausencia de políticas culturales y de difusión. El país estaba entonces preocupado de restablecer la institucionalidad, entonces había todo un arte -aún creo yo- que estaba escondido porque se gestó en los últimos años de la dictadura...Entonces el Teatro a Mil y Carmen Romero, quien es productora también de ciertos montajes, pone en un espacio más nacional, por decir de alguna manera, la existencia de este arte dramático nacional que para muchos aparece como nuevo y aunque no fuera así, esto lo hace estar sobre el tapete”.

Según recuerda Griffero, en ese entonces (1995) ya se podía decir que las obras del festival se presentaban a tablero vuelto, los espectáculos ya desbordaban de público en su instante, “no es que partiera con cinco personas. *Éxtasis* estaba desbordando todos los días sus presentaciones, si hubo una construcción de público fue en la medida que también iban aumentando los montajes, pero aquellos montajes desbordaban de público desde entonces, lo que demostraba la avidez de los chilenos por conectarse con sus expresiones artísticas que desconocían”.

Para este y otros dramaturgos ésta era una época de resurgimiento y de esperanzas para el teatro chileno. Varios hechos, como el crecimiento del número de escuelas de teatro en el país, evidenciaban el advenimiento de un periodo de vitalidad para las artes escénicas. Según el ex ministro de cultura, José Weinstein, “estos cambios tienen que ver con los fondos concursables y el mayor financiamiento a la cultura, tienen que ver con el surgimiento de carreras de teatro en las universidades y el auge en las nuevas generaciones de los temas de las artes de la representación, con la creciente vocación de ellas por hacerlo; tiene que ver con una producción masiva en el ámbito televisivo y cinematográfico, que también va demandando y va poniendo el tema de la actuación como un tema muy central dentro de nuestra cultura audiovisual, en fin, creo que no es sólo un tema. Pero sin duda que en estos quince años el escenario, el arrastre, la influencia, el dinamismo, las conexiones internacionales del teatro chileno han cambiado con mucha fuerza”.

En este aspecto Santiago a Mil aprovecha y se nutre de estas oportunidades, a la vez que genera sus aportes; sería, en parte, causa y efecto. Así lo entiende Griffero y así también lo señala Weinstein cuando dice que “hay que verlo de las dos maneras: tanto como que Santiago a Mil influye en el crecimiento del teatro chileno, pero el crecimiento del teatro chileno también explica –en gran medida- Teatro a Mil”.

Así, año tras año las productoras constataban el éxito del ciclo anterior, haciéndolas continuar la iniciativa el verano siguiente. Ya en el '96 incluyen por primera vez una compañía extranjera, la brasileña Sobrevento, que es la primera de muchas otras que llevarían a que pronto el festival pase a catalogarse como “Internacional” y se transforme en un espacio de encuentro con las artes escénicas del resto del mundo.

Las manos que mecen Teatro a Mil

“La institucionalidad cultural pública de un país no lo es todo, sino únicamente lo que el Estado dispone para favorecer el desarrollo cultural. Es mucho lo que este desarrollo debe también a los agentes culturales privados, estén o no organizados en corporaciones o en fundaciones sin fines de lucro, en sociedad, en Juntas de Vecinos, y en agrupaciones gremiales o de cualquier otro tipo”

Agustín Squella

La Nueva Institucionalidad cultural. En el libro: La cultura durante el periodo de la transición a la democracia 1990-2005. CNCA, 2006.

Aunque el apoyo material y simbólico del Estado ha sido una constante en su historia, Teatro a Mil parte desde la iniciativa privada. Es quizás uno de los ejemplos de lo que permitieron las políticas culturales que, desde los '90, comenzaron a erigirse en nuestro país y que para algunos resultan privatizadoras y para otros, símbolo de la autonomía de la cultura frente a cada gobierno.

Los fundadores del festival son ciudadanos chilenos sin cargo político y cuyo proyecto no era, en ese momento, parte de una iniciativa de gobierno. Quienes cabalgan este proyecto son dos mujeres que trabajaban como productoras de compañías teatrales y grupos musicales: Carmen Romero y Evelyn Campbell.

Nacidas en Quillota y compañeras de curso en sus años de adolescencia, Romero y Campbell han forjado una historia en común y su sociedad para la creación de este festival es el sello de una amistad de larga data. Luego de deambular por las aulas de carreras tan diversas como matemáticas, turismo y periodismo (estas dos últimas concluidas), Carmen Romero trabajó en Fortín Mapocho. Evelyn Campbell fue su compañera en turismo.

Su trabajo conjunto de producción comenzó en los '80 con el El Carro, productora que organizaba ciclos de teatro al aire libre, por ejemplo, en las afueras del Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Es así como recuerda Carmen sus primeros pasos hacia la creación del festival: “Caída la dictadura, cayeron también los diarios en los cuales escribía, así que decidí fundar una asociación con mi amiga de infancia, Evelyn. Al comienzo trabajábamos con músicos y teatrantes; con la música se podía sobrevivir, con el teatro no. En 1993 nació la idea del festival que poco a poco se ha transformado en lo que es actualmente³”.

La experiencia de Romero con compañías teatrales incluía la producción de obras de Andrés Pérez, con quien organizaba giras nacionales e internacionales de la mítica obra *La Negra Ester*. Es quizás en este punto que Carmen Romero comienza a tejer los hilos de la red artística internacional que más tarde sería la piedra angular del joven festival Santiago a Mil. Es probable también que este trabajo haya formado gran parte de la experiencia de Romero en cuanto a la convocatoria de audiencias y los métodos y fórmulas que se dan en la especificidad del mundo teatral.

Además, sumaban en ese entonces trabajos con la compañía teatral *La Memoria*, con la que habían experimentado en la co-producción teatral, que más tarde sería uno de los lineamientos de la productora Romero y Campbell. Por el lado de la música, uno de los grupos con los cuales trabajaron fueron Los Tres.

³ Carmen Romero. “Col festival cisiamo represil’ allegria che c’erastata tolta”. En *Le Voci di Santiago*. Ed. Ente Teatrale Italiano /Editoria & Spettacolo, 2009 Pág. 34

Así, estas responsabilidades fueron llevando a estas dos mujeres por el camino que desembocaría en la creación del festival: “Hacia el fin de la dictadura, con Andrés Pérez, el gran director de la Negra Ester y otros, hemos hecho un espectáculo que se titulaba ‘Todos estos años’. Los amigos contaban qué cosa les había sucedido a cada uno de ellos en todos estos años. Eran los años de la dictadura, yo tenía la obligación de asegurar a los carabineros que aquello que se estaba haciendo no era teatro de calle sino una película que se estaba filmando en Santiago sólo por algunas horas. El espectáculo era así tan visionario y bello, que también los carabineros quedaron boquiabiertos. Esto ha sido el inicio, el acto de fundación de la utopía”⁴.

Quienes conocieron el festival desde sus comienzos recuerdan cómo Romero y Campbell comenzaron haciendo por sí mismas muchas de las acciones necesarias para su producción. Patricia Farías, directora de comunicaciones del Festival Internacional Santiago a Mil, cuenta que “durante el primer tiempo ellas eran todo, quienes estaban desde los inicios del festival recuerdan cómo ambas vendían la entradas y después se iban a abrir la puerta y la gente les decía ‘¿y ustedes también actúan?’”, porque efectivamente ellas hacían todo. Incluso la Evelyn hacía los spots en VHS, de forma muy artesanal”.

Hoy en día la productora la integran dieciséis personas que trabajan todo el año. Patricia Farías dice que “como prensa, durante el año no solamente trabajamos en el festival, sino en todos los proyectos que hacemos como productora Romero y Campbell. En ese sentido llevamos muchos proyectos, quince aproximadamente (2009): Nanometrajes, Santiago en 100 palabras, Una Belleza Nueva, el Museo Precolombino, Lastarria 90...la mayoría de los proyectos culturales se llevan acá comunicacionalmente. Yo como jefa y los chicos como periodistas, llevan la promoción de todos esos proyectos”.

⁴ op. Cit. Pág. 33

Y definitivamente Romero y Campbell es un proyecto de mujeres y no sólo por sus dos fundadoras, sino que de las 16 personas que trabajan en la productora, 14 son mujeres. Loreto Ignat es una de ellas. Hace un año es parte del equipo de Romero y Campbell y de la producción del festival como Directora de Asuntos Internacionales, pero su relación con Carmen y Evelyn es de larga data. Antes trabajó en el servicio cultural de la Embajada de Francia; fue ahí donde hace aproximadamente 10 años conoció a estas productoras: “mientras yo trabajaba para Francia y ellas para Chile, empezamos a hacer un montón de proyectos en conjunto (...) hicimos “Nanaki”, pusimos financiamiento puesto que Mauricio (Celedón) ya estaba instalado en Francia, después hicimos otros proyectos como los conciertos de Manu Chao, que en el 2000 volvió a Chile y yo tenía el proyecto entre las manos, por su nacionalidad franco-española, y me dije ¿con quién hago esto? Y parece que pensé que me iba a sentir mejor entre mujeres...y bueno, el resto es historia. De ahí empezamos a trabajar juntas siempre. Retomamos el Royal de Luxe juntas, etc (...) y llegó un minuto en que dije ‘tengo que agarrar mis cosas e irme para allá’ y así fue”.

Buscando definir a Carmen y Evelyn, Farías señala: “Creo que son personas con una energía tremenda, que es necesario para dar la pelea, porque aquí la cultura no tiene muchos recursos, por más que sí hay plata - es indesmentible que hoy hay una voluntad política de parte del gobierno de darle plata a la cultura- esa plata es así (poca) y hay mucho por hacer, la diferencia es tremenda; hay tanto por hacer. Pero yo te diría que ellas son dos personas tremendamente apasionadas por lo que hacen, dinámicas, con mucha energía, con mucho temple para seguir adelante y con mucha locura también, porque yo creo que para estar en estos trabajos, uno tiene que tener una gran dosis de locura, porque de repente uno dice ‘en qué me estoy metiendo’ y te lanzas no más”.

A estas alturas, Carmen Romero y Evelyn Campbell han ampliado su curriculum en Chile y en el mundo. Han sido tildadas, por ejemplo, como “Las gigantes que mueven los hilos del teatro chileno” en un artículo del portal argentino Celcit; como “El genio

empresarial detrás de Santiago a Mil”, en un artículo del portal Invertia, y según Griffero: “Son las más grandes productoras que ha tenido el teatro chileno en su historia (...). Instauraron el concepto de producción y de que la producción puede lograr no solamente hacer el festival de globitos, por decir algo, sino que podemos lograr grandes producciones y ellas han dado un ejemplo de eso, que va a ser muy difícil superarlo”.

Y las alabanzas suman y siguen. Una de ellas es esta, que escribe la periodista italiana Katia Ippaso en *Le Voci di Santiago*, el libro que publicó en su país con el apoyo del Ente Teatral Italiano (ETI) sobre este festival: “Madre de tres hijos, a cargo de un ejército de mujeres amigas dedicadas al teatro, Carmen Romero ha construido un pequeño matriarcado en el cual los hombres no son para nada excluidos. El suyo es un poder real, adherido a los hechos de la creación. La historia del festival coincide con los primeros años de la democracia y las tramas de su creciente éxito hacen todo uno con el trabajo cotidiano de esta mujer dueña de una risa abierta, capaz de encerrarse por días en su oficina si es necesario y al mismo tiempo, de quitarse los zapatos y bailar en la plaza al ritmo de música balcánica, confundida entre millares de chilenos que por primera vez escuchan las notas de Goran Bregovic”.

CAPITULO II

Santiago a Mil a secas

“Hay que celebrar el crecimiento sostenido de intervenciones urbanas, las cuales han movilizadado a la ciudadanía a tomarse las calles por derecho propio. Es la continuidad de un movimiento que tiene su raíz en la labor de Andrés Pérez y que se extiende de la mano de Santiago a Mil, festival que se aferra a ese ideal para producir un impacto gregario: ése que hace que la gente se encuentre y colabore en la construcción de la memoria”

Carmen Romero en La Nación Domingo

27 de diciembre de 2009

En el '94 partió como una muestra de tres compañías unidas por una sola productora, la de Romero y Campbell. En el '95, y debido al éxito del año anterior, sumaba nuevas compañías teatrales chilenas, en el '96 ya incluía compañías extranjeras y en el '97 ya organizaba una feria de exhibición de obras chilenas a productores extranjeros en el marco de la primera Muestra Cultural del Mercosur -cuyo foco era la danza- y organizaba un foro de reflexión con el empresariado.

El festival crecía a pasos acelerados y se desligaba lentamente de sus propios límites: lo nacional, lo “capitalino” –en el '99 comienza con presentaciones en Valparaíso- y lo teatral. Comenzaba entonces a incluir compañías extranjeras, a presentar obras en otras regiones y a contener otras artes como la danza. En 2001 cambia su nombre a Santiago a Mil y organiza la primera Feria de las Artes Escénicas del Cono Sur (Fesur), donde se cristalizaba el proyecto de la Muestra Cultural del Mercosur, pero ahora no sólo se trataba de exhibir obras chilenas, sino también latinoamericanas y contemplaba la asistencia de programadores y directores de festivales internacionales. Según Loreto Araya, “esto genera un polo que es más atractivo para los programadores que vienen del

hemisferio norte, de otros continentes, porque ahí saben que en esa feria van a poder ver y tener información no sólo chilena, sino que del conjunto de países del Cono Sur”. Quienes apoyaban esta iniciativa eran el Departamento de Teatro de la División de Cultura del Ministerio de Educación, la subsecretaría de Gobierno, Arts Internacional, Onda, Afaa, del Instituto Chileno-Francés de Cultura, la Red Cultural del Mercosur y de las redes Latinoamérica y Chile.⁵

El año 2003, y debido a su nivel de expansión, Santiago a Mil comienza a seleccionar las obras nacionales mediante un jurado especializado, que elige en diferentes categorías, como por ejemplo, Emergentes, Obras Primas, Estrenos y Reposiciones. También comienzan a incluir las obras seleccionadas en otros eventos teatrales nacionales como la Muestra de Dramaturgia Nacional y la Muestra de Dramaturgia Europea. Todo esto corresponde al teatro en sala, una de las líneas de Santiago a Mil, mientras que comienza a expandirse otra área que corresponde al “teatro de calle”, que es necesario poner entre comillas para no incurrir en imprecisiones.

El teatro de calle corresponde al área denominada como Extensión de Santiago a Mil y que, como menciona el periodista y crítico teatral Javier Ibacache, contempla dos tipos de montajes: aquellos propiamente de catalogables como teatro callejero, que son diseñados para presentarse en espacios públicos y aquellas obras diseñadas para sala, pero que no obstante son llevadas a la calle, aumentando el número de destinatarios para los que estaba pensada. Como espacios para la reflexión continúan cobrando fuerza el Fesur y los foros que se organizan entre los participantes del festival.

La productora Romero y Campbell se mueve en dos áreas de acción: las comunicaciones y la producción. El año 2004 -y luego de 10 años de trayectoria- Romero y Campbell crean la Fundación Festival Internacional Teatro a Mil. El objetivo de esta organización, sin fines de lucro y sin sede física, es “promover el desarrollo y la difusión

⁵ Historia de Santiago a Mil en www.stgoamil.cl. Visitado en septiembre de 2009.

de la cultura y el arte en los ámbitos del teatro, la danza, la música y las artes escénicas contemporáneas a través del Festival Internacional Santiago a Mil”⁶. La fundación les permitiría, además, ser beneficiarios de la Ley de Donaciones Culturales beneficiando a sus auspiciadores con la exención de pagos tributarios. Su directorio está presidido por la actriz Delfina Guzmán, siendo su vicepresidente el actor Francisco Reyes- esposo de Carmen Romero-, su directora ejecutiva la propia Carmen Romero y la tesorera Evelyn Campbell.

Desde entonces, la productora ya no aparece a cargo de la gestión del festival y delega esta responsabilidad en la Fundación Fitam. Romero & Campbell continúa siendo una productora privada y quienes trabajan ahí participan también en el Festival Internacional Santiago a Mil, pero prestando servicios para la fundación que, según lo señalado por Patricia Farías, además trabaja con otras productoras. Esta contratación a la propia productora constituye uno de los focos de crítica hacia la organización del Festival Si bien antes mencionábamos algunos de los proyectos con los que trabajan en el área de comunicaciones, podemos agregar que Romero & Campbell ha realizado algunas producciones como, por ejemplo, la celebración de los 100 años de Allende, *Cien Años Mil Sueños*; el festival *Canta América Canta*, una edición de los Carnavales Culturales de Valparaíso, Laurie Anderson, Eva Yerbabuena (fuera del marco del festival), entre otros.

El directorio establecido para la Fundación Fitam será en los años siguientes a su creación, el encargado de nombrar un consejo asesor constituido actualmente (2010) por Ramón Griffero, Héctor Noguera, Gustavo Meza, Inés Strange, Rodrigo Pérez, Manuela Oyarzún, Paly García, Elizabeth Rodríguez y Francisco Albornoz, quienes discuten con Romero y Campbell las líneas programáticas de cada festival y escogen, año a año, nuevos jurados para cada categoría.

⁶ En www.fitam.cl . Visitado en marzo de 2010.

Por otra parte, el Fesur muta nuevamente de nombre y pasa a ser la actual Semana de los Encuentros Latinoamericanos, donde se concentra esta programación en la fecha en que llegan los programadores internacionales: “durante siete días, más o menos, acogemos a programadores y directores de festivales, directores de instituciones que programan teatro, danza y música de todo el mundo; los recibimos y les armamos un panorama bien intenso con la programación chilena y Latinoamericana. Para poder crear un verdadero circuito internacional y latinoamericano para las compañías, es necesario ver lo que están haciendo, reuniéndolos y generando un espacio de encuentro entre artistas, entre los equipos de artistas y programadores, ahí se van tejiendo las relaciones que luego deben permanecer en el tiempo”, dice Loreto Araya.

Según fuentes de la productora, en su versión XVI del año 2009 el festival atrajo un número estimado de 455 mil espectadores, de los cuáles 405 mil eran asistentes a eventos gratuitos llevados a cabo en espacios públicos. El lema de ese año era precisamente “Más calle que nunca” y fueron 18 comunas de la Región Metropolitana, además de Antofagasta (II Región), Vallenar (III Región) y Copiapó (III Región), los espacios escogidos para la itinerancia de 60 funciones que se presentaron de forma gratuita. Según los números, los asistentes a obras en sala serían cerca de 50 mil espectadores.

Para el año del Bicentenario, y en su edición número XVII, Santiago a Mil volvió a aumentar significativamente el número estimado de espectadores, hecho determinado en parte por la segunda visita del espectáculo *La Pequeña Gigante* de la compañía Royal de Luxe. Según las cifras entregadas por la organización y replicadas por distintos medios de comunicación, cerca de 3 millones 700 mil personas se congregaron en enero de 2010. De ellas, aproximadamente 3 millones 600 mil personas asistieron a espectáculos en calle, 70 mil a salas (92% ocupación de taquilla). Por su parte, 53 mil espectadores se lograron en Antofagasta, 6 mil en Talca y 3 mil en Iquique.

Dieciséis años después de haber partido en Estación Mapocho con las presentaciones de 5 obras durante dos meses, en el verano de 2009 se presentaron 63 obras- 45 nacionales y 18 internacionales- en cerca de 25 días. En el pasado festival de 2010 fueron 17 remontajes chilenos que continúan durante el año sus presentaciones en regiones, a los que se sumaban algunas obras especiales y otras visitas como fue el caso de la compañía Royal de Luxe, Titanick, Eva Yerbabuena y la presentación del último montaje de Pina Baush.

Los remontajes presentes en esta XVII versión fueron parte de las iniciativas para celebrar el Bicentenario de Chile y para ello sus creadoras decidieron, en conjunto con su Consejo Asesor, rescatar el patrimonio teatral chileno, remontando o adaptando obras teatrales que recorren 200 años de este arte en Chile. “Santiago a Mil se ha propuesto para el Bicentenario uno de sus mas grandes desafíos: por primera vez en la historia del teatro chileno serán presentadas y remontadas en forma simultánea 19 obras y textos de los siglos XIX y XX“, señalaba Carmen Romero, directora General del Festival Santiago a Mil, en el marco de la presentación de esta programación. A esto agrega: “Porque el teatro es y ha sido espejo de nuestra sociedad, porque ayuda a vernos, porque el teatro chileno ha acompañado cada capítulo de nuestra historia”⁷.

Pero desde hace algunos años el festival ha querido trascender más allá de la “eventualidad” autoimpuesta y dejar de ser un paréntesis teatral dentro del año. Para ello, en el 2001 comenzó tímidamente un proyecto de co-producción con el Teatro Nacional de Bretaña (Francia) para el montaje Eva Perón de Copi, montada por el franco-argentino Marcial di Fonzo Bo y que contó con un elenco compuesto totalmente por actores chilenos. Con los años, la coproducción se convertirá en uno de los fuertes de la Fundación Fitam. Patricia Farías cuenta que “Como fundación, no sólo tenemos el trabajo de componer la programación para el mes de enero, sino que nosotros también

⁷ El Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil consagra su programación 2010 a los 200 años del teatro chileno, en <http://www.stgoamil.cl/blog/blog.html> . Visitado en diciembre de 2009.

trabajamos en otras líneas, nosotros coproducimos obras, de hecho estamos coproduciendo obras no solamente en Chile, sino que también en el extranjero”.

Todo esto es parte del proyecto construido por Carmen Romero y Evelyn Campbell y de aquí nacen, precisamente, las principales críticas o elogios de esta modalidad, tal como veremos más adelante.

Emprender un proyecto cultural y no morir en el intento

Si de emprender un proyecto cultural o de poder concretar un anhelo artístico se trata, muchas veces el Estado pareciera ser el primer lugar a donde dirigir las esperanzas de financiamiento. No para todos es igual la historia, pero en el caso del Festival Internacional Santiago a Mil, este apoyo ha existido desde su creación. Según las cifras disponibles sobre la Ley de Presupuesto del CNCA, el año 2010 el Fitam recibió por esta vía 253 millones de pesos, cifra similar a la recibida el año 2009 y el 2008.

Matucana 100 tiene experiencia en estos caminos. Fundada en el 2001 es una corporación privada sin fines de lucro que, al igual que Santiago a Mil, tiene un modelo mixto de financiamiento, puesto que desde el 2006 reciben financiamiento por Aporte Fiscal (que está en la ley de presupuesto del Consejo pero no depende de este), el cual correspondió el año 2009 a \$ 381.496.000. Según Ernesto Ottone, director ejecutivo de Matucana 100, esto logra cubrir un 82% u 83% de sus costos operativos. El resto, y el 100% de la producción, es costada por fondos privados: empresas, fundaciones privadas nacionales e internacionales, cooperaciones internacionales y Ley de Donaciones Culturales.

Si bien como beneficiario de estos fondos no deben cumplir ningún compromiso con el Consejo, Ottone señala que su mecanismo de financiamiento consiste en hacer confluir algunos programas que se estén desarrollando desde Matucana 100 con las líneas de lo

que el CNCA tiene definido como prioridades, pero el gestor cultural señala que al existir M100 antes que el Consejo, se da también la situación inversa, “nosotros existimos antes del Consejo, entonces es una cosa media rara, en el sentido de que hay políticas que el Consejo ha aplicado a nivel nacional que partieron desde acá y hay otras cosas en que nosotros tratamos de confluir, por ejemplo, la celebración de los días D (del Teatro, del Patrimonio, del Cine, etc.)”.

Entonces, Ottone habla desde la experiencia cuando dice que el apoyo monetario es prácticamente fundamental para la perduración de cualquier iniciativa cultural. Él señala que “con esfuerzo personal es muy difícil, o sea, Santiago a Mil no sería lo mismo sin apoyo del Estado, eso es real (...) desde el inicio siempre tuvieron apoyo; cuando se lanzó esto en Estación Mapocho y a Estación Mapocho se le pagaba, no sé, un millón de pesos por un mes con ocho compañías, lo que sostenía en esa fecha Estación Mapocho era el Estado finalmente, por lo tanto si bien nació como privada, ha tenido una presencia del sector público muy fuerte, tal vez no en plata desde sus inicios, pero si en infraestructura, en canalizar apoyos, a través de la Ley de Donaciones Culturales, lo que pasa es que ahora es más directo: reciben subvención presidencial, están en la glosa presupuestaria y tienen distintas fuentes de financiamiento de parte del Estado. Si uno empieza a mirar las cifras en bruto, Santiago a Mil, contrario a lo que se pueda pensar, es un muy buen proyecto de gestión porque logra recibir bastante financiamiento del Estado, más de un cincuenta por ciento”.

Sin embargo, señala que uno de los problemas que aparecen respecto a este tema es que el Estado no ha logrado hacer público su apoyo. “Hay mucho apoyo internacional, aportes de mineras, pero cuando uno ve las cifras en bruto, el Estado está financiando más de la mitad (del festival) y eso nadie lo sabe, es cosa de mirar las cifras no más. Cualquier proyecto que recibe por vía de Ley de Donaciones Culturales, el cincuenta por ciento de esa plata es del Estado y para el Estado significan impuestos, porque son menos

plata que paga la empresa para poder producir. Por lo tanto es menos plata que ingresa al fisco, plata que se podría repartir en otros proyectos”.

Efectivamente, un porcentaje de los ingresos percibidos por el Festival Internacional Santiago a Mil proviene del Estado y este apoyo, aunque variando la cantidad, ha sido sistemático en el tiempo y se ha expresado también de forma simbólica. Cada año es posible ver a autoridades participando de la inauguración y de las actividades de la cartelera estival. El 2010 Paulina Urrutia, entonces Ministra de Cultura, actuó en Historia de la Sangre de Alfredo Castro, una de las obras que se “remontaron” con motivo del Bicentenario, lo que ya ha llamado la atención de los medios de comunicación.

Por esta presencia, quizás, José Weinstein señala que no existe un problema de visibilidad del Estado en lo que a Santiago a Mil se refiere: “Qué importa, lo importante es que se haga Santiago a Mil, que tenga sus versiones en sala y que tenga sus versiones en la calle, lo importante es que el Teatro a Mil vaya a comunas populares; a mi me gustaría que generara mayor formación, que estuviese en las universidades, yo creo que esa es una tarea pendiente del Teatro a Mil. Pero estar preocupados de la marca me parece que no es lo importante, no se está apuntando al blanco relevante; no estaría para mí dentro de los desafíos del festival quién firma Teatro a Mil. Por lo demás, a la gente que va a esos espectáculos tampoco le importa mucho”.

Pero Carmen Romero no ha dudado en señalar que Santiago a Mil no es un festival del Estado. En una entrevista al diario El Mercurio el año 2008, la fundadora del Fitam recalca que sólo \$200 millones de los \$2.400 millones necesarios para llevar a cabo esta iniciativa provenían del Estado: "No somos un Festival de Gobierno y no lo seremos nunca, porque con el presupuesto del gobierno en cultura jamás podría hacerse un festival de esta naturaleza"⁸. Junto con enfatizar que se trata de un festival independiente, Romero

⁸ Carmen Romero y el balance de Santiago a Mil: “Éste no es un festival del Estado”. El Mercurio On Line. 28 de enero de 2008.

señaló, al mismo medio, que éste se logra “gracias a la conjunción de los aportes de la empresa privada, aportes del gobierno y las compañías (teatrales)”.

Los \$ 250 millones a los que se refiere Carmen Romero corresponden al monto asignando en la Ley de Presupuesto del CNCA de cada año, como ya mencionábamos, pero tal como lo dejaba entrever Ottone al mencionar las subvenciones presidenciales, existen otros aportes que no han sido tan difundidos. Según Ibacache, los aportes que desde el Estado recibe el festival se limitan al Aporte Fiscal, pero sólo públicamente, porque “uno es lo que se declara a través de la Ley de Presupuesto, pero hay que revisar los años que recibe 2% del FNDR para extensión y también hay que revisar las asignaciones, que no son públicas necesariamente, del fondo que maneja la presidenta.. Ahora, también hay que hacer una reflexión respecto a lo que aporta el privado en cultura, en la práctica es el Estado, porque el que deja de percibir es el Estado, entonces cuando se afirma en Chile este lugar común de que la ley no funciona, no es el privado el que aporta, es el Estado el que prescinde de algo”.

Efectivamente, del Fondo Nacional de Desarrollo Regional (FNDR), Fundación Fitam recibió el 2009, para el programa comunal, \$120 millones. De los 29 proyectos culturales del Gobierno Regional Metropolitano de Santiago que fueron aprobados en el primer llamado de ese año, este fue el que concentró un mayor financiamiento. Finalmente, y quizás lo más bullicioso por estos días, son las transferencias a organizaciones no gubernamentales y fundaciones que se realizan desde el Estado, a través de la Subsecretaría de Hacienda. Si bien este es un tema ampliamente manejado en el círculo cercano al Festival, el detalle de este tipo de financiamiento no era de conocimiento público antes de la puesta en marcha de la Ley de Transparencia en Chile. Recientemente el tema cobró importancia en los medios nacionales, cuando actualizando contenidos, el nuevo gobierno de derecha dio a conocer los giros a privados realizados durante el Gobierno de Bachelet entre el 1 de enero y el 10 de marzo de 2010. De los \$3.106 millones entregados a privados en este periodo, \$ 1.000 millones fueron destinados a la

Fundación Festival Internacional Teatro a Mil⁹. Atendiendo a diferentes motivos –y fuera del aporte fiscal que se estipula cada año en el Presupuesto de la Nación- otras transferencias a la Fundación también se encuentran registradas en el propio Ministerio de Hacienda y en el CNCA en los últimos años. Así, a través de Hacienda se traspasaron \$200 millones en 2009 y \$500 millones en 2008¹⁰. Mediante el CNCA, el total de transferencias durante el año 2009 fue de \$267 millones¹¹.

Como veremos más adelante, muchas de las críticas a Santiago a Mil se juegan en este terreno. A nivel de intereses y de visión ¿qué tanto de público o de privado tiene el festival? ¿Existen deberes de este festival con el mundo creativo y con los espectadores? ¿Hay una afinidad especial entre este festival y los gobiernos concertacionistas de los últimos años?

Pero el apoyo por parte del Estado está y al referirse a esto, el ex ministro de Cultura, José Weinstein señala que “no es casual que Teatro a Mil haya tenido mucho apoyo estatal, mucho apoyo público, tanto materiales como apoyo simbólico; el hecho de tener una Presidenta de la República buscando a la muñeca gigante o despertándola para que ella buscara al rinoceronte (trama de la presentación *La Pequeña Gigante*, de la compañía Royal de Luxe) o haber tenido la plaza de La Moneda como fachada o como plaza pública para iniciar muchas de las versiones del Teatro a Mil, el hecho de haber tenido recursos públicos disponibles para hacer muchas acciones, el hecho de haberse beneficiado también de fondos concursables- de fondos públicos directos pero también concursables- el hecho que Dirac y el Ministerio de Relaciones Exteriores haya colaborado también con la gestión de Teatro a Mil, son muestras de que ha sido una iniciativa que ha empalmado propiamente con las políticas culturales de este periodo”.

⁹ Pablo Obregón, Gobierno de Bachelet cuadruplicó aportes a ONGs y fundaciones en sus últimos días. El Mercurio, 4 de abril de 2010.

¹⁰ Ministerio de Hacienda. Gobierno Transparente. Registro de la Ley N°19.862. Visitada en mayo de 2010.

¹¹ CNCA. Gobierno Transparente. Registro de la Ley N°19.862. Visitada en mayo de 2010.

Es lo que en cierta forma ocurre con otras corporaciones y fundaciones culturales, privadas y sin fines de lucro, que perciben apoyos estatales vía fondos regionales, transferencias o asignaciones directas.

Ya mencionábamos cómo la corporación cultural Matucana 100 se sentía alineada con ciertos objetivos o políticas culturales instauradas en los gobiernos concertacionistas. En este sentido Santiago a Mil también ha hecho lo suyo y José Weinstein dice “lo ha hecho tanto en el sentido de dar mayores espacios y oportunidades al teatro chileno -que los grupos, los dramaturgos, los actores del teatro nacional tengan mayores oportunidades para poner en valor lo que es su labor- como también en la formación de públicos y audiencias, que también ha sido otro esfuerzo muy importante del gobierno en todo este periodo: el cómo generar un público mayor para disciplinas como el teatro, que tienen un público tan restringido históricamente en el país. Entonces, creo que en ambos ámbitos se ha reunido. Y quizás hay un tercer espacio en que también lo ha hecho, que es la posibilidad de apoyar la gestión cultural, es decir, el hecho de que se haya apoyado sistemáticamente la realización del Fesur durante el transcurso de Teatro a Mil creo que también corresponde a una visión de otra herramienta que tiene que ver con poner a Chile en los circuitos internacionales de todo lo que tiene que ver con el teatro”.

Según Weinstein, cuando en el 2004 se discutió la forma en que se apoyaría al FITAM, dentro de las conversaciones surgió la inquietud y posteriormente el acuerdo de que los recursos públicos fuesen destinados a las funciones gratuitas: “ese fue un requisito que nosotros pusimos y no otro, en el entendido de que las funciones pagadas ya tienen un apoyo y tienen una masa de personas que están dispuestas a pagar por el teatro y que son parte de las audiencias ya ganadas, conquistadas por el teatro” señala.

Al respecto, Javier Ibacache dice: “El año 2006, cuando asume Paulina Urrutia, ella pasa a resaltar como parte de su política en el CNCA, en esta nueva parte de instalación, la facilitación de acceso. Definición de acceso que implicaba no solamente facilitar el

acceso a los bienes culturales sino también iba asociado a la formación de audiencias. Yo siempre fui crítico de lo que desde la institucionalidad se pensaba que era la formación de audiencias o la facilitación de acceso únicamente como el hecho de poder llevar una obra, en el caso del teatro, gratuitamente a un lugar o permitir que un grupo acceda gratuitamente a una función. En mi opinión eso es efectista, porque tienes un logro en el corto plazo, pero dado que la administración pública no siempre queda en manos de las personas más indicadas y dada la sobreabundancia de responsabilidad la administración pública, siempre se descuidó la curatoría. Entonces ha sido muy usual que en los programas gratuitos se incluyan obras de difícil acceso para la población a un nivel simbólico y con eso tú reafirmas y perpetúas justamente una de las barreras –además de la económica- que es la de no manejar contenidos que te permitan disfrutar, más allá de las experiencias sensoriales”.

Los fondos concursables han sido una de las principales políticas de apoyo a la cultura surgidas durante la Concertación, pero estos medios de fomento no fueron y han demostrado no ser útiles para corporaciones culturales que requieren sostenibilidad en el tiempo. Por este motivo –y por no tener o no poder idear otro medio de apoyo para estos casos- las asignaciones directas o transferencias de parte del Estado se transformaron en el sustento de varias corporaciones con ciertas características similares. Sin embargo, estas asignaciones –que no son sometidas, como los fondos, a la opinión de jurados expertos- han generado suspicacias entre algunos que piensan en este como un método poco democrático.

En todo sistema siempre habrá algunos excluidos o, por decirlo de otra forma, unos menos favorecidos, y el caso de los fondos, los artistas no es la excepción. Estas situaciones han llevado a la corporación Matucana 100 a tomar la postura de ayudar al compañero. Rodrigo Malbrán, director y dramaturgo chileno, fundador y director de la compañía de teatro La Mancha y de la escuela de teatro del mismo nombre- y que cuenta con cerca de 20 obras de autoría- ha presentado once proyectos al Fondart sin haber

tenido nunca respuesta positiva: “Estos once proyectos los hemos hecho nosotros mismos. Somos una de las pocas compañías en Chile que llena teatros; hemos tenido temporadas de cinco o seis semanas en Matucana100 sin tener la preocupación de que van a llegar 100 o 130 personas diarias”.

Sobre esto, Ernesto Ottone sostiene que no hay dudas sobre los méritos que hacen a Santiago a Mil recibir este tipo de apoyo de parte del Estado, pero señala “...lo que me parece absurdo es que tengas que participar de un concurso donde compiten las compañías y todos los otros festivales. Ahora, como está el Santiago a Mil, nosotros hemos decidido apoyar desde hace algunos años, por ejemplo, al Entepola (Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano), que tiene que ver con un teatro más popular, el Encuentro de Clownstro, La Muestra de Dramaturgia Nacional. Lo que pienso es que es importante que todos esos hitos el Estado los pueda sostener en el tiempo, porque finalmente es lo único que logra su permanencia”.

Una de las formas de apoyo que se ha instaurado en el medio teatral chileno en los últimos años, por ejemplo, hacia compañías de teatro, es la coproducción, que cómo señalábamos anteriormente, es uno de los proyectos que ha comenzado a desarrollar la Fundación Fitam.

La aparición de La Escondida

“Según se recordará, uno de los componentes de toda institucionalidad cultural pública son los estímulos a las empresas y personas naturales para que inviertan en el desarrollo de las artes y del patrimonio cultural, de manera que una legislación sobre el particular – que data de 1990 y que fue impulsada por el senador Gabriel Valdés- , así como la

*administración que se hace de ella, forman parte también de nuestra institucionalidad cultural y de los cambios experimentados por ésta en el curso de los últimos 16 años”.*¹²

La Escondida –la minera de cobre de mayor producción en el mundo y que representa cerca del 3% del PIB de Chile- aparece en cada afiche o publicidad de Santiago a Mil. Esta presencia se debe a que esta minera es la principal empresa auspiciadora de este festival.

Esta mina es manejada por BHP Billiton (dueña del 57.5% de sus acciones), operadora de recursos naturales que tiene más de 25 negocios –minas de cobre, de diamantes, de carbón, etc- en todo el mundo. Por este motivo las políticas de Minera Escondida son similares a las de las operaciones que tiene BHP Billiton en el resto del mundo en cuanto a la salud, la seguridad, recursos humanos, etc.

En una época en que la denominada Responsabilidad Social Empresarial (RSE) es parte de la estrategia que debe tener en cuenta cualquier gran empresa, BHP Billiton imprime a sus operaciones en Chile (Escondida, Spence y Cerro Colorado) sus políticas mundiales de RSE. Alejandra Garcés, coordinadora de Asuntos Externos de la trasnacional, define estas políticas del siguiente modo: “dado su enorme peso, Escondida se ha hecho cargo, desde el principio, de involucrar a la gente en una política del “buen vecino” o que también llamamos “la licencia para operar”, que significa que debes convocar a la gente de donde te vas a instalar para que ellos participen de alguna manera en tu éxito y de esa forma estén más favorables a colaborar contigo, ya sea trabajando contigo, o en términos de gobierno, dándote los permisos. En el fondo, creando relaciones de confianza con la comunidad. Lo que se busca es una relación a largo plazo que vaya más allá de la vida útil de la mina. No es un marco de auspicio y de donación en el sentido de filantropía tradicional, es una construcción de ganar-ganar”.

¹² Agustín Squella, “La Nueva Institucionalidad Cultural”, en el libro *La Cultura durante el Periodo de la Transición a la Democracia 1990-2005*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, 2006. Pág. 60-61.

Año a año muchos proyectos culturales llegan a BHP Billiton solicitando apoyo financiero, tanto porque se conoce la magnitud de esta empresa, como porque cada día se ve aparecer más como auspiciador de diferentes iniciativas de esta índole. Pero para ser seleccionado, el proyecto debe encajar con las características que ellos buscan en un aliado cultural.

¿Bajo qué criterios decide la empresa qué proyectos apoyar? Alejandra explica: “BHP Billiton, acá en Santiago, como representantes de Minera Escondida a nivel nacional, tiene una política que es diferente a la de Antofagasta. Se trata de la política de apoyar bienes de excelencia cultural para sectores amplios de la población –ojala mucha gente- de acceso gratuito y también, en algunos casos, actividades de rescate del patrimonio intangible. Esta política de bienes de excelencia cultural quiere decir ‘lo mejor que hay para que la mayor cantidad de gente tenga acceso y que sea gratis’. Cortar un poco con ese círculo vicioso que se genera en este ámbito. De ahí nace la relación con Santiago a Mil. En ese sentido Santiago a Mil fue y es el gran socio en cuanto a artes escénicas de Chile”.

En 1999, ocho años después de comenzar a operar, Minera Escondida decide apoyar el proyecto presentado por Romero y Campbell. Pero en un comienzo este auspicio sólo se encontraba dirigido extender el festival a comunas periféricas del gran Santiago. Dado el buen funcionamiento y el éxito que consiguieron trabajando juntos, la presencia de Minera Escondida fue creciendo, hasta que en el 2004 “hubo un salto importante donde Escondida, de ser un auspiciador más, pasó a ser el presentador del festival, siendo el socio principal del festival en términos de apoyo. Hoy por hoy es el auspiciador principal, tiene otra categoría, no va abajo, va arriba y es como socio de. Y desde ahí comenzamos a trabajar con todo el programa”, señala Alejandra.

La esfera del arte tiene algo que la hace susceptible, quisquillosa, a la injerencia de otras esferas como la económica y la política. Pero esta influencia nunca es totalmente descifrable. ¿Qué se pone en juego en la negociación con los privados? ¿Es positiva o negativa esta relación? ¿Cuáles son los límites? Lo que sí es posible tener en claro, hoy por hoy, es que la mayoría de los proyectos que pretendan difundir y generar mayor acceso a la cultura requieren de fondos, bien provengan del Estado o de privados, dos esferas ajenas, en su esencia, al mundo del arte.

Al preguntar por la injerencia que tiene BHP Billiton o Minera Escondida en la programación del festival, Alejandra Garcés señala que “Santiago a Mil es totalmente independiente para preparar su programa, en su organización, nosotros no tenemos ninguna injerencia de ese tipo. Lo que sí gestionamos es nuestra participación en el festival con ellos: cómo vamos, en qué espectáculo vamos, organizamos desde hace tres años una recepción especial para los invitados más importantes en el Teatro Municipal, trabajamos mucho juntos. Pero lo que quiero que se entienda es que nosotros no interferimos en su línea editorial, no vemos cómo seleccionan las obras, quién es el jurado, ni qué viene. Ellos son los expertos y ellos tienen competencia en eso. Lo que nosotros gestionamos es nuestra participación en el festival, en todo lo que es marca o vocerías”.

Los beneficios que reporta para la cultura la inversión del mundo privado es algo de lo cual los gobiernos concertacionistas están convencidos, por eso esta idea se plasma en muchas de las políticas culturales de Estado instauradas durante dichos gobiernos.

La Ley Valdés nace en 1990, recién restaurada la democracia en Chile. Fijada en el Artículo 8 de la ley 18.985, fomenta el auspicio de privados a corporaciones y fundaciones sin fines de lucro cuyo objetivo sea la investigación, desarrollo y difusión de la cultura y el arte, entre otras instituciones con fines culturales, como universidades, juntas de vecinos, etc. El incentivo que ofrece esta ley para las empresas consiste en la

rebaja de pagos tributarios. Con esta ley el Estado comenzaba a dar señales claras al empresariado de cuál sería su importancia dentro de la política cultural naciente. Según cifras del Consejo, al 2005, el promedio del aporte del sector privado a la cultura era de 5 millones de dólares anuales- 65 millones de dólares desde la dictación de la Ley Valdés a esa fecha- lo que significaba un 7,9% del presupuesto cultural del país para el 2005.

Y debido al método que supone esta ley de donaciones culturales, cabe siempre tener presente, en todo caso, que los aportes realizados por el privado a corporaciones culturales sin fines de lucro –y adscritas a la Ley Valdés- son en parte fondos del Estado, porque si bien no se trata de un desembolso directo, es el éste el que deja de percibir una parte de los recursos por la rebaja tributaria que beneficia a las empresas que se acogen a la Ley de Donaciones Culturales.

Esta situación hace que los beneficios para una empresa que decide aportar en cultura no sólo sean en cuanto a imagen, marketing o políticas de Responsabilidad Social Empresarial, sino que además tengan un efecto financiero en sus contribuciones a cultura, por decirlo de alguna forma. Pero en el año 2003 la ley amplió el espectro de beneficiarios de estas donaciones hacia instituciones educacionales, deportivas, sociales, etc. lo que, según palabras de Agustín Squella –hombre clave en la creación de la institucionalidad cultural chilena- iría en desmedro directo de la cultura: “La modificación legal de 2003 trajo efectos negativos para las donaciones con fines culturales y, desde que el fenómeno fue advertido, se viene estudiando una corrección a la misma, la cual no se ha hecho efectiva hasta la fecha”.¹³

Independiente de estos cambios a la ley, Ernesto Ottone dice que obtener el apoyo de las empresas privadas no es ni ha sido cosa fácil: “Cuesta una barbaridad y sigue costando después de ocho años (de vida de Matucana 100) y lo que más cuesta- salvo la fundación Luksic (auspiciador estable de la corporación) o alguna fundación

¹³ *Ibíd.*

internacional- es entender que cuando uno llega a un estado de creación de institucionalidades culturales, el apoyo que se necesita no es por proyecto, sino para la institución. O sea, si tienes que armar diez mil carpetas para ir a buscar dos chauchas para un proyecto específico, el desgaste humano es muy grande. Por lo tanto, hacer entender a las instituciones que finalmente lo que se necesita es un apoyo prolongado en el tiempo –ojala a tres años- es algo que a las empresas les cuesta mucho asumir. O sea, siguen buscando un impacto inmediato y en ciertas manifestaciones culturales como es el teatro, que sigue siendo artesanal y que nunca se va a industrializar, eso es muy complicado, así que entre un concierto, que logra 60 mil personas en un día, o un espectáculo teatral, que en cuatro meses logra el mismo público...”. Por este y otros motivos, para el director ejecutivo de M100 la empresa privada no siempre es el aliado más importante, por lo menos hasta ahora: “Este año, por ejemplo, que ha sido un año de crisis, todo lo que es auspicio se ha restringido de modo brutal y eso es una realidad ¿Eso ha significado que se han dejado de hacer cosas? No, se continúan haciendo igual cantidad de cosas, con lo que se demuestra que finalmente, siendo el aporte privado muy importante, no es lo que logra hacer un accionar cultural y el Estado, que ha aumentado su financiamiento a través de diversas herramientas, es lo que sostiene el equilibrio, sin eso estaríamos en tierra de nadie”.

Para Santiago a Mil la presencia de la empresa privada es fundamental y así lo han dejado en claro en varias oportunidades. Por estos mismos motivos y para estimular la participación del privado a través de la Ley Valdés, decidieron crear la fundación que pudiera acreditar como beneficiaria.

Para Alejandra Garcés, coordinadora de asuntos externos de BHP Billiton, que existan estos estímulos de parte del Estado es un incentivo para que las empresas puedan invertir y apoyar iniciativas culturales que de otra manera quedan totalmente al margen de lo que es tu negocio. Sin embargo, al momento de reflexionar sobre lo limitada que es esta inversión en relación a la participación del Estado, señala que –si bien no existe una

política corporativa respecto a este planteamiento- desde su experiencia en el área, puede inferir que el camino pasa por los incentivos tributarios, pero también por el enfoque que tengan las corporaciones y organizaciones culturales hacia la empresa privada: “Hay ciertos nichos de cultura que están acostumbrados a trabajar y a organizar cosas con empresas, como las galerías de arte, pero ese es todavía un grupo súper de elite y tiene poco impacto. Pero cuando vas a trabajar con organizaciones más grandes, de más alto impacto o más tradicionales, de repente te encuentras con el problema de que hay que ser más *partner*, más socios, esa es mi visión. Si estamos trabajando juntos, entonces vamos juntos y yo destaco que tú estás participando, sin vergüenza; en otras partes del mundo tú vas a ver que las grandes marcas están asociadas a los grandes museos y a las grandes exposiciones y nadie encuentra que sea feo. Acá tenemos el pudor, típico de la idiosincrasia chilena, de esconderlo. Entonces si las empresas no se ven ¿con qué ganas van a participar en otras actividades?”.

Según Garcés, esta crítica también va dirigida a la prensa: “Como opinión personal, yo he visto que le hacen el quite a la hora de mencionar que tal proyecto está ‘en colaboración con’...si eso es algo bueno, en el fondo estarían apoyando como periodista para que las otras empresas vieran que resulta. Pero no, dale con esconder la empresa, con tirar el logo para atrás, o al vocero de la compañía para el fondo, entonces es un círculo vicioso. Por lo tanto va por los dos lados, están bien los incentivos tributarios, pero también va por la actitud que debería encontrarse de parte de los mismos socios, de la gente que está ligada al mundo de la cultura y de todo el medio”.

Asimismo, el impacto de la marca muchas veces juega un rol fundamental a la hora de decidir qué proyectos apoyar. Más aún, muchos proyectos culturales nacen del interior de las mismas empresas, y el nombre de la misma va impreso en el título de la iniciativa. Volviendo a la participación de Minera Escondida en Santiago a Mil, según Garcés, desde el 2004 ya no existen limitaciones en este apoyo. Sin embargo, uno de los ejes en

los que ha puesto interés la minera es en llevar cada vez más espectáculos de este festival a Antofagasta, ciudad donde operan.

Esta iniciativa nace de BHP Billiton y desde hace dos años va tomando mayor trascendencia: “Desde 2010 va a haber Antofagasta a Mil, como marca, se van a llevar espectáculos especiales –el año pasado fue La Fura Dels Baus- ahora van a haber otros espectáculos y cada vez se va ir estrechando más esta relación. Esto va a cumplir una expectativa que tenía la gente de la región, que siente muy suya la minería y a la minera Escondida sobre todo, y que estaba mirando que las cosas pasaban en Santiago y no ahí, donde ellos, que son quienes crean esta riqueza. Y desde hace dos o tres años este es el nuevo hito de Santiago a Mil”, señala Garcés.

¿Cómo beneficia este tipo de participación a una marca? Las posibilidades son muchas. Como mencionábamos antes, hay una retribución en la valoración de la marca, en su imagen frente a la población. Esto determina muchas veces el hecho de que gran parte de los fondos vayan a proyectos de gran visibilidad o gran impacto mediático. Sin embargo, no es algo que se pueda generalizar y resiste un mayor análisis.

Según Garcés, la sociedad entre el Festival Internacional Santiago a Mil y Minera Escondida es una de las más fecundas que tienen como empresa: “Gracias a esta sociedad nosotros hemos apuntado al objetivo de generar una reputación más allá del negocio minero, porque el gran desafío era cómo acercar una empresa minera que está en el norte y que por la índole de sus negocios está muy lejos de la gente, es muy técnico, es un tema muy duro y este fue uno de los mejores caminos para acercar la minería a la gente normal, darle una cara más amable y entregar el mensaje de que nuestra presencia acá en Chile es a largo plazo y tiene esta visión de construir capacidades y habilidades más allá de un horizonte que es concreto, ese es el gran logro”.

El brazo de RSE de BHP Billiton abarca una gran cantidad de proyectos sociales y culturales. Dentro de estos últimos también podemos mencionar, a modo de ejemplo: una exposición anual en el Museo Precolombino, el portal de éste, una alianza con Lastarria 90 para teatro y cine digital, la revista Estar Ahí, Santiago en 100 Palabras, Nanometrajes Urbanos, el documental Leonardo Lui, La Travesía de Darwin; Una Belleza Nueva y Pensamiento Propio. Con todos estos proyectos, y otros no mencionados, se han construido alianzas a largo plazo.

CAPITULO III

¿Evento o Gestión cultural?

“Gestar no es administrar ni manipular, sino propiciar y complejizar la germinación, gestación y comprensión de los procesos culturales; ayudar a parir y potenciar los actos creadores y receptores de individuos, comunidades y grupos sociales. Es la insistencia constante en que todos somos actores históricos”.

OEI, Políticas y planes culturales, aspectos teóricos y prácticos. Ponencia de Sergio de Zubiria Samper. Taller de Gestión Cultural. Memorias. Curso de Curaduría. Bogotá. 2000.

La gestión cultural es una disciplina que paulatinamente despierta más interés teórico y práctico. Independiente de todos los alcances que encierre este concepto, es posible vislumbrar que en Chile este término ha tomado preponderancia como el medio a través del cual fomentar un mayor acceso y participación de la población, en un sentido integracionista y no excluyente.

Aunque las creadoras de Santiago a Mil, Carmen Romero y Evelyn Campbell, han recibido elogios y apoyo del gobierno y de los medios de comunicación chilenos, no para todos su trabajo es merecedor de este título.

Los argumentos se refieren tanto a la temporalidad o eventualidad del festival, como al enfoque a través del cuál se trabaja. Ernesto Ottone no cree que el trabajo al interior de su corporación sea comparable con el de la Fundación Fitam, ya que, según su opinión, operan en dos ámbitos distintos: “nosotros definimos que lo nuestro es gestión cultural, lo de ellos es producción de eventos, entonces hay un choque respecto a la noción de cómo se trabaja; eso no le quita ningún peso al éxito que ha tenido Santiago a Mil, sino simplemente va de acuerdo a otra línea editorial que no es la nuestra”.

Matucana 100 (M100) ha colaborado en varias ocasiones con Santiago a Mil, incluyendo parte de la programación en su centro físico, sin embargo, de esta diferencia de concepto (o de trabajo) derivan sus principales conflictos a la hora de entablar relaciones y definir la programación para el mes de enero, así lo señala su director ejecutivo: “Nosotros tenemos que preocuparnos, además, de que las compañías que presentamos en enero son compañías con las que tenemos un proyecto de residencia de aproximadamente tres años(...)y por lo tanto no podemos depender de la decisión de un jurado sobre si pueden o no estar en enero. Nosotros somos nuestros propios evaluadores de qué proyectos creemos que a nuestras audiencias les pueden llegar”.

Y aunque Ottone destaca el éxito y las capacidades de sus creadoras, por el trabajo que significa Santiago a Mil, reafirma su convicción respecto a lo que conlleva el concepto de gestión cultural y qué se puede excluir de él, como sería el caso de este festival: “El tema del evento tiene que ver con dos cosas: la temporalidad y el factor de que finalmente hay un trabajo que tiene que ver más con la producción que con la creación de contenidos y en eso yo soy un poquito distinto, creo que en el caso de los espacios culturales, estos crean contenidos y los trabajan en el tiempo. En el caso de los eventos, lo que uno hace es tratar de impactar, y el impacto tiene una duración limitada. Me explico: por ejemplo, ahora en el bicentenario vuelve Royal de Luxe, en diez años más va a volver otro Royal de Luxe, ya pasa una fase en que –como en la magia- ya viste todos los trucos y no te sorprende nada. Entonces ahí yo creo que hay que buscar cómo ese evento permea para la producción local durante todo el año. Y eso no se ha producido, no ha habido un efecto de que venga más gente al teatro producto de Santiago a Mil –eso no ha pasado, por lo menos en nuestro espacio y en lo que hemos hablado con otros directores de espacios culturales- que es lo que a nosotros nos daría mayor significado: que durante el año, la audiencia de teatro no bajara”.

Similar apreciación tiene el director y dramaturgo Rodrigo Malbrán, quien, junto a su compañía La Mancha, ha participado en Santiago a Mil en cuatro ocasiones y que últimamente ha concretado una serie de proyectos con Matucana 100, corporación a la que parece ser más afín. Respecto al trabajo de la fundación Fitam, Malbrán señala: “el problema de Santiago a Mil es que no está inserto en una política cultural, sino que es un evento, una idea muy buena de alguien privado y que lo hace funcionar como todas las cosas funcionan en este país no más. Hay una muy buena organización, de eso no cabe ninguna duda, hay también un mérito de ella (Carmen Romero) de encontrar auspicios increíbles, porque es una mujer muy inteligente, pero no sé...de todos los espectáculos que traen yo no sé realmente cuántos son de calidad. O sea, yo he visto varios espectáculos extranjeros pésimos y he visto varios espectáculos extranjeros que traen ahora, pero yo los vi en París o en Barcelona hace como 25 años atrás”.

Desde su mirada como ex ministro de cultura, José Weinstein se considera contrario a este planteamiento y defiende al mismo tiempo lo que, según su visión, implica la gestión cultural: “Yo creo que Santiago a Mil lo es. Habría que ver qué concepción tiene la gente que dice que no, pero yo considero que hay una profesionalización de la gestión cultural creciente en Chile y sin duda este festival ha sido un buen ejemplo de eso, de las capacidades, por ejemplo, de gestionar recursos, de gestionar contactos, de traer a Chile no sólo grandes compañías, de mostrarlas e incluso hacer que estas compañías empiecen a pensar obras para Chile- como Pina Baush o Royal de Luxe- que son cosas no son fáciles de hacer. Entonces si este sólo fuera un grupo de gente que se dedicara a producir un evento y tuviese muchísimos recursos...pero yo creo que hay una visión de cómo ir desarrollando la gestión, hay una capacidad de ir entablando este contacto con las compañías, hay una capacidad de seleccionar lo que está en el mundo y qué puede tener éxito en Chile, ir abriendo espectáculos hacia Chile, que es muy importante”.

El proyecto que está detrás de Santiago a Mil no surge producto de la casualidad, hay detrás de él una definición de objetivos, planeamiento de acciones y metodologías y,

especialmente, una capacidad de aprovechar las oportunidades que en cada momento ofrecía el medio y los procesos que atravesaba el país. El periodista Javier Ibacache es quien hace referencia a esta aptitud que ha caracterizado a la gestión del festival durante toda su historia: La modalidad adoptada por Santiago a Mil, estratégicamente, me parece que aprovecha de un modo muy agudo las oportunidades que ofrecía el entorno(...) de alguna manera, la gestión de Santiago a Mil constata que el modo de hacerse sustentable es instalar como discurso propio la facilitación de acceso a los espacios públicos y eso te da crédito de asegurarte el apoyo de la empresa privada y el apoyo del Estado y curiosamente es un festival de teatro que se hace en salas”.

Es quizás por la acción que se aglutina a sus espaldas que podemos criticar o valorar cada decisión, complejizar cada paso y politizar sus opciones. Quizás en la reflexión sobre los métodos, las decisiones, trascendencia, eficiencia, particularidad y la veracidad de sus discursos podremos concluir si este proyecto de gestión y sus políticas de acción son pertinentes o no para transformar la modalidad en modelo.

Santiago ¿a mil?

“No hay por qué dolerse de que la exuberancia de datos y la mezcla de lenguajes hayan arruinado un orden o un suelo común que sólo era para pocos. El riesgo es que el viaje digital errático sea tan absorbente que lleve a confundir la profusión con la realidad, la dispersión con el fin de los poderes y que el encandilamiento impida renovar el asombro como camino a otro conocimiento”

Néstor García Canclini. Lectores, Espectadores e Internautas. Gedisa, Barcelona, 2007.

Es una de las críticas más difundidas. Según lo dictado por el sentido común, al escuchar el controvertido título que se le asignó a este festival santiaguino desde sus inicios –cuando se llamó Teatro a Mil- la referencia al costo parecía obvia: teatro a mil pesos. Sin embargo, rápidamente se desmintió tal deducción. El título no respondía a un

tema de precio, sino más bien a la idea de “a mil por hora”, haciendo un guiño a la cantidad de obras que se presentaban en un mes.

Es que el Teatro a Mil o Santiago a Mil nunca ha sido a mil pesos. Podríamos decir que hay tres tipos de precios uniformados: uno para obras nacionales (seleccionadas por un jurado), otro para las obras internacionales (exceptuando las que se presentan en el Teatro Municipal) y las obras gratuitas que se desarrollan, en la mayoría de los casos, en espacios públicos.

¿Caro? ¿Barato? ¿Demasiado uno o lo otro? ¿Cómo se entrecruza esto con la calidad? ¿Cómo se relaciona esto con la llegada a nuevas audiencias? Las críticas apuntan en varios sentidos, ya sea hacia el precio de las obras nacionales e internacionales que se exhiben en este marco, como a la gratuidad de los espectáculos masivos desarrollados en distintos puntos de la ciudad.

Para Rodrigo Malbrán, por ejemplo, una de las cosas que han cambiado desde que participó en este festival por primera vez, en el '99, son los precios: “no era tan caros para el público”, dice el dramaturgo. Como él son muchos quienes miran con recelo el precio de las obras de sala, así como otros factores que jugarían en contra de una mayor accesibilidad: locaciones, horarios, etc.

Patricia Farías no cree en estos argumentos sobre el excesivo costo de las obras. Ella declara enfática que “este festival es súper barato para lo que vale una obra internacional de la calidad. El tema está en que las cosas son caras. En el Teatro Mori una obra chilena vale 7 mil, 8 o 9 mil pesos; y una obra que viene de Europa, con todos los laureles del mundo, vale lo mismo. Los precios, si los miras a niveles internacionales, son baratos. Si una entrada al cine cuesta 4 mil pesos y aquí hay personas que tienen que viajar, alojar, comer y que cobran. O sea, la crítica de que es caro es una crítica absolutamente

desinformada. Cuando se hace se carece de información para saber que un espectáculo en vivo, que viene de afuera, cuesta plata”.

Como ya decíamos, las obras pagadas se desarrollan en salas, contrario a lo que sucede con los espectáculos gratuitos, que, en su forma, son herederos del teatro callejero, aunque han aumentado las magnitudes y los conceptos del mismo. Hoy por hoy, una parte importante de las obras gratuitas, sino todas, se desarrollan en espacios públicos de gran envergadura o de importancia simbólica y están dirigidas a un gran número de público. Es lo que se denomina como área de Extensión, que contempla, además, llevar las obras a diferentes comunas de la capital.

El rito del teatro cambia su forma y su espacio, con el fin de congregarse a centenares o miles de espectadores a través de un mismo espectáculo. Ni siquiera el teatro callejero que se venía realizando en Chile desde la época de la dictadura y su nivel de convocatoria se logran comparar con estos nuevos parámetros. La gratuidad que los caracteriza es muchas veces también criticada por otros gestores que no concuerdan con los mensajes que se transmiten de esta forma al público.

Ramón Griffero, dramaturgo y parte del consejo asesor de la fundación Fitam no adhiere a la gratuidad. Esta diferencia no se debe tanto a los efectos como a un cuestionamiento de las causas de tal iniciativa. Su opinión surge de modo espontáneo al recordar la algarabía generada por la presentación de *La Pequeña Gigante* y *el Rinoceronte* y el cuestionamiento sobre la calidad de este tipo de obras: “Hay un problema con la gratuidad. Si presento una obra gratis y se llena ¿cómo puedo yo cobrar plata cuando presento mi obra? Yo no estoy muy de acuerdo con que el concepto de gratuidad exista, porque no hay nada que exija que se tenga que aplicar a la cultura. No se fomenta el deporte porque los partidos de fútbol sean gratis. Cuando la gente dice que no tiene plata para asistir yo digo que es mentira, porque a cualquier nivel las discotecas y los pubs están llenos y el estadio también está lleno. Esa gente también podría optar por ir

al teatro. Entonces hay que infundir la necesidad para que ellos en vez de gastar las cuatro lucas en el Estadio Nacional vayan al teatro. ¿Por qué nosotros tenemos que ser gratis y todo el resto de la sociedad no? En cierta manera el tema de la gratuidad en el arte se puede poner un poco carnavalesco, el pan y circo de los romanos ‘gratis los espectáculos para el pueblo’ Yo creo que pueden tener valores más bajos, puede estar subsidiada la entrada, pero siempre debe estar el gesto de pagar. Es como lo que dicen los orientales: el gurú dice ‘si tú no me pagas mi saber, mi saber no sirve’, tienes que dar un diezmo, por decirlo de alguna manera. Creo que también es mentira eso de que tiene que ser gratis por el límite de las salas, para que vaya gente, no, si las salas no son gigantescas. Salvo, claro, lo otro que para mí son más bien espectáculos, no son dramaturgia”.

Esta discusión es profunda y atraviesa otras temáticas como el acceso, porque, más allá de ciertos casos excepcionales, aún son insuficientes los estudios que permitan conocer a ciencia cierta hasta qué punto incide la gratuidad como aliciente en la creación de audiencias perdurables. Los indicadores existentes, como es el caso de la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2009, del CNCA, entrega información respecto al número de asistentes a espectáculos que accedió a ellos de forma gratuita. Así, tenemos que del 18,6% de personas que asistieron alguna vez al teatro durante el año, 46,8% lo hicieron de forma gratuita.

Aunque con diferencias, la visión de Griffero sobre la gratuidad se entrecruza con la de otros dos actores de la escena cultural chilena, como Arturo Navarro, director ejecutivo de la Corporación Cultural Estación Mapocho y la que Ernesto Ottone ha plasmado en la corporación cultural M100: un modelo diferenciado de precios – como la consolidación del llamado “jueves popular”- que no necesariamente pasa por la gratuidad.

En uno de los capítulos del libro *Ciudadanía, Participación y Cultura*, editado por el CNCA, Arturo Navarro, menciona que “La gratuidad de las actividades artísticas atenta contra la continuidad, estabilidad y confianza de las organizaciones culturales. Si se quiere que el arte llegue gratuitamente al público, esto quiere decir que se afirma la obligación de todos los ciudadanos de pagar impuestos para sostener a los artistas y creadores, sin que se resuelva el problema de la independencia de la cultura, amenazada según distintas perspectivas por el mercado mismo o por el Estado, que usa el apoyo a la cultura para legitimarse y para legitimar sus políticas, o por las empresas privadas que a través de sus actos de mecenazgo exhiben su generosidad, orientan el arte para debilitar su espíritu crítico o cubren los rasgos negativos que pueden afectar sus marcas”¹⁴.

Esta enunciación contiene una serie de manifiestos que llevan a reflexionar no solamente sobre cómo llega la gratuidad al público a nivel de significaciones, sino también sobre las implicancias que conlleva para el arte ese no pago y la consecuente intromisión del Estado y del mundo privado como garantes del acceso a la cultura. De acuerdo a esto, es posible deducir la aspiración de un autofinanciamiento de la cultura por parte de Navarro, como una situación idealmente propicia para generar un arte crítico e independiente.

En este mismo texto, el director ejecutivo de la Corporación Cultural Estación Mapocho concluye: “Muchas veces las autoridades recurren a la oferta de manifestaciones gratuitas para agradar a sus posibles electores o clientes, sin reparar si lo hacen en lugares adecuados (por ejemplo, plazas públicas) y si éstas se podrán reproducir regularmente para crear hábitos culturales. La gratuidad no es necesariamente participación”¹⁵.

¹⁴ Arturo Navarro, *Gratuidad, infraestructura y acceso a la cultura*. En el libro *Ciudadanía, Participación y Cultura*. CNCA, Lom Ediciones, 2008. Pág.149.

¹⁵ *Ibíd.*

El ex ministro de cultura, José Weinstein, ya señalaba anteriormente que una de las condiciones que pedía el CNCA en los primeros años de colaboración con Fitam, era que los fondos se destinaran a espectáculos gratuitos. Por este motivo, respecto a la gratuidad, Weinstein expone lo siguiente: “La mayoría de las audiencias potenciales todavía no están activadas, aún hay que generar el hábito, en el 70% u 80% de la población que no tiene el hábito, no disfruta, no ha encontrado las claves para que esta disciplina se convierta en algo de su gusto y en esos sectores sin duda que se justifica muchísimo el hecho de hacer espectáculos gratuitos, porque hay que generar algo que no está todavía entre los usos del tiempo libre de este enorme, mayoritario grupo de personas y que tienen otros usos del tiempo libre que sí están totalmente consolidados, entonces no se trata de que el teatro los conquiste solamente, sino que además los conquiste quitando otros hábitos, esto significa ganarle tiempo a la televisión, ganarle tiempo al ocio-entre comillas- poco enriquecedor y por lo tanto es más difícil aún. Por eso nosotros acordamos, impulsamos y permanentemente solicitamos que los recursos públicos que el Consejo de la Cultura entregó al Teatro a Mil, fuesen ocupados para funciones gratuitas en sectores populares”

Pero, como menciona Ramón Griffero, es posible constatar que no sólo por la gratuidad se diferencian las obras de sala de las de calle. Hay una diferencia en la “ritualidad” misma del espectáculo.

Para Carmen Romero, el tema de la gratuidad y la mencionada masividad de estas escenificaciones no sólo ha tenido un impacto al nivel del número de audiencias, sino también ha generado nuevas actitudes en quienes participan de ellos: “No sólo hay registro de un crecimiento sostenido de personas que disfrutaban de la cultura en la última década, sino que el impacto ciudadano que las obras gratuitas han tenido en comunas de escasos recursos es insospechado. Un ejemplo que lo grafica es lo que sucede en la población San Gregorio, donde las funciones que ha llevado este festival han generado movimientos barriales nunca antes vistos. La gente se organiza, se pone de acuerdo con

los vecinos para cuidar de los niños mientras los padres asisten al teatro, para llevar sillas o cafecitos. Esa es la manera más palpable de hacer teatro y cultura. Más que iniciativas de control, el festival que hacemos apuesta por la integración, la participación y la recuperación de la confianza en los espacios públicos. No hubo pérdidas ni problemas que lamentar cuando *La Pequeña Gigante* recorrió las calles hace dos años, pese a que había 700 mil personas. ¿Qué hay detrás de esa cifra? La necesidad urgente de convivencia”¹⁶.

Parece ahora oportuno mencionar el caso de uno de los “hitos” de Santiago a Mil, tanto por la cuantía de público que logró convocar como por la cantidad de críticas que crecieron a su alrededor: *La Pequeña Gigante* y *el Rinoceronte*, de la compañía francesa Royal de Luxe. Esta presentación deambuló por las calles de Santiago en el verano del 2007 y fue seguida por miles de personas durante los tres días en que transcurrió la historia de esta niña de cerca de siete metros de altura que caminaba por las principales avenidas de la capital buscando a su antagonista, un rinoceronte. Hasta la mismísima Presidenta de la República, Michelle Bachelet, se hizo partícipe de la historia al convocar en La Moneda a la marioneta.

Si mencionamos esta presentación es porque refleja varias constantes que se pueden encontrar desde mediados de los '90 en el Festival Santiago a Mil y que se han vuelto más constantes en los últimos años. Además, se ha convertido en uno de los blancos más importantes de alabanzas y críticas.

Ciertamente cuando partió, en el año '94, las obras que se presentaban eran únicamente de sala, es decir, diseñadas para sala y con un costo inferior al que tienen las obras nacionales hoy en día y aunque en ocasiones los frontis de espacios culturales sirvieran de escenario, el número de convocatoria no es comparable con las cifras actuales. Sin embargo, en la medida que se contemplaron obras gratuitas, que se

¹⁶ Rodrigo Alvarado. Teatro: Las tendencias del 2000. La Nación Domingo, 27 de diciembre de 2009.

desarrollan mayoritaria (si no exclusivamente) en espacios públicos, estas fueron dirigidas a públicos más amplios que los que soporta una sala de teatro y, consecuentemente, es posible observar en el último tiempo presentaciones de gran envergadura espacial y de contenidos cada vez más visuales.

Por un lado, la elección de espacios públicos, y de determinados espacios públicos, resiste un análisis más allá de la “capacidad”, también tiene que ver con la imagen que se proyecta. En su artículo *Estética del Malestar y Expresión Ciudadana. Hacia una Cultura Crítica*, Sergio Rojas señala: “El concepto mismo de espacio público contiene una paradoja, porque no está simplemente disponible, y por lo tanto la relación con ese espacio tiene el sentido de una recuperación. Se dice que la reapropiación del espacio público es un tema especialmente importante en los procesos democráticos de la ciudadanía (...) Como si se tratara ante todo de recuperar la voz, el derecho a ser escuchados”¹⁷. Pero no se puede obviar el hecho de que en el caso del Festival Internacional Santiago a Mil, son muchas las autoridades que participan en la validación del evento, por lo que es posible que la elección de espacios públicos traspase un mensaje de recuperación de los mismos, en el sentido que lo menciona Rojas, pero, debido a las variables que presenta, bien pueden ser otras las significaciones que se transmiten u otros los objetivos que existen detrás de esta elección. Vale la pena recordar, como ejemplo, que en un comienzo, la denominada área de extensión a comunas (necesariamente con obras en espacios públicos) era la que atraía y condicionaba los aportes del Estado y de la empresa privada.

Por otra parte, el impacto y la calidad no van siempre de la mano. Ya mencionaba Griffero la diferencia que era posible establecer entre una obra teatral y este tipo de espectáculos, sin denotar una crítica negativa en este sentido. Otros, como el curador Justo Pastor Mellado, dan a este tipo de espectáculos una repercusión directamente negativa. Así lo expresa en dos capítulos de su libro *Textos de Batalla*, donde menciona:

¹⁷ Sergio Rojas, “Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una Cultura Crítica”, en el libro *Ciudadanía, Participación y Cultura*. Lom Ediciones, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008.

“El Fitam es un modelo de gestión de masas convocadas por una noción balsámica de la puesta en escena, que ha sabido conjugar dos bandas: trae a Pina Baush para satisfacer la demanda de radicalidad de la elite y produce a Royal de Luxe para conformar la desesperada demanda de maternación de las masas”¹⁸. Mellado hace clara esta coexistencia de dos tipos de espectáculos determinados, en su forma y fondo, por el público al cual pretenden dirigirse.

De la mirada de Mellado se desprende también una crítica que une, en ideas, a la organización del festival y al gobierno en un mismo modo de actuar hacia la cultura, la validación de un camino “corto” como solución a la problemática de acceso a la cultura: “En este sentido, Carmen Romero ha logrado encarnar lo que se debe esperar como sinónimo de cultura y gobierno. El festival Teatro a Mil señala una vara muy alta al modelo de los ‘carnavales culturales’. Ha logrado convertirse en el límite de lo esperable, en cultura, de este gobierno. Ha retenido, incluso, el alcance de la propia política del CNCA, mediante una operación exitosa de manejo blando de la energía de masas”, señala Mellado.

Entramos entonces a la disyuntiva que ofrecen las calificaciones: ¿Se podría hablar de una preponderancia de teatro comercial en las obras gratuitas escogidas? ¿Es necesariamente comercial el teatro que busca un alto impacto? Es posible que al salir de las salas que comúnmente albergan a las artes escénicas de cualquier tipo, este concepto de teatro comercial también se traslade y se vuelva más difuso.

Ottone se refiere a este tema desde lo que ha podido conocer: “nosotros (Matucana 100) hemos tenido experiencia con Mauricio Celedón durante tres años –el año pasado lo hicimos en Valparaíso- donde se armaban espectáculos para salas y eran llevados al espacio público, con 120 actores, en fin. Y tenían un impacto visual importantísimo de apropiación del espacio, pero a su vez tenían un contenido muy fuerte, que era una

¹⁸ Justo Pastor Mellado, *Textos de Batalla*. Ediciones Metales Pesados, Santiago, 2009. Pág. 165.

dramaturgia. Cuando tú logras esos dos efectos, yo no diría que hay popularización, sino una adecuación de la esencia del teatro que efectivamente permite el acceso a nuevas audiencias. Ahora, el problema que se produce ahí es que esa audiencia, que ve un espectáculo en la calle, no necesariamente tú la vas a llevar a los dos meses a una sala de teatro donde tiene que tener una hora y media de atención respecto a una dramaturgia, por lo tanto, yo no creo que sería el término adecuado, si no que hay un mayor acceso a eventos públicos, callejeros, que efectivamente produce un fenómeno, pero yo creo que es un fenómeno distinto, que no tiene que ver con el teatro mismo y como tal es súper importante, pero no influye en el tema teatral”.

El dramaturgo Ramón Grifféro se ha exployado en numerosos artículos sobre lo que el denomina “teatro de mercado”, un teatro de menor contenido y determinado por lo que goza de un alto *rating* en televisión, por la denominada farándula. Por este motivo, el dramaturgo enfatiza en que “el teatro de mercado no tiene lugar en Santiago a Mil”.

Patricia Farías, directora de comunicaciones de Santiago a Mil, cuenta que las cosas comerciales no están en la mira del festival, aunque asume la diferencia de contenidos que existe entre las obras que se presentan de forma gratuita en espacios públicos y las que se presentan en sala. Respecto a esto, Farías dice: “Yo creo que eso (las críticas sobre calidad) se refieren más que nada a la Pequeña Gigante, que no es que sea de mercado, es lo que dicen de ‘pan y circo’ sobre nuestras obras de calle, pero la calle es así. Están las dos cosas: está la Pina Baush y está la calle, a la calle tú llevas cosas que sí le gusten a la gente, y en ese sentido es maravilloso, porque la gente lo pasa bien. La calle tiene esa sensibilidad, no le vas a llevar a la calle a la gente, para que lo pase bien, una obra que tenemos en sala, o sea, esas obras conceptuales y vanguardistas son para salas. Yo creo que efectivamente hay una mezcla, en sala nosotros damos espacio a la danza –que no tiene ningún espacio- y a estas obras súper conceptuales, las obras más conceptuales que han venido a este país las ha traído Santiago a Mil. Por otra parte, puede haber gente que critique los espectáculos de calle, los espectáculos más de carnaval, pero son cosas de

gustos. Pero comercial no es, porque los espectáculos de calle son gratuitos; pueden ser más de carnaval o menos conceptuales, pero son gratuitos, por lo que no tienen un criterio comercial”. Como señala Farías, la gratuidad representa una lógica diferente a la compra-venta de un producto, pero sin embargo la masividad corresponde a una lógica de mercado, especialmente cuando se adopta como una primacía comparativa o característica.

Al hablar sobre estas inyectivas, la periodista recuerda y se refiere a las críticas vertidas por Justo Pastor Mellado en su libro de la siguiente forma: “Es muy divertido, porque él critica en dos capítulos esta presentación y la portada de su libro es la Pequeña Gigante, es muy especial. Pero sobre gustos no hay nada escrito, porque los espectáculos de calle, sin duda, tienen que ser espectáculos alegres para la gente”.

El dramaturgo y director Luis Barrales, quien ha participado en este festival con sus obras en tres ocasiones y ha sido jurado en una oportunidad, señala: “Hay críticas cultura y arte, pero ¿qué otra oportunidad tengo yo de ver a la Sasha Waltz? No viajo a Berlín todos los días y si se populariza el arte ¡qué concepto más lindo! Además, el abanico de Teatro a Mil es muy amplio. Por ejemplo, la última obra de Alfredo Castro (Jamás el fuego nunca), seguramente va a quedar en Teatro a Mil (2010) y es una cuestión exclusivamente para la gente que nos gusta mucho el teatro; claro, si yo llevo a mi mamá seguramente se va a latear, pero tiene otras opciones para ir también. Entonces el abanico es tan amplio...a mí por ejemplo me gusta la música y no soy especialista en música (...) no sé, hay público para todo y tiene que haber oferta para todo”.

La gran cantidad de audiencias que convocan cada año las obras gratuitas del festival hacen pensar a Rodrigo Malbrán en el concepto de popularización del arte, y en este sentido, el dramaturgo señala: “yo creo que es bueno que el arte se haga popular, es fundamental que se haga popular, o sea, hace rato que la misma gente de teatro se esconde detrás de este velo de que tiene que ser de elite para justificar ese teatro

terapéutico que hacen o esta especie de teatro donde no va nadie a verlos...y le echan la culpa al pueblo, porque el pueblo no tiene la suficiente cultura para verlo y se arman escuelas para enseñarle al público cómo ver teatro ¡por favor! (...) Yo creo que es importante que el teatro se haga popular, masivo. Me parece bien que traigan esa muñeca; ahora que traigan todos los años un gigante, una muñeca de madera, la otra muñeca de cobre, ahora van a traer la muñeca y el muñeco de palo... pero bueno, es así no más. No puede existir la perfección tampoco. Pero es importante que se haga popular el arte, ojala se haga popular el arte”

Javier Ibacache es crítico teatral y creador de la Escuela de Espectadores de Teatro, la que, en época de verano, se convierte en un socio estratégico de Santiago a Mil. Como experto, él diferencia dos tipos de obras que se presentan en Santiago a Mil como teatro de calle: las obras que, aunque fueron pensadas para sala se trasladan a la calle y las que efectivamente se realizan para este espacio. Al respecto dice que “sin duda que eso condiciona la recepción, el destinatario y el efecto. Y eso el público lo sabe, uno no puede subestimarlos, porque cuando ve una obra como *Tres Marías y una Rosa* o una versión de *Noche de Reyes*, sabe perfectamente que la primera está concebida para sala y la otra para calle y que una está concebida para una sala de 200 personas y nos están presentando esta obra para dos mil personas”

Por esta distinción, Ibacache prefiere referirse al teatro de calle (ideado para la calle) para opinar sobre este concepto, a lo cual menciona: “El posicionamiento que tiene el festival con su extensión a comunas es, en su mayoría, un público de poblaciones carenciadas. Y es allí donde yo creo que está el corazón de este gesto de la extensión, no estoy seguro de que las funciones gratuitas que se hacen en Las Condes sean representativas de la extensión, hay que pensar más bien en Renca, Pedro Aguirre Cerda, La Granja, Pudahuel, ahí estamos hablando de los recursos que recibe Santiago a Mil tanto del Estado como de empresa privada para hacer extensión y si uno mira los resultados, por lo menos en el estudio que me tocó coordinar, uno se da cuenta de que allí

el festival está posicionado positivamente como el gran evento del verano, como un evento que facilita el acceso. El público valora la calidad, la oferta, la modalidad e incluso se producen efectos no esperados. Uno podría pensar como en la población San Gregorio, a raíz de las presentaciones que se venían haciendo año a año, se forman comités barriales para ordenarse e ir a ver los espectáculos”.

Independiente de los nombres o calificaciones, lo que es posible concluir es la escisión de la programación de Santiago a Mil en dos tipos de manifestaciones determinadas por una visión sobre distintos grupos de la población y sus posibles aspiraciones como espectadores culturales. Hay en esta mirada, ciertamente, una noción de efectividad latente, no se lleva a un público algo que se supone que la mayoría de ese público no querría presenciar. Su efectividad, el alto número de público que convoca, es, en parte, una de las características de Santiago a Mil.

En este contexto, es oportuno citar a Loreto Bravo, jefa del departamento de Ciudadanía y Cultura del CNCA (2009), quien señala: “Un elemento importante a recordar es que en el contexto de la escasez de recursos y de equidad en el acceso de oportunidades, las decisiones de asignación presupuestaria suelen tomarse con un alto grado de aseguramiento de su resultado, lo que es plenamente justificable por cuanto estas decisiones entrañan responsabilidad sobre bienes públicos y es sometida a legítima rendición de cuentas”¹⁹.

En su libro *Lectores, Espectadores e Internautas*, Néstor García Canclini advierte sobre los peligros que conlleva la masificación de las expresiones culturales y su consecuente estandarización: “Desde hace tiempo se observa que la tendencia a mercantilizar la producción cultural, masificar el arte y la literatura y ofrecer los bienes culturales por varios soportes a la vez (por ejemplo, el cine no sólo en salas sino en televisión y video), quita autonomía a los campos culturales. La fusión de empresas

¹⁹ Loreto Bravo, El Espacio Cultural para la Participación Ciudadana, en el libro Ciudadanía, Participación y Cultura. LOM ediciones, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008. Pág. 86.

acentúa esta integración multimedia y la somete a criterios de rentabilidad comercial que prevalecen sobre las búsquedas estéticas”²⁰

²⁰ Néstor García Canclini, *Lectores, Espectadores e Internautas*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2007. Pág. 27.

CAPITULO IV

Acceso o participación no da lo mismo

“Puede decirse entonces que en casi todos los frentes de la cultura, la sociedad chilena estuvo caracterizada- hasta bien avanzado el siglo XX –por formas excluyentes de distribución de los capitales simbólicos. Predominaban las modalidades estamentales, aristocratizantes y elitistas de participación en la cultura, otorgándole a esta su tono inconfundiblemente patricio, clasista, patrimonial y de entrecejo fruncido”

José Joaquín Brunner

Ecología Social del Cambio Cultural. En el libro Consumo Cultural en Chile: Miradas y perspectivas.

Santiago, Publicaciones Ine-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

Por las principales avenidas de Santiago, desiertas sólo de vehículos, caminan cientos y miles de personas bajo un sol que calienta la atmósfera a una temperatura cercana a 34° Celsius, algo propio de los meses de verano. Si durante el año muy pocas son las obras teatrales “bendecidas” con un abundante público, en febrero las cifras pareciesen cambiar. Sobre todo si a la cuenta entran los exorbitantes números de asistentes a los espectáculos de calle de Santiago a Mil. Sobre todo si se suma la convocatoria de espectáculos como *La Pequeña Gigante*, de Royal de Luxe.

Cultura de *elite*, cultura popular y popularización del arte son conceptos que ya no tienen la misma vigencia de antaño para algunos artistas, pensadores y gestores culturales chilenos, quienes consideran más adecuado hablar de acceso y participación en cultura, uniendo estos conceptos a una idea de derecho exigible por parte de la sociedad civil. Así lo evidencian las palabras de Loreto Bravo, jefa del departamento de Ciudadanía y Cultura del CNCA: “La ciudadanía cultural se entiende como el pleno ejercicio de participación de sujetos y comunidades en la creación, goce y distribución de bienes

simbólicos”²¹. Hablar de ciudadanía es prácticamente hablar de democracia, siendo la democracia una consensuada aspiración legítima para la mayoría de países del orbe.

Por otra parte, Bravo hace una propuesta de cuatro tareas mínimas para la formación de públicos: “Eliminar barreras; poner en contacto artistas, obras y público; generar instancias de creación y de apreciación para todo público, y difundir con fuerza toda oferta, considerando al público como legítimo sujeto interlocutor”²².

Para Ramón Griffero, la situación del teatro, en este escenario del acceso, es y ha sido un problema muy intrínseco a la forma de operar de este arte: “El acceso al teatro siempre es limitado, no es como el cine que se reproduce con 50 copias. Si yo tengo una obra de teatro y la doy en una sala de 200 personas, nunca puedo tener más que eso; entonces esperar que alguna vez el teatro sea popular, en cierta manera no es posible. Eso siempre va a ser así, por una cuestión concreta. Aunque yo de cinco años seguidos una obra nunca lograré más que un cierto número de personas, aunque esté lleno cinco años. Y efectivamente el teatro está más vinculado a la clase media chilena, es obvio. Pero como todo, en cierta manera. Hay un tema formativo detrás y etc, etc, etc. y claro, en cosas que puedan hacer en comunas puede llegar más público. Pero obviamente, en un país subdesarrollado, frente a las opciones de cómo gastar la plata, los recursos...nosotros reflejamos lo que pasa en el país, no estamos en un lugar donde todos tienen los mismos ingresos, entonces no podemos decir que si no van al teatro es porque no quieren ir al teatro”. En cierta manera, algunos de estos conceptos y reflexiones son los que precisamente definen al teatro como artesanal y no un arte industrial. Son los motivos por el que las artes escénicas no son consideradas por el propio CNCA como una industria cultural.

²¹ Loreto Bravo, “El Espacio Cultural para la Participación Ciudadana”, en el libro *Ciudadanía, Participación y Cultura*. LOM ediciones, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008. Pág. 78.

²² *Ibíd.* Pág. 83.

Pero Santiago a Mil pareciera ser una pausa en el año. Miles de espectadores asisten a las diferentes obras que se presentan en enero en el marco del festival. Ciertamente este evento genera un acceso a muchos de los espectáculos presentes en su programa e influye, en alguna medida, en las cifras de asistencia a espectáculos culturales en la Región Metropolitana (R.M). Pero ¿tiene esta presencia una repercusión en los hábitos de audiencia de las personas? ¿Genera una mayor cercanía con la cultura?

“Yo creo que hay una creación de audiencias” dice Griffero y agrega una opinión más general: “donde creo que está confuso esto es en que, sobre todo en las nuevas generaciones que entran al teatro, nuevas clases emergentes, por decirlo así, no hay una distinción clara entre lo que es teatro de mercado y teatro. Esa diferencia es algo que también hay que enseñarlo, estamos en deuda, de enseñarle a la gente que el “teatro en el 9” (Teatro en ChileVisión) no es teatro, es un espectáculo de mercado. Yo creo que ahí hay un trabajo cultural a realizar, donde vienen las falencias desde la educación media, donde si no se enseña que hay teatro desde 1810, no hay relación histórica, no hay memoria...el hábito es también memoria”.

Definitivamente hay dos posturas en pugna frente al tipo de modelo que representa el festival Santiago a Mil: por un lado, este festival es visto como un modelo que enfrenta la cultura como un producto de consumo masivo, con la consiguiente simplificación de contenidos y significados, y por otra parte, están quienes sostienen que el trabajo llevado a cabo por la Fundación Fitam ha logrado acercar la cultura a quienes antes no tenían acceso a este tipo de manifestaciones, esto a través de un abanico programático amplio y diferenciado.

Según la Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre 2004-2005, realizada conjuntamente por el INE y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 20,1% de la población chilena “asiste alguna vez a presentaciones de teatro”. Esta cifra sufre una

disminución de 1,5% según la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2009, realizada por el CNCA.

En base a una comparación entre este 20,1% de asistencia al teatro que arroja la primera encuesta (2004-2005) y los resultados de la Eurobarometer Information and communication Technologies, financial services, and cultural participation (Christensen 2001), los autores Marjorie Murray y Sebastián Ureta señalan que esta cifra no es muy distinta al promedio en países de la UE (27%) e incluso es superior al de EE.UU (13%). En base a estos datos, los autores señalan que “...en claro contraste con los Estados Unidos como con los países de la Unión Europea, el público de teatro de Santiago es un público joven. En el caso de Santiago esto podría relacionarse con los esfuerzos que se han desplegado desde los noventa por hacer del teatro algo más cercano y democrático (iniciativas como Teatro a Mil). La mayor proporción de oferta de obras y adaptaciones contemporáneas, experimentales y nacionales (por ejemplo el trabajo realizado por agrupaciones como el Gran Circo Teatro), han dado al teatro en Chile un perfil que es distinto al de sociedades en que la mayor oferta de teatro es la de grandes salas, obras de corte más clásico y a precios menos accesibles”²³.

Sin embargo, según la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2009, del 18,6% de personas que asistieron alguna vez al teatro durante ese año, 11% corresponden a los sectores D y E, según catalogación de Nivel Socioeconómico (NSE), 54% al estrato socioeconómico medio (C2 y C3) y 35% al estrato socioeconómico alto (ABC1). Aunque estas cifras resultan más equitativas que las recogidas en la Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre (2004-2005) aún se hace patente la inequidad en el acceso a la cultura, en este caso, a obras teatrales, situación que ha hecho imperativo a los distintos gobiernos tomar acciones que fomenten el acceso.

²³ Marjorie Murray y Sebastián Ureta, ¿Un país de poetas? Una mirada comparada al consumo de productos mediales y artísticos en la ciudad de Santiago, en el libro Consumo Cultural en Chile; Miradas y Perspectivas. Publicaciones INE-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, Pág. 54.

Y en este sentido es indudable que uno de los méritos de Romero y Campbell - independiente de los cuestionamientos sobre el método o modalidad que han instaurado - es pensar en las formas de atraer, por ahora en la Región Metropolitana, a los sectores con menores oportunidades de acceso.

Pero acceso y participación no es lo mismo. Mientras fomentar el primero hace referencia a la asistencia, el segundo concepto aduce a la idea de generar un compromiso, a vernos como sujetos culturales. Así lo deja en claro Claudio Di Girólamo en la siguiente frase: “Intuimos que una política es correcta, no sólo porque se mueve dentro de indicadores de impacto y éxito, sino, sobre todo, porque forma ciudadanos responsables, multiplica la inteligencia social, entusiasma y seduce, es decir, produce compromiso, con lo que se proyecta siempre muy por encima de la consabida relación-beneficio de los recursos económicos implicados”²⁴

La opinión que tiene sobre este tema Rodrigo Malbrán, dramaturgo y director de la compañía y escuela de teatro La Mancha, pasa por lo que hemos denominado ‘eventismo’: “Lo que pasa es que una iniciativa así puede tener resonancia si está inserto en una política cultural, pero como no lo está, es sólo un pincelazo en el aire que el tiempo se la va a llevar. Es cierto, harta gente va a ver los espectáculos de calle, pero porque es gratis. El teatro nacional sigue no llenando salas, son muy pocas las obras chilenas que llenan salas –y estoy hablando de salas de 200 butacas, no de 40 o 50- entonces deberían preocuparse de eso y no hay esa preocupación. Hacen espectáculos de calle gratis – lo que me parece muy bien, porque el pueblo no tiene plata para pagar cinco, seis y hasta diez lucas para ir a ver un espectáculo, precios que encuentro insólitos- pero en el fondo, durante el año, no se ve esa fermentación”.

²⁴ Claudio Di Girólamo, “Notas para una Reflexión acerca de la Participación Ciudadana y la Cultura”. En el libro *La Cultura durante el Periodo de la transición a la democracia 1990-2005*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, 2006, Pág. 71.

Una conclusión parecida se puede sacar de la opinión del gestor cultural Ernesto Ottone, quien a partir de su experiencia “anual” señala que si bien Santiago a Mil ha creado hábitos de audiencia, “ha creado el hábito de enero”. Afirmación a la que agrega que “siempre hay una discusión muy grande respecto a si es una audiencia que permanece en el tiempo o es temporal. Yo creo que la gente se programa para ir en enero. Lo que pasa es que nosotros tenemos un observatorio de público desde hace ocho años, y la verdad es que Santiago a Mil no ha tenido ningún impacto en la venida del público, en nuestras audiencias. En enero tenemos el mismo público que cuando no está el festival. Tampoco creemos que el espacio de M100 haya tenido mayor visibilidad por participar algunos años en Santiago a Mil, porque tenemos un público cautivo, y el trabajo de buscar lo hacemos durante todo el año, estamos en eso constantemente, por lo tanto el impacto para nosotros no ha sido tan grande. Nosotros estamos dedicados a la creación de audiencias desde hace ocho años, nos dedicamos a eso, hay un equipo trabajando en eso. Hace dos años armamos un programa educativo que tiene que ver con la creación de nuevas audiencias, entonces es un tema que nosotros tenemos hace tiempo, no es algo nuevo surgido a través de Santiago a Mil”.

Y es que como decíamos antes, la Fundación Fitam ha diversificado, por decirlo así, sus áreas de trabajo, dejando de ser el mes de festival su único aporte. Se está trabajando y coproduciendo obras de algunas compañías nacionales e internacionales, se están generando nuevos proyectos como ediciones de libros sobre dramaturgia y en 2010 seis obras presentes en la edición del Festival de dicho año, entre ellas tres remontajes coproducidos para el Bicentenario, han comenzado una gira por seis ciudades de Chile en los meses de mayo y junio. Pero no existe -de forma permanente- durante el año otra iniciativa que influya directamente sobre el acceso de nuevos y mayores públicos al teatro. El enfoque de trabajos como la co-producción está orientado al apoyo financiero a la creación artística y a su posterior circulación en el extranjero, más que directamente a temas como el acceso dentro del país.

Es pertinente ahora hablar sobre la opinión y visión del ex ministro José Weinstein sobre los méritos del festival Santiago a Mil en este terreno. Weinstein señala: “Yo me recuerdo muy claramente, por ejemplo, todo lo que significó en la comuna de Cerro Navia y de Pudahuel el que un grupo de españoles que hicieron un desfile de animales gigantes que hacían una especie de comparsa en el día y en la noche (*En el Jardín*, de compañía La Sarruga) y la enorme expectativa que eso generó y cómo se formaron -al mismo tiempo- grupos dentro de esas comunas populares que imitaban y que se vieron alentados a hacer sus propias manifestaciones artísticas inspirándose en este grupo. Entonces era un impacto bastante inmediato también. A veces plantean esto como una discusión dicotómica (...) la verdad es que el público al que llega la gratuidad -por lo menos la gratuidad que se impulsaba en este caso- es un público que no está en las alternativas de que pague, porque simplemente no conoce, no tiene ningún contacto, está muy lejos de ser consumidor de teatro, por lo tanto hay que despertarlos como consumidores -entre comillas- de teatro y eso implica un trabajo educativo, de contacto, de cercanía; de ir donde están ellos físicamente. Yo creo que esto no reemplaza, complementa”.

Si el primer paso es el acceso, el segundo es la participación, la inoculación, la creación del hábito. Sobre el primero, por lo menos en la Región Metropolitana, no hay muchas dudas del impacto que ha generado el festival. Sobre el segundo, es difícil dilucidar los efectos reales ¿Existe un real acercamiento a las artes escénicas a través de los espectáculos gratuitos que se presentan en Santiago a Mil? ¿Es muy grande el salto o demasiado abismante la diferencia de rituales entre uno y otro? ¿Son atraídas estas audiencias a las salas? ¿Permea o no esta numerosa convocatoria el resto de las obras teatrales que se presentan durante el año en Santiago?

La Rabia

El 21 de octubre de 2008 algunos diarios nacionales daban a conocer una noticia sobre la controversia en que se veía envuelto uno de los jurados de la categoría Emergentes del festival de ese año. Una compañía que deseaba ser parte de este evento y que no había sido seleccionada, acusaba a un joven dramaturgo de, entre otras cosas, competencia desleal.

La compañía aspirante a un cupo en la categoría emergentes del festival que se llevaría a cabo el 2009 era Teatro la Rabia, con su obra *Ganas de Matar*. Una vez terminado el proceso de selección y conocidas las malas noticias, la compañía decidió expresar su insatisfacción con el asunto en una carta enviada a los medios –y en la que se hacía un llamado a la entonces ministra de Cultura, Paulina Urrutia- donde mencionaban su desencanto con los métodos de selección del festival, lo que denominaban como una situación “inmoral”, puesto que el dramaturgo chileno, Luis Barrales, quien era jurado de la categoría Emergentes, figuraba seleccionado en la misma categoría con su obra *La Chancha y Las Niñas Arañas*²⁵.

Luego de un corto cruce de posiciones, la situación se desvaneció en el aire. Pero más allá del resentimiento que puede sentir una compañía como La Rabia por no haber sido escogida, su acusación sobre la posibilidad de los jurados de postular sus obras a las categorías en las que están insertos estaba en lo cierto.

“Es así. Todos los años pasa esto, que los mismos jurados tienen sus propios espectáculos adentro. Y yo he visto a jurados cómo vienen a ver espectáculos, no los míos, pero otros. Es gente insólita, gente que está poco menos que acostada en el asiento, entonces tú sabes que esa persona ya viene con un no. Es pura demagogia en el fondo. Yo creo que en el 70% o el 80% de Santiago a Mil, ese queque está cortado un año antes; no

²⁵ Rodrigo Alvarado. Acusan a jurado de Santiago a Mil. Diario La Nación, 21 de octubre de 2008.

solamente para los grupos internacionales sino que también para los nacionales”, señala Rodrigo Malbrán.

Luis Barrales, quien fue el epicentro de esta situación, es un joven dramaturgo que ha sido bien recibido por la crítica nacional, que incluso le ha catalogado como “el heredero de Radrigán”. Al año 2009 había participado en Santiago a Mil con cuatro obras, a las que se suma una adaptación de su *Uñas Sucias*. Él dice comprender las suspicacias que puede generar este escenario, pero señala que no llegó a cuestionárselo porque no vio indicios de falta de ética: “Dentro de las obras que se debatieron también habían algunas que eran de gente que estaba como jurado y no quedaron, y se conversó y con ellos al frente se les dijo por qué no quedaban y muy respetuosamente. En el caso mío quedaron no más, en una deliberación donde yo no participaba. Entonces yo entiendo perfectamente que desde afuera se pueda generar una discusión y creo que ahí se cometió una omisión. Inocentemente, yo lo primero que pregunté fue si ser jurado me inhabilitaba de postular con trabajos de mi compañía y me dijeron que no. Uno de los requisitos que tiene Romero y Campbell para llamar al jurado es que sea gente que esté haciendo teatro, entonces pasó en varias situaciones, no sólo conmigo”, cuenta Barrales.

“Ser jurado y que presenten la obra es como que yo soy miembro del consejo asesor y presento mis obras. No tiene mucho sentido porque en realidad no es que las obras del jurado, que son como cinco personas, vayan a quedar de todas maneras” dice sin titubear Ramón Griffero, “claro, es como cuando tú eres jurado del Fondart y te critican porque salieron aprobados proyectos de gente que tú conoces y tú dices bueno ¡pero si yo soy profesor! Le he hecho clases a casi todo el teatro chileno, no a todos, pero a muchos; obvio que voy a conocerlos, entonces desde ese lugar, donde el teatro chileno tampoco es gigantesco, se produce algo que afuera puede ser mal visto, pero finalmente es un procedimiento, que los jueces escojan a los jueces, obvio que yo conozco y con uno tendré más afinidad que con otros...es imposible que no los conozca. Es como lo que sucede en el Consejo de la Cultura que los consejeros no pueden postular al Fondart,

entonces finalmente no puedes tener buenos consejeros porque nadie que tenga un nivel de creación quiere abstenerse durante cinco años de postular proyectos, es decir, más que un regalo es un castigo: ‘usted es jurado entonces no puede presentar obras’ entonces tendríamos malos jurados. Es una trampa, porque más que un halago es un castigo”

Para Malbrán estaríamos hablando más que nada de favoritismo, de criterios poco objetivos, por decirlo de alguna manera. El director, dramaturgo y gestor cultural recuerda con esto los ruidos que han cercado siempre al Fondart y, al igual que Griffero, saca este tema a colación: “Yo creo que el problema que ocurre en Stgo a Mil es lo mismo que pasa con el Fondart: hay gente que vive del Fondart, que todos los años le dan plata y luego de 15 años le siguen dando y arman sus espectáculos, hacen 4 o cinco funciones y tienen 180 millones. Es lo mismo que pasa con todas las cosas culturales en este país: que se mueven a través de nepotismo, amistades, pitutos. La calidad no tiene ningún referente. Aquí son muy pocos los lugares que realmente son exigentes y se mueven a través de la calidad. Yo creo que es eso no más. Creo que es la corrupción del tráfico de influencias, que en este país es una cultura, forma parte de su bienestar. La política se mueve igual”.

Este hombre de teatro agrega que existe además un problema con criterio de selección, que “Santiago a Mil dice ‘estas son las 20 mejores obras nacionales’ ¿quién dice eso? No hay en Chile un parámetro ¿hay alguien que fiscaliza que esas son las mejores obras? Después viene otro festival, por decirte, en Vitacura, y te dicen “estas son las 10 mejores obras de Chile” y en esa diez no hay ninguna de las otras 20. Entonces esto es una manera de manejar la publicidad no más, no tiene que ver con calidad, ni tiene que ver con la verdad”.

Malbrán apuntaba además -como parte de estas mismas prácticas poco transparentes, según su entender- a los criterios de selección. Al recordar su trabajo como jurado de Emergentes, Luis Barrales concuerda en que no existen criterios universales a los cuales

acogerse al momento de dilucidar cuáles son las “mejores” obras del año y que, por tanto, sólo se tiene la propia subjetividad: “En este ámbito no existen criterios de selección, no es materia –un puente está bien o mal hecho dependiendo de si soporta la carga para la que está diseñado- en cambio el teatro no, no hay criterios fijos. Uno va a ver una obra y va a depender de si lo conmueve o no, si lo hace pensar o no, si lo pone en alguna controversia con uno mismo, con el país, etc. y eso es en el fondo. No puede haber criterios fijos para analizar una obra de teatro y cada jurado tiene sus propios criterios, y de ahí intentamos llegar a un juicio general. Pero claro, decir que es emergente es decir que tienen urgencia, a mi me gusta verlo de ese lado; me gustan los trabajos donde se hacen pebre, hacer crítica de la mano de la belleza. Y claro, cada jurado tiene criterios distintos y muchas veces son criterios antagónicos, se discute y muchas veces se llega a acuerdo y otras no. Hay varios trabajos que me hubiese gustado que estuvieran y no estuvieron y hay varios trabajos que estuvieron, aunque yo no estuviera de acuerdo con que estuvieran. Pero así es la democracia, sin llorar. Y la gente de Romero y Campbell deja el criterio, efectivamente, en manos del jurado. Ellas no se entrometen en la elección. Tienen otras instancias donde ellas deciden qué es lo que traen o qué obras coproducen, etc. pero en el ámbito de la selección se mantienen absolutamente al margen”.

Este discurso crítico que nace principalmente de la creación tiene validez en tanto se refiere a hechos comprobables de la administración, sin embargo, Javier Ibacache advierte sobre la esencia de la que se componen: “uno encuentra siempre un discurso crítico del creador respecto de la administración que tiene al frente, pero creo que eso tiene que ver también con una distorsión respecto a los énfasis que ha puesto el Consejo de la Cultura en su proceso de instalación.”

El derecho del dueño de casa

Al plantear estos problemas que apuntan a la gestión del festival, existe una respuesta que aparece de forma inmediata. Puede haber muchas críticas sobre los métodos y las formas en que se insertan en este festival determinados estilos o determinadas compañías teatrales. Los criterios de selección y la participación de los jurados como aspirantes son sólo algunas de ellas. Otras, como veremos más adelante, hablan sobre los mecanismos de selección de las obras que serán llevadas al extranjero. Una, sin embargo, emerge de las mismas reflexiones de Ramón Griffero, parte del Consejo Asesor de la Fundación Teatro a Mil.

Este dramaturgo y director se refiere así a una de sus inquietudes: “Yo diría que una crítica es que la productora puede estar relacionada con producciones de ella misma. Creo que el hecho de vincularse a estas producciones teatrales -que obviamente las va a fomentar más que a otras- es un problema. Ellas son una productora privada, claro, por lo tanto, si hacen una obra de teatro de ellos, obviamente le van a dar más publicidad, los van a llevar a más festivales, etc, etc. que otra obra equis, y quizás, esa sería la crítica más fundada. En una reunión de consejo nosotros le dijimos ‘sabes qué, bueno, tú también tienes derecho a invitar a dos o tres, pero...’”. Con obras propias, Griffero hace referencia a aquellas que han sido seleccionadas por la fundación para beneficiarse de una co-producción, que conlleva una inversión de recursos económicos y, por otra parte, el trabajo de comunicaciones de la productora Romero y Campbell.

Más allá de un listado improvisado que de cuenta de los clientes de Romero & Campbell Producciones de Arte Independiente, es muy difícil conocer el total exacto de clientes que han pasado por ella y sus respectivos nombres. Sólo es posible afirmar que éstos sólo se limitan al marco de la cultura y que los servicios prestados tienen como fuerte las comunicaciones. Esta limitada información no permite afirmar que esta productora trabaje con determinadas compañías teatrales fuera del sistema que significa

Santiago a Mil, desligado ahora de su médula y delegado a la Fundación Fitam, presidida por Delfina Guzmán. Pero Patricia Farías, directora de comunicaciones de la productora Romero & Campbell, aclara la situación: “No trabajamos con otras compañías teatrales, nosotros sólo le hacemos comunicaciones a las compañías que son coproducciones, porque en el fondo, las demás son nuestra competencia”.

Y la inquietud en el medio existe. Es algo que se avista en las palabras de Ottone, aunque refiriéndose expresamente al campo de las coproducciones: “Es complejo, yo no sé donde está la ética en eso (en la relación, como productora, con determinados montajes) pero, por lo menos nosotros no lo podemos hacer. Nosotros somos coproductores de todas los espectáculos que hacemos, pero no hay ganancias de por medio. Por ejemplo, nosotros hemos sido interlocutores de distintas instituciones en Francia, Bélgica, España, con compañías nacionales, en donde M100 no gana ni uno, salvo recibir la plata para entregárselas a las compañías. Pero en eso no hay ningún recorte, porque nosotros no hacemos de productores, nosotros hacemos de institucionalidad cultural que co-produce un espectáculo, entonces lo que nosotros les damos es el paraguas que esa compañía –al no ser fundación ni corporación- no pueden lograr”.

Pero como acto seguido al planteamiento del problema, Griffero encuentra la respuesta a estas suposiciones sobre la doble militancia de Romero & Campbell -como productora y como directorio de una fundación sin fines de lucro- en aquel elemento clave que mencionábamos al comienzo de estos escritos: la calidad de privado que posee el festival. Griffero dice: “Frente al estado uno podría hacer un escándalo. Generalmente cuando nosotros decimos que ella tiene derecho a tener invitados especiales...bueno, si es la creadora del festival ¡cómo le vamos a decir que no! Si le gusta esa obra, se la trae, aunque al jurado no le guste. Sí, no tiene derecho al cien por ciento, pero sí tiene derecho a tener invitados especiales. Es la creadora de un tremendo festival, no puede estar amarrada de manos. Es la paradoja también de ser privado y no ser un festival estatal y desde ese lugar se producen esos encuentros de intereses, pero es como si yo construyera

un teatro, que fuera privado, y resulta que tengo una producción y quiero que esa saque más beneficios que las otras. Entonces...no se le puede exigir rendir cuentas”.

Tal como dice el dramaturgo, el dilema parece encontrar uno de sus ejes en la esencia de esta iniciativa, que partió no como una concesión, sino que directamente como un proyecto de dos mujeres naturales que reciben recursos del Estado de forma directa e indirecta, a través de la Ley Valdés, pero también –e incluso en mayor medida- del mundo privado. Y aunque Michelle Bachelet, como Presidenta de Chile, o Paulina Urrutia, como ministra de Cultura hayan participado de inauguraciones y otras ceremonias, y sin importar la cantidad de beneficios que obtenga del Estado, se trata, en principio, de una fundación privada sin fines de lucro.

“Cuando postulas al Fondart, nadie te va a decir ponga a tal y tal actor” dice Griffiero haciendo alusión al aporte fiscal que recibe la Fundación Santiago a Mil. Y para ejemplificar mejor su discurso, apuesta por las comparaciones: “Yo creo que es mucho más grave lo que pasa con el Municipal, que no es privado y que el tipo (Andrés Rodríguez, Director General del Teatro Municipal) está puesto ahí desde que lo nombró Pinochet hace 23 años y hace lo que quiere con la plata de los chilenos, sin concurso ni jurado. Pero si el Sr. Rodríguez fuera privado y tuviera su ópera propia no tendría nada que decir. Hay cosas de las que la gente se olvida. Es como si fueras a Lan Chile a pedir que te lleven gratis en el avión ¡pero si es privado! Que uno deseara que no fuera privado es otra cosa. Como pasa con los medios de comunicación, yo no los puedo llamar y decir ‘usted me tiene que publicar mi obra’, me van a decir ‘no, no hay espacio’ y yo no puedo hacer nada, puedo quizás decir ‘qué poca sensibilidad con el otro’, pero nada más. Debería haber muchos más festivales y organizados más por el Estado que por corporaciones privadas.”

Este dramaturgo, como muchos otros creadores y gestores actuales, conocieron directamente un Estado “ejecutor” no sólo de políticas sino que de acciones directas en

el campo de la cultura. Así se concebía la política cultural que, con gran incidencia del modelo francés, comenzó a gestarse en el gobierno del ex Presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y gozó de su mayor notoriedad en el gobierno de Salvador Allende. Pero en la época concertacionista el modelo adoptado contempla más bien un rol de fomento, de propiciador del arte.

Por esto ¿sería, hoy por hoy, una posibilidad y una solución la realización de otros festivales por parte del Estado? Esto es lo que sucede con los Carnavales Culturales de Valparaíso, iniciativa estatal para fomentar el desarrollo cultural de la ciudad de Valparaíso y que en una ocasión trabajaron con la productora Romero & Campbell.

Para Ottone la solución no va por este lado. “Ahora, que tuviesen mayor relación con los ejes programáticos, en este caso del Consejo, sí, podría ser, pero hoy en día nadie podría sostener que eso se puede traspasar al Estado y que el Estado se haga cargo, porque yo creo que lo haría mal. La experiencia de los Carnavales de Valparaíso no ha sido exitosa y es porque lo hace el sector público y no el privado. Ahora, es distinto en los países donde los festivales nacen como iniciativas públicas, pero finalmente la producción en terreno la hace el sector privado. Yo no creo que el Estado sea el garante de la producción cultural de un país, es el garante de las políticas culturales, pero no de las producciones en vivo”.

Como se decía anteriormente, dentro de las competencias y preocupaciones de la Fundación se encuentran las coproducciones, este sistema reciente que permite apoyar económicamente la producción de algunas compañías chilenas y extranjeras escogidas por la directiva bajo un criterio de afinidad artística, como ellos mismos señalan. Además, y principalmente, estas obras son insertadas por la fundación en los circuitos internacionales y reciben apoyo para su difusión en los medios nacionales. Hoy en día existen dos modalidades: las ya mencionadas coproducciones, que reciben recursos de la fundación y las ‘colaboraciones especiales’ que no reciben financiamiento, pero que sí se

les hace un acompañamiento y difusión internacional. *El Capote*, de la Compañía Milagros, y *Neva*, de Teatro en el Blanco, corresponden a ejemplos de estas últimas, mientras que dentro de las coproducciones se encuentran: *Roman Photo* y *Las Pesadillas, de Tony Travolta*, ambas de la compañía La Gran Reyneta y la francesa Royal de Luxe; *Pieza Chile*, de Pina Baush con su compañía Tanztheater, *Diciembre* de Teatro en el Blanco, *Tercer Cuerpo* de Timbre 4, *Violeta* de Rodrigo Pérez, *Sin Sangre* de Teatro Cinema, producciones de Jean Fabre y todos los remontajes de obras chilenas que se presentaron en el festival 2010, según lo señalado por Patricia Farías, quien también menciona que reciben de este trabajo un porcentaje como derecho de coproductor.

Estos conjuntos y sus respectivas obras coproducidas serán, en la mayoría de los casos, las que estén en la cartelera de los programadores de festivales internacionales, que, en primera instancia, sólo participan en la muestra especial que programa la dirección, que no corresponden necesariamente a todas las obras que se presentan en el festival.

Luego de haber participado en cuatro ocasiones en el Fitam, Rodrigo Malbrán expresa que, en su caso, nunca conoció a los productores invitados: “En lo que corresponde a mí, yo sé que eso es manipulado. O sea, el productor extranjero viene y obviamente alguien le dice: ‘tú tienes que ir a ver esa obra’, ‘pero yo quiero ir a ver esa’, ‘no, tú vas a ir a ver esa’. Yo sé que eso es manipulado. Los beneficios que yo he tenido antes es que me da una ventana para mostrar mi trabajo, lamentablemente yo siempre he luchado y peleado – y se me ha prometido muchas veces- que vienen los productores a ver los espectáculos y nunca ha ocurrido así, jamás. Incluso una vez se hicieron unos *stands* donde, por ejemplo, estaba La Mancha, más allá estaba la PatoGallina, para que los productores pudieran pasar. Y yo me acuerdo que nosotros arrendamos uno de esos *stand*, no me acuerdo en qué universidad era –en Estación Mapocho después se hizo- y no pasó nadie”.

El Consejo asesor es el que designa los jurados de cada año. Este jurado escoge las obras. Además, en algunas ocasiones han figurado, dentro de las categorías, los invitados especiales, ítem que no se rige bajo los criterios del jurado. En el caso de las Coproducciones, la elección recae directamente en la dirección de Santiago a Mil.

¿Cómo se eligen estas obras? “Yo creo que básicamente por un tema de afinidades” dice Patricia Farías. “Por ejemplo, alguien como Jean Fabre, que es un nombre en el mundo entero. *La Orgía de la Tolerancia*, obra que se estrenó aquí, después estuvo en cartelera mucho tiempo en el Ferme du Buisson de París. Cuando le decíamos a la gente de París que la obra se había estrenado acá no lo podía creer. Entonces, yo creo que es un tema de afinidades, de historia y de calidad también. Nosotros aspiramos a ser un festival de excelencia, y en ese sentido, todas las cosas muy comerciales no están en la mira de Santiago a Mil. Yo creo que en la programación está la evidencia. De hecho, ahora (2010) venimos con una programación súper loca de América Latina” agrega la jefa de Comunicaciones de la Productora Romero & Campbell y del Festival Santiago a Mil.

En cuanto a las obras que son elegidas para presentar a los programadores internacionales, Loreto Araya, encargada de Proyectos Internacionales de Santiago a Mil, defiende: “Sí, hay una cierta preselección o también un filtro nuestro, porque si ya el festival pone también recursos...pucha, hay chicos jóvenes que, lo siento en el alma, tienen que seguir trabajando cinco años más para poder mostrar su trabajo y no saco nada con mostrárselo a los programadores porque su trabajo es pobre todavía. Y eso les cuesta mucho entender, pero perdón, la labor nuestra también es no hacerles perder el tiempo, porque después no quieren volver a Chile. Hay un filtro que tiene que existir. Puede sonar pesado, draconiano, dictatorial, pero es así y es tarea nuestra mostrar lo mejor que tenemos y lo mejor no solamente son los consagrados, a lo mejor también es descubrir una compañía, pero tú la ves y sientes el potencial que tiene, la energía y lo original que está mostrando, entonces eso tú lo muestras, pero a lo mejor de esa misma generación hay

cuatro compañeros más que están presentando obras y no tienen la calidad no más, yo creo que pasa por ahí también”.

Junto con esta explicación, existiría según Araya otro hecho que determinaría qué obras se exponen a los programadores y tiene que ver con lo que buscarían ciertos directores de festivales internacionales: “Hay otros programadores que vienen con una idea fija porque están montando, no sé, un festival que habla sobre el colonialismo, entonces quieren buscar eso dentro de las temáticas que están tratadas y van a ir a ver eso y lo demás no les interesa porque tienen una programación establecida. Pasa por eso, por eso surgen las críticas, pero es así no más, son las reglas del juego” dice como una forma de zanjar el asunto.

Cultura en los medios ¿qué modelo actúa?

“El antiguo Teatro a Mil mostró el camino en los ’90. El teatro podía aumentar su audiencia bajo el calor de enero si los teatristas se unían bajo un techo programático y de difusión”²⁶.

Santiago a Mil sería una de las cien marcas más potentes de Chile –no diferenciadas por categoría de negocios- ocupando específicamente un lugar dentro de las 10 primeras. Es lo que dicen los datos de un ranking presentado en julio de 2009 por The Lab Y&R y la revista Qué Pasa, realizado a su vez por BrandAsset Valuator.

Estaríamos hablando entonces de una “marca” exitosa, con un gran trabajo comunicacional detrás. Una fórmula de comunicación pública que les ha permitido que la producción, las obras que participan del festival, así como el programa diario, logren un alto nivel de conocimiento por parte de la población, afectando directamente la convocatoria. Respecto a esto, Javier Ibacache señala: “uno no puede dejar de reconocer

²⁶ Rodrigo Alvarado. Teatro: Las tendencias del 2000. La Nación Domingo, 27 de diciembre de 2009.

cuáles son las cualidades: el hecho de que sea una marca con atributos, el hecho de que se establezca como un hábito de actividad o consumo cultural en enero, el hecho de que la población general, no informada necesariamente, asimila el teatro de Santiago a Mil con lo mejor del teatro, todos esos son rasgos o atributos que son su soporte y dentro del mercado, por ende, pasa a ser un evento, una marca con los atributos asociados, porque esos atributos se traspasan aparentemente. Entonces uno entiende ahí que hay un inteligente aparataje de medios de comunicación vinculados a Santiago a Mil, desde el festival, que explican esta construcción comunicacional. Y claro, si lo tienes en televisión o en un evento masivo como *La Pequeña Gigante*, construyes completamente el relato y es muy efectivo”.

Desde sus comienzos, el festival ha gozado de este beneficio, aunque claramente hoy supera sus límites cuando vemos secciones especiales en diarios, revistas y programas de televisión, que pueden transmitir, cual día de las Glorias Navales, más de 6 horas continuas de un espectáculo.

Su controvertido título, las suspicacias que despertó el precio de las obras -nunca a mil- y la posibilidad, quizás única en el año, de conocer la programación completa en cuanto a teatro (creando un calendario del evento), así como las diversas notas periodísticas que hablan de sus obras, permitieron crear una conciencia de este festival en la población, convirtiéndola en una marca “energizada” según el estudio publicado en Qué Pasa.

El proyecto de Carmen Romero siempre ha estado marcado por el tema comunicacional. No es accidental que la productora fundada por esta periodista esté hoy abocada 50% en el negocio de las comunicaciones (la otra parte corresponde al trabajo de producción). En casi toda su trayectoria, Romero ha ido perfeccionando la modalidad que hoy vemos reflejada en Santiago a Mil, que cuenta con socios estratégicos en esta área como, por ejemplo, TVN, La Tercera y Grupo Dial.

Para Patricia Farías, esto ha formado parte de un proceso paulatino, “creo que efectivamente hay una profesionalización de las comunicaciones ya desde hace unos tres, cuatro años, en la medida que el festival se convierte en un hecho mediático importante, en la medida que las campañas de marketing comienzan a profesionalizarse, en la medida que tenemos grandes *media Partners* y que comienzan a establecerse unos niveles de exigencias mayores en términos de la construcción de las piezas y también en la medida que vamos siendo individualizados como el espectáculo cultural más importante de este país. Yo creo que desde hace unos cuatro años hay una visión mucho más estratégica del trabajo comunicacional”.

¿En qué consiste esta modalidad? Difundir temas relacionados con cultura es una tarea difícil ¿Cuáles son las claves para lograr lo que, en este aspecto, este festival logra?

Respecto de esta fórmula de trabajo, Patricia Farías aporta: “Hay un trabajo y una estrategia comunicacional para el posicionamiento, un plan de medios que se cumple y una relación construida con los medios de comunicación (...) Más allá, yo creo que el festival tiene un posicionamiento tan ganado ya, que en el fondo el espacio está hecho. Así que si bien hay un trabajo, un equipo –somos cuatro personas las que trabajamos para prensa- hay un espacio ganado y en ese sentido se desarrolla una estrategia complementaria que actúa durante todo el año, porque las comunicaciones para el festival no son en diciembre y enero: nosotros terminamos todas las comunicaciones en febrero, con una evaluación del festival, y en abril nuevamente comenzamos un plan de comunicaciones, que incluye las cosas que se están gestando, lo que viene, etc. y tenemos una cantidad de vocerías impresionantes, porque en el fondo, las vocerías internacionales son potentes, por eso digo que hay una gran cantidad de contenidos que puedes trabajar en Santiago a Mil y en ese sentido, yo creo que el festival no solamente es una cartelera, el festival es un cúmulo de contenidos para los espacios de teatro y de cultura de este país, que si bien efectivamente son pequeños, sobre todo en los diarios, yo creo que se han ganado espacios importantes”.

Además, Farías dice percibir un cambio en el enfoque que hoy logran darle en los medios a cada espectáculo, ya que antes era común armar noticias a partir de los nombres célebres, “rostros” televisivos que participaban en equis obra, sin embargo, dice que “desde el año pasado nosotros estamos tratando de hacer nuestra comunicación a partir de contenidos importantes, a través del posicionamiento de lo que significa, por ejemplo, traer una obra como Hamlet de Nekrosius, entonces se van tomando todas las áreas y todo lo que complementa finalmente un Espectáculo, no es solamente la gran bailarina que es la típica comunicación, acá hemos comenzado a trabajar el tema desde lo que es desmenuzar un espectáculo desde que viene el técnico a ver cómo lo va hacer; se recoge eso, se hace un plan de prensa y a la gente le interesa. Yo creo que ese desmenuzar ha hecho que nosotros podamos concentrar las comunicaciones en lo que es la obra, dejando de lado la “estrella”, que si bien siempre va a venir a realizar, nos permite mantener las comunicaciones durante todo el año (...) Esto genera dos cosas: poder aportar contenido de calidad para los medios de comunicación y por otro lado, demanda de los medios, una buena disposición, ya que no les estás ofreciendo cosas vacías”. Ese método les ha permitido convertirse, por ejemplo, en proveedores de imágenes para televisión:”en todos los clips de tipo culturales que hay en la TV para promocionar cualquier tipo de tema cultural, los Espectáculos de Santiago a Mil representan cerca 60%” agrega la directora de comunicaciones del festival.

Pero no se puede pasar por alto que un factor determinante en la cobertura lograda por Santiago a Mil tiene que ver tanto con la época –el festival se instaló y se apropió de un mes donde los noticiarios y periódicos sufren una mengua de acontecimientos “noticiosos”- como con una de sus características esenciales: la gratuidad. “Nosotros somos queridos, por lo menos en mi relación con los medios, en el sentido de que generamos Espectáculos de gratuidad” dice Patricia Farías, a lo que agrega: “eso crea una adhesión, porque la mayoría de nuestros espectáculos son gratuitos y generan mucha empatía con la gente. Yo creo que sí se ha construido una estrategia y que también somos grandes porque hemos trabajado bien las comunicaciones, pero también hay un buen

trabajo de campañas comunicacionales empáticas. Hemos logrado, como es un festival de calle, esa cosa de que la ciudad se viste de Santiago a Mil y por otro lado, las alianzas que nosotros desarrollamos -salvo algún artista picado o algunas envidias que siempre hay- nosotros tenemos un 80% o 90% de opiniones favorables al Santiago a Mil. Nosotros estamos posicionando algo que es bueno para todos, que es bueno, que es bonito, que es grande, que es gratis...no sé. Sin duda tiene buena recepción en la prensa y es verdad que otros espectáculos que tienen las mismas características no lo tienen, pero aquí se le da una importancia a las comunicaciones, no por nada el área más grande de esta empresa somos nosotros, el área más grande montada, fija, porque producciones, durante el festival crece, pero funcionan básicamente para la producción. Comunicaciones somos un grupo que trabajamos durante todo el año y trabajando no sólo en el festival, sino que además hemos estado trabajando todo lo que significa nuestras coproducciones en el extranjero. Todo el tema de *Sin Sangre* (Teatro Cinema), todo lo que ha sido su peregrinación por Europa, todo ha sido desde acá, porque para nosotros es súper importante que una coproducción nuestra esté en los festivales. Llevamos *Capote* al Festival de Moscú (Chéjov); *Diciembre* y *Neva* han dado la vuelta por los festivales del mundo”. Estas afirmaciones corroboran la importancia que ha tenido y mantiene el aspecto comunicacional en el levantamiento y crecimiento de este proyecto.

Estos y otros factores han generado una presencia constante de información -del festival y de las obras que en él participan- en los medios de comunicación nacionales, donde estos últimos años es posible encontrar al menos dos noticias mensuales en los medios nacionales durante todo el año.

Así se viene a corroborar el sentimiento de varias personas relacionadas al mundo artístico que otorgan un rol importante a los medios en la difusión artística nacional. En referencia a esto, el director y dramaturgo Rodrigo Malbrán señala que “es la única vez en el año que los medios y la televisión se ponen las pilas y hacen difusión sobre el arte, sobre el teatro en general”, causa y efecto que para Ramón Griffiero sólo viene a refutar la

supuesta falta de interés por los temas artístico-culturales, “ahí tenemos esta contradicción: cuando los medios dicen ‘no, es que al público no le interesa’ está el Teatro a Mil que demuestra totalmente lo contrario, que cuando la gente sí sabe -cuando se hace el puente entre la creación y la difusión- el público asiste masivamente y tenemos un abanico de ofertas creativas para poder entregar. Si eso no fuera así, entonces no habría nada que hacer. Si hago difusión y efectivamente no viene nadie, es porque a la sociedad no le está interesando. Pero la gente sí quiere nutrir su espíritu de arte, cultura y todo lo demás y cuando sí se le informa o tiene una difusión masiva – difusión masiva hoy día no es un afiche, sino una verdadera difusión – logramos unir eso (creación y difusión). El Teatro a Mil logra unir eso”.

“La difusión es necesaria para lograr sobrevivir” afirma Griffero. “Se producen un montón de festivales pero si los medios no los difunden...para acceder a la difusión necesaria ningún creador tiene los medios, porque estamos hablando de que necesito la mitad de una página de El Mercurio, con un afiche a color, como lo hace cualquier concierto, como lo hace la sociedad de mercado, entonces necesito un spot en la tele, en la radio y finalmente, hoy en día, en una sociedad de mercado- y ahí está el conflicto- el Estado da ocho millones a una compañía emergente para que haga una obra de teatro, pero no los medios para difundirla, a lo mejor necesita el doble de esa plata. Porque cuando un joven llama a la prensa, a la tele, la primera pregunta es qué rostro tiene ¿Cómo va a tener un rostro si se está construyendo, por último? Y rostro tampoco porque a veces rostro es si vas a tener a la modelo tal, entonces tampoco la vas a tener. Ahí tenemos un problema real sobre la farandulización de nuestros medios y por eso yo creo que ese es un deber del Estado, pero no solamente con la cultura contemporánea, sino también con la patrimonial, es decir, no solamente no hablan de lo que generamos ahora, sino tampoco de lo de ayer (...) ahí yo creo que hay labor que quedó truncada con la dictadura y que no se ha retomado. Finalmente, una política cultural es la difusión de la cultura del país con grandes niveles de inversión, que se publiquen las cosas, que se difundan, después, si a la gente le gusta o no le gusta, podrán escoger, pero no se puede

amar lo que se desconoce y no se puede estar orgulloso de algo si tampoco sabemos que existe. Estamos en un gran estado de creación, pero estamos tratando con una cultura de mercado que no difunde el arte, difunde solamente lo que es cultura de mercado. Y si lo difunde lo hace en un nivel muy mínimo” dice enfático Griffero.

En la Constitución Política el Estado chileno reconoce y se compromete a promover no sólo la creación y la producción, sino también la difusión artística y cultural. Este hecho refleja que la difusión no es un apartado en un proyecto, ni un departamento pequeño al lado de la oficina más grande. En el campo artístico la difusión de un proyecto es una parte fundamental dentro de la cadena, el puente que une la creación y la recepción y esto se refleja en la preponderancia que ha adquirido esta parte incluso en los criterios de asignación de los fondos concursables estatales.

Griffero duda que esta aspiración haya pasado del papel a la práctica, por lo menos no como se debiera. Esta idea lo lleva a reflexionar sobre las oportunidades que se le dan a una obra teatral más allá de los recursos directos para la creación y concluye: “en Chile no hay libertad de expresión porque no tenemos difusión. Entonces podríamos decir que hay una cantidad de obras que suceden, emergen, duran un mes, pero que realmente no logran conectarse, no porque sean malas, sino porque no tienen la difusión necesaria para lograr sobrevivir”.

A pesar del flujo de ideas que han nutrido las políticas culturales, aún no pareciera haber un apartado que aborde ampliamente el tema de la difusión. Mucho se ha discutido sobre cómo mejorar, por ejemplo, la calidad de la televisión nacional, cómo integrar más espacios a la cultura. Sin embargo, aún no podemos ver, claramente, medidas estatales efectivas en este sentido. La discusión continúa abierta.

En este sentido, el crítico teatral Javier Ibacache señala que el concepto de difundir implica algo mucho más amplio y que no sólo abarca la “publicidad” que un proyecto

logra en los medios, sino que apunta además a entregar contenidos y herramientas para la apreciación artística. Fue esta reflexión la que lo encaminó a idear la Escuela de Espectadores de Teatro, una iniciativa que se desarrolla durante todo el año y que en el mes de enero se une a las actividades del Festival Santiago a Mil, pero que no depende administrativamente de éste: “esta iniciativa parte de un diagnóstico bien claro, que yo pude hacer como periodista y como crítico de teatro, que era cómo se difuminaba el rol que alguna vez cumplieron los medios escritos, en particular la prensa, en el sentido de difundir, de entregar contenidos, de facilitar la apreciación de las artes. En una cultura post ochenta, donde prima la imagen, no sólo el espectáculo y por lo tanto prima otra mirada de la realidad, se generaba este vacío, de quién se hacía cargo o qué posibilidades quedaban para poder poner en circulación herramientas, contenidos, textos que facilitaran la apreciación de las artes y particularmente del teatro, que era lo que a mi me ocupaba. Y mirando experiencias extranjeras, sobre todo en Brasil, España, en Argentina, descubrí que habían surgido iniciativas desde el Estado o desde centros culturales, de lo que se denomina escuela de espectadores, que en realidad es una conceptualización que viene de Francia de los años ’50, que tiene que ver con pensar el teatro más allá de la simple presentación de una pieza”. Este proyecto opera a través de diálogos entre creadores y espectadores que intentan encontrar repuestas y orientación sobre determinadas obras teatrales.

Si el origen se fue dando de esta forma, según Ibacache, hoy en la Escuela de Espectadores se han generado tres líneas complementarias de acción: “la primera que se denomina como mediación cultural, que significa en la práctica hacer de puente entre la creación artística y el público. Segundo, constatar que lo que estábamos haciendo, además, era generar discursos con los creadores, por lo tanto había un potencial de registro, lo que nos dio pie para hacer publicaciones de distribución gratuita, donde está el discurso de creadores in situ, no está mediado, está desde el diálogo, lo que se pensó ahí. Y lo tercero tiene que ver con la indagación de los públicos, por lo que incorporamos siempre el trabajo con sociólogos para poder ir conociendo al público que estaba

asistiendo, por una parte, y ahora nos estamos abriendo más bien a indagar de un modo más sistemático en las determinantes e implicancias que tiene la asistencia al teatro. En definitiva, hoy día la Escuela de Espectadores ha ido tomando esos tres lineamientos: mediación cultural, registro de discursos de los creadores e indagación de los públicos”.

Respecto del actuar del Estado, en lo que a políticas culturales se refiere, Javier Ibacache asevera que desde los últimos gobiernos han emanado algunos aportes “a la creación sobre todo, fundamentalmente a la creación”. Pero agrega: “No quiero ser tan lapidario, pero yo creo que, en cuanto a la difusión, se ha hecho el diagnóstico pero no se han encontrado las herramientas para asumirlo. Es muy ridículo pensar que porque tú abres fondos culturales para programas culturales de televisión, vas a asegurarte que un programa de televisión sobre arte sea emitido por los canales chilenos a las 22 horas (...) No obstante, eso que es una medida bien concreta, nadie la ha asumido, porque los canales de televisión se transforman en actores muy relevantes para el Estado, entre los cuales no quieren pelearse y curiosamente ni la televisión pública asume un compromiso y ahí hay una desinteligencia, la falta de perspectiva de no haber generado espacios reales de difusión y no tan vacíos. Ahí hay una gran responsabilidad y un gran vacío, con nombres y apellidos podemos decir quiénes son los responsables, los autores de esa política, esa mirada de los medios y de que se haya cobijado con el margen de los fondos concursables eso que es una misión, en mi opinión, de una política pública. Las audiencias van asociadas a eso, tú no vas a tener audiencias, no vas a tener recepción enriquecida si eso lo descuidaste (...) esta es una preocupación que viene desde hace algunos años y por los problemas que sabemos –no solamente políticos sino que burocráticos- de lo que cuesta conciliar intereses, seducir a la empresa privada, no ha habido un compromiso fortalecido con la difusión”.

CAPITULO V

De Chile para el mundo

“En este panorama, el FITAM, irrumpe en escena realmente a una velocidad simbólica según la expresión coloquial ‘a mil...’, la paradoja es que la construcción de estas diez ediciones han estado acompañadas de un lento y laborioso discurrir de una compañía productora que se ha afianzado en el panorama latinoamericano gracias al profesionalismo de sus directoras: Carmen Romero y Evelyn Campbell, unidas en sus diferencias en la loca aventura de la producción cultural independiente, inoculadas por el veneno del teatro, apasionadas y vitales generadoras del que ahora es el más importante evento cultural del Chile de hoy, con el que se inicia el calendario cultural de nuestra América”

Octavio Arbeláez Tobón, Director del Festival de Manizales, Colombia.
El Teatro a Mil...las revoluciones no pasan. Artez, Revista de las artes escénicas

La denominada internacionalización del arte y la cultura chilena es un objetivo en tanto que no sólo ayuda a los creadores chilenos a mejorar la circulación de sus obras, sino que evidentemente este tráfico también ayuda a generar una imagen país y el consiguiente beneficio socioeconómico que de esto se desprende.

¿Cómo lograr esta circulación? ¿Cuáles son los métodos idóneos para llevar la creación chilena al extranjero? Y en último caso ¿Qué se quiere o se decide mostrar? La internacionalización de la que hablamos es hoy en día un objetivo claro de las políticas culturales chilenas y para fomentarla se han desarrollado una serie de instrumentos como, por ejemplo, Ventanilla Abierta, que auspicia la salida de grupos, elencos o producciones fuera de los límites nacionales. Así también se puede mencionar Iberescena, los

programas de la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores (Dirac), entre otros.

En un saludo inicial a los programadores que asistieron a la versión XVII del festival, Paulina Urrutia señalaba: "...sería muy bueno –y siempre lo hemos planteado con Carmen- potenciar el intercambio de dramaturgia de nuestros países, pues estos son cruces culturales que nosotros podemos generar (...) Dar la oportunidad de que nuestra creación dialogue con el mundo”.

Y en este sentido, la organización del Festival Santiago a Mil ha construido a lo largo de estos años un camino hacia la internacionalización, donde ellos se presentan como el puente para que obras de Guillermo Calderón, Compañía Viaje Inmóvil, la Compañía Milagros, entre otros, logren acogida en diversos países del orbe. Este es otro de los lineamientos abiertos por la organización de este evento –liderada por Carmen Romero- para trascender su eventualidad, aprovechar las redes creadas y complementar el trabajo de gestión.

Es muy probable que la experiencia de Carmen Romero haya tenido su gesta en su trabajo con *La Negra Ester*, de Andrés Pérez, que no sólo realizó giras por muchas comunas chilenas, sino también en diversos países extranjeros, convirtiéndose en una de las obras teatrales más vistas en la historia del teatro nacional.

Desde sus inicios el festival presentó una inquietud sobre la internacionalización del festival y de las obras que en él participaban. Primero fue el Fesur, el Festival de las Artes Escénicas del Cono Sur, que luego sería reemplazado por la Semana de los Programadores. En ambas instancias el acento estuvo y sigue puesto en esta área. ¿Cuál es la metodología de trabajo en este sentido? ¿Cuáles son las claves para fomentar la circulación de las obras y qué se obtiene como efecto de este trabajo?

Loreto Araya, licenciada en Estética por la Universidad Católica, es la encargada de Proyectos Internacionales de Santiago a Mil. Para ella, esta área se encuentra en estos momentos en proceso de profesionalización en el país: “Yo creo que (la internacionalización) es un tremendo trabajo en sí, porque si bien una compañía lo puede llegar a hacer sin problemas, es algo que se está profesionalizando y que requiere de personas y cabezas que estén solamente concentradas en eso, por lo que me parece que esta ventana que abrió el festival con la internacionalización del teatro chileno es un gran camino que hay que seguir desarrollando”.

Para esto, el Fitam cuenta con un importante aporte de la Dirac para financiar los pasajes de determinadas compañías. “Esto no es un presupuesto que a nosotros se nos entregue anualmente y que lo distribuyamos como queramos, sino que las compañías, cuando son invitadas, postulan a este financiamiento por el lado de la Dirac o bien por un fondo directo del CNCA. Entonces esto viene a complementar la labor que hace el festival para exportar la creación chilena”.

En lo que se refiere a la forma en que se contacta la organización con los programadores que asisten cada año al festival, Loreto Araya dice que la convocatoria se hace “patudamente”. “Nos interesa un festival, los invitamos, les mandamos material y ellos, como el FITAM ha adquirido notoriedad -yo diría que dio un paso muy grande y ahora se para a nivel de festivales internacionales- ellos ya saben que existe, porque es su pega también estar atentos. Por otro lado, pasamos en algunos países con algunas instituciones, por ejemplo, en Francia unos socios grandes que tenemos es ONDA (Oficina Nacional de Difusión Artística) y ellos son una especie de relevo que toma la información que les mandamos y hacen un llamado amplio a su red de programadores de Francia y de Europa para que vengan a Chile. Ellos escogen los festivales que más les interesan y llaman a sus socios, no sé, de Alemania y Bélgica y les dicen ‘vengan a Chile’. Y efectivamente hemos logrado estar entre sus redes de amigos, hemos logrado estar por trabajo y por calidad. Funciona así, pero yo diría que es deber también, de cada

festival, estar atento a lo que está pasando en otros lugares y uno va haciendo relaciones, es un tejer relaciones (...) vas armando una relación, conoces a los directores, ellos vienen acá, tú tienes un proyecto nuevo que sabes que se está armando, tú crees que puede funcionar en tal o cual país o festival y así se va generando”.

Para fomentar y aprovechar más el intercambio, dentro de la semana de programadores se realizan foros, conferencias temáticas, entre otras actividades. “Por ejemplo, tenemos la participación de cinco directores de festivales increíbles, los juntamos para saber cómo programan, cómo se financian, en qué se fijan, ya que su visión es diferente a la visión de un artista, a un artista tú le preguntas en qué se inspira, cómo crea, a los directores les preguntamos cómo arman su programación, cómo encuentran las platas para su programación, en fin, cosas de ese tipo”.

Este nuevo escenario en el que se están instalando se ha vuelto fundamental para Santiago a Mil, según señala Araya, por eso, cerca de cinco personas están constantemente viajando a festivales para ver las nuevas creaciones y para generar contactos “invitándolos, mostrándoles qué es lo que hacemos en Chile, entregando material. Es muy divertido porque es casi como vender seguros, pero con una calidad artística. Igual no llega a convertirse en un producto, porque no es una feria, porque cada proyecto es único, pero sí es incentivar al otro con que lo que estamos haciendo aquí es bueno y vale la pena” añade.

Y lo logrado parece tener repercusiones. Patricia Rivadeneira, ex agregada cultural de Chile en Italia y actual Directora de Cultura del Instituto Italo-Americano, se refiere así a lo hecho por este festival: “Yo creo que es el proyecto más importante de difusión, de creación cultural, de conexión con el resto del mundo. No creo que haya otra situación así de orgánica que se haya mantenido en el tiempo con este nivel de importancia, de internacionalización, en otro ámbito, no me viene en mente”.

El ojo inquieto del programador internacional que participa en Santiago a Mil ha encontrado en este festival más de algún foco de interés, por esto, según Araya, esta acción se constituye también en un termómetro: “te permite tomar la temperatura de la creación nuestra, entonces quiere decir que no estamos tan mal; tenemos pocas cosas tal vez, pero de altísimo nivel, que se paran en los mejores festivales. Y esta red yo creo que es fundamental ir alimentándola y estos encuentros justamente son una forma de hacerlo. En Europa el panorama es tan tremendo, bombardean con tanta creación que para ellos ver algo diferente les llama al tiro la atención”.

Un ejemplo de lo que ha significado este acercamiento a las redes internacionales es el descubrimiento sobre las potencialidades de acción que se presentan en países latinoamericanos como Brasil y México: “estos son dos campos tremendos dentro de América Latina. Hemos descubierto que Brasil tiene una relación con el teatro chileno muy interesante: les llega directo, les interesa muchísimo, con decir que este año (2009) en Sao Paulo se hizo un festival de presencia chilena, cosa inédita. Brasil es un continente en sí y compañías chilenas han estado presentes en grandes festivales brasileños, es impresionante el interés de todas las regiones de ese país, y ahí te das cuenta que es un país enorme, con una riqueza cultural enorme, con una red de festivales e instituciones culturales muy grandes, que incluso dan una vía a compañías extranjeras como las chilenas. México es otro país enorme, que tiene grandes festivales en diferentes lugares y se han ido interesando sucesivamente en acoger a las compañías chilenas. Cuando yo hablo de compañías hablo de Teatro Cinema, Teatro en Blanco, Compañía Milagros, unos chicos jóvenes que hicieron la obra Simulacro (Compañía Re-Sentida), y ahí se van tejiendo, como digo, no son 25, de memoria puedo citar estas poquitas, pero ya se está armando, porque antes iba una, hoy van cinco, siete” dice Loreto Araya.

Además de convertirse en una plataforma de exhibición y exportación del trabajo teatral que se está llevando a cabo en Chile, este mecanismo entrega, según lo expuesto por Ernesto Ottone, otros beneficios a las compañías de teatro nacionales: “si una

compañía como la de Jaime Lorca (Teatro Inmóvil) o la de la Manuela Infante (Teatro de Chile), que tienen acuerdos de giras y de coproducciones en Europa, lo hicieran directamente, los productores europeos tendrían que pagar casi un 25% en impuestos allá (si les pasaran dinero directamente a las compañías). Al hacerlo una fundación sin fines de lucro como nosotros (M100), ese 25% de *overhead* ²⁷ se traspasa a las compañías, entonces ellas en cada gira, en vez de ganar cuatro mil euros, ganaban cinco mil euros”.

Matucana 100 también opera como productor para la internacionalización de obras chilenas, por ello, Ottone se explaya sobre su experiencia en este ámbito: “Es un gran soporte para las compañías y para los interlocutores europeos o asiáticos, que significa que muchas de esas platas no se van en impuestos sino que en la producción misma, y eso tiene que ver con la calidad de las obras, no es lo mismo financiar un espectáculo con cincuenta mil euros que con cuarenta mil, eso se nota en la calidad del vestuario, de la escenografía, del transporte, entonces claro, hay compañías que logran tener dos escenografías, una acá y otra en Europa, y esa es la diferencia, el 20%. Entonces, después el costo de traslado para hacer una gira por festivales es mucho menor, porque no tienes que cruzar el Atlántico con la escenografía una y otra vez, que significa un impuesto bárbaro en seguros, en transporte, en aduana, etc. Pero ahí no hay recorte, entonces no hay problemas éticos de por medio. En otros casos es complejo, pero cada persona sabe lo que hace” dice Ernesto Ottone haciendo referencia al trabajo de Romero y Campbell como productora privada y sus operaciones en paralelo a la Fundación Fitam.

El 2010, al igual que en otros años, decenas de programadores asistieron a presenciar el movimiento que se genera en este festival. Sin embargo, hubo una excepción: doce de estos programadores de festivales y de teatro eran franceses. La explicación a esta afluencia se encuentra en los acuerdos logrados en el marco de la Mesa Redonda de Francia, celebrada en mayo de 2009. Transcurría entonces la visita oficial de la ex Presidenta Michelle Bachelet a Francia, en lo que se denominó “Mesa de Trabajo

²⁷ Gastos indirectos y de administración que la entidad ha realizado.

Bicentenario: proyecciones e intercambios en el ámbito de las artes escénicas Chile-Francia”, donde se concretaban iniciativas para el intercambio artístico-cultural y consiguiente promoción de la imagen país en el extranjero.

Como organizadora de la visita oficial de Bachelet se encontraba la Fundación Festival Internacional Santiago a Mil, con Carmen Romero a la cabeza. Haciendo uso de esta oportunidad, la fundación firmó un acuerdo de cooperación con la Oficina Nacional de Difusión Artística (ONDA) del Ministerio de Cultura de Francia. “ONDA va a poner plata, en fin, pero el hecho de que los programadores internacionales visiten Chile y vean obras chilenas permite que lo que les guste lo lleven a sus festivales, y producto de eso ha habido muchas giras” dice Patricia Farías.

Loreto Araya resume de la siguiente forma los pilares que sustentan esta labor: Yo creo que está relacionado (la circulación de obras en el extranjero) con dos puntos: uno, con una relación que sea permanente en el tiempo y otro, efectivamente es la calidad artística, porque si lo que están viendo es malo, efectivamente no se llevan nada y si es bueno, si descubren un interés verdadero, lo llevan, porque puede ser que no sea el director más famoso en Chile, pero a lo mejor es una compañía joven, desconocida y que la energía o la propuesta visual que ellos son capaces de ver les interesa y piensan que va a funcionar en el circuito en el cual ellos se mueven, hay hartos niveles de lectura, de interés, que ellos ven en este panorama que les ofrecemos. Y si bien hay compañías chilenas que han estado circulando hace más tiempo como es el caso de la ex Troppa o el Teatro Cinema, yo diría que exponencialmente esto ha explotado en los últimos dos años, entre el 2008 y el 2009, porque hay algunas compañías- que son pocas compañías, no son 20, serán entre cinco y diez- que tienen un número de circulación tremendo en otros países; algunas compañías chilenas hicieron en 15 países, más de 50 funciones, que ya es un montón y se paran en escenarios como el festival de Viena, el festival de Canadá, festivales de Nueva York, presentaciones en Francia, en París, en Roma, en España, en Corea; o sea, realmente es una red que creció con sus tentáculos y esto -en el mundo de

las artes visuales también pasa mucho- es también por el boca a boca, alguien que los vio en Viena va a comentarle a sus pares y ellos a su vez van a ir a un festival en Canadá donde saben que van a estar los chilenos y los va a ver ahí, como es el caso del festival de Irlanda, que un irlandés los vio en el festival de Canadá y el próximo año los va a programar en un festival de Irlanda, entonces es una cofradía de programadores donde el boca a boca va muy rápido, suena mucho y así se va creando esta red, y hay que estar constantemente alimentándola con nuevas propuestas, con nuevas maneras”

Otro hecho significativo respecto a la relación de Santiago a Mil con el circuito teatral internacional tuvo su origen en la invitación que este festival hizo a Italia para participar como “país invitado de honor” el año 2008. Casi dos años después de esta visita, una periodista italiana regresó para presentar, en el Instituto Italiano de Cultura, el libro *Le Voci di Santiago, De Italia a Chile a través de la ruta del teatro*. Se trata de una publicación del Ente Teatral Italiano (ETI) que recoge impresiones y discursos de algunos de los directores y artistas chilenos e italianos que participaron en dicha edición de Santiago a Mil. “Chile se está empezando a conocer en Italia y eso ocurrió gracias a la gestión que se hizo de traer a los italianos para acá, de lo contrario nosotros no existimos” dice la ex agregada cultural en Italia Patricia Rivadeneira, quien agrega “Es a través de los programadores que se ha conocido el festival, porque es entre ellos que se hacen los negocios, pero el festival tiene ya un prestigio y sucede que para los artistas que lo conocen o lo han escuchado, siempre sería bienvenido ser invitados, poder venir a América Latina. Los artistas son los primeros en querer embarcarse para poder presentarse frente a un público nuevo y el festival tiene mucho prestigio”.

Aunque esta iniciativa a la que hacemos referencia fue implementada y contó con el apoyo de la actual (2010) agregada cultural en Italia, Claudia Barattini, Rivadeneira sí estableció un lazo con el festival durante su periodo: “con la Carmen hicimos algunas iniciativas modestas, y después eso, lo implementó la Claudia Barattini, que es mi sucesora (...) ella fue muy hábil en este sentido. Lo que yo traté de hacer como agregada

cultural fue llevar grupos para allá, lo cual es complicado cuando no conocen nuestro teatro, entonces fue muy asertiva la iniciativa de haber invitado a Italia como país invitado de honor y crear de esa manera un lazo más irrompible; primero son ellos y después, por ende, íbamos a ser nosotros, el teatro chileno. Pero sí, entre algunas iniciativas que hicimos estuvo lo de Pina Baush. A mi me contactó el productor de Pina Baush, que quería venir a Chile hace algunos años atrás, y yo inmediatamente contacté a la Carmen y ahí se inició por ejemplo ese proyecto de traerla a Chile, y después la residencia, etc. Hice algunas gestiones de hacer encontrar personas más que otra cosa, pero el tema es que los circuitos como el italiano operan de una forma muy distinta a la de nosotros. Se hacen pocas funciones, no hay grandes temporadas, por decir algo, lo normal pueden ser diez días, dos semanas, pero un mes de funciones no se usa. Y los circuitos son mucho más descentralizados; no están en Roma o en Milán, sino que están en Florencia, etc.; entonces es muy difícil crear una red desde una sola ciudad. Y la idea de llevar un espectáculo que se presente una vez, que es lo que se ha hecho hasta ahora en Chile, que es lo que se hace ahora como política cultural al exterior, sirve bien poco. O sea, tendría que haber una constancia, una continuidad, si no, es algo que tiene poco sentido”.

Si mencionamos este hecho relativo a la publicación de un libro en Italia sobre el festival Santiago a Mil, es por la repercusión que conlleva en un sentido más amplio, como es la creación o revalidación de una imagen país. Para concretizar esta última idea se hacen oportunas ciertas ideas vertidas en *Le Voci di Santiago*, como por ejemplo, las que emanan de Enrico Casagrande, fundador y director de la compañía italiana Motus: “Nos esperábamos un Chile mucho más sudamericano, relacionado a una tradición perfectamente codificada. En vez, habiendo visto vuestros espectáculos y habiendo escuchado vuestros discursos, hemos entendido que en Santiago hay una fuerte capacidad de comprender el teatro y el arte”²⁸. Este discurso se reafirma y complementa con el de

²⁸ Enrico Casagrande(it). *Chi È l’assassino e chi la vittima?* En el libro: *Le Voci di Santiago, Dall’ Italia al Cile lungo la rotta del teatro*. Ed. Ente Teatrale Italiano/ Editoria & Spettacolo. 2009. Pág. 125.

Katia Ippaso, periodista autora de este libro, quien dice: “Todo aquello que el imaginario europeo tenía de Chile era, en formas diversas y con pocas excepciones, relacionado a los años negros de la dictadura de Pinochet, con las derivaciones que ésta había puesto en movimiento en términos de dictadura, huidas, asesinatos y vidas renacidas en otro lugar. (...) El Palacio de la Moneda, que las crónicas apasionadas de esos años oscuros nos habían hecho imaginar monumental, vivía un proceso de veloz adaptación: en el frente de su puerta se realizaban en este verano caluroso (2008) los eventos de alta espectacularidad entre épica y fantasías infantiles, pero la ciudad toda venía interrogada desde el centro a la periferia a través del sistema sanguíneo de un festival capaz de anclarse en el territorio, atrayendo las expresiones del teatro mundial. No una vitrina, sino un cuerpo psíquico en construcción, una Babel de significados potentes, en la multiplicación de rostros y máscaras que dejaban huellas más allá del espectáculo”²⁹.

La incorporación de Chile en los circuitos internacionales del arte es y ha sido un tema de interés –y de preocupación, en algunos casos- para los gobiernos chilenos post dictadura, quizás en mayor medida para aquellos que siguieron a la creación del CNCA. Y uno de los esfuerzos de la organización del Festival ha ido precisamente posicionar este interés colectivo como uno de sus propios ejes.

“La internacionalización que ha logrado Teatro Cinema es de primera categoría y las funciones de *Neva* afuera son comparables con el éxito que en su momento tuvo *La Negra Ester*. Allí también existe un tremendo potencial para mostrar quiénes somos, más allá de la imagen de ese país latinoamericano que ha hecho las cosas bien” decía el 27 de diciembre de 2009 Carmen Romero en La Nación Domingo.

²⁹ Katia Ippaso. Un viaggio e un libro per aggiornare la memoria. En el libro: *Le Voci di Santiago, Dall’Italia al Cile lungo la rotta del teatro*. Ed. Ente Teatrale Italiano/ Editoria & Spettacolo. 2009. Pág. 16, 17.

Epílogo o lo que pasa cuando se baja el telón

Una cartografía del relieve, eso es lo que se ha presentado en estas páginas, siguiendo un análisis de la superficie, de aquellas condiciones en las que se despliega, da a conocer y recibe el arte; de la gestión y de los medios a través de los cuáles se determina llegar a diferentes públicos. Y es que estas condiciones en las cuales se produce y se entrega afectan, de un modo u otro, el curso, las significaciones y la vivencia de creadores y espectadores.

Un objetivo fue dar paso a un análisis crítico que no determine si es bueno o malo, sino que comprenda esta dicotomía indisoluble como parte de la experiencia a analizar. Para reafirmar en un sentido práctico esta idea podríamos recurrir a una cita de Rodrigo Malbrán, desde cuyas críticas emerge la siguiente frase: “¿Será mejor que no haya Santiago a Mil? No, yo creo que es bueno que haya Santiago a Mil, aunque sea con defectos. Yo creo que Santiago a Mil hace un aporte, por lo menos revuelve este país por el mes de enero, por lo menos la gente que no puede acceder a vacaciones tiene cosas para ver, hay muchos espectáculos callejeros, se traen cosas de afuera, lamentablemente el 80% son muy malos. Bueno, alrededor de todo esto no hay criterio y se podría hacer mucho mejor (...) Yo encuentro increíble que haya un festival así, pero se podría hacer mucho mejor. Hay cosas que son negativas en términos éticos: un jurado no puede tener nada en ese festival, no puede. Y tiene que haber un jurado de una diversidad real para poder hacer una parrilla realmente interesante sobre teatro, estoy hablando específicamente de teatro nacional y que realmente sea una plataforma para ayudar a compañías chilenas a tener una ventana para que se los lleven para afuera”.

A través de lo investigado podríamos aventurarnos a decir que Santiago a Mil es representativo de las políticas culturales de Estado instauradas durante los gobiernos de la Concertación porque no sólo son ellas las que permiten su surgimiento, sino que conjuntamente sus creadoras han alineado sus objetivos –y quizás sus métodos- con los

de la reciente institucionalidad. Han sido, por ejemplo, un estandarte de la creación de nuevas audiencias, esté bien o mal empleado el concepto; han generado discursos sobre la producción necesaria para la internacionalización de las artes escénicas, sobre la extensión a comunas y regiones y en su última versión (2010), sobre la necesidad de hacer una mirada retrospectiva al teatro chileno.

No es de esperar que una iniciativa privada –principalmente si está enfocada en Santiago – pueda abarcar la compleja diversidad cultural de Chile. Más bien es posible afirmar, debido a la utilización de un jurado para seleccionar las obras participantes, que la mayoría de quienes encuentren en este un lugar de expresión sean artistas en su mayoría consagrados, por lo que no abarca la totalidad creaciones locales. “Yo creo que desde el momento en que un festival escoge las obras que va a presentar o que trae de afuera, está mostrando una línea. Los mismos problemas que las curatorías de los pintores, etc. Si yo tengo un espacio para mostrar cinco obras y frente a un universo, dejo a varios afuera, no es un problema de calidad sino de selección. Entonces obviamente en esa curatoría hay visiones de afinidad con ciertos lenguajes artísticos y menos con otros y esa afinidad no dice que unos son mejores y otros peores, simplemente es así. En ese sentido no es blanca paloma, porque hubo una selección y esa selección es así. Tiene una línea editorial o línea curatorial. Todos tienen una cierta mirada y de repente hay ciertas miradas que se instauran que son muy parecidas, que dejan mucho rato afuera a otros y obviamente que tiene que haber mucha crítica respecto a eso, pero es parte de... es como una línea editorial de libros, por qué les gustan tales novelas y no les gustan otras, bueno porque a Planeta se le ocurrió tener esa editorial (...)” dice Ramón Griffero.

A pesar de ello, el crítico teatral Javier Ibacache menciona que independiente de los cuestionamientos que puedan surgir de la comunidad artística sobre los criterios de selección de las obras, “si se revisa la programación del festival en un margen de diez años, uno se va a encontrar con que mediante jurado o bien otras programaciones especiales, han estado allí los montajes que de alguna manera han marcado una pauta en

la última temporada. Efectivamente si uno hace un análisis genérico, se encuentra con que es una vitrina de lo que está pasando en el teatro chileno, que se convirtió en un momento en la vitrina también para las nuevas creaciones, creaciones emergentes o como queramos denominarlo. Eso es así, eso uno probadamente lo encuentra. Uno ve que ahí han estado nombres como Alexis Moreno, Manuela Infante, Guillermo Calderón, Luis Barrales, las compañías Teatro en el Blanco...en lo que respecta a nuevos creadores, creo que efectivamente se ha producido esa acogida. En lo que respecta a nuevos lenguajes, de alguna manera también. El punto está en la legitimidad o en la legitimación que el festival tiene entre los creadores y ese es un debate entre ellos (...) técnicamente se pueden utilizar distintos indicadores para hablar sobre esto, por ejemplo: ¿han estado ahí las obras que han sido premiadas por la crítica? Sí. ¿Han estado las obras que han sido premiadas por la Asociación de Periodistas de Espectáculos? Sí. ¿Han estado las obras que han marcado la taquilla? No siempre y creo que ahí uno mide calidad”.

Pero no es la validez de los reclamos que surgen frente a Santiago a Mil lo que está en disputa, sino lo que es posible entrever: un acopio de reivindicaciones que exigen a esta organización lo que en ciertas circunstancias parece más atribuible a una política de Estado. “Bueno, las exigencias emanadas de las compañías son parte de la ausencia de políticas culturales públicas, porque Santiago a Mil es privado, y ese vacío va a seguir existiendo porque si desaparece el privado, nadie es eterno, es el Estado el que debe mantener la continuidad” señala Griffero. Es en esta misma línea que se instala la opinión de Ibacache, quien haciendo referencia a los aspectos negativos que presenta el festival dice: “El festival es una entidad privada, por ende tiene potestad sobre cómo llama a sus jurados, qué mecanismos de selección establece, qué muestras especiales hace, eso es parte de su potestad en tanto es una entidad privada. Que el Estado observe esto y entregue aportes y no se pronuncie si hubiese algo sobre lo cual pronunciarse, eso es un tema del Estado”.

Si este último comentario hacía referencia a la acción del Estado respecto de, el siguiente apunta directamente a la acción que debiese tener el Estado “en vez de”: “Yo creo que si bien es bueno que exista la parte privada, esta debiera ser minoritaria respecto a lo que hace el Estado”, dice Griffero y agrega: “Porque el Estado es finalmente el responsable del patrimonio del país. No podemos esperar que un privado haga un museo de las artes escénicas y si no lo hace el privado nunca lo va a hacer el Estado; no, no puede ser. No podemos esperar que a una editorial privada se le ocurra editar a dramaturgos del siglo pasado cuando no es rentable. Hay cosas en las que tiene que tener mayor ingerencia -obviamente que tiene poca ahora por el bajo presupuesto- porque son políticas que se llaman políticas culturales porque tiene que ejercerlas obviamente el Estado. Dentro de esas políticas está la difusión, etc. pero lamentablemente esas políticas no existen, existe más la privatización, es decir, ‘concurso los fondos y yo te doy la plata’, pero yo Estado no hago nada. Y los concursos son solamente una parte de la política cultural, pero no el cien por ciento” dice el dramaturgo.

Pero como en discutir se encuentra la clave del consenso, hay quienes ya han dejado atrás este discurso sobre la forma de actuar del Estado en cultura. Tal es el caso de Ernesto Ottone, quien se muestra derechamente contrario a esta idea de Griffero: “No estoy de acuerdo en eso de que iniciativas de interés público tengan que ser necesariamente públicas, de hecho, no se ha demostrado que la gestión en el sector público es mejor que la del sector privado en el ámbito de la cultura; hasta ahora eso no se ha comprobado” dice el director ejecutivo de Matucana 100.

“Lo que sucede en el orden cultural dentro de una sociedad acontece antes por la libre iniciativa de las personas y de las organizaciones que por una actividad deliberada de parte del Estado. De lo anterior se concluye que el papel preferente de este último se refiere a la creación y promoción de las mejores condiciones posibles para que las expresiones artísticas y las manifestaciones culturales puedan surgir, difundirse y ser

apreciadas por el público libre y espontáneamente”³⁰. Indiscutidamente, un proyecto como Santiago a Mil no entregará la respuesta a problemáticas como la equidad en el acceso a bienes y servicios culturales, esto implica temas económicos, sociales, políticos y culturales que no se pueden pasar por alto, pues son fundamentales. Por esto podríamos quizás aseverar que Santiago a Mil no es imprescindible en el espacio dramático, pero tampoco podemos poner en duda que es un aporte al mismo.

“Yo creo que de un festival nacional se instaura como uno de los festivales más importantes de occidente, dentro de los grandes festivales del teatro occidental” dice Griffero respecto al Festival Internacional Santiago a Mil y explica: “vienen los principales directores, dramaturgos, coreógrafos, etc, obviamente nunca puede dar abasto a todo porque es mucho, pero ya tiene presencia. Y eso también hace visualizar el teatro chileno y dar a conocer que hay un movimiento fuerte en nuestro país. Y lo que encuentro que es súper importante ahora, es que mientras los medios de comunicación sólo dan difusión a los espectáculos de farándula, el FITAM sigue siendo un lugar donde la creación artística tiene un espacio importante, porque durante el resto del año casi no sucede, entonces reinstaura cada año que además de la farándula, en este país existe la creación. Yo creo que contribuye en ese mes, lamentablemente dura solo un mes. Durante un mes sí hay una instauración de su conocimiento, pero Santiago a Mil no puede encargarse de publicar las obras, de editar, de hacer un DVD- resulta efímero, si no se graba, se difunde, desaparece- ese es otro lado que no le corresponde a Santiago a Mil. Pero sí ha instaurado la existencia, por lo menos nos ha dado el argumento de decir: oye, en un mes, cuando hay difusión, van 280 mil personas al teatro. ¿Se volvieron más ricos en enero? No ¿Y por qué en agosto van 20 mil? Porque no se sabe no más”.

Por su parte, el dramaturgo Luis Barrales señala: “Creo que Santiago a Mil es el espacio logístico que más aporta al teatro; el espacio no teatral que más aporta al teatro, lejos, sin duda, porque además de reunir lo mejor del año – que es una cuestión exquisita-

³⁰ Chile Quiere Más Cultura. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2005. Pág. 13

trae montajes extranjeros que generalmente son de muy buen nivel a los que uno normalmente no tiene la posibilidad de asistir. Entonces, que te los traigan acá también es otra oportunidad maravillosa, digamos, y además asociado a toda la maquinaria de propaganda cultural: las salas se llenan por el contexto de Teatro a Mil, entonces claramente creo que es el aporte más grande que hay en el área. Obviamente esto no podría hacerse si no hubiese buenas escenas, si no hubiese buen teatro, pero durante mucho tiempo hubo buen teatro y no se difundía como debiera”.

Este hombre de teatro comparte juventud con el dramaturgo Guillermo Calderón. Ambos pertenecen a una nueva generación que desde ya se deja ver en el teatro chileno, los dos han participado en reiteradas ocasiones en el Festival Santiago a Mil –algunas obras de Calderón como *Clase* y *Diciembre* han sido beneficiadas como coproducciones del festival- y ambos comenzaron su acercamiento con este evento cuando eran estudiantes de teatro. Por ello, hay ideas comunes sobre los aportes de Santiago a Mil como las que expresa en esta cita Calderón: “Santiago a Mil es un gran festival y dentro de las buenas cosas que tiene es que ha sido a lo largo de los años, y cada vez más, una experiencia democratizadora, y lo que quiero decir con esto es que cuando yo estudié, hace algún tiempo atrás, era imposible para un estudiante regular de teatro ver los grandes espectáculos del mundo y cuando llegó Santiago a Mil, empezaron a llegar al país cosas que eran impensables de ser vistas, por ejemplo, El Teatro de Milán, o Pina Baush. Antes, las únicas personas que podían ver eso eran los estudiantes más adinerados que por circunstancias familiares podían viajar y eso siempre es injusto, porque ellos eran los que tenían más cosas originales sobre el escenario, pero después de Santiago a Mil, apareció la posibilidad de que cualquier estudiante humilde de una escuela de teatro, por ejemplo, pudiera ver lo más interesante del mundo y eso ha sido una cosa muy interesante para democratizar la cultura en Chile”³¹.

³¹ Guillermo Calderón en presentación del libro *Le Voci di Santiago. Dall’ Italia al Cile lungo la rotta del teatro*. Instituto Italiano de Cultura. 19 de enero de 2010.

Respecto a los aportes que reporta Santiago a Mil, José Weinstein reflexiona sobre otras áreas, ajenas al teatro, que podrían beneficiarse a partir del evento: “creo que algo que hay que dimensionar -y que es una buena defensa del festival- tiene que ver con lo que genera desde el punto de vista de ingresos para el país y que puede ser muy potente si se lo vincula al turismo. Uno podría pensar el día de mañana que Santiago, y otros lugares, se vuelvan más atractivos como espacios en los que en el mes de enero, aparte de disfrutar la ciudad, uno pueda disfrutar de algunos espectáculos especiales. Es muy común que los lugares se junten con eventos para mejorar su turismo. Si se piensa en el Carnaval de Río, en el clásico Boca/River de Buenos Aires, etc. Yo que creo esto va tomando una dimensión tal que uno podría pensar en que se vinculara de alguna manera con turismo, sobre todo turismo extranjero. Eso lo han hecho otros lugares que han juntado festivales de teatro importantes con turismo y creo que eso implica todavía más tomarlo como una empresa que no es sólo de los organizadores, sino que también es una empresa más importante, que puede ser importante para un país”.

Algunos de los proyectos paralelos en los cuales se encuentra trabajando hoy Santiago a Mil comprenden la generación de un programa al interior del portal Educar Chile, a través del cual, según lo mencionado por Patricia Farías, se pretende entregar contenidos curriculares para el trabajo del teatro en el aula de clases: “Ha sido una demanda que han tenido los profesores respecto a la educación, debido a la falta de elementos para trabajar el tema del teatro y en el ámbito del lenguaje curricular el teatro es un tema súper importante y estamos generando contenidos, ya que nosotros sí tenemos contenidos de teatro para trabajarlos con Educar Chile”. Otros proyectos en concreción son, por ejemplo, la creación de convenios con la editorial LOM para generar una línea editorial con obras de toda la dramaturgia chilena. Esto último ya comenzó su etapa de implementación en la edición 2010 del festival, donde se publicaron las obras dramáticas seleccionadas para el Bicentenario.

Otro anhelo en el que Carmen Romero ha hecho hincapié en innumerables ocasiones es el de extender el festival a comunas de todo Chile. En el 2010 esto se llevó a cabo en Antofagasta, zona de operaciones de Minera Escondida, en Talca y en los meses de mayo y junio en otras seis ciudades de Chile. A través de estos proyectos Fundación Fitam busca continuar asociando su marca a un objetivo más nacional que particular, tal como menciona Patricia Farías: “Fitam es una Fundación en la medida que no es solamente una productora de espectáculos de teatro en el mes de enero; esta fundación trabaja todo el año y trabaja, en este minuto, en estos dos ámbitos (creación de audiencias y generación de contenidos impresos) que son súper importantes ya que comprenden el tema de la proyección del teatro chileno, entonces el concepto de productora queda absolutamente restringido, producción es simplemente la acción de producir los espectáculos (...) además estamos construyendo un sitio en Memoria Chilena y la construcción de este sitio ha sido un poco revisar la historia del festival(...) El fin de una productora no tiene nada que ver con el fin de una fundación. Porque también está la creencia de que aquí trabajan miles de personas, hay miles de plata y todo, y eso es absolutamente falso. Aquí trabajamos pocas personas y por poca plata, esto es un apostolado del cuento. Ahora, las gratificaciones son muchas, porque nos va bien, pero es pura pasión”.

Refiriéndose ahora a los logros y objetivos cumplidos, Loreto Araya habla del orgullo que representa para ella el festival: “En Chile es tremendamente difícil que una iniciativa cultural se mantenga más de dos años. Aquí ha habido bienales de arte, bienales de diseño, para qué hablar de la famosa trienal de arte...y no pasan más allá de la tercera edición. Es difícil que un proyecto cultural dure año tras año. Vamos a cumplir 17 años, eso es una cosa que a mí me da profundo orgullo porque sé que no es fácil y sé que en Chile no sobreviven a la cuarta edición muchas iniciativas. Y lo otro, que sé lo difícil, lo caro, lo ocupado de los calendarios de las grandes compañías internacionales, pero para mí tener en Chile a Jean Fabre, a Frank Castorf, a la Pina Baush, etc. esos espectáculos son increíbles. Ir a verlos a sus países de orígenes es imposible para el 97% de los chilenos y tenerlos acá es tremendo, porque son unas compañías tremendas. Lo que ha

permitido todo esto son las bases sólidas de las directoras que son mujeres peleadoras, el tesón y la tozudez, porque tiene que estar acompañado de una cierta porfía, porque te dicen que no, todo te dice que no, pero tú sigues. Es un trabajo de hormiguita, yo veo que el equipo de trabajo que somos –que somos pocas personas para todo lo que movemos y hacemos- somos todas bien apasionadas, bien locas por esto, es como un apostolado, es una vocación de servicio, porque no te vas a hacer rico, pero tienes tantos otros beneficios, tantas otras alegrías del alma y no quiero sonar cliché, sino que realmente es así, cuando ves la gente que se puede beneficiar de esto, cuando haces una *Pequeña Gigante* y ves que el país entero sale afuera y lo pasan choncho, eso es impagable. Entonces tú dices bien, por aquí vamos, das algo. Uno no es actor, ni director, pero eres como el eslabón que permite que una cadena se pueda seguir desarrollando y entre el público y el artista necesariamente tiene que existir este eslabón, porque si no, no se conectan, entonces nuestro rol es catalizador y conector”.

Cuáles son los reales alcances y repercusiones, Cuánto hay de marketing y cuánto de efectividad en este proyecto son interrogantes a las que podremos encontrar repuestas con el transcurso de los años, cuándo sea posible ver hasta dónde puede crecer este festival y cuánto más puede adherirse a discursos de Estado sobre cultura. Por ahora lo que existe son opiniones divergentes que asocian los alcances, el éxito y modalidad de este festival a diferentes variables. Javier Ibacache dice: “Santiago a Mil es un evento y se lo vive como un evento. Lo que se posiciona es la marca Santiago a Mil como evento, que te vincula con las artes escénicas y eso se vincula con varios atributos, pero así mismo, dado que Santiago a Mil es un evento impulsado por una fundación privada, no es su misión hacerse cargo del posicionamiento del teatro en Chile, eso no debiera ser; sin embargo, es el evento que hoy día funciona como principal vitrina y el principal evento de convocatoria del teatro, lo que a uno lo lleva a pensar es que un modelo de Estado como el chileno, que podríamos decir que ha sido tan jibarizado en términos de la capacidad de acción, de la capacidad política, ese tipo de vacíos quedan y sólo se espera que, en este

modelo de Estado, sea la ciudadanía la que se haga cargo de esas funciones. Hasta ahora no veo tan claro que las herramientas que presta el Estado para eso sean suficientes”.

Para Ernesto Ottone, no se trata de entrar en un binarismo de blanco o negro: “yo creo que Santiago a Mil tiene varias virtudes y también tiene algunos defectos, como todo evento, como toda institución cultural, como toda política cultural. Ahora, yo soy de la idea de que entre más movimiento cultural se produzca, más se van a crear audiencias, de todas maneras, más va a haber una valoración de todo el proceso cultural dentro del país, cosa que durante años no pasaba, o sea, claramente durante los años 90’ el oscurantismo cultural era gigante. Se produce una democratización de la cultura y no una popularización. Para mí el problema de este último concepto es que significa que hay una alta y baja cultura, y esos esquemas murieron hace muchos siglos. Por lo tanto yo creo que iniciativas de esta índole hay que apoyarlas sí o sí, y ojalá que surgieran otras en otros momentos del año también”.

Santiago a Mil es, existe, se perfila titánico en sus alcances, se erige como una de las más grandes iniciativas privadas de artes escénicas en Chile, o por lo menos, como una de las de mayor notoriedad. A partir del análisis de su historia y de los pasos acelerados que lo llevan a convertirse en lo que es hoy, se revela como uno de los grandes aciertos de este festival el haber estado ‘en el momento preciso y en el lugar indicado’. Sus fundadoras han sabido leer los códigos que comenzaron a instalarse en la transición y adoptaron un discurso atractivo tanto para la empresa privada como para el mismo Estado, de acuerdo a los lineamientos de las actuales políticas culturales.

Su influencia en estas dos esferas no pasa desapercibida. Quienes se encuentran a cargo de su organización, las mentes detrás de este proyecto, han sabido comprender y aprovechar las oportunidades que ofrecía el contexto político. Si se habla de creación de audiencias, ellas tienen un discurso sobre el acceso, si se trata de insertar a Chile en los

circuitos internacionales de las artes escénicas, ellas ya han comenzado un camino a la internacionalización y han generado mecanismos para ello.

Sin embargo, más allá del discurso crítico propio del creador, es posible descubrir algunas arbitrariedades en su ejecución. Y una de las más evidentes pasa por los límites difusos que existen entre la productora Romero y Campbell y la fundación creada por sus mismas dueñas –el festival lo organiza Fundación Fitam y lo produce Romero y Campbell- porque los fines y métodos de una productora privada y los de una fundación cultural sin fines de lucro no son precisamente los mismos. A pesar de ello, la base de su instalación en el medio chileno –o santiaguino hasta el momento- es su esencia privada.

Y cada día más, el eje de las políticas culturales de Estado, desde su rol de fomento, son los privados, algo que no sólo ha sido esbozado por la nueva autoridad de cultura del nuevo gobierno, sino que ha sido parte fundamental dentro de las políticas culturales instauradas durante los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia. Esto a través del fomento de la participación financiera en cultura y del apoyo a espacios de gestión cultural como organizaciones o corporaciones privadas sin fines de lucro.

Surge entonces la pregunta de cómo abordar lo ético en la cultura ‘privatizada’ de hoy en día. Privatizada no otorgándole una carga inherentemente negativa, sino que dentro de un contexto de políticas públicas que fomentan la participación de privados como forma de evitar una mirada oficial sobre un área tan sutil como es la cultura.

Cuando hablamos de Santiago a Mil hablamos de un festival que nace con la democracia y camina a la par de los gobiernos concertacionistas y sus postulados sobre cultura. Éstos han sido plasmados en el accionar de Santiago a Mil. Y si siempre se sospechó de una afinidad entre Carmen Romero, su empresa, y los gobiernos de centro-izquierda, esta suspicacia alcanzó su Peak recién asumido el nuevo gobierno de derecha en Chile, cuando este mismo gobierno dio a conocer los giros a privados efectuados en

los últimos meses -antes de dejar el gobierno- por la ex Presidenta Michele Bachelet. Precisamente, casi un tercio de esos apresurados trasposos o subvenciones directas –hasta ahora un mecanismo legítimo dentro del país- fueron a parar a Festival Internacional Santiago a Mil.

Un análisis de este caso nos permite reflexionar también sobre las políticas de acceso, sobre lo que se gana y se pierde con la masividad, sobre el impacto real que puede tener un evento de esta magnitud -que no por eso deja de ser un evento-, sobre lo que significa e implica un real acceso y formación de audiencias –o lo que debiera significar-, sobre los cambios que experimentan las artes escénicas, en este caso, al aumentar sus proporciones físicas con la finalidad de lograr un mayor golpe de efecto. Sin dejar esto de lado, es imposible negar el aporte que significa Santiago a Mil a las artes escénicas en Chile, a la difusión del patrimonio teatral y al conocimiento e instalación de estas artes dentro del imaginario colectivo.

Qué tan preponderante será este festival en el futuro –si es que ya no lo es- es algo que podremos saber con el tiempo, así como también la relación que establecerá con el nuevo gobierno del Presidente Sebastián Piñera y sus lineamientos en cultura. Es también importante preguntarse si en este futuro habrá otras grandes instancias artísticas o si éstas seguirán concentradas en determinados eventos u organizaciones.

Las oportunidades de difusión para los nuevos artistas dependerán de esto, como así también el acceso de la población a bienes artísticos de calidad -más equitativos y transversales- y su consiguiente participación en los espacios que ofrece la institucionalidad cultural de este país.

ENTREVISTAS REALIZADAS POR LA AUTORA

Araya Ignat, Loreto. Septiembre de 2009

Barrales, Luis. Septiembre de 2009

Farías, Patricia. Septiembre de 2009

Garcés, Alejandra. Octubre de 2009

Griffero, Ramón. Agosto de 2009

Ibacache, Javier. Febrero de 2010

Malbrán, Rodrigo. Julio de 2009

Ottone, Ernesto. Agosto de 2009

Rivadeneira, Patricia. Enero de 2010

Weinstein, José. Septiembre de 2009

REFERENCIAS DOCUMENTALES

Alvarado, Rodrigo. *Acusan a jurado de Santiago a Mil*. [en línea] La Nación, 21 de octubre de 2008.

<http://www.lanacion.cl/prontus_noticias_v2/site/artic/20081020/pags/20081020204205.html> [Consulta: julio de 2009]

Alvarado, Rodrigo. *Hoy empieza la primera escuela de espectadores teatrales abierta a todo público* [en línea] La Nación Domingo, 4 de enero de 2008.

<http://www.lanacion.cl/prontus_noticias_v2/site/artic/20080103/pags/20080103204023.html> [Consulta: julio de 2009]

Alvarado, Rodrigo. *Teatro: Las tendencias del 2000*. [en línea] La Nación Domingo, 27 de diciembre de 2009. <<http://www.lanacion.cl/teatro-las-tendencias-del-2000/noticias/2009-12-26/165346.html>> [Consulta: diciembre de 2009]

Carmen Romero y el balance de Santiago a Mil: “Éste no es un festival del Estado”. [en línea] El Mercurio On Line, 28 de enero de 2008.

<<http://www.emol.com/noticias/magazine/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=290416>>
[Consulta: julio de 2009]

Catalán, C. y Torche, P. *Consumo cultural en Chile: miradas y perspectivas*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Estadísticas / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2005.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Cartografía Cultural de Chile: Lecturas cruzadas*. Santiago de Chile, 2003.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*. [En línea]

<<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text105.pdf>> [Consulta: junio de 2009]

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Ciudadanía, Participación y Cultura*. Santiago, LOM, 2008.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Gobierno Transparente. Registro de la Ley N° 19.862. [en línea] <<http://www.cnca.cl/transparenciaactiva2010/>> [Consulta: mayo de 2010]

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Industrias Culturales: un aporte al desarrollo*. Santiago, Lom Ediciones, 2005.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *La Cultura durante el Periodo de la transición a la democracia 1990-2005*. Santiago, 2006.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ley 20.285 sobre acceso a la información pública. [en línea] <<http://www.cnca.cl/transparenciaactiva2010/>> [Consulta: mayo de 2010]

Cultura Chile. *Andrés Pérez se fue en el mes del teatro* [en línea] <<http://www.telon.cl/gobierno2.htm>> [Consulta: julio de 2009]

García Canclini, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2007.

Gobierno Regional Metropolitano. Proyectos FNDR. [en línea] <<http://www.gobiernosantiago.cl/Paginas/contenido.aspx?p=97>> [Consulta: marzo de 2010]

Ippaso, Katia. *Le Voci Di Santiago. Dall' Italia al Cile lungo la rotta del teatro*. Roma, Ed. Ente Teatrale Italiano /Editoria & Spettacolo, 2009.

Letelier, Jorge. *El viaje de Cinema Utopia al Chile del Presente*. [en línea] La Tercera, 1 de enero de 2010. <http://latercera.com/contenido/1453_213881_9.shtml> [Consulta: Julio 2009]

Martinell, A. *Agentes y políticas culturales. Los ciclos de las políticas culturales* [en línea] España. <<http://www.consultoresculturales.com/documentos01.pdf>> [Consulta: mayo de 2009]

Mellado, Justo Pastor. *Textos de Batalla*. Santiago, Ed. Metales Pesados, 2009.

Ministerio de Hacienda. Gobierno Transparente. Registro de la Ley N°19.862. [en línea] <http://www.registros19862.cl/institucion/60801000> [Consulta: mayo de 2010]

Obregón, Pablo. *Gobierno de Bachelet cuadruplicó aportes a ONGs y fundaciones en sus últimos días*. [en línea] El Mercurio, 4 de abril de 2010.

<http://diario.elmercurio.com/2010/04/04/economia_y_negocios/_portada/noticias/18CE6B89-C9C3-4A4B-BC23-31036C15126D.htm> [Consulta: abril de 2010]

Santiago a Mil. *El Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil consagra su programación 2010 a los 200 años del teatro chileno*. [en línea] <<http://www.stgoamil.cl/blog/blog.html> . [Consulta: diciembre 2009]

Santiago a Mil. *Historia* [en línea] <http://www.santiagoamil.cl/es/?page_id=539> [Consulta: julio de 2009]

Santiago a Mil. *Presupuesto Festival 2010* [en línea] <http://www.santiagoamil.cl/es/?page_id=537> [Consulta: mayo de 2010]