



Teatro Municipal de Santiago y su crisis permanente: ¿La función debe continuar?

Memoria para optar al título de periodista

Maira Mora

Profesora guía: Ximena Póo

Santiago de Chile
2009

Agradecimientos

Antes que nada, quisiera agradecer a todas las personas claves para que este trabajo viera la luz. A Sergio, por su ayuda constante en estos duros meses; a mis padres, por su inquieta insistencia; a mis amigas, que de tanto en tanto se interesaban por mi interminable memoria; a Ronny y su infinita paciencia cada vez que me asaltaba una duda jurídica; a todos mis entrevistados, por entregarme su tiempo y su confianza para depositar en mí valiosa información; a mi profesora guía por darme ánimos cuando éstos ya escaseaban; a Trinidad Zaldívar, por enseñarme cómo enfrentar la historia; y a mis queridas amigas y compañeras de trabajo, por su constante preocupación y apoyo incondicional.

Índice

Introducción	6
Capítulo I: Recorrido histórico. Los primeros 100 años de vida del Teatro Municipal de Santiago	9
Chile en el siglo XIX: El nacimiento de una cultura docta musical	10
Otros teatros existentes en la capital y el germen del Teatro Municipal de Santiago	12
El Teatro Municipal como el lugar de la elite	16
El sistema de concesiones (1857 – 1927)	18
Las dificultades económicas surgidas para mantener el nuevo teatro	27
El incendio que destruyó al Teatro Municipal y su posterior reconstrucción	30
Crisis del sistema de concesiones y propuesta de cambio del modelo administrativo	32
El siglo XX y la emergencia de la cultura de masas	43
El surgimiento de la Orquesta Sinfónica Municipal	46
La creación del Instituto de Extensión Musical	52
El Instituto de Extensión Musical como el Proyecto de desarrollo de la vida musical chilena del siglo XX	56
El rol que jugó el Teatro Municipal en el proyecto del Instituto de Extensión Musical	62
El nacimiento de la Orquesta Filarmónica de Chile	63
Centenario del Teatro Municipal	68
La apuesta estatal por el fomento a la educación musical	70
La imperativa necesidad de renovación del lenguaje escénico	74
La creación de la Corporación Cultural de Santiago	75

Capítulo II: El Teatro Municipal como plataforma discursiva bajo la égida del movimiento popular y la crisis institucional	85
El Teatro Municipal en la época de la Unidad Popular	86
El Teatro Municipal de Santiago como plataforma discursiva	90
El Teatro Municipal a comienzos de la Dictadura Militar	94
Teatro Municipal: escenario de la legitimación simbólica del régimen militar	97
La carencia de una política cultural definida en la época del Régimen Militar	101
La ópera en el contexto del modelo económico neoliberal	107
Corporación Cultural de Santiago asume la tuición total del Teatro Municipal	112
La llegada de Carlos Bombal a la Corporación Cultural	113
Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago: marco legal	122
La llegada de Juan Pablo Izquierdo a la Orquesta Filarmónica	124
Los legados de la dictadura en el sistema musical chileno	131
Capítulo III: Los últimos años. Itinerario de una crisis permanente	137
El Teatro Municipal de Santiago en la transición a la democracia	138
Indicios de una crisis permanente: el conflicto de 1997	141
El primer gran conflicto del Teatro Municipal en democracia: la crisis de 1999	156
La herencia de Ravinet para el Teatro Municipal de Santiago	173
Modificación de la Ley de Donaciones culturales: La herida de muerte al mecenazgo cultural	181
El sueño de convertir el Teatro Municipal de Santiago en un Teatro Nacional	202
Raúl Alcaíno y la reingeniería del Teatro Municipal	213
Las bambalinas de la reingeniería de Alcaíno	227
La huella de Raúl Alcaíno tras su paso por la Municipalidad de Santiago	241
Los indicios del abrupto final	246

El verdadero adiós al sueño filarmónico	256
Los intentos de reconstrucción de la nueva Orquesta Filarmónica	268
150 años, el simulacro tras días de fiesta	279
Epílogo: Los acordes finales	282
Fuentes de investigación y Bibliografía	286
Anexos	294

Introducción

En 1857, la imponente figura del Teatro Municipal de Santiago se recortaba sobre un paisaje de casas bajas de adobe y un peñón deshabitado y carente de belleza. Con él, había nacido a la vida capitalina un edificio que albergaría no sólo las manifestaciones más grandes de la música sinfónica, la ópera y el ballet, sino que a la par hospedaría entre sus paredes parte importante de la historia política y social de Chile. Repasando sus más de 150 años de vida, nos encontramos con que el Teatro Municipal ha sido más que una sede política o un lugar de encuentro para determinado espectro social, sobrepasando su función meramente cultural para convertirse más bien en el reflejo vivo de cada época del desarrollo social, económico y cultural del país. El Teatro Municipal es, sin lugar a dudas, “un espacio arquitectónico cargado de significados socialmente compartidos”¹, o en otras palabras, un espacio de representatividad de la sociedad chilena.

Su innegable belleza externa no lo ha librado de estar obligado a tolerar innumerables reveses y catástrofes que han amenazado seriamente y en múltiples oportunidades la permanencia de este proyecto cultural. Y es que el Teatro Municipal de Santiago ha sufrido el impacto de incendios, terremotos, quiebras económicas, crisis artísticas, deterioros del tiempo y los violentos embates de la política. Tal como alguna vez señaló Joaquín Edwards Bello en sus crónicas sobre el Teatro Municipal, “nació hermoso y la mala suerte lo persigue”², pero felizmente, “a todo sobrevivió, incluso al tiempo y a los hombres”³.

A lo largo de su existencia, el Teatro Municipal “desde su inmensidad ha visto transformarse Santiago de una ciudad colonial, de vida apacible y parroquial, a una urbe progresista y bulliciosa; de un público con afán de lucir a otro culto y exigente que pide cada vez

¹ González, Juan Pablo y Claudio Rolle. Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. Ed. Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, Santiago, 2005. p. 293. Citado en: Cecilia Valdés, *Una luz que no se extingue*. Tesis para optar al grado de licenciado en historia. Universidad Finis Terrae, Santiago, 2006. p. 8

² Edwards Bello, Joaquín. *Nuevas crónicas*. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1965. p. 165

³ Cánepa Guzmán, Mario. *El Teatro Municipal en sus 125 años de sufrimientos y esplendor*, Editorial del Pacífico, Santiago, 1985. p. 117

mejores intérpretes, más avances escénicos y modernos juegos de luces"⁴, pero también atravesando por todos los colores políticos ha debido someterse a duros embates que nada tienen que ver con la esfera artística.

Como tantos otros aspectos de la vida social, cívica y cultural de Chile, el Teatro Municipal no quedó ajeno a la profunda reestructuración que sufrió la fisonomía del país con el violento arribo de la dictadura, y posteriormente, con la implementación del modelo económico neoliberal y su principal sustentador en el país: la Constitución de 1980. A través de acciones concretas y extremadamente estratégicas, el régimen autoritario de Pinochet modificó de manera sustancial los modos de operar en las distintas esferas de la vida social, lo que generó múltiples efectos negativos a largo plazo⁵. Indudablemente las consecuencias de esta violenta transformación persisten hasta hoy, algunas de un modo soterrado y otras de manera evidente y vergonzosa: sin ir más lejos, la crisis endémica que ha aquejado al Teatro Municipal de Santiago en los últimos años es una de las tantas consecuencias de la dictadura.

A lo largo de estas páginas, propongo la inmersión en un viaje histórico que dará cuenta del modo de funcionamiento del Teatro Municipal en sus diversas etapas, procurando siempre determinar las causas de la inestabilidad económica y administrativa que lo han aquejado a lo largo de su existencia, y es que por una vez hay que hacerse cargo de contar la historia que nadie quiere mirar a la cara. Para enfrentarme a esta titánica labor, me avoqué a realizar una minuciosa investigación que contempló tanto fuentes documentales como el contacto vivo con diversos entrevistados, lo que me permitió acceder a una visión global de mi objeto de estudio. Indudablemente, muchas cosas tuvieron que quedar fuera de esta investigación, y es que no es posible recuperar en toda su dimensión la historia para plasmarla en el papel y evitar así el olvido, sin embargo cada una de las páginas siguientes intenta ser un retrato fiel de los hechos

⁴ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 117-118

⁵ Educación y salud son quizás los derechos que han acusado de un modo más grave los efectos de la privatización. Como siempre, son los sectores de menores recursos quienes son los mayores perjudicados.

ocurridos. En ese sentido y a causa de la posibilidad de acceso, la primera parte de esta memoria está dominada por una revisión de fuentes puramente documentales, mientras que con posterioridad adquiere fuerza en el relato la construcción coral avalada por una multiplicidad de voces, cada una de las cuales pertenece a un testigo de esta historia. No es menor el protagonismo de la prensa escrita en la reconstrucción de los hechos, pues en este trabajo queda demostrado indiscutiblemente que los medios de comunicación juegan un rol clave en la construcción social de una determinada realidad.

Por último, es válido mencionar que a pesar del aparente exceso de positivismo en este trabajo, mi intención de fondo era además otorgar un espacio a lo que de verdad importa: el cómo y por qué la sociedad actúa como actúa, para así configurar lo que es o fue, pues en definitiva, ahí está lo medular para conocer lo que es.

**Capítulo I: Recorrido histórico. Los primeros 100 años de vida del Teatro
Municipal de Santiago**

Chile en el siglo XIX: El nacimiento de una cultura docta musical

La compleja y riquísima creación musical que denominamos ópera, tiene sus antecedentes en Chile alrededor de 1825. Isidora Zegers, hija de un diplomático flamenco, nacida en Madrid y poseedora de un gran acervo cultural y talento vocal, estudió canto, guitarra, arpa y piano en París antes de embarcarse rumbo a Santiago debido al trabajo de su padre. Una vez en Chile, comienza a ejercer una importante labor de difusión lírica junto a una gran influencia en la floreciente actividad musical de la capital. En esa época ya eran habituales las reuniones sociales en las que se interpretaban obras de los grandes compositores, y fue precisamente en éstas donde Isidora Zegers promovió la incorporación de la ópera. Entonces no tardaron en aparecer en estos conciertos las arias, duetos y piezas de conjunto. A partir de ese momento, la afición por la música docta y el *bel canto* tuvo tal auge en el país que en 1827 se creó la Sociedad Filarmónica, entidad dedicada a la difusión de la música y tras cuya fundación estuvo Zegers. Con estos significativos hechos podemos decir entonces que la ópera había llegado para quedarse.

Sin embargo, no fue sino hasta 1830 cuando llega por primera vez a Valparaíso la compañía lírica italiana Pezzoni-Bettali integrada por cuatro cantantes. Si bien la compañía estaba de paso por la ciudad porque su destino final era Lima, el interesado público porteño no iba a dejar pasar la oportunidad de poder oírla. La esperada presentación, anunciada públicamente en *El Mercurio*, se llevó a cabo en la mansión de los hermanos José y Manuel Cifuentes, lugar donde el cenáculo musical se reunía periódicamente no sin antes haber pagado su entrada. La compañía lírica presentó en aquella oportunidad el *Engaño Feliz*, ópera semibufa de Rossini, siendo esa la primera representación de una ópera completa en nuestro país.

El espectáculo tuvo una favorable acogida por parte del público, pues la compañía continuó presentándose en Valparaíso y estrenó posteriormente fragmentos de *El barbero de Sevilla* y *La urraca ladrona*, ambas también de Rossini.

Apenas se tuvo conocimiento en Santiago de las actuaciones realizadas por la compañía lírica en Valparaíso se iniciaron las gestiones para que ésta también actuase en la capital. El lugar escogido fue el Teatro Principal, al cual llegó un numeroso público tanto de conocedores de la ópera como de curiosos y futuros nuevos adeptos. Era junio de 1830.

A pesar del éxito cosechado en Valparaíso, el espectáculo dado en la capital careció de toda calidad. José Joaquín de Mora, conocido intelectual y político, comentó sobre el elenco que “hacia los papeles de tenor, Pezzoni, que cantaba de oído, sin saber de música, daba tremendos gritos y los espectadores se movían a risa o a la compasión viéndolo en un estado de tal paroxismo pronto a reventar; los demás miembros de la compañía no eran cantantes ni actores, eran audaces calaveras que lo intentaban todo y que ni siquiera alcanzaban a parodiar pobremente la ópera”.⁶

Y continúa: “Jamás habíamos oído aquí berrear, mugir, desgañitarse como estamos oyendo ahora”.⁷ La mediocridad del elenco, la poca seriedad del espectáculo, la improvisación con que los intérpretes salían a escena por falta de ensayos rigurosos y la integración en los coros de cantantes nacionales más ligadas a la zamacueca que a la ópera, dieron por resultado que “la impresión que dejó esta compañía fue tan desagradable, que el público se formó la idea de que nada había más insufrible que un espectáculo lírico, no pudiendo imaginarse que existieran cantantes que pudieran contentar al menos exigente”.⁸ A pesar del desastre manifiesto, esta compañía actuó durante nueve meses en Santiago, y es que la novedad del espectáculo y por qué no decirlo, el afán de divertirse, aseguró la concurrencia del público a estas presentaciones.

⁶ Cánepa Guzmán, Mario. *La ópera en Chile*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1976. p. 14

⁷ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 16

⁸ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 15

Luego de esa deplorable experiencia, no hubo en el país espectáculos de ópera sino hasta 13 años después, con ocasión de la llegada al país de la compañía lírica italiana dirigida por Rafael Pantanelli. Fue la propia Isidora Zegers junto al pintor alemán Mauricio Rugendas quienes consiguieron que este conjunto arribara a Chile en 1844, y a diferencia de su precedente, esta vez se trataba de una compañía lírica de calidad. La mala impresión con respecto a la ópera con que se pudo haber quedado el público chileno fue totalmente revertida con esta nueva compañía, para la cual los elogios en la prensa no se hicieron esperar. El elenco dirigido por Rafael Pantanelli causó tal impacto que “la ciudad toda se trastornó y la juventud desenganchaba los caballos de los coches de las divas para reemplazarlos en su trotar”.⁹ El entusiasmo y arrebató provocado en la sociedad santiaguina por esta compañía fue tanto que alcanzó niveles de paroxismo: “Los diarios discutían y polemizaban y algunos, como *El Siglo*, pedían con urgencia al gobierno que decretara el italiano como idioma oficial del país, para que los niños pudieran comprender las óperas y nuestros compositores las escribieran directamente en dicho idioma”.¹⁰

Como se puede percibir, la compañía dirigida por Rafael Pantanelli jugó un rol muy importante en la escena musical chilena, al punto tal que serían ellos los encargados de inaugurar el Teatro Municipal de Santiago en septiembre de 1857.

Otros teatros existentes en la capital y el germen del Teatro Municipal de Santiago

En la década de 1850, la temporada lírica santiaguina se llevaba a cabo en el llamado Teatro Principal, un antiguo edificio que estaba ubicado al fondo de la clausurada Universidad de San Felipe, lugar donde sesionaba la Cámara de Diputados. Este teatro había sido remodelado gracias a la iniciativa de José Zegers y Francisco Fernández Rodella, ambos empresarios, pero

⁹ Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1957. p. 17

¹⁰ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 26

no contaba con las características ni la comodidad que requiere un teatro de ópera y peor aún, había sido amenazado de demolición. Cuatro años antes, en 1846, se había iniciado la construcción de una sala que reemplazara al Teatro Principal. Animados por la existencia y ejemplo que constituía el lujoso Teatro de la Victoria de Valparaíso, Manuel y Nicolás Vargas junto a Nicanor de la Sotta dieron vida al proyecto de construcción del Teatro de la República, el cual reemplazaría al derruido edificio contiguo a la Universidad. El nuevo teatro se levantó gracias a los fondos aportados por el padre de uno de estos tres jóvenes de la alta sociedad santiaguina y fue inaugurado el 17 de septiembre de 1848 con la asistencia del por entonces presidente Manuel Bulnes. Sin embargo esta entusiasta iniciativa terminó en catástrofe financiera pues debido a los altos sueldos que se les pagaban a los intérpretes la empresa quebró al poco tiempo, debido a lo cual en mayo de 1853 el Teatro de la República debió ser rematado. A pesar del fracaso económico, cabe destacar que la iniciativa de construir y administrar un teatro para ópera nació y fue financiada por particulares, cuestión que fue recurrente en esa época.

Luego del remate del Teatro de la República éste pasó a manos de Rafael Pantanelli. Con su administración, este recinto se convirtió en el lugar predilecto de los espectáculos líricos de la capital; sin embargo y gracias a los avances en la construcción de un nuevo edificio, el Teatro de la República tenía sus días contados.

Los antecedentes del futuro Teatro Municipal estaban sentados hace años atrás. El 24 de septiembre de 1847 se publicó en *El Araucano* un mensaje del presidente Manuel Bulnes dirigido a ambas Cámaras del Congreso, en el cual pedía autorización para ceder a la Municipalidad de Santiago el terreno y edificio de la antigua Universidad de San Felipe con el objetivo específico de construir ahí un nuevo teatro para la ópera. El mensaje del presidente decía: "El edificio de madera que hoy sirve de teatro, tan indigno de la capital, es provisional; y no es extraño que amenace ruina. Largos años hace que, para llenar la necesidad de un edificio adecuado, se forman proyectos más o menos realizables, que jamás han llegado a ponerse en

ejecución; porque, en realidad, una empresa de esta clase es todavía y será por mucho tiempo superior a las fuerzas de los particulares, y la capital tendrá que carecer de un teatro correspondiente a su importancia y población. Por estos motivos, deseoso el Gobierno de remover los obstáculos que se presentan, cree que no podría tocarse por ahora otro arbitrio más expedito y menos costoso al Erario, que ceder a la Municipalidad de Santiago el local en donde hoy existe el local provisional, a fin de que ella con más facilidad arbitre los medios de satisfacer las necesidades que lamentamos".¹¹

En el gesto de Bulnes estaba inscrito el convencimiento y creencia en el poder civilizador de la cultura y las artes, y más de una vez aludió públicamente al carácter educativo y moralizante de las artes escénicas. Manuel Bulnes creía firmemente que eran los gobiernos quienes debían promover las artes, "este elemento creador que desenvuelve la parte noble de la naturaleza humana, que concibe en su pureza y perfección la belleza física y moral, y presenta a la imitación del hombre moderno un modelo más acabado de su ser".¹²

A pesar del impulso presidencial, tuvieron que pasar varios años más para que el proyecto definitivo de construcción se concretara, aunque a esas alturas ya no cabían dudas de la evidente necesidad de contar con un recinto apto para la presentación de espectáculos líricos, y es que ya a mediados del siglo XIX asistir al teatro se había transformado en una necesidad social y cultural.

En 1852, los empresarios que dirigían el Teatro Principal junto a Javier y Nicolás Zañartu, presentaron a la Municipalidad un proyecto para levantar el futuro teatro capitalino según un plano realizado por arquitectos ingleses. La propuesta fue discutida en el municipio en sesión del 23 de julio de ese año, pero puesto que no hubo un acuerdo final entre las partes, el 22 de diciembre fue aprobado por decreto que sería la misma Municipalidad de Santiago quien tomaría a su cargo la construcción del nuevo teatro. Este decreto, firmado por el presidente

¹¹Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 47

¹² Zaldívar, Trinidad et al. *Teatro Municipal de Santiago: 150 años*. Santiago, Quebecor World Chile, 2008. p.86

Manuel Montt y por su ministro Antonio Varas, establecía que se le haría un empréstito de \$50.000 a la corporación edilicia para asumir los gastos de la construcción.

Instalados en un contexto sociocultural marcado por la influencia europea, no es de extrañar que se le haya encargado a François Brunet de Baines, arquitecto francés contratado por el gobierno, y a Augusto Charme, ingeniero también de origen francés, la realización de los planos del edificio y del presupuesto para su construcción. La propuesta presentada por ambos encontró amplio rechazo en la figura del regidor Tagle, quien argumentó en contra del proyecto su alto costo en relación a la escasa capacidad del teatro planeado, cuyas localidades habían sido fijadas en 1036. A pesar de este revés, la construcción comenzó el 10 de septiembre de 1853 según los planos de Brunet de Baines, siendo terminada la obra gruesa recién en 1856. En ese momento, nuevamente fue necesario recurrir a un empréstito para poder financiar las lujosas terminaciones, pues "la ilustre Municipalidad, con excelente criterio, vio la necesidad de contratar artistas especializados que se hicieran cargo de la decoración interior de la sala y de las escenografías indispensables para la calidad refinada de los espectáculos del nuevo teatro".¹³

Fue precisamente la llamada calidad refinada de los espectáculos que se presentarían junto a la preocupación por asegurar una lujosa decoración interior lo que llevaría a recurrir desde la construcción misma del teatro a la presencia de artistas y maestros extranjeros, sentando desde el comienzo una lógica de importación constante que incluyó también a músicos y cantantes, lo que encareció enormemente tanto su edificación como su funcionamiento posterior.

La decisión de levantar un recinto que no tuviese comparación con otro existente en la capital en términos de lujo y comodidades llevó a que en la construcción del Teatro Municipal no se escatimara en gastos. Baste decir que todos los decorados, tapicerías y lámparas, además de los maestros, fueron traídos de Europa. El nuevo teatro contó no sólo con los más lujosos y ricos ornamentos, sino también con una de las novedades más importantes de la época: la iluminación

¹³ Pereira Salas, Eugenio. Op. cit. p. 60

a gas hidrógeno. La enorme y majestuosa lámpara a gas que colgaba en el centro de la sala¹⁴, fue una de las cosas que más impresionó a los asistentes a la inauguración del teatro, para quienes “la iluminación de gas hidrógeno operaba una verdadera metamorfosis, parecía que la noche hubiera sido reemplazada por el día, tanta era la pureza y claridad argentina de la luz que formaba con sus destellos un soberbio manto de plata que envolvía a los espectadores”.¹⁵

El Teatro Municipal como el lugar de la elite

La esperada inauguración del Teatro Municipal de Santiago ocurrió el 17 de septiembre de 1857 con la presencia del presidente de la República, don Manuel Montt, sus ministros y unos maravillados 2500 espectadores, quienes atestaron esa noche la sala principal. La ópera elegida para tan importante ocasión fue *Ermani* de Giuseppe Verdi.

Pocos días después de su inauguración se realizó en el teatro un baile de gala, hecho que marcaría el lugar como el punto de encuentro de la aristocracia santiaguina del siglo XIX. El Teatro Municipal de Santiago se consolidaría rápidamente como el centro de socialización de la elite criolla, su lugar privilegiado no sólo en términos recreativos y artísticos, porque si bien entre sus asistentes había verdaderos amantes de la ópera, no se puede negar que asistir a este tipo de espectáculos estaba directamente relacionado con la exhibición pública de un determinado estatus social. Mientras la elite hacía suyos los palcos del teatro, “arriba, en galería, se encontraban los verdaderos amantes de la ópera: profesores enlevitados y la juventud de clase media, alumnos de la Universidad de Chile y del Conservatorio Nacional de Música”.¹⁶

En cambio, para la aristocracia criolla ir a la ópera significaba ante todo un evento social, al que la gente acudía no sólo para admirar el despliegue de las voces o una cuidada escenografía, sino que para lucirse, ver y ser vistos: “En los palcos se conversaba, se

¹⁴ Y que según consigna el historiador Eugenio Pereira Salas, costó la no módica suma de 20.000 francos.

¹⁵ Pereira Salas, Eugenio. Op. cit. p. 62

¹⁶ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 51

coqueteaba y se pololeaba. Considerando que las luces no se apagaban como ahora, debido a que era luz de gas, se disponía de una hermosa visual para observar los palcos desde la platea y desde éstos a todas las localidades (...) en nuestro teatro, mientras los líricos gastaban sus mejores esfuerzos por agradar, en los palcos y en la sala se conversaba sin prestarles la menor atención".¹⁷

La preocupación por no quedar fuera de tan importante evento social hizo que el remate de palcos fuese una práctica común en el siglo XIX y comienzos del XX. Las familias más acaudaladas de la sociedad santiaguina estaban dispuestas a pagar altas sumas de dinero para adjudicarse ciertas localidades, lo que les aseguraba de paso visibilidad pública a través del periódico, y es que "una vez adquiridos los palcos, los nombres de los afortunados aparecían en distintos medios de prensa".¹⁸

Para una familia de la aristocracia criolla tener que vender su palco por razones económicas suponía quedar expuesta a la humillación pública y para quien lo adquiría equivalía a la posibilidad de ascender a través del dinero en la escala social. Tal como consigna Joaquín Edwards Bello en sus crónicas, "famoso fue en Santiago el remate de un palco *baignoire* por un nuevo multimillonario de Angol, el señor Bunster. El palco, que hasta entonces fue exclusivo de la familia E.M.C., pasó al señor Bunster mediante la suma de sesenta mil pesos oro. La noticia, para ese tiempo, valía tanto como la del descubrimiento de la bomba atómica".¹⁹

Carruajes detenidos hasta la medianoche frente al teatro sólo para andar tres cuerdas, joyas, elegancia, flores y vanidad eran la tónica de esos años. El constante despliegue de una exhibición pública de estatus y poder, justifican aseverar que en sus primeros años, el Teatro Municipal nunca fue concebido como un lugar para la mera entretención, sino más bien como el espacio exhibitivo del grupo social dominante.

¹⁷ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 51

¹⁸ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 95

¹⁹ Edwards Bello, Joaquín. Op. cit. p.167

El sistema de concesiones (1857 – 1927)

Si bien el Teatro Municipal dependía de la Municipalidad de Santiago, ya desde su primer año de funcionamiento se determinó que éste operaría en base a arriendos a largo plazo concedidos a los empresarios que quisiesen hacerse cargo de esa responsabilidad. Para el año 1857, en el cual este recinto abrió sus puertas por primera vez, la alcaldía ya contaba con una Comisión de Teatros y Entretenciones Públicas, organismo encargado de supervisar todos los establecimientos de esparcimiento de la capital. Sería esta misma comisión dependiente de la municipalidad la responsable de elegir en base a diversas propuestas los empresarios que gestionarían la actividad artística del Teatro, así como también se haría cargo de designar a su administrador.

Sin dejar prácticamente nada al azar, los contratos estipulados por la municipalidad contaban con múltiples cláusulas a cuyo cumplimiento estricto debía comprometerse cada empresario, puesto que de no cumplir con los artículos contemplados en las bases, la alcaldía tenía derecho a dar término arbitrariamente al contrato y llamar a nuevo concurso público: “Los contratos que debían firmar los concesionarios eran muy meticulosos; especificaban la cantidad, calidad y tipo de cantantes, músicos, bailarines y enseres que debían incluir las compañías. También obligaban a estrenar cierta cantidad de títulos cada temporada”.²⁰

Por otra parte, para financiar el funcionamiento del Teatro los empresarios recibían la recaudación por la venta de entradas más un subsidio municipal proveniente del remate de palcos, con dos condiciones: la municipalidad era quien establecía el precio máximo de las entradas y se reservaba para sí los mejores palcos del Teatro. A pesar de todas estas restricciones y la evidencia de múltiples intentos fallidos que terminaron en estrepitosas ruinas económicas, nunca faltaron empresarios dispuestos a correr el riesgo.

²⁰ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 95

Para tomar una decisión definitiva, los miembros de la Comisión de Teatros y Entretenimientos Públicos se daban a la tarea de analizar concienzudamente cada una de las propuestas presentadas por los empresarios interesados en adjudicarse la concesión. Estas propuestas tenían el formato de largas cartas en las que se planteaba detalladamente todo lo que el empresario ofrecía para una determinada temporada lírica, así como también los beneficios que le reportaría al Teatro y al público si su proyecto era aceptado. Para dar cuenta cabal del estilo de estas cartas y el nivel de exigencias estipuladas en las bases para el arriendo a concesión del Teatro, incluyo a continuación una transcripción parcial de una de estas propuestas, fechada en 1894²¹.

“Fabio de Petris en representación de Don Daniel Antonietti, según se comprueba con el cablegrama adjunto, i protestando presentar poder otorgado en instrumento público a Uds. respetuosamente digo:

Que deseando tomar la empresa del Teatro Municipal durante el trienio de 1895- 1897, vengo en solicitarlo de Uds. i al efecto, formulo la propuesta que sigue:

Art. I. Declaro previamente que acepto en todas sus partes las condiciones i obligaciones contenidas en las bases que para la concesión del uso del teatro ha acordado la I. Municipalidad.

Art. II. Me comprometo a hacer funcionar en el mencionado teatro en cada uno de los años indicados i en conformidad a lo establecido en el art. 5º de las bases, compañías líricas italianas de grande ópera, las que por la calidad de sus artistas i por la homogeneidad de sus conjuntos se encuentren al nivel de las mejores que hasta el día hayan en él actuado.

Art III. El personal mínimo de esas compañías será:

²¹ El presente texto fue obtenido durante una etapa de mi investigación desarrollada al interior del Teatro Municipal de Santiago, entidad que conserva sus documentos administrativos en formato papel agrupados en gruesos tomos empastados bajo el título de Actas del Teatro Municipal. Estos documentos datan desde mediados del siglo XIX, fueron escritos a mano y por ende no forman parte de un texto impreso por alguna editorial, razón por la cual omito los números de página y demás datos relativos a las citas de libros.

Un soprano dramático

Un soprano ligero

Un contralto

Un mezzo-soprano

Dos primeros tenores dramáticos

Dos primeros barítonos

Dos primeros bajos

Un bajo genérico

Una dama comprimaria

Un tenor comprimario

Dos maestros concertadores directores de orquesta

50 profesores de orquesta

60 coristas de ambos sexos

12 bailarinas

Art. IV. El repertorio de cada temporada lo elegiré de entre las óperas siguientes ya dadas en el Municipal, tomando mui en cuenta las preferencias del público, las condiciones i facultades especiales de los artistas i la renovación posible del repertorio conocido (...)

Art. V. Me obligo a incluir en el repertorio de cada año las seis óperas que la I.C. de T. me indique, elejidas de entre las enumeradas en el artículo anterior, sacadas dos de cada grupo. La no representación de cada una de estas seis óperas en la temporada correspondiente será penada con una multa de 500 pesos.

Art. VI. Me comprometo a poner en escena en cada una de las temporadas a lo menos dos óperas nuevas en Chile, elejidas de entre las siguientes (...)

La elección de esas dos óperas que como mínimum ofresco se hará por la I.C. de T. i la no representación de cada una de ellas será penada con una multa de 2000 pesos.

Art. VII. La subvención de que se hace mérito en el art. 24 de las bases, se me acordará solo en el caso que la compañía que presente oídas ya todos sus artistas en las seis primeras funciones haya merecido la aceptación del público i de la I. Municipalidad. Si esa aceptación no se ha producido, acepto la supresión de la subvención, sin perjuicio de las demás disposiciones establecidas en las bases.

Art. VIII. Si la compañía a pesar del voto aprobatorio en las funciones de prueba, no se espidiere en el resto de la temporada de una manera satisfactoria, podrá la I. Municipalidad a la conclusión de ella rescindir el presente contrato.

Art. IX. Me comprometo a mejorar sustancialmente los cuerpos de orquesta i de coros, mejorando y aumentando sus respectivos personales. A este efecto, sin perjuicio de lo nuevo que haré venir, fundaré para el perfeccionamiento paulatino de los elementos existentes en el país, una escuela instrumental y otra de canto coral. Esta última principiará a funcionar en el mes de enero próximo fecha en que también comenzará la preparación de los coros de que hasta ese momento se pueda disponer.

Art. X. Renovaré, aumentaré i mejoraré la utilería, los trajes de las diversas óperas i mui en especial i en absoluto el vestuario del cuerpo de baile e introduciré mejoras análogas en las decoraciones escénicas".²²

Para realizar un análisis del modo de funcionamiento del Teatro Municipal en esa primera etapa con el objetivo de determinar las causas que explican la inestabilidad económica que lo aquejó ya desde sus inicios, es importante notar el hecho de que en la propuesta presentada por Fabio de Petris en representación del empresario Daniel Antonietti, se haya

²² Actas del Teatro Municipal. Concesionarios Teatro. 1887-1921. Aunque es algo que salta a la vista, cabe mencionar que me permití conservar íntegramente el modo de escritura de la época.

incluido la frase "tomando mui en cuenta las preferencias del público", y es que el gusto, la opinión y las preferencias de quienes asistían al Teatro eran un asunto que no podía dejar de ser considerado por los empresarios a cargo de su concesión. Si la compañía contratada no contaba con la aceptación del público ni de la Municipalidad, el empresario debía aceptar la supresión de la subvención correspondiente al remate de palcos, acatar cambios en el elenco propuestos por la municipalidad o en el peor de los casos, la cancelación de su contrato:

*"La Ilustre Municipalidad se reserva la facultad de juzgar la calidad de los artistas pudiendo exigir el cambio de los que crea convenientes. Si el empresario no efectuara el cambio en el término que se le designe, la Municipalidad tendrá derecho para dar por terminado el contrato sin necesidad de juicio i sin perjuicio de las demás responsabilidades que afecten a los empresarios por su falta de cumplimiento"*²³.

Lo anterior se justifica plenamente si consideramos que una de las causas de las repetidas quiebras económicas que aquejaron a los empresarios que se hacían cargo de la concesión del Teatro era precisamente la falta de público. Según historiadores que se dedicaron a realizar investigaciones sobre el Teatro Municipal -tales como Eugenio Pereira Salas y Mario Cánepa Guzmán- en la única fecha en que el Teatro se llenaba por completo era el 18 de septiembre. En una cita a Ramón Subercaseaux, Cánepa escribe: "Los palcos se llenaban en todas las funciones porque eran de propiedad inamovible de sus titulares, los cuales pagaban, además, muy poca cosa por la entrada. Pero no sucedía otro tanto en la platea y por eso se la veía siempre en gran parte vacía, fuera de los domingos y de los días del Dieciocho".²⁴

Las razones que explicarían la escasez de público son diversas, pero entre éstas resaltan la presencia de audiencias cada vez más exigentes, que ante malas presentaciones, obras poco ensayadas o cantantes que no llenasen sus expectativas no dudaban en expresar su malestar con estruendosas rechiflas o a través de la prensa. Otro factor que incidió mucho en la

²³ Ibid.

²⁴ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 51

merma de público fue la constante repetición del mismo repertorio año tras año, cuestión que fue debatida y expuesta en la prensa de la época. En un artículo titulado *La música y los aficionados*, Pedro Nolasco Cruz señaló: "Quiebran las empresas, renuévanse las compañías, transcurren los años, cierra y abre sus puertas el teatro y *Rigoletto*, *Ernani*, *El Trovador* y *La Traviata* (ésta sobre todo) continúan siendo el pan nuestro de cada día para los que frecuentan el teatro. Clama el público, dice que está aburrido a más no poder, y la amable empresa, teniendo siempre en vista el público interés, anuncia en los carteles: *La Traviata* a petición general. ¿Llega de Europa una soprano? Hará irremisiblemente su estreno en *La Traviata*. ¿Llega un tenor, un barítono, una contralto? Allí está *El Trovador* y *Rigoletto*, para lo que se ofrezca. Ahora, como antes, Verdi reina en él de una manera absoluta".²⁵

Considerando que la temporada lírica generalmente no estaba distribuida a lo largo de todo el año sino que se concentraba sólo en algunos meses, sorprende el alto número de funciones por año que se realizaban, cifra no equivalente al número de obras representadas. Mientras los contratos firmados por los empresarios establecían que el número de representaciones no podía ser menor de 80 ni mayor de 100, la cantidad de obras rondaba los seis títulos en el caso de las reposiciones y dos en el caso de los estrenos, es decir, ocho óperas por año. Además, era muy probable que gran parte de una programación se repitiera prácticamente sin variaciones en la temporada siguiente (con excepción de los estrenos), y peor aún, al posible y muy justificado aburrimiento del público a causa de la escasa novedad entre una temporada y otra, se suma el hecho de que "las obras se presentaban todos los días con los mismos cantantes y con pequeñas variaciones en el elenco".²⁶

Así las cosas, había empresarios que se iban a la quiebra y otros que se hacían millonarios. Una clave para entender esto es que los empresarios concesionarios del Teatro eran al mismo tiempo los directores artísticos de éste, por lo que el éxito o fracaso de las temporadas

²⁵ Citado por Mario Cánepa Guzmán en *La ópera en Chile*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1976. p. 83-84.

²⁶ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 99

liricas dependía de las decisiones que tomaran en cuanto a qué compañía contratar, qué repertorio proponer por temporada y en qué medida satisfacían los gustos del público. Pero a pesar de todas esas previsiones el factor suerte también tenía mucha incidencia, porque contratiempos tales como enfermedades o inclemencias imprevisibles del clima que pudiesen afectar a la compañía durante su travesía hacia Chile no dejaban de tener un peso considerable.²⁷

En definitiva, la oscilación en la calidad de los artistas y el continuo aburrimiento del público traían como consecuencia una entrada de dinero poco estable para el Teatro y en consecuencia sucesivos fracasos económicos. Por oposición, me atrevería a decir que las direcciones exitosas –que sí las hubo- estuvieron caracterizadas por haber estado a cargo de hombres que no sólo eran avezados empresarios, sino que también eran músicos, y por ende, personas que se preocuparon por mantener altos estándares artísticos en el desempeño de las compañías y que por experiencia sabían cómo mantener al público satisfecho. Tal fue el caso de Arturo Padovani, quien además de ser empresario del Teatro Municipal era maestro director de orquesta.

Cuando Padovani solicitó a la Comisión de Teatros el arrendamiento del Municipal, argumentó que "*mis conocimientos profesionales, mis numerosas relaciones en el extranjero i el estudio práctico del gusto del público de Santiago en materia de artistas, me colocan en situación de poder asegurar a Ud. que el cuadro artístico que ofrezco será de los mejores que, hasta aquí, hayan venido al teatro*".²⁸ Para esa concesión correspondiente al trienio 1898, 1899 y 1900, la empresa compuesta por Lorenzo Lalloni y Arturo Padovani ofreció estrenar diez óperas nuevas. En relación a la propuesta presentada para las reposiciones de obras, afirmaron que "*el repertorio de las óperas que daremos lo elejiremos de preferencia entre las obras que han sido*

²⁷ No es menor el hecho de que hasta 1910, el cruce desde Argentina hacia Chile -luego de que las compañías hubiesen llegado a ese país por el mar- debía hacerse a lomo de mula atravesando la pampa y la cordillera en un viaje de seis horas de duración.

²⁸ Actas del Teatro Municipal. Museo y archivo.

de mayor aceptación i de más agrado del público, como ser: Gioconda, Africana, Hugonotes, Tannhauser, Aida, Guillermo Tell, Lohengrin, Re di Lahore, Andrea Chenier, Mefistófeles, Guarany, Don Carlos, Otello, Vespri Siciliani, La Forza del Destino, Roberto il Diabolo, I Due Foscari, Macbeth, Trovatore, Hernani, Ballo in Maschera, Jullieta e Romeo, Manon Lescaut, Caballería Rusticana, Pagliacci, Carmen, Fausto, Mignon, etc, etc".²⁹

Esta no corta lista de óperas ya estrenadas en el país pone de manifiesto que el público chileno estaba en pleno conocimiento no sólo del repertorio operático verdiano, sino de una amplia gama de composiciones líricas que incluía obras de compositores italianos, alemanes, franceses e incluso brasileños.³⁰

Otro hecho que actuó a favor del éxito de la empresa de Lalloni y Padovani fue que en un intento de darle mayor continuidad al funcionamiento del teatro durante el año, se comprometieron a que *"durante nuestra permanencia en Europa, nos pondremos al habla con los directores de las compañías que hai en diversos jéneros, para combinar con ellos algún proyecto que nos permita hacer venir esas compañías en las temporadas de otoño o primavera, a fin de que el público no quede privado de espectáculos, como ha pasado en el presente año, i conseguir además con este propósito dar ocupación al numeroso personal del teatro, que sólo percibe emolumentos en la corta temporada de ópera lírica".³¹*

A pesar del éxito que pudieron obtener algunos empresarios, "obtener la concesión del Teatro Municipal era, más que un negocio, una verdadera aventura de la cual raramente se salía airoso. Los empresarios viajaban personalmente o mandaban sus agentes a Europa, en particular a Milán, donde existía un verdadero 'mercado de la música' para los países de ultramar. Allá debían contratar casi todo, desde los artistas hasta los elementos de utilería".³²

²⁹ Actas del Teatro Municipal. Concesionarios Teatro.

³⁰ Tal es el caso del compositor brasileño Carlos Gomes, autor de *El Guarani*.

³¹ Actas del Teatro Municipal. Concesionarios Teatro.

³² Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 96.

La importación de compañías líricas como única opción válida para darle vida al Teatro Municipal no fue un hecho característico sólo de los primeros años. Muy por el contrario, este sistema se mantuvo prácticamente sin modificaciones durante todo el primer modelo de funcionamiento del Teatro, es decir, desde 1857 hasta 1927. Con respecto a los años posteriores, si bien la progresiva incorporación de cantantes nacionales marca un cambio respecto al sistema anterior, no es menos cierto que los roles protagónicos siguieron siendo realizados casi exclusivamente por cantantes extranjeros. Si pensamos en las primeras décadas de funcionamiento del Teatro Municipal, la importación de compañías líricas completas no sólo significó que los empresarios a cargo de la concesión debían asumir altos costos para financiar dichas contrataciones, sino que en alguna medida ese hecho también perjudicó a la formación y desarrollo profesional de compositores y cantantes nacionales en su propio medio, quienes no pocas veces se encontraron con dificultades para ser aceptados por una sociedad que durante mucho tiempo sólo miraba con buenos ojos lo que provenía de Europa.

Tal fue el caso del compositor nacional Eliodoro Ortiz de Zárate, autor de la primera ópera chilena. A pesar de contar con el apoyo de la municipalidad, Ortiz de Zárate se encontró con múltiples dificultades cuando quiso presentar *La florista de Lugano* en el Teatro Municipal. Según señala Mario Cánepa, “en el año 1895, el cielo se derrumbó para los fanáticos de la lírica. Se anunciaba el estreno de una ópera chilena. Desde meses antes de conocer su origen, su temática y su técnica, los críticos y comentaristas se lanzaron en picada en contra de ella”.³³ Junto con la abierta oposición de la crítica, Ortiz de Zárate tuvo que lidiar con la de Daniel Antonietti, empresario del Teatro Municipal, a causa de que éste último no se sentía obligado a poner su obra en escena más que una sola vez. Para los cantantes nacionales la situación no

³³ Cánepa Guzmán Mario. *El Teatro Municipal en sus 125 años de sufrimiento y esplendor*. Editorial del Pacífico, Santiago, 1985. p. 50-51

fue distinta, pues “fuera de los sobresalientes en el extranjero, nuestros líricos no podían actuar en el Municipal. Había cierta resistencia hacia ellos. Ni siquiera el aplauso se les brindaba”.³⁴

Las dificultades económicas surgidas para mantener el nuevo teatro

La historia de las concesiones del Teatro Municipal se inicia con una bancarrota. En 1857 se subastó el primer contrato de arriendo, y la concesión fue obtenida por la firma de Luis Pradel y Cía. Esta empresa intentó conquistar al público trayendo a Chile una numerosa compañía de cantantes líricos contratada íntegramente en Europa, y los grandes gastos que eso significó fueron solventados por un grupo de pudientes mecenas santiaguinos.

El elenco que llegaría al país fue seleccionado por el pianista franco-holandés Ricardo Mudler y tal como exigía el principal requisito de la época para la aceptación de un intérprete de ópera, todos los cantantes ostentaban apellidos italianos. Además de esta contratación, la empresa logró reunir una orquesta de 48 músicos que comenzarían a ensayar bajo la dirección del violinista ruso-francés Luis Remy, más un coro escogido entre los alumnos del Conservatorio Nacional de Música. De esta manera, el Teatro Municipal daba sus primeros pasos como un teatro de ópera organizado y con un funcionamiento regular, pero las numerosas contrataciones y exigencias tanto con respecto a las decoraciones como al nivel de los artistas que se presentarían en él, hicieron que los costos de administración se elevaran de manera considerable. Para poder asimilar estos costos, hubo necesidad de subir el precio de los abonos ya en la primera temporada estable del Teatro, que comenzó la noche del 19 de mayo con la ópera *Nabucodonosor*. A esta siguieron otras obras -el programa prometido para el año abarcaba 75 funciones-, pero a pesar de los grandes esfuerzos de la empresa para complacer al exigente público santiaguino, ésta no encontraba sino quejas por la escasa novedad del

³⁴ Cánepa Guzmán Mario. Op. cit. p.61

repertorio y la deficiente calidad de los artistas. Sin embargo el hecho que significó la ruina de esta primera empresa a cargo del Teatro fue casi novelesco: la fuga del pianista Ricardo Mudler con una de las sopranos. Conocida como Agnès Fabri, su nombre verdadero estaba lejos de ser italiano, pues éste era Gertrude Schmid. A causa de este episodio, el empresario Luis Pradel se vio obligado a declararse en quiebra, y su administración dejó una pérdida de aproximadamente \$2.000 mensuales debido a que los gastos de la compañía lírica se calculaban en \$6.000.

Poner en funcionamiento el nuevo y glamoroso Teatro Municipal era por decir lo menos, oneroso, pues a los gastos que implicaba contratar y traer desde el extranjero una compañía lírica completa más los músicos necesarios para conformar una orquesta, había que agregar al cálculo de los gastos que "cada telón escenográfico costaba entre 800 a 1.000 pesos; el alumbrado ascendía a \$60 por noche, además la tramoya e iluminación, a cargo de un personal extranjero contratado, recargaba los espectáculos".³⁵

Los excesivos gastos que generaba el nuevo teatro no pasaban inadvertidos por la prensa de la época, y prueba de esto es que la revista *La Semana* publicó entre sus páginas que "desde que la I. Municipalidad edificó el lujoso teatro que lleva su nombre, la capital contó con un *Monumento* más... pero para el público ha sido un desengaño. El Teatro, agregaba, es un teatro de lujo, no es un teatro de especulación, es un teatro chico para que dé los gastos que ocasiona".³⁶

Si en los primeros años en que se comenzaron a montar espectáculos de ópera en la capital los gastos asumidos por cada empresario no superaban los \$1.200 al mes, la infraestructura del nuevo Teatro Municipal³⁷ y la necesidad de contar con una compañía lírica y un conjunto orquestal para cada temporada de ópera hacía imposible que estos espectáculos se pudiesen mantener por el mismo monto. Los altos costos involucrados no dejaban de ser un problema debido a la dificultad de financiarlos y ya en 1860 apareció una propuesta de solución.

³⁵ Pereira Salas, Eugenio. Op. cit. p. 65.

³⁶ *Ibid*

³⁷ No es menor considerar que ahora el capital invertido ascendía a más de \$600.000.

Nuevamente la revista *La Semana* publicó un comentario relativo al Teatro, y en esta oportunidad quien firmó el artículo como "Un observador" proponía a la Municipalidad que el gobierno adjudicara al Teatro una ayuda permanente a los espectáculos públicos, idea basada en la alta subvención que el gobierno francés le otorgaba a los teatros de París. Siguiendo este modelo, este "observador" proponía que la Municipalidad entregara \$6.000 al Teatro y el gobierno entregase una suma idéntica. La propuesta no fue tomada en cuenta, pero aun así el Municipal pudo reabrir sus puertas gracias a la valentía de diversos empresarios que siguieron apostando por este proyecto cultural. A pesar de eso, si ningún empresario lograba adjudicarse la concesión, o ninguno había querido hacerse cargo de ésta, el Teatro Municipal simplemente cerraba sus puertas y no había temporada lírica hasta nuevo aviso, lo que ocasionaba una gran irregularidad en la actividad artística de este recinto. Durante los meses en los que el Teatro permanecía cerrado, ya sea por ausencia de concesionario o porque la temporada lírica aún no comenzaba, la Municipalidad podía disponer de él tanto para representaciones de beneficencia como para otros fines que estimase convenientes.

Otra de las causas que impactaron negativamente en la estabilidad financiera del Teatro Municipal durante sus primeras siete décadas de existencia fue el remate de llaves, práctica que para el historiador Mario Cánepa significó un gran problema para las finanzas de este recinto. Dentro de la normativa que estipulaba el funcionamiento de esta práctica, constaba que *"el derecho de llave o preferencia para ocupar los palcos se adjudicará al mejor postor i el precio deberá pagarse en la Tesorería Municipal, entregando una tercera parte al contado, otra en cuatro meses plazo i la ultima en ocho meses contando desde el día del remate"*.³⁸ El remate de llaves, también conocido como remate de palcos, era efectuado periódicamente por la Municipalidad de Santiago, la cual subvencionaba a los concesionarios del Teatro con los ingresos generados en cada oportunidad. Sin embargo, esos ingresos eran más bien esporádicos, pues tal como establecieron las bases del remate de llaves para la temporada lírica

³⁸ Actas del Teatro Municipal

de 1882, *"la venta se hará por el término de tres años contados desde el 1º de junio de 1882"*.³⁹ Documentos posteriores indican que esta práctica siguió realizándose ya entrado el siglo XX, aunque con algunas modificaciones: *"Los minimumns para los remates se fijarán por la Alcaldía, previo informe de la Comisión de Teatros, i los precios que se obtengan serán pagados en la Tesorería Municipal por mitades, una después que la respectiva compañía se embarque con destino a Chile i la otra mitad con anterioridad de ocho días a la iniciación de la segunda mitad de funciones de abono. Si al expirar estos plazos los rematantes no hubieren cubierto sus cuotas, podrá el concesionario disponer libremente de las localidades"*.⁴⁰ Como atestigua un documento municipal, los remates de llaves tuvieron un violento receso bordeando la década del 20, en la cual se hizo patente el *"mal resultado de los remates de preferencia y sobre todo el último, que fue nulo, por falta de postores"*.⁴¹

El incendio que destruyó al Teatro Municipal y su posterior reconstrucción

Sólo trece años después de la flamante inauguración del Teatro Municipal de Santiago, un voraz incendio acabó con todo lo que había en su interior, dejando sólo los muros en pie. Bastaron sólo unas pocas horas para que el lujoso edificio que había costado una fortuna al erario nacional y que a poco andar se había convertido en el lugar de socialización predilecto de la elite santiaguina se destruyera casi por completo. Era la noche del 8 de diciembre de 1870, y hacía pocos minutos había culminado un exitoso concierto ofrecido por la cantante italiana Carlota Patti, quien actuó acompañada del violinista español Pablo Sarasate y el pianista francés Théodore Ritter.

El incendio provocado por una combustión de gas, se ocasionó muy probablemente por el desprendimiento del telón de boca del escenario y su posterior caída sobre una cañería

³⁹ Ibid

⁴⁰ Ibid

⁴¹ Ibid

correspondiente al sistema de iluminación, el que en esa época todavía funcionaba en base a gas. A la lamentable pérdida de dos vidas humanas –la del tramoyista Santiago Quintanilla y la del bombero italiano Germán Tenderini, primer mártir de la institución- se sumaron las pérdidas materiales, evaluadas en más de \$600.000 de la época.

La sociedad, consternada por la repentina desaparición del emblemático edificio, clamó por su pronta reconstrucción, por lo que el 10 de diciembre del mismo año, las autoridades se reunieron en una sesión extraordinaria celebrada en la Municipalidad con objeto de decidir cuál sería el futuro del Teatro. Tal como señala el historiador Eugenio Pereira Salas, en un primer momento la sensación predominante era el derrotismo, y es que “angustiados por la catástrofe algunos regidores pensaron desprenderse del Teatro y subastar el sitio, llegándose aún a estudiar las bases de un posible remate”.⁴² Largos debates continuaron realizándose durante los primeros meses de 1871, hasta que finalmente el 9 de agosto se decidió que la reconstrucción se pondría en manos del ingeniero y arquitecto francés Lucien Hénault, quien debía respetar los planos originales de Brunet de Baines.

Al igual que ocurrió en su construcción, en esta oportunidad también fue el Estado quien asumió los costos de la reconstrucción, pues el Ministro del Interior de la época, don Belisario Prats, aprobó la concreción de un préstamo a la Municipalidad de Santiago por una suma de \$500.000. Lucien Hénault abandonó prontamente el proyecto, por lo que éste quedó a cargo de los arquitectos Paul Lathoud y Eusebio Chelli.

El lento ritmo de los trabajos sufrió un aceleramiento sólo cuando Benjamín Vicuña Mackenna asumió como intendente de la capital en 1872. Asesorado por una comisión de regidores, tomó parte activa en la fiscalización de los trabajos de reconstrucción, llegando a amenazar con multas a los contratistas si éstos seguían retrasando la fecha de entrega del edificio. Casi tres años después de ocurrido el incendio que lo destruyó prácticamente por

⁴² Pereira Salas, Eugenio. *Centenario del Teatro Municipal: 1857-1957*. Braden Cooper Company. Santiago, 1957. p.9

completo, la esperada inauguración del remozado Teatro ocurrió la noche del 16 de julio de 1873, en la que se estrenó la ópera de Giuseppe Verdi *La fuerza del destino*.

Crisis del sistema de concesiones y propuesta de cambio de modelo administrativo

En 1927, la concesión del Teatro Municipal estaba en manos de los empresarios Renato Salvati y Alfonso Farren. A pesar de sus denodados esfuerzos por salir adelante, esta empresa se encontraba tan mal económicamente que incluso llegó a solicitar a la municipalidad una ayuda pecuniaria para salir de su crisis financiera. La reacción municipal consistió en designar a un personero para que comprobase la veracidad del problema monetario aducido. En una carta dirigida al Intendente con fecha 23 de octubre de 1927, este personero afirma que *"se encuentra esta empresa en una situación extremadamente crítica, debido a la falta de concurrencia de público a todos los espectáculos y a los crecidos gastos que les imponen los sueldos de los artistas. Aprovecho esta oportunidad para manifestar a US cuan grande es el error de traer hasta nosotros artistas de precio tan elevado cuyo pago no puede soportar nuestro público. Debemos contentarnos con buenas compañías de conjunto, que son de por sí bastante caras, para no echarnos encima mayores compromisos. Creo Sr. Intendente, muy atendibles las peticiones hechas por los srs. concesionarios, y creo que es justo que la Ilustre Municipalidad haga un sacrificio para prestarles su ayuda evitando así una catástrofe que traería como consecuencia, el desprestigio de nuestro Teatro en el extranjero"*.⁴³ En esa carta se menciona un tema crucial, que ocho décadas más tarde sigue teniendo plena vigencia en la discusión sobre el manejo presupuestario del Teatro Municipal: la contratación de artistas extranjeros por sumas de dinero excesivas, que además de escapar a cualquier presupuesto razonable, sigue manteniendo en un segundo plano la valoración de cantantes nacionales.

⁴³ Actas del Teatro Municipal

A pesar del ocaso del sistema de remate de llaves, para el año 1927 la Municipalidad de Santiago seguía otorgando una subvención a la empresa concesionaria del Teatro previa aprobación de la compañía lírica por parte de una comisión de abonados. Por otra parte, a dicha subvención municipal se agregaron ese año ayudas financieras provenientes del Ministerio de Hacienda, pero ambos aportes no alcanzaron a paliar la extrema situación en que se encontraba la empresa de Salvati y Farren: *“Es cierto que este año el Supremo Gobierno sentando un precedente que lo honra altamente ha subvencionado a dicha empresa con una buena cantidad, pero también es cierto que los dos célebres artistas traídos absorben por sí solos la cantidad total de dicha subvención, debiendo los empresarios hacer esfuerzos enormes para mantener el resto de la compañía que es de primer orden”*.⁴⁴

La crisis irrevocable que aquejó a esta empresa y la imposibilidad de cumplir con los compromisos adquiridos con la municipalidad de acuerdo a lo establecido en el contrato de arriendo firmado por los empresarios, derivó en la cancelación de ese contrato. Para solventar el déficit financiero y las cuentas impagas que dejó la compañía Salvati y Farren hubo que decretar que se hiciese efectiva la boleta de garantía que la empresa había depositado por la suma de \$30.000. Lo más importante que podemos rescatar de este episodio es que por la cantidad de recursos que necesitaba para sustentarse, el primer sistema de funcionamiento del Teatro terminó siendo inviable como proyecto asumido por particulares. De esta manera, el modelo de concesiones que operó casi sin modificaciones desde la inauguración del Teatro Municipal en 1857, cayó en crisis definitiva tras 70 años. Por otro lado, es importante notar que hasta este punto del desarrollo histórico del Municipal, las dificultades económicas nunca han estado ajenas a este proyecto artístico cultural.

La cancelación del contrato suscrito entre la Municipalidad de Santiago y los empresarios Salvati y Farren ocasionó un impacto tan grande que gatilló el cuestionamiento del

⁴⁴ Ibid

modelo de funcionamiento y dirección artística del Teatro, tal como consta en la siguiente carta escrita por el administrador de dicho recinto:

“Señor Alcalde Municipal:

*Habiéndose cancelado su contrato a los empresarios del Teatro Municipal, señores Salvati-Farren, procede resolver cual será el sistema de explotación artística de este plantel que en lo sucesivo deberá implantarse. Ya se llame a licitación abriéndose propuestas públicas, ya tome a su cargo la explotación artística del Teatro, la Municipalidad, el Gobierno o ambas entidades, lo urgente es tomar una pronta resolución pues como US. muy bien lo sabe son los meses de diciembre y enero los más indicados para la contratación de los diversos espectáculos que deberán desarrollarse durante el próximo año”.*⁴⁵

Sin haber tomado una decisión definitiva con respecto al futuro del Teatro Municipal, lo único claro en ese momento era que éste nuevamente enfrentaba dificultades financieras. En el presupuesto proyectado para el año 1928, Jorge Balmaceda, administrador del Teatro, culmina su informe a la alcaldía con la frase *“ruego a US creer que son todos gastos de carácter urgente, para las necesidades, seguridad, e higiene del numeroso público que concurre”*.⁴⁶ A pesar de eso, el Intendente Municipal solicitó la reducción de personal del Teatro -que en ese momento ascendía sólo a 13 personas- con el fin de abaratar costos.

Sin duda, los gastos más significativos estaban relacionados con la contratación de una compañía lírica en el extranjero, cuestión que involucraba solventar los costos del viaje, comisiones a los agentes que operaban en Europa, el pago de la propiedad literaria por las óperas y los sueldos de los artistas. Pero la crisis del modelo anterior, según el cual todos esos gastos corrían por cuenta del empresario a cargo de la concesión del Teatro, obligaba a la municipalidad a buscar la solución que fuese la más adecuada de acuerdo a las circunstancias.

⁴⁵ Ibid

⁴⁶ Ibid

En este proceso, el mismo administrador del Teatro aportó una propuesta para establecer un nuevo modelo de funcionamiento y administración:

“Señor Intendente:

*Hago presente a US. la urgencia que existe en resolver la organización que deberá tener el Teatro Municipal. Para esta Administración tal solución es simplísima debiendo reconocer como bases fundamentales los siguientes puntos: 1º la designación de un funcionario público que se traslade a Europa cada año para contratar la Compañía, y 2º la ampliación de las facultades ordinarias del Administrador en las de Director Artístico que preside y responda al buen funcionamiento de los espectáculos que se traigan cada año. Todo otro agregado complica el sistema sin la más remota ventaja siendo lo único importante por el momento proceder a nombrar el referido funcionario y pedir al Gobierno declare el monto de subvención fiscal y Municipal de que se dispondrá a fin de encuadrar dentro de ella el presupuesto de espectáculos”.*⁴⁷

La incertidumbre con respecto a cuál sería el sistema de explotación artística que en adelante operaría en el Teatro Municipal se transformó en motivo de especulación y discusión pública, la que se hizo visible a través de la prensa de la época. Los cuestionamientos sobre la calidad de las compañías líricas que se presentarían en el futuro en el país contribuyeron a que el ambiente se llenara de desinformación y suposiciones. Ante esa situación, Jorge Balmaceda, administrador del Teatro Municipal en 1927, envió a la prensa una aclaración categórica y tajante:

“En El Mercurio de hace pocos días, he leído un artículo de mi amigo Dn. Alberto Mackenna a quien reconozco su preparación en asuntos artísticos, y me he quedado sorprendido al leer en él una serie de aseveraciones inexactas a propósito del nuevo giro que debe darse al Teatro Municipal, y que no debo dejar pasar sin observarlas, para evitar que el público se forme una idea errónea al respecto.

⁴⁷ Ibid

Para contestar, sólo deseo dejar constancia de lo siguiente:

1º Que Milán no ha dejado de ser, como cree el articulista, el centro de los artistas líricos y empresarios para contratar los tenores, los bajos y las sopranos. Hoy como ayer el que desee formar un conjunto lírico italiano, debe necesariamente, dirigirse a Milán, y recorrer los diferentes teatros de Italia, para oír y elegir aquellos elementos que puedan servir para traerlos a nuestro Teatro.

2º Que Buenos Aires no es emporio de artistas para que un agente pueda formar allí la compañía lírica. A esa plaza llegan solamente artistas contratados con mucha anticipación, a cumplir una parte de su programa del año.

3º Que nosotros no podemos trasladar a Santiago la compañía lírica que funciona en el Colón de Buenos Aires, o en el Municipal de Río de Janeiro, por cuanto son conjuntos formados por celebridades que exigen sueldos enormes, que de ninguna manera podríamos pagar. De aquí que es imposible para nosotros esas compañías o parte de ellas, si no contamos con capitales enormes que ni la Municipalidad ni el Gobierno podrían proporcionar. De Buenos Aires, solo podríamos hacer venir concertistas, y alguna compañía de dramas o comedias que por cualquier circunstancia tuviera disponibles algunos días para actuar en Santiago.

4º Ningún concertista se aventuraría a venir entre nosotros sin tener previamente su contrato firmado en que se le asegure una entrada fija por cada concierto. Es una ilusión pensar que cualquier celebridad llegue hasta nosotros atraído por nuestro bello clima, corriendo de su cuenta los gastos de teatro, sin tener una base segura y cierta.

Es necesario tener presente, de una vez por todas, que la contratación de concertistas, no ofrece ninguna dificultad, como tampoco la de compañías dramáticas o de bailes que se encuentran formadas, y con cuyos representantes es fácil comunicarse, y que las Compañías de Opera deben ser contratadas directamente en Europa, eligiendo elementos jóvenes de voces frescas, que formen un conjunto homogéneo, para poder presentar espectáculos artísticos con

obras nuevas, que hayan tenido éxito en los grandes centros artísticos. Naturalmente, concluyendo siempre la temporada, presentando al público alguna celebridad durante los ocho o diez últimos días, y no en mitad de temporada como se ha hecho, en desmedro del éxito pecuniario del resto de ella".⁴⁸

De esta publicación se desprenden dos hechos importantes: uno, que a pesar de los altos costos que implicaba, siguió considerándose necesaria la contratación de compañías de ópera en el extranjero, específicamente en Italia; y dos, que tras el estrepitoso descalabro financiero que sufrió la empresa Salvati-Farren se tomó conciencia de que la programación de las temporadas y la contratación de cantantes se debía realizar considerando estrictamente el presupuesto disponible, ya que tal como Balmaceda acota en su carta, los conjuntos formados por celebridades exigen sueldos enormes *"que de ninguna manera podríamos pagar. De aquí que es imposible para nosotros esas compañías o parte de ellas, si no contamos con capitales enormes que ni la Municipalidad ni el Gobierno podrían proporcionar"*.⁴⁹

Sumido el Teatro en un proceso de constante oscilación, el año siguiente al fracaso de la temporada lírica de 1927 destacó por el éxito obtenido en los distintos títulos programados y el buen desempeño de los artistas internacionales contratados. Sin embargo la temporada de 1929 no fue afortunada, a pesar de contar con un buen desempeño orquestal y algunos líricos destacados en el elenco. Esta vez la causa del fracaso fue la mala elección del repertorio y tal como ocurrió en otras oportunidades, la prensa no perdió la oportunidad de elevar su crítica: "El repertorio y la presencia de cantantes verdaderos son los únicos factores que pueden hacer interesante una temporada lírica. Si no logran reunirse esos factores, mejor será no traer compañías que vienen a dar versiones vulgares de óperas viejas que ya el público sabe de memoria".⁵⁰ Como consecuencia, el ausentismo del público impactó inevitablemente en las

⁴⁸ Ibid

⁴⁹ Ibid

⁵⁰ Cánepa Guzmán, Mario. *La ópera en Chile (1839-1930)*. Editorial del Pacífico, Santiago, 1976. p. 270.

finanzas del Teatro, y según señala Mario Cánepa en su libro *La ópera en Chile*, dicha temporada dejó un balance negativo con una pérdida de más de un millón y medio de pesos.

Nuevamente fue la prensa la que puso en el tapete las causas que explicaban los sucesivos fracasos económicos del Teatro Municipal, y por ende su constante inestabilidad. En un largo artículo publicado en el diario *El Mercurio* bajo el título *Los funerales de la ópera*, Domingo Santa Cruz⁵¹ se refirió a varios tópicos relativos al arte lírico en general y al Teatro Municipal en particular, señalando entre otras cosas que ese recinto debía dejar de ser una entidad edilicia por cuanto éstas estaban destinadas a hacerse cargo de asuntos muy distintos a la organización de una temporada de ópera. Además de este acertado comentario, resulta sorprendente la aguda mirada de Santa Cruz respecto a los vicios en que puede caer la administración del Teatro, pues como afirma, “alrededor de las actividades del Municipal merodea todo un conjunto de gente que especula con la contratación de la ‘próxima temporada’”. Estas personas deben ser alejadas y sus propósitos inconfesables puestos claramente en conocimiento de las autoridades. El dinero que actualmente se distribuye en la ópera, bien administrado y con una dirección enérgica e inteligente, sobraría, y esto lo afirmamos con el más absoluto convencimiento, para costear el más interesante y amplio movimiento artístico”.⁵² A pesar del paso del tiempo, lamentablemente la precisión de su comentario siguió teniendo plena vigencia varias décadas después.

La malograda situación económica que aquejaba al principal escenario lírico de la capital continuó en 1930 con una paradójicamente exitosa temporada artística, cuya dirección estuvo a cargo de Jorge Balmaceda, quien además de haber demostrado en años anteriores que poseía

⁵¹ No es de extrañar que Domingo Santa Cruz haya publicado un artículo de esa naturaleza, ya que la Sociedad Bach de la cual fue fundador afirmaba abiertamente que la ópera que se realizaba en el Teatro Municipal era un simple espectáculo comercial. En el momento en que Santa Cruz escribió *Los funerales de la ópera*, él ya era una figura reconocida en el ambiente musical chileno, y por tanto su opinión tenía plena validez. En efecto, Domingo Santa Cruz jugó un papel fundamental en la creación y consolidación del Instituto de Extensión Musical, entidad que puede ser definida sin ningún pudor como el proyecto musical más significativo del siglo XX. Debido a la importancia que tuvo su gestión en el medio ambiente musical chileno, su figura y obra serán retomadas en páginas posteriores de esta memoria.

⁵² Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 270-271.

notorias cualidades como administrador del Teatro Municipal, resultó ser también un avezado conocedor de los gustos del público. Haciendo eco del generalizado cuestionamiento a la idoneidad de las empresas externas para la organización de las temporadas de ópera, la alcaldía tomó la decisión de delegar a Balmaceda la contratación de una compañía lírica. De ese modo y tal como él mismo había propuesto un par de años antes al intendente, Balmaceda viajó a Europa en calidad de funcionario público y administrador del Teatro Municipal con el objetivo de contratar a la compañía lírica que se haría cargo de la temporada de ópera de 1930. Tras cuatro meses de estadía en Italia, regresó a Chile con un elenco prometedor: “vengo completamente satisfecho del conjunto de artistas que he podido contratar. Una compañía en la que figuran los tres grandes divos Tito Schipa, Teodoro Chaliapin y Claudia Muzzio, los tres de renombre universal, no solamente es sobresaliente para el Teatro Municipal de Santiago; sería aún sobresaliente para la Scala de Milán o la Grande Ópera de París”.⁵³

Con las nuevas atribuciones de su cargo, Balmaceda había dejado de ser únicamente el administrador del Teatro Municipal para convertirse en su director artístico, responsabilidad según la cual debía responder ante el buen o mal funcionamiento de los espectáculos. En directa relación con el optimismo de su gestor, la temporada lírica de 1930 destacó por el éxito cosechado en los títulos ofrecidos; por el estreno de cuatro obras⁵⁴, lo que sin duda demostró una intención renovadora del repertorio; un elenco de gran nivel integrado por figuras de fama internacional; y el buen desempeño de la orquesta, la cual fue dirigida por el maestro Alfredo Padovani. En definitiva, la conducción de Balmaceda fue un acierto rotundo bajo la óptica artística, pero no sucedió lo mismo en términos financieros: ese año las deudas superaron con creces las utilidades del Teatro, a pesar de que el propio Balmaceda había insistido un par de años antes en la necesidad de que la programación artística se realizara conforme al presupuesto disponible. No obstante es justo mencionar que este desajuste económico se debió

⁵³ El Diario Ilustrado, Chile. 1930. Citado en: Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 164

⁵⁴ En la temporada de 1930 se estrenaron las óperas *Boris Godunov* de Mussorgsky, *Nerón* de Arrigo Boito, *Salomé* de Strauss y *Pelleas y Melisande* de Debussy.

en parte a las catastróficas repercusiones de la caída de la bolsa de Nueva York acaecida el fatídico jueves 24 de octubre de 1929, la que al poco tiempo de ocurrida se había convertido en un desastre financiero a nivel mundial.

La constante inestabilidad del Teatro Municipal de Santiago, o más bien las sucesivas crisis económicas que lo han aquejado a lo largo de su historia, se han convertido por su recurrencia en su mal endémico. Según Mario Cánepa, estas crisis se producían por un círculo vicioso que no encontraba solución, pues “para que quedara utilidad había que contratar a elementos de segunda categoría, lo que provocaba las iras del público y de la crítica. Si se hacía lo contrario, entonces eran las arcas las que denunciaban una quiebra tal, que a mitad de temporada se amenazaba con suspenderla o se recurría al lloroso expediente de solicitar dineros municipales o gubernamentales”.⁵⁵ Tomando en cuenta el relato histórico realizado en páginas precedentes, resulta evidente que el contratar intérpretes de baja calidad no solucionaba el problema financiero sino que incluso podía empeorarlo al contribuir a la ausencia de público a los distintos espectáculos y por ende a una baja notoria en la recaudación vía venta de abonos y de entradas en boletería. Sea como fuese, lo único cierto era que a pesar de contar con más de 50 años de existencia a sus espaldas, el Teatro Municipal aún no encontraba un sistema de administración, dirección artística y financiamiento que asegurara su estabilidad tanto en el ámbito económico como en lo relativo a la calidad de los espectáculos en él ofrecidos, por lo que una revisión del modelo vigente y un intento de avanzar en su perfeccionamiento eran tareas perentorias. Lo único claro en ese momento era que tras las continuas bancarrotas particulares asociadas a los concesionarios del Teatro Municipal ya estaba plenamente asumido que por los altos costos que involucraba, la ópera era un espectáculo que requería necesariamente de una subvención estatal.

Como ya se ha mencionado, bajo el primer modelo de funcionamiento del Teatro Municipal -que operó ininterrumpidamente hasta 1927- era un empresario quien asumía la

⁵⁵ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p.279.

responsabilidad de la dirección artística de este recinto vía concesión, haciéndose cargo de la contratación de las compañías líricas extranjeras que actuarían en él y de la programación anual de los títulos que se presentarían en cada temporada. Además de costear el traslado y sueldos de los integrantes de esas compañías, el de los músicos que conformarían una pequeña orquesta de acompañamiento a los espectáculos líricos, y los elementos de utilería y vestuario, la Municipalidad exigía a los empresarios el pago del consumo en alumbrado, calefacción y los cargos de boletería. Como contraparte, éstos recibían el dinero recaudado por concepto de venta de entradas más una subvención municipal correspondiente al producto líquido del remate de palcos previa deducción de los gastos de seguro, administración, aseo, conservación del edificio y mobiliario del Teatro. Si bien estas condiciones parecen bastante duras para los empresarios, con el paso de los años no significó un sacrificio tan grande, puesto que la demanda general de espectáculos líricos y la competencia entre el Teatro Municipal de Santiago y el Teatro de la Victoria de Valparaíso mantuvieron permanentemente compañías líricas recorriendo el país, por lo cual no necesariamente los empresarios debían viajar siempre al extranjero para realizar las contrataciones. Más aún, ya entrado el siglo XX, el progresivo perfeccionamiento de las escuelas y artistas nacionales hizo posible que ya no fuese necesaria la contratación de conjuntos artísticos foráneos, pues poco a poco la orquesta, el cuerpo de baile, los roles comprimarios y aún los protagónicos fueron desempeñados por elementos nacionales. Por otro lado, generalmente los elementos de utilería y vestuario que se conseguían para cada temporada quedaban como propiedad del Teatro Municipal, el que posteriormente creó sus propios talleres de sastrería y utilería, por lo que ese ítem tampoco demandaba una inversión constante por parte de los empresarios. Considerando lo dicho anteriormente, es sensato pensar que si se tomaban buenas decisiones respecto a la elección de los intérpretes y los títulos que le darían vida a cada temporada, el poseer la concesión del Teatro podía significar un buen negocio.

En relación a la administración de este recinto, era la Municipalidad de Santiago quien costeara los gastos fijos, pagaba el sueldo a los empleados que trabajaban en el Municipal y designaba a un administrador. Con el paso del tiempo, los gastos que generaba el Teatro que no eran asumidos por los empresarios a cargo de la concesión se fueron incrementando de manera tal que muy frecuentemente el presupuesto municipal anual asignado para cubrir esos gastos no alcanzaba, agotándose antes que finalizara el año en curso. Las razones para el incremento de los gastos de administración se debían al lógico reajuste de sueldos del personal, a nuevas contrataciones realizadas para suplir las necesidades del Teatro, al alza de las cuentas de los servicios básicos, a los imprevistos que surgían en cada temporada y a la progresiva mayor participación económica de la municipalidad en las actividades desarrolladas en el Teatro. Debido a eso, a menudo el administrador debía solicitar al intendente que le concediera suplementos presupuestarios o bien adelantos del monto destinado para cubrir los gastos del año siguiente, lo que perpetuaba el déficit financiero del recinto municipal.

Por otro lado, el presupuesto anual necesario para mantener en marcha el Teatro Municipal aumentó más aún cuando se tomó conciencia de que debido a los altos costos que involucraba la producción y puesta en escena de una ópera, el montaje de este espectáculo requería necesariamente de una subvención estatal. Considerando el contexto de crisis económica mundial, la única salida posible era disminuir tanto como fuese posible la contratación de artistas extranjeros utilizando en su reemplazo elementos nacionales, lo que traería consigo no sólo una disminución en el presupuesto necesario para mantener con vida el Municipal sino también reducir el precio de las entradas. La conciencia de la necesidad de que el Teatro fuese capaz de organizar sus propios espectáculos llevó entre otras cosas a la creación de la Comisión Organizadora de las Temporadas Líricas, y posteriormente, a la creación de los primeros cuerpos estables. Desde el momento en que el sistema de concesiones dejó de funcionar de manera definitiva, fue la Municipalidad la que se hizo cargo de financiar tanto los gastos

administrativos del Teatro como aquellos relacionados a la mantención de la actividad artística desarrollada en él.

El siglo XX y la emergencia de la cultura de masas

La elite criolla, sector que por años ostentó el dominio de los poderes económicos, políticos y culturales en el país, comienza a ver minado su sitial indiscutido alrededor de la década del 20, fecha que coincide con el término de la época parlamentaria. La transición de una economía agraria a una predominantemente minera y mercantil, la emergencia de la llamada cuestión social producto de los problemas que el sistema capitalista comenzó a generar en el mundo urbano y de los trabajadores, y la consiguiente reivindicación de los derechos de los grupos más marginados de la sociedad marcan una época en que los sectores medios y bajos comienzan a ganar protagonismo. Por otro lado, el siglo XX también es testigo del surgimiento y consolidación de la llamada cultura de masas, en la cual el cine, la radio y posteriormente la televisión jugarán un rol decisivo en la reconfiguración de la sociedad.

“La *belle époque* chilena –como se ha llamado al período transcurrido entre 1890 y la década de 1920- desaparecía y con ella, las grandes temporadas de ópera y las visitas de memorables compañías de teatro que se habían sucedido en el Municipal en los últimos treinta años”.⁵⁶ Los cambios políticos, sociales y culturales que comenzaron a hacerse visibles a partir de la década del veinte afectarían inexorablemente al Teatro Municipal. La vida de la antaño aristocrática sala vería su antiguo esplendor severamente afectado también a causa del factor económico: “Durante las primeras décadas del nuevo siglo, las crisis económicas mundiales, las consecuencias de la primera guerra mundial (1914-1918) y la caída del precio del salitre cuando se inventó su símil sintético, afectaron la economía nacional y generaron desempleo y hambre. El descontento se manifestó en protestas y huelgas de los trabajadores y en los escritos de los

⁵⁶ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 155

intelectuales. Este proceso culminó cuando Arturo Alessandri Palma, quien capitalizó en su campaña el discurso social, fue elegido presidente del país en 1920".⁵⁷

En este contexto de cambio es lógico pensar que la ópera haya dejado de ser la actividad cultural por excelencia, y aún más, comenzó a ser rápidamente desplazada ante la emergencia de nuevos medios, formas de entretención y socialización.

Uno de los medios de comunicación que jugó un papel fundamental en el desarrollo de la cultura popular masiva en la década del 20 fue la radio. Además de cumplir un importante rol informativo, educativo, de entretención y de difusión de la música popular, la radio resultó ser también un canal efectivo para la difusión de música docta, contribuyendo así a la ampliación del público que cultivaba una afición por ella, y es que la fácil accesibilidad a este medio de comunicación garantizó que tanto la música sinfónica como el arte lírico estuvieran al alcance de todo el espectro social. La afluencia de nuevas audiencias a este tipo de espectáculos fue un fenómeno que quedó consignado en la prensa, tal como atestigua un artículo publicado por *El Mercurio* el 4 de octubre de 1927: "La masa popular ha ido adquiriendo el gusto por la música con rapidez, ha desarrollado sentido artístico musical, gusta de los conciertos y más aún de la ópera. Cuando hablamos de masa popular nos referimos a los obreros, los pequeños empleados, los estudiantes, es decir, la parte más culta de los que forma el mayor número (...) Por lo tanto, si hay un espectáculo que se puede subvencionar por el Estado es la ópera, ya que es entretenimiento sano y culto para gentes de todas las condiciones sociales".⁵⁸ Es importante notar el hecho de que para la época en que ese artículo fue redactado y publicado -es decir, a principios del siglo XX- la ópera había dejado de ser considerada un espectáculo de lujo únicamente destinado a la elite. Además de la positiva incidencia que tuvo la radio en su difusión, otro hecho que resultó clave para desarrollar y afianzar ese gusto incipiente por la música sinfónica y lírica fue la incorporación de precios populares para los espectáculos, en

⁵⁷ Ibid

⁵⁸ Cánepa Guzmán Mario. Op. cit. p. 263

cuyas funciones destinadas especialmente para la clase media actuaban las mismas figuras internacionales que se habían presentado en las funciones de abono.

La década de 1940 experimentó un auge extraordinario del movimiento teatral, promovido principalmente por el surgimiento del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941 y del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en 1943. Con plena conciencia artística, estos grupos universitarios llevaron a cabo una activa campaña de renovación escénica que fue favorablemente acogida por el público. A pesar de no estar directamente relacionado con esta actividad artística, cabe mencionar que el memorable trabajo desarrollado por el Teatro Experimental tuvo como uno de sus escenarios principales al Teatro Municipal, donde se montaron con gran éxito obras tales como *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, *La muerte de un vendedor* de Arthur Millar y *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega.

La renovación de las artes escénicas y el gran impulso a la dramaturgia nacional del que ambas escuelas fueron responsables, junto al entusiasmo que el cine suscitó en la población desde su arribo al país -llegando incluso a convertirse en uno de los medios de entretenimiento masiva por excelencia tras reemplazar a todo espectáculo característico de círculos cerrados- fueron factores que incidieron de manera natural en una notoria disminución en el interés por la ópera, espectáculo que le había dado momentos de gloria al Teatro Municipal. No es muy difícil entender este fenómeno si pensamos en que los nuevos pasatiempos que capturaban la atención de las audiencias se caracterizaron mayormente por ser el reflejo vivo del comportamiento social, y por oposición, la ópera seguía anquilosada en los mismos lenguajes que venía utilizando hace casi 100 años atrás. El Municipal no pudo permanecer ajeno al impacto que ocasionaron las múltiples transformaciones sociales y avances técnicos propios de la época, lo que explica que por esos años "en la noche de ópera aparecen con escándalo los

osados que concurren en tenida de calle al templo del *bel canto*. Cambian los horarios; se acortan las temporadas. El mes de septiembre representa ahora toda la *saïson*.⁵⁹

La sociedad capitalina de mediados del siglo XX, mucho más compleja y atravesada por múltiples intereses, fue indudablemente distinta a aquella de mediados y fines del siglo XIX, para la cual asistir al Teatro Municipal era la actividad social y recreativa por excelencia. Por otra parte, no hay que dejar de tener presente que en este contexto de transformación caracterizado por un conjunto de cambios sociales, políticos, culturales y tecnológicos, la elite también sucumbió a la incipiente cultura de masas, adoptando nuevos intereses y formas de socialización.

El surgimiento de la Orquesta Sinfónica Municipal

El Teatro Municipal no sólo ofrecía temporadas de ópera, sino que también se presentaban en su escenario solistas virtuosos provenientes del extranjero, compañías de zarzuela y opereta, funciones teatrales, veladas bufas y bailes de beneficencia. A pesar de esta diversidad en su programación, la música sinfónica, de cámara, coral y la presentación de solistas fueron eventos de carácter esporádico desde la inauguración de este recinto hasta entrado el siglo XX, puesto que nunca se consideró como algo prioritario convertir al Teatro Municipal en una sala de conciertos, sino que por el contrario su actividad principal siempre fue y ha seguido siendo la ópera. Es por esto que dicho espectáculo tendió a monopolizar la atención del público durante el siglo XIX, sin embargo en las primeras décadas del siguiente siglo el panorama musical chileno se fue modificando gracias a diversos factores. Como señala Eugenio Pereira Salas, “un nuevo público se estaba gestando, el de los aficionados a la música clásica, instruidos en las maravillas del arte puro, en las tertulias de las admirables figuras precursoras

⁵⁹ Pereira Salas, Eugenio. *Centenario del Teatro Municipal: 1857-1957*. Braden Cooper Company. Santiago, 1957. p. 23

de Luis Arrieta Cañas, José Miguel Besoain; los grupos de 1905, unidos entre otros nombres señeros al Doctor Daniel Amenábar Ossa; a las campañas renovadoras de la Sociedad Bach que dirigía Domingo Santa Cruz Wilson y a los egresados del Conservatorio Nacional de Música".⁶⁰ Haciendo eco de los intereses de ese nuevo público, el Teatro Municipal comenzó a ofrecer cada vez con mayor frecuencia conciertos de música docta a cargo de connotados solistas o conjuntos de cámara, en su mayoría provenientes del extranjero. Es en ese contexto propicio a la música donde puede darse inicio a la historia de los primeros conjuntos orquestales chilenos, y fruto de ese ambiente favorable es que durante los primeros años de la década de 1920 el violinista Armando Carvajal asume con entusiasmo la labor de dirección de una naciente orquesta sinfónica de carácter municipal. No obstante, el nacimiento de lo que se transformaría en el primer cuerpo estable del Teatro Municipal no respondió solo al entusiasmo de algunos músicos nacionales ni a la incipiente modificación de los gustos del público, sino también a razones económicas subyacentes, y es que "debido a los elevados costos de las temporadas, que se basaban en elencos internacionales y producciones importadas, el Teatro y los mismos empresarios incluyeron en sus espectáculos a los artistas chilenos que estudiaban en el Conservatorio Nacional de Música y otras academias del país".⁶¹

Es así como comenzaron a aparecer cada vez con mayor frecuencia grupos artísticos que desarrollaron de manera gratuita sus actividades al interior del Teatro Municipal, hecho que hacía evidente que el país contaba con elementos nacionales que poco a poco podrían comenzar a hacerse cargo de las temporadas oficiales que organizaba dicho recinto municipal. La progresiva presencia de estudiantes de ballet, música y canto ya sea en los espectáculos montados por aficionados como en los de carácter profesional, influyó de manera definitiva en que se tomase conciencia de la necesidad de que el Teatro contara con sus propios cuerpos

⁶⁰ Pereira Salas, Eugenio. Op. cit. p. 25

⁶¹ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p.147

estables, idea que recién comenzó a concretarse luego de que Jorge Balmaceda Pérez fuese nombrado administrador en 1924.

En definitiva, fueron esta serie de cambios los que posibilitaron que el 16 de diciembre de 1925 fuese enviado a la Intendencia el reglamento que regiría el funcionamiento de la recientemente fundada Orquesta Sinfónica Municipal, cuyo primer director titular fue justamente el mencionado Armando Carvajal. Dicho reglamento establecía entre otras cosas que *"la formación de esta orquesta tiene por objeto difundir el gusto por la buena música, por medio de la organización de audiciones sinfónicas y otros actos a precios populares y a facilitar la actuación de las Compañías de Ópera, Opereta, Ballets y otras que actúen en el Teatro Municipal"*.⁶² El mismo reglamento establecía que *"la Orquesta Sinfónica Municipal constará de cincuenta y un profesores de planta, veinte aspirantes y un Director"*⁶³. Una vez aprobado este reglamento y sin mediar mucho tiempo desde la presentación del proyecto a la Intendencia, en 1926 se dictó un decreto de la Municipalidad de Santiago dando inicio a la Orquesta Sinfónica Municipal⁶⁴.

El director de la orquesta tenía como superior jerárquico al administrador del Teatro Municipal, y por su cargo tenía la atribución de *"hacer a los maestros de Coros y Cuerpo de baile, las observaciones que considere necesarias, para obtener la más perfecta adecuación de la música a los bailes que se ejecuten y alcanzar el mayor perfeccionamiento de los espectáculos generales"*.⁶⁵ Del mismo modo, el reglamento establecía que *"los profesores de orquesta serán considerados como empleados municipales, gozarán de todas las prerrogativas de tales y serán elegidos por el Director de Orquesta, de acuerdo con el Administrador del*

⁶² Actas del Teatro Municipal. Oficios enviados.

⁶³Ibid. Se les llamaba aspirantes a los alumnos del Conservatorio Nacional de Música que por su talento eran elegidos para integrar en el futuro la Orquesta Sinfónica. Permanecían en calidad de aspirantes durante tres años, al final de los cuales pasaban a ser empleados de planta. El reglamento establecía que éstos serían en total 20 músicos, los cuales eran remunerados cada vez que se les llamara a prestar sus servicios a la orquesta con 10 pesos por cada ensayo y treinta pesos por audición o espectáculo.

⁶⁴ En el Anexo 1 puede encontrarse el detalle de los sueldos que fueron fijados en aquella época para cada integrante de dicha orquesta.

⁶⁵ Actas del Teatro Municipal. Oficios enviados.

Teatro, de entre los mejores músicos nacionales o extranjeros de la capital o de provincias previo concurso".⁶⁶

En abril de 1926, la recién creada Orquesta Sinfónica Municipal se presentó por primera vez ante el público del Teatro Municipal en un concierto inaugural cuyo programa consideró tanto a los autores clásicos como a los nacionales contemporáneos. Es así como *Las escenas campestres chilenas* de Pedro Humberto Allende, la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, *La danza de Daphnis* del ballet *Daphnis y Cloe* de Maurice Ravel y el prelude de *Los maestros cantores de Nüremberg* de Wagner fueron las obras escogidas para protagonizar ese momento primigenio para la futura conformación de orquestas nacionales.

Como una manera de asegurar la afluencia de público a las presentaciones del recién creado conjunto orquestal, se determinó que las entradas a todos los conciertos tendrían precios asequibles, "para que todas las personas amantes de la música y los espectáculos sanos corran a las futuras audiciones sinfónicas y, dentro de algunos meses, ellas serán acompañadas por el cuerpo de coros".⁶⁷

El mismo año que la Orquesta Sinfónica Municipal nació a la vida artística del Teatro se crearon también la Escuela de Ballet y el Coro, y es que producto de los vaivenes de la economía nacional –factor que obligó a la reducción de gastos como única medida para mantener en funcionamiento al Teatro Municipal- así como también de la progresiva modificación de los gustos del público, el ballet y los conciertos llevados a escena por elementos nacionales cobraron una importancia inédita en el ambiente artístico a partir de la década del 20.

No está demás mencionar que el reposicionamiento⁶⁸ del ballet clásico en los gustos del público fue posible en gran medida gracias a la excelente acogida que la bailarina rusa Anna

⁶⁶ Ibid

⁶⁷ Zaldivar, Trinidad et al. Op. cit. p. 161

⁶⁸ No es menor el hecho de que con anterioridad el ballet había estado relegado a un rol totalmente secundario al ser considerado sólo como un arte de acompañamiento a la ópera. Si retrocedemos más aún en el tiempo, nos encontraremos con que ya en 1857, en la primera temporada que ofreció el Teatro Municipal al público se contrató a una compañía coreográfica, pero a pesar de eso este arte no logró entusiasmar a buena parte del público, que muy influenciado por la Iglesia Católica y sus arengas conservadoras, rechazaba al ballet clásico por inmoral.

Pavlova obtuvo al visitar nuestro país y actuar por primera vez en el Teatro Municipal en 1917, respaldada por el éxito internacional de su carrera. En dicha ocasión sólo recibió elogios del público y la crítica, quienes se rindieron ante la interpretación de coreografías llenas de delicada belleza tales como *La muerte del cisne*, composición dramática que el coreógrafo Michel Fokine creó especialmente para Pavlova en 1907 sobre la música de *El cisne* del *Carnaval de los animales* de Camille Saint-Saëns. Precisamente la compañía de ballet de Anna Pavlova fue la que trajo por estos territorios al bailarín ruso Jan Kaweski, quien fue el creador de la primera escuela de bailes clásicos que funcionó en el Teatro Municipal.

Con el surgimiento de los primeros conjuntos estables mencionados, la imagen de aquellas embarcaciones que traían a Chile como valioso cargamento compañías extranjeras que incluían desde los cantantes líricos hasta los músicos de la orquesta aparecía ahora como una curiosa anécdota que iba quedando cada vez más distante en el tiempo. Baste mencionar que para completar las plazas de la Orquesta Sinfónica Municipal recién creada sólo hizo falta traer del extranjero la primera flauta, el primer trombón y un corno inglés. Del mismo modo, el entusiasmo de los creadores de dicha orquesta fue correspondido con el entusiasmo de las audiencias, ya que "hacia 1926 la señera batuta de Armando Carvajal fue acostumbrando al público a los conciertos sinfónicos que prenden en el predispuesto ánimo de las nuevas generaciones, más melómanas que líricas".⁶⁹

A pesar de un aparentemente favorable ambiente para el desarrollo de aquellos nacientes cuerpos estables, no había verdaderamente un apoyo real y comprometido con su continuidad de parte de la autoridad de la cual dependían, pues ya en 1927 el administrador del Teatro tuvo que solicitar al Intendente Municipal mantener la contratación del profesor de coros⁷⁰ argumentando que "*es muy pequeño el sacrificio que haría la Municipalidad al lado de las enormes ventajas que representa tener un eficiente Coro perteneciente al Coro del Teatro, que*

⁶⁹ Pereira Salas, Eugenio. Op. cit. p. 25

⁷⁰ Profesor al cual se le pagaba un sueldo mensual de \$800 de la época

pueda actuar con brillo en las temporadas líricas de todos los años".⁷¹ Tal como acreditan los documentos de la época, la postura de reducción de costos tanto como fuese posible existía también hacia el ballet: *"Siendo de sumo interés para el teatro, llegar a tener a firme, como ha sido nuestro propósito, un cuerpo de baile existiendo en Santiago, elementos entusiastas y eficientes como se pudo manifestar claramente durante la temporada lírica del año pasado, buscando la manera de seguir manteniendo con poco costo para la Municipalidad, un cuerpo de baile que sirva como base y esté siempre listo para su desempeño durante la ópera o cuando la Municipalidad lo necesite, he arreglado con un grupo numeroso de niñas y a pedido de ellas, someter a la resolución de US la idea de que siga el curso de baile funcionando en este Teatro, sin que ninguna de las alumnas gane sueldo, y sin más cargo para la Municipalidad que el pago de un maestro que no cobre una suma exagerada por su trabajo*".⁷²

Un matiz mucho más sutil pero profundamente revelador de lo que ocurriría años después en la relación entre la orquesta y la dirección del Teatro Municipal salta a la vista en el hecho de que ya en 1926 el comportamiento de los músicos era escrutado minuciosamente, estableciéndose castigos relativos a la postergación del pago de los sueldos para aquellos músicos calificados como *"elementos de desorden e indisciplina dentro de la orquesta"*.⁷³

En definitiva, la inestabilidad que aquejaba a los distintos cuerpos estables a causa de una poco definida política cultural de parte la Municipalidad de Santiago redundó en que dichos conjuntos nunca lograron adquirir un carácter profesional, puesto que ni los integrantes del coro ni los del ballet recibían un sueldo por su desempeño artístico aún cuando éste era desarrollado

⁷¹ Actas del Teatro Municipal. Notas a la Intendencia. 1927

⁷² Ibid

⁷³ Ibid. Según el documento consultado, el monto total conformado por los sueldos de los integrantes de la Orquesta Sinfónica Municipal correspondientes a los meses de noviembre y diciembre de 1926 ascendió a \$ 60.410. Sin embargo *"en esta planilla no figuran aquellos profesores cuyo pago debe ser postergado, por haber sido elementos de desorden e indisciplina dentro de la orquesta durante el año 1926"*.

al interior del teatro; y la orquesta, que sí recibía una remuneración, nunca alcanzó el número de músicos suficiente como para establecerse como una orquesta sinfónica profesional.⁷⁴

La creación del Instituto de Extensión Musical

A pesar del oscuro panorama subyacente, es importante mencionar que la entusiasta iniciativa que dio origen a la Orquesta Sinfónica Municipal no sólo tuvo una repercusión en los gustos del público, sino que también despertó el interés del Ministerio de Educación y de la Universidad de Chile, entidades que hacia 1930 ofrecieron su ayuda para la creación de un organismo de carácter privado que se denominó Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, la cual comenzó a funcionar a partir de 1931. “Con espíritu pionero, la orquesta de esta asociación (antecesora de la Orquesta Sinfónica de Chile) se impuso la tarea de brindar año a año las series de conciertos que habituaron al público a considerar esta actividad como indispensable en la vida cultural del país. Y no sólo Santiago, sino que también Viña del Mar, Valparaíso y regiones del norte y sur de Chile recibieron la visita del conjunto. El trabajo fue tan sistemático que muchas personas consideraban a esta orquesta como una institución estatal, e ignoraban que vivía una existencia llena de dificultades y en permanente riesgo de desaparecer”.⁷⁵

Para ese entonces, la modificación del panorama musical chileno era algo evidente, y es que la labor de difusión permanente desarrollada por los conjuntos orquestales existentes en el país, junto a la constante actividad de sociedades de melómanos fueron factores claves pues incidieron de un modo definitivo en la consolidación de un nuevo público aficionado a la música sinfónica. En ese contexto, y tal como ocurrió en reiteradas ocasiones en el Teatro Municipal de

⁷⁴ En 1926 el número de músicos que conformaba la Orquesta Sinfónica Municipal sólo había ascendido a 59, a pesar de que dicho conjunto debía musicalizar las óperas que se presentaran en el Teatro.

⁷⁵ Información obtenida en la página web del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile. Disponible en: <http://teatro.uchile.cl/orquesta/index.html>. Consultado en enero de 2009.

Santiago, nuevamente el problema no era la falta de audiencias, sino la carencia de un financiamiento permanente que hiciese posible la persistencia en el tiempo de esas loables iniciativas. Un claro ejemplo de esto es que la extensa labor desarrollada por la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos se extendió sólo hasta 1938, año en que debió paralizar sus actividades debido a la crisis económica que aquejaba al país.

La meta por la cual habían luchado los integrantes de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos era conseguir que su orquesta, definida por ese entonces como un conjunto estable por la actividad permanente que desarrollaba a nivel país, fuese financiada por el Estado a través de una ley que asegurase su continuidad. Con este objetivo en mente se emprendió una activa campaña en la cual “se salió a las calles, se tocó en el Parque Forestal, en el Teatro Caupolicán, y en las plazas de la ciudad. Se sensibilizó la opinión pública y a los protagonistas de la cultura y la política”.⁷⁶

Concientes de la necesidad de concretizar las aspiraciones defendidas por la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, en julio de 1937 un grupo de diputados elaboró un proyecto de ley que cambiaría radicalmente el panorama artístico nacional por cuanto a partir de su puesta en marcha el Estado de Chile comenzó a jugar un rol fundamental en el apoyo al desarrollo de las artes. Sin embargo, no fue sino hasta 1940 cuando esta incansable lucha por la cultura culminó exitosamente, cuando en octubre de ese año el Presidente Pedro Aguirre Cerda, consecuente con su lema “gobernar es educar”, promulgó la Ley N° 6696 que daba origen al Instituto de Extensión Musical.

Según estableció su Art. 1º, el objetivo del Instituto de Extensión Musical era:

“a) Atender a la formación y al mantenimiento de una Orquesta Sinfónica, de un Coro, un Cuerpo de Bailes, y de entidades adecuadas para ejecutar Música de Cámara o cualquiera otra actividad musical;

⁷⁶ Ibid

- b) Proveer los elementos necesarios para dar permanentemente espectáculos musicales, como ser Conciertos Sinfónicos, Operas o Ballets en todo el territorio de la República;
- c) Estimular la creación de obras nacionales mediante concursos anuales de composición y difundir su conocimiento;
- d) Fomentar, por medio de subvenciones, las iniciativas musicales del país".⁷⁷

La misma Ley 6696 establecía el modo de financiamiento que regiría para el Instituto de Extensión Musical, pues tal como consta en el Art. 6º "los gastos que demande este Instituto se costearán con el producto que se perciba por las actuaciones de sus elementos, y con un dos y medio por ciento sobre la entrada a los espectáculos a que se refiere la letra b) del artículo 2º de la Ley número 5,172, de 2 de Junio de 1933. Dicho dos y medio por ciento se formará:

- a) Con uno y medio por ciento deducido del diez por ciento que actualmente percibe el Estado en conformidad a la ley nombrada; y
- b) Con uno por ciento de impuesto adicional a los espectáculos".⁷⁸

En primera instancia, los fondos recaudados vía impuesto ingresaban a una cuenta especial que mantenía la Tesorería General de la República, y posteriormente el Ministerio de Hacienda los ponía a disposición del Presidente del Instituto de Extensión Musical. Dichos fondos estaban destinados a asegurar los sueldos de los integrantes de todos los cuerpos estables que formaban parte del Instituto, así como también para financiar y asegurar el correcto funcionamiento de la siguiente temporada artística, la cual era definida año a año de acuerdo a las resoluciones que tomase el Consejo encargado de dirigir dicho organismo.⁷⁹

⁷⁷ Ley Nº 6696. Para acceder al Proyecto de Ley completo, ver Anexo Nº 2

⁷⁸ Ley Nº 6696. La Ley número 5,172 a la cual se refiere es la Ley sobre impuesto a los espectáculos públicos, la cual fue promulgada el 2 de Junio de 1933. Dicha Ley estableció que el impuesto que se aplicaría a las entradas a espectáculos, reuniones o entretenimientos pagados, sería determinado con relación a su precio de venta de acuerdo a una proporción fijada por la misma ley. La letra b) del artículo 2º estableció que ese impuesto alcanzaría el 10% "sobre el valor de los billetes o entradas a teatros, circos, salones de bailes, representaciones, reuniones y espectáculos de cualquiera otra naturaleza, sean o no infantiles".

⁷⁹ El Instituto de Extensión Musical estaba dirigido por un Consejo compuesto por el Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (que lo presidía), el Director del Conservatorio Nacional de Música, el

El funcionamiento del Instituto de Extensión Musical estaba sumamente regulado por la ley que le dio origen, pues a través de la minuciosa redacción de artículos y letras ésta no dejó espacio a ambigüedades ni tergiversaciones. Dicha prolijidad tuvo como consecuencia asegurar la permanencia del Instituto a lo largo del tiempo, su independencia y autonomía política y no menos importante, su transparencia y probidad administrativa. Ejemplos de esta transparencia son el hecho de que el destino y administración de los fondos percibidos también estaba regulado por la Ley 6696, en la medida en que debía rendirse cuenta a la Contraloría General de la República de toda inversión que se realizase con los fondos asignados al Instituto, la regulación por ley del porcentaje máximo del presupuesto anual que podía destinarse a las remuneraciones del personal administrativo o el hecho de que los Consejeros que dirigían el funcionamiento del Instituto de Extensión Musical desempeñaban sus cargos *ad honorem*. Por otro lado, la consecución de los objetivos de fomento y protección del arte nacional no sólo se vio plasmada en la creación de los diversos conjuntos estables que surgieron al alero del Instituto de Extensión Musical, en la difusión permanente asegurada a través de la realización constante de espectáculos musicales o en el estímulo a la creación de obras mediante la organización de concursos anuales de composición, sino también en algo tan fundamental como es la regulación del porcentaje de ejecutantes chilenos que debía haber en las distintas agrupaciones artísticas.

Pocos meses después de su creación, el Instituto de Extensión Musical daba su primer fruto: la Orquesta Sinfónica de Chile⁸⁰. Su primer director titular fue el maestro Armando Carvajal, quien años atrás había sido uno de los tantos actores que formaron parte de la intensa campaña por la reforma del Conservatorio Nacional de Música. Un par de años más tarde y tras ser anexado a la Universidad de Chile con el fin de asegurar su independencia política y correcto

Administrador del Teatro Municipal de Santiago, el Director Artístico del Instituto, el Administrador del Instituto, un delegado de la Universidad de Concepción y otro de la Universidad Católica de Chile, un delegado de la Sociedad de Compositores Chilenos, y un delegado de la Asociación Nacional de Compositores. Con dicha composición, la diversidad de voces autorizadas en el campo de la música estaba asegurada.

⁸⁰ La Orquesta Sinfónica de Chile nace como un conjunto orquestal de carácter profesional integrado por ochenta músicos, en su mayoría provenientes del Conservatorio Nacional.

funcionamiento técnico, el IEM también abogó por la creación y desarrollo del Coro de la Universidad de Chile, de diversos conjuntos de cámara y del Ballet Nacional Chileno, el que se transformaría en el primer conjunto de ballet profesional del país. Con la creación de dichos cuerpos artísticos, el Instituto de Extensión Musical dio cumplimiento en un corto período de tiempo a las exigencias estipuladas por la ley que posibilitó su nacimiento a la vida cultural de la nación.

El Instituto de Extensión Musical como el proyecto de desarrollo de la vida musical chilena del siglo XX

El 7 de enero de 1941 la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció su primer concierto en el Teatro Municipal de Santiago. El programa de dicho concierto inaugural incluyó obras de Mozart (*Sinfonía N° 40*), Wagner (*Preludio a los Maestros Cantores*), Leng (*Fantasia para piano y orquesta*), Soro (*La Hora Mística*) y Allende (*La Voz de las Calles*). En esa ocasión tan trascendental para la vida musical chilena no podía faltar un discurso que diera cuenta de su pleno significado e importancia. Dicha labor fue llevada a cabo por el presidente del Instituto de Extensión Musical, Domingo Santa Cruz, quien fue uno de los principales gestores y animadores de la inicialmente utópica idea, que gracias al esfuerzo colectivo llegó a convertirse en una realidad.

“Por primera vez en nuestra historia y en los países de ambas Américas se pone en marcha una Orquesta Sinfónica creada como organización estatal permanente y duradera, fundada en la sólida perspectiva que solamente pueden abrir las leyes constitucionales de una nación. Por primera vez también entre nosotros y entre muchos países, la difusión de la cultura musical pasa definitivamente a ser reconocida por un acto oficial del parlamento como una función pública indispensable y merecedora del marco respetuoso que señalan las leyes (...) El

Instituto de Extensión Musical, creado con suficiente autonomía y con fondos propios será, una vez que vayan amortiguándose las divergencias que se manifestaron al crearlo, un remanso en el que todos los músicos tendrán confianza, la palestra acogedora para estimular el trabajo de nuestros creadores y la mano generosa que habrá de tenderse en ayuda y apoyo de los ejecutantes y de los profesionales de la música en general (...) Cábeme, pues, el honor de presentar en esta audición inaugural el primer fruto de nuestro trabajo colectivo: la Orquesta Sinfónica de Chile, cuyos pasos han de ser de perfeccionamiento y cuyo futuro debe constituir una gloria y una honra para nuestra patria".⁸¹

A partir de 1941 los "Viernes de la Sinfónica" pasaron a ser toda una institución en el Teatro Municipal de Santiago, lo que denota el rápido asentamiento de dicho conjunto orquestal en la vida cultural capitalina. Pero no hay que olvidar que para que exista un público primero hay que crearlo, y con ese fin el Instituto de Extensión Musical desarrolló una importante labor tanto educativa como de difusión de la música docta, la cual no excluyó en ningún momento las composiciones de los autores nacionales, cuyas melodías por primera vez gozaron de muy buena acogida al interior del Teatro. Y no podía ser de otra manera, ya que una junta directiva encabezada por Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier y Vicente Salas Viu era la encargada de seleccionar los programas que progresivamente dieron a conocer al público no sólo las obras maestras del repertorio sinfónico sino que también las composiciones nacionales por tanto tiempo ignoradas y vilipendiadas en el Teatro Municipal. De esta forma, las obras de autores tales como Enrique Soro, Pedro H. Allende, Próspero Bisquert, Alfonso Leng, Acario Cotapos, Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia Blondel, Juan Orrego Salas y Carlos Riesco fueron interpretadas con frecuencia en el curso de esos luminosos días para el arte y la cultura de cuño propio.

⁸¹ Palabras de Domingo Santa Cruz, Presidente del Instituto de Extensión Musical, pronunciadas en el marco del concierto inaugural de la Orquesta Sinfónica de Chile realizado el 7 de enero de 1941. Disponible en: <http://teatro.uchile.cl/orquesta/index.html>.

1941, año que marca el debut oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile también significó un hito en la lírica nacional, pues por primera vez la temporada oficial de ópera fue llevada a cabo únicamente por cantantes nacionales. Es importante acotar que en ninguna medida eso significó una nacionalización de este arte puesto que en años posteriores siguieron figurando artistas internacionales en los roles principales de cada obra, pero sí es significativo que ese hecho sólo pudo ser posible en un movimiento general de apertura hacia las manifestaciones artísticas nacionales.

Por otro lado, la música, ese arte capaz de despertar el sentimiento de lo sublime en quien la escucha, puede igualmente no despertar nada y aún aburrir a sus receptores si no es bien interpretada. A este respecto, la responsabilidad no recae únicamente en los músicos sino también y principalmente en la figura del director de orquesta, quien es el encargado de dotar de una personalidad musical determinada al conjunto orquestal que tiene a su cargo. Si pensamos en la Orquesta Sinfónica, "la labor de sus directores titulares ha sido clave en perfilar la característica sonora del conjunto y su filosofía de trabajo. Junto al director fundador, Armando Carvajal, destaca de manera especial la figura de Víctor Tevah, quien estuvo al frente de la Orquesta Sinfónica de Chile en dos oportunidades (1947-57 y 1977-85). El maestro Tevah fue uno de los principales incentivadores de las giras nacionales que permitieron al público, de Arica a Punta Arenas, disfrutar del mensaje musical de la orquesta. Además fue un entusiasta difusor de la música sinfónica chilena, labor por la que recibió en 1980 el Premio Nacional de Arte".⁸²

Pero más allá de las intenciones y preferencias de un director particular, no hay que perder de vista que el Instituto de Extensión Musical del cual dependía dicha orquesta, consideraba dentro de sus objetivos principales la difusión y apoyo constante a la música nacional, y en consecuencia no sólo premiaba y reconocía regularmente los trabajos

⁸² Información obtenida en la página web del Centro de Extensión Artística y Cultural (CEAC) de la Universidad de Chile. Disponible en: <http://teatro.uchile.cl/orquesta/index.html>. Consultado en enero de 2009.

sobresalientes de los compositores chilenos sino que también organizaba instancias propicias para la difusión masiva de dichas composiciones.⁸³

Fernando García, entusiasta difusor de la música chilena y latinoamericana, es un reconocido musicólogo y compositor de alrededor de 160 obras que han sido interpretadas en escenarios de América, Europa y Asia. Fue trombonista de la Orquesta Sinfónica de Profesores del Ministerio de Educación, ha participado como jurado en numerosos concursos de música en varios países de Iberoamérica, ha sido subdirector de la Revista Musical Chilena, y hasta el día de hoy continúa su prolífica labor creativa en el campo de la composición musical. La meritoria carrera artística y profesional del actual académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile fue reconocida por su importante contribución al campo de la música con el Premio Nacional de Música 2002.

Además de sus múltiples méritos, Fernando García fue también uno de los tantos músicos que participaron activamente en el proyecto del Instituto de Extensión Musical, y como un ejercicio de relato de la historia viva rememora los alcances y la importancia fundamental que tuvo dicho organismo mientras se le permitió trabajar por el desarrollo cultural de la nación.

“El Instituto de Extensión Musical era parte de un proyecto que fue elaborado por la Sociedad Bach encabezada por Domingo Santa Cruz, y que había empezado a funcionar a partir del año 1924. Santa Cruz propuso un proyecto de desarrollo de la vida musical chilena que es el proyecto de desarrollo de la vida musical chilena del siglo XX, y es que es gracias a la Sociedad Bach que nosotros logramos tener una educación musical de nivel superior”⁸⁴, relata García. Ciertamente, una de las acciones que impulsó la Sociedad Bach por esos años fue la realización de una profunda reforma del Conservatorio Nacional de Música, con el objetivo de que la enseñanza impartida en él adquiriera un carácter universitario. Tras luchar sin descanso por

⁸³ A modo de ejemplo, podemos mencionar que el compositor chileno Roberto Puelma, autor de la ópera *Ardid de Amor*, recibió un diploma del Instituto de Extensión Nacional por su obra *Concierto para violín y orquesta* en 1948 y otro por *Sinfonía Abejeña* en 1950. Ambas composiciones fueron interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile en el marco de los Primeros Festivales de Música Chilena.

⁸⁴ Entrevista a Fernando García, realizada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en enero de 2009

alcanzar dicho objetivo, sus esfuerzos fueron coronados por el éxito, ya que el 31 de diciembre de 1929 se funda la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entidad que cobijó bajo su alero la Escuela de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela de Artes Aplicadas. De ese modo, dicha universidad pasó a ejercer la tuición total de la música y las artes plásticas en el país, y el Conservatorio Nacional de Música pudo beneficiarse de este cambio administrativo al pasar a ser ahora una escuela superior de música que necesariamente debió modernizar sus planes de estudio.

La Sociedad Bach, que había nacido como un pequeño coro de estudiantes universitarios, estuvo detrás del impulso a múltiples reformas tendientes a una mejora sustancial del campo de la música en Chile, las que abarcaron desde la enseñanza hasta su difusión y correcto desarrollo. En efecto, los objetivos que persiguió dicha sociedad fueron lograr que la música se incorporase en los planes de estudios de escuelas y colegios, asegurar el correcto desarrollo y desenvolvimiento de la música en Chile –lo que incluyó por cierto el impulso a la formación de conjuntos orquestales, la creación de una revista musical y la importante reforma al Conservatorio Nacional de Música-, así como también la fiscalización del movimiento musical en Chile. Por la extensa e importantísima labor de su fundador, posibilitada por su capacidad gestora y emprendimiento para lograr los objetivos que se proponía en el campo de las políticas culturales, la figura de Domingo Santa Cruz se ha perpetuado en los frutos de su gestión, que permanecen hasta el día de hoy. Por todo esto no es en absoluto exagerado decir que su figura “representa la columna vertebral de la institucionalidad cultural chilena de la primera mitad del siglo XX”.⁸⁵

Para los integrantes de la Sociedad Bach, la necesaria incorporación de la música en los planes de estudio de la enseñanza escolar estaba ligada al profundo convencimiento de que esta rama del arte aporta múltiples beneficios en la formación de los individuos, pues fomenta la

⁸⁵ Biografía de Domingo Santa Cruz Wilson publicada en el sitio web Memoria Chilena. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=prnacartemusicadgo>. Consultado en enero de 2009.

disciplina en el estudio, la formación de niños atentos y crea además la necesidad por la música, sino en todos los casos por interpretarla, sí por disfrutarla, lo que significa que algo tan elemental como la enseñanza de la música durante la educación básica resuelve a largo plazo el problema de la creación de audiencias para la música docta.

Una vez cumplidos todos los objetivos que se había propuesto, la Sociedad Bach entró en un receso indefinido en 1932. Sin embargo, todas sus acciones en el ámbito de la vida musical estaban rindiendo plenos frutos, por lo cual a mediados del siglo XX había “una estructura perfectamente orgánica que permite el desarrollo de la vida musical de esta nación: hay una escuela donde se forman músicos, hay compositores que crean música, por consiguiente hay instrumentistas que tocan música; hay instituciones que se preocupan de formar público porque los instrumentistas tocan en esas instituciones y se toca la música de esos compositores, y en síntesis se crea todo un conjunto de mecanismos que permiten el desarrollo de la vida musical chilena en forma muy importante”.⁸⁶

Llegados a este punto, no cabe menos que observar el hecho de que tanto la creación del Instituto de Extensión Musical como el respaldo que se le otorgó en la forma de un financiamiento permanente asegurado por una ley de la República dan cuenta de la cristalización de un bien entendido plan de desarrollo cultural hacia adentro, cuyo alcance también influyó en la progresiva y necesaria incorporación de obras líricas, sinfónicas y cantantes nacionales a las temporadas oficiales de ópera y conciertos que se desarrollaron en Chile.⁸⁷

⁸⁶ Entrevista a Fernando García.

⁸⁷ En sus más de 60 años de existencia, la Orquesta Sinfónica de Chile no sólo destaca por el alto nivel artístico que la ha hecho merecedora de múltiples reconocimientos, sino que también por su incansable labor de difusión de la música nacional, ostentando así el mérito de haber estrenado la inmensa mayoría de las composiciones orquestales chilenas del siglo XX.

El rol que jugó el Teatro Municipal en el proyecto del Instituto de Extensión Musical

Si bien el concierto inaugural que dio origen oficial a la Orquesta Sinfónica de Chile se realizó en el Teatro Municipal de Santiago, dicho conjunto orquestal no pertenecía a esa institución, pues tal como mencionamos en páginas precedentes, el Instituto de Extensión Musical formaba parte de la Universidad de Chile. La relación establecida entre la Orquesta Sinfónica de Chile y el Teatro Municipal de Santiago se explica acudiendo nuevamente a la revisión de la Ley 6696, pues ésta también estableció que “las entidades artísticas dependientes de este Instituto dispondrán para sus actuaciones, a no mediar inconvenientes insalvables, de los teatros de propiedad municipal en Santiago y en provincias, para lo cual, en cada temporada, el Consejo se pondrá previamente de acuerdo con la Municipalidad respectiva. El Teatro Municipal de Santiago dispondrá cada año, para la temporada oficial de ópera, de la Orquesta, del Coro y del Cuerpo de Bailes, y de cualquier otro elemento artístico con que el Instituto pueda contribuir al éxito de las funciones de acuerdo con lo que se convenga entre el Instituto y el Administrador del Teatro”.⁸⁸

Considerando lo dicho anteriormente, si bien es correcto afirmar que el Teatro Municipal participó de la efervescencia cultural que se estaba viviendo en ese momento, no es menos cierto que lo hizo de un modo secundario, beneficiándose de los grandes avances que experimentó el medio musical chileno en ese momento más que colaborando a que ese salto cualitativo se hiciese posible.

“Nosotros, como Instituto de Extensión Musical, estuvimos funcionando en el Teatro Municipal hasta el año 1952, en que salió elegido como presidente Carlos Ibáñez del Campo y los asesores artísticos del presidente Ibáñez consideraron que el Teatro Municipal debía tener vida propia”, relata Fernando García, alertando sobre el hecho de que efectivamente el compromiso que tenía el Teatro Municipal con el proyecto artístico del Instituto de Extensión

⁸⁸ Art. 4° de la Ley 6696

Musical no fue más que circunstancial. Después de la violenta escisión entre ambas instituciones los cuerpos estables debieron buscar otro lugar donde seguir actuando⁸⁹, y el Teatro Municipal por su parte, se vio obligado a conseguir nuevos conjuntos que siguieran insuflándole vida, pues no hay que olvidar que “el alma del teatro no es precisamente el edificio sino que son los conjuntos artísticos que funcionan en él”.⁹⁰

A pesar de que dicha decisión gubernamental dejó temporalmente al Instituto de Extensión Musical sin lugares idóneos para que sus cuerpos estables pudiesen actuar, esa acción no logró debilitar a dicho organismo, porque afortunadamente su funcionamiento estaba asegurado por una ley que año a año le proporcionaba financiamiento.

El nacimiento de la Orquesta Filarmónica de Chile

El Teatro Municipal de Santiago, que repentinamente se quedó sin cuerpos estables para llevar adelante sus temporadas oficiales, debió buscar una solución a esa necesidad apremiante. De forma paralela a ese hecho, la década del 50 vio nacer a otra agrupación musical que con el paso de los años sería de gran relevancia para el país: la Orquesta Filarmónica de Chile. Surgida en el año 1955, dicha agrupación orquestal comenzó con alrededor de sesenta músicos jóvenes que eran en su mayoría egresados del Conservatorio Nacional.

Armando Aguilar fue uno de los tantos entusiastas fundadores de la Orquesta Filarmónica, y recuerda que por esos años “nosotros estábamos estudiando en el Conservatorio pero no había donde trabajar porque existía solamente una orquesta, que era la Sinfónica. Entonces estábamos todos los alumnos que queríamos trabajar en una orquesta y no podíamos porque había solamente una orquesta y había que esperar que alguien jubilara para que pudiéramos concursar y entrar. Entonces apareció un personaje muy importante para nosotros,

⁸⁹ Según relata el mismo García, después del quiebre entre ambas instituciones la Orquesta Sinfónica continuó sus actividades en el Teatro Gran Palace, mientras que el Teatro Victoria acogió al ballet.

⁹⁰ Entrevista a Fernando García.

que se llamaba Juan Matteucci, que era un cellista de la Orquesta Sinfónica. Él tenía muchas ganas de dirigir y Víctor Tevah, que era el Director Titular de la Sinfónica le daba algunas posibilidades de repente, pero él se empezó a juntar con nosotros que éramos todos *cabros* jóvenes del Conservatorio y así empezamos a juntarnos en casas para ir formando una posible orquesta, hasta que llegó el momento en que Matteucci se consiguió el Teatro Municipal y lo empezamos a ocupar en las tardes cuando quedaba desocupado. Nosotros trabajábamos desde las seis en adelante, a veces desde las 10, e incluso a veces nos quedábamos hasta las dos, tres de la mañana, solamente por el placer de hacer música”,⁹¹ señala Aguilar rememorando esos días. La historia del surgimiento de esta agrupación está llena de dificultades, y es que “muchos músicos sinfónicos se opusieron a que se formara esta orquesta porque pensaban que les podía perjudicar en su trabajo y que les íbamos a hacer la competencia. Fue espantoso, nos escondían los atriles, nosotros a veces llegábamos a las diez de la noche y ellos se oponían a que ocupáramos el escenario, entonces teníamos que ir a ensayar al tercer piso y cada uno llevar su atril y sus cosas hasta el tercer piso donde ensayaba el ballet. Hay una historia muy simpática: una vez Matteucci consiguió que viniera Claudio Arrau, y subiendo un piano al tercer piso se vino abajo y quedó el piano para el gato. Con ese mismo piano llegamos arriba, Arrau empezó a tocar, sonaban la mitad de las notas y él dijo ‘¡primera vez que me la gana un piano!’. La Orquesta Sinfónica cada vez nos ponía más problemas, pero ellos también empezaron a tener problemas con la Municipalidad porque ésta le exigía que les dieran entradas a los regidores para los conciertos, y la Universidad de Chile, a la cual pertenecía la Sinfónica, se oponía a eso. Entonces hubo un conflicto entre ambas, perdió la Sinfónica y nosotros nos quedamos como dueños del Teatro Municipal”.⁹²

Corría el año 1955, y a pesar de las múltiples dificultades con las que se fueron encontrando en el camino, estos jóvenes entusiastas no se detendrían hasta conseguir su sueño

⁹¹ Entrevista a Armando Aguilar realizada en el domicilio particular del entrevistado en abril de 2009

⁹² Ibid

de concretar el nacimiento de una nueva orquesta. Tal como relata Armando Aguilar, "poco a poco esto empezó a fructificar hasta que un día determinado Matteucci consiguió que viniera un director alemán que formó un programa y con ese programa nació la Orquesta Filarmónica".⁹³ En efecto, la primera presentación que dicho conjunto orquestal realizó en el Municipal acaeció en julio de 1955 bajo la conducción del maestro alemán Leopold Ludwig. El programa que se presentó en dicha oportunidad incluyó el *Concierto Brandenburgoés N°5* de Bach, las *Variaciones rococó* de Tchaikovsky y la *Sinfonía N°1* de Beethoven.

Como conjunto independiente, la Orquesta Filarmónica de Chile carecía de un financiamiento regular y aunque actuase en el Teatro Municipal de Santiago no pertenecía a la Municipalidad. La autogestión económica se replicó en el ámbito administrativo, puesto que según señala este fagotista amante de la música, "lo administrábamos todo nosotros mismos. Hablábamos en las distintas embajadas y nos conseguíamos grandes artistas. Matteucci, sobre todo, que era el alma de la orquesta, se consiguió directores y solistas excelentes, al punto que no han venido otros de la categoría que hubo en ese momento. Nosotros no teníamos financiamiento, y ahí comenzó Matteucci a buscar. Fuimos al Congreso, a hablar con diputados, senadores, los regidores y el alcalde de ese momento y ellos vieron la posibilidad de que esa orquesta les perteneciera. Es por eso que ahora la Orquesta Filarmónica pertenece al Teatro Municipal y está administrada por la Alcaldía de Santiago. Posteriormente y como esto siguió creciendo, se formó la Corporación Cultural, gracias a la cual tuvimos sueldos fijos, y desde ese momento empezamos a tener mucho más representación dentro del mundo musical", afirma Aguilar.

Durante sus primeros diez años de vida este conjunto orquestal siguió gozando del privilegio de la auto-administración en términos artísticos, puesto que a pesar de haber generado un lazo con la Municipalidad, seguía siendo su propia directiva la que tomaba las decisiones en cuanto a la programación de los conciertos sinfónicos.

⁹³ Ibid

A pesar de las rencillas que hubo durante los primeros años entre la Sinfónica y la Filarmónica, ambas compartían una característica fundamental: eran dirigidas y administradas por músicos, cuestión que fue determinante para el éxito de la gestión de ambas agrupaciones. Según señala Aguilar, "nuestro objetivo era formar una gran orquesta con un repertorio especializado en obras de concierto. La Municipalidad de Santiago nos amparaba y a cambio de acompañar los espectáculos líricos y el ballet, nos dejaba el Teatro Municipal como sede de nuestra orquesta. Con los dineros que nos entregaba el municipio y lo que recaudábamos por venta de entradas más el producto de la propaganda en nuestros programas de concierto financiábamos todo: los sueldos de los músicos, los pagos a directores y solistas, el material musical, etcétera. Nunca conocimos un déficit, nos administrábamos sobriamente pero bien. Ninguno de nosotros era Director Artístico, Ingeniero Comercial o Contador Auditor, solo músicos con cargos administrativos *ad honorem*".⁹⁴

Por otro lado, el rápido crecimiento y consolidación de la Orquesta Filarmónica demostró al poco tiempo que no había ningún motivo para tener desconfianzas entre ambas orquestas, pues el floreciente ambiente musical nacional favoreció el nacimiento y proliferación de público suficiente para las dos. "Había un público extraordinario, con mucha juventud. Se hacían conciertos de música chilena, y el público participaba y votaba por los distintos músicos que se presentaban. Era muy bonito porque había mucha juventud que le interesaba la música y participaba mucho en los conciertos", afirma Aguilar. En definitiva, lo que se demostró con el tiempo es que "había público para ambas orquestas, absolutamente. Además que había una diferencia, y es que una orquesta se dedicaba más a la parte operática y la otra a los conciertos, así que además de ser bien diferentes los públicos, había para ambas cosas".⁹⁵

Pocos años después de su nacimiento, empezó a llegar un contingente de músicos extranjeros a la joven orquesta, lo que señaló la vía definitiva para su progresiva

⁹⁴ Ibid

⁹⁵ Ibid

profesionalización. Es así como en 1959 llega proveniente de la Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires el oboísta argentino Alfredo Kirsch. “Yo llegué el año 59, el 6 de abril de 1959. La Orquesta Filarmónica de Chile era una orquesta chica en ese entonces, y yo venía de la Orquesta del Teatro Colón con un permiso sin goce de sueldo de seis meses. Fue Juan Matteucci quien me pidió desde aquí, y me recomendó un maestro muy bueno que trabajaba en Argentina y que tenía vínculos con Chile”⁹⁶, recuerda Kirsch. “En aquel entonces hacíamos con bastante público dieciséis conciertos de abono que se repetían dos veces. O sea, eran 48 los conciertos de abono que hacíamos al año con la Filarmónica de Chile, una orquesta recién naciente, con algunos músicos excelentes, otros regulares y otros pésimos; era algo así como una Torre de Babel en cuanto a calidades y calificaciones. A pesar de eso había un compañerismo muy grande y un ambiente muy agradable y es que todo Chile tenía un ambiente mucho mejor. Era un Chile muy hermoso y bastante impactante para mí que venía de Buenos Aires, casi para decir que había llegado al paraíso: gente buena, generosa, hospitalaria y muy graciosa”⁹⁷, rememora nostálgico el músico hoy nacionalizado como chileno.

El acuerdo que sostenía la relación entre la Orquesta Filarmónica y la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago se basaba en que a cambio de recibir doce cuotas de la Municipalidad, la orquesta tenía el derecho de usar el Teatro Municipal como sede respetando el derecho de la Corporación de exigirles todos los acompañamientos orquestales a los espectáculos que quisieran montar, ya fueran éstos ópera, ballet u opereta. Tal como señala Kirsch, “esa era parte de nuestra obligación y nosotros teníamos que hacerlo sin cobro extra. Ellos organizaban sus temporadas de ballet y de ópera y nosotros organizábamos las de concierto”. Ese modo de funcionamiento siguió operando sin problemas bastantes años después de creada la Corporación Cultural, y sólo vendría a modificarse de manera radical durante la época de la dictadura militar.

⁹⁶ Entrevista realizada a Alfredo Kirsch en el domicilio particular del entrevistado en abril de 2009

⁹⁷ Ibid

Centenario del Teatro Municipal

Cuando se aprestaba a cumplir sus primeros 100 años de existencia, el Teatro Municipal de Santiago atravesaba por una situación contradictoria pues la ópera, principal espectáculo promovido por este recinto, vivía un momento de ocaso debido a que desde hace años había dejado de ser la actividad artístico-recreativa por excelencia. El impacto de la transformación social ocurrida como producto de la aparición de los nuevos medios masivos alteró en forma definitiva los gustos y preferencias del público, que por esos años tenía a su disposición una gama de actividades recreativas mucho más amplia en comparación con las generaciones anteriores. Sin embargo, el decaimiento de la ópera en la programación artística del Teatro fue compensado por un auge extraordinario de la Orquesta Filarmónica, por la creciente consolidación del Ballet Municipal y por los diversos montajes teatrales que seguían gozando de un lugar importante en la programación anual del Teatro. Aún así, el año de 1957 marcaba una fecha histórica para el Teatro Municipal por lo que no se podía dejar pasar dicho acontecimiento sin intentar un retorno al brillo espectacular de sus años de gloria. Es por ello que la Temporada Centenario de 1957 incluyó presentaciones de la Orquesta Filarmónica de Chile y del Ballet Municipal, además de la reposición de los grandes clásicos del arte lírico. *Aída*, *Madama Butterfly*, *La Bohème*, *El barbero de Sevilla*, *Manon* y *Fausto* fueron interpretadas por destacados cantantes nacionales y extranjeros en el escenario lírico más antiguo del país. También se sumaron a la celebración del centenario el guitarrista español Narciso Yepes, el Royal Ballet de Londres, los Niños Cantores de Viena, Marcel Marceau junto a su *troupe* de mimos y el conjunto Columbus Boychoir, y es que a pesar de que “las posibilidades financieras eran escasas, las autoridades utilizaron todo su ingenio y capacidad de gestión para contar con grandes y memorables espectáculos que estuvieran a la altura del acontecimiento”.⁹⁸ Con ese objetivo en mente, a las gestiones de José Vásquez, administrador del Teatro, se sumaron las del

⁹⁸ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p.211

empresario Renato Salvati, la alcaldesa María del Canto, el apoyo de diversas embajadas y también de particulares.

A pesar del esplendor de las celebraciones de su primer centenario, lo cierto es que el Teatro Municipal de Santiago no sólo cargaba con una trayectoria irregular a sus espaldas, sino que además enfrentaba el futuro sumido en la incertidumbre provocada por el vertiginoso cambio en las costumbres recreativas de la sociedad. Además de ello, el problema de su administración y financiamiento aún no estaba resuelto, por lo que dicho recinto veía su supervivencia doblemente afectada. Con el objetivo de poner fin a esa situación de inestabilidad constante y también de abogar por una futura continuidad sin sobresaltos del Teatro, se recurrió a la asesoría de la Contraloría General de la República, organismo que se hizo cargo de evaluar la situación del Municipal y entregar propuestas que apuntasen a una reestructuración que hiciese más eficiente su administración.

“Como es de conocimiento de los miembros de esa H. Comisión, hasta el año 1956 y algunas fechas del 57, el Teatro Municipal era facilitado a Empresas Particulares, para que éstas presentaran espectáculos en este Primer Coliseo. Las condiciones en que se facilitaba la sala, como asimismo los elementos de tramoya, sastrería, utilería, equipos de iluminación, etc., eran a título gratuito, y solamente se exigía el pago de los consumos de alumbrado, calefacción y cargos de boletería. Este procedimiento, según los señores Inspectores de la Contraloría General de la República, quienes tuvieron a su cargo la investigación de la Temporada Centenario de 1957, debería modificarse en el sentido que el empresario pagaría a la I. Municipalidad, no solamente los consumos antes mencionados, sino, todos los gastos que se generaran durante el tiempo que durara la presentación, es decir, debería calcularse el sueldo de los funcionarios, porcentajes para cubrir el desgaste por uso de la sala y elementos que se

ocupan en cada prestación, asimismo, se cobraría el valor que tendría la prestación de la Orquesta, calculando el costo en base a la subvención que perciben".⁹⁹

Con el correr de los años, el Teatro terminó desligándose de manera definitiva de la figura externa a su administración que significaban los empresarios a cargo de la concesión del recinto y la gestión de los espectáculos, tomando a su propia cuenta estas responsabilidades. Sin embargo aún faltaba bastante para que eso llegase a ocurrir.

La apuesta estatal por el fomento a la educación musical

A mediados del siglo XX, "el Estado desempeñaba un rol cada vez más preponderante como motor del desarrollo y la cultura, y el ejemplo más exitoso era el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, que ya contaba con orquesta, ballet, coro, compañía de teatro y el Conservatorio Nacional de Música".¹⁰⁰ El rico movimiento cultural posibilitado por la acción permanente desarrollada por el Instituto de Extensión Musical repercutió significativamente en el fomento a la consolidación de un público masivo para la música docta y las artes escénicas en general. La mencionada responsabilidad asumida por el Estado al hacerse cargo de su rol en la educación cultural de la nación se complementó a nivel práctico a través del hecho elemental de garantizar la accesibilidad a todo el espectro social a los conciertos sinfónicos que la Orquesta Filarmónica de Chile ofrecía al interior de un teatro que por años se caracterizó por ser el lugar de sociabilidad predilecto de la elite santiaguina. Tomando como eje de análisis al Teatro Municipal, podemos afirmar que dicha preocupación estatal por garantizar el acceso a las diferentes manifestaciones artísticas que inundaban la ciudad se canalizó a través de la Municipalidad de Santiago, pues era ese organismo el encargado de

⁹⁹ Actas del Teatro Municipal. Oficios enviados. La cita corresponde a un extracto de una carta enviada por José Vásquez Crisóstomo, Administrador del Teatro Municipal, a la Honorable Comisión de Teatros y Difusión Cultural de la Municipalidad de Santiago.

¹⁰⁰ Zaldivar, Trinidad et al. Op. cit. p.219

decidir los precios de todos los espectáculos que se presentaran en su teatro. En efecto, una de las acciones concretas que se realizaron fue la creación de tres tipos de abono para los conciertos que ofrecería la Orquesta Filarmónica de Chile en la Temporada de 1959, decisión que se hizo efectiva tras la firma de un Acuerdo Municipal el día 25 de marzo de ese año. La diferencia entre dichos abonos residía únicamente en los precios que se cobraban por entrada en cada uno de ellos, y los valores de esos precios se establecían según el público objetivo al que estaban dirigidos. Otra medida de suma importancia fue la constante supervisión de la adecuación entre las políticas de precios y las condiciones socioeconómicas del público, dejando abierta la posibilidad de futuras rectificaciones si la situación así lo requería. Un ejemplo de esto quedó consignado en un documento de la época en el cual se señala que *“los precios que actualmente se cobran por los conciertos de repetición de la Orquesta Filarmónica de Chile pueden estimarse alzados en relación a los recursos de las personas a quienes están especialmente dedicados, motivo por el que es de necesidad la reducción de ellos”*.¹⁰¹ No está demás recalcar el hecho de que los abonos para los conciertos de repetición contemplaban la participación de los mismos directores y solistas que habían actuado en los conciertos de estreno, y la única diferencia entre ambos era que los abonos de repetición tenían un precio notablemente inferior por motivo de que estaban destinados exclusivamente a los estudiantes secundarios, miembros de las Fuerzas Armadas y Carabineros, profesores universitarios, secundarios y primarios, empleados, obreros municipales y estudiantes universitarios.¹⁰²

La loable decisión y apuesta estatal por el fomento a la educación musical de la población tuvo frutos prácticamente inmediatos, los que se vieron reflejados en una notoria alza en los montos de recaudación obtenida en el Teatro Municipal por concepto de venta de abonos en el año 1959 en comparación con el período anterior. Tal como consta en una carta enviada por el Administrador del Teatro al secretario de la Municipalidad de Santiago, *“haciendo una*

¹⁰¹ Actas del Teatro Municipal. Oficios enviados

¹⁰² El detalle de precios de los abonos de repetición puede revisarse en el Anexo 3

comparación económica entre la Temporada de Conciertos del año 1958 y la actual; ya que la recaudación total habida en el año pasado por venta de abonos, venta de entradas sobrantes de abono en concierto de estreno y repetición, el total recaudado ascendió a un poco más de 9 millones de pesos y la recaudación de la presente temporada, solamente por concepto de venta de abonos, llega a la suma de \$ 9.300.000.”¹⁰³

Este hecho, sin duda beneficioso para la siempre esquiva estabilidad financiera del Teatro, marca un fenómeno que es clave: la rápida consolidación de la Orquesta Filarmónica de Chile, que incluso a pocos años desde su nacimiento, comenzó a tener una importante gravitación en la vida cultural santiaguina fruto de su compromiso real y desinteresado con la educación musical masiva del público nacional. En este proceso es importante reconocer el afán de profesionalismo que guiaba su dirección, lo que quedó demostrado en múltiples ámbitos: por un lado, las obligaciones de sus integrantes estaban sumamente reglamentadas, y abarcaban tanto el horario de trabajo establecido como la cantidad de días a la semana en que debían prestar sus servicios. Tal como atestiguan documentos de mediados del siglo XX, *“la Orquesta Filarmónica de Chile, efectuará su trabajo en dos servicios: uno de mañana, entre las nueve y cuarenta y cinco horas y las trece y veinte horas; y otro en la tarde entre las 18,45 horas y las veintiuna horas”*¹⁰⁴, y en otro apartado del mismo reglamento: *“La Orquesta Filarmónica trabajará ininterrumpidamente durante seis días de la semana, estableciéndose el día de descanso semanal de acuerdo con las programaciones”*.¹⁰⁵

Este afán por el profesionalismo también quedó demostrado en el hecho de que este conjunto orquestal creció con vertiginosa rapidez en el curso de sólo cuatro años: mientras al momento de su creación en 1955 contaba con alrededor de 60 integrantes, en 1959 el número de ejecutantes de la Orquesta Filarmónica había aumentado a 90. A esto se sumó una activa campaña de difusión impulsada por sus propios miembros y emprendida tanto a nivel nacional

¹⁰³ Actas del Teatro Municipal. Oficios enviados

¹⁰⁴ Actas del Teatro Municipal

¹⁰⁵ Ibid

como internacional. Además de la política de precios que regía para todas las actividades de la orquesta, se implementó una campaña de difusión que utilizó como principal soporte a la radio. De hecho, fue el mismo secretario de la orquesta quien hizo la propuesta de hacer transmisiones radiales en directo de los conciertos que la Orquesta Filarmónica realizara durante la temporada oficial con el fin de *"hacer una divulgación cultural más amplia de la labor que la I. Municipalidad está desarrollando a través de la Orquesta"*.¹⁰⁶ Por otro lado y desde el punto de vista de la difusión a nivel internacional, baste decir que "en 1961, la Filarmónica se convirtió en la primera orquesta chilena que viajó al exterior; conducida por Matteucci, visitó Argentina, Brasil y Uruguay".¹⁰⁷

Sin embargo, al exitoso desempeño de la orquesta se oponían decisiones administrativas no siempre muy juiciosas. Si pensamos en el caso específico de la Temporada de Conciertos del año 1959, las favorables cuentas que podían sacarse por concepto de venta de entradas tenían una contraparte altamente desestabilizadora, y es que dicha temporada contempló la contratación de directores y solistas extranjeros cuyos sueldos superaban con creces lo que se les pagaba a los artistas nacionales. Si bien la auspiciosa recaudación por concepto de venta de abonos llegó a la suma de \$ 9.300.000, esa elevada cifra no alcanzó a cubrir los gastos por concepto de honorarios y pasaje aéreo de dos artistas extranjeros invitados, monto que ascendió a la suma de \$ 13.128.050.¹⁰⁸ Por otro lado, la brecha entre ingresos y egresos registrada en el año 1959 se agrandó más aún por el hecho de que la Temporada de Conciertos debió realizarse fuera del Teatro Municipal a causa de que éste se encontraba en remodelación, y por ende, hubo que pagar por el arriendo de los otros teatros utilizados.¹⁰⁹ En consecuencia, sólo en los meses de mayo y junio el gasto por concepto de honorarios, arriendo,

¹⁰⁶ Ibid

¹⁰⁷ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 221

¹⁰⁸ Para consultar el detalle de estos gastos revisar Anexo 5.

¹⁰⁹ Debido a las remodelaciones que se efectuaron en el Teatro Municipal durante el año 1959, la Orquesta Filarmónica debió realizar sus conciertos en otros teatros de la capital. Los conciertos del abono N°1 se desarrollaron en el Teatro Real, mientras que los del abono N° 2 y 3 se realizaron en el Satch. El detalle del costo por arriendo también se puede consultar en el Anexo 5

transporte, tramoya, música y otros fue de \$ 26.520.850, por lo que a pesar de las auspiciosas ventas de abonos a estos conciertos más lo que se recaudara por venta de entradas en boletería, puede apreciarse una clara y gran diferencia entre la entrada y salida de dineros en el Teatro Municipal.

La imperativa necesidad de renovación del lenguaje escénico

Como ya hemos visto, los múltiples cambios socioculturales que sacudieron a la sociedad capitalina desde la segunda década del siglo XX afectaron de manera inevitable al Teatro Municipal, y quizás la consecuencia más evidente de esta transformación fue la agonía de la ópera hasta llegar casi al punto de su desaparición. Sin duda ante el nuevo panorama habían dos opciones posibles: o se continuaba aferrado a los lenguajes y estéticas del pasado arriesgando el ocaso definitivo del arte lírico en el país, o se optaba por una renovación que estuviese acorde con los tiempos que se vivían. Ante la disyuntiva estética a seguir, el estreno de la ópera de cámara *La Sugerión* del compositor nacional Pablo Garrido ocurrido en 1961 marcó sin duda una modernización del repertorio operático que se presentaba regularmente en el Teatro Municipal tanto a nivel formal como de contenido. En el montaje de dicha obra participó Eugenio Dittborn como *régisseur*, mientras que la escenografía, vestuario e iluminación estuvieron a cargo de Bernardo Trumper. Ambos artistas formaban parte activa del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, y el espaldarazo que la crítica y el público dieron a dicha producción confirmó que el hacerse cargo del tiempo presente, de sus lenguajes y estéticas resulta en ocasiones una obligación insoslayable y por qué no, gratificante y renovadora.

A pesar del éxito de esta iniciativa, en los años posteriores se siguió insistiendo en una revitalización del repertorio clásico más que en una apertura mayor a las creaciones operáticas contemporáneas. Con ese objetivo en mente, se tomaron una serie de medidas entre las que

cuenta la aparición de la figura del asesor consultivo de la Administración del Teatro Municipal, el cual tenía por misión asesorar artísticamente a la administración en ese contexto de cambio. Según consta en una misiva escrita por el asesor consultivo y dirigida al administrador del Teatro Municipal, dicho funcionario expresó que *"frente a la tremenda competencia de la TV, de la radio y del cine el gusto de los espectadores padece una 'distorsión' que no hace muy agradable la cristalización tradicional o limitadamente modernizada de una 'ópera lírica'.*

Los gustos del público se plasman en forma que, lo que podía agradar a nuestros padres, ahora, nos deja algo indiferentes y podrá no agradar a nuestros hijos y a nuestros nietos. La búsqueda de la perfección constituye la hipoteca más gravosa para la 'ópera lírica' la que debe encaminarse a la: -grandiosidad

-al cuidado muy detallado de la escena

-a la perfección formada

Este ideal es posible alcanzarlo con espectáculos de alta línea, los únicos que podrán mantener el entusiasmo de los públicos".¹¹⁰

La lectura de esta carta hace evidente que sin haber entendido la necesidad real que afectaba a la ópera, siguió pensándose que la manera de devolverle al Teatro Municipal el esplendor del pasado era recurriendo a la grandiosidad de sus espectáculos.

La creación de la Corporación Cultural de Santiago

A pesar del ocaso de la ópera en el Teatro Municipal, los defensores del arte lírico siguieron luchando por reposicionarla y devolverle el antiguo esplendor de sus temporadas, y fue precisamente ese objetivo el que puso la primera piedra para el surgimiento de la Corporación Cultural de Santiago. En junio de 1965, el alcalde de Santiago, Manuel Fernández Díaz, convocó "a un grupo de distinguidos espectadores abonados que constituyeron una comisión asesora de

¹¹⁰ Actas del Teatro Municipal. Oficios enviados. 1967

la Alcaldía y la Municipalidad formada por Luis Angel Ovalle, Jorge Dahm, Alfonso Letelier, Arturo Alessandri Rodríguez, Adolfo Yankelevic, Luis Matte y Fernando Renard”,¹¹¹ la cual tenía como misión “devolverle al Teatro Municipal el esplendor que le dieron las temporadas líricas”.¹¹² Con la ayuda y asesoría de la Comisión de Asesoramiento Lírico de la Ilustre Municipalidad de Santiago se presentó el Primer Festival Lírico en otoño de 1966, evento que significó el retorno de las presentaciones operáticas de antiguo cuño en las que primaban por sobre todo el prestigio internacional de los cantantes¹¹³, la elección de *régisseurs* y directores de orquesta reconocidos y donde por regla general había una especial preocupación por la grandiosidad del espectáculo.

Los positivos resultados del Primer Festival Lírico, en el cual se volvieron a poner en escena *Tosca*, *El Barbero de Sevilla* y *La Traviata*, impulsaron a los integrantes de la comisión asesora a organizar y constituir la Corporación de Arte Lírico. Tras la elaboración de un minucioso informe, dicha corporación obtuvo personalidad jurídica el 16 de agosto de 1966 y estuvo a cargo de la organización de las temporadas líricas entre los años 1967 y 1970, las que obtuvieron una generosa acogida del público y de la crítica. Por primera vez en su historia el Teatro Municipal pudo llevar a cabo esas temporadas apoyado en una producción propia, en sus propios cuerpos estables y con la ayuda de las instituciones que se habían creado con el objetivo de hacer de este espectáculo un hecho artístico integral y altamente profesional.

En efecto, la temporada de 1967¹¹⁴ destacó por la espectacularidad de su producción y la talla de los cantantes contratados, y es que ese año “la directiva de la Corporación de Arte Lírico, tratará de demostrar el poderío de su organización artística y la capacidad y preparación de los músicos, cantantes y coristas chilenos, que secundarán a los grandes artistas que vendrán de fuera, pudiendo citarse por su prestigio internacional, entre otros, los nombres de

¹¹¹ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 296

¹¹² Ibid

¹¹³ En dicha temporada se contrató a figuras de la talla de Barry Morell, Ramón Vinay, Claudia Parada, Manuel Ausensi, Marta Rose, Elena Guiñez, Pierre Duval, Jeanine Crecer y Jorge Algorta.

¹¹⁴ La Temporada Lírica oficial de 1967 se desarrolló entre los meses de agosto y octubre, y los títulos ofrecidos fueron *Un Baile de Máscaras*, *Andrea Chenier*, *Falstaff*, *Carmen*, *La Bohème* y la ópera chilena *Ardid de Amor*. El elenco internacional que se presentó en cada ópera fue contratado y gestionado directamente por la Corporación de Arte Lírico, y fue completado con cantantes nacionales.

Regina Resnik, Raina Kabaivanska, Barry Morell, Plácido Domingo, Sherril Milnes, Jorge Algorta, y de nuestros compatriotas Claudia Parada y Ramón Vinay".¹¹⁵

En tanto, la recién creada Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago comenzó a funcionar en una oficina ubicada en el edificio que está frente al Teatro Municipal sólo con un gerente, un contador, una secretaria y una estafeta. Osvaldo Márquez, quien había sido regidor de la Municipalidad y posteriormente presidente de la Comisión de Teatro asumió como gerente general de la Corporación. "Este señor fue una persona excelente; hizo un maravilloso trabajo. Él no era músico y no sabía, pero fue aprendiendo, le fue gustando, fue muy justo. Eran épocas maravillosas", señala Alfredo Kirsch. La misma visión comparte su compañero de orquesta Armando Aguilar, para quien Osvaldo Márquez "fue un señor regidor que nos ayudó mucho en la formación de la orquesta, en el sentido de que influyó muchísimo en la alcaldía, y también luchó muchísimo en las reuniones que hicimos cuando íbamos a hablar con los senadores y diputados para la creación de esta orquesta, para que se formara una corporación y tuviéramos un sueldo fijo"¹¹⁶. Por otro lado, el ambiente favorable de aquella época también es rememorado por Aguilar, quien agrega que "en esos tiempos era fantástico el Teatro Municipal. Todas esas oficinas estupendas que hay ahora eran nuestros camarines, nuestras salas de reunión; incluso hicimos una sala de sindicato con mesa de ping pong y de ajedrez. Estábamos fascinados, vivíamos en el Teatro. Ahora no es así".¹¹⁷

El tiempo siguió pasando y el Teatro siguió su curso de una manera mejorada gracias a la positiva gestión de Osvaldo Márquez y a la estabilización definitiva de la Orquesta Filarmónica, lo que permitió que el éxito de las temporadas de conciertos pudiera acompañarse con el éxito equivalente de las temporadas de ópera. Haciendo un poco de historia, nos encontramos con que la Temporada Lírica de 1968 incluyó en su programación *Aída*, *Macbeth*, *Los Cuentos de*

¹¹⁵ Cahan Brenner, Alfonso. Pequeña biografía de un gran teatro: el Teatro Municipal, ayer y hoy, Editorial Arancibia Hnos, Santiago, 1967. p. 102

¹¹⁶ Entrevista a Armando Aguilar

¹¹⁷ Ibid

Hoffman, Manon Lescaut y Madama Butterfly, cuyos roles protagónicos fueron encarnados nuevamente por artistas extranjeros de renombre internacional. En opinión del historiador Mario Cánepa, “fue ésta sin duda una de las mejores temporadas líricas presentadas en Santiago, por la alta calidad de los cantantes, intérpretes, la grandiosa escenografía y la extraordinaria superación de la orquesta, el coro y la tramoya”.¹¹⁸

Sin duda la mencionada superación de la orquesta, el coro y el cuerpo de tramoya se explica por el hecho de que la inclusión de los diversos cuerpos estables bajo un solo régimen administrativo debió tender necesariamente hacia la profesionalización de los conjuntos, y no sólo porque a partir de ese momento comenzaron a gozar efectivamente de un financiamiento permanente sino también porque su actividad laboral comenzó a estar regulada. En ese sentido, no es menor que en las actas del Teatro conste que “todos los conjuntos subvencionados deberán otorgar un día de descanso a cada uno de sus integrantes”.¹¹⁹ No está demás mencionar que el presupuesto destinado a la Corporación Cultural de Santiago para el año 1967 ascendió a la suma de E° 2.000.000.¹²⁰

Desplazando ahora el foco de atención al directorio de la Corporación de Arte Lírico, nos encontramos con que ésta estaba integrada por Luis Ángel Ovalle como presidente, Jorge Dahm como vicepresidente, Carlos Cruz Coke como secretario general, Pablo Garrido como tesorero y Fernando Renard, Orlando Álvarez y Adolfo Yankelevich como vocales. No es menor el hecho de que la conformación de aquella corporación fue bastante heterogénea pues incluyó entre sus filas a constructores civiles, abogados, músicos, empresarios y periodistas. En otras palabras, sus integrantes eran en su mayoría personas aficionadas a la ópera¹²¹, que si bien ejercían su

¹¹⁸ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 297

¹¹⁹ Actas del Teatro Municipal

¹²⁰ Para conocer el desglose de la distribución presupuestaria realizada en el año 1967, consultar el Anexo 6

¹²¹ A pesar de la poca idoneidad de esa composición considerando las tareas que tenían bajo su responsabilidad, a más de 40 años de la creación de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago la conformación de su directorio sigue operando con un criterio similar.

cargo *ad honorem* y por tanto no había un afán de beneficio personal, no es menos cierto que no fueron elegidas siguiendo un criterio de idoneidad.

También bajo la iniciativa del alcalde de Santiago Manuel Fernández Díaz se propuso cambiar la estructura administrativa del Teatro Municipal. Con ese objetivo en mente, en 1967 se crea la Corporación Cultural de Santiago, organismo cuya principal función fue la administración del Teatro Municipal y con esto, la consecución de los fondos necesarios para llevar a cabo sus temporadas de ópera, actividad artística que el Estado había dejado de subvencionar desde fines de la década del 50. Si bien el germen de esta idea concibió a la corporación como “una institución desprovista de todo carácter político, como las hay en Europa y los Estados Unidos, que se preocupe de devolverle al Teatro Municipal, su pasado esplendor y de ayudar a surgir a los artistas y escritores chilenos que se lo merezcan”,¹²² la Corporación Cultural de Santiago siguió un derrotero distinto a partir de la dictadura militar, período en el que se estableció que el presidente de su directorio sería invariablemente el alcalde de Santiago.¹²³

La Corporación Cultural de Santiago obtuvo personalidad jurídica el 18 de enero de 1967, y en el artículo segundo de sus estatutos, se estableció que “la Corporación tendrá por objeto: A) Realizar toda clase de actividades culturales, artísticas y literarias en el país, y especialmente dentro de la comuna de Santiago; B) Organizar, sostener y subvencionar bibliotecas populares, toda clase de espectáculos y estimular la producción artística, literaria y musical; C) Prestar asesoramiento a las Municipalidades y en especial a la de Santiago, en el desarrollo de las actividades culturales, artísticas y literarias; D) Formar un fondo destinado a los fines indicados en las letras anteriores; E) Propiciar y colaborar en la formación de otras Corporaciones que persigan iguales finalidades; F) Administrar los dineros y valores de su propiedad”.¹²⁴

¹²² Cahan Brenner, Alfonso. Op. cit. p. 105

¹²³ Las graves consecuencias que esto supuso serán analizadas y expuestas en capítulos posteriores.

¹²⁴ Cahan Brenner, Alfonso. Op. cit. p. 106

Al momento de su creación, la nueva entidad contó con un directorio independiente del municipio, y su primera conformación destacó por el alto número de políticos y particulares, quienes “pertenecientes a las más distintas ideologías, y vinculadas en una u otra forma a nuestro mundo político, social y comercial, están unidas por el mismo deseo: hacerse acreedoras a la gratitud del pueblo a través de una fecunda labor de difusión cultural y artística, que abarque a todos los sectores sociales”.¹²⁵ En términos administrativos, la Corporación Cultural de Santiago agrupó bajo su tutela a la Orquesta Filarmónica, el Ballet Municipal de Santiago, la Sociedad de Arte Escénico, el Coro Filarmónico Municipal, la Corporación de Arte Lírico y el Orfeón Municipal de Santiago, lo que significó que en definitiva las tareas de administración de recursos, la elaboración de presupuestos y la organización de las distintas temporadas artísticas que en adelante llevaría a cabo el Teatro Municipal de Santiago con sus ahora definidos cuerpos estables quedó en manos de un conjunto de aficionados al arte.

En relación a su régimen administrativo, sus estatutos establecían que “la Corporación debía seleccionar los espectáculos, divulgarlos y garantizar un resguardo económico a los cuerpos estables, que hasta ese momento carecían de él. Asimismo, tenía que aprovechar todos los recursos materiales y técnicos del Teatro y procurar que su tarea ampliase notablemente su proyección para beneficiar a la comunidad”.¹²⁶

El accionar dinámico y fuerte impulso creador del alcalde Manuel Fernández fue muy bien recibido en su entorno, pues tal como consigna una carta de Renato Salvati¹²⁷, por ese entonces asesor consultivo de la administración del Teatro, *“la firme decisión del Señor Alcalde, coloca la primera piedra de la estructura artística estable del Teatro Municipal. Los frutos de esta iniciativa, serán una próxima realidad, la que animará a la Ilustre Municipalidad a proporcionar mayor ayuda económica, con el fin de consolidar una estructura autónoma artística*

¹²⁵ Ibid. p. 106-107

¹²⁶ Zaldivar, Trinidad et al. Op. cit. p. 237

¹²⁷ Renato Salvati estuvo vinculado a las actividades artísticas del Teatro Municipal por más de 50 años, primero como empresario concesionario y en los últimos años de su vida, como asesor consultivo de la Administración.

administrativa, para la mayor difusión del 'Arte Teatral' y para estimular y favorecer, en forma práctica, maestros, artistas, compositores, autores y actores nacionales.

La Ilustre Municipalidad mira el cultivo y difusión de las manifestaciones artísticas con el mayor interés y es ahora, en que Santiago ha adquirido todo el aspecto de 'gran capital' que surge la conveniencia social y cultural de consolidar las actividades del Teatro Municipal en forma orgánica y eficiente.

La cultura artística y musical, en nuestro medio ambiente, ha evolucionado en forma notable. No es aventurado afirmar que hemos llegado a una etapa en que la Ilustre Municipalidad (como la autoridad máxima, en este caso) puede iniciar una nueva era, cuya finalidad sea la de dotar al Teatro Municipal de una estructura autónoma, administrativa y artística. Otras capitales sudamericanas, como Río de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo y Buenos Aires, tienen desde algunos años, en sus respectivos teatros oficiales, una 'organización propia' que van perfeccionando cada año, apoyada en la existencia de los Cuerpos Estables 'Orquesta-Coro-Ballet-talleres técnicos' y pueden por lo tanto presentar espectáculos más completos y hacer conocer la producción de diversas escuelas, así como autores, compositores y artistas nacionales".¹²⁸

A pesar de la nueva estructura administrativa del Teatro, el problema de la necesaria renovación del lenguaje escénico debido al cambio en los gustos recreativos del público seguía sin resolverse. Consciente de su existencia, el tema también fue abordado por Renato Salvati, quien en una carta dirigida al administrador del Teatro señaló a modo de evaluación del panorama actual que *"los artistas reales, de carne y hueso, son sustituidos en la pantalla, por animados pero fantasmales artistas, lo que podemos ver con nuestros ojos, directamente, de la realidad, llega hasta nosotros en fotografía; la música, que gozaríamos oír del propio violín, la voz de la cantante, que deseáramos oír y ver físicamente y aplaudir, nos llegan en 'alta voz' sonora a través del espacio. El mundo se ha poblado de forma gigantesca, y consume el 'arte' en*

¹²⁸ Actas del Teatro Municipal. Oficios enviados. 1967. Las comillas pertenecen al texto original.

conserva, aprovechándose de los grandes inventos modernos, y tiene sus grandes aciertos, pero no olvidemos que el cinematógrafo, se nutre del drama y de la novela, y ahora empieza a gustar de la 'ópera', es decir, del 'teatro', que es la vida. El público no olvida al buen artista, la buena comedia, la ópera melodiosa, por cuanto las sensaciones son espiritual y visualmente distintas. El público santiaguino debe acudir con su presencia a fomentar el 'buen teatro' nacional y extranjero, y en consecuencia, el 'teatro del mundo'".¹²⁹

En otra de sus misivas al administrador del Teatro, el mismo Salvati acotó que *"en el campo de los programas televisivos, la ópera de repertorio lírico estudia adaptarse al gusto moderno, sometándose a las exigencias del 'video'. Superadas las iniciales desconfianzas, y algunos perjuicios, el ingenioso sistema de la reproducción de la 'columna sonora' había sido analizado con un suceso que superaba las mismas previsiones, al consentir a los 'cantantes' dedicar a la interpretación del personaje, un cuidado igual a la puesta en la vocalización. La específica impronta musical del melodrama, sugerirá el mismo carácter de la interpretación por imágenes. Era esta una correspondencia adquirida. Lo mismo decir que la 'ópera' había revelado atesorar en embrión, desde ya, las propias soluciones narrativas y espectaculares en relación al 'video'".¹³⁰*

Además de los problemas que ya estaban ocasionando a la administración del Teatro los nuevos medios, pues en alguna medida éstos empezaron a competir codo a codo con la ópera, el ballet y la música sinfónica por la atención del público, la progresiva ampliación de los repertorios en las programaciones de las temporadas oficiales también ocasionó una serie de problemas, los que hicieron evidente la necesidad de buscar diversas soluciones para hacerles frente. Un claro ejemplo de esto se dio en el curso de la Temporada de Ballet del año 1967, en la cual se debió recurrir al uso de la tecnología existente para llevarla a cabo exitosamente. El estreno de *El pájaro de fuego* realizado en junio de 1967 sólo pudo hacerse con un

¹²⁹ Ibid

¹³⁰ Ibid

acompañamiento musical proveniente de una grabación en cinta magnetofónica, ya que *"no es posible ubicar adecuadamente el número de profesores en el foso de orquesta, como igualmente a que la Orquesta no dispone de los instrumentistas que se requieren para este acompañamiento"*.¹³¹

Otro problema que dejó en evidencia la ampliación de los repertorios fue la inexistencia en el país tanto de los músicos como de los instrumentos que requerían ciertas obras para su adecuada interpretación, por lo que muchas veces la solución adoptada con anterioridad era *"la supresión de una serie de partes, algunas de ellas voces reales, lo que implica, naturalmente, una aberración musical"*.¹³² Sin embargo, el arduo trabajo desarrollado tanto por los músicos de la Orquesta Filarmónica como por su primer director titular, Juan Matteucci, quienes por sobre todo estaban enfocados a lograr el progreso de la orquesta, posibilitaron que sólo cuatro años después de su creación se tomaran medidas definitivas para concretar su ampliación y profesionalización, labor que fue perfeccionada de manera definitiva en la década de los 80 con la importante reestructuración que llevó a cabo el maestro Juan Pablo Izquierdo cuando asumió como director titular de dicha agrupación.

Si intentásemos una evaluación de las diversas temporadas de ópera que se llevaron a cabo durante la primera mitad del siglo XX en el Teatro Municipal de Santiago nos encontraríamos con que las opciones que hasta ese momento se habían considerado para atraer a grandes cantidades de público estaban relacionadas únicamente con la contratación de artistas de fama internacional, y el mismo criterio regía para la elección de *régisseurs* y directores de orquesta invitados, lo cual si bien contribuía a la espectacularización de los montajes no se hacían cargo del problema de base que trajo consigo el cambio sociocultural de la población. En una de sus tantas cartas, el mismo Renato Salvati señaló que *"los hechos concretos dicen que si ayer el teatro de música estaba artísticamente e industrialmente vivo, hoy no está vivo ni en uno*

¹³¹ Ibid

¹³² Ibid

ni en otro sentido. ¿Por qué? Los pesimistas buscan la culpa entre los músicos, mientras los optimistas, por el contrario, exaltan a los músicos y acusan al público, pero evidentemente ambos son culpables, pues es fácil demostrar a los primeros que también ahora hay muchos músicos de valor, y a los segundos, que las multitudes nunca han creado los movimientos y los climas artísticos, pero por ellas han sido creados. Ahora bien, lo que falta hoy es propiamente un movimiento musical, un clima de ópera, protegido con entusiasmo y sabiamente organizado, o mejor, 'comercialmente vivo'. Cada época ha tenido su clima y su repertorio, en cambio hoy, si existe un clima, no existe un repertorio, y basta esta comprobación para justificar la falta de un público'.¹³³

La lectura de ese documento nos entrega un dato clave y decisivo para entender la futura conducción de la Corporación Cultural en relación a los espectáculos de ópera montados en el Teatro Municipal, y es que la creencia en la necesidad de la supervivencia de la ópera a través de la existencia de un clima de ópera "comercialmente vivo" adquirió plena vigencia a partir de la implementación del modelo económico neoliberal en el marco de la dictadura militar.

¹³³ Ibid

Capítulo II: El Teatro Municipal como plataforma discursiva bajo la égida del
movimiento popular y la crisis institucional

El Teatro Municipal en la época de la Unidad Popular

Es difícil encontrar un relato historiográfico que se refiera a lo que sucedió desde que el gobierno de la Unidad Popular asumió el poder en 1970, pues a partir de ese momento tanto los textos como toda la producción simbólica producida están abiertamente impregnados de ideología, y es que la extrema polarización política que dividió a la sociedad civil entre la hegemonía norteamericana y la soviética, se hizo sentir en todo ámbito de la vida. Claramente esta pugna ideológica también afectó la actividad artística del Teatro Municipal, que debió funcionar bajo las directrices del gobierno democráticamente elegido. Es así como, si bien durante esos años disminuyó el número de espectáculos ofrecidos en el centenario teatro, también es cierto que “algunos músicos y bailarines viajaron desde el lado oriental de la ‘cortina de hierro’ para actuar en el Municipal”.¹³⁴ Tal fue el caso de ciertos cantantes líricos que se presentaron en la temporada de 1972 y, más importante aún, la llegada de la maestra lituana Genovaite Sabaliuskaite al país. Ex primera bailarina en el Kirov de Leningrado y en el Vilnius de Lituania, Sabaliuskaite asumió como directora del Ballet Municipal en 1970. “Como discípula de Vaganova, igual que Sulima, dirigió el Ballet del Municipal con un acento muy clásico. Su principal preocupación fue mejorar el nivel de los bailarines y homogeneizar su estilo”.¹³⁵ Durante su breve período, montó en 1971 y 1972 extractos de *Coppélia*, *Cascanueces* y *Don Quijote*.

Si prestamos atención a la pluma de Mario Cánepa, nos encontramos con que “en 1971, los simpatizantes del Gobierno de la Unidad Popular, que había asumido el poder, se apoderan del Teatro Municipal y prohíben toda manifestación artística que no tenga contenido social. La temporada proyectada con líricos como Matteo Manuguerra, Adriana Maliponte, Gilda Cruz

¹³⁴ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 245

¹³⁵ Ibid

Romo y Norman Traigle, hubo de suspenderse".¹³⁶ Si bien es cierto que dicha temporada no pudo llevarse a cabo al interior del Teatro, no es cierto que haya tenido que suspenderse, pues la corporación realizó conciertos en Viña del Mar y otros teatros de Santiago en los cuales participaron los cantantes líricos Ramón Vinay, Barry Morell, H. Dousant, Matteo Manuguerra, Nora López y Athenas Lampropulos.

Igualmente tendencioso resulta el relato histórico que ofrece libro oficial publicado en conmemoración de los 150 años del Teatro Municipal de Santiago, pues cuando aborda esa época señala que "los turbulentos años del gobierno de la Unidad Popular, a partir de 1970, interrumpieron esa promisorio época"¹³⁷, instalando inmediatamente la idea de que el gobierno de la UP perjudicó el desarrollo de la ópera en Chile. A pesar de eso, su discurso es mucho más solapado que el vergonzosamente partidario de Mario Cánepa, quien en otro de sus libros señaló que "en pleno remezón marxista, se formó la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera".¹³⁸ Si nos quedásemos sólo con la visión aportada por Cánepa, habríamos de pensar que lo más destacado de la temporada lírica de 1972 fue la participación de la soprano estadounidense Mary Costas. Sin embargo, una revisión bibliográfica más extensa nos permite saber, por ejemplo, que la organización de la Temporada de Ópera Municipal llevada a cabo en 1972 al interior del Teatro Municipal estuvo a cargo del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación en conjunto con la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago y con el Sindicato Profesional Nacional de Cantantes Líricos, y que la programación de esa temporada incluyó un repertorio verdiano y pucciniano compuesto por la reposición de *Tosca*, *Rigoletto* y *Madama Butterfly*. Ese año también hubo un espacio en la programación para los compositores nacionales, presentándose un programa doble de ópera nacional que incluyó la reposición de *La*

¹³⁶ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 297-298

¹³⁷ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 245

¹³⁸ Cánepa Guzmán, Mario. *El Teatro Municipal en sus 125 años de sufrimientos y esplendor*. Editorial del Pacífico, Santiago, 1985. p.70. El directorio de la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera estuvo integrado en el año de su fundación por Arturo Alessandri Besa como presidente; Alan Mackenzie como vicepresidente; Sergio Aybar Vargas, Germán Domínguez Gajardo, Gerardo Lederman Sagner, Antonio Lizana Malinconi, Jorge Urzúa Lagos, Eugenio Velasco Morandé como directores; Jaime Valdivieso Alcalde como Gerente, y Francisco Javier Bernalles como Coordinador áreas artísticas y Relaciones Públicas.

Sugestión, ópera de cámara en un acto que había sido estrenada en el mismo escenario once años atrás; y el estreno de *Ardid de Amor*, ópera en dos actos del maestro chileno Roberto Puelma.

Al mismo tiempo, el Instituto de Extensión Musical seguía desarrollando múltiples actividades artísticas, entre ellas la temporada de Ópera Nacional. Con el acompañamiento musical de la Orquesta Sinfónica de Chile, dicho instituto ofreció una reposición de la ópera *Gianni Schicchi* de Puccini, estrenó el *Barbero de Sevilla* de Giovanni Paisiello¹³⁹ y presentó *Bastian y Bastiana* de Mozart. Por todo lo anterior, resulta evidente que el relato histórico realizado por Mario Cánepa y otros historiadores en relación con ese período -en el que enfatizaron que el Gobierno de la Unidad Popular prohibió toda manifestación artística que no tuviese contenido social, afirmación falsa por lo demás en la medida en que intencionalidad no es lo mismo que imposición- es claramente partidista y sesgado, y no responde a otra cosa más que a la extrema polarización política de la sociedad.

En términos generales, el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) continuó desarrollando un programa de políticas culturales que atendía la finalidad de acercar la cultura a las masas, movimiento que se venía dando ya en las décadas anteriores y que comenzó en el momento en que el Estado asumió la responsabilidad de hacerse cargo de la expansión de las demandas sociales, la cual incluyó por cierto, el acceso a la cultura. A mediados de la década de 1960, específicamente con el inicio del gobierno demócrata cristiano de Eduardo Frei Montalva, el Estado tendió a hacerse cargo más directamente de la responsabilidad que en el ámbito cultural le cabía, y que había delegado en los años anteriores en las universidades estatales y públicas. La ampliación de las demandas sociales "reorientó el concepto de cultura e hizo que el Estado durante este período fijara sus políticas fundamentalmente hacia la democratización del campo cultural, permitiendo la incorporación a la vida cultural de otras formas de creación, como la cultura de masas y la cultura popular, hacia otros sectores de la sociedad que habían

¹³⁹ La versión de *El barbero de Sevilla* de Paisiello es anterior a la de Rossini.

permanecido marginados de la cultura, como fue el caso de los sectores populares y rurales".¹⁴⁰ En definitiva, la intención de acercar la cultura a las masas se hizo extensiva a todo el período 1964-1973, etapa en la cual el Estado manifestó a través de los hechos una preocupación real por hacer efectivo el proceso de democratización cultural¹⁴¹. Siguiendo la tendencia implementada por Frei Montalva, el gobierno de Salvador Allende trabajó en igual medida por la democratización del acceso a la cultura, con la diferencia de que la perspectiva política que guiaba ahora la acción era la aspiración a la concretización de la vía chilena al socialismo, por lo que se tendió a impulsar la cultura nacional frente al imperialismo cultural.

"En un contexto ideológico y social de lucha de clases, la cultura debía cumplir los fines del proyecto socialista del gobierno, por tanto el concepto de cultura era absorbido (con ajustes criollos, claro) por lo político. Por ello, si bien se mantuvo el diagnóstico de la necesidad de hacer partícipes a los sectores antes excluidos en la cultura, se insinuaba ir más lejos y aprovechar las políticas culturales para la socialización política: 'No solamente se trata de democratizar y hacer accesible el conocimiento y goce de las producciones culturales, sino también de hacer posible que nuestro pueblo se exprese culturalmente... A la vez, y mediante la confección de mensajes culturales apropiados, hechos con participación colectiva, se debe trabajar en el sentido de la formación de una 'conciencia de nuestro ser'".¹⁴² En ese sentido, "la tendencia de la época apuntaba ya no sólo a democratizar la cultura sino a reproducir mensajes y 'visiones de mundo' derivadas del proyecto político en marcha".¹⁴³

¹⁴⁰ Henríquez Moya, Rodrigo. *30 años de políticas culturales: Los legados del autoritarismo*. Disponible en: <http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=174&Itemid=40> Consultado en enero de 2009.

¹⁴¹ Un ejemplo claro y significativo de esto fue la creación de la editorial estatal Quimantú.

¹⁴² Henríquez Moya, Rodrigo. Op. cit.

¹⁴³ Ibid.

El Teatro Municipal de Santiago como plataforma discursiva

Desde el momento de su creación, el Teatro Municipal de Santiago ha jugado un rol que sobrepasa una función meramente cultural para convertirse en un espacio arquitectónico determinante y cargado de significados. Como lugar de socialización de la elite, el Municipal fue en sus primeros años un espacio recreativo para la elite económica, una sede política donde el futuro del país se decidía en los intermedios de las representaciones líricas, un lugar de exhibición del poder adquisitivo, y el lugar de reunión de la elite intelectual. El Municipal, principal escenario lírico del país por vocación, se ha convertido en crisol cultural por añadidura, y a lo largo de sus más de 150 años de historia ha sobrepasado siempre su función meramente cultural para convertirse en el reflejo vivo de cada época, condensando en su interior el desarrollo social, económico y cultural del país. El Teatro Municipal es “un espacio arquitectónico cargado de significados socialmente compartidos”¹⁴⁴, y por esta razón el dominio de su conducción ha sido mirado con interés por los diversos gobiernos, atendiendo a la posibilidad de su utilización como plataforma discursiva. Por la polarización extrema que suponen, los ejemplos más claros de un uso conciente de este recinto fueron precisamente el gobierno de la Unidad Popular y el extenso período de la dictadura militar, pues en un contexto de esa naturaleza, “nada estaba libre de tener un contenido político afín al gobierno de turno”.¹⁴⁵

En efecto, el Teatro Municipal fue objeto de una reestructuración de su programación artística atendiendo a las políticas socialistas impulsadas por el gobierno de Allende, cuestión que incidió directamente en que la temporada de ópera que la Corporación de Arte Lírico tenía planificada para dicho recinto municipal no pudiese llevarse a cabo al interior de éste y tuviese que emigrar en búsqueda de otras salas. Sin embargo, esta reestructuración no significó en

¹⁴⁴ González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Ed. Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, Santiago, 2005. p. 293. Citado en: *Una luz que no se extingue*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Universidad Finis Terrae. 2006

¹⁴⁵ Valdés, Cecilia. *Una luz que no se extingue*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Universidad Finis Terrae. 2006. p. 9

ningún caso la desaparición del arte escénico de dicho escenario. En el caso de la ópera, a diferencia de lo que venía ocurriendo en los años anteriores, durante el gobierno de la Unidad Popular se tendió a privilegiar la actuación de cantantes nacionales en las representaciones líricas más que a basar el éxito de las temporadas en las contrataciones de intérpretes extranjeros; y con respecto al ballet, ya vimos en líneas precedentes que se siguió velando por la profesionalización de los integrantes de ese cuerpo estable. La actividad musical tampoco dejó de existir, aunque no es menos cierto que la recurrente falta de fondos que ha afectado históricamente al Teatro Municipal siguió causando desastres en el período de la UP. En efecto, en 1973 los 60 músicos que integraban el Orfeón Municipal quedaron privados del pago de sus sueldos durante los meses de junio, julio, agosto y septiembre a pesar de las reiteradas misivas que el Administrador del Teatro Municipal envió a la alcaldía insistiendo en la urgencia de obtener los fondos necesarios para saldar la deuda que ascendía a E° 1.963.792.

Esto nos da un atisbo de que ciertamente no todo fluía sin complicaciones al interior del Teatro, puesto que inevitablemente se provocaría un choque entre quienes históricamente se habían hecho cargo de su administración y quienes en ese momento quisieron influir en una reorientación de sus objetivos. Es así como "la gestión de esos años fue extremadamente difícil y tensa y el Teatro incluso fue 'tomado' dos veces, como varias instituciones y empresas en esa época".¹⁴⁶ En efecto, los requerimientos políticos del gobierno no siempre coincidieron con los lineamientos artísticos propuestos por la administración o los integrantes de los cuerpos estables del Teatro, y un ejemplo claro de este choque fue la salida forzada del Coro Lírico Municipal.¹⁴⁷ En 1973, dicha agrupación debió abandonar el Teatro de manera forzada "*debido a circunstancias ajenas al espíritu artístico que nos anima*".¹⁴⁸ No es muy difícil asociar esta salida con posibles diferencias políticas, hipótesis que se reafirma al saber que una vez fuera de esa institución, el vocero del Coro Lírico Municipal, que había cambiado su nombre al de Coro Lírico

¹⁴⁶ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 245

¹⁴⁷ Organismo creado por orden municipal en el año 1966

¹⁴⁸ Actas del Teatro Municipal

de Chile, dirigió una carta a Mario Farías, alcalde de Santiago en ese momento, en la cual esa agrupación coral solicitaba la posibilidad de audicionar ante la Corporación de Arte Lírico, institución que tampoco había podido montar su temporada de ópera al interior del Municipal. En dicha carta, el vocero del Coro Lírico de Chile pedía esa audición *"teniendo la firme convicción que esta vez, lo más importante será la vía verdadera hacia la realización de nuestros más caros anhelos, la delicadez y respeto que el verdadero arte requiere y nuestro pueblo desea sin distinción de credos o ideas personales, sino que la unión de los seres por su espíritu"*.¹⁴⁹

Hanns Stein, cantante lírico y profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, era por esos años activo participante del Partido Comunista chileno y como tal estaba muy en desacuerdo con el modo en que se llevaba a cabo la actividad lírica al interior del Teatro. "Cuando ganó Allende, hubo un cambio revolucionario, y todos los del lado artístico pensamos que por fin se terminarían en el Teatro las cuestiones clasistas, pero nos llevamos la gran sorpresa de que el flaco Tohá, gran amigo nuestro que era Ministro del Interior, decía que el Teatro Municipal debía seguir con sus actividades porque era fantástico"¹⁵⁰, señala Stein. "En ese tiempo se hacía teatro en el Municipal, y allí estaba el loco Reyna, un conocido actor de teleseries. Él era socialista, y también era conocido como un poco extremista, y él, que era el principal líder ahí, se tomó el Teatro junto a otras personas. Entonces en mi partido me dijeron que me metiera ahí para ver que este tipo no hiciera leseras. Nos hicimos muy amigos, y yo encontré que no hacía ninguna locura", recuerda. Tal como señala el profesor Stein, en 1971 la organización de la temporada de ópera del Teatro Municipal estaba a cargo del por entonces dueño de las termas de Panimavida, y según su opinión forjada en hechos vivenciales, bajo su conducción sólo se favorecía la mantención de la ópera como una actividad elitista. "Yo recibí una llamada de La Moneda, y uno de los asesores de prensa de Allende me dijo 'compañero Stein, el compañero Allende quiere hablar con ustedes el viernes'. Entonces fuimos para allá y

¹⁴⁹ Ibid

¹⁵⁰ Entrevista a Hanns Stein realizada en el domicilio particular del entrevistado en abril de 2009

Allende me dijo: 'compañero Stein, ¿qué significa eso de tomarse el teatro!' En tanto, nosotros junto a toda la gente del Teatro habíamos programado una marcha hacia La Moneda para protestar por la situación del Municipal"¹⁵¹. Tal como relata Stein, en la reunión que sostuvieron con el Presidente, "nosotros dijimos que desde el punto de vista cultural el Teatro Municipal debería tener un importante rol y no lo tenía porque estaba al servicio de un pequeño grupito que hace un *show* para sí mismo que cuesta un dineral en divisas, y que para la vida cultural del país no aportaba absolutamente en nada. Además, que no tienen posibilidad los jóvenes artistas chilenos de actuar allá, para foguarse, para crecer, y el público es todo el tiempo ese pequeño grupo. Entonces Allende dijo 'bueno pero la marcha la tienen que suspender'. Entonces yo le dije 'no compañero, la marcha no la podemos suspender. Le vamos a cambiar el cariz nada más. Vamos a venir aquí a agradecer a nuestro presidente que nos escuchó'"¹⁵², relata Stein. Tras conseguir el beneplácito de Allende, Hanns Stein y Aníbal Reyna estuvieron facultados para cancelar la programación de la Temporada Lírica que había organizado la Corporación de Arte Lírico y que estaba presupuestada para llevarse a cabo durante ese año en el Teatro Municipal, y reemplazarla en su lugar por una temporada de ópera nacional. "Yo tuve que ir a hablar con la gente de la ópera, que me agarraron un odio que te puedes imaginar, y les dije 'se terminó el asunto. Tienen que cancelar las cuestiones porque llegó otra época y ahora vamos a hacer ópera nacional'. Empezamos a hacer nuestras funciones e intentamos venderlas a colegios y sindicatos, porque lógicamente que ese público no iba a la ópera, y en pocos meses se nos acabó la plata. Nos ayudó un poquito el Ministerio de Hacienda, pero de todas formas la plata se terminó luego. Lo que quiero decir es que incluso con un cambio tan drástico de gobierno, con un gobierno popular donde todos nos tratábamos de compañero, no había mayor interés en el Teatro. Imagínate ahora" afirma Stein con un claro dejo de crítica en sus palabras.

¹⁵¹ Ibid

¹⁵² Ibid

La tensión y polarización extrema que hacía mella en la sociedad civil tuvo un desenlace violento y taxativo: el derrocamiento del presidente Allende a través del uso de la fuerza militar. El golpe de Estado llevado a cabo en septiembre de 1973, años antes de que finalizara el gobierno democrático de Salvador Allende, trajo consigo una violenta reestructuración de la sociedad y es que con la imposición de la dictadura militar una serie de limitaciones comenzaron a dominar el espacio público y privado. En ese contexto de silenciamiento y represión, el Teatro Municipal apareció como una isla aparentemente indemne, y su nueva dirección abogó por devolverle el aura romántica que lo vio nacer. Sin embargo, está claro que por su importancia estratégica, nuevamente el Municipal no podía quedar fuera del control del proyecto político que recién comenzaba.

El Teatro Municipal a comienzos de la dictadura militar

“Cuando se produce el golpe en 1973, el desarrollo de la vida musical chilena era notablemente grande”, señala el compositor Fernando García al recordar esos años. Y es que en efecto, ya a mediados del siglo XX Chile podía jactarse de poseer una estructura perfectamente orgánica que permitía de un modo natural el desarrollo de la vida musical y cultural del país. Sin embargo, a modo del más trágico giro posible del devenir de la nación, el golpe de Estado y la posterior dictadura dieron término definitivo al proyecto político de la vía chilena al socialismo, desplazando la corriente democratizadora impulsada en las décadas anteriores y reinstalando en su lugar la segregación cultural característica del siglo XIX a través de la implementación de una serie de políticas cuyo resultado fue que nuevamente el acceso a ciertas manifestaciones culturales sólo estuviese al alcance de la elite.

Después de ocurrido el Golpe Militar y luego del suicidio del presidente Allende, una Junta Militar presidida por Augusto Pinochet asume el poder y a partir de ese momento, ocurre

un quiebre del sistema de representación democráticamente estatuido, cesan las actividades del Congreso Nacional y todos los cargos políticos y administrativos son renovados por la fuerza. En este proceso, el coronel en retiro Hernán Sepúlveda Cañas asumió como alcalde de Santiago y por ende, como presidente de la Corporación Cultural de la Municipalidad. Sin embargo, el convulsionado ambiente político y social hizo relegar a un segundo plano la preocupación por mantener vivas las actividades que dicha corporación realizaba antes del golpe, y recién en 1975 resurge con fuerza el interés por ellas. A pesar de ello, el Teatro Municipal fue 'tomado' inmediatamente por la dictadura, pues comenzó a ser utilizado como sede de diversas actividades tendientes a la legitimación simbólica del nuevo régimen. En este proceso, los cuerpos estables del Teatro adquirieron una importancia fundamental en la medida en que fueron utilizados en diversos actos políticos públicos, siendo obligados por ejemplo, a participar de manera gratuita en los programas anuales de celebración de la 'Liberación Nacional'.

Por otro lado y al igual que el resto de las instituciones y organismos que ahora eran controladas por el régimen, el Municipal también adoptó nuevas medidas de seguridad con el objetivo principal de hacer efectivo un minucioso control de sus actividades. En este proceso de transformación que convirtió al Teatro en una especie de fortaleza inexpugnable, el 19 de septiembre de 1973 se impartieron nuevas instrucciones al personal de portería, entre las cuales contaba que *"cualquier persona que desee consultar o requerir alguna información, ya sea de las labores que se desarrollan en nuestro primer coliseo o comunicarse con algún funcionario o artista, deberá permanecer en el recinto de 'portería', no permitiéndose por ningún motivo el acceso a algunas de las salas o dependencias del teatro; si la consulta que se desea formular es de carácter urgente, deberá el portero de turno solicitar la autorización correspondiente en la Dirección o en la secretaría del teatro, para hacer llamar al funcionario o al artista a la sección 'portería e informaciones'"*.¹⁵³ Con esta nueva medida, el acceso público al Museo y Biblioteca

¹⁵³ Actas del Teatro Municipal

del Teatro Municipal¹⁵⁴, para el cual se venían destinando hace años fondos y tiempo en labores de archivo, organización y clasificación del material, quedó igualmente restringido. Otra medida que apuntaba al mismo objetivo de control fue la mantención en portería de una nómina del personal que conformaba la Orquesta Filarmónica Municipal, el Ballet Municipal de Santiago y los técnicos de la Corporación Cultural *"con el fin de que la Sección Portería e Informaciones pueda controlar el acceso de estas personas a nuestro primer coliseo. (...) Por ningún motivo se permitirá el acceso a las salas de ensayos de personas extrañas"*.¹⁵⁵ Por otro lado, la elaboración de un minucioso registro de asistencia del personal del Teatro también incidió en la identificación de los ciudadanos que eventualmente podían ser contrarios al régimen. Tal como consta en el registro de asistencia del personal de obreros y empleados del Teatro Municipal del día 27 de septiembre de 1973, de la dotación total de empleados que en ese año ascendía a 38, sólo hubo una inasistencia, y la razón para ello fue que Juan González Corrales, empleado de planta especializada se ausentó ese día *"por encontrarse detenido"*.¹⁵⁶ Según consigna el mismo registro de asistencia, los días posteriores del mismo mes y del siguiente aquel funcionario continuaba en la misma situación. Juan de Dios González Corrales permaneció detenido en el Estadio Nacional desde el 24 de septiembre hasta el 13 de octubre de 1973, y dos días más tarde de su liberación se presentó nuevamente en el Teatro Municipal para retomar las labores que allí realizaba.

A causa del mismo proceso represivo y controlador, Osvaldo Márquez, gerente de la Corporación Cultural, también se vio afectado por la politización extrema de la que no quiso tomar parte. Como relata Alfredo Kirsch, "a don Osvaldo le exigieron la lista de los trabajadores de izquierda que había en el Teatro, lo cual era bastante absurdo porque eso lo sabían mejor los

¹⁵⁴ El Museo y Biblioteca del Teatro Municipal nació por iniciativa de Alfonso Cahan Brenner, quien se dedicó a las tareas de organización y clasificación de material y también a la atención de público. Dicho museo fue inaugurado a comienzos de la década del 70, y en 1973 se creó el Museo y Archivo del Ballet del Teatro Municipal, para el cual se destinó un gasto de hasta E° 100.000 por año.

¹⁵⁵ Actas del Teatro Municipal

¹⁵⁶ Ibid

institutos militares, y además Osvaldo era de derecha, pero él se negó a darla y lo despidieron de su cargo”.¹⁵⁷ Tras el despido de Márquez, el coronel en retiro Hernán Sepúlveda Cañas asumió como presidente de la Corporación Cultural de Santiago, dando inicio así a una nueva etapa en el Teatro Municipal.

Teatro Municipal: escenario de la legitimación simbólica del régimen militar

Quizás una de las formas más recurrentemente utilizadas para legitimar simbólicamente al régimen militar fue la realización constante de actos públicos en los que se ensalzaban determinados símbolos patrios ligados a la dictadura. Es por esta razón que los actos de tipo patriótico, folclórico y cívico-militar adquirieron una importancia fundamental en esos años, y en este contexto el Teatro Municipal de Santiago operó como una potente plataforma discursiva de legitimación. En este proceso, año a año su escenario acogió diversas manifestaciones artístico-folclóricas que celebraban el aniversario de la “liberación nacional”, y la administración debió abocarse a la organización de celebraciones tan ajenas a la trayectoria artística del Teatro como la Fiesta del Roto Chileno, así como también debió hacerse cargo de poner en marcha una efectiva maquinaria de generación de fondos para la “reconstrucción nacional”. No está demás mencionar que en todas las actividades extraordinarias a la programación oficial del Teatro Municipal tanto sus cuerpos estables como su personal debían colaborar en forma gratuita.¹⁵⁸

Un ejemplo concreto de la utilización del Municipal con fines políticos fue la petición que realizó a la administración del Teatro una compañía denominada Grupo Tierra, la cual ofreció realizar el 5 de octubre de 1973 una función de la obra *Jesucristo Súper Estrella* con el fin de

¹⁵⁷ Entrevista a Alfredo Kirsch

¹⁵⁸ En realidad, dicha colaboración no era más que una imposición convertida en obligación insoslayable. Un ejemplo concreto del tono de esas solicitudes se encuentra en un documento administrativo en el cual se señala que “por orden del señor Alcalde tanto la Orquesta Filarmónica Municipal como el Ballet Municipal de Santiago deben participar en el programa de pascua que el Comité de Navidad conjuntamente con la Municipalidad de Santiago presentará frente a la entrada principal del Cerro Santa Lucía”. No está demás recordar que el alcalde al cual se alude era el coronel en retiro Hernán Sepúlveda Cañas.

*"reunir fondos para el programa de Reconstrucción Nacional de la Honorable Junta de Gobierno".*¹⁵⁹

Otro de los cambios que se realizaron en el Municipal en la época de la dictadura militar fue el cierre de sus puertas a las peticiones que diversos organismos le hacían a la administración solicitando el uso de sus instalaciones para realizar reuniones, celebraciones y otras actividades ajenas al quehacer artístico del Teatro. Si bien es correcto que se haya tomado esa medida atendiendo al hecho de que el Teatro Municipal es un recinto que fue creado con una función de difusión artística y cultural y no para ser utilizado como centro de eventos, llama la atención que esta disposición sólo operase en determinadas ocasiones.

Dentro de los múltiples tomos de actas que conserva el Teatro Municipal en sus dependencias se pueden encontrar una serie de cartas que tocan este tema, las cuales fueron enviadas desde la administración del Teatro hacia la alcaldía. En una de ellas podemos enterarnos de la petición que la directora del Liceo N° 2 de Niñas de Santiago realizó al Teatro solicitando el préstamo de la sala principal para realizar la ceremonia de egreso de los 4° medios. En la carta en la cual da a conocer esta situación, Carlos Hevia Massardo, administrador del Teatro Municipal, informó al secretario de la alcaldía que *"cumpliendo con las instrucciones que ha impartido el Sr. Alcalde en el sentido de recuperar el antiguo prestigio de nuestro Primer Coliseo, que solo debe destinarse a presentaciones artísticas nacionales e internacionales de mayor jerarquía posible, considero salvo mejor parecer de US que no debe facilitarse el Teatro Municipal para el acto del Liceo N° 2 de niñas de Santiago"*.¹⁶⁰ Sin embargo, esta disposición municipal no era ejercida con tanto rigor en algunas ocasiones, pues pocos días después de la petición de la directora del Liceo de Niñas, llegó a la alcaldía una petición formulada por otro particular. En su misiva, el doctor Ramón Pineda solicitaba *"se le facilite la Sala del Teatro Municipal para realizar el día jueves 11, a las 17:30 horas un recital de poemas de carácter*

¹⁵⁹ Actas del Teatro Municipal

¹⁶⁰ Ibid

patriótico en homenaje a las Fuerzas Armadas".¹⁶¹ Al contrario de lo que informó Carlos Hevia con respecto a la petición anterior, en esta ocasión escribió a la alcaldía que *"cumpliendo lo ordenado por el Sr. Alcalde en el sentido de que solo deben presentarse en el escenario de nuestro Primer Coliseo, espectáculos de gran jerarquía, me permito sugerir salvo mejor resolución de US que podría facilitarse el Salón Filarmónico del Teatro Municipal con el objeto de que el doctor Pineda pudiera presentar el recital de poemas en referencia"*.¹⁶² Está claro que en este caso no rigió un criterio artístico para aprobar la propuesta de realización del recital de poemas, sino la intencionalidad de legitimación política del régimen que había detrás de la realización de dicho recital. En definitiva, lo que operó en esos años era nada menos que la politización extrema de un lugar que a simple vista pareciese haber quedado ajeno a la manipulación simbólica del régimen.

No resulta extraño que la aludida orden emanada del alcalde, según la cual solo debían presentarse en el escenario del Teatro Municipal presentaciones artísticas nacionales e internacionales de gran jerarquía -a fin de velar por la restitución del antiguo prestigio del centenario recinto- quedara muchas veces sin aplicación, pues los fines políticos estaban por sobre cualquier finalidad artística. También de 1973 es la petición formulada por la compositora chilena Clara Solovera, quien, según informa Carlos Hevia, solicitó la sala del Teatro para *"realizar dos recitales de música chilena e internacional, cuyo bordereaux sería destinado al Fondo de Reconstrucción Nacional, agregando además que desea rendir en dichos recitales un homenaje a las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile"*.¹⁶³ Curiosamente, los artistas que participarían en dichos recitales eran entre otros, Los Huasos Quincheros y Los Huasos de Algarrobal, cuya música nada tiene que ver con la trayectoria del Teatro Municipal. Sin embargo, su participación fue justificada por el mismo administrador arguyendo que *"los artistas que*

¹⁶¹ Ibid

¹⁶² Ibid

¹⁶³ Ibid

participarían en los recitales en referencia, son los más destacados en sus respectivos géneros".¹⁶⁴

Otro de los espectáculos que seguía esta misma línea de legitimación política del régimen fue el llamado "Cantemos por Chile", que tenía las mismas características de los anteriores respecto al destino de su *bordereaux* y la participación de "*los mejores artistas chilenos (folklore, internacional y humorismo)*".¹⁶⁵ Lo que llama la atención con respecto a esta presentación en particular es que en este caso la intencionalidad de legitimación fue más allá de las fronteras de Chile, apuntando a una posible legitimación del régimen en el extranjero, y es que "*esta función cuenta con el apoyo de la Secretaría General de Gobierno; sería filmada en video-tape, con el objeto de enviarla al exterior para ser exhibida en diferentes países, a través de la Embajada de Chile en el exterior*".¹⁶⁶

Durante los primeros años del régimen, la mayoría de las peticiones que llegaban a la administración del Teatro estaban relacionadas con la realización de espectáculos en beneficio del Fondo de Reconstrucción Nacional. Por oposición, en los archivos del Teatro Municipal correspondientes a la misma época no aparecen con frecuencia referencias a espectáculos de ballet, ópera o conciertos de música sinfónica, verdadera función del recinto cultural. Bajo ese contexto, recién el 21 de noviembre se hace mención a la Temporada Lírica de ese año, la que estaría a cargo de la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera. Dicha temporada se realizó durante lo que quedaba del mes de noviembre y la primera quincena del mes de diciembre, y solo contempló la presentación de las óperas *Madama Butterfly* y *Cavallería Rusticana*.

¹⁶⁴ Ibid

¹⁶⁵ Ibid

¹⁶⁶ Ibid

La carencia de una política cultural definida en la época del Régimen Militar

Si entendemos el concepto de política cultural como una “línea de acción pública, explícita, coherente y consistente en el tiempo”¹⁶⁷, podemos aventurarnos a afirmar que durante el régimen militar no hubo en ningún caso una política orientada desde el gobierno, sino que por el contrario diversas actividades e intervenciones gubernamentales tuvieron incidencia de un modo directo o indirecto en el ámbito cultural, en la medida en que el proceso refundador patrocinado por el régimen militar -caracterizado por un rancio nacionalismo en un comienzo y por un espíritu modernizante en una segunda etapa- se fue imponiendo. La carencia de una institucionalidad cultural en dicho período es sin lugar a dudas una señal inequívoca del desinterés del régimen por promover la actividad cultural de forma orgánica y planificada, y “esta carencia generó un círculo vicioso en cuanto no hubo una política desde el gobierno que condujera hacia el establecimiento de una institucionalidad cultural y a su vez no existió una institucionalidad que sirviera de columna coordinadora y orientadora a una política cultural”.¹⁶⁸

Si bien es posible afirmar que durante el régimen militar se llevaron a cabo acciones en materia cultural, esto no ocurrió en forma orgánica, estructurada, planificada ni coordinada. La existencia de una multiplicidad de acciones respaldadas por una diversidad de políticas en relación a lo cultural no tuvo siempre una coherencia y muchas veces fueron más bien contradictorias entre ellas. Sin ir más lejos, lo que ocurrió en el Teatro Municipal es un claro ejemplo de ello, puesto que su administración no tenía ningún problema en programar un recital de los Huasos Quincheros y al mes siguiente montar *Madama Butterfly* en su escenario. A pesar de esta aparente diversidad de propuestas, no hay que perder de vista que todas ellas fueron esgrimidas por “un bloque dominante, excluyente, y compuesto por diversas ‘visiones de mundo’

¹⁶⁷ Henríquez Moya, Rodrigo. Op. cit.

¹⁶⁸ Ibid

en su interior, que no se constituyen como un cuerpo homogéneo ni acabado debido a las pugnas ideológicas entre grupos internos del bloque dominante".¹⁶⁹

El Teatro Municipal, como espacio aglutinante de la sociedad, reflejó en su escenario las dos grandes tendencias que dominaron las políticas culturales oficiales impulsadas por el régimen, las cuales fueron en términos generales por un lado, una concepción fundacional nacionalista puesta en acto en los primeros años y definida por la defensa de la tradición y la cultura nacionales; y por otro, una concepción caracterizada por una visión conservadora, elitista e ilustrada de la cultura, en la cual se la asocia únicamente con la alta cultura. La influencia ejercida por la primera tendencia descrita comenzó a perder fuerza en el escenario nacional desde el momento en que el modelo económico neoliberal se implementó y con él debieron cambiar ciertos lineamientos sociales. De forma paralela al ocaso de esa primera visión, la concepción excluyente y elitista de la cultura que provenía de la perspectiva que los estratos socioeconómicos altos esgrimían en relación al mundo artístico-cultural comenzó a imponerse. De acuerdo a esta visión, el acceso a la cultura se encuentra reservado únicamente a un grupo selecto de individuos que tienen la capacidad de apreciarla, y el concepto mismo de cultura se hace equivalente al de cultura superior o alta cultura. Tal como vimos en páginas anteriores, este tipo de discurso conservador tuvo plena vigencia durante el siglo XIX y algunas décadas del siglo XX, y va a perder hegemonía sólo cuando comienzan a irrumpir tendencias más democratizadoras en las políticas culturales alrededor de la década del cuarenta. En ese sentido, este discurso alusivo a la alta cultura se plantea como "una voluntad restauradora del viejo orden cultural de la primera mitad del siglo, aunque remozada y en consonancia a las nuevas circunstancias".¹⁷⁰

Fue en ese momento cuando actores sociales como el Teatro Municipal de Santiago y la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera comenzaron a adquirir una importancia fundamental,

¹⁶⁹ Ibid

¹⁷⁰ Ibid

puesto que su concepción de la cultura en cuanto bien intangible desligado de la contingencia económica, política o social era funcional al régimen en la medida en que por un lado apoyaba el *status quo* imperante, y por otro, en ningún caso iba a implicar un cuestionamiento a la dictadura.¹⁷¹

Por otro lado, el discurso de la alta cultura “toma distancia del nacionalista, en el sentido que mientras este último apela a buscar los valores en nuestras raíces (hispanas criollas, y republicanas) esta visión de la alta cultura privilegia el valor de las obras, entendidas como patrimonio cultural, que transmite un mensaje ideológico–estético de validez universal, por tanto se valora formalmente lo simbólico de la producción cultural europea. Es por esta razón que se privilegian y se difunden obras clásicas universales, en desmedro de tendencias vanguardistas y experimentales, del mismo modo con respecto a lo latinoamericano o amerindio que es dejado a un margen, y sobre todo con respecto a la cultura popular ante lo cual este discurso se muestra absolutamente ocluido”.¹⁷² Del mismo modo, el discurso conservador que concibe a la cultura como un bien destinado a un reducto selecto de la sociedad por el hecho de ser el único capaz de poder entenderla y disfrutarla, tiene por efecto práctico la legitimación de la apropiación desigual de los bienes culturales.

A causa del cambio de escenario político, la heterogeneidad musical que siempre había existido en Chile y que estaba caracterizada por una diversidad que coexistía a pesar de su contradicción, posibilitando en la misma raíz de su diferencia una amplia posibilidad de acceso a nivel de lo público, fue violentamente negada durante la dictadura, puesto que la conducción política del régimen “operó como un eficaz factor represor, castrante de la diversidad cultural y al servicio de un modelo macroeconómico –el proyecto modernizador neoliberal- que alteró

¹⁷¹ Otros actores sociales que adhirieron al mismo discurso fueron *El Mercurio*, intelectuales y políticos de la derecha tradicional y las nuevas Corporaciones Culturales de las Municipalidades con mayores recursos económicos.

¹⁷² Henríquez Moya, Rodrigo. Op. cit.

profundamente la organicidad y normalidad de la cultura en el país".¹⁷³ En efecto, es a partir de la implementación del modelo económico neoliberal con el consiguiente desarrollo de sus políticas de mercado caracterizadas por la promesa de una prosperidad generalizada, el incremento de los excedentes de los sectores dominantes, una acentuada estratificación y una profundización de los rituales elitarios, cuando comienza a imponerse una visión del arte como bien transable. Ante esa nueva óptica, la promoción de su desarrollo debe contar con la intervención activa de la empresa privada, pero para que esto suceda, debe haber involucrado en ese desarrollo un fin último de beneficio económico. Del mismo modo, la gestión de las actividades culturales también debe responder a una lógica de eficacia empresarial, instaurando así el predominio de la lógica de mercado en el campo artístico. En ese sentido, uno de los legados más trágicos del autoritarismo fue "la entronización del mercado como factor que crecientemente –y hasta el presente- fue hegemonizando la regulación de la actividad musical en el espacio social".¹⁷⁴

La sistemática y violenta represión llevada a cabo por el régimen también alcanzó el mundo de la música, y en consecuencia sobrevinieron las persecuciones, encarcelamientos, asesinatos y exilio de los músicos que a causa de sus convicciones ideológicas y activa participación en el espacio público, fueron identificados con el gobierno democrático de Salvador Allende. Uno de los tantos músicos que debieron partir al exilio fue el destacado compositor y musicólogo Fernando García, y según él mismo explica, la riqueza cultural que había logrado el país después de largos años de trabajo sistemático acusó un violento retroceso en los años que siguieron al golpe, puesto que si bien la formación universitaria y la investigación musical eran asuntos que ya estaban resueltos e incorporados a la nación, no ocurría lo mismo con el problema de la formación de público para la música docta, por ser éste un proceso que nunca

¹⁷³ Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1993. p.198

¹⁷⁴ Ibid

puede estar concluido, sino que por el contrario siempre debe estar en desarrollo para asegurar su continuidad. Tal como señala García, "la formación de público no solo tiene que ver con hacer conciertos para la gente común y silvestre, sino que tiene que ver con la formación de las personas desde que son niñitos chicos: es permitir que la música aporte lo que pueda aportar desde que puede hacerlo".¹⁷⁵ Sin embargo, los cambios operados en el sistema educacional durante el período de la dictadura "van a afectar profundamente la situación de la música. Un solo ejemplo: las asignaturas del área artística –artes plásticas y música-, antes obligatorias, ahora son optativas y con un horario más reducido. Con esto se deterioró ostensiblemente la función musical socializadora que cumplía el sistema educacional, sobre todo al nivel de su práctica social".¹⁷⁶ De ese modo, uno de los principales objetivos por los cuales había luchado la Sociedad Bach durante la primera mitad del siglo XX, y que una vez logrado comenzó a rendir positivos frutos en la educación cultural del país, se vio rápidamente destruido en el curso de los funestos años de la dictadura militar. La práctica y estudio de la música fueron progresivamente reemplazados por su mero consumo, y la tendencia del régimen a privilegiar el circuito cultural de masas, unido a su política de censura y represión de un amplio espectro de la esfera musical, implicó naturalmente un predominio de la música popular más comercial.¹⁷⁷

Por otro lado, las escuelas artísticas universitarias, que eran con anterioridad el ambiente donde se generaba y difundía la música docta chilena, acusaron una violenta reestructuración tras el golpe, la cual estuvo caracterizada por "el reciclaje sin oposición posible de viejos modelos y moldes –el arte de 'cuello y corbata'- tanto para la creación como para la interpretación musicales, actitudes que previamente habían sido puestas en entredicho con el aluvión de la reforma universitaria y del vanguardismo de los años 60. Con el ajuste, estos centros de formación artística rigidizaron la disciplina de su ejercicio –ahora restringido a la

¹⁷⁵ Entrevista a Fernando García realizada en enero de 2009

¹⁷⁶ Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Op. cit. p.203

¹⁷⁷ En efecto, es en este período donde baladistas como Miriam Hernández y Luis Jara comienzan a ganar protagonismo en la escena musical nacional.

reproducción de técnicas y valores consagrados por la academia-, perdiendo por otra parte su efervescencia, inhibiendo –esclerotizando- su relación con nuevas prácticas y propuestas de la música contemporánea”.¹⁷⁸ En otras palabras, lo que se logró con esta reestructuración forzada fue el aislamiento de la esfera de creación musical docta tanto del medio nacional como del internacional.

La bullente actividad cultural que había antes del golpe desapareció violentamente bajo la égida de la represión, y es que el gobierno autoritario se preocupó de dismantelar una a una las estructuras que permitían el desarrollo cultural de la nación. La fragmentación y dismantelamiento de la Universidad de Chile también afectó a uno de sus organismos más poderosos: el Instituto de Extensión Musical. Durante la dictadura militar, la Ley 6696 es dejada sin efecto tras la derogación de la Ley 5172, realizada el 31 de diciembre de 1974.¹⁷⁹ Sin embargo, lo que para García resulta más grave aún que el cese del financiamiento regular del Instituto de Extensión Musical es el hecho de que “hasta el año 1973 la música no era tratada como una mercancía, sino como arte”.¹⁸⁰

La operación de limpieza y dismantelamiento de las músicas, instituciones y organismos disidentes “se reforzó con la institucionalización de la censura –que expandida a todo el *corpus* social se internalizó también como autocensura- instrumento de represión temática y simbólica que colaboró eficazmente en predisponer una reorientación de las manifestaciones artístico-musicales”.¹⁸¹ No es muy difícil llegar a la conclusión de que en este proceso de reorientación de las manifestaciones artístico-musicales la ópera ocupó un sitio privilegiado, siendo respaldada no sólo por la sociedad civil sino que también por el régimen, que como ya vimos anteriormente, encontró en esa manifestación artística un objeto cultural funcional a su discurso.

¹⁷⁸ Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Op. cit. p. 213

¹⁷⁹ El Instituto de Extensión Musical podía funcionar gracias a los montos que la Ley 5172 sobre impuesto a los espectáculos públicos le entregaba. Con la derogación de esa ley por el Decreto Ley 827 publicado el 31 de diciembre de 1974, el IEM dejó de recibir gran parte del financiamiento que le permitía subsistir. A pesar de que el Decreto Ley 827 tuvo una rectificación el 7 de agosto de 1975 y que a su vez la Ley 5172 también fue rectificada el 13 de enero de 1981, la Ley 6696 que dio origen al IEM sigue inactiva aún cuando nunca fue derogada.

¹⁸⁰ Entrevista a Fernando García

¹⁸¹ Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Op. cit. p.198

A los efectos de la represión y la censura se sumaron los de la implementación del nuevo modelo económico, cuyo plan de recuperación puesto en marcha a partir de 1975 trajo consigo la reducción del sector público y su creciente privatización. Si consideramos los efectos que pudo ocasionar este proceso de minimización del histórico rol subvencionador de manifestaciones artísticas y culturales que el Estado había venido desarrollando desde los años 30 hasta 1973, resulta algo lógico que el Instituto de Extensión Musical haya sido perjudicado por el nuevo contexto post golpe, el cual puso en peligro su continuidad a futuro. “Complementariamente, el recambio del liderazgo político de las universidades, que suplantó sin reclamos posibles a las fuerzas conductoras ahora ilegales, reorientó las actividades musicales que estos centros siguieron realizando en base a criterios conservadores, reflatando tendencias que tuvieron su auge antes de 1960. Así, por ejemplo, disminuyó ostensiblemente la presencia de obras chilenas y contemporáneas en los programas de las Temporadas Oficiales de Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile, hasta 1980 la temporada más importante”.¹⁸²

La ópera en el contexto del modelo económico neoliberal

Inquietos con el giro hacia la nacionalización que el espectáculo operático estaba acusando durante el Gobierno de la Unidad Popular, un grupo de amantes de este arte¹⁸³ decidieron unirse y dar forma a la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera. A pesar de haberse constituido en 1970, esta agrupación no va a ser relevante en el ambiente musical chileno sino hasta 1976, es decir, al año siguiente de la implementación en el país del modelo económico neoliberal.

En 1976, la alcaldesa de Santiago María Eugenia Oyarzún, les pidió a los integrantes de la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera que se hiciesen cargo de la organización de la

¹⁸² Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Op. cit. p.200

¹⁸³ Amantes más bien de la espectacularización de la ópera y de la preeminencia de figuras internacionales en el elenco.

temporada lírica del Teatro Municipal: “El acuerdo consistió en que la Corporación Cultural les facilitaría la orquesta y el recinto por tres meses, y los integrantes de la Sociedad de Amigos de la Ópera debían conseguir todo lo demás, desde el financiamiento y los artistas hasta el coro y los comparsas, para poder armar las funciones”.¹⁸⁴ En ese contexto, la solución que se encontró para hacer frente a la falta de financiamiento fue la incorporación a dicha sociedad de personas cercanas al mundo empresarial, tales como Gerardo Ledermann, Alan Mackenzie, Jorge Urzúa, Rodolfo Kantor y Eugenio Velasco. Al año siguiente de ese llamado, Carlos Hevia Massardo, “director administrador del Teatro –cargo que desempeñó durante casi tres décadas-, propuso al nuevo alcalde de Santiago, Patricio Mekis, que Alan Mackenzie asumiera como vicepresidente de la Corporación Cultural. Junto con Mackenzie, llegaron a esa Corporación Benjamín Mackenna como encargado de marketing, Jorge Dahm como director artístico y Germán Domínguez, como director ejecutivo”.¹⁸⁵

No es de extrañar que así haya sido, puesto que para asegurar el correcto funcionamiento del modelo económico neoliberal los capitales privados debieron adquirir un protagonismo sin precedentes, y en ese sentido la participación de patrocinadores, auspiciadores y colaboradores se tornó esencial para asegurar la continuidad de las actividades desarrolladas al interior del Teatro Municipal.

Uno de los mayores objetivos de la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera fue la restitución de la regularidad y la espectacularidad de los montajes, y a juzgar por su modo de proceder en los años siguientes, eso sólo era posible de obtener a través de la contratación de estrellas internacionales, lo que hasta el día de hoy ha sido reconocido como un factor de impulso a la profesionalización de esta actividad artística en Chile¹⁸⁶: “Gracias a la gestión de la Sociedad de Amigos de la Ópera, desde mediados de los setenta el Teatro volvió a contratar

¹⁸⁴ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 247

¹⁸⁵ Ibid

¹⁸⁶ Siendo objetivos, lo que se podría asociar con la profesionalización del arte lírico en Chile es la regularidad que la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera pretendió darle a la organización de las temporadas líricas, no así la participación de estrellas internacionales en los montajes, lo cual fue característico de esos años.

artistas de primer nivel para cada temporada".¹⁸⁷ Sin duda esto sólo fue posible gracias a la alta participación empresarial en dicha sociedad, la cual "llegó a manejar hasta dos millones de dólares, provenientes de la venta de entradas y de aportes y auspicios privados".¹⁸⁸ Por otro lado, dicha sociedad también tenía por objetivo devolverle al Teatro Municipal su antiguo sitio como propagador de la cultura de elite, y con esto, su identificación pública como un lugar que cobijaba en su interior al sector más influyente de la sociedad. Atendiendo a ello, el lujo y el gasto fastuoso no fueron ajenos a esos años, y a modo de ejemplo baste mencionar que la función de gala del 18 de septiembre de 1981 organizada por la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera tuvo un costo total para la Municipalidad de \$1.589.056.¹⁸⁹ De ese monto, el gasto mayor se atribuyó a la puesta en escena de la ópera *Madama Butterfly*, por la cual se le debió pagar a dicha Sociedad la suma de \$1.350.000, mientras que el resto del dinero se utilizó para costear los gastos por "impresión de programas, compra de champaña, flores, dulces, bombones, perfumes, la atención y servicio del champañazo e imprevistos posibles".¹⁹⁰

La gestión desarrollada por la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera gozó de gran aceptación entre el público, el cual premió con su presencia cada uno de los espectáculos llevados a escena. Entre los principales títulos ofrecidos durante esos años, figuraron *La flauta mágica*, *I due foscari*, *Rigoletto*, *El buque fantasma*, *Carmen*, *Werther*, *Aída*, *Andrea Chénier*, *Lucía de Lammermoor* y *Los puritanos*. En efecto, la recepción del público fue tan buena que incluso se debió aumentar el número de funciones programadas, pasando de dos a tres y luego a cuatro presentaciones por cada título.

La Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera fue presidida sucesivamente por Carlos Cruz-Coke, Sergio Aybar y Arturo Alessandri entre 1975 y 1982, período en el cual ejerció un rol

¹⁸⁷ Zaldívar, Trinidad et al. Op. cit. p. 249

¹⁸⁸ Ibid

¹⁸⁹ Sin duda, \$1.589.056 de 1981 era una cifra muy distinta a lo que esa misma suma de dinero puede significar hoy. Puesto en contexto, y si consideramos que esa cifra fue destinada para ser gastada en un solo día de función, es sin duda un dineral.

¹⁹⁰ Actas del Teatro Municipal

protagónico en el campo de la actividad lírica desarrollada al interior del Teatro Municipal e incluso fuera de éste, puesto que sus producciones también eran presentadas en Viña del Mar. Sin embargo, la exitosa gestión artístico-empresarial de esa sociedad tuvo un fin abrupto en 1982, año en que la crisis provocada por el alza del dólar tuvo desastrosas repercusiones en la economía nacional e impidió, entre otras cosas, que ese grupo de particulares aficionados a la ópera siguiese organizando las diversas temporadas que animaban al Teatro Municipal.

“En el período que va aproximadamente desde 1973 hasta 1980 el mercado comenzó a desplazar al Estado como mecanismo de regulación y condicionamiento de la actividad artística, transformándose en base de sustentación de la escena musical oficial, articulada sobre todo en torno a las Temporadas de Conciertos, a la cada vez más extendida red de televisión (y radiodifusión) y al Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar”.¹⁹¹ La acción reguladora del mercado unida a la política de exclusión y censura que arremetía contra toda expresión artístico-cultural que detentase una ideología contraria a la oficial o estuviese relacionada con el imaginario colectivo identificado con el gobierno de la Unidad Popular, se maximizó con la aceptación y promoción por parte del empresariado de la nueva lógica de mercado que debía regir a las manifestaciones artístico-culturales. Y es que “con el auge del *boom* económico, la tendencia neoliberal da estatuto y mayor alcance ideológico a su doctrina del mercado. Desde las gerencias de Bancos y de las oficinas del Teatro Municipal –bastiones de la cultura de gerentes- se postula un cambio de mayor profundidad: ‘Ya no se puede seguir confiando en que el Estado sea el único soporte de la vida cultural, porque surge la tendencia a instrumentalizar la cultura y porque se pierde la participación masiva de la gestión’; además, ‘el arte es un producto que debe ser vendido y no regalado. ¿Por qué uno paga por los zapatos y no por una Sonata de

¹⁹¹ Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Op. cit. p.202

Beethoven? (...) el arte debe ser manejado con las mismas técnicas de marketing que se usan para vender un refrigerador o una licuadora".¹⁹²

En otras palabras, la política de autofinanciamiento fue asumida sin discusión por parte de la elite económica-empresarial, aunque también en cierta medida el Estado forzó los procesos para que así fuera, debido por un lado a la notoria disminución de los montos de subvención que recibían los organismos ligados al aparato estatal, y por otro, a la derogación de leyes que protegían a ciertas actividades artísticas. El oscuro panorama cultural de la dictadura se completó con la implementación de "una racionalidad sustentada en el sistema de industria cultural, asociada a una línea eminentemente recreativa, masiva y comercial de la producción cultural. (...) Su legitimación viene dada por el contexto global de profundización capitalista llevada a cabo por el régimen y por los principales centros financieros. De las mismas ideas fuerzas ligadas a las lógicas de mercado que construyen el referente global autoritario se nutre la concepción de 'industria cultural'. La cultura se entiende como un bien transable, similar a otros bienes, que para desarrollarse necesita de un manejo con criterios mercantiles y de eficiencia empresarial".¹⁹³ Completamente de acuerdo con esta visión, el empresario César Sepúlveda, quien en una oportunidad afirmó que el arte es un producto que debe ser vendido y no regalado, declaró en otra ocasión que era necesario "crear un régimen tributario que permita que las personas y empresas, dentro de ciertos límites, destinen recursos a actividades culturales. Actualmente, por falta de una ley que autorice, hay que hacerlo bajo el disfraz de la publicidad".¹⁹⁴ Por otro lado, durante los años de dictadura "el principal esfuerzo oficialista se

¹⁹² Declaraciones del empresario César Sepúlveda. Diario El Mercurio del 5 de agosto de 1979. Cuerpo C, p. 5. Citado en: Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1993. p.202

¹⁹³ Henríquez Moya, Rodrigo. Op. cit.

¹⁹⁴ Declaraciones de César Sepúlveda, Vicepresidente del grupo BHC, en entrevista publicada en revista Cosas nº 116 en marzo de 1981. Citado en: Henríquez Moya, Rodrigo. *30 años de políticas culturales: Los legados del autoritarismo*. Paradójicamente, los deseos de César Sepúlveda sólo pudieron ser concretados con el retorno a la democracia tras la promulgación de la Ley sobre Donaciones Culturales, más conocida como Ley Valdés.

orientó a 'volver a colocar a Chile en el circuito artístico internacional'¹⁹⁵, es decir, a transformar ciertas instituciones locales en una plaza atractiva para las grandes figuras musicales del mundo. El Teatro Municipal de la Corporación Cultural de Santiago lo logró y muy bien, con una moderna organización y un personal eficiente. El problema es que los músicos y las músicas chilenas no encajaron en la lógica del *marketing* musical de las élites ilustradas, volcadas con pasión al ballet, la ópera y las músicas decimonónicas".¹⁹⁶

Corporación Cultural de Santiago asume la tuición total del Teatro Municipal

En 1982 se cumplía un nuevo y especial aniversario del Teatro Municipal, y sus 125 años de existencia iban a ser celebrados con una programación extraordinaria en la que debían lucirse la ópera, el ballet y la música sinfónica. Con ese objetivo, el Ballet Municipal ofreció la versión completa de cinco obras diferentes¹⁹⁷, mientras que la Orquesta Filarmónica de Chile realizó diez conciertos que incluyeron la participación de destacados solistas internacionales. La Temporada Lírica, en tanto, contempló seis títulos "ofrecidos en nueva producción y con la selección de las mejores voces de la lírica universal".¹⁹⁸ En específico, la temporada de 1982 organizada por la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera trajo de vuelta al escenario del Municipal *Otello*, *La Bohème*, *Don Pasquale*, *I due foscari*, *La flauta mágica* y *Carmen*, títulos que fueron acompañados por el nuevo coro formado en el Teatro. Sin embargo, el promisorio desempeño que hasta ese entonces había demostrado la Sociedad Chilena de Amigos de la Ópera, que era presidida en ese año por Arturo Alessandri Besa, se ve interrumpido al flaquear irremediablemente su capacidad presupuestaria en agosto de 1982 por motivo del alza del precio del dólar y la consiguiente desvalorización del peso chileno, debiendo traspasar a la Corporación

¹⁹⁵ Declaraciones de Andrés Rodríguez, abogado y director de la Corporación Cultural de Santiago, en *Economía y Sociedad*, 2ª época, Nº 7, p. 28. Citado en: Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Op. cit. p.202

¹⁹⁶ Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Op. cit. p. 202

¹⁹⁷ *La fille mal gardée*, *El lago de los cisnes*, *Giselle*, *La bella durmiente* y *Don Quijote* fueron presentadas en la temporada de ballet de 1982.

¹⁹⁸ Cánepa Guzmán, Mario. Op. cit. p. 116

Cultural de la Municipalidad de Santiago la responsabilidad de seguir adelante con la organización de la Temporada Lírica de ese año y de los siguientes. Debido a la nueva situación económica de crisis, la Corporación Cultural asumió a partir de ese momento la gestión total de todas las actividades que se desarrollaban al interior del Teatro Municipal, canalizando también la administración económica y artística de los diversos cuerpos estables.

La llegada de Carlos Bombal a la Corporación Cultural

En 1981, Carlos Bombal asume como nuevo alcalde de Santiago. Uno de los objetivos que se propuso en su gestión, fue darle un fuerte respaldo al Teatro Municipal y para ello “nombró un nuevo directorio para la Corporación que lo administraba. Lo integraron Raúl Fischer, como vicepresidente, Orlando Álvarez, Carlos Alberto Cruz, Miguel Otero, Eduardo Pinto, Andrés Rodríguez Pérez, César Sepúlveda, Francisco Soza, Lucía Santa Cruz y Fernando Valdés”.¹⁹⁹ En tanto, Jaime Valdivieso asumió como gerente general, Jorge Dahm como director artístico, Carlos Hevia Massardo como director administrador del Teatro Municipal y Dante Rossi como gerente de finanzas. En esa extensa lista de nombres figuraban ya en esa época personas que tendrían un papel protagónico en el devenir del Teatro Municipal de Santiago durante los años que quedaban de dictadura militar y también después de ella.²⁰⁰

Susana Ponce de León, periodista cultural que trabajó durante más de dos décadas en el diario *El Mercurio*, comenzó su relación laboral con el Teatro Municipal a comienzos de la década de los 80. Tras dejar en claro que ella no se identifica con ninguna tendencia política, señala que durante su período como alcalde, Carlos Bombal “trajo a una persona clave en la historia del Teatro Municipal que es Luis Osvaldo de Castro. Con una visión increíble, Luis

¹⁹⁹ Zaldívar, Trinidad et al. Op. Cit. p. 253

²⁰⁰ Carlos Hevia Massardo se desempeñó como director administrador del Teatro Municipal durante casi 30 años, y Andrés Rodríguez Pérez lleva más de 20 años ligado a dicha institución, primero como director artístico y luego como director general de dicha institución.

Oswaldo supo escuchar a la gente que sabía y entonces trajo a Juan Pablo Izquierdo para que él se hiciera cargo de la Filarmónica. Juan Pablo hizo un trabajo extraordinario, reorganizó la orquesta y la convirtió en una orquesta espectacular. Después Luis Oswaldo de Castro trajo a Iván Nagy, e Iván empezó el ballet desde cero. Echó a toda la gente que no servía, lo que le trajo muchas molestias y muchas noches sin dormir, porque él es una persona muy sensible, muy amorosa con los bailarines, pero al mismo tiempo es un dictador, como él lo dice, porque tiene que serlo. Él hizo un ballet que siguiendo sus directrices es en el día de hoy el mejor ballet de Latinoamérica sin ninguna duda. También en esa época vino Jorge Klastornick, que fue el que reorganizó el coro, y gracias a Luis Oswaldo se hizo un coro profesional que hasta el día de hoy es alabado en Europa y EE.UU. tanto por su calidad como por su capacidad actoral. Luis Oswaldo tuvo esa apertura de mente, de traer a esta gente, de dejarse aconsejar, y también hizo cosas que hasta el día de hoy dan sus frutos, como el programa Crecer Cantando que creó junto a Mario Baeza. Luis Oswaldo de Castro también creó la ópera nacional y los Conciertos de mediodía. En definitiva, todo lo que tiene el Teatro Municipal en estos momentos es obra suya y eso no está en ninguna parte, lo que me parece una omisión desvergonzada".²⁰¹ Distinta es la versión que entrega Andrés Rodríguez sobre esta importante reforma de la que fue objeto el Teatro Municipal en la década de los 80. Rodríguez, abogado de profesión, nunca ejerció como tal, y curiosamente ha desempeñado toda su carrera profesional en el Teatro Municipal de Santiago, institución que ha dirigido desde el año 1987 tras asumir la dirección general. La aproximación de Rodríguez con la música no es en ningún caso de índole profesional, pues como él mismo ha afirmado en algunas oportunidades, tomó clases de canto en el Conservatorio de la Universidad de Chile mientras estudiaba derecho en la Católica, y tras jurar como abogado en 1978, viajó a Venecia con el objetivo de estudiar música, desarrollando así la afición por el canto que lo cautivó cuando aún era un escolar. Andrés Rodríguez era un joven de 28 años

²⁰¹ Entrevista a Susana Ponce de León realizada en Algarrobo en febrero de 2009. Si bien algunos de los datos proporcionados por la entrevistada no coinciden exactamente con los hechos atendiendo a rigurosos criterios temporales, decidí respetar sus declaraciones sin ningún tipo de alteración.

cuando Carlos Bombal, al asumir como alcalde de Santiago, lo invitó en diciembre del año 1981 a ser parte del Acta Constitutiva de la nueva Corporación Cultural de Santiago, que sería en el futuro el organismo que se haría cargo del Teatro Municipal. A raíz de esa invitación, Rodríguez integró el directorio de la Corporación a partir de ese mismo año. En sus propias palabras, “cuando volví, en 1981, el alcalde Carlos Bombal, me pidió que ingresara al directorio, le escribí una propuesta de cómo debía funcionar el Municipal, y la aceptó. A los tres meses era director artístico y más tarde, director general. Hubo que triplicar el presupuesto para hacer los cambios que propuse. Ahí se hizo la gran reforma del teatro. Y sí logré lo que me había percatado en Venecia: que a la administración de este teatro no entrara la política. Nunca se ha tomado una determinación por razones políticas”.²⁰² La misma versión entrega el libro oficial de los 150 años del Teatro Municipal, en el que se puede leer bajo una fotografía de gran formato de Andrés Rodríguez²⁰³ que en 1981 “fue nombrado director ejecutivo y artístico de la Corporación Cultural y participó activamente en la gestión del Teatro. En 1986 asumió como director general y siguió siendo director artístico, y desde entonces ha liderado esa gestión. Ha puesto un especial acento en el desarrollo de los artistas nacionales y en la difusión de los espectáculos del Teatro a lo largo de Chile y en el exterior. Asimismo, ha consolidado para el Teatro Municipal una basta red de relaciones con otros teatros del mundo y con numerosos artistas de la música, la ópera y la danza. Todo esto ha permitido que el prestigio del Teatro trascienda sus fronteras y ha generado un fértil intercambio entre los creadores e intérpretes chilenos y extranjeros”.²⁰⁴ Sin embargo, esa extensa descripción de su gestión es parcial y equívoca, pues entrega fechas falsas y atribuye ciertos méritos a una conducción que ha sido muy criticada no sólo por el medio artístico que se ha visto perjudicado por ella, sino también en algunas oportunidades por segmentos políticos y la opinión pública en general. Si bien el libro de los 150 años consigna que en 1981

²⁰² Diario La Tercera. Chile. 12 de diciembre de 1999.

²⁰³ El tamaño de dicha fotografía supera en cuatro veces la de Luis Osvaldo de Castro que se encuentra en la misma página.

²⁰⁴ Zaldívar, Trinidad et al. Op. Cit. p. 255

Andrés Rodríguez fue nombrado director ejecutivo y artístico de la Corporación Cultural, los archivos oficiales de dicha Corporación no corroboran esa información, pues en ellos aparece que en ese año Germán Domínguez era el director ejecutivo y Jorge Dahm era quien se desempeñaba como director artístico, en tanto que Andrés Rodríguez sólo formaba parte del directorio de la Corporación. Según los mismos documentos, en 1982 Jorge Dahm seguía ocupando el cargo de director artístico mientras que Jaime Valdivieso había asumido como gerente general, mientras que Rodríguez seguía siendo miembro del directorio. No es sino en 1984 cuando asume la dirección artística del Teatro, lo que sucedió cuando Luis Osvaldo de Castro aún se desempeñaba como director general del Municipal. Por otra parte, el libro oficial también miente sobre la fecha de asunción de Rodríguez como director general, pues eso sólo ocurrió en 1987 luego una gran crisis al interior del Teatro que terminó con la renuncia voluntaria de toda la plana administrativa, a excepción claro está, de Andrés Rodríguez.

Producto de una nueva reestructuración de la planta administrativa, Luis Osvaldo de Castro había llegado a la Corporación Cultural en 1983 para reemplazar a Jaime Valdivieso en la gerencia general de la Corporación. En tanto, las grandes reformas artísticas que renovaron por completo al Teatro Municipal se habían empezado a realizar dos años antes, y comenzaron con la llegada de Juan Pablo Izquierdo a la dirección de la Orquesta Filarmónica. Posteriormente en 1982, la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago contrató como Director Artístico del Ballet Municipal al bailarín húngaro Iván Nagy, quien llegó a Chile precedido por su fama internacional como intérprete pero ya retirado de los escenarios. El mismo año el maestro uruguayo Jorge Klastornick llegó a Chile con el objetivo de crear el primer coro profesional de la institución, y el reconocido arquitecto y diseñador teatral Bernardo Trumper asumió la tarea de renovar los talleres del área técnica del Municipal. Para dar cuenta de estas profundas y positivas transformaciones, el libro oficial consigna ambiguamente que "los nuevos directivos de la Corporación se hicieron cargo de todas las actividades del Teatro, resolvieron profesionalizarlo

íntegramente y le inyectaron recursos y energía. Además, gracias a la gestión del Alcalde Bombal, el presupuesto casi se triplicó, lo que permitió generar el crecimiento deseado”²⁰⁵, dando a entender así que Andrés Rodríguez jugó un papel preponderante en la ejecución de estos importantes cambios.

Desplazando ahora la atención a otro tema, podemos constatar que el déficit económico que siempre había aquejado al Teatro Municipal a lo largo de su historia tampoco estuvo ausente durante esos años, y la situación se agravó aún más con las consecuencias de la crisis del dólar: “Mientras estaba Luis Osvaldo de Castro había déficit porque el dólar subió, y además porque él creó todas estas cosas que necesitan plata: para el Crecer Cantando se necesitaban los monitores, para la ópera nacional, las producciones. Crear un coro profesional significó pagarles a los coristas; el Ballet de Santiago trajo gente de afuera, porque Iván Nagy hizo audiciones acá y no quedó nadie. Había crisis en el Teatro y llegó un momento en que la crisis llegó a tal punto que Luis Osvaldo quiso hacer un ‘golpe de estado’. Se puso de acuerdo con el directorio y dijo que si no les daban más plata, más apoyo, renunciarían. Eso fue en 1986. Todo el directorio estuvo de acuerdo, y todos renunciaron excepto Andrés Rodríguez”, relata Susana Ponce.

Tal como señala la periodista cultural, fue en un contexto de crisis cuando Andrés Rodríguez asume como director artístico y director general de la Corporación Cultural de Santiago, inaugurando con ello una nueva era de predominio operático sin parangón al interior del Teatro Municipal, directriz que se mantiene hasta el día de hoy. Esta designación fue muy cuestionada en su momento, y tal como relata Susana Ponce de León, “toda la gente se preguntaba por qué Andrés no había renunciado si se había ido el directorio. Las razones que él me dio fueron que él estaba más cerca de Carlos Bombal y que él sentía que no podía dejar a la deriva el Teatro, lo que me parecía muy entendible, pero en su tiempo fue muy cuestionado”²⁰⁶, y agrega: “Yo creo que es ahí donde empezó el real problema financiero del Teatro Municipal. A

²⁰⁵ Ibid

²⁰⁶ Entrevista a Susana Ponce de León

Andrés yo lo quiero mucho, creo que ha hecho una gestión maravillosa con la ópera, pero creo que fue nefasto en todo el resto de la parte administrativa porque él no tiene visión, no tiene proyección, es muy cerrado y además no le reconoce los méritos a los demás nunca”.²⁰⁷ Si bien es cierto que sólo fue desde la administración de Andrés Rodríguez que la actividad del Teatro ha sido constante e ininterrumpida a lo largo de los últimos veinte años, esto no ha sido sin costos -a veces demasiado grandes- para el ambiente musical y artístico chileno, y menos aún para el Teatro Municipal, que a partir de ese momento y producto de una serie de decisiones erradas relativas por parte de la administración emprendió un camino de creciente acumulación de deudas y de perpetuación de un modelo excluyente y elitista, cerrado tanto musical como socialmente al desarrollo del país. Tal como afirma el profesor Stein, “desde que está la presente organización, es la primera vez que se está haciendo una cosa bien organizada y de manera continua, porque antes se improvisaban las temporadas de ópera. La persona que está a cargo de la ópera, que es Andrés Rodríguez, es un tipo muy hábil, bastante inteligente, pero es una persona que no es del ramo. Él es abogado, y probablemente tenga cinco mil discos en su casa, pero no es un profesional de la música. En otras partes, los directores de ópera son o grandes directores de orquesta, *régisseurs*, ex cantantes, o músicos en general. Y bueno, él además está al servicio de un sistema clasista”²⁰⁸, el que no tiene ninguna relación con la realidad socioeconómica del país: “las entradas a la ópera aquí son muy caras, incluso a nivel mundial. Hace no tantos años atrás, en Berlín, por ejemplo, la entrada a la ópera valía menos de la mitad de lo que cuesta aquí, y se trataba de óperas bien preparadas, de primera”.²⁰⁹

Amparado por un sistema político y un ambiente que lo favoreció y no le puso dificultades, antes bien, “el aporte privado fue fundamental en ese momento, pero debido a la gravedad de la situación y tras una serie de gestiones, se consiguió además una subvención

²⁰⁷ Ibid

²⁰⁸ Entrevista a Hanns Stein

²⁰⁹ Ibid

estatal que se mantendría en el futuro, aunque con importantes modificaciones”²¹⁰, al reunir los cargos de director artístico y director general –situación por lo demás anómala- Andrés Rodríguez concentró en sus manos tal nivel de poder que durante muchos años su gestión no tuvo ningún contrapeso importante. Más anómalo aún para el correcto desempeño de una institución cultural dedicada a la difusión de la música sinfónica, el ballet y la ópera, es el hecho de que ninguno de los miembros que tienen poder real sobre la Corporación Cultural, y por ende sobre el destino del Teatro Municipal de Santiago y sus cuerpos estables, es un profesional de esas ramas del arte. Andrés Rodríguez Pérez, abogado de profesión, comparte el poder con Andrés Pinto, quien a pesar de no ser ni músico, ni bailarín ni cantante, se desempeña desde 1982 como director de los cuerpos estables; por otro lado, desde la entrada en vigencia del modelo económico neoliberal, el directorio de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago ha sido ocupado de manera mayoritaria por miembros provenientes del mundo empresarial, y más aún, por disposición de sus estatutos, el cargo de presidente de ese directorio siempre será asumido por el alcalde de turno. De acuerdo a lo anterior, no hace falta dar más explicaciones sobre la poca idoneidad de estas personas para hacerse cargo con propiedad de los puestos que ocupan en dicha Corporación. En definitiva, durante décadas el destino del Teatro Municipal ha estado en manos de un grupo de aficionados a la ópera, que en vez de guiar al Teatro en concordancia con el verdadero rol que debería desempeñar a nivel país, lo han llevado por un camino de segregación social al servicio de la elite económica. Tal como indica Armando Aguilar, los miembros de la directiva que ha regido durante los últimos 20 años al Teatro Municipal se caracterizan porque “son operáticos pero no músicos. Les gusta la ópera, el canto, viajan porque tienen plata, van a oír la ópera en Europa y salen en *El Mercurio* en fotos con los cantantes, pero no saben de música, no saben lo que cuesta formar un oboísta o un violinista, no tienen idea. Debe haber alguna excepción, pero para mí es una sociedad de gente de buenos apellidos y de grandes capitales nada más, que tienen mucha preponderancia

²¹⁰ Zaldívar, Trinidad et al. Op. Cit. p. 255

en todo esto. Son los dueños del dinero y son ellos los que están manejando todo, entonces no hay nada que hacer contra eso”.²¹¹

El exagerado privilegio que la nueva administración le dio a la ópera fue acusado como un duro golpe por los integrantes de la Orquesta Filarmónica, quienes empezaron a ver cómo el sueño de crear una gran orquesta de escenario fue siendo desintegrado por la progresiva utilización de la agrupación orquestal como un mero elemento de acompañamiento de los espectáculos líricos. Como señala Alfredo Kirsch, en ese momento “comenzó lo que yo llamo el final del sueño filarmónico y el comienzo de una nueva era, que se inició cuando a los Amigos de la Ópera les dieron la gerencia de la Corporación. Esa gente sigue siendo los operáticos dueños de la Corporación, porque Andrés Rodríguez era un miembro de esa institución. Ahí se terminó la visión de orquesta y vino más bien el proyecto de foso en el que hicieron óperas muy bien hechas y se mejoró muchísimo en términos de lírica. Eso lo hicieron bien. Lo que para mí hicieron mal, aunque no se podría decir que lo hicieron mal, sino simplemente que es un punto de vista distinto al que teníamos nosotros, es que nosotros soñábamos con una orquesta de escenario que hiciera Mahler, Beethoven, Schumann, y hacer una que otra ópera si era necesario, casi como un mal menor. Ellos cambiaron esto, ahora simplemente la temporada son seis o siete conciertos durante el año contra los 48 que eran, y hay muy poco interés por parte de la Corporación en los conciertos. Entonces todo ese proyecto filarmónico que significó años de lucha, porque nosotros por sueldos pequeños copiábamos música, tocábamos más de un instrumento, movilizábamos atriles, subíamos pianos al tercer piso, es decir hacíamos de todo, y ¿para qué? Para crear este sueño nuestro que era una Orquesta Filarmónica competitiva con la Sinfónica de Chile, que en ese momento era mucho mejor. Pero cuando la Corporación cayó en manos de la ópera cada vez se le dio menos importancia al concierto, cada vez trajeron más directores relacionados con la lírica y el principal gasto estaba dirigido a los cantantes traídos de

²¹¹ Entrevista a Armando Aguilar. A pesar de su opinión, a mi parecer la actitud que hay que asumir es totalmente opuesta, tomando todas las acciones necesarias para cambiar el *status quo* imperante en el Teatro Municipal.

afuera. Eso está bien, muchos teatros del mundo funcionan con esa mística, pero nosotros nacimos de otra manera y nos convirtieron sin preguntarnos”.²¹² Un diagnóstico similar realiza Armando Aguilar, quien aborda en su crítica una dimensión mucho más amplia del problema y cuyas consecuencias son claras el día de hoy: “Pasaron los años y para nuestra desdicha fuimos viendo cómo nuestro sueño se nos iba escapando de las manos. La nueva sociedad política chilena comenzó, al menos en el campo de la música, a sustituir profesionalismo y eficiencia por altos mandos con muy buenas calificaciones en lo social y algunas veces con una cierta afición por la música. Poco a poco las Temporadas de Conciertos fueron acortándose para finalmente centralizar los mayores esfuerzos en las Temporadas de Ópera. Nuestra modesta y austera Corporación Cultural fue traída al Teatro y se acondicionaron antiguas salas de ensayo convirtiéndolas en modernas oficinas administrativas con muebles de buen diseño, aire acondicionado en las oficinas gerenciales, computadores, centrales telefónicas, secretarías, etcétera. Nuestros logros fueron orientados cada vez más hacia rumbos muy diferentes. Los espacios que tradicionalmente eran de uso artístico y de solaz para la Orquesta, fueron convertidos en elegantes oficinas, primando una gran preocupación estética por las partes de uso administrativo del Teatro y un total abandono tras bambalinas donde viven y laboran sus cuerpos estables. El sueño de muchos de mis colegas, algunos desaparecidos, por tener una Orquesta Filarmónica de Chile, ha sido destruido por los problemas financieros y sustituido por una modesta orquesta de foso. Aquí estamos frente a una crisis de chilenidad, de no entender ni respetar nuestras tradiciones culturales, de estar ciegos frente a nuestra responsabilidad para con la sociedad y para nuestras futuras generaciones”.²¹³

²¹² Entrevista a Alfredo Kirsch

²¹³ Carta enviada por don Armando Aguilar Zegers al actual Alcalde de Santiago, Pablo Zalaquett.

Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago: marco legal

Si bien las municipalidades son corporaciones autónomas de derecho público con personalidad jurídica y patrimonio propio, según establece el Artículo 111 de la Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades promulgada el 29 de marzo de 1988, “una o más municipalidades podrán constituir o participar en corporaciones o fundaciones de derecho privado, sin fines de lucro, destinadas a la promoción y difusión del arte y de la cultura”.²¹⁴ Para fundamentar esta participación, el mismo texto legal determinó que las municipalidades tendrían ciertas atribuciones esenciales para llevar a cabo el cumplimiento de sus funciones –entre las que figura la promoción de la educación y la cultura- y entre éstas se encuentra el “otorgar subvenciones y aportes a personas jurídicas de carácter público o privado, sin fines de lucro, que colaboren directamente en el cumplimiento de sus funciones. Estas subvenciones y aportes no podrán exceder, en conjunto, al siete por ciento del presupuesto municipal”.²¹⁵ Más específicamente aún, tal como dispone el Párrafo 1° del Título VII denominado “De las Corporaciones, Fundaciones y Asociaciones Municipales” de la Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades, “las municipalidades podrán otorgar aportes y subvenciones a las corporaciones y fundaciones de que formen parte”.²¹⁶ Por otro lado, la creación o participación municipal en estas entidades debe ser aprobada por el concejo, el que siempre es presidido por el alcalde. Éste también requiere del acuerdo del concejo para “otorgar subvenciones y aportes, para financiar actividades comprendidas entre las funciones de las municipalidades, a personas jurídicas de carácter público o privado, sin fines de lucro, y ponerles término”.²¹⁷ En tanto, corresponde al concejo como ente de carácter fiscalizador, normativo y resolutivo, fiscalizar las

²¹⁴ Título VII de la Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades

²¹⁵ Letra g) del Artículo 5° de la Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades

²¹⁶ Artículo 114

²¹⁷ Letra g) del Artículo 55 de la Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades

actuaciones del alcalde, el cumplimiento de los planes y programas de inversión municipales y “solicitar informe a las entidades que reciban aportes municipales”.²¹⁸

La normativa legal que permitió la promulgación de todas esas disposiciones a finales de la década de los 80 tenía sus antecedentes varios años antes, y reside específicamente en el Decreto 110 que fue promulgado el 17 de enero de 1979 y que entró en vigencia a partir del 20 de marzo del mismo año. Dicho decreto aprobó el reglamento sobre concesión de personalidad jurídica a corporaciones y fundaciones estableciendo en su Artículo 6º que “las corporaciones no podrán proponerse fines sindicales o de lucro, ni aquéllos de las entidades que deban regirse por un estatuto legal propio. Sin perjuicio de lo anterior, se les permitirá fomentar, practicar y desarrollar, por todos los medios a su alcance, cualquiera obra de progreso social o de beneficio para la comunidad y colaborar con las instituciones legalmente constituidas en todo lo que tienda al cumplimiento de sus fines”.²¹⁹ El Artículo 10 del mismo decreto estableció que “el Directorio de una corporación se elegirá anualmente en una Asamblea General ordinaria, en la cual cada miembro sufragará por una sola persona, proclamándose elegidos a los que en una misma y única votación resulten con el mayor número de votos, hasta completar el número de directores que deban elegirse”²²⁰, en tanto que el Artículo 11 señala que “el presidente del Directorio lo será también de la corporación, la representará judicial y extrajudicialmente y tendrá las demás atribuciones que los estatutos señalen”.²²¹ Teniendo el marco legal propicio, lo que hizo la Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades promulgada en 1988 fue por un lado, favorecer las aspiraciones de descentralización trazadas por la dictadura, delegando en entidades regionales y municipales obligaciones anteriormente concentradas en el Estado y dándole un fundamento legal a la municipalización de tales obligaciones; y por otro lado, estimular de un modo efectivo la participación privada en el financiamiento de la cultura, la salud y la educación. Si pensamos en

²¹⁸ Letra i) del Artículo 66 de la Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades

²¹⁹ Artículo 6 del Decreto 110 de 1979

²²⁰ Artículo 10 del Decreto 110 de 1979

²²¹ Artículo 11 del Decreto 110 de 1979

el caso específico del Teatro Municipal de Santiago, la promulgación y publicación de la Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades significó en la práctica que dicho recinto comenzara a percibir una subvención municipal permanente, que provenía tanto de los fondos municipales - y por ende, estatales- como de los aportes privados gestionados por el directorio de la Corporación.

La llegada de Juan Pablo Izquierdo a la Orquesta Filarmónica

Muy probablemente, Juan Pablo Izquierdo sea uno de los directores de orquesta vivos más importantes del país. Luego de estudiar la carrera de composición, se especializó como Director bajo la tutela del eminente músico alemán Hermann Scherchen, y siendo muy joven aún, en 1966 ganó el concurso Dimitri Mitropoulos organizado por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, gracias al cual fue designado como Asistente de Leonard Bernstein. A partir de ese momento, Juan Pablo Izquierdo ha desarrollado una exitosa carrera internacional conduciendo las principales orquestas de Europa y Sudamérica y permaneciendo durante largos períodos en Estados Unidos, donde se ha desempeñado como Director de la Carnegie Mellon Philharmonic Orchestra. En el ámbito académico, Izquierdo ha recibido tres veces la Beca Fulbright, lo que le ha permitido desarrollar una labor de investigación en las universidades de California e Indiana, donde ejerció la función de Director en Residencia.

A pesar de la exitosa carrera internacional que estaba desarrollando, a comienzos de la década del 80 y luego de una petición expresa del alcalde de Santiago, Juan Pablo Izquierdo decide regresar a su país de origen dando término a su exilio voluntario en dictadura. Cabe mencionar que la petición realizada por Carlos Bombal se explica porque deseaba a toda costa mejorar el nivel de la Orquesta Filarmónica, que por ese entonces y tras la partida de muchos músicos no atravesaba su mejor momento. Tal como recuerda el propio director, el alcalde le dijo

específicamente “yo quiero tener una orquesta a la altura de las más grandes orquestas europeas’. Yo le dije ‘bueno alcalde, hacer la Filarmónica de Berlín en Santiago es imposible, pero yo sí le puedo garantizar que podemos hacer la mejor orquesta de América Latina’”.²²² Con ese objetivo en mente, lo primero que hizo Izquierdo fue realizar una audición a todos los músicos que integraban la orquesta, con el objetivo de evaluar el nivel de cada uno.

“Juan Pablo llegó y una de las cosas que pidió fue un concurso general de toda la orquesta. Nosotros nos asustamos mucho, porque pensábamos que era para echar gente. Juan Pablo nos explicó que no, que no se trataba de eso y que a lo sumo podía hacer algún cambio de una persona que tuviera un puesto y se cambiara a uno menos importante, pero que no se trataba de echar a nadie, sino que como él no conocía a la orquesta, quería saber con qué elementos contaba. Todos nos tranquilizamos, pero se hizo el concurso y se echaron a 24 músicos. Entonces nosotros fuimos a hablar con él, y él nos dijo: ‘sí, en realidad ese no era el plan, pero las cosas que escuchamos eran imposibles, no se podía hacer ningún proyecto de orquesta con gente de tan bajo nivel’”, recuerda Alfredo Kirsch.

Tras realizar múltiples concursos en el país, muchos músicos nacionales llenaron las plazas de la orquesta que habían quedado vacantes luego de la primera audición, pero aún así quedaron algunas secciones que era necesario llenar, pues “junto con mejorar la calidad de la orquesta, querían aumentar el número de músicos de tal manera que pudiéramos nosotros tener el gran repertorio: se pensó las sinfonías de Mahler, *La consagración de la primavera* de Stravinsky, etcétera”.²²³ Al quedar esas vacantes desiertas, como Director Titular de la agrupación Izquierdo tenía la facultad de realizar concursos en el extranjero, los que llevó a cabo en Inglaterra y particularmente en Estados Unidos. Según él mismo relata, el criterio para elegir a los músicos que se presentaron en las audiciones que se hicieron en el extranjero “era no solo traer un muy buen instrumentista, sino que traer a un instrumentista que tuviese la experiencia y

²²² Entrevista a Juan Pablo Izquierdo realizada en el Teatro Municipal de Ñuñoa en enero de 2009

²²³ Ibid

el deseo de enseñar a otros; o sea debían tener la capacidad doble de ser solistas de la orquesta y a la vez de querer enseñar”.²²⁴ Fruto de esos concursos es que llegó a la Filarmónica Edward Brown, eximio intérprete de corno que hasta el día de hoy permanece como primer corno solista de la agrupación, así como también Eugene King, primer trompeta solista que al igual que Brown aún hoy forma parte de la Orquesta. El ingreso de músicos extranjeros de la talla de los dos mencionados se fundamentó en la necesidad de reforzar aquellos instrumentos donde no había escuela en Chile, que eran especialmente los bronces. “Aquí habían músicos muy buenos, pero un poco hechos a su manera; es decir no había una escuela tradicional sino que gente de gran talento”, recuerda Izquierdo. Producto de esta importante reforma, “de a poco la sección de metales empezó a producir un sonido de gran calidad como familia. Entonces y con el éxito de esto, yo tuve la idea de no sólo tener la fila de instrumentistas, sino que además tener cuatro o más jóvenes que iban a estar como aprendices”.²²⁵ El arduo y minucioso trabajo que Juan Pablo Izquierdo desarrolló en la Orquesta Filarmónica desde su llegada al cargo de Director Titular se vio coronado con un éxito rotundo en el primer concierto realizado con la orquesta reformada, el que incluyó en su programa el gran desafío de interpretar *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky. El método aplicado por el maestro fue un acucioso trabajo con cada familia de instrumentos, en el que la labor desempeñada por los jefes de fila fue fundamental: “La idea era establecer un sistema que permitiera que cada fila, cada instrumentista tuviera un progreso. Cuatro días antes del concierto, la orquesta no había tocado nunca en conjunto todavía, entonces había un poco de nerviosismo como es natural. Nos juntamos toda la orquesta en el escenario y yo dije ‘bien, ensayo general’ y tocamos de punta a cabo el programa sin un error. Decirte eso con respecto a *La consagración de la primavera* es decir que había un nivel de aprendizaje y de calidad de los músicos muy grande”, señala. “El efecto fue realmente extraordinario. Estuvimos muy contentos del resultado, porque en el primer concierto, que estaba

²²⁴ Ibid

²²⁵ Ibid

enteramente dedicado a Stravinsky, tocamos *Petruska*, la *Sinfonía en tres movimientos* y *La consagración de la primavera*, obras que la orquesta no había tocado nunca", relata Izquierdo.

La mejoría exponencial de la orquesta en cuanto a profesionalismo y calidad permitió que poco a poco se pudiese abordar un repertorio nunca antes interpretado, y es que Izquierdo no sólo pudo ampliarlo gracias a la reestructuración que llevó a cabo, sino que también porque tenía un gran interés en abrir los horizontes musicales del país, principalmente hacia la música contemporánea y las creaciones doctas nacionales. Al respecto, Izquierdo señala: "Tocábamos mucha música contemporánea, aunque se pensaba que la música contemporánea iba a ser mal recibida. Siempre cuento el caso de la sinfonía *Turangalya* de Olivier Messiaen que nunca se había tocado acá, pero cuando la hicimos se tocó tres veces en un año a teatro lleno y los propios abonados pidieron al año siguiente otras tres veces más. Es decir se tocó la sinfonía seis veces a teatro lleno, y eso fue también una demostración de que el público responde bien cuando se le da una cosa que suena muy bien porque hay una orquesta de gran calidad; y también que el público está abierto a oír cosas nuevas, y si están muy bien tocadas las goza igual que los clásicos"²²⁶.

Sobre el trabajo desarrollado por Juan Pablo Izquierdo como Director Titular de la Orquesta Filarmónica, Alfredo Kirsch afirma: "Empezamos a hacer cosas muy interesantes con él, y al principio la gente pensaba que no iba a venir nadie con estos programas tan cabezones, pero se hizo *El arte de la fuga* y estaba lleno, tuvo que repetirse porque se llenó de bote en bote el teatro. Empezó poco a poco a hacer todas las sinfonías de Mahler excepto la octava, que no la podía hacer porque involucra muchísimos cantantes", y agrega: "Juan Pablo Izquierdo tenía dos cosas meritorias: era un gran trabajador y tenía un proyecto. Él tenía un proyecto de orquesta y de teatro, tenía un sueño de adonde quería llegar. Tenía un espíritu de trabajo envidiable, y

²²⁶ Ibid

claro, los músicos nos cansábamos, pero él tenía el mérito de que no hacía distinciones, sino que nos trataba a todos bien por igual, corregía a quien fuera y de buena manera”.²²⁷

Juan Pablo Izquierdo estuvo a la cabeza de la Orquesta Filarmónica hasta el año 1986, y su partida de la institución se debió a variadas razones: “Cuando yo tomé el cargo de Director Titular lo hice con un compromiso, el que se cumplió durante siete años: el compromiso de que por razones políticas no se tocaba a nadie en la orquesta. Eso se respetó enteramente debo decirle; lo que no se respetó fue la censura que tuve que vivir yo después, y es que hubo algunas dificultades no con los músicos de la orquesta sino en cuanto a la orientación. Hubo algunas cosas que yo encontré inaceptables, como por ejemplo, que una obra con un texto de Goethe no se pudiera hacer en castellano porque se consideró que el texto podría ser un poco ofensivo. Eso se llama desconocimiento por un lado, y por otro lado uno no puede censurar a Goethe y a Beethoven, y lo que ellos hicieron se llama censura. Además, en ese momento se había cambiado la administración, y la nueva orientación del Teatro Municipal era más bien tendiente al mundo de la ópera, entonces las temporadas de conciertos que se hacían fueron de a poco disminuyendo en beneficio de tener más funciones de ópera, lo cual no es nada malo, pero resulta que esta Orquesta Filarmónica llegó a ser una gran orquesta y con un público enorme. Nosotros íbamos ya al cuarto abono por concierto porque teníamos tres llenos. El año que yo me fui no se alcanzó a instituir eso, pero íbamos para el cuarto abono porque había colas de gente. Después la Orquesta Filarmónica se fue de a poco caracterizando como una orquesta de acompañamiento de ópera y bueno, cambió el rumbo. Yo no tengo nada en contra de la ópera, pero el rumbo de la orquesta como instrumento fue cambiando, y por ello se fueron retirando algunos músicos muy importantes como Alberto Almarza, Luis Rossi y muchos otros,

²²⁷ Entrevista a Alfredo Kirsch

por nombrar algunos, que fueron pilares y que se fueron retirando porque vieron que la cosa iba con otro rumbo".²²⁸

Sin lugar a dudas, la reestructuración que realizó Juan Pablo Izquierdo en la Orquesta Filarmónica fue muy positiva desde el punto de vista musical, sin embargo, también fue la causante de un efecto no deseado. Como afirma Alfredo Kirsch, "desde el punto de vista musical fue maravilloso, pero desde el punto de vista humano con él empezó una cosa que es terrible y que siguió existiendo después en la orquesta. Es algo que yo llamo 'ley de la selva', y es que se creó un ambiente desagradable que comenzó cuando Juan Pablo Izquierdo trajo músicos calificados que comenzaron a fastidiar con el tema de las cualidades, y todos empezaron a decir que 'este no sirve', 'hasta cuando vamos a aceptar a este gallo', o 'a este hay que echarlo'. Esas cosas antes no existían, no teníamos esa manera de juzgarnos unos a otros. Y eso no se quitó después que se fue Juan Pablo Izquierdo". A pesar de ello, nadie puede negar los frutos positivos del trabajo del maestro chileno, los que fueron la base para convertir a la Filarmónica en una excelente orquesta: "Realmente fue un trabajo muy espectacular el de Juan Pablo Izquierdo y eso es lo que necesitaría cualquier orquesta chilena, no solamente la del Teatro Municipal, sino también la Sinfónica: un director de esas características. Eso nos lo estamos farreando acá en Chile, un hombre como Juan Pablo Izquierdo. No tiene sentido el no hacer las cosas de acuerdo al medio ambiente que se tiene, lo cual no significa conformismo, no quiero decir que hay que conformarse con lo que hay, sino que hay que tratar de usar lo que haya, ojalá mejorándolo, trayendo músicos buenos para que enseñen. Aquí por ejemplo, de los músicos que llegaron a la Filarmónica, uno se llama Edward Brown. Él hizo escuela, creó toda una generación de músicos buenos. Lo mismo Eugene King, que es un trompetista norteamericano que también está tocando todavía y tiene muchos alumnos. Eso es muy interesante, porque algún día ellos dejarán de tocar y tendremos una generación de muchachos con un nivel mucho mejor que el

²²⁸ Entrevista a Juan Pablo Izquierdo. La obra de Beethoven sobre texto de Goethe a la cual se refiere es la obertura de *Egmont*.

que había antes”.²²⁹ Y en efecto, las consecuencias de ese proyecto ya se demostraron, pues los alumnos de esos músicos norteamericanos alcanzaron el nivel necesario para tocar en importantes orquestas de Europa: “Uno de ellos, Ignacio García, es solista en la ópera de Berlín. Él estudió con Edward, ganó su puesto ahí y es toda una estrella en Europa. También hay otro chico que toca en Suiza. Son músicos muy buenos”.²³⁰

También hay que valorar el trabajo de Izquierdo desde otra perspectiva, y es que se inscribió en una época de nuevo impulso represivo del régimen: “La década de los 80 se inició con un segundo empuje disciplinador del sistema artístico universitario, y esta vez con un énfasis reestructurador más profundo. Las Facultades de Bellas Artes y de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación se funden administrativamente en la actual Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se agudizó el recorte presupuestario y el control disciplinario llegó a extremos paranoicos”.²³¹ Con esto, lo que se logró fue hacer “más crítico aún el antiguo problema de la escasa comunicación pública de las obras de los compositores”²³², y una de las tantas consecuencias que tuvo esta acción es que creó un círculo de aislamiento de los músicos doctos de la nueva generación con el medio nacional y también con el medio latinoamericano. Atendiendo al nuevo panorama y a la necesidad de introducir una fisura en las tendencias conservadoras entonces hegemónicas y auspiciadas por el autoritarismo, esos músicos se vieron obligados a gestionar y conquistar nuevos espacios de encuentro y presencia efectiva en el medio artístico. En esta silenciosa labor de difusión de la música docta local Juan Pablo Izquierdo también jugó un rol fundamental: “Juan Pablo Izquierdo, entonces Director Titular de la Orquesta Filarmónica de Chile, artífice del fiato y excelencia musicales que alcanzó este conjunto orquestal, logró implementar una línea de renovación a través de la organización de memorables Conciertos y Temporadas de Música Contemporánea en las que se difundió con

²²⁹ Entrevista a Alfredo Kirsch

²³⁰ *Ibid*

²³¹ Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Op. cit. p. 214

²³² *Ibid*

alto nivel de ejecución obras importantes de la música del siglo XX y de compositores chilenos, muchas de ellas en primera audición. Pese a la importancia cultural de esta iniciativa, tampoco se libró de la aplanadora del criterio conservador imperante".²³³

Los legados de la dictadura en el sistema musical chileno

El 5 de octubre de 1988, se realizó en Chile un Plebiscito Nacional que tenía por objetivo determinar si Augusto Pinochet seguiría al mando del país hasta 1997 o si se debería convocar a elecciones democráticas conjuntas de presidente y parlamentarios al año siguiente. Este plebiscito se realizó en aplicación de las disposiciones transitorias de la Constitución Política de 1980, la cual a su vez había sido aprobada en un estado de excepción a través de otro referéndum.²³⁴ El apretado resultado del Plebiscito Nacional de 1988 fue de un 44,01% por el "Sí" y 55,99% por el "No"²³⁵, y a pesar de los temores que surgieron, estos resultados fueron respetados. La derrota del General Pinochet significó entonces la convocatoria de elecciones democráticas en 1989, las que conducirían al fin de la dictadura y al comienzo del periodo conocido como transición a la democracia.

Tras ganar las elecciones, en marzo de 1990 asumió el poder como presidente Patricio Aylwin, pero a pesar del triunfo de la Concertación en esa y en las siguientes elecciones ello no significó una liberación del yugo del autoritarismo, pues sus legados se pueden sentir incluso hasta el día de hoy. En efecto, "uno de los problemas complejos que ha debido enfrentar el proceso de transición fue el hacerse cargo de las enormes expectativas de cambios y de una gran cantidad de legítimas necesidades de la población, acumuladas a lo largo de años de carencias y exclusiones, lo que ha debido ser modulado cuidadosamente en un contexto en el que el poder del régimen anterior aún es efectivo y vigilante y los recursos del nuevo gobierno

²³³ Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Op. Cit. p. 217

²³⁴ A pesar de las posibilidades de que ese primer referéndum haya sido intervenido, lo clave de su realización es que le dio estatuto jurídico al régimen militar.

²³⁵ El universo electoral habilitado para votar ascendió a 7.435.913 personas.

son muy limitados. Se entiende así que la transición ha estado marcada por la llamada 'política del consenso', cuestión que en la práctica se ha confundido demasiado a menudo con el temor al conflicto y a la crítica".²³⁶

La mantención de los legados del autoritarismo fue posible principalmente porque la transición desde un régimen autoritario hacia uno democrático se produjo sin una ruptura constitucional, manteniendo la esencia de la Constitución Política de 1980 instalada durante la dictadura. En ese contexto, el gobierno de Aylwin se concentró principalmente en alcanzar grados aceptables de gobernabilidad e iniciar la consolidación democrática. En este proceso, las políticas culturales que se emprendieron en esos años estuvieron enfocadas a recuperar las características propias de un régimen democrático, en el cual deben ser reconocidos todos los individuos sin exclusión, respetando sus derechos humanos y su diversidad. "Mientras el régimen de Pinochet no elaboró una política cultural que se hiciera cargo de la integración y el diálogo entre los distintos actores de la sociedad, negando su pluralidad y diversidad, y buscando por el contrario una unidad inmutable, los Gobiernos de la Concertación de acuerdo a este diagnóstico 'han llevado a cabo un proceso de reaprendizaje democrático, desafío que implica afirmar en todo momento, desde la acción pública, ciertos valores de la convivencia que fueron quebrantados con la experiencia autoritaria".²³⁷ A pesar de estos esfuerzos, aún permanecen ciertos "enclaves autoritarios" en democracia, y uno de ellos es justamente el Teatro Municipal de Santiago. En el entendido que "las líneas de acción de los gobiernos democráticos fueron primero en pos de recuperar la libertad de los creadores y el reconocimiento de la autonomía de la sociedad civil frente al Estado, para luego en el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, colocar el énfasis en lograr mayor equidad en el acceso a la creación y el consumo

²³⁶ Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Op. cit. p. 215

²³⁷ Henríquez Moya, Rodrigo. Op. cit. Disponible en: <http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=174&Itemid=40> Consultado en enero de 2009.

de bienes culturales”²³⁸, y que los fundamentos del pleno desarrollo de la cultura en un contexto democrático son “la libertad, el acceso y participación a la cultura, la pluralidad, autonomía, diálogo, apertura y la protección del Patrimonio Cultural Nacional”²³⁹ no resulta muy difícil comprobar que a pesar del paso del tiempo, el Municipal no ha logrado permitir un acceso y participación efectivos al nicho cultural que éste difunde, ni tampoco se ha abierto a la participación mayoritaria de creadores y artistas nacionales en sus diversas temporadas oficiales. Esto ha ocurrido principalmente porque su directiva en democracia siguió estando integrada por las mismas personas que llegaron a esos puestos en dictadura, y que por cierto tienen aún una concepción muy estrecha sobre la misión social que debería cumplir el centenario recinto.

Por otro lado, las políticas culturales de los gobiernos de la Concertación no cambiaron en su esencia las determinaciones fundamentales de la dictadura –entendiendo por ello el traspaso de la responsabilidad en cultura desde el Estado hasta el mercado-, puesto que en una gran cantidad de casos sólo se han limitado a una “regulación del mercado en aquellas áreas del campo cultural donde éste opera ineficientemente”.²⁴⁰ Trabajando sobre la base de los lineamientos del autoritarismo, durante el período de la transición a la democracia se crearon nuevos mecanismos de financiamiento de la cultura que incentivaron la participación de la empresa privada, y a este respecto, quizás la Ley de Donaciones Culturales²⁴¹ sea el ejemplo más clarificador. Por otro lado, los intentos de reapropiación del deber estatal de difundir y propiciar la cultura se vieron materializados en la creación de fondos destinados a asegurar un apoyo directo a diversos proyectos artístico–culturales, idea que se hizo efectiva a través de modalidades transparentes de asignación de recursos vía participación en fondos concursables,

²³⁸ Ibid

²³⁹ Ibid

²⁴⁰ Ibid

²⁴¹ La Ley 18.985 de Donaciones Culturales, permitió un potente estímulo a la participación privada en el financiamiento cultural, puesto que contenía un artículo referido a rebajas de tributación en un 50% para las empresas que efectuasen donaciones con fines culturales.

los que existen hasta el día de hoy.²⁴² El estímulo a la descentralización cultural a través de la creación de Consejos Regionales de Arte y Cultura y la creación de nuevos espacios²⁴³ también forman parte de las políticas culturales emprendidas durante la transición, y si bien el esfuerzo por descentralizar la actividad cultural tiene sus raíces en la dictadura²⁴⁴, no alcanzó plenitud sino hasta el año 2004 con la promulgación de la ley que creó el Consejo Nacional de la Cultura y el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes. Este Consejo se define como “un servicio público autónomo, descentralizado y territorialmente desconcentrado, tiene como misión apoyar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura; incrementar y poner al alcance de las personas el patrimonio cultural de la Nación y promover la participación de éstas en la vida cultural del país”.²⁴⁵ Cabe agregar que la creación de este Consejo reparó una de las grandes carencias del autoritarismo: la ausencia de una institucionalidad cultural. “El régimen de Pinochet tuvo la oportunidad y el poder absoluto durante diecisiete años de llevar a cabo cualquier proyecto para modernizar la institucionalidad cultural y crear una política cultural de Estado, como lo hizo en otras áreas como la educación, la salud, las relaciones laborales y económicas. No lo hizo. No modernizó el campo cultural, ni lo democratizó, ni menos favoreció mecanismos de participación ciudadana en ese sentido, bajo el supuesto de que las reglas del mercado suplirían el rol que cumple una institucionalidad. Si bien el gobierno de Pinochet en la práctica pretendió dejar que la cultura se desarrollara casi en forma espontánea, encargándole su gestión a privados, tampoco creó una legislación *ad hoc*, moderna y eficaz, que posibilitara la participación eficaz y amplia de

²⁴² Los Fondos del Libro y la Lectura, Fondart, Fondo de la Música y el Fondo al fomento Audiovisual son algunos de ellos

²⁴³ El Centro Cultural Estación Mapocho, el Centro Cultural Palacio La Moneda y el Centro Cultural Gabriela Mistral son ejemplos claros de este impulso.

²⁴⁴ La política de descentralización llevada a cabo durante la dictadura se expresó en la práctica en el fomento al desarrollo de organismos autónomos con nexos débiles con el aparato estatal, disgregándose y desvinculándose de una dirección central. Producto del proceso de descentralización llevado a cabo por el régimen autoritario desde 1977, se impulsa el desarrollo de organismos regionales y locales que debían fomentar actividades propias y desligadas del poder central. La creación de múltiples Corporaciones Culturales Municipales es un ejemplo claro de esta política, así como también lo es el proceso desintegrador llevado a cabo con la Universidad de Chile al transferir sus sedes regionales y crear nuevas universidades estatales y privadas.

²⁴⁵ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes según la definición otorgada en: www.culturachile.cl

la empresa privada en el estímulo y desarrollo de la cultura y de las artes".²⁴⁶ Por contraste, las políticas culturales de la concertación han combinado un modelo de mecenazgo caracterizado por el estímulo a la participación de los privados, con un modelo de democratización cultural enfocado a asegurar el acceso igualitario a los bienes culturales.

Al analizar los legados del autoritarismo, quizás una de las principales lecciones que se pueden sacar en materia de políticas culturales es que éstas no pueden ser responsabilidad exclusiva ni del Estado, ni de un gobierno en particular, ni menos del mercado, puesto que la cultura es de incumbencia de todos y sus beneficios son en última instancia públicos. La responsabilidad entonces recae en la sociedad en su conjunto, incluyendo al sector privado desde la perspectiva de una lógica de responsabilidad social empresarial. Una segunda lección es que las políticas culturales no pueden ser controladas absolutamente por una voluntad estatal que decida el contenido de las expresiones artísticas que están permitidas y por ende censure a todo el resto, así como tampoco la cultura puede ser usada con fines propagandísticos por el gobierno de turno, simplemente porque "la cultura no es el reducto exclusivo de quienes detentan el poder, sino estos deben servir de canal a las diversas manifestaciones de la ciudadanía, fomentando a la creación y la expresión en un marco de respeto mutuo y libre expresión".²⁴⁷

Si dirigimos nuestra mirada al campo musical, podemos constatar que la pesada herencia del autoritarismo sigue operando en la medida en que estamos insertos en un contexto donde las posibilidades de creación están dominadas por las reglas del mercado, y las dinámicas de la industria y del consumo cultural no han mermado a pesar del cambio de régimen. Por tanto, "las políticas de la concertación en esta materia, además de intentar conciliar la cultura con la democracia, han debido 'asumir el marco fáctico que traza el mercado, al tiempo que debe

²⁴⁶ Henríquez Moya, Rodrigo. Op. cit. Disponible en: <http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=174&Itemid=40> Consultado en enero de 2009.

²⁴⁷ Ibid

compensar sus fallas".²⁴⁸ Urge entonces tomar el peso de la necesidad de una revaloración social de la música, en consideración de que la creación artística es también un factor de identidad. En definitiva, "superar, como país, el autoritarismo y su pesada herencia es el desafío para este nuevo tiempo, y en esta tarea colectiva la preocupación por preservar y desarrollar nuestra cultura musical no puede quedar desatendida".²⁴⁹ Si consideramos esta tarea como una obligación insoslayable, no podemos por menos que constatar que el Teatro Municipal, al persistir en su política de beneficiar de manera excesiva el despliegue de artistas y obras extranjeras en desmedro de las producciones y artistas nacionales, sigue sin hacerse cargo de esta obligación.

²⁴⁸ Ibid

²⁴⁹ Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Op. cit. p. 216

Capítulo III: Los últimos años. Itinerario de una crisis permanente

El Teatro Municipal de Santiago en la transición a la democracia

El retorno a la democracia a partir de 1990 no sólo trajo consigo el regreso de los exonerados políticos y los intentos por rearmar el todo social en un contexto donde los legados de la reciente experiencia autoritaria aún eran patentes, sino que también significó el retorno de las luchas por el poder entre los dos grandes grupos políticos existentes: la Coalición de Partidos por la Democracia por un lado, y la Alianza por Chile por el otro. En ese contexto, no todos los cargos públicos eran mirados con el mismo interés, y al poco tiempo se volvió algo evidente que ya sea por la visibilidad pública a la que estaban expuestos o por las posibilidades que abrían a futuro, ciertos lugares fueron muy codiciados en términos políticos. Uno de ellos fue y continúa siendo la Municipalidad de Santiago. Identificada posteriormente como trampolín político, muchos de sus aspirantes han querido sentarse en el sillón municipal con el objetivo de construir desde ahí su paso a La Moneda, o si las aspiraciones son más humildes, a consolidarse de un modo decisivo en el ambiente político.

Jaime Ravinet fue el primer alcalde electo en la Municipalidad de Santiago luego de que Patricio Aylwin ganara las elecciones presidenciales, por lo que junto con asumir su cargo público inmediatamente asumió también como presidente de la Corporación Cultural. A pesar de que su filiación política no lo unía a la Alianza sino a la Coalición, y en conocimiento de que la directiva que manejaba el Teatro Municipal había sido designada en dictadura, Ravinet no intervino en ese reducto autoritario remanente de una política cultural cerrada y elitista. Como señala el musicólogo y compositor Fernando García en un tono abiertamente crítico, “a Ravinet se le dijo quienes eran estos personajes que estaban manejando el Teatro Municipal, pero no hizo nada y encima encuentra que es maravillosa la gestión que han hecho y que hicieron. ¡Si estas cosas no pueden depender de los políticos!”.²⁵⁰

²⁵⁰ Entrevista a Fernando García.

Si bien el retorno a la democracia abogó por la recuperación de la heterogeneidad artística y cultural, no es menos cierto que las políticas culturales de los gobiernos de la concertación no cambiaron determinaciones claves impuestas por la dictadura a través de la implementación del modelo económico neoliberal, como son la regulación de las manifestaciones artísticas por el mercado y su fomento por la vía de los aportes privados. Atendiendo a ello, el modo de operar en el Teatro Municipal no sufrió alteraciones a pesar del cambio de régimen, y por consiguiente siguió primando en su gestión la premisa de que el arte es también un bien transable en el mercado. Por otro lado, y aunque la participación empresarial en el directorio de la Corporación Cultural siguió manteniéndose, aún así se buscó la consecución de nuevos fondos estatales para financiar y asegurar su continuidad en el tiempo. Paralelamente y como ya se mencionó en las páginas anteriores, fue en este contexto donde se crearon nuevos mecanismos de financiamiento de la cultura, que apoyados sobre la base de los lineamientos del autoritarismo, incentivaron la participación de la empresa privada ofreciéndoles a cambio un considerable porcentaje de exención tributaria.

La Ley 18.985 promulgada el 22 de junio de 1990 y publicada en el Diario Oficial seis días después, estableció diversas normas sobre reforma tributaria vinculadas con las donaciones que se realizan con fines culturales. El texto de esta ley conocida como Ley Valdés definió como donantes “a los contribuyentes que de acuerdo a lo dispuesto en la Ley sobre Impuesto a la Renta, declaren sus rentas efectivas, según contabilidad completa, y tributen de acuerdo con las normas del impuesto de primera categoría, así como también, aquellos que estén afectos al impuesto global complementario que declaren igual tipo de rentas, que efectúen donaciones a Beneficiarios según las normas de esta ley”²⁵¹; y como beneficiarios, “a las universidades e institutos profesionales estatales y particulares reconocidos por el Estado, a las bibliotecas abiertas al público en general o a las entidades que las administran, a las corporaciones y

²⁵¹ Número 2) del Artículo 1º de la Ley 18.985

fundaciones sin fines de lucro y a las organizaciones comunitarias²⁵². Pero más allá de estas reglamentaciones, lo que era muy atractivo para el sector empresarial estaba contenido en el Artículo 2°, según el cual “los Donantes que hagan donaciones en dinero a Beneficiarios, en las condiciones y para los propósitos que se indica en los artículos siguientes, tendrán derecho a un crédito equivalente al 50% de tales donaciones en contra de sus impuestos de primera categoría o global complementario, según el caso”²⁵³. Muchos fueron los beneficiados tras la puesta en vigencia de este nuevo texto legal, y no cabe ninguna duda de que el Teatro Municipal se vio ampliamente favorecido con este renovado impulso a su ya consolidado patrocinio empresarial.

Amparado en este marco legal y apoyado además por una subvención municipal, el Teatro aparecía ante los ojos de la opinión pública como un proyecto exitoso y sustentable en el tiempo. En efecto, tal como relata el maestro García, “cuando yo llegué de vuelta a Chile -yo estuve exiliado hasta el año 1989 y llegué a Chile junto con las elecciones-, me encontré con que gran parte de los músicos me contaron que aquí se había resuelto el problema del financiamiento de la vida musical a través de un proyecto tan notable como era el proyecto del Teatro Municipal. A mí me llamó la atención enormemente, porque me parecía que eso era bastante improbable, porque si este era un problema que no se había resuelto en ninguna parte por la vía del mercado, ¿cómo se podría haber resuelto acá? Aquí se había impuesto definitivamente esta idea de que el teatro se autofinanciaba, cosa que es falsa, porque resulta que al segundo año de funcionamiento del Teatro Municipal en esta cosa que llaman democracia, en el Congreso Nacional se discutió financiamiento para el Teatro”. En efecto, las subvenciones estatales que recibía el Municipal eran justificadas atendiendo a la labor de desarrollo cultural que el Teatro supuestamente cumplía a nivel nacional.

²⁵² Número 1) del Artículo 1 de la Ley 18.985

²⁵³ Artículo 2° de la Ley 18.985

Indicios de una crisis permanente: el conflicto de 1997

En septiembre de 1997, el Teatro Municipal de Santiago cumplía 140 años de vida. A pesar de ello, y como había sucedido a lo largo de toda su existencia, seguía oscilando entre la crisis y la esperanza de salir a flote. El retorno a la democracia no significó una excepción a esta constante, y más aún, al continuo déficit financiero -su mal endémico-, se sumaron problemas cuyo origen no necesariamente estaba ligado a carencias económicas, sino que se basaban más bien en la continua medición de fuerzas entre el directorio de la institución y los sindicatos de los cuerpos estables del Teatro, que estaban agrupados en la Federación de Artistas del Teatro Municipal, Fedarte.

Si bien para el año 1997 el Teatro Municipal manejaba un presupuesto superior a los cinco mil millones de pesos, el déficit anual de 400 millones que arrojaba la institución mostraba con dureza que sea cual sea el contexto político, nunca habían podido alejarse verdaderamente del fantasma de la crisis. Pero ¿por qué el Teatro Municipal no puede financiarse? Según la opinión de Jaime Menes, director ejecutivo del Municipal, la crisis del Teatro era representativa de la crisis de la cultura en Chile: "Aquí se ve que el tema de la cultura no está entre las prioridades del país, el Estado debe tener una política cultural clara que en estos momentos no existe". Según Andrés Rodríguez, director general del Teatro, la crisis existe aunque no siempre se vea: "La gente a veces olvida cuan difícil se hace montar un espectáculo o traer a los artistas a un país tan lejano como Chile, con presupuestos tan exiguos como los que el Teatro Municipal maneja. Porque como dice el proverbio, no todo lo que brilla es oro. Tras una fachada a veces llena de luces y de brillos, la realidad presupuestaria del Teatro Municipal es más dramática de lo que muchos imaginan"²⁵⁴. Pero más allá de las causas con que los ejecutivos de la entidad justifican la crisis financiera, hay un hecho que es incuestionable, y es que cuando el Teatro fue construido en 1857, la población de Santiago era mucho menor a la actual, y el público al que

²⁵⁴ Diario La Tercera. Chile. 20 de julio de 1997

estaba dirigido un teatro de ópera era también considerablemente menor. A pesar de que a lo largo de su historia el Municipal ha sido objeto de diversas modificaciones estructurales, su capacidad no supera las 1500 butacas, “en circunstancias que los teatros modernos, para poderse financiarse, cuentan con una capacidad cercana a los 2 mil quinientos o 3 mil asientos”.²⁵⁵ Otro de los problemas que presenta su estructura, es que el Teatro no cuenta con un escenario rotativo, lo que impide que haya dos o tres escenografías montadas al mismo tiempo, opción que permitiría usar más intensivamente el recinto. De todas maneras, la inestabilidad económica del Teatro ha estado presente siempre, y ha emergido cíclicamente a la luz pública. El momento más reciente de esa situación crítica se dio en el año 94, en el cual se anunció que el Teatro Municipal estuvo “a punto de cerrar” luego de que el Senado rechazara entregar un aporte de 650 millones de pesos a la institución cultural.

En 1997, la entidad se financiaba en un 48 por ciento con dineros del sector público, los que incluían fondos provenientes del Estado -alrededor de 700 millones de pesos- y de la Municipalidad de Santiago, que en esa época destinaba el seis por ciento de su presupuesto al Teatro, otorgándole 2.000 millones de pesos. En tanto, el 52 por ciento restante llegaba a través de aportes privados bajo la forma de auspicios, por la venta de entradas y abonos. Según el alcalde Jaime Ravinet, una de las soluciones para ponerle un freno al déficit constante del Teatro Municipal pasaba porque otros municipios capitalinos contribuyeran también a su financiamiento, y es que se hacía necesario “reconocer que este teatro cumple una función más allá de la Municipalidad de Santiago, por cuanto su público viene mayoritariamente del barrio alto”.²⁵⁶ Atendiendo a ello, la idea era que el Teatro pasara a ser administrado por una corporación cultural “que reunifique a todas las comunas de Santiago, pero que especialmente comprometa a las del barrio alto que tienen un presupuesto relativamente mejor (Providencia, Las Condes y Vitacura) y a cuyo público el teatro sirve fundamentalmente. De esta forma, nos abriríamos a

²⁵⁵ Ibid

²⁵⁶ Ibid

otras comunas, lo que permitirá presentar espectáculos paralelos en distintos puntos de Santiago, y así hacer más labor cultural y recibir también más recursos”²⁵⁷. Si bien Ravinet confiaba en la pronta concreción de esa propuesta, lo cierto es que no entró en vigencia en ninguno de sus dos períodos al frente de la Municipalidad de Santiago, sino que recién vino a hacerse efectiva durante el período de Joaquín Lavín, y es que la idea fue recibida con distintos grados de entusiasmo por los otros municipios involucrados: mientras Las Condes y Vitacura terminaron por acceder, Providencia nunca lo hizo, y es que su alcalde, Cristián Labbé señaló públicamente que no consideraba justo que si los vecinos de Providencia pagaban su entrada financiado así parte de los gastos del Teatro Municipal, debiesen entregar además fondos extras.

Otra de las soluciones que propuso el edil de Santiago para revertir las cifras rojas del Teatro fue la modificación de la Ley de Donaciones Culturales con el objetivo de que “las empresas que ya hacen donaciones muy importantes, puedan aumentar su aporte bruto al Teatro Municipal”.²⁵⁸ Y es que una de las cláusulas de la Ley 18.985 promulgada en junio de 1990, establece que las empresas sólo pueden deducir impuestos si apoyan a la realización de espectáculos gratuitos, los que no son precisamente el fuerte del Municipal. En opinión de Andrés Rodríguez, “se trata de una ley llena de restricciones y limitaciones para quienes hacen espectáculos y cobran entrada por ello. Yo pregunto ¿quién imaginaría al Teatro Municipal ofreciendo sus espectáculos en forma totalmente gratuita, requisito necesario para poder acogerse en plenitud a los beneficios que emanan de dicha ley?”²⁵⁹.

Sin embargo, el momento más álgido por el que atravesó el Teatro Municipal en el año 1997 no tuvo que ver con una crisis económica, sino con un conflicto laboral que terminó por enfrentar gravemente a la Orquesta Filarmónica con la Corporación Cultural. A finales de 1997, el sindicato de los trabajadores Técnicos y Administrativos del Teatro se fueron a la huelga marcando un hecho inédito en este centenario recinto.

²⁵⁷ Ibid

²⁵⁸ Ibid

²⁵⁹ Ibid

Tras decretar la huelga, el 2 de octubre de 1997 122 trabajadores en paro salieron a la calle a protestar con pancartas y pitos reclamando reajustes salariales del 15% en el frontis del Teatro. Las razones de la movilización eran perfectamente comprensibles, y es que como señaló a la prensa el presidente del Sindicato Técnico, Aníbal González, “los niveles de nuestros sueldos son de 250 mil pesos líquido de promedio. Estamos exportando vestuario, escenografía, pero eso no significa un estímulo económico para nosotros”²⁶⁰. Para él, esta situación no era en ningún caso justificable por la tantas veces aludida situación deficitaria del Teatro, pues ésta última se debía a “una mala administración económica. El 20% de los sueldos se lo llevan 28 personas: 650 millones de pesos; y 500 personas, se llevan el 80 por ciento bruto de lo que entrega el Estado y la Municipalidad. Lo que se les paga a los artistas es una cantidad aparte: 368 millones en el año”.²⁶¹ Haciendo caso omiso de la huelga, la administración del Teatro decidió mantener su programación y presentar el día 2 de octubre el ballet *La Bayadera*, aún cuando los cuerpos técnicos no estuviesen allí para hacer eso posible. La solución adoptada sería recurrente en los años siguientes, y consistió en contratar personal externo para salir del problema. A pesar de ello, las cosas no salieron bien, y tras una evidente demora al empezar el segundo acto de la obra, Andrés Rodríguez, director general de la Corporación Cultural de Santiago, “debió reconocer ante el público que habían insuperables problemas de iluminación, debido a ‘la situación por todos conocida’, pero que por ‘respeto al público’, la función continuaría. Lo que en ese momento no se supo, fue que antes de concluir la primera escena, la coreógrafa Natalia Makarova, cuya versión de *La Bayadera* se estaba presentando en el Teatro Municipal, se retiró del palco desde donde presenciaba la obra junto a Iván Nagy, director del cuerpo de danza. Ambos se dirigieron tras bambalinas para exigirle a Andrés Rodríguez que suspendiera la función a causa de los graves problemas de iluminación que detectaron. Sin embargo, Rodríguez se negó y anunció al público que continuaría la función. “Posteriormente, a

²⁶⁰ Diario La Tercera. Chile. 3 de octubre de 1997

²⁶¹ Ibid

través de un comunicado, la artista asegura haber abandonado intempestivamente la función y el país porque Rodríguez 'garantizó tanto al público como a mí, que nada se vería afectado por la huelga. Pero la falta de previsión de no tener preparado un equipo para mantener el nivel de la función me obligó a tomar esta decisión'.²⁶² También a través de un comunicado público, Andrés Rodríguez junto con lamentar que Makarova haya tomado esa actitud, afirmó que las prerrogativas del director general son "indelegables".

La mediocridad de la presentación ya había sido anunciada por el presidente del Sindicato Técnico, Aníbal González, poco antes de iniciarse el programa: "'Puede que *La Bayadera* se dé, pero será una *Bayadera* mediocre, porque la gente que trajeron de afuera, aunque sean técnicos, no puede llegar a improvisar'.²⁶³ La tensión del dirigente y de los trabajadores sindicados se mezclaba con un amargo sentimiento de pena y frustración, porque en definitiva, "esta huelga se dio porque no se nos reconoce nuestro aporte al trabajo cultural que hacemos a través de nuestras especialidades".²⁶⁴ Y estaba en la razón: si bien la función de *La Bayadera* se realizó, se hizo de manera mediocre y con evidentes faltas técnicas, lo que ayudó a visibilizar la importancia decisiva que tienen estos funcionarios para que todo marche bien. Junto con reconocer que tampoco es justo que el público pague las consecuencias de la huelga, González señaló: "A esto nos empuja una dirección que administra el teatro como si fuera un fundo"²⁶⁵, aclarando en seguida que con esa afirmación no se refería específicamente a Andrés Rodríguez, sino a la política de dirección en general que existía en el Teatro.

En repetidas oportunidades, Jaime Ravinet, presidente de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago, afirmó que la huelga "es inconducente e inoportuna. Es un error, porque en este momento no hay condiciones para ofrecer un peso más a los trabajadores".²⁶⁶ A

²⁶² Diario La Tercera. Chile. 29 de octubre de 1997

²⁶³ Ibid

²⁶⁴ Ibid

²⁶⁵ Ibid

²⁶⁶ Diario La Tercera. Chile. 8 de octubre de 1997

pesar de ello, a pocos días de iniciada la huelga legal, el alcalde Ravinet convocó a una reunión informativa no sólo a los trabajadores de los sindicatos técnico y administrativo que permanecían en huelga, sino también a los sindicatos del Ballet, la Orquesta Filarmónica y el Coro, que hasta el momento nunca habían estado en conflicto con la administración del recinto municipal. El objeto de dicha reunión era informarles que en el presupuesto que ingresó al Congreso, el Gobierno había aceptado aumentar en 300 millones de pesos la subvención para el Teatro Municipal, lo que debería ser aprobado posteriormente por el Parlamento. Pero esta aparente pronta solución al conflicto no se dio sin antes haber aplicado acciones represivas contra los manifestantes, quienes el día anterior habían sido desalojados del frontis del Teatro Municipal a empujones y discretas patadas por las Fuerzas Especiales, forcejeo que terminó con tres dirigentes sindicales detenidos. A modo de justificación, el alcalde señaló: "Soy respetuoso de la protesta con letreros y gritos, como lo han hecho, pero cuando le meten instrumentos, bocinas, alarmas, generan daño a los derechos a trabajar y a circular del resto".²⁶⁷ Sin admitir nunca que había pedido expresamente el desalojo, afirmó: "Yo he pedido a la Intendencia que se haga respetar la ley".²⁶⁸

Sin embargo, no solo los huelguistas fueron detenidos durante esa jornada, sino que también corrieron la misma suerte algunos integrantes de los cuerpos artísticos del Teatro, y es que los sindicatos del Ballet, la Orquesta Filarmónica y el Coro también se habían sumado a la protesta callejera en señal de apoyo a la movilización emprendida por el cuerpo técnico y administrativo. Atenta a lo que ocurría, la prensa registró que "pasado el mediodía, cuando los trabajadores de los cinco sindicatos del teatro cantaban frente al Municipal, llegaron decenas de efectivos de Carabineros que detuvieron a aproximadamente 40 personas, entre los que estaban Aníbal González, el presidente de sindicato técnico-profesional y algunos músicos de la orquesta que apoyaban el movimiento. Vino un oficial de Carabineros a pedir que nos calláramos y le

²⁶⁷ Ibid

²⁶⁸ Ibid

dijimos que nuestro legítimo derecho es protestar en nuestro lugar de trabajo. Después de una reunión con la gente se tomó el acuerdo que tiene que seguirse metiendo bulla porque es la única forma que la autoridad nos tome en cuenta”.²⁶⁹ En tanto, Mario del Río, presidente de la Federación de Sindicatos del Teatro Municipal, señaló: “A pesar de que los sindicatos artísticos no estamos en negociación colectiva, el coro está apoyando, también el ballet y la orquesta a la huelga de los otros sindicatos, porque creemos primero que es un deber moral y segundo, estamos todos implicados en los mismos problemas, el problema de déficit del teatro, el problema de sueldos que tienen un diez por ciento de los ejecutivos del teatro que se lleva 650 millones de pesos es un problema que lo tenemos todos”.²⁷⁰

A pesar de haberse llevado detenidos a decenas de manifestantes, pasada la una de la tarde llegó un nuevo contingente policial al frontis del Teatro: “Los efectivos se ordenaron en fila frente a los músicos y los rodearon, mientras los cantantes presionados contra la muralla seguían cantando el *Himno de la alegría*. Esta vez no hubo detenciones y en medio del tumulto, llegó hasta el teatro el director del Corporación Cultural de Santiago, Andrés Rodríguez, quien no quiso hacer declaraciones”.²⁷¹

Al decimotercer día de manifestaciones, las peticiones de los sindicatos en huelga aún no habían encontrado una acogida satisfactoria por parte de la Corporación, quienes basaban su posición de no dar cabida a la petición de los trabajadores en el déficit de 200 millones de pesos anuales que arrastraba el Teatro Municipal. Más aún, “el propio alcalde de Santiago, Jaime Ravinet, dijo que si el Congreso aprobaba en el Presupuesto Nacional, una partida de 300 millones adicionales de subvención para el teatro, ese dinero no se utilizaría en mejorar los salarios de los huelguistas”.²⁷² Por contraste, según señalaron los trabajadores del Teatro a través de un comunicado, ellos habían hecho “todos los esfuerzos por alcanzar un

²⁶⁹ Diario La Época. Chile. 8 de octubre de 1997

²⁷⁰ Ibid

²⁷¹ Ibid

²⁷² Diario La Tercera. Chile. 14 de octubre de 1997

entendimiento, sin renunciar a las peticiones defendidas en la negociación colectiva', encontrándose con 'la intransigencia del alcalde Ravinet' como única respuesta".²⁷³

Tras quince días de huelga legal y sin haber llegado a ningún acuerdo, el alcalde Ravinet, haciendo gala de un comportamiento bastante manipulador, declaraba ante los medios que de no aprobarse en el Parlamento el aumento de la subvención estatal en 300 millones, el Teatro Municipal se vería obligado a cerrar, puesto que según sus palabras el proyecto artístico ya no era viable. A pesar de ello, los espectáculos organizados en el Teatro habían arrojado un superávit de 1.071 millones, y según señaló Mario del Río, integrante del coro y presidente de la Federación de Sindicatos de la entidad, "en 1993 se nos llamó a desarrollar un programa en el cual nos comprometíamos, renunciando a nuestras mejoras salariales, a aumentar la producción. Eso se hizo, en títulos y número de espectáculos. También accedimos a un programa de difusión en el país, que se llevó a cabo. Ese plan contemplaba un ahorro anual de 200 millones de pesos. Y la deuda siguió aumentando. Esta cuestión tenía que reventar y la vamos a reventar ante todo el país".²⁷⁴ De forma paralela, el estreno de la ópera *Aída* de Giuseppe Verdi peligraba seriamente, pues los cuerpos artísticos estables habían anunciado que eventualmente se plegarían a la huelga en caso de que las solicitudes de los sindicatos técnico y administrativo aún no hubiesen sido atendidas por parte de la Corporación. Finalmente, los trabajadores del Teatro Municipal retornaron a sus labores tras 22 días de huelga, a pesar de que la última oferta que les hizo la Corporación consistía en un reajuste de un 2% más un bono por quince del total de días no trabajados, algo muy alejado del 15% que solicitaban al comienzo del movimiento sindical. Si bien los trabajadores habían decidido no aceptar la propuesta de la Corporación, probablemente incidió bastante en el fin del conflicto la dura posición del alcalde Ravinet, quien a pesar de los días transcurridos seguía afirmando que no era posible atender a las peticiones de reajuste planteadas. Por otro lado, los directivos de la Corporación solicitaron una reunión con

²⁷³ Diario La Tercera. Chile. 11 de octubre de 1997

²⁷⁴ Diario La Tercera. Chile. 17 de octubre de 1997

los cuerpos estables del teatro que no estaban en huelga, en la que expusieron “las implicancias del conflicto” señalando que en el Senado se estaban cuestionando los dineros que se entregaban al Teatro, presionando de una forma soterrada a que terminaran con el apoyo a las movilizaciones. Al mismo tiempo, los senadores Jaime Estévez y Carlos Ominami, miembros de la comisión mixta que discutía el Presupuesto Nacional, declararon que rechazarían el aumento de 300 millones de pesos a las subvenciones del Teatro Municipal solicitado por el Gobierno a instancias de Ravinet, aduciendo que la cifra era discriminatoria en relación a los “escasos” y “mal distribuidos” fondos que el Estado dedicaba a la cultura²⁷⁵. En consecuencia, tras el fin de las movilizaciones sostenidas por los huelguistas, el alcalde Jaime Ravinet afirmó a través de El Mercurio, que “el Teatro Municipal tiene ‘enemigos jurados’ entre parlamentarios de diferentes partidos, de gobierno y oposición”.²⁷⁶

No sólo los trabajadores del cuerpo técnico y administrativo se vieron afectados después de la extensa huelga, sino también la imagen del Teatro Municipal y no precisamente por las razones que pueda haber aducido el alcalde para conseguir el término de las movilizaciones. Y es que durante el conflicto, la administración poco profesional del Teatro fue denunciada públicamente por una voz muy respetada en el medio ambiente artístico nacional: Iván Nagy. “No puedo quedarme sentado y tragarme las cosas en silencio”, dice Iván Nagy, director del Ballet, a La Tercera al realizar varias denuncias que afectan al funcionamiento del Teatro Municipal. Nagy responsabiliza a la dirección general de distintas irregularidades artísticas. ‘Hay falta de seriedad y solidez en el Teatro Municipal y eso lo están sufriendo también los trabajadores que están en huelga’, confiesa. ‘Tengo un dilema moral que quiero exponer, porque ya no sé qué hacer’, agrega, junto con decir que se siente ‘pisoteado’ y que no quería ‘vivir más esa situación’. El artista también asegura que ‘existe un grave problema dentro del Municipal y una mala forma de solucionar los problemas internos’. Habló también de ‘promesas no

²⁷⁵ En ese momento y antes del aumento de la subvención, el aporte fiscal destinado al Teatro Municipal vía Ministerio de Educación era de 750 millones de pesos.

²⁷⁶ Diario La Tercera. Chile. 29 de octubre de 1997

cumplidas', de estar 'angustiado porque he querido solucionar la cosas internamente, pero no hay respuestas. Estamos en un precipicio. Se improvisa y se echa tierra a los problemas'. Finalmente, afirma que 'el nombre del Ballet de Santiago, el mío, el del Teatro Municipal y el de Chile, han sido ensuciados"²⁷⁷.

Darwin Rodríguez, presidente del sindicato de la Orquesta Filarmónica, fue partícipe del conflicto ocurrido en octubre de 1997. Según relata, a causa del apoyo público que los músicos de la orquesta entregaron a los trabajadores del área técnica y administrativa del Teatro a través de protestas musicales en la calle con el objetivo de recolectar dinero, "asesorado por la administración del Teatro que le consiguió una entrevista en un diario, el *concertino* de la orquesta apareció hablando muy mal de todos los músicos y defendiendo a la administración del Teatro"²⁷⁸. En efecto, en una entrevista concedida por Jaime Mansilla al diario La Tercera, el *concertino* de la orquesta calificó a sus colegas de trabajo como "bastante mediocres", y a raíz de esas declaraciones que fueron consideradas como injuriosas por los músicos, "la orquesta dijo 'con este señor no trabajamos más', y mantuvo su posición frente a la oposición de la administración, y bueno, la administración dijo: 'me quedo con el *concertino*' y echó al resto. Fue un escándalo. En esa época, Ravinet anunció que cerraba el Teatro por seis meses y reestructuraba a toda la orquesta, pero eso le duró una semana, porque fue considerado un escándalo lo que estaba ocurriendo y lo hicieron retroceder: como era demócratacristiano y habían más demócratacristianos en una posición sobre él, lo hicieron revertir su posición".²⁷⁹

En efecto, el 7 de noviembre del 1997, Andrés Rodríguez, director del Teatro Municipal, despidió a todos los músicos de la Orquesta Filarmónica. Todos, a excepción, claro está, del *concertino* Jaime Mansilla. En el marco de una declaración pública leída en compañía de Andrés Pinto, director de Cuerpos Estables, Andrés Rodríguez, justificó esa drástica decisión arguyendo que los profesionales se habían negado a trabajar por segundo día consecutivo. "Los músicos,

²⁷⁷ Diario La Tercera. Chile. 29 de octubre de 1997

²⁷⁸ Entrevista a Darwin Rodríguez realizada en el domicilio particular del entrevistado en enero de 2009

²⁷⁹ Ibid

en tanto, indicaron que su negativa a ensayar con el concertino Jaime Mansilla no implicaba dejar sus labores, porque estaban dispuestos a hacerlo con el también primer violín, Patricio Salvatierra. A juicio del sindicato de músicos, presidido por Leonardo Borda, 'la intransigencia de las autoridades del Teatro Municipal y la conducta de tratarnos como peones de fundo es la única explicación para la decisión de despedirnos'. A su vez, Andrés Rodríguez dijo que el alcalde de Santiago, Jaime Ravinet, estaba al tanto de esta medida, sin querer precisar si él había dado la orden de despido. De acuerdo a las cifras del sindicato, los músicos afectados son 83, en tanto que para Andrés Rodríguez la cifra alcanzaría a 73, considerando que hay algunos con licencias médicas".²⁸⁰

A la luz de la sucesión de hechos, es escasamente posible encontrar una respuesta lógica a la acción tomada por la Corporación. Todo comenzó el día 31 de octubre cuando tras analizar las declaraciones de Mansilla en el marco de una asamblea, los músicos de la orquesta resolvieron no tocar en la siguiente temporada del Teatro Municipal mientras Mansilla fuera concertino. Así se lo hicieron saber mediante una carta al director de los cuerpos estables del Teatro, Andrés Pinto. Por ello, a pesar de haber asistido al ensayo del octavo concierto de la temporada, las filas de maderas, vientos, cuerdas, bronces y percusiones no ejecutaron ni una sola nota. "Más tarde, por medio de una carta, la Corporación Cultural de Santiago de la cual depende el Teatro Municipal dio a conocer a los artistas el cese de sus contratos. 'Comunico a usted que hemos puesto término a su contrato de trabajo a partir de hoy, por la casual número 4 letra B del artículo 160 del Código del Trabajo, así también por lo dispuesto en el reglamento interno de la Corporación Cultural de Santiago. Esto es, la negativa a trabajar, sin causa justificada, en las faenas convenidas en el contrato'"²⁸¹, decía la misiva entregada a los músicos abruptamente suspendidos en sus funciones. Andrés Rodríguez, director del Teatro Municipal, aseguró que el despido era "una decisión irrevocable", en tanto que tras recibir la noticia, los

²⁸⁰ Diario La Tercera. Chile. 8 de noviembre de 1997

²⁸¹ Diario La Época. Chile. 8 de noviembre de 1997

integrantes de la orquesta se negaron a firmar cualquier documento, incluso el finiquito, hasta que no llegara al lugar Guillermo Montecinos, abogado del sindicato. En medio de la tensa situación, el diputado Jaime Estévez (PS), llegó hasta el teatro para expresar su apoyo a los músicos afectados, señalando: "Me parece increíble que pudiera haber un gesto de esta naturaleza, tan autoritario. A mí, realmente, me apena, creo que se nos ha contagiado un virus autoritario y a muchos alcaldes también. (...) Yo les expreso mi solidaridad en estos momentos difíciles. Esto que ha ocurrido es un despropósito con la cultura".²⁸²

A raíz del inesperado despido y tras declarar que la orquesta estaba en reestructuración, la Corporación se vio obligada a suspender la Temporada de Conciertos y a afirmar que la presentación de la gala de Estrellas Mundiales del Ballet se haría con acompañamiento de cinta magnetofónica. A pesar de lo inexplicable de la situación, Andrés Rodríguez aseguró que "se vio forzado a concretar el finiquito del contrato a 93 músicos de la Orquesta Filarmónica. 'Esta es una situación que la Corporación lamenta profundamente. Es una situación que la Corporación no buscaba y que esperamos que sea superada de la mejor forma posible, de modo de poder garantizar la continuidad de los espectáculos del Teatro Municipal. Lamentablemente los hechos han forzado a la Corporación a caducar los contratos de la orquesta'".²⁸³ Según Rodríguez, las causas más profundas del despido radican en que hay facultades que los músicos simplemente no poseen, y entre ellas está el que "no pueden decidir quién toca con ellos, como tampoco pueden vetar a ninguno de sus miembros".²⁸⁴ Negando absolutamente el hecho de que se haya privilegiado conservar a una persona en vez de a 93, Rodríguez señaló: "Aquí no es que se haya optado por un músico en perjuicio de toda la orquesta. Hay un conflicto legal en que la Corporación ha tenido que actuar de acuerdo a la ley. Ha sido la orquesta la que se salió de las normas legales".²⁸⁵

²⁸² Ibid

²⁸³ Diario La Época. Chile. 9 de noviembre de 1997

²⁸⁴ Ibid

²⁸⁵ Ibid

A raíz de las declaraciones de Mansilla, los miembros de la orquesta denunciaron que el *concertino* ya había tenido un trato vejatorio contra ellos con anterioridad, afirmando que incluso habían personas en tratamiento psiquiátrico por culpa de ello. Pero más allá de eso, los problemas con Mansilla habían empezado mucho antes. Como señala Jorge Espinoza, ex fagotista de la Orquesta Filarmónica, “lo que ocurrió fue que Jaime Mansilla ganó su puesto sin haber obtenido el puntaje necesario en el concurso, y a pesar de eso, el maestro Valdés igualmente publicó que él había sido el ganador”²⁸⁶. Ante esa situación irregular, un grupo de solistas de la orquesta entre los que se encontraba él mismo, lideraron un movimiento de rechazo a esta decisión arbitraria y poco profesional. “Los músicos somos peleadores, y podemos ser muy ingratos frente al otro. Ese conflicto fue originado porque la orquesta no aceptó a Jaime Mansilla, y lo declaramos persona *non grata*. No lo aceptamos, y después nos llegó el sobre azul. Fue Guillermo Montecinos, un abogado que todavía lucha por el interés de dignificar esta profesión, quien salvó la situación”.²⁸⁷

Posteriormente, la dirección general del Teatro Municipal reconoció que Jaime Mansilla no había aprobado el concurso al que postuló para el puesto de *concertino*, pero que “el reglamento interno de la orquesta autorizaba a la corporación a contratar músicos para llenar las vacantes”²⁸⁸, resquicio que se utilizó para declararlo ganador. Ahora bien, ¿en qué se fundaban todas esas prácticas irregulares? El pianista Oscar Gacitúa fue subdirector administrativo de la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal entre 1986 y 1993. “De sus primeros años, tiene buenos recuerdos. De los últimos, los peores. Por eso, en medio del reciente conflicto de la Filarmónica, estrujó su buena memoria. Recordó, por ejemplo, que el violinista Jaime Mansilla había sido nominado *concertino* en 1991, pese a no cumplir con los requisitos que el jurado había estipulado. Más que dotes de músico, según Gacitúa, lo que Mansilla tenía eran buenos lazos familiares, como ser el ex marido de una de las sobrinas de Marta Larraechea de Frei. ‘Esa

²⁸⁶ Entrevista a Jorge Espinoza

²⁸⁷ *Ibid*

²⁸⁸ Diario La Tercera. Chile. 8 de noviembre de 1997

fue la jugada maestra de Andrés Rodríguez', dice el pianista. Según Gacitúa, si a Rodríguez le interesaba proteger a Mansilla, era más que nada por mantener buenas relaciones con el Gobierno. 'Así cuida su cargo', comenta el músico'.²⁸⁹ No es de sorprender que Gacitúa, como tantos otros, también haya sido despedido del Teatro Municipal luego de que le enviara a Andrés Rodríguez una carta en la que denunciaba "la paulatina marginación de toda acción musical en este teatro y la forma injusta, arbitraria y absurda en que se ha manejado la Filarmónica".²⁹⁰ Sobre la directiva de la Corporación, el pianista comenta que "son gente de muy malos modales, absolutamente desconsiderados, prepotentes. Están muy seguros de su poder".²⁹¹ Misma opinión tienen los trabajadores del Teatro Municipal, quienes afirman que los ejecutivos de la dirección "luchan a muerte por defender el principio de autoridad. Eso significa tres cosas: yo contrato, yo califico y yo evalúo"²⁹², explica Héctor Viveros, secretario general de la Federación de Sindicatos del Teatro Municipal.

Si bien hasta 1997 los conflictos laborales que aquejaban a los trabajadores del Teatro Municipal se habían mantenido en un hermético silencio, los dos grandes enfrentamientos que hubo ese año entre los sindicatos y la Corporación pusieron en el tapete el trato autoritario, la absoluta falta de comunicación entre los trabajadores y la dirección, los serios problemas de relaciones humanas que existen al interior del Teatro, las innumerables prácticas irregulares que se cometen tras bambalinas, la distribución poco equitativa de los recursos y la poca transparencia del manejo financiero. Y es que tal como señaló Mario del Río, presidente de la Federación de Sindicatos del Teatro Municipal, "Price Waterhouse le hace la auditoría al Municipal y uno de los socios de esa empresa es Alan Mackenzie, ex miembro de la Corporación Cultural de Santiago".²⁹³ Tras enterarse de eso, es muy difícil confiar en la positiva evaluación de la gestión administrativa y económica tan reiteradamente mencionada por Ravinet, quien en

²⁸⁹ Diario La Tercera. Chile. 16 de noviembre de 1997

²⁹⁰ Ibid

²⁹¹ Ibid

²⁹² Ibid

²⁹³ Ibid

muchas oportunidades avaló todo su respaldo al modelo de dirección del Teatro en esas auditorías. Sin embargo, a pesar de las desconfianzas de los trabajadores sindicados y del cínico optimismo de Ravinet, según el último dictamen de la empresa Price Waterhouse “la Corporación enfrenta una situación de déficit del ejercicio, patrimonio y capital de trabajo”²⁹⁴ que, sumados, significan más de dos mil millones de pesos. Peor aún que la deuda, fueron las sentencias dictaminadas por los ejecutivos del Municipal, quienes afirmaron que si no se aumentaba el presupuesto para la sala, habría que hacer reducciones drásticas del personal, las que incluían también a los cuerpos estables. Carlos Ominami, uno de los tantos parlamentarios reacios a otorgar ese aumento en la subvención estatal, tiene una opinión clara y bastante crítica con respecto al Teatro Municipal: “La sensación que tengo es que hay un proyecto cultural que está agotado y una administración que tiene que ser más controlada. Porque ya tengo demasiada información por el lado de los representantes de los sindicatos de que se es muy tacaño en ciertas cosas, particularmente remuneraciones, y bastante mani larga para otras”²⁹⁵, señala. La propuesta del parlamentario es que si finalmente se otorgan los 350 millones de pesos que la Corporación pidió para el Teatro Municipal, este aumento en la subvención debe condicionarse a la realización de una auditoría internacional que evalúe tanto el proyecto cultural como su sugestión.

Por otro lado, Andrés Rodríguez, blanco de muchas críticas por parte de los sindicatos entre otras cosas porque ya llevaba 16 años en el Teatro Municipal, siempre contó con el respaldo absoluto del alcalde de Santiago y del resto del directorio de la Corporación Cultural. Además de ello, tanto Rodríguez como Ravinet utilizaron con frecuencia la cifra de los 22 mil abonados como un ejemplo categórico del éxito de su gestión. Finalmente, si bien se logró revertir el desafortunado despido de los músicos de la Filarmónica, último ejemplo de una política

²⁹⁴ Ibid

²⁹⁵ Ibid

autoritaria e irracional, resulta algo evidente que en adelante las relaciones entre la Corporación Cultural y los trabajadores se volverían cada vez más tensas.

El primer gran conflicto del Teatro Municipal en democracia: la crisis de 1999

1999 marca el primer gran conflicto que aquejó al Teatro Municipal durante el período de la transición, siendo además la primera vez en la historia del Teatro que todos los sindicatos agrupados en la Federación de Artistas del Teatro Municipal (Fedarte)²⁹⁶ negociaron de forma colectiva. Con una duración total de 54 días de huelga legal, el conflicto alcanzó un nivel tan alto de tensión entre los sindicatos y la Corporación Cultural de Santiago que el alcalde en curso, Jaime Ravinet, amenazó incluso con cerrar el Teatro durante seis meses y delegar la responsabilidad de administrar sus cuerpos estables a cualquier otro organismo estatal que quisiese hacerse cargo de esa responsabilidad. Jorge Espinoza, fagotista y profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, participó activamente de ese extenso conflicto, del cual recuerda que “fue fuerte, muy desgastador y muy sacrificado desde un punto de vista económico, porque hubo muchos descuentos. En esa oportunidad mis colegas de la orquesta me eligieron vocero de este cuento, que fue feroz”.²⁹⁷ Según relata Espinoza, todo comenzó con reivindicaciones salariales exigidas por el cuerpo de tramoya y reclamadas posteriormente por todo el resto de los sindicatos agrupados en Fedarte, quienes también abogaron por mejoras sustanciales en sus condiciones de trabajo. Todo ello ocurrió en una fecha clave, pues junto con coincidir con el término del segundo período de Ravinet en la Municipalidad de Santiago, en ese momento también se estaban desarrollando las campañas presidenciales.

Tras no llegar a un acuerdo con la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago vía negociaciones colectivas, los cinco sindicatos existentes en el Teatro votaron ir a huelga el

²⁹⁶ Fedarte estaba compuesta por los sindicatos de los tres cuerpos artísticos estables (Orquesta Filarmónica, Ballet y Coro), más el sindicato de los Técnicos y los Administrativos.

²⁹⁷ Entrevista a Jorge Espinoza, realizada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en enero de 2009

día 1 de octubre de 1999. Al día siguiente, “el presidente de la Corporación Cultural y Alcalde de Santiago, Jaime Ravinet, llamó a los 317 trabajadores del Teatro Municipal en huelga a deponer la movilización que comenzó ayer; luego que rechazaran la última oferta de negociación colectiva. Ravinet pidió postergar el proceso hasta abril próximo, porque en la actualidad no habrían fondos disponibles. Mario del Río, presidente de los funcionarios del teatro, que suman 125, dijo confiar en la honestidad de Ravinet, razón por la cual bajaron sus aspiraciones económicas de entre 12 y 13% al 10%, pero advirtió que la huelga continuará”.²⁹⁸

Si bien en un primer momento la inusitada manera de protestar que llevaron a cabo los artistas del Teatro fue mirada con simpatía por la opinión pública, que tendió a solidarizar con los cantantes líricos, bailarines y músicos que cantaron, interpretaron obras del repertorio sinfónico y bailaron en el frontis del Municipal, el giro hacia una eventual politización del conflicto²⁹⁹ y las medidas de presión efectuadas por los huelguistas, entre las cuales hubo tomas por la fuerza del Teatro e incluso una huelga de hambre, no contribuyeron a una encontrar una rápida solución para los artistas sindicados, sino que por el contrario, chocaron con la dura posición del alcalde.

La huelga de hambre duró 12 días, y fue depuesta a petición de los familiares y compañeros de los manifestantes luego de que trascendiera que los huelguistas habían registrado una pérdida de peso de entre 6 y 7 kilos. Según Bernardo Guggiana, secretario del sindicato de la Orquesta Filarmónica, esa decisión no significó en ningún caso un signo de debilidad, sino, por el contrario, “de esta acción estamos saliendo más fortalecidos que nunca y con la convicción de que finalmente la verdad de los trabajadores saldrá victoriosa frente a las mentiras y actitudes represivas que se ha tenido para con nuestro movimiento”.³⁰⁰ A pesar de haber depuesto la huelga de hambre, la huelga general continuaría hasta alcanzar los objetivos

²⁹⁸ Boletín oficial computacional de la Dirección del Trabajo. Noviembre 1999, p. 45

²⁹⁹ Si bien la huelga legal contó con el apoyo público de parlamentarios del PS y el PPD, según Mario del Río, presidente de la Federación de Sindicatos del Teatro Municipal (Fedarte), declaró sobre esta eventual politización que “nuestro movimiento es netamente sindical y que expresen sus opiniones personeros del quehacer político nacional no significa politizarlo”, agregando que “lo más lógico sería que vinieran de todas las corrientes a solidarizar con nosotros”.

³⁰⁰ Diario La Cuarta. Chile. 21 de noviembre de 1999

que se propusieron al comienzo de las movilizaciones, ya que sus demandas aún no habían encontrado respuestas satisfactorias de parte de la Corporación. En declaraciones a la prensa, Guggiana afirmó que “amparado en la autonomía de su cargo, ha desconocido acuerdos firmados por ambas partes, ofendiendo y menoscabando públicamente la dignidad de los trabajadores del Teatro Municipal”.³⁰¹ El mismo vocero señaló en esa oportunidad que la Corporación Cultural no buscaba armonizar las posiciones enfrentadas con el fin de llegar a un acuerdo final, ya que la institución estaría en conversaciones con una orquesta de Buenos Aires para que ésta realizara en Chile las presentaciones que les correspondían a los trabajadores del Municipal.

Durante el tiempo que duró la huelga, muchos personeros del mundo político y artístico intentaron oficiar como mediadores de este conflicto inédito en la historia del teatro, entre los que destacan el reconocido director de orquesta Fernando Rosas, el diputado Enrique Krauss y el Ministro del Trabajo, Germán Molina. Por oposición, la actitud del alcalde Ravinet se caracterizó por la inflexibilidad y a veces incluso por el autoritarismo, justificando siempre sus actos en el derecho al ejercicio de autoridad que le confería su cargo. Ante las peticiones de un reajuste salarial del 10%, Ravinet respondió solo con un 2% aduciendo las limitaciones que le imponían las reales posibilidades económicas de la Corporación y del Estado, puesto que como era habitual, el presupuesto destinado para la centenaria sala escaseaban otra vez.

Con la agudización del conflicto, que incluyó no sólo la medida de tomarse el Teatro, sino que también la sede de la Concertación de Partidos por la Democracia³⁰², los sindicatos del Municipal reunidos bajo Fedarte proyectaron una imagen de reducida capacidad de manejo de una negociación colectiva, mientras que Ravinet, tras calificar la toma como un acto terrorista, siguió proyectando una imagen de firmeza y una férrea voluntad de no dejarse doblegar.

³⁰¹ Ibid

³⁰² Tal como consigna el boletín de la Dirección del Trabajo de diciembre 1999, “Los trabajadores del Teatro Municipal que se encuentran en huelga se tomaron la sede de la Concertación de Partidos por la Democracia como una forma de presionar el logro de un acuerdo tras 40 días en huelga. Mario del Río, vocero de los huelguistas, informó que otras seis personas se sumarán a los trabajadores del teatro que se encuentran en huelga de hambre”.

Haciendo la vista gorda ante el irónico 'Frente Solidario Anti-Ravinet'³⁰³, agrupación que pretendió denunciar y publicitar las políticas autoritarias del jefe comunal, el alcalde sobrellevó los casi dos meses de huelga en un período que políticamente era clave, pues coincidió con la campaña presidencial en la que se enfrentaron Joaquín Lavín y Ricardo Lagos.

Como una forma de presionar para dar término definitivo al conflicto, Jaime Ravinet, como presidente de la Corporación Cultural, les dio un ultimátum a los huelguistas, enviándoles por correo a cada uno de los 317 trabajadores y artistas involucrados en el conflicto la última propuesta de mejoramiento salarial y condiciones laborales. Dicha propuesta contenía bajo la forma de un contrato todos los puntos que habían sido acordados entre los abogados de ambas partes en el Ministerio del Trabajo, y que luego la Corporación no había ratificado por estar en desacuerdo con tres de ellos. De acuerdo a las medidas tomadas por el alcalde, se les impuso a los trabajadores una fecha límite para pronunciarse individualmente sobre esa propuesta, y quienes estuvieran dispuestos a aceptar el nuevo contrato debían expresarlo notarialmente o acercándose a las oficinas de la propia Corporación. Por el contrario, si los trabajadores no aceptaban la propuesta, la Corporación decretaría la suspensión por seis meses de la programación del coro, la orquesta y el ballet con el objetivo de realizar un proceso de reorganización de dichos cuerpos estables. Este ultimátum fue calificado como ilegal no sólo por los dirigentes sindicales sino también por la directora del Trabajo de esa época, María Ester Feres. Asimismo, "la medida del alcalde fue refutada por el Inspector Provincial del Trabajo, Miguel León, luego que los sindicatos solicitaran un pronunciamiento sobre esta materia. En la respuesta al Teatro Municipal se afirma que 'el mecanismo empleado por la Corporación para dar a conocer su nuevo ofrecimiento, en opinión de este Servicio, vulnera las disposiciones

³⁰³ Integrado por vendedores ambulantes, trabajadores ciegos, taxistas, locatarios establecidos y profesores de la Región Metropolitana, quienes solidarizaron con la huelga emprendida por los trabajadores del Teatro Municipal.

contenidas en el artículo 378 del Código del Trabajo'. La Corporación reiteró estar en la razón, invocando el mismo cuerpo legal".³⁰⁴

La fecha límite entregada por el presidente de la Corporación Cultural y alcalde de Santiago llegó y hasta ese momento ninguno de los huelguistas había aceptado la propuesta emanada por la parte empleadora. En esa tensa situación, los dirigentes de Fedarte junto al diputado Enrique Krauss, realizaron intensas gestiones ante Jaime Ravinet, buscando restablecer el diálogo que permitiera encontrar una solución al conflicto. Finalmente, el acuerdo se logró tres horas después de que se cumpliera el ultimátum que Ravinet había dado para que los sindicatos aceptaran su oferta. Cerca de las 20 horas del día 23 de noviembre de 1999, y luego de intensas gestiones desarrolladas durante la tarde, la Corporación Cultural y Fedarte lograron el acuerdo final, el que se basó en los beneficios consensuados previamente y un replanteamiento de los tres puntos que permanecían en discordia. Una hora y media más tarde, los dirigentes sindicales encabezados por Mario del Río firmaron los nuevos contratos colectivos que regirían en adelante a los cuerpos estables del Teatro Municipal. También fueron protagonistas y testigos de la firma de los convenios el Ministro del Trabajo Germán Molina, el alcalde Jaime Ravinet, Andrés Rodríguez, director del Teatro Municipal y el diputado DC por Santiago Centro, Enrique Krauss, quien en los últimos días había participado activamente en el conflicto oficiando de mediador con el objetivo de resolver los últimos tres puntos que estaban en discordia.

Los mencionados puntos que impedían llegar a un acuerdo definitivo, eran además de los requerimientos de reajuste salarial y otros beneficios laborales, la eliminación de la obligatoriedad de trabajar los días 24 y 31 diciembre, y si eso ocurriera, en adelante sólo podría afectar a un cuerpo estable, cuya labor debía concluir a más tardar a las 21.30 horas. El segundo punto en discusión era la reducción del máximo de días domingos que el ballet podía trabajar

³⁰⁴ Diario La Tercera. Chile. 21 de noviembre de 1999

durante el año, bajando este número de 18 a 15 y estableciendo además que esas jornadas serían compensadas con un día de descanso. Por otra parte, a partir de la jornada dominical número 9 los servicios del ballet se pagarían con un recargo de un 50% y de un 100% si se supera la jornada ordinaria de trabajo. El último punto en discusión era la distancia máxima para el traslado de los cuerpos estables en aviones Hércules en los viajes realizados con objetivos de difusión de las actividades del Teatro. En este punto se mantuvo la propuesta de la Corporación, fijando esta distancia en 680 kilómetros desde Santiago. Durante esos tensos días, también trascendió a la prensa la existencia de un cuarto punto en discusión relativo a la exigencia por parte de la Corporación de que los trabajadores en huelga presentaran "disculpas públicas", lo que los sindicatos se resistían a dar. Si bien esa información fue proporcionada por los dirigentes sindicales, cuando a Ravinet se le preguntó sobre ese punto se limitó a afirmar que "eso forma parte de la mente atormentada y perseguida de esta gente"³⁰⁵, quitándole toda veracidad a esa afirmación y ridiculizando además a los huelguistas, al afirmar que poseían una "mentalidad paranoide" y sufrían de un "problema psiquiátrico".

En materia de reajustes, se acordó que habría un aumento de remuneraciones y beneficios según IPC en enero de cada año, con incrementos reales de 2% en julio del 2000 y en enero y julio del 2001, manteniéndose el pago del decimotercer sueldo anual. "También recibirán el pago de un bono compensatorio equivalente al 45% de la remuneración bruta mensual de cada trabajador, por una vez, más un préstamo por el 55% de la misma remuneración. A ello se sumará la realización de 12 funciones, organizadas por los trabajadores en huelga para recuperar ingresos por los días no trabajados. Otros beneficios apuntan al mejoramiento de los viáticos, tanto en Chile como en el extranjero; indemnizaciones por fallecimiento e invalidez; indemnización por retiro voluntario, bajo ciertas condiciones; bonificaciones y aguinaldos por Fiestas Patrias, escolaridad, matrimonio, nacimiento, fallecimiento y salas cunas; y seguros de

³⁰⁵ Diario El Mercurio. Chile, 21 de noviembre de 1999

salud, vida y para los instrumentos musicales durante las giras".³⁰⁶ Por otro lado, las condiciones laborales de las que gozaban los músicos de la Orquesta Filarmónica contemplaban una jornada laboral que no superaba las 24 horas por semana, 42 días de vacaciones y un sueldo en el rango del millón de pesos, poniéndolos en una situación privilegiada con respecto a otras orquestas de la capital.

Una vez depuesta la huelga, "tanto Molina como Ravinet instaron a rescatar lo positivo de esta huelga legal conjunta que por primera vez vive el Teatro Municipal en toda su historia y que en su desarrollo contempló dos tomas y desalojos, una huelga de hambre de 12 días y una intensa actividad artística callejera que sedujo a los transeúntes. A su vez, el alcalde enfatizó que con la firma se ponía fin a 'un largo y doloroso conflicto' que afectó a 'todos', para agradecer a continuación la 'capacidad para generar acuerdos' del ministro del Trabajo, la mediación de Enrique Krauss y el intento sin resultados que hizo el maestro Fernando Rosas, quien encabezó una lista de músicos que solicitó la intervención del Presidente de la República. El edil agradeció que se haya puesto fin a un conflicto que 'ojalá nunca más se repita'. Mario del Río definió como un regreso a la 'luz' luego de 'muchos días de oscuridad' la solución a este conflicto, 'que llevamos adelante para defender la dignidad de los artistas'".³⁰⁷

El conflicto entre los sindicatos del Teatro Municipal y la Corporación Cultural causó gran impacto en la opinión pública por la dimensión del conflicto, el particular modo de protestar llevado a cabo en las calles y también por los puntos más álgidos de su desarrollo, que incluyeron la huelga de hambre y las dos tomas del teatro, que a petición del propio alcalde Jaime Ravinet, fueron desalojadas con Carabineros. La comunidad artística nacional le dio un amplio respaldo a las movilizaciones emprendidas por los trabajadores del Teatro, participando en múltiples actividades de apoyo y recolección de fondos para los músicos de la Filarmónica. Con ese fin se organizó un gran concierto a beneficio en el Teatro de la Universidad de Chile, en

³⁰⁶ Diario El Mercurio. Chile, 24 de noviembre de 1999

³⁰⁷ Ibid

el que participaron las orquestas Filarmónica, Sinfónica de la Universidad de Chile, Clásica de la Usach y Filarmónica Nacional. Pero no solo los músicos doctos se unieron a esta iniciativa, sino que también hubo un apoyo desde la música popular, lo que quedó demostrado cuando el grupo Inti Illimani se unió a la Orquesta Clásica de la Usach con el fin de realizar otro concierto a beneficio en la plaza Inés de Suárez. Otra muestra de solidaridad se vio cuando la Orquesta Filarmónica y el Coro del Teatro Municipal organizaron una temporada paralela a la que estaba organizando la Corporación de la ópera de Mozart *Così Fan Tutte*, la que pretendían representar en el Club Providencia los mismos días en que esa obra tuviera sus funciones oficiales en el Teatro. La versión paralela contó con escenografía y vestuario de Miryam Singer y *régie* de Jaime Fernández, más la participación de la Orquesta Filarmónica de Santiago dirigida por Santiago Meza y del Coro Profesional del Teatro Municipal. Esta versión contaría con los cantantes Miryam Singer como Fiordiligi, Miriam Caparotta como Dorabella, Gabriela Lehmann como Despina, Luis Olivares como Ferrando, Patricio Sabaté como Guglielmo y Rodrigo Navarrete como Don Alfonso. Sin duda esa osada iniciativa no podía quedar sin respuesta por parte de la Corporación Cultural, y de hecho el alcalde Jaime Ravinet anunció que presentaría un recurso de protección en favor del Teatro Municipal para impedir que la presentación paralela de los huelguistas se realizara. Finalmente fue Andrés Rodríguez, director del Teatro Municipal, quien interpuso a nombre de Jaime Ravinet, alcalde de Santiago y presidente de la Corporación Cultural, un recurso de protección ante la Corte de Apelaciones de Santiago en contra de los integrantes de las cinco comisiones negociadoras que actúan en nombre de sus respectivos sindicatos en huelga, aduciendo "práctica desleal" por parte de los trabajadores. Además del recurso de protección, el alcalde de Santiago informó que también se había presentado un recurso ante la Comisión Antimonopolios contra los trabajadores en huelga por el hecho de que los huelguistas pretendían montar la misma ópera que presentaría la Corporación en el Teatro. Sin embargo, a juicio de Guillermo Montecinos, abogado de la Federación de Sindicatos del

Teatro Municipal (Fedarte), la denuncia "es jurídicamente insostenible, ya que las comisiones negociadoras no son instituciones mercantiles ni realizan sus actividades con contratos ni vendiendo entradas"³⁰⁸. Según afirmó Cristián Navarrete, representante del Coro del Teatro, el recurso de protección presentado contra los trabajadores del Teatro Municipal "es una amenaza para que nos asustemos, una medida desesperada del alcalde porque no tiene argumentos, sólo pretende desviar la atención del problema real".³⁰⁹ Por su parte, Italo Jorquera, tesorero del sindicato del ballet, opina: "estamos hace un mes sin dinero porque nuestros contratos fueron suspendidos. Tenemos que seguir bailando no más".³¹⁰ Ante las declaraciones del edil de Santiago relativas a calificar la organización de una temporada paralela de la ópera como una "práctica desleal", Darwin Rodríguez, presidente del sindicato de la Orquesta Filarmónica, respondió: "Podría enumerar las prácticas desleales que ha tenido la Corporación del Municipal con nosotros: la contratación de trabajadores mientras nosotros estamos en huelga; las presiones de despido que hizo reducir el sindicato de 120 a 25 personas; hacernos una propuesta de aumentar los ingresos un 10%, en 36 meses, y después desconocerla. Por último, los dichos de Ravinet que dicen que está dispuesto a eliminar los cuerpos estables y reemplazarlos por espectáculos extranjeros. Es una falta de respeto".³¹¹

Además de las medidas legales presentadas en contra de los trabajadores en huelga, Andrés Rodríguez, director del Teatro Municipal, criticó a través de la prensa las medidas de fuerza llevadas a cabo por los huelguistas afirmando que el haberse tomado el Teatro "era su manera de presionar para acaparar la atención del mundo político y económico. Y quedó reflejado que tanto con el *sitting*, cuando bloquearon las puertas estando el público dentro, como con las dos tomas del teatro, quisieron atención. Pero creo que era el camino más equivocado, porque está demostrado que la fuerza nunca soluciona nada. Lo único que consigue es agravar

³⁰⁸ Diario La Tercera. Chile. 26 de octubre de 1999

³⁰⁹ Diario La Hora. Chile. 25 de octubre de 1999

³¹⁰ Ibid

³¹¹ Ibid

las cosas. Creo en el camino del diálogo, sobre todo entre los artistas”³¹². Haciendo énfasis en el daño que esta extensa huelga le ocasionó a la imagen del Teatro, Rodríguez señaló que “no conseguimos más dinero y sí conseguimos afectar la credibilidad del teatro porque tuvimos que postergar y cancelar muchos programas. No se puede fallarle a los abonados. Y nosotros vivimos en un 30 por ciento gracias a ellos. En todo caso, la huelga me mostró que en la situación presupuestaria que está, el teatro no puede seguir. Necesita una fuerte inversión de recursos frescos y me voy a jugar el año próximo completo por conseguirlos”.³¹³ En efecto, una de las tantas repercusiones que tuvo esta manifestación, fue el reposicionamiento en la discusión pública del problema de la falta de recursos necesarios para mantener a flote el centenario Teatro, que por lo demás había sido declarado Patrimonio Nacional durante la dictadura. Ante las múltiples críticas a la gestión, Andrés Rodríguez se defendió aduciendo que “se quiso acusar a la administración de mal uso de los recursos. Y nosotros hemos tenido que repetir que encima de esta administración hay un directorio que es muy rápido y bueno, que encima está un alcalde, la contraloría general de la República, y una auditoría cuyo último informe dice que la gestión artística y económica del teatro es muy buena: pocos teatros pueden hacer tanto con tan poco”.³¹⁴ Haciendo gala de un hábil manejo comunicacional, Rodríguez intentó obtener un aumento del financiamiento estatal argumentando por un lado la excelencia de los cuerpos artísticos que trabajan en el Teatro, y por otro, el abandono presupuestario en que éste se encuentra por el hecho de que el gobierno no había realizado reajustes anuales de sus aportes, a pesar del incremento efectivo en las actividades del Teatro.

En una entrevista publicada en el diario La Tercera semanas después del término de la huelga legal, Andrés Rodríguez afirmó que “las demandas de los trabajadores fueron desmedidas. Era imposible satisfacerlas”.³¹⁵ Aún así, cuando fue consultado acerca de la justeza

³¹² Diario La Tercera. Chile. 12 de diciembre de 1999

³¹³ Ibid

³¹⁴ Ibid

³¹⁵ Ibid

de las reivindicaciones salariales del orden de un 10%, señaló en el mismo artículo que “el teatro no está en condiciones de pagar eso, pero lo merecen. Estos cuerpos estables son lo mejor que hay en el país. No hay una compañía de danza mejor que la nuestra, ni una orquesta ni un coro mejor. La gente merece estar mejor pagada, pero hay que tener la plata”.³¹⁶ Al mismo tiempo, Rodríguez señaló a modo de crítica al gobierno que desde hace cuatro años que tenían el mismo presupuesto en el Teatro Municipal, y que los 100 millones de pesos anuales extras que le significarían al Teatro el acuerdo alcanzado entre los sindicatos y la Corporación a fin de dar término a la huelga, tampoco existían, y que por ende había que conseguirlos. El presupuesto estático al que Rodríguez aludió en esa entrevista, correspondía a los 1.200 millones de pesos del presupuesto de la nación que eran entregados al Teatro a través del Ministerio de Educación vía subvención desde hacía cuatro años, monto que se sumaba al aporte de 2.300 millones que entregaba la Municipalidad de Santiago, al auspicio de empresas, abonos y la venta de entradas en boletería. En definitiva, el presupuesto total del Teatro Municipal en ese momento, alcanzaba los 7.000 millones de pesos, pero a pesar de todos estos ingresos, según el director de dicho organismo cultural el monto otorgado por el Ministerio pronto dejó de ser suficiente: “Empezaron las funciones extraordinarias, galas a empresas. Y pasó algo inédito en el mundo: que se quebró la paridad que había entre los ingresos fiscales y privados. Estos últimos pasaron a ser mayores. Eso permitió la negociación colectiva y se produjo la primera huelga hace dos años. Este año vino la peor, por reivindicaciones salariales muy fuertes”.³¹⁷

Según Rodríguez, los presupuestos de la entidad que dirige se hacían cada vez más escasos por una serie de factores que demandaban mucho gasto: “El alcalde Ravinet en 1990 entendió que había que aumentar las remuneraciones. Estamos hablando de un aumento real sobre IPC de 40 por ciento. Vino el desafío de conseguir auspicios privados y mayor público. La cantidad de trabajo en el teatro subió un 60 por ciento en número de funciones. Empezamos a

³¹⁶ Ibid

³¹⁷ Ibid

salir a todo Chile. Para hacer todo eso se necesita tener a la gente bien pagada y para eso necesitamos recursos frescos. Y ha costado conseguirlos. El desafío en este momento es volver a tener iniciativa cultural, emprender proyectos artísticos nuevos, distintos, agresivos. Y tener a la gente mejor pagada. Para eso necesitamos un aumento considerable del presupuesto. No solamente de los 100 millones que tenemos que pagar, sino directamente de 1.000 millones que necesitamos para mejorar el edificio, la creatividad, la eficiencia. Yo pensaba, este proyecto cultural se hunde, y se hunde no por razones artísticas, sino por falta de presupuesto”.³¹⁸

A modo de un juego de espejos, el férreo respaldo a su gestión que le otorgó Ravinet a lo largo de sus dos períodos a la cabeza de la Municipalidad de Santiago y de la Corporación Cultural, fue correspondido con un apoyo similar por parte de Rodríguez a las acciones emprendidas por el alcalde: “Ser claro no es ser autoritario. Jaime Ravinet le ha dedicado gran tiempo al Teatro Municipal, es la persona que más ha aumentado los salarios de los artistas, se ha preocupado que el teatro vaya al norte, al sur, o a la población La Victoria con la ópera que fue un éxito. A él se lo quiso poner como en contra de los artistas, pero es el que más se ha preocupado de ellos”.³¹⁹ Esta elogiosa descripción del alcalde días después de finalizada la bullada movilización sindical fue muy significativa en la medida en que la huelga del Teatro Municipal fue justamente uno de los momentos más difíciles de la gestión de Ravinet, marcando el punto más bajo de su popularidad.

Por otro lado, es interesante analizar el rol que jugó la prensa en el conflicto, pues inevitablemente iba a evidenciar una toma de posición a través de la información publicada. Dos días después de firmado el nuevo contrato colectivo, El Mercurio publicó que “más allá de lo episódico, el país y todas sus autoridades deben tomar debida nota de lo que ha ocurrido. La principal entidad cultural de Chile, motivo de satisfacción y orgullo nacional, ha sobrevivido a un

³¹⁸ Ibid. No deja de llamar la atención el hecho que Rodríguez haya tenido la desfachatez de afirmar públicamente que necesitaba de mil millones de pesos para mejorar la creatividad y la eficiencia en el Teatro Municipal. Por otro lado, tal como afirmó Armando Aguilar en su carta al alcalde Zalaquett, la modernización estructural llevada a cabo en el Teatro solo benefició a la planta administrativa, no a los cuerpos estables.

³¹⁹ Ibid

conflicto que puso en duda su subsistencia. Lo ocurrido no debería repetirse dentro de dos años, cuando venza el plazo de la negociación acordada. Los cuerpos estables y técnicos del Teatro Municipal merecen condiciones laborales y salariales acordes con su calidad, pero los fondos públicos no pueden proporcionárselas. Ante esa evidencia, si hay acuerdo en que la cultura es indispensable para un país -según proclaman todos los sectores-, lo razonable y urgente es abrir desde ya vías modernas de financiamiento, como existen en los países avanzados. Ellas son, fundamentalmente, dos y complementarias: democracia tributaria, para que los contribuyentes puedan orientar hacia la cultura una parte de sus impuestos, y una vía legal eficaz para promover las donaciones con objetivo cultural, expeditamente abierta a actividades de esta especie. De otro modo, lo probable es que el conflicto se reproduzca, y que tal vez no concluya tan afortunadamente como éste”.³²⁰ De este artículo podemos rescatar dos detalles importantes: uno, que la definición del Teatro Municipal como la principal entidad cultural de Chile denota una visión muy estrecha de lo que puede entenderse por cultura, heredera por lo demás del régimen autoritario; y dos, que no menciona en ninguna parte que los vaivenes del Teatro no se deben necesariamente a una falta de recursos, sino más bien a una administración deficiente de los mismos que ya había sido puesta en discusión dos años antes en el marco del anterior conflicto surgido en el Teatro. Por otro lado, no hay que perder de vista que más allá del choque entre las expectativas salariales de los trabajadores del Municipal y las posibilidades de pago de la corporación, hay un problema mucho más profundo que tiene que ver con el modelo de dirección que rige en el Teatro, y es con respecto a ese modelo que las posiciones se encontraban absolutamente enfrentadas. Mientras los trabajadores denunciaban que el alcalde Ravinet era autoritario y vertical en el mando, el edil se defendía diciendo “yo no creo ser autoritario. Cuando hay posiciones razonables, se logran acuerdos. Quiero recordar que he sido elegido en dos oportunidades presidente de los municipios, precisamente por mi capacidad de generarlos. Sin

³²⁰ Diario El Mercurio. Chile. 26 de noviembre de 1999.

embargo, eso no significa que renuncie a ejercer la autoridad".³²¹ Por otro lado, la visibilidad pública del conflicto volvió a poner sobre la palestra las denuncias sobre problemas de relaciones humanas, de trato y de clima al interior del Teatro, las que fueron sostenidas por los senadores concertacionistas Andrés Zaldívar y Jaime Gazmuri, quienes afirmaron que el problema de fondo de la huelga no era únicamente un asunto de dinero sino de malos tratos y exclusiones constantes de parte de la dirección del Teatro hacia los trabajadores. Cuando fue interrogado sobre ese delicado tema, Ravinet respondió públicamente: "Sí, creo que fueron a la huelga no por plata, sino por cuestionar el modelo del teatro y yo les dije que en este caso nos íbamos a enfrentar porque defiende el modelo, que es exitoso, tal como lo avalan distintos informes. Rayé la cancha el primer día y no me he movido de ahí (...) Más allá de los problemas de plata, que no son menores, aquí está en cuestión un modelo de dirección del teatro, de enfoque, en el cual yo no creo que una institución de esta naturaleza pueda ser dirigida y condicionada por lo que quieren los artistas. Ellos pueden tener enormes méritos, pero la administración, la dirección económica, los contactos internacionales para buscar nuevos contratos, ellos no los tienen. Por tanto, no creo en ese modelo".³²² Llegados a este punto, es válido recordar que a pesar de la opinión de Jaime Ravinet y tal como vimos en las páginas precedentes, tanto el Instituto de Extensión Musical como la Orquesta Filarmónica de Chile se autogestionaban y auto administraban, logrando exitosos resultados tanto artísticos como económicos, y ostentando el mérito de no haber sido nunca víctimas de ningún déficit.

Crítico acérrimo del modo de funcionamiento del Municipal que ha operado en los últimos años, y según el cual todo arte es mercancía, Fernando García recuerda con nostalgia los días del Instituto de Extensión Musical, que hoy lleva una existencia mucho más modesta bajo la figura del Centro de Extensión Artística y Cultural "Domingo Santa Cruz" de la Universidad de Chile. Partícipe activo de ese proyecto originado en la década del 40 del siglo

³²¹ Diario El Mercurio. Chile. 21 de noviembre de 1999.

³²² Ibid

pasado, García vivenció el éxito de su propuesta, gestión y resultados, así como también la eficiencia de su administración financiera. Apoyado en la ley que le dio origen y financiamiento, además de organizar permanentemente conciertos sinfónicos, óperas y ballets a lo largo de todo Chile, el Instituto de Extensión Musical desarrolló una importante labor de difusión y fomento de las iniciativas musicales del país, lo que contrasta fuertemente con la actividad llevada a cabo actualmente por el Teatro Municipal: “Desde que se estableció el modelo este que estamos viviendo, todo es mercancía, incluida la música, y por consiguiente lo importante es si se vende, si no se vende y en cuanto se vende. Con ese criterio obviamente que no tocan música de autores nacionales las instituciones que deberían hacerlo, y en aquellos lugares tampoco actúan intérpretes nacionales porque dicen que eso no es atractivo para el público. Así como según dicen sólo es atractivo para el público oír música de autores como Beethoven y otros del siglo XIX, entonces los programas están todos rebosantes de esa música; la música contemporánea se toca muy poco y la música chilena simplemente no se toca”.³²³ Sin embargo, el problema de fondo es otro, y es que “en el modelo neoliberal el Instituto de Extensión Musical no cabe, entonces discutir que esta cuestión hay que modificarla, es discutir que hay que cambiar el modelo, y discutir que hay que cambiar el modelo es discutir que tiene que dictarse una nueva Constitución de la República en que exista por lo menos democracia, porque en este modelo no existe democracia de ninguna naturaleza”.³²⁴

Dos días antes de que se depusiera la huelga legal, El Mercurio publicó que el alcalde Ravinet había declarado que en caso de no llegar a un acuerdo, él como presidente de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago iba “a cumplir la disposición del directorio en cuanto a suspender la programación de los cuerpos estables y buscar su traspaso a un ente del Estado y, en tanto, usar el Teatro Municipal para otras actividades que estoy seguro que se van a autofinanciar. Tener tres cuerpos estables para un teatro tan pequeñito, es muy caro. Gran

³²³ Entrevista a Fernando García

³²⁴ Ibid

parte de los teatros del mundo han abandonado sus cuerpos estables y son salas de eventos. Yo me he jugado por este modelo porque es la oportunidad que el artista nacional tenga difusión, si eso está en cuestión y no quieren aceptar las reglas del juego... es muy probable que durante el 2000, sin cuerpos estables, tengamos una muy buena temporada, con grandes artistas".³²⁵ Como él mismo señala, su propuesta consistía en "que haya un ente del Estado que tome la administración de estos cuerpos estables, que los haga circular y mostrar lo que hacen, en todo el país, mientras el teatro continuará con su labor cultural contratándolos para determinadas obras si lo estima o buscando otros cuerpos estables. Si se los contrata, será a valor de mercado"³²⁶. En definitiva, el alcalde estaba absolutamente convencido de que el Teatro Municipal era una empresa y que por tanto debía ser administrada como tal. Lo más grave del asunto, es que como presidente de la Corporación Cultural tenía en sus manos el poder para hacerlo. Justamente a causa de la evidente y desastrosa primacía de ese criterio empresarial es que Fernando Rosas, quien se había autodesignado como mediador en el conflicto, abandonó ese rol sin haber logrado sus propósitos, porque según él mismo afirmó, se dio cuenta que no había diálogo posible. La causa de tan categórica afirmación, es que "el Municipal se ha tratado como una empresa más, desconociendo la naturaleza de sus trabajadores".³²⁷ En efecto, el criterio empresarial predominante quedó claramente demostrado cuando a dos semanas de iniciada la huelga empezaron los ensayos de la ópera *Così Fan Tutte*, de Mozart, la que a pesar de requerir orquesta y coro, iba a ser presentada de emergencia sólo a dos pianos. La situación se tornó más crítica aún cuando por orden del Alcalde, Carabineros desalojó con violencia a músicos, bailarines, cantantes, técnicos y administrativos que se encontraban protestando en el frontis del Teatro, lo que provocó que tanto Gabor Ötvös, director titular de la orquesta, como Rodolfo Fischer, director asistente, decidieran no continuar con los ensayos de la ópera por solidaridad con los músicos y por razones artísticas. Junto a ello, "la suerte de la pieza se selló

³²⁵ Ibid

³²⁶ Ibid

³²⁷ Ibid

cuando dos pianistas del teatro, Svetlana Kotova y Bárbara Pavez, decidieron no continuar en ella. La artista rusa observó llorando, desde el segundo piso del teatro, la violenta acción de la policía contra sus colegas”.³²⁸ Por otro lado, según el comandante Manuel Stange, oficial a cargo del operativo, el accionar policial no sólo fue ordenado por el alcalde Jaime Ravinet sino que también habría contado con la anuencia de las autoridades del Teatro.

Luego de “lamentar los incidentes” y asegurar que “los funcionarios tienen legítimo derecho a manifestarse”, Jaime Ravinet informó que “la Intendencia le pidió a Carabineros que hablara con los dirigentes y les dijera que no podían bloquear el tránsito ni impedir el ingreso del público a la sala”³²⁹, y que “si se afectan los derechos de otros”, las autoridades “tienen que exigir el respeto del orden público. Mi deber como alcalde de Santiago es mantener el orden público y la tranquilidad de la ciudad en coordinación con la Intendencia y las autoridades de Gobierno”.³³⁰ Más aún, para Ravinet los responsables de esos lamentables hechos de violencia no son los “Carabineros sino aquellos dirigentes que en forma arrogante provocaron su reacción”.³³¹

Según informó la prensa, el alcalde habría adoptado esa decisión “a solicitud de las autoridades del teatro, quienes estaban preocupados por las incomodidades que provocaba la protesta callejera y el deseo de los sindicatos de alterar la gala que había comprado United Airlines, con la actuación de Les Luthiers”.³³² En tanto, la versión del Teatro fue dada a conocer por Andrés Pinto, director de los cuerpos estables, quien afirmó: “Lamentamos los hechos que ocurrieron”, agregando que ‘lo que ocurre en la calle es materia de la autoridad pública: como Teatro Municipal no hemos dado ninguna orden a Carabineros. Ellos constataron que las manifestaciones obstaculizaban el acceso del público a la sala’. Agregó Pinto que ‘hay un nivel

³²⁸ Diario La Tercera. Chile. 15 de octubre de 1999. A pesar de ello, la ópera de Mozart fue representada igualmente en el Teatro Municipal en una anómala versión con elenco internacional y acompañamiento a dos pianos, uno de ellos a cargo de la italiana Daniele Piattelli.

³²⁹ Ibid

³³⁰ Ibid

³³¹ Ibid

³³² Diario La Tercera. Chile. 14 de octubre de 1999

de agresividad cada vez mayor hacia el público' y que esa 'no es una forma coherente de protestar'.³³³ En definitiva, ni las autoridades del teatro ni el alcalde Ravinet se hicieron responsables por el violento desalojo que terminó con dos huelguistas heridos y nueve detenidos.³³⁴

A pesar de la evidencia de los hechos, Ravinet desestimó las acusaciones que afirmaban que el Teatro Municipal estaba siendo manejado íntegramente con un criterio empresarial, afirmando que "cuestiono eso porque si fuera una empresa más, yo la hubiera cerrado: lleva 10 años dando pérdidas. Ningún economista mantiene empresas así. Yo lo he hecho y he duplicado el aporte del municipio porque creo que una misión es ayudar a la cultura y creo que el modelo del teatro es ser la selección nacional de los músicos, bailarines y cantantes de este país. Gracias a que tenemos cuerpos estables, contamos con gente como Verónica Villarroel. Si desaparecen estos cuerpos estables, lo que va a sufrir es la vocación de todos estos niños que quieren ser artistas... Mi compromiso con la cultura que hoy aparece tan cuestionado, no tiene base objetiva".³³⁵

La herencia de Ravinet para el Teatro Municipal de Santiago

Con dos períodos consecutivos³³⁶ a la cabeza de la Municipalidad de Santiago, la gestión de Jaime Ravinet tuvo una incidencia directa en el devenir del Teatro Municipal, por cuanto las concesiones que otorgó en momentos de crisis y presión pública por la vía de

³³³ Diario La Tercera. Chile. 15 de octubre de 1999

³³⁴ Entre los trabajadores detenidos se encontraban los presidentes de los sindicatos de la Orquesta y Administrativos, Darwin Rodríguez y Pedro Muñoz, respectivamente. También fueron detenidos los cantantes Gabriel Sierra y Marcos Montenegro, además de Marcelo Orellana, Giorgio Vargas, José Martínez, Patricio Venegas y Eduardo Figueroa. Muñoz y Orellana resultaron heridos y con hematomas diversos. Ambos fueron atendidos en la Posta 3.

³³⁵ Diario El Mercurio. Chile. 21 de noviembre de 1999. Jaime Ravinet apoyó esta afirmación declarando que la Municipalidad que dirige es "el único municipio en Chile que destina el 10 por ciento de su presupuesto a la actividad cultural, los otros destinan en promedio un uno por ciento y el Estado, 0,5 por ciento".

³³⁶ Jaime Ravinet de La Fuente se desempeñó como Alcalde de la Municipalidad de Santiago entre el 12 de marzo de 1990 y el 6 de diciembre del año 2000.

bulladas huelgas marcaron el comienzo de una serie de regalías que el sindicato de la Orquesta Filarmónica adquirió para sus integrantes a través de múltiples negociaciones colectivas, fomentando así una serie de vicios de los que se beneficiaron tanto los directivos del Teatro como los artistas, ayudando de esa manera a aumentar la deuda ya existente en el Teatro Municipal. De hecho, el ahora fallecido Ricardo Claro, afirmó en una oportunidad que a pesar de haber sido amigo de Jaime Ravinet y que fue él quien lo llevó al directorio del Teatro Municipal, tenía “una serie de críticas a su gestión. A él no le importaba el gasto y dejó el teatro muy endeudado. Este problema llevó a una crisis de la cual salimos gracias al talento y dedicación de Raúl Alcaíno”.³³⁷

A pesar de ello, el mismo Ravinet no perdió oportunidad de alabar su gestión a través de la prensa, declarando: “He dado un enorme apoyo al Municipal, a los artistas, recordemos que gran parte de su déficit se debe a que he mejorado las remuneraciones entre un 30 y 70 por ciento real para compensar un deterioro que tenían de la década del 80, contraté un coro, establecí el decimotercer sueldo, cosa que ningún ente público tiene, establecimos el bienestar, la seguridad, para qué decir más cosas, verdaderamente hice un esfuerzo muy grande”³³⁸. Sin embargo, Ravinet nunca mencionó que la plana ejecutiva y administrativa del Teatro Municipal también recibía un decimotercer sueldo, a pesar de que ellos no sufren ningún desgaste físico a causa de su profesión.³³⁹

Tenaz defensor de Andrés Rodríguez y del modelo de administración que se mantuvo en democracia en el Teatro Municipal, Ravinet señaló en una oportunidad que: “Es muy difícil

³³⁷ Diario El Mercurio. Chile. 12 de octubre de 2008

³³⁸ Diario El Mercurio. Chile. 21 de noviembre de 1999

³³⁹ Para los trabajadores del Teatro Municipal, el constante déficit de la institución obedece a múltiples factores, entre ellos, la mala administración del grupo directivo al que acusan de falta de profesionalismo por “tomar decisiones artísticas sin ser artistas”. Según su opinión, el déficit se debe además a las altas remuneraciones del denominado rol privado, que marcan una exagerada diferencia entre los salarios del total de los trabajadores frente a los de la plana ejecutiva, junto a los más de 150 millones de pesos que se pagan en viáticos a los artistas extranjeros, además de sus honorarios. “Según Fedarte, 21 personas del rol privado (los altos ejecutivos de la entidad) perciben en un año 459 millones de pesos. En este listado figuran con los tres más altos ingresos mensuales el director general Andrés Rodríguez (5 millones 870 mil pesos), Andrés Pinto, director de los cuerpos artísticos (4 millones 162 mil) y Gustavo Rivera, gerente (3 millones 579 mil pesos)”. En: Diario La Tercera. Chile. 30 de septiembre de 1999.

aprobar una gestión completa, pero en lo sustancial lo respaldo y creo que ha sido muy exitosa en lo nacional y en lo internacional. Lo respaldo no por su pasado o presente político si lo tuviera, sino por su labor profesional".³⁴⁰ A pesar de las evidencias, el alcalde nunca admitió la deficiencia de ese modelo que en 1998 alcanzó los 420 millones de pesos en pérdidas, y que a finales de 1999 registraba una deuda de arrastre de 1.400 millones³⁴¹, aún cuando según las autoridades de la Corporación Cultural, las actividades del Teatro habían aumentado considerablemente a partir de 1991. Por contraste, a juicio de los trabajadores del Municipal, la administración no sólo había sido poco eficiente y escasamente profesional a nivel de la utilización de los recursos disponibles, sino que tampoco ha estado dispuesta a escuchar a los artistas en sus sugerencias y demandas. Y es que una de las peticiones más reiteradas en el curso de esta constante lucha de poderes al interior de la Corporación Cultural -y que culminó violentamente con el despido masivo de los músicos de la Orquesta Filarmónica en el año 2006- ha sido la participación de los artistas en el directorio de la Corporación, el que desde la dictadura militar ha estado conformado mayoritariamente por empresarios. Si bien los artistas reclamaban el derecho a voz, aunque no a voto, esto fue tomado por parte de los ejecutivos del Teatro y los directivos de la Corporación como un intento de dirigir y apropiarse el poder, lo que no fue en absoluto bien recibido pues según su perspectiva, hay materias que simplemente no son negociables porque forman parte de las facultades de administración de la Corporación.

Según Darwin Rodríguez, presidente del sindicato de la Orquesta Filarmónica, esta aspiración se fundaba en el deseo de retomar en alguna medida el autogobierno administrativo y el total control con respecto a la organización de las temporadas de conciertos de los que gozaba la Corporación Orquesta Filarmónica³⁴² antes de que tanto sus actividades artísticas

³⁴⁰ Diario El Mercurio. Chile. 21 de noviembre de 1999

³⁴¹ Dicha deuda comenzó a incubarse justamente en el primer período de Ravinet como alcalde de Santiago.

³⁴² Dado el notable crecimiento que la Orquesta Filarmónica experimentó desde el momento de su creación, a los pocos años fue necesario crear una corporación del mismo nombre con el fin de facilitar su administración. De hecho, tal como consta en un Certificado de Vigencia emitido el 7 de noviembre de 2008 por el Ministerio de Justicia, "a la entidad denominada 'Orquesta Filarmónica de Chile' con domicilio en la Provincia de Santiago, Región

como sus recursos fuesen controlados completamente por la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago. Tal como señala el ex clarinetista de la Filarmónica, si bien durante la dictadura militar “se perdió la administración de la orquesta, en la mentalidad de los músicos no estaba el ser administrados porque nunca había funcionado así, entonces la orquesta siguió sintiéndose autónoma hasta el año 81, que es donde nace esa Corporación Cultural que es una figura jurídica distinta de la que había antes. Esta es una figura jurídica de derecho privado, mientras que antiguamente era una corporación municipal”.³⁴³ Según Mario del Río, Presidente de Fedarte, “nosotros no pretendemos cogestión, pero actualmente no tenemos posibilidad de opinar en lo artístico debido a que la gestión administrativa es vertical’. El dirigente afirma que Fedarte tiene un ‘proyecto cultural alternativo’ que consiste en ‘desarrollar una política que aumente la participación de los artistas nacionales, actualmente discriminados, una difusión artística mayor, mejor utilización de los recursos existentes y profesionalizar la administración y la dirección artística del teatro, deficitaria en este aspecto’”.³⁴⁴ Sin embargo, según la opinión de los directivos de la Corporación Cultural esta pretensión se fundaba en otras razones, las que el mismo Ravinet expuso a través de la prensa cuando aún se estaba desarrollando la huelga legal del año 1999. En esa oportunidad, el alcalde señaló que el conflicto se había originado porque “hay una crítica al modelo, una aspiración de dirigir el teatro por parte de los artistas, y a discutir especialmente su política de difusión que afecta especialmente a la orquesta y coro. Ellos teniendo una jornada semanal de 24 a 30 horas semanales, hacen trabajos paralelos, *pitutos*, que no quieren perder. No hay matrimonio, recepción o actividad, en que no haya músico o cantante del municipal. Por eso le molesta salir a regiones o comunas, porque le afecta su disponibilidad de horario. (...) Si no quieren trabajar sábados y domingos, que se busquen otro

Metropolitana, se le concedió Personalidad Jurídica mediante Decreto Supremo N° 31, de fecha 3 de Enero de 1961”.

³⁴³ Entrevista a Darwin Rodríguez realizada en el domicilio particular del entrevistado en enero de 2009.

³⁴⁴ Diario La Tercera. Chile. 25 de septiembre de 1999

empleador”³⁴⁵. De forma paralela a este ataque público a los músicos, Ravinet defendió al directorio de la Corporación argumentando que “yo tengo un directorio de verdadera excelencia, gente como Manuel José Noguera, Ricardo Claro, Pedro Buttazoni, Alfonso Swett, Victoria Eyzaguirre, Máximo Pacheco, Jorge Schneider, todos bastante probados. Hay también un comité de programación y, hace dos años, hemos generado un comité artístico donde participan los dirigentes con la administración del teatro, precisamente para ir evaluando los temas artísticos”.³⁴⁶ Sin embargo, al ser consultado sobre si ese comité funcionaba, respondió: “Creo que en vez de discutir participación en la gestión artística, se convirtió en una pelea por reivindicación, en una instancia patronal-sindical”.³⁴⁷

Caracterizado por un modo autoritario de ejercer el mando, al final de su período como alcalde Jaime Ravinet seguía justificando medidas tan radicales como el despido de la Orquesta Filarmónica completa que se había llevado a cabo en 1997, aduciendo que eso ocurrió porque los músicos “fallaron y yo cumplo con la ley. Me gustan las cosas ordenadas y disciplinadas, la orquesta falló, procedía despedirlos y solamente cuando me pidieron disculpas dejé sin efecto esa medida. Yo no creo que ser autoridad en democracia signifique el abandono de ejercer los derechos que caracterizan a los políticos tradicionales. Si ese fuera el modelo, yo no estaría aquí, no estoy disponible para permitir que se tomen los fondos, la Alameda, los campos, y no pase nada. No quiero que vuelva a este país la degeneración de los derechos de fines del 60 y principios del 70, principalmente porque era joven dirigente político en esa fecha y pude ver con dolor, en qué terminó. El abuso del derecho en las tomas genera las condiciones para que, en algún minuto, se rompa el sistema democrático. Que cada uno ejerza sus derechos, respetando los de los demás y que cuando hay sanciones, se cumplan (...) Ser autoridad en el sector

³⁴⁵ Diario El Mercurio. Chile. 21 de noviembre de 1999

³⁴⁶ Ibid

³⁴⁷ Ibid

público no significa ceder ni tener conductas permisivas, sino hacer cumplir las leyes y hacer respetar los derechos de los demás. (...) Creo que es bueno ejercer la autoridad".³⁴⁸

Una de las tantas consecuencias que tuvo la gran crisis de 1999 fue que se discutiera en el Congreso la dependencia que el Teatro Municipal tiene con respecto a la Municipalidad de Santiago, característica que lo ha perjudicado más que beneficiado. En efecto, durante el desarrollo de la extensa huelga y tras solidarizar con los trabajadores del Teatro, parlamentarios PS y PPD solicitaron estudiar en el Congreso la posibilidad de que el recinto santiaguino deje de ser Municipal y "sea más bien una entidad nacional"³⁴⁹, idea que se podría haber materializado con ayuda de las leyes culturales que aún estaban pendientes y que contemplaban la formación de un consejo nacional de las artes con plena autonomía.³⁵⁰

Cuando el conflicto se había extendido ya por 27 días, "a través de las jefas de bancada Isabel Allende (PS) y María Antonieta Saa (PPD), y de la diputada Fanny Pollarolo, los parlamentarios de gobierno demandaron una 'rápida solución laboral, salarial y de condiciones de trabajo', para agregar que en la discusión del presupuesto nacional que realiza el Congreso 'vamos a pedir una revisión a fondo de todo lo que significa la política de esta Corporación, un balance público de los últimos 20 años de administración y conocer cómo se ha ido generando el déficit".³⁵¹ Y es que por esas fechas, la Corporación Cultural ya había solicitado 500 millones de pesos adicionales a los 1.250 millones que el Teatro Municipal recibía del Estado a través del Ministerio de Educación, por lo que las diputadas también manifestaron el deseo de "ver la posibilidad de que el teatro deje de depender de la Municipalidad de Santiago y más bien sea una entidad nacional'. Según María Antonieta Saa 'es hora de revisar la dependencia actual del mayor patrimonio cultural, que pertenece a todos los chilenos, integrado por artistas cuya

³⁴⁸ Ibid

³⁴⁹ Diario La Tercera. Chile. 27 de octubre de 1999

³⁵⁰ El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes se creó recién bajo el gobierno de Ricardo Lagos en el año 2004.

³⁵¹ Diario La Tercera. Chile. 27 de octubre de 1999

formación le ha costado a todo el país”.³⁵² Por su parte, el diputado Juan Pablo Letelier, integrante de la cuarta subcomisión de Educación que por esos días estudiaba el presupuesto nacional, afirmó que “el gran problema” del Teatro Municipal “es la actual dependencia” de este recinto, “algo que habrá que revisar porque éste es un bien nacional, no de la ciudad de Santiago”.³⁵³ Según la opinión de Letelier, el conflicto “nació como una negociación colectiva, pero ahora tiene otra naturaleza luego de las palabras del alcalde Ravinet, quien dijo que traería grupos de afuera’ si la huelga continuaba. ‘El Congreso no puede financiar esa actividad, señaló el parlamentario, porque sería atentar contra los artistas chilenos”.³⁵⁴ En relación al aporte adicional de 500 millones de pesos que la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago solicitó para el Teatro Municipal y que por esos días se discutía en el Congreso, el senador Sergio Diez, presidente de la cuarta subcomisión de Educación, señaló que “la comisión, respaldada por Gabriel Valdés y otros senadores, quiere que se haga un reparto equitativo de estos fondos para asegurar el desarrollo cultural de las regiones. No que chorree desde Santiago, sino que las regiones tengan su orquesta y otros elencos artísticos. En regiones hay universidades y otros organismos que pueden asumir esta responsabilidad”.³⁵⁵

Andrés Zaldívar, presidente del Senado en ese momento, también era favorable a la idea de que el Teatro Municipal cambiara su estructura y se transformara en un Teatro Nacional. Jaime Ravinet, aludiendo a ello, afirmó: “Me alegro mucho de la preocupación de Zaldívar por la cultura, es un gran aporte. Creo que es más lógico que se involucre a los municipios, pero si el modelo es un teatro nacional, por mí perfecto. Nosotros hemos planteado la idea de que el teatro debería ser al menos de origen metropolitano, con participación de Las Condes, Providencia y Vitacura y con mayor injerencia del estado”.³⁵⁶ El por ese entonces presidente de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago, señaló con respecto al gran conflicto de 1999 que “este

³⁵² Ibid

³⁵³ Ibid

³⁵⁴ Ibid

³⁵⁵ Ibid

³⁵⁶ Diario El Mercurio. Chile. 21 de noviembre de 1999.

conflicto tiene el mérito, más allá de si se solucione o no en el corto plazo, de plantear un tema central: la Municipalidad de Santiago no tiene por qué seguir haciendo un esfuerzo de dos mil 300 millones para administrar un teatro que cumple funciones a las comunas más ricas de Santiago y a todo el país. Sin perjuicio que es de Santiago, el elenco estable debería pertenecer a una corporación que integrara al menos a los municipios de Vitacura, Providencia, Las Condes, contribuyendo a su financiamiento. Y el Estado, que pone la misérrima cifra de mil cien millones de pesos, debería aumentar sustancialmente su aporte para, de esta forma, poder fomentar su difusión a nivel nacional, especialmente a los sectores más pobres. Deberíamos generar una corporación tripartita, que mantuviera la vigencia del sector privado".³⁵⁷

Los hechos demuestran entonces que fue en 1999 cuando comenzó a circular por el Parlamento la idea de convertir al Teatro Municipal en un Teatro Nacional, la que posteriormente fue retomada por Joaquín Lavín durante su período como alcalde de Santiago. Durante esos años, Lavín efectivamente involucró a las municipalidades de Vitacura, Providencia y Las Condes en el financiamiento del Teatro Municipal³⁵⁸, aunque prescindiendo de la creación de una nueva corporación. Lo cierto es que a pesar de toda la discusión pública generada a fines de 1999 no se llegó a ningún cambio efectivo, pues los fondos que recibe el Teatro Municipal desde el gobierno han ido en aumento año tras año, y más aún, este recinto sigue dependiendo de la Municipalidad de Santiago hasta el día de hoy, 10 años después de esas discusiones en el Congreso, y es que tal como señaló en una oportunidad el senador Sergio Diez, "para cambiar el derecho de dominio del Teatro Municipal se requiere de una reforma constitucional".³⁵⁹

En términos globales, podemos afirmar que la gestión de Jaime Ravinet como alcalde de Santiago y por ello, como presidente de la Corporación Cultural, tuvo graves consecuencias para el desarrollo futuro del Teatro Municipal de Santiago. Ravinet no sólo no cuestionó sino que peor

³⁵⁷ Ibid

³⁵⁸ Intentó involucrar más bien, porque la Municipalidad de Providencia siempre se resistió a la idea aduciendo que tiene su propio proyecto de teatro y orquesta.

³⁵⁹ Diario El Mercurio. Chile. 21 de noviembre de 1999.

aún, dio un gran respaldo a la preponderancia de un criterio empresarial en el manejo y gestión del Teatro, lo que se vio reflejado por un lado, en que favoreció la participación empresarial en el directorio de la Corporación, y por otro, en que sacrificó muchas veces el criterio artístico en pos de velar por la productividad. Todo ello, unido a una política que no escatimó en gastos y que al verse escasa de recursos para financiarlos se avocó a una demanda de mayores aportes estatales, junto a la reiterada manifestación de un menosprecio por los trabajadores del Teatro, a los que menoscabó en repetidas ocasiones escudándose en su derecho al ejercicio de la autoridad, desembocaron en que los directivos del Municipal se sintieran cada vez más seguros del derecho a ejercer su poder de una manera vertical, y por oposición, que los artistas sindicados apostaran por quebrantar ese poder, instalando así una constante medición de fuerzas entre ambos grupos.

Modificación de la Ley de Donaciones culturales: La herida de muerte al mecenazgo cultural

En uno de los actos oficiales que Ricardo Lagos realizó durante su campaña como candidato de la Concertación a la presidencia, dio a conocer a través de un discurso público las doce propuestas que asumiría como un compromiso en caso de salir electo.³⁶⁰ Los compromisos de Lagos consideraban la creación de un Consejo Superior de la Cultura encabezado por un ministro de Estado, el cual manejaría un fondo especial de fomento del arte que sería administrado directamente por los artistas. Asimismo, el por entonces candidato planteó la eliminación de todo tipo de censura, la creación de una biblioteca nacional en red computacional

³⁶⁰ El documento que puso por escrito los 12 compromisos con el mundo de la cultura que Ricardo Lagos intentaría cumplir en caso de ser elegido Presidente de la República, fue suscrito por distintos artistas tales como Claudia Di Girolamo, Francisco Reyes, Malucha Pinto, Tatiana Gaviola, Eduardo Gatti y Antonio Skármeta. Asimismo, estas declaraciones fueron presenciadas por un centenar de poetas, escritores, cineastas, pintores, actores y también por los trabajadores del Teatro Municipal que en ese momento se encontraban desde hacía un mes en huelga. Si bien la actividad se desarrolló en absoluta tranquilidad y respeto por más de dos horas, no dejó de ser tensa ya que los huelguistas protestaron dándole la espalda a Lagos a causa de que el por entonces intransigente alcalde Jaime Ravinet, estaba a cargo del comando de Lagos en la Región Metropolitana.

a la cual tuviesen acceso todas las comunas y escuelas, la duplicación de los recursos destinados a la difusión del arte, la disposición de recursos para la instalación de un canal de televisión educativo y la creación del Centro Cultural Gabriela Mistral en la placa del edificio Diego Portales. En el discurso público realizado en la plazoleta del Museo de Arte Contemporáneo en el que presentó estas propuestas, Lagos reconoció la postergación en la cual había estado inmersa la cultura durante años, indicando además que en su gobierno no habría una estética oficial ni el Estado dictaría las pautas, precisando que ello no significaría tampoco que quien las imponga sea el mercado.

Si bien muchos de esos compromisos quedaron pendientes y algunos se han ido llevado a cabo en el gobierno de Michelle Bachelet, el más importante de ellos, la anunciada creación de un Consejo Superior de la Cultura alcanzó a efectuarse antes del término de su gobierno. En efecto, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes comenzó a operar a partir del año 2004 reparando de ese modo una de las grandes carencias y legados del autoritarismo: la ausencia de una institucionalidad cultural.

Con el término del período de Jaime Ravinet en la Municipalidad de Santiago, Joaquín Lavín llegó a hacerse cargo de la Corporación Cultural que regía el destino del Teatro Municipal, cambiando de ese modo el color político de la cabeza visible de la entidad, pero no así su modelo de dirección. Por otro lado y como era ya habitual, el cambio de gobierno municipal no impidió que las autoridades del Teatro volvieran a anunciar una situación de crisis insostenible, amenazando nuevamente con la posibilidad de cierre del recinto.

El modo de hacer política del dos veces candidato UDI a la presidencia, Joaquín Lavín, se caracterizó por llevar a cabo polémicas medidas de carácter populista, entre las que destacan la playa en el Parque de los Reyes, la nieve artificial en pleno Santiago y el Parque Acuático en Quinta Normal. Desde el punto de vista cultural, durante su gestión se buscó acercar

gratuitamente diversas expresiones artísticas a la comunidad, aprovechando intensamente los espacios públicos como puntos de difusión masiva de los espectáculos organizados.

Bajo la consigna de que “la cultura no es patrimonio exclusivo de quien puede pagar por ella”, una de las medidas que tomó Joaquín Lavín siendo alcalde de Santiago fue la organización de multitudinarios espectáculos al aire libre que combinaron hábilmente lo docto con lo popular, alternando la organización de conciertos de La Ley y Javiera Parra³⁶¹ con la presentación de una nueva versión de los “Tres Tenores”³⁶² en la que participaron José Azócar, Tito Beltrán y Gonzalo Tomkowiack. En el marco de ese programa de ampliación del acceso a la cultura se lanzó el programa “El Teatro Municipal en la Plaza de Armas”, que contempló la realización de cinco espectáculos gratuitos entre los que destacaron la presentación de la ópera *Turandot* y los ballets *Don Quijote* y *Cascanueces*. Todos ellos se realizaron en un escenario al aire libre montado frente al municipio, y todos los espectáculos gozaron de una alta convocatoria³⁶³ contribuyendo así a crear la ilusión de que efectivamente el Teatro se abría a la creación de nuevos públicos. Según consigna la memoria de la gestión de Joaquín Lavín como alcalde de la Municipalidad de Santiago³⁶⁴, los aportes directos³⁶⁵ entregados al Teatro Municipal aumentaron casi en mil millones de pesos entre 2002 y 2003, sin embargo el aumento más exponencial de las cifras estuvo dado en el número de personas que accedieron a los espectáculos del Teatro en forma gratuita, pasando de 2.000 en el año 2001 a 26.000 en el 2004.³⁶⁶ A pesar de estas auspiciosas estadísticas, no hay que olvidar que el fomento a la realización de este tipo de eventos tenía como base el hecho de que uno de los requisitos para que el sector privado pudiese acogerse a los beneficios tributarios estipulados por la Ley de Donaciones Culturales, es que los montos destinados a fomentar actividades de tipo cultural no podían ser utilizados más

³⁶¹ Conciertos realizados en el año 2001

³⁶² Concierto realizado en el año 2002

³⁶³ Las graderías instaladas tenían capacidad para albergar a seis mil personas.

³⁶⁴ Período que se extendió entre los años 2000 y 2004

³⁶⁵ El aporte entregado por la Municipalidad de Santiago a la Corporación Cultural ascendió a 2.374 millones de pesos en el año 2001, 2.365 en 2002, 3.115 en 2003 y 3.000 en 2004

³⁶⁶ En 2002 la cifra alcanzó las 6.800 personas, y en 2003, 16.000.

que en la organización de espectáculos gratuitos, o en su defecto, que la cantidad de espectáculos gratuitos fuese la misma que la de espectáculos pagados que hubiesen sido financiados de acuerdo a esa ley.³⁶⁷

Como presidente de la Corporación Cultural, Joaquín Lavín prometió múltiples mejoras para el Teatro Municipal: La construcción de una sala subterránea, un considerable aumento en el presupuesto, cuatro nuevas salas de ensayo y convertir definitivamente al Municipal en un Teatro Nacional fueron algunas de sus promesas, todas fundadas en el supuesto compromiso de asegurar de manera definitiva la tan ansiada estabilidad a dicho proyecto cultural, que nuevamente se veía seriamente menoscaba durante su período como alcalde.

Ajena a los escenarios y a las rencillas internas entre la Corporación y los trabajadores del Teatro, la razón de una nueva crisis se decretó en el Congreso, y es que la aprobación de dos nuevas leyes en el año 2003 relativas a las donaciones introdujeron profundos cambios en los fundamentos de la Ley Valdés, poniéndole más trabas aún al sector privado para reducir impuestos disfrazándolo con el rimbombante eufemismo de mantener un constante compromiso con la cultura. La consecuencia directa de esta modificación fue la numerosa estampida de los potenciales donantes poniendo “en serios aprietos financieros a organizaciones que descansaban buena parte de sus flujos en las donaciones de las empresas”.³⁶⁸ Con esta significativa modificación en el cuerpo legal, el mecenazgo cultural parecía estar herido de muerte, y las sentidas declaraciones del ex senador demócratacristiano Gabriel Valdés Subercaseaux, directo promotor de la antigua norma, lo señalan de manera clara: “Fui autor de una ley pionera en donaciones privadas con objetivos culturales en 1990 y que ahora fue estrangulada por la nueva ley. Hay que reformarla. Ya no funciona como antes y una de las

³⁶⁷ Joaquín Lavín se congratulaba de exhibir el logro inédito de haber congregado durante los cuatro años de su gestión a más de 1 millón de personas en los distintos espectáculos montados en espacios públicos tanto por los elencos del Teatro Municipal como por connotadas figuras nacionales e internacionales de la ópera y la música popular.

³⁶⁸ Faúndez, Cristián. Mecenazgo Cultural herido de muerte. Disponible en: <http://www.quantum.edu.uy/numero3/Chile.pdf>

víctimas fue el Teatro Municipal que dejó de recibir mil millones en un año. Ya no hay estímulo para donar, porque se convirtió en criminal al que se equivoca. Hay tantas dificultades que la gente ya no la usa y se dona menos”.³⁶⁹

La primera de las modificaciones legales se produjo en mayo del 2001, cuando una reforma introdujo cambios con los que se buscó “perfeccionar el sistema de incentivos tributarios establecidos, tanto a favor de los donantes como de los donatarios, con el propósito de contribuir con el financiamiento de actividades culturales. Más tarde, dos nuevas leyes sobre donaciones aprobadas en agosto de 2003, introdujeron sendos cambios a las reglas del juego. La primera de ellas, N° 19.884, trató sobre la transparencia, límite y control del gasto electoral, y la segunda, N° 19.885, legisló sobre el buen uso de las donaciones para fines sociales y públicos. La ley agregó una serie de sanciones, entre ellas algunas de carácter penal, creando al efecto nuevas figuras delictuales”.³⁷⁰ A pesar de que el gobierno trató de explicar que el esfuerzo legislativo estaría puesto en contribuir a hacer más eficiente el régimen de donaciones, haciendo de ese modo un llamado a la calma, la molestia abundó en corporaciones, fundaciones, universidades y municipalidades que se beneficiaban con los aportes del sector privado a través de la Ley Valdés, ahora casi inoperante. Razones para ello sobran y es que la reacción inmediata de las empresas fue el retiro de sus apoyos corporativos incluso a proyectos que ya estaban programados, aduciendo que la Ley 19.885 había modificado sustantivamente las normas vigentes.

Alertado por el creciente déficit presupuestario y por los comentarios de mala administración económica que rodeaban al Teatro Municipal, el alcalde Joaquín Lavín había puesto en marcha un plan de recuperación económica muchos meses antes de la modificación de la Ley de Donaciones Culturales. A principios del año 2002 y tras el análisis de la consultora Human Factors Development, Lavín nombró a Verónica González como interventora en la crisis

³⁶⁹ Ibid

³⁷⁰ Ibid

del Municipal con el fin de sanear las deudas del Teatro, que en ese momento ascendían a 2.600 millones de pesos. González asumió como directora de gestión y proyectos del recinto municipal, y si bien durante su primer año en el cargo logró un aumento en los auspicios privados vía Ley de Donaciones Culturales, la modificación de esta ley ocurrida durante 2003 significó un duro revés para la ejecutiva, en quien Lavín había depositado todas sus esperanzas atendiendo a la exitosa trayectoria que la precedía en el sector empresarial. Con las restricciones que se agregaron a las ya existentes en esa normativa, la huida de los donantes hizo que la auspiciosa cifra de 800 millones de pesos que el Municipal recibía vía donaciones con fines culturales, bajara estrepitosamente a \$0. Como si eso fuera poco, a fines de septiembre del año 2003 los trabajadores del Teatro nuevamente amenazaron con ir a huelga luego de que la administración informara que no había fondos para concretar el aumento de un 8% en los sueldos que pedían los sindicatos; y tras realizarse una votación para decidir sobre este asunto, 258 votos a favor y 28 en contra resultaron categóricos decidiéndose así el paro de las actividades laborales. De forma paralela, en la Municipalidad se realizaba una reunión extraordinaria del concejo, en la cual se debía decidir si se aprobaría o no la entrega de \$350 millones adicionales al presupuesto regular destinado al Teatro, que agobiado por sus deudas, no tenía cómo pagar las remuneraciones a sus empleados en ese mes. Más aún, a esa no despreciable cifra se sumaban los 365 millones que ya había solicitado el Teatro Municipal en el mes de julio para paliar el déficit acumulado hasta entonces. En ese contexto, el concejal socialista Juan Recabarren pidió la renuncia de tres de los directores del Municipal, argumentando que “es lo que se haría con cualquier directorio de empresa que no cumple con sus metas”.³⁷¹ En tanto, la directora de gestión y proyectos del Municipal, Verónica González, justificaba el millonario déficit en el cambio que había sufrido la Ley de Donaciones Culturales, que según afirmó, mantenía paralizados los aportes privados. En ese contexto extremo, el proyecto que Joaquín Lavín había defendido durante mucho tiempo ante el concejo municipal, relativo a la construcción de una sala

³⁷¹ Diario La Tercera. Chile. 30 de septiembre de 2003

subterránea en el Teatro, debió ser postergado indefinidamente debido a que era algo evidente que no existían fuentes de financiamiento para su construcción.

Las constantes peticiones de aportes extraordinarios dejaron al descubierto que cada año que pasaba la situación financiera del Municipal se volvía más crítica: para el año 2003, se estimaba que el déficit que enfrentaba la sala alcanzaba los \$800 millones de pesos, y en ese contexto, resultaba algo lógico que no se podía responder de manera satisfactoria a la demanda de aumento de sueldo que los trabajadores habían solicitado. “El Teatro Municipal no puede dar lo que no existe”³⁷², afirmó Verónica González en respuesta a la petición de reajuste salarial que parecía haber sido planteada en el momento más inoportuno y crítico de su gestión al interior de la institución. En tanto, Cristián Navarrete, presidente de la Federación de Sindicatos del Teatro Municipal, afirmaba: “Nosotros queremos un acuerdo y seremos lo más flexibles que podamos en esta negociación. Pero no por ello vamos a seguir supeditando nuestros sueldos a una cuestión tan variable como son las donaciones de empresas privadas. Por otro lado, nadie puede estar siempre con los mismos sueldos de años anteriores. En ese sentido, nuestra petición es totalmente razonable”.³⁷³ Sin embargo, atendiendo al oscuro panorama financiero y tras llegar a un acuerdo con la Corporación Cultural de Santiago, los trabajadores agrupados en los distintos sindicatos descartaron la posibilidad de ir a huelga dejando de lado sus demandas inmediatas y aplazándolas hasta julio del año siguiente, lo que logró bajar considerablemente la presión que aquejaba al recinto operático. Más aún, la solución acordada no sólo postergó en varios meses las solicitudes de reajuste salarial, sino que los distintos sindicatos también aceptaron el hecho de que los nuevos reajustes no serían nada cercanos a la cifra inicialmente solicitada, alzándose únicamente a un modesto 1,7% en julio de 2004 y en una cantidad similar en enero del 2005. Tras conocerse la noticia, Cristián Navarrete afirmó: “Obviamente nuestras peticiones no fueron satisfechas plenamente, pero esto se debe a que nosotros fuimos realistas y bajamos las

³⁷² Diario La Tercera. Chile. 1 de octubre de 2003

³⁷³ Ibid

demandas".³⁷⁴ Por otro lado, los trabajadores no salieron completamente con las manos vacías, pues aunque a primera vista las demandas sindicales no fueron aceptadas en esta negociación, Verónica González señaló que "se ha avanzado en el campo de los beneficios para los trabajadores. 'Introducimos un nuevo concepto que significa crear una comisión para estudiar la participación de los trabajadores en forma variable. Esto significa que ellos tendrán en el futuro más beneficios, pues poseerán participación sobre los ingresos del Teatro Municipal'".³⁷⁵

Si bien la tensa situación que se alcanzó a vivir antes de que se llegara a un acuerdo entre las partes no terminó en una nueva y muy posiblemente desgastadora huelga, la evidente crisis presupuestaria por la que atravesaba el Teatro volvió a generar una discusión pública en torno a quien le correspondía asumir el financiamiento del Municipal, que por lo demás en los últimos años había subsistido a través de un sistema mixto de aportes en el que participaban tanto el sector público como el privado en proporciones casi equivalentes. Sin embargo, ante la violenta recesión de los aportes privados, al parecer sólo quedaba disponible una opción a seguir, y así lo planteó la directora de gestión del histórico recinto municipal: "Existe una situación muy precaria en el teatro. Los flujos de donaciones no han funcionado, debido a que no existe un reglamento claro en la Ley Valdés, que es la que habitualmente permite este tipo de apoyo empresarial', dice Verónica González. 'Se generó una situación crítica que nos tiene con un déficit de 800 millones de pesos que no hemos recibido de las empresas (...) Ahora bien, para evitar este tipo de problemas y acabar con la precariedad de si los empresarios van a apoyarnos o no, queremos plantear que este teatro deba financiarse también de otra forma. Por ejemplo, que el gobierno nos ayude con subvenciones".³⁷⁶

Y es que evidentemente el considerable aumento de público que registró el Teatro en 2003 -debido en su mayoría al aumento en las funciones gratuitas y los espectáculos extras propiciados por el alcalde- no fue correspondido con un aumento en los ingresos económicos de

³⁷⁴ Diario La Tercera. Chile. 7 de octubre de 2003

³⁷⁵ Ibid

³⁷⁶ Ibid

la sala. A pesar de ello, las cifras aportadas por el edil, que hablaban de un incremento de público del orden de un 50%, obligó de alguna manera a que el Estado se pronunciara sobre el futuro del Teatro Municipal, pues se había logrado generar la imagen de que efectivamente estaba cumpliendo un rol que trascendía las fronteras municipales. Ante la violenta caída de los capitales privados, González señaló a la prensa: "No es culpa nuestra que esto haya pasado. En cualquier caso, necesitamos crear una discusión a nivel nacional para que el teatro se financie de otra forma. No sólo es municipal, sino que de todo Chile".³⁷⁷ No es menor notar el hecho de que la argumentación sostenida por González tuvo un efecto en el gobierno, pues ya en esa época era de conocimiento público que estaban previstas próximas reuniones con el ministro José Weinstein, director del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, en vistas a modificar nuevamente la Ley de Donaciones Culturales; y por otro lado, el alcalde Joaquín Lavín también había sostenido conversaciones preliminares con Weinstein con el objetivo de asegurar a partir del año 2005 una fuente de financiamiento estable de parte del gobierno que permitiera la continuidad del Teatro Municipal en el tiempo sin sus característicos vaivenes económicos.

A pesar de todo lo anterior, había un tema que aún no estaba resuelto y tenía relación con la deficiente capacidad administrativa que había reinado durante años en el Teatro, que era en el fondo la responsable de la imparable acumulación de deudas que aumentaba año tras año. El apoyo irrestricto que siempre manifestó Jaime Ravinet a la plana mayor del Teatro mientras fue alcalde de Santiago no se replicó bajo el período de Lavín, quien en vez de hacer la vista gorda ante las reales causas del déficit financiero intentó hacerse cargo del mismo poniendo en el Teatro a una persona de su confianza: Verónica González.

Si bien la razón con que se justificó públicamente el fracaso de la gestión de González como directora de gestión y proyectos del Municipal fue la negativa incidencia que tuvo la modificación de la Ley de Donaciones Culturales, había otro factor que estaba jugando en contra

³⁷⁷ Ibid

y que nunca fue mencionado. A partir de la dictadura militar, el *fundraising*³⁷⁸ fue desarrollado activamente por los Amigos del Teatro Municipal³⁷⁹, cuyo rostro más visible siempre fue Mary Rose Mc-Gill. Desarrollada como una labor *ad honorem*, esta actividad nunca fue entendida en el plano de una relación de trabajo, sino más bien como una reafirmación de redes sociales que operaba en base a un cierto reconocimiento de clase fundado a su vez en el gusto compartido por la ópera y la música docta. Por contraste, cuando en medio de un período de crisis económica se contrató a una persona que se dedicara profesionalmente al *fundraising* contraviniendo con ello el modo histórico de proceder, el sistema no funcionó y hubo de fracasar al poco tiempo de haberse implementado ese nuevo modelo de captación de recursos. Tal como señala Ernesto Ottone, actual director ejecutivo de Matucana 100 y ex miembro del Consejo Consultivo del Teatro Municipal convocado por el alcalde Raúl Alcalá, "el modelo norteamericano que consiste en tener a una persona con un equipo que esté a cargo de buscar los fondos en Chile no funciona, por lo tanto siguen siendo los Amigos del Teatro Municipal quienes traen los aportes".³⁸⁰ Ahora bien, cabría preguntarse el por qué ese sistema no funcionó, y si bien aquí nos arriesgamos a caer en la especulación, vale la pena aventurarse con una posible explicación. Hay un hecho que es claro e irrefutable, y es que Verónica González ingresó al Teatro Municipal con el objetivo específico de sanear la malograda situación económica que venía arrastrando desde los últimos años. Su ingreso entonces, dejó en claro la existencia de un cuestionamiento y una crítica por parte del alcalde Lavín al modo ineficiente de administrar los recursos que reinaba en el Teatro. El campo de las suposiciones comienza al especular que el

³⁷⁸ El *fundraising* es la actividad con la que se asegura un soporte financiero a las organizaciones sin fines de lucro. Atendiendo a su finalidad, el *fundraising* se mueve en distintos sectores, recurriendo al ámbito público, donantes privados, fundaciones, gobiernos centrales o locales. De todas formas, es claro que si se recurre a una diversificación en la búsqueda de fondos ello requiere necesariamente del diseño de diversas estrategias, sin embargo, en el *fundraising* generalmente se establecen relaciones directas, preguntando cara a cara por los aportes solicitados.

³⁷⁹ Los Amigos del Teatro Municipal tienen una estructura interna muy bien definida, en cuya cúpula administrativa hay una presidenta fundadora, una vicepresidenta honorífica, una presidenta, una vicepresidenta y un grupo de directoras. A eso se suma también una larga lista de personas que se distinguen según la cantidad de dinero que aportan, y que pueden ser benefactores, donantes, patronos, contribuyentes, asociados y socios diplomáticos.

³⁸⁰ Entrevista a Ernesto Ottone realizada en Matucana 100 en enero de 2009

ingreso forzado de González a la planta de ejecutivos del Municipal no fue muy bien recibido por el sector empresarial dominante en el directorio de la Corporación Cultural, pues de uno u otro modo eso significaba enrostrarles con esa acción su pasividad ante la ineficiencia de la administración previa. Y es que finalmente, con la inclusión de un ente externo al cerrado grupo de ejecutivos y directivos del Teatro, lo que se estaba alterando ahí era la distribución y el derecho al ejercicio del poder que en veinte años no había sido cuestionado de manera significativa. Por otro lado, no tiene demasiada lógica argumentar que la ausencia de 800 millones de pesos en 2003 haya sido la causa de una completa debacle financiera para un teatro que ya en el año 1997 manejaba un presupuesto superior a los cinco mil millones de pesos.

Sea como sea, la ineficiencia de la directiva del Teatro en el manejo de los recursos disponibles era un hecho que saltaba a la vista, y en ese contexto, el Concejo de la Municipalidad de Santiago condicionó la entrega de dineros adicionales³⁸¹ a que se solicitara inmediatamente la renuncia de la plana mayor del Teatro Municipal. Ante eso, el alcalde Joaquín Lavín manifestó que el Concejo de la Municipalidad no contaba con esa atribución, sino que sólo el directorio de la Corporación Cultural de Santiago -entidad que él mismo presidía- estaba facultado para pedir la dimisión de sus ejecutivos. Según señaló Verónica González, efectivamente el directorio de la Corporación solicitó las renuncias de la plana mayor del Teatro Municipal, que en ese momento estaba integrada por Andrés Rodríguez como director general con 21 años en ese cargo; Andrés Pinto, director de los Cuerpos Estables; Gustavo Riquelme, gerente general; Verónica González, directora de gestión; y otros ejecutivos de la empresa consultora Human Factors Development. A pesar de ello, la prensa informó que el mismo Directorio que habría pedido las renuncias de los ejecutivos del teatro seguiría sesionando en aras de decidir si las aceptarían o no. Jugando un rol claramente desorientador, al mismo tiempo que publicaba esa información, la prensa entregaba una versión radicalmente distinta, al señalar que “debido a la difícil situación financiera que aqueja al Teatro Municipal, la plana ejecutiva del

³⁸¹ Por un monto que ascendía a los \$500 millones de pesos

recinto operístico decidió presentar su renuncia al directorio de la Corporación Cultural de Santiago³⁸², y que “entre los principales detonantes de esta renuncia están la inviabilidad de la actual Ley de Donaciones Culturales, la abortada construcción de una nueva sala para el Teatro y la fallida gestión en orden de traer al tenor Plácido Domingo en noviembre”.³⁸³

Uno de los miembros del Consejo Municipal que manifestó públicamente estar a favor de pedir la renuncia masiva de la plana ejecutiva del Teatro fue Renato Sepúlveda, concejal de Renovación Nacional, quien señaló: “La verdad es que solicitar la renuncia de los ejecutivos del Municipal encabezados por Andrés Rodríguez era una medida que hace mucho tiempo mencionábamos en las reuniones. No es una decisión de última hora”³⁸⁴, quien afirmó sobre la gestión de Rodríguez: “Creo que ha hecho una tremenda labor artística, pero a nivel económico hay que decir que ha sido un poco descuidado”.³⁸⁵ El hecho de que un personero de la oposición política históricamente cercana a Rodríguez y a su administración reconociera públicamente que la administración financiera del Teatro no había sido eficiente fue clave en la medida que era la primera vez que dicha administración era cuestionada por todos los sectores políticos.³⁸⁶

En ese momento clave para el futuro de la administración del Teatro, la prensa difundía dos lecturas radicalmente distintas de la crisis: Mientras el diario La Tercera ponía en evidencia las falencias en la gestión financiera de los últimos años, el Mercurio insistía en que el naufragio del Municipal se debía única y exclusivamente a que el Estado no se hacía cargo de asegurar su funcionamiento.

En un extenso artículo publicado en el diario El Mercurio, Juan Antonio Muñoz afirmó: “Acusaciones poco específicas como ‘falta de cuidado en el manejo financiero’, denunciada por el concejal de Renovación Nacional Renato Sepúlveda, e informar que una de las razones más

³⁸² Diario La Tercera. Chile. 29 de octubre de 2003

³⁸³ Ibid

³⁸⁴ Diario La Tercera. Chile. 30 de octubre de 2003

³⁸⁵ Ibid

³⁸⁶ Anteriormente, Sepúlveda y otros concejales de derecha eran quienes votaban repetidamente a favor de entregar más recursos al Teatro Municipal, en contra de la postura de sus pares oficialistas Ricardo Zúñiga (PPD) y Juan Recabarren (PS). Las decisiones que emanaban del Consejo Municipal estaban entonces determinadas por la lucha de fuerzas entablada entre los políticos de la oposición y del oficialismo.

relevantes de la crisis es el hecho de que los trabajadores del Teatro reciban un decimotercer sueldo, no hacen más que nublar la realidad del problema. Ésta es, simplemente, que la subvención del Estado vía Municipalidad de Santiago y Ministerio de Educación resulta insuficiente para mantener el proyecto y la actividad de los cuerpos estables tal y como están hoy constituidos”.³⁸⁷ Con una hábil construcción discursiva, Muñoz incluyó múltiples voces que alababan incansablemente la labor desarrollada por Andrés Rodríguez en los últimos veinte años en el Teatro Municipal, definiéndolo como una persona prácticamente irremplazable.³⁸⁸ En dicho reportaje, el ex alcalde de Santiago Jaime Ravinet afirmó: “la municipalidad no puede abortar ni destruir el proyecto del Teatro Municipal, que es la principal sede de la cultura artística chilena. Los cuerpos estables del Municipal son el seleccionado nacional porque congregan a los mejores artistas del país y mantener su calidad ha sido un esfuerzo considerable (...) Entregué el Teatro Municipal endeudado y Joaquín Lavín ha tenido que endeudarlo aún más, pero detener y trancar la rueda es una gran equivocación. Lo importante es mantener la fe y buscar financiamiento en los sectores público y privado”.³⁸⁹ Apelando a toda la legitimidad que podía conferirle a sus palabras sus cargos políticos anteriores, Ravinet afirmó que pedir la renuncia de Andrés Rodríguez y su equipo “es un profundo error porque son profesionales de prestigio y calidad. Su reemplazo es prácticamente imposible. Como ex jefe comunal y ex presidente de la Corporación del Teatro Municipal hago un llamado para valorar los grandes logros que el Municipal ha tenido en todos estos años”.³⁹⁰ A la luz de los hechos posteriores, resulta sorprendente comprobar la efectividad de la prensa como constructor social de una determinada realidad, que a fuerza de innumerables repeticiones adquiere carácter de verdad en el imaginario social.

³⁸⁷ Diario El Mercurio. Chile. 2 de noviembre de 2003

³⁸⁸ Jaime Ravinet, Cristián Navarrete, Marcia Haydée, Luz Lorca, Maximiano Valdés, Leo Nucci y Jorge Klastornick fueron citados en ese reportaje.

³⁸⁹ Diario El Mercurio. Chile. 2 de noviembre de 2003

³⁹⁰ Ibid

Desde una vereda discursiva totalmente opuesta, el diario La Tercera publicaba información que hacía evidente que las críticas hacia la gestión financiera del Teatro Municipal, que por esos días resonaban con fuerza en el Concejo no eran para nada recientes, sino que se habían presentado periódicamente a lo largo de la era Rodríguez. Ya en 1998 un informe reservado realizado por la consultora Price Waterhouse señaló que entre las razones de la crisis estaba el que “los cargos de director general y director artístico son ocupados por una misma persona”.³⁹¹ Por otro lado, el informe consideraba que entre las decisiones de la administración que habían generado mayores costos estaba el decimotercer sueldo que se les entregó a los trabajadores del Municipal desde principios de los 90: “El pago del decimotercer sueldo ha sido, en estricto rigor, la principal causa de la situación de déficit que presenta la corporación”.³⁹² Y continúa: “Otras de las críticas que se ha hecho a la administración apunta a gastos excesivos en los costos de las producciones y en cantantes extranjeros. Uno de los episodios que se menciona como ejemplo ocurrió en septiembre de 1999, cuando el Teatro Municipal arrendó en Francia la partitura de la ópera Carmen por una cantidad de cinco mil dólares, cuando este material también se podía adquirir en Miami por sólo 400 dólares, equivalentes a 250 mil pesos. Por si fuera poco, el director francés Alain Lombard consideró que estas partituras eran malas y abandonó el país sin siquiera dirigir la ópera”.³⁹³

A ese dilatado escenario de despilfarro y mala administración llegó Verónica González a principios del año 2002 con el objetivo preciso de sanear las deudas del Teatro, que en ese momento ascendían a 2.600 millones de pesos. Según ella misma indicó a la prensa, durante su corto período como directora de proyectos y gestión logró reducir los costos en 600 millones de pesos, subir la asistencia del público en un 58 por ciento y recibir mil millones en donaciones. Sin

³⁹¹ Diario La Tercera. Chile. 30 de octubre de 2003. Si bien el informe de la consultora argumentaba que “humanamente no se le puede exigir todo el tiempo que requieren ambas funciones a una sola persona”, también incide el hecho de que quien se encarga de la gestión artística no tiene por qué saber de gestión económica y viceversa.

³⁹² Ibid. A pesar de ello, ese beneficio aún permanece vigente.

³⁹³ Diario La Tercera. Chile. 30 de octubre de 2003

embargo, en un nuevo contexto de crisis alegado por la modificación a la Ley Valdés, no había muchos caminos a seguir, y en ese momento la opción que con mayor frecuencia se barajaba al interior de la Municipalidad era la renuncia de toda la plana ejecutiva. Seis días antes de que sesionara el directorio de la Corporación Cultural con el fin de decidir si se hacía o no efectiva dicha dimisión, Renato Sepúlveda declaraba a la prensa: "Mi impresión es que se debería aceptar la renuncia de los ejecutivos. No se puede seguir estrujando con dineros a la Municipalidad".³⁹⁴

A pesar de que Joaquín Lavín contaba con el apoyo de la mayoría de los concejales de la municipalidad, quienes estaban a favor de aceptar la renuncia de los ejecutivos solicitada por el mismo alcalde, el apoyo irrestricto a Andrés Rodríguez por parte de los miembros del directorio de la Corporación se hizo evidente los días previos a la decisiva sesión que definiría el futuro de la plana ejecutiva del Teatro Municipal, instalando así un escenario de lucha interna que se resolvería con la victoria del más fuerte. No es menor el hecho de que la mayoría de los miembros del directorio habían sido nombrados bajo la alcaldía de Jaime Ravinet, acérrimo defensor de Rodríguez y que en ese momento ejercía como Ministro de Vivienda. En ese contexto definitorio el mismo Ravinet declaró a la prensa: "Tengo una gran opinión de Andrés Rodríguez, quien gestionó la venida de figuras tan importantes como Plácido Domingo, Luciano Pavarotti y José Carreras gracias a su gran capacidad y sus contactos. Este es un teatro de primer nivel en Latinoamérica gracias a su labor. (...) Creo que Joaquín Lavín ha cometido un grave error al pedir su renuncia, pues está abortando un proyecto magnífico, está tirando la toalla justo cuando la economía chilena repunta".³⁹⁵ Acorde con su descalificativo y característico estilo, Ravinet afirmó con respecto al desempeño de Verónica González, directora de gestión del Municipal, "creo que ha hecho un gran esfuerzo, pero lamentablemente sus resultados han sido

³⁹⁴ Ibid

³⁹⁵ Diario La Tercera. Chile. 5 de noviembre de 2003

casi nulos”.³⁹⁶ Según la opinión de Ravinet, la solución a la crisis del Teatro seguía siendo la incorporación de fondos provenientes de las municipalidades de Las Condes, Providencia y Vitacura al financiamiento del Municipal: “Soy partidario de que cada una de estas alcaldías aporten por ley al menos mil millones de pesos”³⁹⁷, señalaba el ex alcalde de Santiago.

Desde el interior del directorio de la Corporación, María Cecilia Domínguez, presidenta de la Corporación de Amigos del Teatro Municipal también manifestaba su apoyo a Rodríguez afirmando: “Yo respaldo a Andrés Rodríguez. Me corresponde en calidad de presidenta de la Corporación de Amigos del Teatro. Pero esto no significa que desconozca la realidad de la Municipalidad”³⁹⁸. No sólo ella apoyaba la gestión del abogado, pues tal como señaló a la prensa el concejal Ricardo Zúñiga, “encumbradas personas del directorio del Municipal han llamado al alcalde de Santiago para presionarlo en favor de Andrés Rodríguez”.³⁹⁹

Tal como era de esperar, el directorio de la Corporación no aceptó la renuncia de los ejecutivos del Teatro, reafirmando a Rodríguez en su cargo. Ahora bien, ¿quiénes fueron las personas que llamaron a Lavín presionándolo a favor del Director general del Teatro? El maestro Fernando García tiene su propia versión de los hechos: “Cuando Joaquín Lavín se hizo cargo de la alcaldía a corto andar decidió sacar a Andrés Rodríguez. Todos supimos que estaban botando a Andrés. ¿Que pasó? El señor Claro llamó por teléfono a Joaquín y le dijo ‘tu no puedes sacar a Andrés Rodríguez, Joaquín, así que te ordeno que no lo hagas’. No le debe haber dicho en esos términos, no le debe haber ordenado nada, pero así fue”.⁴⁰⁰ Independientemente de si la versión de Fernando García es o no correcta, tres años después la prensa no tenía ningún inconveniente en publicar que Andrés Rodríguez “cuenta con el respaldo de la elite política de derecha y de poderosos empresarios. El propio Lavín trató de removerlo de su cargo, pero la esposa de

³⁹⁶ Ibid

³⁹⁷ Ibid

³⁹⁸ Ibid

³⁹⁹ Ibid. En efecto, en ese momento los empresarios Ricardo Claro y Andrónico Luksic formaban parte del directorio de la Corporación Cultural.

⁴⁰⁰ Entrevista a Fernando García.

Agustín Edwards y el fallecido empresario Andrónico Lucksic, entre otros personajes, anularon el accionar del ex candidato presidencial (...) La solicitud de renuncia no duró más de una semana, la gente bien del circuito nacional dio el espaldarazo preciso. Personajes como Malú del Río, esposa de Agustín Edwards; Juan Pablo Illanes, ex director responsable de 'El Mercurio', no se hicieron esperar, y en el influyente medio aparecieron cartas que alertaban la gravedad de la situación si Rodríguez se retiraba. También el fallecido Andrónico Lucksic, y empresarios como Máximo Pacheco, Mikel Uriarte y Fernando Barros anularían el accionar político ciudadano de Lavín".⁴⁰¹

Más de dos horas duró la reunión del directorio de la Corporación Cultural que convocó a Joaquín Lavín, Alan Mackenzie, Mikel Uriarte, Máximo Pacheco, Alfonso Swett, Carmen Luisa Letelier, Cecilia Domínguez y Enrique Barros. Al finalizar dicha sesión, junto con anunciar que no se había aceptado la renuncia de Andrés Rodríguez, el alcalde y presidente de la Corporación Cultural de Santiago, Joaquín Lavín, declaró que tras llegar a un acuerdo con el presidente Ricardo Lagos se determinó que el Teatro Municipal debía adquirir la categoría de teatro nacional a partir del año 2005, siendo respaldado económicamente por recursos del Estado, de privados y de otros municipios: "Hemos llegado a un acuerdo con el Presidente Lagos para que a partir del año 2005 el Teatro Municipal pase a ser un teatro nacional con financiamiento diferente y en que el aporte de la municipalidad sea razonable. Este carácter nacional obedece a la calidad y nivel del proyecto cultural que el teatro ha llevado a través de los años"⁴⁰², señaló.

De esa importante reunión también emanó la decisión de nombrar a Alan Mackenzie como vicepresidente del directorio de la Corporación Cultural, dándole como misión que decidiera en conjunto con Andrés Rodríguez quienes formarían parte del equipo que los

⁴⁰¹ Diario La Nación. Chile. 4 de junio de 2006

⁴⁰² Diario La Tercera. Chile. 6 de noviembre de 2003. Si bien se afirmó públicamente que la medida de convertir al Teatro Municipal en un teatro nacional pondría fin a la crisis que afectaba en ese momento al recinto cultural, eso no fue efectivo debido a que dicha propuesta comenzaría a regir recién a partir del año 2005. Es por ello que parte importante del financiamiento del Teatro en el año 2004 debió ser asumido nuevamente por la Municipalidad de Santiago, que ya en el primer mes del año le entregó 2.000 millones de pesos como subvención.

acompañaría en la supuesta nueva etapa del teatro. Jubilado y ex miembro de Price Waterhouse, Mackenzie estaba ligado al Teatro Municipal desde 1977, año en que asumió el mismo cargo con que fue designado en la reunión presidida por Lavín. Consultado respecto a la deuda de arrastre que tenía en ese momento el recinto operático, el nuevo vicepresidente de la Corporación se limitó a afirmar: “Desde hace un tiempo se ha incurrido en gastos que no están debidamente financiados y este año se produjo la crisis definitiva”.⁴⁰³

Las decisiones tomadas en esa decisiva reunión significaron el respaldo definitivo a la gestión de Andrés Rodríguez, quien apoyado en adelante por Alan Mackenzie desde la vicepresidencia de la Corporación no vería dificultado su poder de acción al interior del Teatro. En definitiva, la medición de fuerzas y la consiguiente readecuación de poderes al interior del Municipal devolvieron el *status quo* que reinaba en el recinto antes de la inesperada llegada de Verónica González.

Un mes después de que Rodríguez fuese confirmado en su cargo, la directiva del Teatro anunció una reducción de personal del orden de un 15%, contraviniendo así las declaraciones que la ex directora de gestión había dicho a la prensa mientras aún formaba parte de la plana ejecutiva del Municipal. González había afirmado que los despidos masivos no eran una opción válida para paliar la crisis financiera, puesto que según sus palabras, “no hay proyecto artístico y de teatro si es que no se cuenta con los artistas. En ese sentido, no puede haber despidos masivos. Si el Teatro Municipal continúa con su proyecto actual no puede prescindir de estas personas. A nivel artístico sí se pueden disminuir gastos excesivos en algunas producciones, pero los artistas básicos no pueden irse”.⁴⁰⁴

Claramente fundada en un criterio empresarial de reducción de gastos, la medida había sido ideada por el recién nombrado vicepresidente de la Corporación Cultural, Alan Mackenzie, y disimulaba la reducción de personal con un supuesto plan de retiros voluntarios. Justificando esa

⁴⁰³ Ibid

⁴⁰⁴ Diario La Tercera. Chile. 1 de noviembre de 2003

disposición en el déficit de \$2.000 millones con que la entidad enfrentaría la temporada 2004, Andrés Rodríguez desestimó las acusaciones de despidos encubiertos, masivos y forzados en todos los cuerpos estables que había denunciado Cristián Navarrete, presidente de la Federación de Sindicatos del Teatro Municipal, los que comenzarían a materializarse a partir del 30 de diciembre del año 2003. Cambiando totalmente el cariz de la situación, tanto Joaquín Lavín, alcalde de Santiago y presidente del directorio de la Corporación Cultural, como Andrés Rodríguez, director general de esta entidad, señalaron que se trataba de un plan de retiros voluntarios implementado por Alan Mackenzie que contemplaba una reducción de personal del orden del 15%. Con ello, a través de un burdo eufemismo la medida contravenía flagrantemente la promesa que el alcalde había hecho un mes atrás referente a que no iba a haber una reducción del personal. Ante esta situación, los artistas y trabajadores del Teatro intentaron boicotear el lanzamiento del programa "El Teatro Municipal en la Plaza de Armas" para enrostrarle al Alcalde que estaba faltando a las promesas contraídas. Mientras Rodríguez insistía en el carácter voluntario de los retiros, afirmaba además que la reducción permitiría renovar los cuerpos estables del Municipal, dando pie a una situación contradictoria si consideramos que el objetivo final era la reducción de personal.

Para Cristián Navarrete, la concreción de esta medida afectaría lo esencial del Teatro, que es precisamente sus cuerpos artísticos y los que hacen posible que ellos hagan su trabajo con normalidad. En declaraciones a la prensa, afirmó que "el retiro voluntario no existe porque se está conminando a la gente a irse" ⁴⁰⁵, pudiendo entenderse como voluntario solo en los casos en que las personas estuviesen de acuerdo con su nominación. Según él mismo informó, sólo en el área técnica 32 personas serían llamadas a retiro, mientras el coro sería reducido de más de

⁴⁰⁵ Diario El Mercurio. Chile. 27 de diciembre de 2003

70 personas a 60. La Orquesta Filarmónica, en tanto, sería obligada a perder de manera forzada a 14 integrantes.⁴⁰⁶

Dos días antes que acabara el año 2003, 41 trabajadores del Teatro Municipal fueron despedidos concretando de manera trágica el anuncio de reducción de personal que había hecho oficial el 15 de diciembre del mismo año Alan Mackenzie, vicepresidente de la Corporación Cultural. El despido provocó una manifestación pública en contra del alcalde Joaquín Lavín, la que se realizó en las afueras del Teatro durante dos horas. En esa oportunidad, Cristián Navarrete, presidente de la Federación de Sindicatos del Teatro Municipal, postuló que la medida “no posee ningún argumento artístico ni de otro tipo, sino que sólo justificaciones relacionadas con el bolsillo. Quieren una planilla más liviana, para congraciarse con el Estado y para que ellos pongan más plata”.⁴⁰⁷ Además de responsabilizar al alcalde Joaquín Lavín por los despidos, Navarrete recordó que la corporación que rige los lineamientos del Teatro está compuesta en su mayoría por empresarios tales como Ricardo Claro y Andrónico Luksic, y en consecuencia, “es un ente fantasma formado por gente que no tiene nada que ver con la cultura”⁴⁰⁸. El dirigente no descartó una amplia movilización durante los días siguientes para protestar en contra de la medida que terminó por marginar de sus funciones a 25 profesionales del área técnica, 24 de la administración, 14 de la orquesta, 10 del coro y tres del ballet, y es que a las 41 personas que fueron despedidas se sumaron otras 34 que se acogieron al retiro voluntario propuesto por la Corporación, “al que calificaron de ‘gracioso’ ya que nadie habría estampado su firma voluntariamente. ‘Nos pusieron entre la espada y la pared’, asegura Eliana Escobar, de 70 años, quien abandona el coro al que perteneció por 46 años. Ella firmó porque el plan de retiro le significaba un bono adicional de 7,5 por ciento del total que le debían

⁴⁰⁶ No es menor observar que esa fue la primera de una serie de olas de despido que afectaron a la Orquesta Filarmónica, lo que incidió directamente en la reducción de las obras del repertorio sinfónico que se podían realizar sin tener que recurrir necesariamente a la contratación de extras.

⁴⁰⁷ Diario La Nación. Chile. 30 de diciembre de 2003

⁴⁰⁸ Ibid

pagar en caso de ser despedida”.⁴⁰⁹ Efectivamente, quienes optaron por irse, obtuvieron un 7,5% extra sobre la indemnización, y eran en su mayoría personas próximas a jubilar.

Como una forma de bajarle el perfil a la situación, los directivos de la Corporación afirmaron que “esta disminución de personal no afectará la calidad de los espectáculos y que a partir de marzo se llenarán algunas vacantes y en caso de ser necesario, se contratará artistas para eventos puntuales”⁴¹⁰, precisando además que los despidos se harían por una única vez. De forma paralela, desde el departamento de relaciones públicas del Teatro Municipal emanó la explicación de que los recortes presupuestarios habían sido largamente conversados con trabajadores y artistas, y que dado que los mayores gastos de la entidad se concentraban en las remuneraciones, se había hecho imperioso reducir la planta estable. En efecto, producto de los despidos realizados, la Corporación se ahorraría \$585 millones de pesos en el año 2004, con lo cual esperaban atenuar en algo la deuda de arrastre del establecimiento que ya alcanzaba los \$2.100 millones. Sin embargo, una de las mayores críticas al proceso, además de que en él primaron los criterios económicos por sobre los artísticos, es que Alan Mackenzie, el encargado de negociar los despidos, argumentara la necesidad de reducir gastos por concepto de remuneraciones en circunstancias de que los altos ejecutivos de la Corporación habían mantenido sus elevados sueldos a pesar de la manifiesta crisis económica del Teatro, los que además de ser desproporcionados en relación a lo que percibía el resto de los trabajadores, también estaban acogidos al beneficio del treceavo sueldo. En efecto, en ese momento, Andrés Rodríguez, director general del Teatro, ganaba 7 millones mensuales bruto, y los ejecutivos que le seguían percibían entre tres y seis millones, mientras que los sueldos de los miembros del coro, por ejemplo, ascendían por contraste a los 500 mil pesos mensuales. Por todo ello, se solicitó que tanto Andrés Pinto como Andrés Rodríguez renunciaran al beneficio del treceavo

⁴⁰⁹ Diario La Tercera. Chile. 30 de diciembre de 2003

⁴¹⁰ Diario La Segunda. Chile. 30 de diciembre de 2003

suelo y redujeran su remuneración mensual, lo que según afirmó este último, estaba dispuesto a conceder.⁴¹¹

Después de haber ejecutado los despidos, y sin ningún tipo de control de gastos en cuanto a la programación, se informó que el presupuesto proyectado por el Teatro Municipal para el año 2004 ascendía a los 12.227 millones de pesos, a pesar de estar atravesando por una difícil situación económica y arrastrar una deuda histórica aún no resuelta. De esa cifra, el Municipio cubriría 1.650 millones de pesos como subvención directa, a lo que hubo de agregar 350 millones extra que fueron solicitados por el recinto municipal. La cifra de la subvención emanó de una sesión del concejo municipal, en la que se aprobó dicho aporte por cinco votos contra tres. Temerosos por el nuevo escenario, los concejales de la Concertación Marta Larraechea (DC), Juan Recabarren (PS) y Ricardo Zúñiga (PPD), quienes votaron en contra de la subvención, expresaron públicamente su temor de que ésta superara los 4.000 millones de pesos en el año 2004, y en tanto, el alcalde Joaquín Lavín reconocía que el aporte directo del municipio podría alcanzar los 3.000 millones. Lavín justificó esa cifra arguyendo que era necesaria para asegurar la continuidad del Teatro Municipal, y que 2004 era un año de transición tanto hacia la nueva institucionalidad cultural como a la futura fórmula de financiamiento propuesta para el Municipal a partir de 2005⁴¹².

El sueño de convertir el Teatro Municipal de Santiago en un Teatro Nacional

Tras finalizar un breve período de marcha blanca, a mediados del mes de abril del año 2004 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes presidido por el ministro José Weinstein

⁴¹¹ Sin embargo, según señaló una fuente de esta investigación, para el año 2006 el sueldo bruto de Rodríguez había alcanzado los 12 millones de pesos.

⁴¹² Para cubrir todos los costos extras entregados como subvención Teatro Municipal, la Municipalidad de Santiago debió hacer una operación de *leaseback* por 4.000 millones de pesos a ocho años plazo con el edificio que se ubica detrás del palacio consistorial y donde trabaja la mayoría de los funcionarios, para poder recuperar los 2.000 millones extras que subvencionó en 2003 y para poder entregar en 2004 similar cantidad fuera de presupuesto.

quedó orgánicamente constituido, pudiendo comenzar a operar en la sede establecida en Valparaíso. Con \$16.000 millones de presupuesto para ese año, la nueva institucionalidad cultural debía hacerle frente a una decena de iniciativas y problemas pendientes por resolver. Entre estos últimos se encontraban las nuevas modificaciones solicitadas a la Ley de Donaciones Culturales y el financiamiento del Teatro Municipal. Como consecuencia de la última crisis financiera que había aquejado al centenario recinto, se acordó la constitución de una comisión especial compuesta por el alcalde de Santiago, Joaquín Lavín; el director del Teatro, Andrés Rodríguez, el director de Presupuestos del Ministerio de Hacienda, Mario Marcel, y el propio ministro Weinstein, la que debería proponer el nuevo modo de financiamiento que comenzaría a operar a partir del año 2005. Luego de varios meses de trabajo, a finales de abril del año 2004 la comisión mixta dio a conocer el proyecto que se desarrollaría entre los años 2005 y 2010 en el Municipal, y que llevaba el rimbombante nombre de "Proyecto Nacional Teatro Municipal de Santiago". A pesar de plantear la idea de convertir al Municipal en un Teatro Nacional, esto no implicó un cambio desde el punto de vista administrativo, puesto que éste seguiría dependiendo de la Municipalidad de Santiago. La propuesta en cambio aludía por un lado, a diversificar sus fuentes de financiamiento, y por otro, a aumentar su presencia en todas las regiones del país, involucrando de paso a las ciudades de provincia a financiar en alguna medida dicho proyecto cultural, atendiendo a que el incremento de funciones en regiones y el ofrecimiento de otros servicios se haría a cambio de un retorno monetario de las respectivas municipalidades.

Según se informó a través de la prensa, "en lo esencial, éste fomentará la creación artística mediante bienales y concursos nacionales e internacionales, y generará una mayor cantidad de actividades en regiones, tanto docentes como de espectáculos. Además, se profundizará el trabajo de formación de nuevas audiencias, distribuyendo a través del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, más de dos mil entradas anuales para diferentes espectáculos

en el Teatro Municipal. De igual forma, se incentivará la actividad de los cuerpos estables - Orquesta Filarmónica de Santiago, Ballet y Coro Profesional- en talleres y charlas y se organizarán festivales musicales de ballet y ópera. Se profundizará el programa Crecer Cantando, llevándolo a todas las regiones del país y se creará e implementará el programa Crecer Danzando. También se proyecta establecer un día del Teatro Abierto, con ingreso libre de público que podrá asistir a ensayos de los cuerpos estables y apreciar el trabajo de los distintos talleres que funcionan en el recinto. Por último, se efectuarán mejoras tecnológicas en el Teatro Municipal, esenciales para desarrollar el nuevo proyecto, tales como la construcción de un escenario alternativo y salas de ensayo, además de mejorar la acústica y el sistema de climatización de la sala principal".⁴¹³

El convenio firmado por la Municipalidad de Santiago, los Ministerios de Cultura y Hacienda comprometió un aporte permanente de seis mil millones de pesos anuales para el Teatro Municipal a partir del año 2005, duplicando así el financiamiento estatal que percibía anteriormente. Tras la firma del convenio, el ministro Weinstein sostuvo que "este acuerdo nos permitirá pasar de una crisis a una gran oportunidad de crecimiento. No podemos olvidar que acá existía un problema serio de financiamiento y que hoy gracias a este trabajo conjunto y serio podemos cumplir con un viejo anhelo de mejoramiento para el Teatro Municipal".⁴¹⁴ El alcalde Lavín en tanto, agradeció especialmente la intervención del Presidente Lagos, pues había sido él quien, a finales del año 2003, había acordado con Lavín la creación de una comisión destinada a estudiar de qué manera dotar al teatro de los recursos necesarios para su subsistencia. Satisfecho con el convenio acordado, Lavín señaló que "acuerdos como éste permiten que el país se beneficie con proyectos trascendentes, que aúnan voluntades y que constituyen un aporte histórico al desarrollo cultural de Chile".⁴¹⁵

⁴¹³ El Mostrador. Chile. 21 de abril de 2004

⁴¹⁴ Diario El Mercurio. Chile. 22 de abril de 2004

⁴¹⁵ Diario El Mercurio. Chile. 25 de abril de 2004

En otros términos, el acuerdo alcanzado significaba un respaldo claro a la gestión realizada en los últimos años en el Teatro Municipal, que había sido tantas veces cuestionada con anterioridad. Así lo expresó Alan Mackenzie, vicepresidente de la entidad, al señalar: “Lo que nos da mayor tranquilidad es que el ministro José Weinstein y Hacienda nos sometieron a una revisión rigurosa para el Proyecto 2005-2010 y dijeron que no sólo está bien lo que hemos hecho, sino que por favor hagamos más de lo mismo. Entonces, nos sentimos tremendamente respaldados y Andrés (Rodríguez, director general del Municipal) recibió una carta de felicitaciones del propio Presidente de la República por la labor que desarrolla el teatro”⁴¹⁶. En definitiva, los únicos que al parecer no estaban conformes con el acuerdo alcanzado eran los trabajadores del teatro, quienes expresaron su molestia ante el proyecto a través de un comunicado emitido por la Federación de Artistas y Trabajadores del Teatro Municipal (Fedarte) en el que expusieron que nunca fueron consultados durante el desarrollo y elaboración del convenio.

Desde el punto de vista económico, el denominado “Proyecto Nacional Teatro Municipal de Santiago”⁴¹⁷ involucraría la participación del Ministerio de Cultura con 1.500 millones de pesos; la Municipalidad de Santiago con 2.500 y los municipios de Las Condes, Providencia y Vitacura con un total de 2.000 millones de pesos anuales. La forzada participación⁴¹⁸ de esas municipalidades fue justificada con la argumentación de que la mayor cantidad de público que asistía al Teatro provenía de ellas, las que eran además las comunas más ricas del país. Sin embargo, la propuesta no fue muy bien recibida por Cristián Labbé, alcalde de Providencia, quien incluso manifestó su desacuerdo públicamente enviando una carta a la prensa en la que criticaba el convenio. Ante ello, Joaquín Lavín afirmó: “Es razonable que los alcaldes traten de defender los ingresos de su comuna. Entiendo la carta. Pero al mismo hay que pensar que el

⁴¹⁶ Diario El Mercurio. Chile. 25 de de julio de 2004

⁴¹⁷ Los puntos principales de este proyecto pueden revisarse en el Anexo nº 11

⁴¹⁸ No es menor mencionar el hecho de que ninguno de los tres alcaldes afectados fue considerado al momento de plantear esa propuesta en el seno de la comisión encargada de evaluar el futuro del Teatro Municipal. De hecho, el alcalde de Providencia no tardó en expresar su disconformidad.

Teatro Municipal es un proyecto nacional, y me parece razonable que comunas de las cuales procede gran parte del público que viene al municipal contribuyan al acuerdo. Un 20 por ciento de los asientos del teatro son de Las Condes, un 12 por ciento de Providencia y un 10 por ciento son de Vitacura; que sumados al público de esta comuna representan el 50 por ciento del público que asiste al teatro. Me parece lógico que si vamos a hacer un esfuerzo nacional que sostenga al teatro en forma definitiva y permanente, ese esfuerzo sea compartido”.⁴¹⁹ No obstante la opinión de Lavín, la concreción de ese aporte dependía de una modificación a la Ley de Rentas Municipales, por lo que el éxito del convenio firmado requería de un consenso previo en el Congreso. En concreto, lo que se requería era incorporar indirectamente a la Ley de Rentas Municipales II en el convenio, puesto que los 2.000 millones de pesos extras previstos para el teatro saldrían de una mayor contribución de Las Condes, Providencia y Vitacura al Fondo Común Municipal.⁴²⁰

Sin embargo, el convenio suscrito entre el Ministerio de Cultura, de Hacienda y la Municipalidad de Santiago comenzaría a regir recién a partir de 2005, por lo que el financiamiento para el teatro durante el año 2004 debía seguir siendo asumido en gran parte por el municipio, que ya en enero de ese año había entregado 2.000 millones de pesos a su Corporación Cultural. La solicitud de 1.000 millones adicionales realizada en julio de 2004 provocó la molestia del concejo municipal, cuyos integrantes reclamaron la nula colaboración por parte de la Corporación “en la tarea de rebajar costos y, además, por la forma de ‘exigir la entrega de dinero’, sin detallar los ítemes. A la sesión del concejo asistieron Ana María Illanes y Omar Saffie, de la oposición, aparte del alcalde Lavín, y Marta Larraechea, Juan Recabarren y Ricardo Zúñiga, de la Concertación. Para los concejales oficialistas no cabe otra lectura que una ‘pésima administración’ de la corporación cultural en los últimos años, aumentando el déficit de 2

⁴¹⁹ Diario El Mercurio. Chile. 2 de mayo de 2004

⁴²⁰ El 1 de julio de 2005 fue publicada la Ley N° 20.033, más conocida como Ley de Rentas Municipales II. Con su puesta en vigencia, esta ley modificó diversas normas para incrementar los recursos económicos de los municipios. En concreto, su aplicación significó un aumento de \$56.000 millones para el Fondo Común Municipal y sus 345 municipios integrantes.

mil millones a 4 mil millones de pesos entre 2000 y 2004. Los concejales de oposición no se manifiestan públicamente, pero en privado tienen la misma convicción".⁴²¹ Joaquín Lavín, alcalde de Santiago y presidente del directorio de la Corporación Cultural, afirmó entender la posición de los concejales, pero aún así recordó que existía el compromiso de entregar 3.000 millones de pesos ese año, dejando en claro así su disposición a hacerlo a pesar de la molestia de los concejales. Como contraparte, Alan Mackenzie, vicepresidente de la Corporación, señaló: "Lamentablemente, el dinero que cuestionan es para pagar a nuestros cuerpos estables y todo recorte los afecta a ellos (...) A la orquesta, al ballet y al coro llegan los mejores músicos, bailarines y cantantes. Y nuestros excelentes técnicos están haciendo escuela en construcción escenográfica, iluminación, vestuario. Ciertamente, tener esta selección nacional implica un costo para el país, el que hoy absorbe mayoritariamente la Municipalidad de Santiago, pero a contar de 2005 ya no será así".⁴²²

A pesar de la molestia y las críticas del concejo municipal, la solicitud de traspaso de 1.000 millones de pesos para la Corporación Cultural fue aprobada, alcanzando así una suma de 3.000 millones de subvención municipal para el año 2004. Como una forma de contestar indirectamente a las críticas, Mackenzie afirmó en una entrevista concedida al diario El Mercurio que "originalmente, el requerimiento de subvención para el año 2004 era superior a \$4 mil millones. Conscientes de la dificultad que significa este monto para el municipio, y a solicitud del alcalde Joaquín Lavín, se desarrolló un programa de reducción vía disminución de gastos y aumento de ingresos."⁴²³ En enero de 2004, como consecuencia de las medidas tomadas, los

⁴²¹ Diario El Mercurio. Chile. 16 de julio de 2004

⁴²² Diario El Mercurio. Chile. 25 de julio de 2004. Es importante notar que en su argumentación Mackenzie retoma dos lugares comunes con respecto al Teatro: en primer lugar, utiliza la reiterada frase acuñada por Jaime Ravinet respecto a que en el Teatro Municipal se encuentra una "selección nacional" de los mejores artistas, y en segundo lugar, la afirmación de que todo recorte del presupuesto afectará invariablemente los ingresos de los cuerpos estables, nunca los de la plana ejecutiva, ni menos implicará una revisión de los costos que implican los montajes y la contratación de artistas extranjeros, o una gestión más eficiente de los recursos disponibles.

⁴²³ Según declaró el mismo Mackenzie, el programa de reducción del presupuesto programado para el Teatro pudo llevarse a cabo "a través de ahorros en los costos artísticos y de producción, mayor eficiencia en la gestión, aumento de patrocinios y mayores temporadas extraordinarias con espectáculos que han tenido un éxito relevante (flamenco, tango, comedias musicales o grandes artistas populares). Debemos tener presente que a fines del 2003,

requerimientos de subvención disminuyeron a \$3.600 millones. Y en julio, a \$3 mil millones. Esto significa \$1.000 millones menos respecto del monto originalmente estimado (...) los \$1.000 millones que recién aprobó el Consejo Municipal no es un aporte adicional, sino la diferencia que faltaba de la subvención, ya que para este año la Municipalidad de Santiago sólo nos había entregado \$2 mil millones".⁴²⁴

Es curioso el desparpajo con que Mackenzie se refiere a la suma de 2.000 millones de pesos, sobre todo si se considera el abismo a nivel cultural que en esa época aún subsistía entre las provincias y Santiago. Es válido traer a escena las palabras del pianista Roberto Bravo, quien en una entrevista publicada en 1997 en el diario La Época en que se le preguntó si estaban bien distribuidos los recursos existentes para cultura, declaró: "Me alteró la petición de 900 millones de pesos, hecha por el alcalde de Santiago, Jaime Ravinet, para el Teatro Municipal, porque la realidad que yo conozco a través de Chile es terrible. Nos cuesta tanto conseguir de repente 500 mil pesos para aportarle a la escuelita de música de Chaitén o empezar una campaña con 200 dólares para comprarle un piano a un niño de Temuco (...) Realmente me espanto, si a mí me dijeran que se le van a entregar 900 millones de pesos al Teatro Municipal para que todo su cuerpo estable se mantenga y se le suban los sueldos y se haga una mayor labor de extensión, si al mismo tiempo yo supiera que van 900 millones para las regiones y que en Copiapó van a tener el piano que no tienen, porque allí no hay ni un solo piano, y que van a darle apoyo a la orquesta de niños de Curanilahue, tal vez no estaría tan preocupado viendo una situación así".⁴²⁵ ¿Cómo se habría sentido Bravo si hubiese sabido que los requerimientos iniciales de la Corporación Cultural hacia la Municipalidad de Santiago en el año 2004 ascendían a los 4.000 millones de pesos?

la planta de trabajadores se redujo en 83 personas, significando un ahorro en remuneraciones para el año 2004 superior a \$400 millones".

⁴²⁴ Diario El Mercurio. Chile. 25 de julio de 2004

⁴²⁵ Diario La Época. Chile. 21 de septiembre de 1997

En la misma entrevista concedida al diario El Mercurio, Mackenzie respondió ante la mención de las recurrentes críticas a los gastos excesivos en la temporada de ópera internacional que “el que haya ópera de tan alta calidad permite excedentes que ayudan no sólo a disminuir la subvención, sino a ir en apoyo de actividades del Gobierno. Por ejemplo, 250 profesores de música verán ‘La Cenicienta’ gratis. Si pagan 200 mil pesos por ver a Julio Iglesias, no entiendo por qué el operático que entrega 80 mil pesos por su platea no puede exigir intérpretes de su gusto, sobre todo si con su dinero hace posible otras actividades. Si no existiera la temporada lírica internacional, las subvenciones deberían subir entre \$500 y \$700 millones al año. Cuando vienen figuras *top*, sea de ballet, ópera o música, este teatro hace negocio”.⁴²⁶ Más allá de dejar entrever su espíritu empresarial en esa respuesta, Mackenzie incurrió en una serie de imprecisiones que además de inducir a error van en contra de toda lógica. Por un lado, si el Municipal tenía en ese momento una deuda bancaria de más de 2.000 millones de pesos, ¿cómo era posible que sus espectáculos dejaran excedentes? Por otro lado, la afirmación de que el Teatro puede permitirse ir en apoyo de actividades del Gobierno gracias a los supuestos excedentes que dejan sus producciones es totalmente falso, puesto que la entrega de entradas gratuitas al Gobierno para diferentes espectáculos forman parte de las diversas contraprestaciones con que la Corporación estaba obligada a retribuir los aportes monetarios que recibía por parte del Estado. Siguiendo con su discurso, Mackenzie mezcla dos enunciados de distinta naturaleza al afirmar “si pagan 200 mil pesos por ver a Julio Iglesias, no entiendo por qué el operático que entrega 80 mil pesos por su platea no puede exigir intérpretes de su gusto, sobre todo si con su dinero hace posible otras actividades”, afirmación fuera de lugar considerando que los cantantes internacionales que se presentan en el Teatro no son escogidos en ningún caso de acuerdo a la opinión de los abonados. Por último, al afirmar que “cuando vienen figuras *top*, sea de ballet, ópera o música, este teatro hace negocio”, Mackenzie está contraviniendo la ley, en la medida en que una de las principales características de las

⁴²⁶ Ibid

corporaciones culturales –figura bajo la cual se inscribe el Teatro Municipal- es no tener fines de lucro.

Los 6 mil millones en subsidios públicos que aseguraba el convenio suscrito entre el Ministerio de Hacienda, de Cultura y la Municipalidad de Santiago, unidos a los más de 4 mil millones que se proyectaban como ingresos vía auspicios, donaciones, programas de itinerancia de los cuerpos estables, abonos, venta de entradas a los espectáculos y ventas de publicidad, prometían asegurar de un modo definitivo el normal funcionamiento interno del recinto cultural, que con su renovado presupuesto pretendía iniciar una nueva etapa de gestión y difusión. En efecto, a partir del año 2005, el Teatro Municipal asumiría como desafío llevar su trabajo artístico a todo Chile y con ello, pasar de los 150 mil espectadores a 525 mil en todo el país, lo que significaría un aumento de público del orden del 250 por ciento entre 2005 y 2010. Pero a pesar de las auspiciosas proyecciones, muchos puntos del ambicioso proyecto de revitalización del Teatro Municipal se fueron quedando en el camino, sin llegar nunca a concretarse. La optimización del equipamiento técnico, por ejemplo, idea que requería de la construcción de un nuevo escenario y cuatro nuevas salas de ensayo con el fin de aumentar las funciones de cada una de sus temporadas, nunca pasó de ser un mero proyecto.⁴²⁷

Teniendo muy presente el fantasma de las reiteradas crisis anteriores, lo que perseguía la nueva fórmula de financiamiento propuesta para el Teatro Municipal, y que empezó a regir en el año 2005 apoyada en un aporte estatal mayor y el compromiso de otras municipalidades, tenía por objetivo resolver en forma definitiva la inestable situación económica que había aquejado por años al recinto cultural. Entusiasmado con las proyecciones del acuerdo, Joaquín Lavín incluso se permitió declarar a la prensa: “A mí me deja muy contento el acuerdo como alcalde, porque

⁴²⁷ El proyecto contemplaba incluso la construcción de un edificio de cuatro pisos que tenía por objetivo albergar las nuevas salas de ensayo y un escenario alternativo. Supuestamente, dicho edificio comenzaría a construirse el año 2008 por el sector de calle Moneda, donde funciona actualmente la Escuela de Ballet. De haberse concretado, esas modificaciones hubiesen permitido ampliar en un 20% el número de espectadores en Santiago.

he podido dejar solucionada en forma permanente la situación del teatro".⁴²⁸ Sin embargo, ni los acuerdos alcanzados ni el sustento estable que significó el compromiso adquirido por la nueva institucionalidad cultural pudieron evitar que nuevas crisis estallaran al interior del Municipal.

Antes de concluir el relato de esta etapa del Teatro, vale la pena mencionar que la solicitud de renuncia que el alcalde Joaquín Lavín, movilizado por el Consejo Municipal, le hizo a Andrés Rodríguez, no expresaba únicamente el sentir al interior de la Municipalidad sino que de alguna manera canalizaba una percepción general en el medio ambiente artístico nacional. En efecto, el mismo año 2004 un grupo de artistas liderados por el director teatral Ramón Griffero presentó el proyecto "Un Teatro para el Bicentenario", que bajo el lema "Liberar al Municipal" también pedían la dimisión de Rodríguez. El comunicado emitido por los artistas señalaba: "Pedimos la dimisión de su actual director Sr. Andrés Rodríguez, que por más de veinte años y con un salario excesivo, ha mantenido un monopolio artístico sobre nuestro principal escenario, frustrando el desarrollo de una creación nacional contemporánea, realizando una gestión deplorable en relación a los recursos que dispone. Proponemos que la corporación se constituya con un Directorio 'Consejo artístico' representando nuestros principales valores, para llevar a cabo una dirección artística que, sin duda, potenciará nuestro Teatro Municipal, transformándolo en un lugar de creación de nuestras artes escénicas, promoviendo a nivel nacional e internacional los logros de nuestros artistas".⁴²⁹

Apelando a los altos montos de los aportes públicos acordados tras el convenio gestionado por Lavín y el presidente Lagos, los artistas que suscribieron al proyecto que buscaba que el "el teatro Municipal (Nacional) sea un teatro del siglo XXI, orgullo de la creación escénica nacional", afirmaron: "Nos alegramos que se destine esta cantidad de dinero de la sociedad chilena para el fomento y el desarrollo de nuestra cultura, pero esto mismo exige que quienes están a cargo de su dirección artística y gestión estén a la altura del esfuerzo de esta

⁴²⁸ Diario El Mercurio. Chile. 2 de mayo de 2004

⁴²⁹ Liberar el Municipal. Un teatro para el Bicentenario. Disponible en: <http://www.griffero.cl/municipal.htm>

inversión social. Deseamos un Teatro Municipal que sea lugar de nuestros creadores contemporáneos, como cuna de la difusión de nuestro patrimonio artístico. No es posible que su director lleve en la dirección de este teatro por más de veinte años, siendo elegido bajo un gobierno no democrático, habiendo llevado a déficit económicos y a huelgas a nuestro principal escenario, obstruyendo con su monopolio artístico el desarrollo de las potencialidades de nuestros creadores (...) El Teatro Municipal necesita de una nueva gestión para asumir la gran función que le toca cumplir. Nos parece una ofensa ética a quienes estamos comprometidos con el desarrollo artístico de nuestro país que el Sr. Rodríguez reciba un sueldo de siete millones de pesos al mes, salario superior al del propio Ministro de cultura y cuatro veces el del Alcalde de Santiago, cuando los propios consejeros nacionales y regionales encargados de las políticas culturales de nuestro país trabajan injustamente *ad honorem* en bien de la creación.

Proponemos la disolución de la actual dirección y directorio de empresarios y su reemplazo por concurso público de un consejo directivo compuesto por creadores, sin los vicios del pasado, quien asegurará la diversidad de la creación en este escenario, generando una política para fomentar y desarrollar una Ópera Nacional, y no solo un espacio que privilegia a los artistas extranjeros. La dirección del Teatro Municipal ha frenado así el desarrollo de muchos creadores nacionales, por ende el posicionamiento de nuestra cultura.

Deseamos transformar este importante escenario en un lugar donde nuestros Músicos, Directores de Escena, Coreógrafos, Diseñadores Escénicos, Artistas Visuales y Bailarines puedan desarrollar su profesión con medios que sólo el Teatro Municipal de Chile dispone y donde están ausentes la gran mayoría de nuestros creadores. Hagamos del escenario del Teatro Municipal un lugar donde puedan plasmar su creación en bien de la cultura del país.

Deseamos que las creaciones de este escenario tengan una difusión que no se limite a mínimas representaciones, impidiendo el conocimiento de éstas por el resto de los ciudadanos. En el consejo municipal anterior cinco concejales, incluidos tres de la alianza, han solicitado la

renuncia completa de la directiva. Es indispensable a su vez que el Consejo Nacional de la Cultura designe representantes en el directorio en proporción a los aportes que este otorga".⁴³⁰

A pesar de que importantes creadores de distintas áreas⁴³¹ suscribieron al proyecto "Un Teatro para el Bicentenario", ninguna de sus propuestas llegaron a concretarse.

Raúl Alcaíno y la reingeniería del Teatro Municipal

Tras vencer al candidato de la concertación Jorge Schaulson en una apretada disputa por el sillón edilicio, el empresario y ex conductor de TV Raúl Alcaíno asumió como el nuevo alcalde de Santiago el 6 de diciembre del año 2004. Como candidato independiente, había contado con todo el apoyo de Joaquín Lavín y los líderes históricos de la UDI para su campaña por la Municipalidad de Santiago, sin embargo, el escenario con el que se encontró Alcaíno al asumir su cargo no era nada esperanzador: el nuevo alcalde heredó un déficit cercano a los nueve mil millones de pesos⁴³² y la huella de un estilo populista "besaguaguas" al que el ingeniero nunca se adaptaría. Los intentos de Alcaíno por regularizar la situación económica deficitaria de la municipalidad dejaron al descubierto la mala gestión administrativa del presidenciable UDI. La vía que el nuevo edil tomó para remediar la situación fue recortar de forma considerable los planes de seguridad ciudadana e inversión social, de empleo y cultura, paradójicamente, temas a los que Lavín había destinado su mayor esfuerzo.⁴³³

⁴³⁰ Ibid

⁴³¹ Artistas visuales, coreógrafos, músicos, actores, compositores, directores de teatro, dramaturgos, diseñadores escénicos y otros profesionales suscribieron al proyecto.

⁴³² La existencia de esa deuda fue muy cuestionada en su momento, ya que entre los ingresos vía *leaseback* y la venta del agua entraron a las arcas municipales casi 15 mil millones durante el período de Joaquín Lavín. De hecho, durante toda su gestión, Lavín recaudó 81 mil millones de pesos, 20 mil millones más que los obtenidos por Ravinet en todo su período.

⁴³³ Al enfrentarse al tremendo déficit con que Joaquín Lavín había dejado la comuna de Santiago, Raúl Alcaíno optó por recortar en más de 350 millones de pesos los planes de seguridad ciudadana e inversión social, reducir el ítem "asistencia social" de 1.407 millones de pesos (del último año de Lavín) a 482 millones en 2005 y destinar un 34% menos de recursos para la higiene de las piscinas públicas y los edificios municipales. Además de ello, de los 49 establecimientos educacionales municipales que existen en Santiago, muy pocos recibieron inversión durante la gestión de Lavín, lo que obligaba a Alcaíno a inyectarles 35 mil millones de pesos para ponerse al día.

Pero más allá de eso, uno de los mayores dolores de cabeza del ingeniero sería sin duda el Teatro Municipal de Santiago. Como si todos los problemas municipales por resolver no fuesen suficiente, Alcaíno se encontró con que el Municipal tenía un déficit de 5.500 millones de pesos, y que la idea de Lavín de convertirlo en un Teatro Nacional para dividir su costo de mantención con otras entidades públicas, no había dado los resultados esperados por el retraso de la entrada en vigencia de la Ley de Rentas II.⁴³⁴ Según la propuesta de Lavín, el edificio de calle Agustinas vería aumentado su presupuesto con dos mil millones de pesos que recibiría de parte de las comunas de Providencia, Vitacura y Las Condes, lo que aún no había sucedido: mientras la Municipalidad de Providencia anunció que bajo ningún concepto daría dineros al Teatro, los alcaldes de Las Condes y Vitacura informaron que sólo podrían colaborar desde el próximo año, cuando sus ingresos se vieran incrementados por la entrada en vigencia de la Ley de Rentas II. La evidente falta de fondos y el anuncio del concejo municipal de que no estaría dispuesto a seguir entregando montos extraordinarios configuraban un oscuro panorama que daba anuncios de la proximidad de una nueva gran crisis, pero nadie se imaginaba las proporciones que ésta alcanzaría.

Corría el año 2005, y los dirigentes de los sindicatos del Teatro Municipal, agrupados en Fedarte, se encontraban inmersos en un proceso de negociación colectiva para acordar con la Corporación Cultural los términos del nuevo convenio. Al no llegar a un acuerdo entre las partes, nuevamente se había optado por ir a huelga, decisión avalada por la apabullante cifra de 190 votos a favor de un total de 200 emitidos. Según informó la prensa, “los funcionarios y cuerpos estables del Teatro Municipal han recalado que la actual administración de la corporación ha incurrido en derroche de recursos económicos, por lo que no entienden su negativa a mejorar remuneraciones y mantener beneficios que tienen poca incidencia en el presupuesto de la corporación, en relación con otros gastos”.⁴³⁵ Según la óptica de los trabajadores, era factible

⁴³⁴ Dicha Ley sólo se promulgó en junio de 2005

⁴³⁵ Diario El Mercurio. Chile. 1 de octubre de 2005

satisfacer sus demandas en consideración que el Municipal tenía asegurado, por un aporte proveniente de la Ley de Rentas II, los presupuestos anuales de 2006 a 2010. Sin embargo, la ley aún no entraba en vigencia y en la Municipalidad nuevamente se hablaba de que la situación financiera del Teatro Municipal era dramática, por lo que se necesitaban con urgencia los \$1.300 millones prometidos por dicha ley. No eran esos los únicos fondos que faltaban en las arcas del Teatro. Durante la gestión de Lavín como alcalde de Santiago se realizó un convenio de colaboración con las municipalidades de Vitacura y Las Condes con el objetivo de que ambas donaran al Municipal los ingresos percibidos por la publicidad instalada en las pasarelas de Avenida Kennedy, medida que en el año 2004 le significó ingresos del orden de los 800 millones de pesos. Sin embargo, el año 2005 Costanera Norte obtuvo la tuición de Avenida Kennedy, de manera que el Teatro no obtuvo más ingresos por ese concepto empeorando así su ya deficitaria situación financiera.⁴³⁶ El hecho de que en ese momento el Municipal le debiese 3 mil millones de pesos solo al sistema bancario era suficientemente elocuente, y en ese contexto, Alcaíno anunció públicamente que los sueldos de los trabajadores del Teatro estaban asegurados solo hasta el mes de septiembre. Eran los primeros días de octubre del año 2005.

La ruptura de la mesa de diálogo que mantenían la Corporación Cultural y los sindicatos del Teatro luego de que la Dirección del Trabajo asumiera como intermediario en el conflicto sólo sirvió para aumentar aún más la tensión, complicando así al alcalde que había ordenado evitar la huelga. En declaraciones a la prensa, los dirigentes de los sindicatos informaron el retiro unilateral de la Corporación Cultural de la mesa de negociación, denunciando así la “falta de voluntad” de la Corporación para resolver el conflicto y acusando de paso a Alan Mackenzie de “estar detrás del retiro unilateral de negociaciones”.⁴³⁷ Según explicó la dirigente sindical Loreto Mardones, Fedarte había hecho dos propuestas sobre reajuste de sueldos y condiciones de

⁴³⁶ No hay que dejar pasar el hecho de que las municipalidades de Vitacura y Las Condes apoyaran a Lavín en ese momento, puesto que no es en ningún caso algo azaroso. Muy por el contrario, dicho apoyo se debía a razones políticas, y es que no se podían permitir que el ex - candidato presidencial Joaquín Lavín fracasara estrepitosamente en su gestión como alcalde de Santiago.

⁴³⁷ Diario El Mercurio. 5 de octubre de 2005

trabajo, las que no encontraron ninguna acogida por parte de la Corporación. A pesar de ello, la amenaza de huelga no llegó a concretarse, y los empleados y artistas del Teatro firmaron el contrato colectivo 2005-2007. Aún así, el problema no estaba solucionado en ningún caso. Pocos días después Alan Mackenzie, vicepresidente de la Corporación Cultural de Santiago, aseguró que requerían de urgentes \$300 millones para pagar los sueldos de octubre, declaraciones que provocaron inquietud y molestia en la Federación de artistas del Teatro Municipal y extrañeza en el municipio de Santiago, que ya había hecho un aporte de 300 millones para costear los sueldos de septiembre. Según publicó El Mercurio, “la dirigente de Fedarte, Loreto Mardones, dijo que no entiende por qué Mackenzie afirma que los sueldos no están asegurados, ‘cuando venimos saliendo recién de una negociación colectiva en la que se nos dijo que no habría problema con las remuneraciones hasta fin de año’. Mardones va más allá, y critica lo que, a su juicio, es un manejo ‘poco eficiente e irracional de las platas del Teatro Municipal’”.⁴³⁸ Aludiendo a que con las nuevas disposiciones legales que entrarían en plena vigencia a partir de 2006 el Teatro Municipal tendría un presupuesto asegurado de \$6 mil millones de pesos, Mardones afirmó: “No hay ninguna institución sin fines de lucro que reciba tanta plata. Lo que pasa es que acá existe un verdadero saco roto”.⁴³⁹ Las declaraciones de la dirigente sindical desencadenaron una airada respuesta inmediata de Mackenzie, quien señaló: “Que ellos vengán a hablar de despilfarro no es nada más que un slogan del Partido Comunista”⁴⁴⁰, y tras explicar que de los 5 mil 300 millones que el Teatro gasta en remuneraciones, cerca de 5 mil se destinan a los artistas de Fedarte, agregó: “Molesta que hablen de despilfarro, cuando el gran gastadero de plata son ellos mismos”.⁴⁴¹ La ola de declaraciones cruzadas continuó con la intervención de Cristián Navarrete, presidente de Fedarte, quien afirmó: “Nos molesta que se diga que la causa del déficit sean los sueldos de los

⁴³⁸ Diario El Mercurio. 19 de octubre de 2005

⁴³⁹ Ibid

⁴⁴⁰ Ibid

⁴⁴¹ Ibid

trabajadores. Nuestra pregunta es a qué se debe realmente la crisis económica. Por supuesto que es importante tener artistas extranjeros, porque son un aporte para nosotros y para el público, pero quizás su cachet no es acorde con la situación del teatro. Además, aquí hay muchos gerentes con sueldos no menores. Queremos, en suma, que se redistribuya mejor el dinero".⁴⁴²

Por parte de la municipalidad, el concejal RN Álvaro Undurraga se mostró extrañado por las "nuevas exigencias" de la Corporación puesto que la semana anterior se había acordado un reacomodo del presupuesto, aprobando la inyección de \$300 millones al Teatro que se descontarían de lo asignado por el municipio en 2006. Undurraga afirmó a la prensa: "Ahora están pidiendo más. Pero el tema no es tan simple. Acá queremos ver más transparencia en la administración. El Teatro se está gestionando con criterios artísticos, y no financieros. Y ésa es una discusión que ya es hora de abordar"⁴⁴³. Por su parte, Mackenzie señaló que no se trataba de nuevas exigencias económicas, sino del cumplimiento de un acuerdo establecido con anterioridad.

En vistas de la tardanza en la aplicación de la Ley de Rentas II, y con el objetivo de ir en ayuda de las alicaídas finanzas del Teatro Municipal, el Gobierno había propuesto un proyecto de ley de artículo único con el objetivo de rebajar a la mitad, sólo por el año 2005, el pago que debían hacer las municipalidades de Vitacura, Las Condes y Providencia al Teatro. Una vez que se promulgara dicha ley, entrarían a las arcas del Municipal más de \$1.000 millones, suma que aumentaría al doble a partir del próximo año. Tras un intenso debate, el 18 de octubre de 2005 se aprobó en el Congreso un aporte de 35 mil UTM (poco más de 1.088 millones de pesos) por parte de los municipios mencionados. Mientras Las Condes y Vitacura se comprometieron a aportar las cifras de \$500 y \$250 millones, respectivamente, el alcalde de Providencia, Cristián Labbé, seguía negándose a destinar fondos al Municipal.

⁴⁴² Diario El Mercurio. 23 de octubre de 2005

⁴⁴³ Diario El Mercurio. 19 de octubre de 2005

No es menor que ninguno de los tres alcaldes hayan sido consultados sobre la medida de incorporar aportes de sus municipios a las arcas del Teatro Municipal, lo que fue producto de un acuerdo establecido en el período de Joaquín Lavín como alcalde de Santiago, pero que entraría en vigencia recién bajo el mandato de Raúl Alcalá. No es de sorprender entonces que ninguno de los tres nuevos alcaldes recibiera bien esta obligación legal, y así lo manifestaron a la prensa. Raúl Torrealba, alcalde de Vitacura, señaló: “Estoy absoluta, total e indignadamente en desacuerdo con lo que se hizo. No puede ser más persecutorio y más injusto, pero dado que se hizo y que es ley, nos vamos a allanar a ello y vamos a entregar el aporte al teatro, cuando recibamos los recursos. Yo tengo dos posibilidades. O entrego los recursos al Fondo Común Municipal o al Teatro. Y ya manifesté al alcalde Alcalá que lo que provenga de Vitacura yo se lo voy a entregar al Municipal, pero considero que lo que se hizo es la típica manera de hacer mal las cosas”.⁴⁴⁴ En tanto, su par de Las Condes, Francisco de la Maza, afirmó: “Tampoco me gusta esto que le endosen la responsabilidad de la cultura a los municipios. Yo creo que la responsabilidad de la cultura en un país es en primer orden del Gobierno, del Estado, y después, en forma subsidiaria, de los municipios. Con respecto de los problemas de este año, me parece que no corresponde que las municipalidades de Las Condes, Vitacura o Providencia contribuyan al financiamiento del teatro sin tener recursos para eso. Por lo demás, la propia ley orgánica municipal lo impide. Dice que cuando a las municipalidades se les asigna una nueva responsabilidad o una nueva tarea se les tiene que proveer estos recursos. Para el año 2005 a nosotros no nos han dado nada; por lo tanto, hay ahí un tema legal muy discutible”.⁴⁴⁵ El más indignado de los tres era Cristián Labbé, alcalde de Providencia, quien afirmó: “La mantención del Teatro Municipal pertenece a la Municipalidad de Santiago, y por una ley se nos obliga, en forma injusta, a hacerle un aporte. Quiero dejar en claro que nosotros nos oponemos a esto. No puede haber leyes exclusivas sólo para algunas comunas. El Teatro Municipal debiera ser

⁴⁴⁴ Diario El Mercurio. 23 de octubre de 2005

⁴⁴⁵ Ibid

financiado por el Estado, o por último, por todo el país. ¿Por qué se le aumenta la carga a sólo algunas comunas? Armaron una cosa torcida y turbia, para generar el aporte extraordinario. Yo ya decidí que no voy a mandar los recursos al teatro porque no corresponde. La ley me permite enviarlos al Fondo Común Municipal, y eso es lo que voy a hacer. No voy a entregar los recursos de los vecinos de Providencia así como así".⁴⁴⁶

No solo los alcaldes de Providencia, Vitacura y Las Condes estaban disconformes con la medida, pues el proyecto también encontró un justificado rechazo en la figura de algunos parlamentarios, quienes argumentaron que se estaba legislando para favorecer a una institución en particular, en vez de hacerse cargo de la discusión de cuál sería la forma de financiar la cultura en todas las regiones del país.

Más allá de que la normativa fuese aprobada en el Congreso, el problema de la falta de recursos para pagar los sueldos de octubre sobresalía como la punta de un iceberg que había sido negado por años: la evidente mala administración de los recursos, que en 2005 tenía sumido al Teatro Municipal en la peor crisis de los últimos años. Tal como escribió Juan Antonio Muñoz desde su tribuna en El Mercurio: "Otra vez tiembla el proyecto cultural chileno más importante de las últimas décadas y nadie parece querer tomar el sartén por el mango. La situación es crítica: faltan \$300 millones para pagar los sueldos de este mes de los cuerpos estables; tampoco hay dinero para noviembre ni diciembre; la deuda con el sistema bancario alcanza a \$3 mil millones; se deben mil millones a otros proveedores, y no se han pagado los impuestos retenidos (AFP, isapres) a los trabajadores por un monto de \$500 millones más. En este contexto pueden parecer nimiedades, pero además las agencias de viajes no están reservando los pasajes requeridos y los hoteles no quieren recibir a los artistas invitados".⁴⁴⁷

En ese mismo reportaje, Alan Mackenzie, vicepresidente de la Corporación Cultural de Santiago, explicó que para pagar los salarios de noviembre y diciembre "se ocuparía el sistema

⁴⁴⁶ Ibid

⁴⁴⁷ Diario El Mercurio. 23 de octubre de 2005

de la bicicleta, un clásico en el Municipal desde hace una década: los sueldos de esos meses se financiarán con la venta anticipada de abonos, lo que es harto peligroso en especial si la temporada 2006 está en suspenso".⁴⁴⁸

Tras conseguir que los alcaldes de Vitacura y Las Condes se comprometiesen a aportar \$700 millones y reasignar otros \$300 al Teatro desde el presupuesto municipal, Raúl Alcaíno designó a Fernando Rojas Ochagavía, secretario de Planificación Comunal, para realizar un estricto control de ese traspaso monetario, que no era más que un anticipo del presupuesto del año siguiente. Dando las primeras señales de su intención última de sanear de manera definitiva la situación financiera del Teatro, el edil puso de manifiesto que durante su período exigiría cambiar el modelo de gestión, de modo que "por lo menos, los ingresos asegurados deben pagar los costos de operación del Teatro".⁴⁴⁹

Ya en ese momento se empezó a hablar de la necesidad de realizar una reingeniería en el Teatro Municipal, concepto acuñado por Raúl Alcaíno que implicaba racionalizar la gestión del teatro adecuándola a su realidad presupuestaria, buscando lograr un compromiso entre la calidad artística y la realidad financiera. Contrariamente a lo que había sucedido con los alcaldes anteriores, Alcaíno estaba decidido a ponerle fin a la deuda de arrastre que mantenía el Teatro desde 1990, y que en 2005 ya había alcanzado los 5 mil millones. De ese monto, 3 mil millones eran compromisos a corto plazo con bancos, y el 30% de ellos estaba vencido. Sin duda, para lograr sanear la deficitaria realidad financiera del Teatro era necesario implementar una serie de medidas que modificarían de manera radical el modo de funcionamiento que había dominado en los últimos 20 años en el Municipal, lo que conllevaría inevitablemente tener que enfrentar un costo político que nadie había querido asumir.

El fracaso parcial de la fórmula de financiamiento para el Teatro planificada a fines de 2003 y comienzos de 2004 asociada a un plan de desarrollo de 2005 a 2010, obligó a la

⁴⁴⁸ Ibid. Es curioso que el propio Mackenzie revelase públicamente uno de los tantos sistemas de parche que utilizaban recurrentemente para enmascarar la ineficiencia de la administración de la cual formaba parte.

⁴⁴⁹ Ibid

Municipalidad de Santiago a adelantar \$600 millones de la subvención proyectada para el 2006 con el objetivo de pagar los sueldos de los trabajadores del Teatro correspondiente a los meses de septiembre y octubre, y de forma paralela, el Gobierno comprometió un aporte extraordinario de \$800 millones para solventar remuneraciones, deudas previsionales y otros gastos.⁴⁵⁰

A pesar de la ayuda proporcionada por esos importantes salvavidas, eso no era suficiente para saldar la deuda de arrastre, lo que unido a la persistente negativa del alcalde de Providencia a entregar fondos al Teatro y a la reducción de las donaciones privadas producto de la modificación de la Ley Valdés, se configuró un escenario que obligaba a Alcaíno a actuar. Una de sus primeras acciones fue apartar a Alan Mackenzie de su cargo de vicepresidente de la Corporación Cultural de Santiago, el cual ejercía desde el año 2003. “Estoy muy agradecido de Alan por su aporte desinteresado, pero tenemos una diferencia de fondo: él cree que no hay problemas de gestión y yo estoy seguro de que sí los hay”, declaró el alcalde y presidente de la Corporación Cultural, quien consideraba que el equipo liderado por Mackenzie y Andrés Rodríguez, director general del Teatro, había priorizado criterios artísticos descuidando materias importantes de administración, lo que produjo crisis periódicas al interior de la institución. En reemplazo de Mackenzie, Alcaíno instaló a Gonzalo Parot en la vicepresidencia de la Corporación Cultural encomendándole la misión de hacer coincidir la visión económica con la artística, y además, puso al ingeniero civil industrial Ricardo Hoffmann en la gerencia general del Teatro, marginando de ese modo a Andrés Rodríguez de todo tipo de decisiones de orden económico, y facultándolo solo para incidir en el ámbito artístico. Con todas esas acciones, si bien Rodríguez fue confirmado en su cargo de director general, Alcaíno redujo considerablemente su poder de acción al interior del Teatro. Además de esas modificaciones, el

⁴⁵⁰ Atendiendo a la evidente situación de crisis, el Presidente Lagos decidió entregar 800 millones de pesos como aporte extraordinario al Teatro Municipal, acompañando esta suma con un veedor designado por el ministerio de Hacienda que tenía por rol fiscalizar el destino de esos fondos. “Queremos tener certeza de que esta vez va a haber un plan de desarrollo administrativo y financiero, que no permita que en unos meses más se esté en la misma situación” afirmó el ministro de cultura José Weinstein, quien agregó: “Creemos que tiene que ser viable; una institución que tiene 11 millones de dólares, de partida tiene que tener una gestión responsable y eficiente”.

edil se encargó de formar un comité asesor *ad honorem* que tenía por objetivo aunar criterios de gestión y sensibilidad artística, buscando sustentar al Municipal en el tiempo.

Teniendo siempre en cuenta la premisa de que la programación debía adecuarse al presupuesto del Teatro y no al revés, como venía sucediendo hasta ese momento con la organización de grandes espectáculos sin contar con los fondos suficientes para costear los gastos involucrados, para Alcaíno todos los cambios implementados en su gestión como alcalde tenían por objetivo “compatibilizar el Teatro Municipal que Chile puede tener, con el que quiere tener”.⁴⁵¹

Bajo la premisa de que se trabajaba con un “producto” cultural, inevitablemente la reingeniería de Alcaíno afectaría también la esfera artística, en la medida en que el alcalde era un convencido de que el Teatro Municipal debía funcionar como una empresa en lo financiero y administrativo, decisión que inevitablemente trajo costos artísticos asociados. En ese marco, el énfasis en aumentar la productividad chocaría forzosamente con los intereses defendidos por los sindicatos del Teatro, y si bien los trabajadores negaban que existiesen rigideces laborales o regalías excesivas para los cuerpos estables, lo cierto es que había ciertas cláusulas que atentaban en contra el rendimiento del teatro y rigidizaban el funcionamiento artístico, pero por otro lado, todos los beneficios de los que gozaban los cuerpos estables habían sido adquiridos a lo largo de los años como fruto de las negociaciones colectivas que se empezaron a realizar durante la década de los 90. De todas formas, lo cierto es que el alcalde estaba decidido a reducir los costos de operación del Teatro, y mientras los sindicatos opinaban que los ajustes debían hacerse apuntando a los altos sueldos de la plana gerencial y directiva, Alcaíno también pensaba seriamente en la reducción de los cuerpos estables, y de hacerse eso efectivo, la opción era recurrir a la contratación de artistas externos cada vez que se requiriese. La idea de Alcaíno se fundaba en la comprobación de que el modo de funcionamiento de la planta de trabajadores dejaba muchos tiempos libres que algunos aprovechaban para hacer trabajos

⁴⁵¹ Diario El Mercurio. Chile. 28 de noviembre de 2005

externos, “desde escenografías para canales de televisión, hasta funciones de otras municipalidades o coros para matrimonios”⁴⁵². Sin duda, cualquier cambio drástico a los reglamentos de los contratos colectivos generaría inmediatamente presiones sindicales y medidas de fuerza tales como las huelgas, lo que provocaría un costo político y de imagen para el alcalde de Santiago. Sin embargo, la gran diferencia con las conducciones municipales anteriores radicaba en que Raúl Alcaíno no albergaba ningún tipo de pretensiones políticas, por lo que estaba dispuesto a asumir cualquier costo con tal de lograr sus objetivos.

Ernesto Ottone, director ejecutivo de Matucana 100, fue una de las personas llamadas a formar parte del consejo consultivo asesor que designó Alcaíno para tratar el tema de la crisis del Teatro Municipal. Con una basta experiencia en la dirección de instituciones culturales tanto en Chile como en el extranjero, Ottone siempre refutó a quienes defendían la permanencia de Andrés Rodríguez a la cabeza del Municipal, apoyando su opinión en el hecho de que “se solía decir que artísticamente lo que se hacía era intachable, aunque administrativamente había problemas graves. Sin embargo, no creo que una gestión se pueda medir solamente a partir de lo artístico. En ninguna parte del mundo funciona ese solo criterio”.⁴⁵³ Por otro lado, y tal como señala el actor, “lo importante es la institución”.

Según él mismo relata, en las dos primeras reuniones del consejo consultivo se realizó una descripción tanto del problema de deudas acumuladas como del problema de la gestión, con el objetivo de dilucidar cuáles eran las alternativas reales que se podían barajar como posibles soluciones. Dentro de los puntos a discutir que se mencionaron fue la excesiva cantidad de funcionarios que tenía el Teatro, que por esa época ascendía a 470 personas, la revisión de los contratos colectivos que regían para los cuerpos estables, el mal uso de las licencias médicas, que eran recurrentemente utilizadas para extender los períodos de inactividad de los trabajadores, el aumento de costos que significaba la contratación constante de personal

⁴⁵² Ibid. Una fuente de esta investigación que pidió que su nombre fuese reservado aseguró que esos tiempos ociosos eran utilizados incluso para tomarse vacaciones en el extranjero.

⁴⁵³ Diario La Tercera. Chile. 7 de junio de 2006

adicional para suplir las ausencias, la gran cantidad de personal administrativo y la mala ocupación del espacio al interior del Teatro. En concreto, junto con bajar el nivel de deudas, el objetivo principal de esta comisión era buscar darle una mayor rentabilidad tanto a la infraestructura como a los cuerpos estables, lo cual inevitablemente requeriría de medidas drásticas. “El alcalde planteó en ese momento que como no tenía mayores expectativas de un segundo mandato, quería solucionar esto en el mandato que tenía tratando de disminuir un poco las deudas”, señala Ottone, confirmando así la hipótesis de que la carencia de pretensiones políticas había permitido a Alcaíno un margen amplio de acción al interior del municipio en el entendido de que estaba dispuesto a asumir los costos políticos que causaran sus medidas.

“En ese comité había algunos que sosteníamos que no había millones de caminos y uno de los caminos era cerrar el teatro por un tiempo para poder pagar todas las indemnizaciones y volver a rearmar esto. Yo siempre fui de la idea que había que cerrar el Teatro Municipal durante un año. No había otra fórmula a menos que se buscara un acuerdo con los trabajadores en el sentido de maximizar un poco lo que se hacía”, recuerda Ottone. Sin embargo, la idea del cierre temporal nunca se hizo efectiva porque se pensaba que eso afectaría en un grado muy alto la imagen del Teatro, argumentando además que ya había compromisos adquiridos con el público. Por contraste, Alcaíno nunca dejó de considerar la idea de una eventual reducción de los cuerpos estables, lo que terminó por hacerse efectivo en enero de 2006 con el despido de 44 personas. Sorprendidos con la medida, Cristián Navarrete y Loreto Mardones, presidente y dirigente de Fedarte respectivamente, declararon no encontrarle una explicación a los despidos en circunstancias que el Gobierno había asegurado un financiamiento estable para el Teatro hasta el año 2010. Junto con afirmar que “el Gobierno avala una mala administración que históricamente ha sido deficitaria”, los dirigentes señalaron: “se ha asegurado un financiamiento y lo primero que se hace es despedir a trabajadores, muchos de ellos con sueldos no superiores a \$152 mil, que no van a generar grandes ahorros y tampoco se toca a los administrativos con

sueldos altos".⁴⁵⁴ Si bien las proyecciones del alcalde no superaban un porcentaje de reducción de personal del orden del 10%, según los cálculos de los dirigentes, "el coro y la orquesta sufrieron el despido de 14,2 por ciento de sus plantillas, con 9 y 14 exonerados, respectivamente, y los administrativos 'secundarios' que eran 52 quedaron en 34".⁴⁵⁵

En tanto que la Corporación informó a la prensa que "el directorio presidido por el alcalde de Santiago ha tomado la decisión de ajustar el Teatro Municipal a su presupuesto y el proceso de desvinculación es una de las medidas tomadas"⁴⁵⁶, también se llevaron a cabo medidas de otra índole tales como realizar una reforma a la programación, incorporar una gestión comercial, captar más ingresos privados, renegociar la deuda con el sistema bancario y realizar un ajuste en todos los gastos que signifiquen producción de las obras. En efecto, el cambio de *Lady Macbeth de Mtsenk* de Dimitri Shostakovich por *Elektra* de Richard Strauss fue un ejemplo de los cambios operados en la programación, mientras que la reutilización de escenografías antiguas también se empezó a poner en práctica durante esa época.

A pesar de que Andrés Rodríguez afirmara que con la reducción de la planta de artistas el Teatro no quedaría inhabilitado para montar grandes óperas, y que la orquesta sería capaz de funcionar adecuadamente con 78 músicos, eso no era cierto en ningún caso, y aunque se prometió que se llenarían algunas vacantes ello no ocurrió más que bajo la figura de contrataciones ocasionales. Tras hacerse pública la medida de los despidos, los sindicatos afectados iniciaron movilizaciones tendientes a revertir dicha acción, externalizando el conflicto saliendo a protestar a la calle sin conseguir nada con esa medida.

Tres meses más tarde, una nueva amenaza de paro rondaba en el Teatro. Junto con denunciar una serie de incumplimientos de parte de la Corporación, tanto la Orquesta

⁴⁵⁴ Diario El Mercurio. Chile. 4 de enero de 2006. En efecto, entre los exonerados figuraban empleados de mantención, de sala, integrantes del coro, profesores de canto e integrantes de la orquesta. De todos los cuerpos estables, la que resultó ser la más afectada con esta reorganización exigida por el alcalde de Santiago y presidente de la Corporación Cultural, Raúl Alcalá, fue la Orquesta Filarmónica.

⁴⁵⁵ Ibid. En definitiva, tras el despido de 44 personas, 400 funcionarios, entre artistas y administrativos, quedaron en la planta del Municipal.

⁴⁵⁶ Ibid

Filarmónica como el Coro Profesional del Teatro se declararon en paro como medida de protesta a una notificación enviada por Ricardo Hoffmann, gerente general del Teatro a Cristián Navarrete, presidente de Fedarte, donde le informaba que si recurría nuevamente a medidas de fuerza se solicitaría la autorización para poner término a su contrato de trabajo. La causa de esa carta que fue calificada como una amenaza por los dirigentes sindicales, había sucedido unos días atrás, cuando Navarrete interrumpió el ensayo general con público del *Réquiem* de Mozart para leer una proclama con reivindicaciones sindicales. Lo concreto en ese momento era que de concretarse el paro anunciado, se pondría en peligro no sólo la realización del tercer concierto de la temporada, sino que también la preparación de la ópera *Otello*, que tenía como fecha de estreno el 20 de mayo.

Dentro de los incumplimientos que denunciaron los dirigentes sindicales para justificar el paro, señalaron que “se ha dejado de pagar dineros de los trabajadores correspondientes a cotizaciones provisionales, dineros por descuentos para el pago de créditos de cajas de compensación y los impuestos de los trabajadores’. Al respecto, Andrés Rodríguez señaló que la Corporación ‘nunca ha dejado de cancelar los sueldos a sus funcionarios’ y que en el tema provisional se ha actuado de manera legal al declarar las cotizaciones. ‘Naturalmente en un contexto de crisis de caja, las cotizaciones no han sido enteradas, pero su regularización es perfectamente manejable’”.⁴⁵⁷

Si bien el conflicto suscitado entre la Corporación y los sindicatos del coro y la orquesta obligó finalmente a cancelar el tercer programa oficial de conciertos, tras una larga reunión que se extendió por más de siete horas, ejecutivos y artistas llegaron a un acuerdo que permitió que ambos cuerpos estables retomaran sus labores a pocos días de iniciado el paro. En dicha reunión participaron los presidentes de los sindicatos involucrados, más Andrés Rodríguez, director general del teatro; Andrés Pinto, director de Cuerpos Estables, y Ricardo Hoffmann, gerente general. Según el comunicado de prensa emanado desde del Teatro, “ambas partes

⁴⁵⁷ Diario El Mercurio. Chile. 27 de abril de 2006

acercaron posiciones, intercambiando información esencial que ha permitido limar diferencias y llegar a acuerdos, a pesar de las dificultades financieras que ha debido sortear el Teatro Municipal desde mediados del año 2005 y que motivaron el retraso en el cumplimiento de algunas obligaciones de contrato colectivo".⁴⁵⁸ Según informó *El Mercurio*, los puntos acordados dicen relación con la normalización de los pagos pendientes de AFP e Isapres, la entrega de ropa de trabajo, accesorios de mantención y repuestos para los instrumentos de la orquesta, la revisión del reglamento interno de la Filarmónica y los concursos pendientes para llenar vacantes de esa agrupación, entre otros. En ese momento y tras la rápida solución del conflicto, nada permitía presagiar que poco tiempo después se desencadenaría la peor crisis artística que había enfrentado en su historia el Teatro Municipal de Santiago.

Las bambalinas de la reingeniería de Alcaíno

Mucho se habló en la prensa de las medidas tendientes a una disminución de los costos operacionales que contemplaba el proyecto de reingeniería iniciado por Raúl Alcaíno al interior del Teatro Municipal. La rentabilización del sistema de abonos, la reestructuración de la planta directiva producto del ingreso de Ricardo Hoffmann y Gonzalo Parot al directorio, la disminución en un 10% de la planta de trabajadores del Teatro, la racionalización de los recursos y la adecuación entre los criterios artísticos y las posibilidades financieras de la institución fueron los temas abordados por la prensa. Sin embargo, parte importante del plan de racionalización del alcalde nunca fue difundido públicamente, a pesar de que conllevó profundas reformas al modo de funcionamiento que regía en el Teatro hasta ese momento, permitiendo con su ejecución frenar de modo importante la creciente acumulación de deudas del Municipal.

La inserción de Ricardo Hoffmann a la planta de ejecutivos del Teatro Municipal fue impuesta por Raúl Alcaíno, y a pesar de que el período del alcalde ya terminó, Hoffmann

⁴⁵⁸ Diario El Mercurio. Chile. 29 de abril de 2006

mantuvo su puesto al interior de la Corporación, y es que al parecer, la logrado sanear de manera considerable la situación financiera del Teatro. Tal como afirma, cuando él llegó a la gerencia del Municipal, “el Teatro vivía una crisis completa. Una crisis financiera que tenía más de seis mil quinientos millones de pesos en deudas, es decir la totalidad de su pasivo vencido. Con deudas en los bancos, con proveedores, con impuestos, con leyes sociales, de más de ocho meses. Es decir, el banco estaba técnicamente quebrado. Ese era un tema y lo otro era que tenía una crisis de funcionamiento, de gestión, que desembocó en esa crisis financiera. Por lo tanto, por un lado había que solucionar el tema financiero y por el otro, hacer más eficiente al Teatro. Para eso hubo que hacer un cambio profundo, es decir, cambiar el funcionamiento interno de los cuerpos artísticos, de modo que el Teatro pudiera generar los flujos que necesitaba para pagar sus deudas y vivir en forma normal”.⁴⁵⁹ El ingeniero no puede dejar de deslizar una crítica a la gestión anterior: “Uno no puede vivir en la utopía desapegándose de la realidad financiera porque sino se colapsa. El Teatro es una institución sin fines de lucro. ¿Qué quiere decir sin fines de lucro? Que no reparte dividendos, que no hay accionistas que retiren todo lo que se genere y reinvierte, pero obviamente tiene que funcionar como una empresa privada en el sentido de la eficiencia de la gestión, porque sino se entra en crisis de nuevo y muere el teatro, es decir Santiago se queda sin Teatro”.

A pesar de lo que se quiso imponer a través de la prensa, las causas de la deuda histórica que tenía el Teatro no eran únicamente las múltiples regalías de la orquesta, sino también y principalmente un modelo ineficiente de gestión y un constante despilfarro de los recursos. Para solucionar los problemas de gestión, y como ya vimos en las páginas precedentes, Alcaíno impuso un gerente general al interior del Teatro y un vicepresidente en el directorio de la Corporación Cultural, disminuyendo así ostensiblemente el poder de Andrés Rodríguez al interior de la institución. Sin embargo, aún quedaba pendiente el tema de la

⁴⁵⁹ Entrevista a Ricardo Hoffmann realizada en el Teatro Municipal de Santiago en diciembre de 2008

dilapidación de los recursos, práctica habitual en el Municipal hasta ese momento y que era transversal a todas las actividades del Teatro. A este respecto, uno de los tantos temas que se tocaron en la comisión asesora del alcalde fueron las representaciones en el exterior: "Andrés Rodríguez viajaba mucho con fondos de la Corporación. Generalmente lo invitaban de jurado pero el Teatro Municipal tenía que pagar los viáticos", señala Ernesto Ottone. Y agrega: "Tenía un viaje donde él era jurado en Viena y ahí Alcaíno le dijo 'ningún problema, vaya, pero a usted lo invitaron como Andrés Rodríguez, no como director del Municipal, por lo tanto yo no puedo pagarle el sueldo y además pagarle el viático. Vaya, vaya por sus propios medios'. Entonces él le discutió que no, que históricamente le habían pagado eso, que todos los años iba, y el alcalde le dijo 'bueno pero este año no va a poder ser porque estamos endeudados hasta el cuello y no podemos financiarlo. Usted quiere ir, ningún problema, pero tiene que pedir los días administrativos y se lo vamos a descontar del sueldo'".⁴⁶⁰

No sólo Rodríguez viajaba a expensas de la Corporación Cultural. En uno de sus viajes a Europa, el profesor Hanns Stein pudo comprobar personalmente el rumor de los grandes y onerosos viajes que los altos funcionarios del Teatro realizaban con recursos que en gran parte eran estatales: "Cuando yo estuve en Berlín me encontré en la calle con Bernardo Trumper, que en ese momento era el jefe del área técnica del Municipal. Yo le dije 'Bernardo ¿que estás haciendo aquí?', 'me mandaron del Teatro a ver unas maquinarias para la iluminación'. '¿Y donde estás?' Me nombró un hotel y yo le dije: ¿en ese hotel estás tú?! Hasta donde yo sé en ese hotel solo se alojan los sultanes del Medio Oriente de países petroleros y altos funcionarios de la ONU, porque es lo más caro que hay. Él me dijo 'qué *querís*, como Andrés se aloja en este hotel, entonces a mí también me alojan en este hotel'".⁴⁶¹

Stein no es el único que vivió ese tipo de experiencias. Darwin Rodríguez, ex clarinetista de la Orquesta Filarmónica, relata: "Yo estudié en Boston unos años y me coincidió una vez con

⁴⁶⁰ Entrevista a Ernesto Ottone

⁴⁶¹ Entrevista a Hanns Stein

un concurso para la Orquesta Filarmónica de acá. Vi en el Conservatorio el aviso del concurso y fui a mirar. Me encontré con el director de la orquesta y con el director de los cuerpos estables del Teatro y bueno, después del concurso los acompañé al hotel. Tú no podías creer en el hotel que estaban: el hotel más caro del Boston, un palacio enfrente de un parque increíble. Yo me quedé realmente sorprendido de la vida que se dan estos tipos cuando salen de acá”.⁴⁶² Y agrega: “La secretaria personal de Andrés Rodríguez, que también la despidieron, me contó que en París él se iba a un hotel que cobraba mil euros por noche. A Andrés Rodríguez le pasaban dos tarjetas de crédito abiertas para que saliera de viaje, y todo con cargo al Teatro Municipal. También él paga una contratapa de una revista de ópera en Francia, con un aviso del Teatro Municipal de Santiago, en el que aparecen los títulos, y abajo dice: Andrés Rodríguez Pérez, director. ¿Cuánto sale publicar en una contratapa de una revista de ópera? Y uno se pregunta para qué, si nadie va a venir de Francia a ver una ópera aquí. ¿Por qué hace eso? Porque el tipo se hace carrera así”.⁴⁶³

Alcaíno no estaba dispuesto a seguir derrochando recursos de esa manera, y como era de esperar, la firme posición del alcalde creó fricción con la dirección del Teatro, que por primera vez veía cuestionadas sus propias regalías. Según relata el mismo Ottone, durante la gestión de Raúl Alcaíno Andrés Rodríguez tenía agendados ocho viajes con cargo a la Corporación, de los cuales solo pudo realizar dos. Molesto, el directivo presentó su renuncia, la cual no fue aceptada por el directorio de la Corporación por diversos motivos. “En el período que yo estuve, Andrés Rodríguez renunció y no se le aceptó la renuncia porque no se podía pagar lo que sale su indemnización. Él tiene un contrato con duración indefinida desde la época de Pinochet, sin tope y con acumulación de años de servicio. En ese momento se hablaba que la indemnización salía más de 350 millones de pesos, por lo tanto esa acción no se toma”, relata Ottone. “Yo seguía pensando que era más fácil aceptar una renuncia, pagar 380 millones de pesos en

⁴⁶² Entrevista a Darwin Rodríguez

⁴⁶³ Ibid

indemnización, que además Rodríguez estaba dispuesto a negociar y rebajarla a 200 millones y tanto. En mi propuesta siempre estaba la renuncia del cuerpo estable entero para poder hacer uno nuevo y más reducido, y la renuncia de la dirección porque yo creía que ahí se podía resolver el problema más agudo. Pero la solución vino por ponerle contrapartes a Andrés Rodríguez para que no tuviera el poder absoluto”, agrega el actual director ejecutivo de Matucana 100.

Sin embargo, no era solo por un tema de dinero que no se aceptó la renuncia de Rodríguez. Tal como afirma Ottone, “el miedo que tenía Alcaíno -ese era el único miedo que tenía y lo discutimos varias veces- era que a lo largo de todos estos años la gran mayoría de los contratos de Rodríguez eran personales, lo cual es absurdo porque él representaba a una institución, no trabajaba para él, entonces el miedo era que si renunciaba qué iba a pasar con las futuras programaciones. Efectivamente en Chile no hay nadie que tenga mayor nivel de contactos a nivel internacional en la ópera, en la música ni en el ballet y eso es verdad: no hay nadie, porque nunca preparó a nadie más”.⁴⁶⁴

Por otro lado, había otro factor que considerar, y es el poder que los miembros del directorio tenían para aprobar o no las medidas propuestas por el alcalde. Compuesto en su mayoría por empresarios y personas cercanas a Rodríguez, el directorio de la Corporación Cultural le otorgaba un apoyo irrestricto a su gestión. Baste recordar que cuando en 2003, el entonces alcalde de Santiago Joaquín Lavín se atrevió a pedirle la renuncia, debió retroceder por el apoyo que Rodríguez recibió tanto de los miembros del directorio como del consejo asesor de la Corporación Cultural, la mayoría empresarios o altos ejecutivos del sector privado. Entre los directores de esa época figuraba el empresario Ricardo Claro, dueño de Megavisión; el abogado Enrique Barros, miembro del consejo consultivo del Centro de Estudios Públicos; el abogado Matías Pérez Cruz, presidente de Gasco y también primo de Rodríguez, y Mikel Uriarte, gerente general de Cruz del Sur Seguros de Vida y presidente de la Asociación de Aseguradores. Entre

⁴⁶⁴ Entrevista a Ernesto Ottone

los asesores estaba Juan Pablo Illanes, asesor de la presidencia del diario El Mercurio, y Malú del Río de Edwards, esposa del director del mismo medio y además tía en segundo grado de Rodríguez. La situación no había cambiado demasiado en 2006, y de hecho, la única persona de ese directorio que realmente tiene algo que ver con la música es Carmen Luisa Letelier. La cantante lírica y profesora de la cátedra de canto de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile señala: “El único músico ahí soy yo, las otras personas son grandes empresarios, estos que saben manejar las cosas, y son los que ponen plata. Sino fuera por la plata que pone la Nestlé, o que ponía Ricardo Claro, o Gasco, olvídate, el Teatro Municipal no podría funcionar. Gracias a ellos se mantiene el esplendor del Teatro Municipal, o sino tendría que limitarse a ser una cosita modesta”.⁴⁶⁵ A pesar de ser una profesional del ramo, Carmen Luisa no tiene ninguna injerencia en la definición de los programas líricos de cada temporada, porque para eso hay un comité artístico que maneja la dirección del Teatro. “Es un poco raro, yo estoy ahí por los músicos, porque alguien tiene que estar abogando por la voz de los músicos y mostrar cómo es la cosa, porque no es lo mismo una orquesta que una fábrica de zapatos. Esa es la labor que yo hago y trato de defender en lo posible la participación de los chilenos, de obras chilenas, de músicos chilenos, que haya un poco más... Ellos son gente que tiene otro criterio, gente que viaja mucho, que está todo el tiempo comparando con Europa, entonces son muy exigentes, pero también eso ha hecho que los chilenos levanten la exigencia, porque es muy importante que haya alguien que te exija, que te saque la mugre” señala en relación a los empresarios que forman parte del directorio de la Corporación.

Muchas veces ha sido criticada la extensa permanencia de Andrés Rodríguez en la directiva del Teatro Municipal, que por esas fechas, ya sobrepasaba los 20 años. Consultada sobre este punto, la cantante lírica afirma: “felizmente Andrés es un tipo súper correcto y en ese sentido no ha pasado nada, y de hecho todos los alcaldes que han pasado en todos los regímenes, y todos los colores políticos que hemos tenido, Andrés Rodríguez ha permanecido

⁴⁶⁵ Entrevista a Carmen Luisa Letelier realizada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en enero de 2009

incólume porque se reconoce lo bien que lo hace"⁴⁶⁶. Sin embargo Lavín le pidió la renuncia. "Lavín le pidió la renuncia un poco porque la cosa estaba tan revuelta en ese momento por la cuestión de las platas... pero yo creo que se la pidió muerto de susto, rogando para que le dijera que no. Y de hecho la gente del directorio, sobre todo los que apoyan económicamente al Teatro se opusieron y dijeron 'no, nosotros no le vamos a entregar plata a cualquiera'. El teatro recibe mucha plata privada y ellos no le van a entregar la plata a cualquier persona. Andrés es una persona que inspira confianza. Tu como empresario ¿le regalarías mil millones de pesos a un señor que no tienes idea qué va a hacer con los mil millones? Jamás"⁴⁶⁷, acota categórica Letelier.

Inevitablemente, otro de los temas que se comentaron en las reuniones del comité consultivo fue el sueldo que ganaba el director del Teatro. "Lo que a nosotros nos comunicaron es que Rodríguez tiene un sueldo de 12 millones y tanto, pero que efectivamente el sueldo líquido eran cinco millones ocho, porque incluye los viáticos y el tema de la representación. Es una información que yo nunca pude corroborar porque nunca me mostraron la planilla de Rodríguez, pero claramente es desmedido. Lo que él sostenía es que su sueldo neto líquido era cinco millones ocho, pero lo que aparecía oficialmente eran 12 millones. Ahora lo que no podíamos entender es por qué la parte administrativa también tenía 13 sueldos y medio"⁴⁶⁸, relata Ottone.

Al respecto, Carmen Luisa Letelier afirma: "Yo también considero que son sueldos muy altos, pero por otro lado son personas tan capaces que si tú no les ofrecieras ese sueldo se irían para otra parte. Yo creo que es desproporcionado. Está desfasado respecto a los sueldos de la administración pública municipal, e incluso con los sueldos dentro del teatro. Pero eso es una consecuencia de que si tu quieres tener a la mejor persona, tienes que pagarle bien".⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Ibid

⁴⁶⁷ Ibid

⁴⁶⁸ Entrevista a Ernesto Ottone

⁴⁶⁹ Entrevista a Carmen Luisa Letelier

La desproporción entre los sueldos al interior del Teatro no era algo de los últimos años, sino que fue experimentado por el propio Ernesto Ottone en la época en que era estudiante de actuación. “Yo trabajé dos años en el Municipal como figurante en mis tiempos de estudiante. Te estoy hablando del año 90-91. Teníamos los camarines en el tercer subsuelo con ratones y nos pagaban \$ 35.000 en esa fecha por tres semanas de ensayo y función, es decir, tú encuentras en el Municipal la radiografía de Chile”, señala.

La arbitraria distribución de los recursos monetarios al interior del Municipal no es más que un espejo de lo que ocurre a nivel país, y es que otra de las discusiones que se mantuvieron en las sesiones del consejo consultivo era precisamente por qué el mayor financiamiento de la cultura en Chile tiene que ir a una corporación privada como es el Teatro Municipal. “El directorio sostenía que cada día más el Teatro Municipal se estaba abriendo a distintos públicos. Yo seguía pensando que no, que cuando tu tienes un sistema de abonos es muy difícil que eso ocurra, porque los abonos ocupan el 70% del espacio del Municipal y se renuevan automáticamente, entonces un gallo tiene que dejar su palco para que otra persona lo ocupe”, señala Ottone. Por otro lado, la Corporación siempre ha defendido la supuesta democratización del acceso a sus espectáculos con el hecho de que los precios para algunas ubicaciones son realmente asequibles, argumentando además que la misma gente se queja de que las entradas para el Municipal son muy caras no tiene ningún problema en pagar elevadas sumas de dinero por ir al concierto de un cantante popular. Lo que no se está considerando en esa argumentación es que las ubicaciones con precios asequibles son las peores del Teatro, que además de tener visibilidad parcial del escenario a veces incluso hay una distorsión del sonido. En definitiva, no se puede comparar la percepción estética de una ópera o de una ejecución de música sinfónica entre una ubicación en platea y otra en galería, porque en ningún caso se crea la afición por la música con esas condiciones, y por otro lado, si existe ese predominio de la música popular en los gustos de la gente se debe exclusivamente a una tarea pendiente relativa a hacerse cargo de

la educación musical del país y la formación de nuevos públicos. En directa relación a ello, es fácil comprobar que la idea de Lavín de convertir el Municipal en un Teatro Nacional también fracasó, y a pesar de que el Ministerio de Cultura exige que se hagan giras hacia otras ciudades a cambio del dinero que entrega, estas giras no siempre se pudieron hacer, nuevamente por una supuesta falta de recursos. El plan de democratización del acceso entonces, quedó como un mero proyecto.

“Alcaíno tuvo problemas con el Consejo Nacional de la Cultura, que entregaba en ese tiempo una subvención de 1400 millones. El Consejo, a través de la ministra, empezó a pedir ciertas retribuciones, que eran funciones gratuitas en regiones y a nivel local. El tema es que se hicieron muy pocas de esas funciones, porque en el Teatro decían ningún problema, para los músicos y el elenco estable, la difusión forma parte del sueldo que reciben, y tienen que hacer una cantidad de representaciones al año, pero el desplazamiento no estaba considerado, los hoteles no estaban considerados, y el Municipal no quería asumir esos costos. Entonces por eso nunca se hizo, porque el Consejo no iba a poner más plata si ellos sostenían que eso era parte del convenio de traspaso financiero que se había suscrito”, explica Ottone.

Sin embargo, la subvención estatal es alta y cada año esa cifra aumenta. Con respecto a ello, Ottone señala: “En cultura siempre es poco, pero comparativamente es desmedido. Nos mostraron las planillas con respecto a la productividad del Teatro Municipal, y la productividad comparada con otras subvenciones a otras instituciones es nula. Recuerda que los recursos del Consejo de la Cultura son recursos públicos, por ende son de la Ley de Presupuesto y por ende son los impuestos. En cultura es muy difícil tomar las cifras y hacer un análisis tan frío, pero la pregunta es cuánto le sale a cada ciudadano poder pagar el Teatro Municipal, y cuando tu miras el cuadro comparativo de cuánta de esa gente hacía uso del Teatro te das cuenta que es efectivamente el 0,000% de la población, que era justamente la que tenía mayor capacidad de recursos. Por lo tanto el tema de que el Teatro Municipal no es elitista es falso. Sigue siendo

elitista y va a ser siempre elitista desde el momento en que no haya democratización de acceso".⁴⁷⁰

Cabe preguntarse entonces por la política de distribución de recursos que opera en el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, más aún considerando que su discurso señala: "nuestra idea es priorizar la cultura en todo el país y no focalizarla solamente en Santiago"⁴⁷¹. Si eso fuese efectivo, ¿por qué el Teatro Municipal de Santiago recibe fondos directos del Consejo y no ocurre lo mismo con el Teatro Municipal de Viña del Mar, el de Valparaíso o el Teatro Regional del Maule? ¿Quién decide cuál es la política pública y cuáles son las instituciones que sí tienen que recibir aportes estatales y cuáles no? No es menor el hecho de que con anterioridad al año 1996, el Teatro Municipal de Santiago era la única institución cultural que recibía subvención del Estado. Consultada sobre el aparente privilegio del que goza el Municipal, la Ministra de Cultura Paulina Urrutia señaló: "Hemos de aclarar que ningún organismo cultural posee en estos momentos beneficio superfluo sobre algún otro por parte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Los fondos de remuneración para instituciones ajenas a los planes de Gobierno, son entregados a través de fondos concursables o de patrocinios que las autoridades pertinentes encuentren viable para el desarrollo cultural del país. Es también, por lógica, que los fondos designados por las Ilustres Municipalidades de Santiago, Las Condes, Providencia o Vitacura, no representan de ninguna manera, una presión o, aún menos, una motivación extra para apoyar a una institución que hemos de considerar igual a cualquier otra de nuestro país, salvaguardando la historia y masividad que esta posee. Es entonces, que si el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, ha dictaminado dineros para el Teatro Municipal, es más bien por la calidad de las propuestas o proyectos realizados por los

⁴⁷⁰ Entrevista a Ernesto Ottone

⁴⁷¹ Entrevista a Paulina Urrutia realizada a través de correo electrónico en marzo de 2009

trabajadores de esta institución que por el mal mencionado “privilegio”, que se presta para diversas interpretaciones”.⁴⁷²

La gran cantidad de fondos que requiere la realización de la temporada de ópera internacional ha motivado en múltiples ocasiones la pregunta por la posible nacionalización de esta actividad, posibilidad que no solo se mencionó en las sesiones del consejo consultivo sino que también ha sido muchas veces discutida en el seno universitario. Como profesor de canto de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Hanns Stein ha podido conocer de cerca la alarmante distinción que se realiza entre los cantantes líricos chilenos y extranjeros que participan en las temporadas de ópera organizadas por el Municipal. “Yo me acuerdo que la Gaby Lehmann, que era mi alumna, cantó algunos papeles importantes en la ópera internacional. Si se le pagaba al internacional 8 mil dólares, a ella le pagaban 300 mil pesos, o sea les pagan la décima parte. Y al mismo tiempo como la plata hoy en día es todo, para ellos el gallo que gana más plata es mucho más importante, aunque sean ellos mismos quienes la pagan”, afirma Stein. Según Ernesto Ottone, de acuerdo a la información entregada en las reuniones de la comisión asesora, el 14%⁴⁷³ del presupuesto total del Teatro Municipal estaba destinado a los artistas invitados. En tanto, la parte administrativa representaba aproximadamente el 18% del presupuesto.

Uno de los porcentajes más altos del presupuesto está asociado a la producción de los espectáculos de ópera, y en ese ítem también imperaba una política de despilfarro. No es menor que sólo después de la intervención de Alcaíno se empezara a reciclar escenografía para los montajes. “Antiguamente se reciclaba solamente vestuario, entonces ahí hay un tema de reducción de costos de producción, pero claramente llega un *régisseur* que dice ‘quiero luces de tal tipo, que el Teatro Municipal no tiene, hay que arrendarlas y los únicos que arriendan eso son productoras de cine. Cada día de arriendo te sale 200 mil pesos el foco, porque son elipsoidales,

⁴⁷² Ibid

⁴⁷³ Correspondiente en ese momento a 600 millones de pesos

focos especiales operados por motor. Después llegan a un precio de 100 *lucas* al día, pero si tienes tres semanas de ocupación, son tres millones de pesos el foco, multiplica por 15 focos. Y además, el equipamiento hoy en día tiene una vida útil de un año y medio”, relata Ottone.

A pesar de todo lo anteriormente mencionado, los medios de comunicación sólo enfocaron las críticas al gasto que ocasionaba la Orquesta Filarmónica, tema que también fue abordado en las reuniones. “La orquesta estaba exagerando en sus demandas, porque tú también tienes que enfrentarte a las demandas del sector cultural en Chile: cuando tu tienes un sector privilegiado, que son los trabajadores del Municipal, te enfrentas a ponerlos en contexto. La discusión que decían era ‘bueno, es que el concertista estudia 12 años’, pero hay actores que llevan 15 años estudiando y nunca van a tener un contrato en su vida, entonces ¿cuál es el privilegio? ¿Por qué el ser músico tiene privilegios que otros no tienen? ¿Por qué los músicos de la Sinfónica, que tienen la misma cantidad de años de experiencia, les pagan cuatro veces menos? ¿Por qué? ¿En nombre de qué? si tienen que hacer la misma cantidad de funciones, sino más, y cumplen el mismo rol social. Tu me estás diciendo que se mutiló, sí claro, se mutiló efectivamente, pero algo que no estaba funcionando. La orquesta no estaba funcionando”, acota el director ejecutivo de Matucana 100.

Pero en definitiva, que se haya acusado públicamente a la Orquesta Filarmónica como la responsable de la crisis económica del Teatro Municipal en conocimiento de esa información reservada, resulta por decir lo menos, injusto y persecutorio. No obstante, la prensa sólo informó la versión otorgada por la Corporación Cultural, contribuyendo así a malograr la imagen de los músicos sindicados y defendiendo por omisión, la gestión de Rodríguez. Recordando los días de esas reuniones, Ernesto Ottone afirma convencido: “Yo decía que también había que dar una señal política con respecto al sindicato para dejar en claro que estaban concientes de que el problema era a todo nivel, no a nivel de los músicos solamente. Lo que ellos pedían en ese momento era la cabeza de Rodríguez, lo cual también era absurdo porque yo sigo pensando

que el problema del Municipal no es Andrés Rodríguez, sino toda la estructura que está mal pensada. ¿Cómo aligeras un poco el peso de las demandas? Reestructurando esta parte que está en crisis, reestructurando la parte administrativa y obviamente reestructurando la cabeza. Por eso la propuesta que nosotros hicimos era o parar, o pedir la renuncia, o aceptar la renuncia, ya que la presentó había que aceptarla no más, pero eso no se hizo y se pusieron en contra por este miedo a perder todo el *background* aprendido durante estos años”.

Sin embargo, para Ottone, la conclusión es clara. Para él, “hay un problema de gestión grave, y yo creo que algunas situaciones se han reparado y otras son endémicas y no las van a poder superar hasta que no haya un cambio de director que asuma que el plan de gestión es igual de importante que la planificación artística (...) Yo sé que además hay problemas porque hay muchas personas que están en el directorio de la Corporación que a su vez son proveedores, y ellos están dispuestos a acumular las deudas, pero nunca las han condonado. Alcaíno logró condonar ciertas deudas que se arrastraban hace 20 años, pero no puedes condonar 5 mil millones de pesos”.⁴⁷⁴ Caso emblemático es el del fallecido Ricardo Claro, que además de pertenecer al directorio se desempeñaba como proveedor de servicios al Teatro con su empresa Sudamericana de Vapores, con la que transportaba onerosas cargas de escenografía y vestuario cada vez que era necesario. A pesar de que Andrés Rodríguez alabara reiteradamente su generosidad al hacer algunos transportes de forma gratuita, lo cierto es Ricardo Claro era uno de los tantos proveedores a los que se les debía dinero.

El director de Matucana 100 agrega: “Yo creo que el tema de fondo es el siguiente: que toda la defensa que se hizo siempre a lo largo de la historia del Teatro Municipal era su modelo exitoso de gestión, y la discusión ahí es que el modelo es desastroso de gestión. El modelo artístico podemos cuestionarlo o no, eso es subjetivo, pero en lo económico no es subjetivo. Cuando tienes acumulación de deudas y hay meses que no puedes pagar sueldos y tienes que suspender parte de tu temporada porque no puedes mantenerlo, eso es una pobrísima gestión y

⁴⁷⁴ Entrevista a Ernesto Ottone

es lo que se le discutía a Andrés Rodríguez, que nunca lo entendió. Él no podía entender, porque lo que él defiende es 'pero cómo, llevamos 25 años estando en una situación donde la parte artística es reconocida en todo el mundo a nivel de su calidad. Obviamente si hay costos alternativos, que es el costo económico de deuda, es por la excelencia'. Pero lo que se le discutía es que la excelencia se produce cuando hay un equilibrio entre el plan de gestión y el plan artístico".⁴⁷⁵

Sin embargo, la gestión artística y supuesta excelencia del Teatro Municipal también ha sido cuestionada muchas veces, aunque esas críticas han tenido muy poca o nula difusión. En opinión de Hanns Stein, es prácticamente imposible hablar de excelencia en el plano de la ópera que se realiza en el Municipal. A causa de su exilio en Berlín y sus estudios universitarios en Praga, Stein tuvo durante años una basta experiencia en teatros de ópera alemanes y checos, en los que pudo presenciar cómo era el proceso de producción y montaje de los espectáculos, y a lo largo de su vida en Chile ha podido comprobar cómo la realidad chilena es radicalmente distinta. ¿Cuánto tiempo se ensaya una obra de teatro? se pregunta Stein. "Unas semanas o meses. Entonces uno piensa ¿cómo es posible que una ópera, que es teatro y música, lo pongan en escena en diez días? Los *régisseurs* que traen, que les pagan 20.000 dólares, están aquí diez días y se van, entonces yo siempre digo que esos gallos hacen de carabineros del tránsito, que dicen 'tu entras por aquí, tu sales por ahí y cuidado que no choquen', pero mucho más que eso no. Además, es un teatro que no tiene un elenco, entonces traen unas personas de EE.UU., otros de Rusia, otros de Austria, y cada uno tiene una concepción distinta de la obra, pero en diez días van al escenario. Entonces lógicamente muy pocas veces se puede ver aquí una cosa buena, bien preparada, y lo peor es que aquí tienen convencida a la gente de que este es uno de los mejores teatros del mundo. En la ópera de Berlín ensayan durante seis meses una ópera. Aquí la hacen en ocho, diez días. Personalmente encuentro que lo que se hace aquí, y aunque estoy exagerando un poco, es un poquito más que un concierto con disfraces. Lo otro es

⁴⁷⁵ Ibid

teatro musical”, señala Stein, para quien la característica principal que cualquier institución de ópera sería debiese tener para asegurar la calidad de sus espectáculos, es “un elenco estable y un período de ensayo razonable”. Y es que Stein protesta con justa razón, porque efectivamente, los elencos nacionales “sencillamente no tienen ensayo. Tienen un ensayo en el escenario, y no con el *régisiseur* porque está esos diez días con el elenco internacional. Los elencos nacionales tienen un ensayo con orquesta, tampoco con el gran director, con el que también podrían aprender algo, sino con el director residente. Y como te digo, tienen que estar sentados en los ensayos mirando cómo lo hacen los que vienen de afuera, lo que es una absoluta idiotez porque no se trata de que copien”.⁴⁷⁶ El cantante lírico agrega: “Una vez vino un *régisiseur* suizo a hacer *La flauta mágica*. Conversamos mucho sobre esto y él se puso a llorar porque dijo que tenía la conciencia sucia por lo que le pagaban y por lo que había hecho. Él me dijo ‘¿qué quieres que haga? Viene gente de todas partes, cada uno tiene una visión, yo tengo ocho ensayos con ellos y me pagan 20.000 dólares. Es un robo, decía él’.”⁴⁷⁷

Con el trabajo de la comisión asesora y la rápida puesta en práctica de las medidas adoptadas, la deuda histórica del Teatro Municipal efectivamente comenzó a bajar, a un punto tal, que según el balance 2007 entregado por la Corporación Cultural de Santiago, dicha deuda disminuyó en casi tres mil millones de pesos en los dos últimos años de gestión de Alcaíno, y según afirmó Ricardo Hoffmann en el marco de una entrevista concedida en diciembre de 2008, para ese entonces habían pagado casi cinco mil millones de la deuda original.

La huella de Raúl Alcaíno tras su paso por la Municipalidad de Santiago

Tal como todos presagiaban, cuando terminó su período como alcalde, Raúl Alcaíno desapareció de la escena pública dejando atrás un cargo que muy posiblemente había sido su

⁴⁷⁶ Entrevista a Hanns Stein

⁴⁷⁷ Ibid

mayor dolor de cabeza de los últimos años. A pesar de ello, Alcaíno estaba firmemente convencido de que era su deber intentar arreglar la situación crónica del Teatro Municipal, y para eso contaba con un arma que ninguno de los alcaldes anteriores tenía: no tener aspiraciones políticas. En concreto, Alcaíno estaba dispuesto a asumir el costo de imagen que le generaría la adopción de medidas ampliamente impopulares y criticadas, y eso era algo que ni Ravinet ni Lavín hubiesen hecho. En sus propias palabras: "Como yo no tengo aspiraciones políticas y estoy aquí en el servicio público en el sentido romántico de la palabra, entonces me puedo permitir ciertos lujos que otras personas no pueden".⁴⁷⁸

Sin embargo y a pesar de su firme convicción, el proceso "fue duro. Cada vez que tú vulneras los intereses de las personas es complicado. Convencer a las personas que es la única salida, es como cuando tienes que hacer cirugía mayor y debes convencer al paciente de la necesidad de hacerlo. También hay que convencer a la opinión pública de que es necesario, ya que todo el mundo opina. Todo el mundo ve estos problemas desde la perspectiva de sus propios intereses, y eso es inherente al ser humano, entonces la Orquesta Filarmónica veía sus propios intereses y no los del teatro, y eso es algo lógico. El gobierno veía sus intereses, y desde el punto de vista del gobierno, viendo un paro y lo que estaba sucediendo, buscaba solucionar el conflicto. Los abonados al teatro, que decían 'estoy abonado y voy a perder mi ópera', anda a decirle a un abonado que le vas a cambiar su ópera o concierto: te mata. Entonces se convencieron, convencimos a los trabajadores y funcionarios del Teatro, convencimos a la opinión pública para cambiar los reglamentos, porque la gente vio que me interesaba el Teatro como institución, porque creo que es mejor una ciudad con teatro que sin teatro, y el teatro puede funcionar. Yo llegué a la conclusión de que puede funcionar".⁴⁷⁹

A pesar de haber sido objeto de muchas críticas, Alcaíno también contaba con el respaldo cerrado de sus colaboradores y quienes fueron testigos de su gestión. Según Ricardo

⁴⁷⁸ Entrevista a Raúl Alcaíno realizada en la Ilustre Municipalidad de Santiago en febrero de 2008

⁴⁷⁹ Ibid

Hoffmann, "sin el diagnóstico inicial del alcalde esto hubiera fracasado. Y la verdad es que las flores son del alcalde saliente. Él fue el que formó y dirigió el equipo. Y yo tuve la suerte de llevarlo a cabo".⁴⁸⁰ Por su parte, Susana Ponce de León declara: "Yo soy hincha de Raúl Alcaíno porque creo que es una persona transparente. Yo no lo conozco mayormente, lo conozco en el sentido de la profesión, pero me parece una persona súper transparente. Él entiende el papel de la cultura dentro de la sociedad, entonces puso ahí una persona que para él tiene toda su confianza, que fue su maestro y que es Gonzalo Parot. Parot y su equipo tenían la orden de pasar las cifras rojas a cifras azules. Mucha gente está en contra de lo que hizo Gonzalo y su equipo, pero creo que lo hicieron con la mejor intención. Raúl estaba al tanto de todo, y todas las gestiones que se hicieron fueron para sacar al Teatro Municipal del hoyo, y con la actitud de la orquesta no se iba a poder".⁴⁸¹ Ernesto Ottone, que formó parte activa del comité asesor designado por el alcalde, señala sobre el trabajo realizado que "fueron reuniones muy amenas pero muy discutidas, y yo de verdad creo que se hizo un gran trabajo (...) Creo que el alcalde que tuvo más agallas para enfrentar el problema del Teatro fue él". Ahora bien, ¿qué piensa de su gestión el propio Alcaíno? Conocido por ser reacio a las entrevistas, el ex – alcalde de Santiago destinó 20 minutos para responder cuatro preguntas al mismo tiempo que firmaba una torre de documentos. Era febrero de 2008.

"Cuando el Teatro atravesaba dificultades y nosotros veíamos que era un teatro que efectivamente presta un servicio nacional más allá de la comuna, y teníamos que sacar recursos a los habitantes de Santiago para ser entregados al Teatro en forma totalmente desmedida, que era lo que necesitábamos, el Teatro se nos presentaba como inviable"⁴⁸², señaló Alcaíno recordando los días en que lo que se escuchaba con fuerza era el cierre del Teatro Municipal. La medida, recibida con escándalo por la opinión pública, nunca llegó a concretarse, a pesar de que era una alternativa que ofrecía una rápida recuperación financiera porque implicaba que el

⁴⁸⁰ Entrevista a Ricardo Hoffmann

⁴⁸¹ Entrevista a Susana Ponce de León

⁴⁸² Entrevista a Raúl Alcaíno

Teatro no tenía que incurrir en gastos de operación y por ende, podía dedicarse enteramente a pagar sus deudas. Alcaíno acota: "Todos los teatros del mundo, las grandes óperas, han tenido dificultades en su vida. La cultura es cara, se dice que la cultura es barata y es un derecho, pero en realidad la cultura es cara. Mientras más famoso el artista, más caro cobra. Yo creo que el rol del Estado es el de tener que subvencionar la cultura. La municipalidad subvenciona a nueve colegios, son miles de alumnos. ¿Que harías tú en el caso de tener que arreglar todos los baños o subvencionar el Teatro Municipal? ¿Dónde destinarías tú los recursos: a eliminar problemas de la salud o a bajar las entradas de *Madame Butterfly*, ah?".⁴⁸³

En efecto, y con el objetivo de evitar la drástica medida del cierre del Teatro, la intervención del por entonces presidente Ricardo Lagos fue fundamental, quien a través de la entrega de un aporte extraordinario de 800 millones de pesos posibilitó el pago de los sueldos de ese mes y la progresiva regularización de la situación, gracias a que también habían empezado "a surtir efecto las medidas que estábamos tomando de razonamiento de la gestión comercial y de cambio de reglamentos en algunos de los cuerpos estables, de tal manera que el teatro pudiera funcionar".⁴⁸⁴

Como el de Ottone, el diagnóstico de Alcaíno también es claro: "Yo creo que el teatro tenía un problema serio de gestión. Un problema de costos, no de nivel artístico", se apresura a especificar. Era necesario actuar entonces, y en su famoso proceso de reingeniería del Teatro, el costo más visible fue el cercenamiento de la Orquesta Filarmónica. Ante las críticas, Alcaíno señala: "El Teatro Municipal no se puede dar el lujo de tener una Filarmónica con cuerpo estable, de jornada completa, que pueda ocupar sólo un tercio del año, es imposible. Eso en primer lugar. En segundo lugar, había problemas de gestión: estaban separados los departamentos artísticos de la gerencia general, entonces primero se hacía la producción del espectáculo y después se veía cuanto salía. Ahora es mucho más riguroso: hay que evaluar, hay una actitud de diálogo

⁴⁸³ Ibid

⁴⁸⁴ Ibid

permanente. El director general ve los problemas artísticos, de producción, y el gerente general, que ahora está al mismo nivel que el director general, y que es Hoffmann, le pone el visto bueno a todos los problemas que dicen relación con plata".⁴⁸⁵ Y agrega para marcar en forma definitiva la diferencia con el modelo anterior: "Antes Andrés Rodríguez era el director general único, y ahora hay un gerente general que está a la misma altura que él, y todo esto está arbitrado por un vicepresidente que manteniendo los estándares de excelencia artística vela por el cuidado de los recursos. Cuando decidimos iniciar el trabajo en el Teatro Municipal hace dos años, tenía un patrimonio negativo de más de cinco mil millones de pesos. Lo más probable es que el primer trimestre lleguemos a patrimonio positivo".⁴⁸⁶

Sin embargo, manejar una institución artística no es lo mismo que dirigir una empresa. Tal como indica el abogado Guillermo Montecinos, "sucede que esta cuestión, como la ciencia, no puede ser tratada como negocio. Debe ser tratada socialmente (...) Cuando un alcalde dice 'yo no quiero números rojos, quiero números azules', y tiene toda una política sobre la base de números azules eso de partida es un desastre. En ninguna parte del mundo esto se financia solo, no se puede financiar".⁴⁸⁷

Por su parte, Ernesto Ottone explica que por su naturaleza, tener cuerpos estables en una institución cultural resulta demasiado caro porque los costos de su mantención aumentan constantemente. "Es un tema económico muy simple: tus costos estables, que incluyen el pago de los sueldos, van aumentando siempre: así como en Chile el IPC aumentó un 8.5%, por ley tienes que aumentar los sueldos; los costos de producción, por mucho que la tecnología esté avanzando siguen aumentando inexorablemente, entonces lo que va a pasar es que en un momento tus ingresos y tus egresos se van a ir cada día aproximando más, y por mucho que aumentes tus ingresos no logran su punto de equilibrio. La obra, por ende, no es rentable y eso lo saben todos los teóricos de la gestión cultural. El tema es si en una institución artística uno

⁴⁸⁵ Ibid

⁴⁸⁶ Ibid

⁴⁸⁷ Entrevista a Guillermo Montecinos realizada en el bufete de abogados del entrevistado en febrero de 2009

trabaja en base solamente a la rentabilidad o buscando otro tipo de rentabilidad que es la rentabilidad social. Si ninguno de esos dos se cumplen, tú entras en crisis y por eso el Teatro Municipal tiene una crisis histórica, porque ninguna de las dos han logrado paliar ese déficit".⁴⁸⁸

Indefectiblemente entonces, el Teatro Municipal está enfrentado a un problema de difícil solución. Si bien esta iría por aumentar las funciones –lo cual se hizo con la gestión de Alcaíno– aún subsisten problemas para maximizar el trabajo de los cuerpos estables, y uno de ellos es algo tan simple como la inexistencia de otro escenario con foso donde puedan ensayar mientras la sala principal está ocupada. Todo nuevamente, se reduce a un problema de recursos, pero también, y más allá del dinero, a un problema de voluntad política. Por otro lado, mientras gran parte de los ingresos y temporadas del Teatro dependan de artistas extranjeros la solución de aumentar las funciones tampoco es viable. "El tema que se discute ahí es que cuando tu contratas músicos, cantantes líricos, *régisseurs* o directores orquestales de afuera nadie tiene tres semanas o un mes para venir a hacer funciones porque en ninguna parte de la ópera funciona así", explica Ottone. ¿Cuál sería una posible solución entonces? Si bien no parece factible la opción de nacionalizar de manera definitiva la temporada de ópera, Hanns Stein ha repetido más de una vez su propuesta: formar un elenco de jóvenes cantantes nacionales que estén dedicados a hacer un tipo de obras diferentes a las de la programación oficial, obras más livianas u ópera de cámara, donde los cantantes puedan crecer vocalmente. Sin encontrar ningún tipo de acogida al interior de la directiva del Teatro Municipal, como tantos otros, ese proyecto se quedó sólo como una aspiración.

Los indicios del abrupto final

El 24 de mayo del año 2006 ocurrió un hecho inédito en el Teatro Municipal: con la sala principal llena y el público sentado en sus butacas, la función nacional de la ópera *Otello* llevaba

⁴⁸⁸ Entrevista a Ernesto Ottone

casi media hora de retraso. La inquietud que recorría la sala se replicaba en la tensión que había en el foso de la orquesta, y la situación estalló cuando sorpresivamente Nibaldo Parra, director de escena, anunció por parlantes que la ópera había sido cancelada a raíz de la negativa de un grupo de 18 músicos externos a tocar. Tal como señaló a la prensa Cristián Navarrete, presidente de la Federación de Artistas y Técnicos del Municipal, “la Corporación no ha pagado los honorarios ni los impuestos a los 18 músicos extras que se solicitaron para reforzar la orquesta durante las presentaciones de *Otello*’. Hay gente que está pasando por una situación económica muy complicada y que le urge contar con la devolución de impuestos. Hasta hay sueldos adeudados que datan de 2005”.⁴⁸⁹

Carolina Angulo, intérprete de fagot y vocera de los músicos a honorarios en paro, señaló: “No se me han pagado los impuestos y se me deben los honorarios de 2005. El martes enviamos una carta a Ricardo Hoffmann, gerente general de la Corporación, y a Andrés Rodríguez, poniéndolos en aviso para que regularizaran nuestra situación, pero la respuesta que recibimos no fue satisfactoria. Yo, por ejemplo, toqué en una ópera de octubre del año pasado y sólo se me ha pagado la tercera parte. Por eso no vamos a tocar hasta que nos paguen”.⁴⁹⁰ Sin duda, la medida de presión efectuada por los músicos extras constituyó un duro golpe para las autoridades del Teatro, que nunca se hubiesen imaginado tener que enfrentar una situación de esa naturaleza, que había obligado a cancelar no sólo una función sino que ponía en peligro toda la temporada lírica. En efecto, al día siguiente 23 músicos a honorarios pararon la función por segunda noche consecutiva, obligando a la Corporación Cultural a suspender la versión internacional de la ópera *Otello* en el marco de un conflicto inédito en el recinto cultural.

Haciendo un detallado relato de los hechos, la prensa publicó sobre la nueva crisis que aquejaba al Teatro: “Mezclados con los cantantes, los músicos explicaron su situación: fueron contratados para obras específicas, con el fin de reemplazar a sus más de 20 colegas

⁴⁸⁹ Diario El Mercurio. Chile. 25 de mayo de 2006

⁴⁹⁰ Ibid

despedidos en enero de la Orquesta Filarmónica y no les habrían pagado los sueldos. 'A muchos de nosotros nos deben salarios desde el año pasado, parcelan la deuda y, además, tenemos problemas con la devolución de impuestos', alegó airada Carolina Angulo, la vocera del grupo. Horas antes el director de la corporación cultural de Santiago, Andrés Rodríguez, había manifestado que el paro 'es de gravedad extrema porque el teatro tiene que deberse al público'. Las partes se enfrentaron por más de tres horas ayer en la tarde, pero las propuestas de los altos jefes del Municipal no fueron aceptadas por los trabajadores. Durante esa reunión el clima era tenso en el teatro, ya que debía existir una resolución antes de las 18.30 horas, cuando se abrirían las puertas al numeroso público que esperaba en la calle ante las promesas de los funcionarios de boletería que afirmaban que el conflicto acabaría pronto. Sólo a las 19.15 horas, se abrieron las puertas y unas 300 personas se tomaron el hall central, sólo para escuchar como el gerente general de la Corporación Cultural de Santiago, Ricardo Hoffmann, se disculpaba por suspender la función. Comenzaron los silbidos entre los decepcionados".⁴⁹¹

A través de un comunicado de prensa la Corporación Cultural de Santiago oficializó la suspensión de la última fecha de *Otello* y también los ensayos de la ópera *Elektra* de Richard Strauss, próximo título de la temporada. A raíz de los acontecimientos, Andrés Rodríguez, director general del Teatro Municipal, informó que el directorio de la Corporación se reuniría para decidir el futuro del teatro, agregando que las suspensiones de ambas óperas "se han hecho necesarias debido a la sucesión de cancelaciones de espectáculos generada por la Orquesta y el Coro del Teatro Municipal".⁴⁹²

Trascendiendo las cuatro paredes del Teatro, el conflicto se planteaba como un tema relevante a nivel país, y en ese escenario, ya había suscitado el interés de la nueva ministra de cultura Paulina Urrutia, quien citó a los sindicatos agrupados en Fedarte a reunirse con ella. Por su parte, las reacciones del directorio de la Corporación tampoco se hicieron esperar: "Cecilia

⁴⁹¹ Diario Las Últimas Noticias. Chile. 26 de mayo de 2006

⁴⁹² Diario El Mercurio. Chile. 27 de mayo de 2006

Domínguez, presidenta de la Corporación de Amigos del Teatro Municipal y miembro del directorio de la Corporación Cultural de Santiago, confiesa estar 'asustada', y agrega: 'La situación es grave. Nunca había ocurrido el cierre de puertas del teatro. No quiero hacer política ficción, pero ojalá el lunes no ocurra lo peor, por el bien de todos. No creo que los músicos estén realizando un boicot, pero están actuando de manera equivocada. Lo mejor es el diálogo'.⁴⁹³ Por su parte, la contralto Carmen Luisa Letelier, también miembro del directorio de la Corporación, agregó: "El conflicto es muy lamentable porque está en tela de juicio la continuidad del teatro. Por otro lado, en cierto sentido, los músicos tienen razón. Soy enemiga de las huelgas, pero si ellos hacen un servicio, se les debe pagar. Ellos no viven del aire".⁴⁹⁴

En ese contexto de tensión extrema, El Mercurio publicó: "con las dos funciones de 'Otello' suspendidas esta semana, se suman cinco faltas en lo que va corrido del año. Las otras incluyen un concierto de la Orquesta Filarmónica en la Quinta Vergara (enero), la negativa de la Filarmónica y del Coro Profesional (comienzos de marzo) a realizar los primeros ensayos de la ópera 'Tosca' a precios populares y la misma negativa que obligó a suspender el tercer concierto de la temporada dedicado a Shostakovich (28 de abril)".⁴⁹⁵ Sin embargo, en ese tendencioso párrafo no se explica que quienes suspendieron las dos funciones de *Otello* no fueron los músicos de planta de la Orquesta Filarmónica sino los músicos extras que la misma Corporación Cultural se había visto obligada a contratar como apoyo a la orquesta incompleta que mantenía producto de las diferentes olas de despidos iniciadas en 2003. Si bien el resto de las suspensiones sí era de responsabilidad de los mencionados cuerpos estables del Teatro, tenían como base la imposibilidad de seguir trabajando de manera profesional con una cantidad menor a los intérpretes requeridos para las obras programadas. No obstante, las declaraciones de los directivos del Teatro, apoyados por la difusión realizada por el diario *El Mercurio*, fueron contribuyendo a crear poco a poco una imagen distorsionada de los hechos que terminaría por

⁴⁹³ Ibid

⁴⁹⁴ Ibid

⁴⁹⁵ Ibid

usarse como justificativo para la drástica medida final de despido masivo de la Orquesta Filarmónica.

El ofrecimiento de mediación efectuado por la ministra Urrutia no impidió que la Corporación Cultural impusiera una reestructuración de la programación artística sin consultar la medida con sus cuerpos estables, tomando la decisión de suspender de manera definitiva los espectáculos de ópera y conciertos, reemplazándolos con una mayor cantidad de espectáculos de ballet. La situación, inédita en la historia del recinto, marcó un punto de quiebre que demostró hasta qué nivel estaban deterioradas las relaciones entre la Corporación y los cuerpos estables, generando un conflicto que se tornó insostenible paradójicamente en un año en el que el Teatro contaba con más recursos que nunca.

La justificación dada por la Corporación para tomar la medida extrema de suspender las temporadas programadas fue la actitud de los trabajadores, que calificaron de “intransigente”, junto con argumentar que la rigidez del reglamento de los contratos colectivos encarecía los costos de operación del Teatro. Para los trabajadores en tanto, esa resolución no constituyó una completa sorpresa, pues suponían que formaba parte de una estrategia de fuerza de la Corporación para modificar unilateralmente las condiciones de trabajo de los artistas. Por su parte, el edil de Santiago, Raúl Alcaíno, declaró: “No hay decisiones irreversibles; tenemos la mejor disposición al diálogo, pero necesitamos garantías para que no esté toda la gente en el teatro sentada y se suspenda un espectáculo. Si tenemos todos la mejor voluntad, creo que podemos reprogramar la temporada de ópera y conciertos, pero en este estado no tenemos garantías, y no quisiéramos arriesgarnos a programar una ópera y que mañana, con el público en el teatro, tengamos que volver a suspender”.⁴⁹⁶

Sin embargo, nada de lo que estaba sucediendo era ajeno al proyecto de reingeniería puesto en marcha por Alcaíno, que tenía por objetivo terminar con el endeudamiento crónico del Teatro y sus cíclicas crisis financieras. Justificado como parte de los ajustes necesarios para

⁴⁹⁶ Diario El Mostrador. Chile. 30 de mayo de 2006

reducir los costos fijos, tanto el despido realizado en enero de 2005 como el acaecido en diciembre de 2003 bajo la administración de Lavín, fueron la causa de una nueva cadena de endeudamientos para la Corporación, en la medida en que debieron contratar y pagar honorarios a una veintena de músicos extras necesarios para seguir llevando a cabo la programación, hecho completamente prescindible si se hubieran llenado efectivamente las plazas de los artistas despedidos tal como anunció la misma Corporación al momento de iniciar las exoneraciones.

Tras anunciar la suspensión de las temporadas de concierto y ópera, la Corporación informó el inicio de una profunda reestructuración que tenía por objetivo modificar el reglamento de los trabajadores a fin de que éste no otorgase tantos “privilegios” a los músicos contratados y que permitiera que el recinto pudiese prescindir de las contrataciones externas. “El actual reglamento permite que los miembros de la Orquesta Filarmónica tengan 42 días de vacaciones al año, más 60 días adicionales cada uno, en lo que se llama ‘turno de vacaciones’. Reciben 13 sueldos y trabajan entre 18 y 24 horas a la semana. Con un reglamento tan rígido, que sólo nos permite contar con la orquesta un poco más de 145 días del año, es difícil cumplir con nuestras programaciones”⁴⁹⁷, acusó Alcaíno, responsabilizando al reglamento de los cuerpos estables del encarecimiento de las temporadas de ópera y conciertos. Los músicos, en cambio, denunciaron que con ese tipo de declaraciones sólo se estaba tratando de desviar la atención de lo realmente central: la mala gestión que había prevalecido durante años en el Teatro Municipal: “Nosotros ya estábamos hablando con la corporación de modificar los reglamentos, tuvimos más de 17 reuniones con ellos. Lo que sucede es que ellos quieren cambiar unilateralmente los contratos de trabajo de los artistas”⁴⁹⁸, afirmó Patricio Rocco, dirigente sindical de la Orquesta Filarmónica.

En medio de ese delicado proceso y a través de una declaración pública, el cuerpo de ballet informó su desvinculación de la Federación de Artistas del Teatro Municipal, dejando a la orquesta sin su respaldo en la lucha para oponerse a los planes de la Corporación. La situación

⁴⁹⁷ Ibid

⁴⁹⁸ Ibid

era extremadamente tensa, pues en consideración de que ahora descansaba sobre el ballet la responsabilidad de mantener en pie la programación artística del Teatro durante el año 2006, la Corporación no podía permitir por ningún motivo que ese cuerpo estable respaldara de alguna forma a los músicos. Según la opinión de los dirigentes sindicales, era la Corporación Cultural la que estaba detrás de la declaración del ballet, que según aventuraban, estaba siendo manipulado verticalmente por la dirección del Teatro.

Nuevas y estratégicas declaraciones de parte de la Corporación Cultural fueron instalando definitivamente en la opinión pública la idea de que la inviabilidad del proyecto artístico del Teatro Municipal se debía única y exclusivamente a los beneficios de los que gozaba la Orquesta Filarmónica, omitiendo de forma descarada la dimensión real del problema, que incluía falencias en la gestión administrativa, una mala distribución de los recursos, relaciones laborales absolutamente tensionadas desde hace años entre la dirección y los músicos, y constantes abusos de poder. Sin embargo, lo único que comenzó a inundar las páginas de los medios de comunicación fueron declaraciones como “para que el Teatro Municipal sea viable, los beneficios de los músicos deben ser revisados”.⁴⁹⁹

En entrevista concedida al diario La Nación, Andrés Pinto, Director de los Cuerpos Estables del Teatro Municipal, se refirió a la crisis que atravesaba el recinto musical afirmando que esta vez no se trataba de un tema financiero, sino de una regulación interna “que otorga beneficios excesivos y onerosos”⁵⁰⁰ a los 72 integrantes de la Orquesta Filarmónica de Santiago. “No teníamos garantías como responsables de temporadas, de seguir invitando al público si no les vamos a dar los espectáculos”,⁵⁰¹ subrayó, agregando que las sucesivas cancelaciones de

⁴⁹⁹ Declaraciones de Andrés Pinto, Director de los Cuerpos Estables, al Diario La Nación. Chile. 31 de mayo de 2006

⁵⁰⁰ Ibid

⁵⁰¹ Ibid

programas y las reiteradas negativas de la Orquesta Filarmónica a tocar habían desencadenado la renuncia del entonces director titular Maximiano Valdés.⁵⁰²

Distorsionando los hechos y cambiando las causas de la crisis que en ese momento atravesaba el Teatro con la cancelación de sus temporadas de ópera y concierto, Andrés Pinto declaró: "Aquí se ha centrado mucho el asunto en estos músicos extra que vienen a las óperas, pero esto viene de un grupo del interior del teatro, producto que tenemos un reglamento muy rígido, que hace que el cuerpo sea muy caro de administrar".⁵⁰³ Según informó Pinto, cada uno de los 72 músicos que integraban la Orquesta Filarmónica, "recibe trece sueldos de un millón 300 mil pesos al año, tiene 42 días de vacaciones y 60 días adicionales por sistema de turnos, con un promedio de 18 horas de trabajo a la semana, más viáticos, y aguinaldos de fiestas patrias, matrimonio, nacimientos y defunciones. 'Acá está ocurriendo que los cuidados del sacristán mataron al señor cura. Son tantos estos beneficios y tan onerosos, que no tenemos cómo financiarlos en el futuro'".⁵⁰⁴ A pesar de las denuncias de Pinto, todos los beneficios descritos formaban parte del contrato colectivo que se había firmado en octubre de 2005, que tenía vigencia hasta octubre de 2007 y que por cierto había sido suscrito por la misma Corporación Cultural que ahora, utilizando a Pinto como vocero, declaraba eran insostenibles por el alto costo que significaban. Por otro lado, resultan curiosas las afirmaciones del director de los cuerpos estables del Municipal, considerando que para el año 2006 por primera vez el Teatro contaba con un presupuesto asegurado de 5 mil 500 millones de pesos, y de los más de 5 mil

⁵⁰² Según fuentes de esta investigación, las razones de la renuncia de Valdés también estaban relacionadas con el hecho de que durante el desarrollo del conflicto se había filtrado la información de que el director titular había estado de acuerdo con los planes de reducción de la Orquesta Filarmónica, lo que desencadenó un repudio inmediato a su persona por parte de los músicos. Al resquebrajarse la confianza entre el director titular y la orquesta, el trabajo en conjunto se había vuelto inviable.

⁵⁰³ Declaraciones de Andrés Pinto, Director de los Cuerpos Estables, al Diario La Nación. Chile. 31 de mayo de 2006

⁵⁰⁴ Ibid. La generalidad de esa declaración conlleva por omisión, una serie de datos falsos. En primer lugar, las remuneraciones de los músicos estaban de acuerdo a la jerarquía que estos ocupaban al interior de la orquesta. En ese sentido, el sueldo del un *tutti* dista bastante de lo que ganan los jefes de fila de cada familia de instrumentos, y más aún de lo que percibe el concertino de la orquesta. Por otro lado, afirmar que los músicos tenían 60 días adicionales de vacaciones a causa del sistema de turnos también constituye una información absolutamente parcial, puesto que no todos los músicos de una orquesta están sujetos al sistema de turnos. Nuevamente, el *tutti* no tiene derecho a hacer uso de un beneficio que se produce por los requerimientos de cada obra y del que generalmente solo se benefician los jefes de fila.

millones que arrastraba el Teatro como deuda histórica, la gestión de Alcaíno había logrado repactar dos mil millones y estaba renegociando los otros tres mil. En definitiva, la crisis que aquejaba al recinto municipal por primera vez en mucho tiempo no tenía sus causas en un problema financiero, sino en un tema de funcionamiento y lucha al interior del Teatro. En ese contexto, la Corporación Cultural encabezada por Alcaíno estaba decidida a modificar los reglamentos, aunque eso significara violar un contrato vigente en ese momento. Respaldando la iniciativa del alcalde, Pinto afirmó: "Los trabajadores piden que ninguno de sus beneficios se toquen y nosotros creemos que, para que el teatro sea viable, deben ser revisados. Nos interesa que esto se mire no del punto de vista personal, sino de lo que es mejor para el teatro. No tenemos intención de vulnerar derechos fundamentales ni rebajar sueldos ni beneficios de bonificaciones. Las remuneraciones no se van a tocar, pero sí queremos que haya flexibilidad para que en el tiempo que se toman de vacaciones, que es de medio año, se pueda trabajar. Nos parece que si a un trabajador se le pagan 13 sueldos al año, debería trabajar al menos 11 meses con uno de vacaciones. Eso es lo lógico".⁵⁰⁵

En tanto, los trabajadores seguían afirmando que la decisión de suspender las temporadas de ópera y conciertos no era más que una medida de presión para cambiar unilateralmente las condiciones del contrato colectivo. Según señaló Loreto Mardones, miembro del Coro del Teatro Municipal y dirigente sindical de Fedarte, "estamos en una situación muy incómoda, porque es absolutamente innecesario haber suspendido la temporada, además de ser una decisión unilateral"⁵⁰⁶. En su opinión, "la crisis del Teatro es histórica y tiene que ver con un modelo fracasado"⁵⁰⁷, donde la solución de la Corporación para salir de las reiteradas crisis era siempre la misma independiente de la coyuntura: reducir los cuerpos estables. Ante la decisión inminente de modificar el reglamento de los contratos colectivos, Mardones afirmó que ni con la orquesta, ni con el coro "ha habido ninguna aproximación de la Corporación para conversar y

⁵⁰⁵ Ibid

⁵⁰⁶ Diario La Nación. Chile. 1 de junio de 2006

⁵⁰⁷ Ibid

explicarnos el proyecto, los límites y el tiempo de lo que se va a hacer".⁵⁰⁸ Para agravar aún más el problema, la Corporación aún no regularizaba situaciones pendientes supuestamente ya resueltas, pues según declaró Mardones, los trabajadores estables del Teatro tenían los mismos problemas que los músicos extras con respecto a sus impuestos y cotizaciones provisionales, pues ninguno de esos pagos estaba al día.

Buscando una ayuda externa para intentar encontrar soluciones al conflicto, los músicos de la Orquesta Filarmónica se reunieron con Carolina Tohá, presidenta de la Comisión de Educación y Cultura de la Cámara de Diputados, con el objetivo de participar en la reestructuración del Teatro Municipal, que según Mardones, les corresponde tanto a ellos como a la Municipalidad de Santiago, el público y el Gobierno a través del Ministerio de Cultura, porque "nos parece absurdo que el problema lo resuelva un directorio que no es dueño del teatro, ni de los dineros".⁵⁰⁹ Por otro lado, pese a que la ministra de Cultura se había ofrecido para mediar en el conflicto, no contaba con las atribuciones para intervenir en las resoluciones que afectan al Municipal por el simple hecho de que la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago es una corporación de derecho privado.

En medio de la difícil situación y mientras el conflicto aún no tenía visos de resolverse en el corto plazo, las soluciones entregadas al público contemplaban aplazar su abono para la próxima temporada, pedir que sus dineros fueran reembolsados u optar por la nueva oferta de espectáculos que incluía una amplia participación del cuerpo de ballet. Mientras vistosos lienzos anunciaban la próxima temporada de *Cuerpos Pintados y los pájaros de Neruda* del Ballet de Santiago, y el estreno de la ópera *La vuelta de tuerca* de Benjamin Britten con un elenco completamente importado de Inglaterra en reemplazo de la cancelada *Elektra*, al interior del Teatro reinaba un ambiente tenso caracterizado por la confusión y la incertidumbre con respecto al futuro. Nadie hubiese imaginado que lo peor estaba aún por venir.

⁵⁰⁸ Ibid

⁵⁰⁹ Ibid

El verdadero adiós al sueño filarmónico

Quizás uno de los puntos más álgidos de la crisis del año 2006 ocurrió cuando después de haber importado la producción completa de la ópera *La vuelta de tuerca* de Britten, la Corporación Cultural haya decidido traer a una orquesta de origen polaco con el fin de restituir la temporada de ópera. La situación llegó al paroxismo cuando incluso se barajó la posibilidad de que esa orquesta tocara en la gala de 18 de septiembre, que por tradición, siempre comenzaba con la canción nacional. Más allá de la dura señal que la Corporación estaba dando a sus músicos, apartados arbitrariamente de sus funciones desde hacía meses atrás, llamaba la atención la solución empleada por la Corporación, que si bien había aludido a su situación económica deficitaria para justificar las diversas olas de despido efectuadas, no haya tenido problemas para contratar a una orquesta completa y traerla desde Europa del Este. Según explica Hoffmann, realizar esa solución de parche “salía mucho más barato que suspender la temporada completa de la ópera. Era por lejos, la mejor solución económica”⁵¹⁰, atendiendo a que la suspensión significaba devolver todo el dinero de los abonos, lo que según su opinión, “hubiera sido imposible”.⁵¹¹

Tras semanas de haberse anunciado la cancelación de la temporada de ópera y conciertos, entre la Corporación Cultural y los músicos de la Orquesta Filarmónica parecía alzarse una eterna muralla china. El diálogo entre ambas partes permanecía cortado, y en ese contexto, no se divisaban luces de una pronta solución al conflicto. Peor aún, con la agudización del conflicto comenzó a concretarse un quiebre en el seno mismo de la orquesta, pues mientras el grueso de los artistas sindicados seguía adelante con las movilizaciones ante el rechazo de la posibilidad de modificar las condiciones laborales vigentes en el contrato colectivo, un grupo de 25 músicos hizo pública su discrepancia con el movimiento sindical, manifestando que eran

⁵¹⁰ Entrevista a Ricardo Hoffmann

⁵¹¹ Ibid

contrarios a “los amedrentamientos de los dirigentes sindicales y que sí estamos dispuestos a revisar los reglamentos y aceptar nuevas condiciones de trabajo que permitan seguir adelante con la actividad del Teatro”.⁵¹² Y es que las amenazas de pasillo, los insultos e incluso los amedrentamientos habían comenzado a hacerse frecuentes al interior del Teatro, y de hecho, los altos niveles de agresividad al interior de la orquesta llevaron a que incluso la Federación de Sindicatos de Artistas y Trabajadores del Teatro Municipal enviaran una amenazante carta a los artistas ingleses y norteamericanos que habían intervenido en *La vuelta de tuerca*, y le hicieran llegar otra misiva al fagotista Patricio Cano, acusándolo de deslealtad con el movimiento por continuar con sus labores.

A fines de junio, dos cartas dirigidas a Raúl Alcaíno, alcalde y presidente de la Corporación Cultural de Santiago significaron un duro revés a la lucha que mantenían los músicos sindicados. Ambas misivas -la primera de esas, suscrita por 52 administrativos e integrantes del Ballet de Santiago, y la segunda por 26 músicos de la Orquesta Filarmónica- disientían del modo como los sindicatos del Teatro Municipal estaban llevando el conflicto, señalando que “nos sentimos en la obligación de expresar a usted que una cantidad importante de miembros de la Orquesta Filarmónica observamos con desconsuelo cómo cada día se ve más lejana la solución del problema al que nos vemos enfrentados. Por lo anterior, creemos necesario poner en su conocimiento que al no estar de acuerdo con nuestros dirigentes sindicales en la forma de enfrentar la situación, ofrecemos a usted nuestra colaboración en la búsqueda de caminos que lleven a resolver este grave conflicto, que afecta nuestra fuente de trabajo como la importante labor que nuestra Orquesta cumple en beneficio de la comunidad”.⁵¹³ En tanto, la carta suscrita por los administrativos y el ballet expresaba: “Hemos considerado nuestro deber informar a usted de nuestra total adhesión, apoyo y colaboración a la Dirección del Teatro para que se encuentre una pronta solución y así poder continuar con nuestro trabajo en

⁵¹² Diario El Mercurio. Chile. 25 de junio de 2006

⁵¹³ Diario El Mercurio. Chile. 5 de julio de 2006

un clima de tranquilidad que nos permita sentir nuevamente esperanza y orgullo por la labor que realizamos en nuestro país”.⁵¹⁴

La respuesta de Fedarte no se hizo esperar. Si bien Cristián Navarrete, presidente de la Federación de Artistas del Teatro declaró que “en estos momentos la unión al interior de Fedarte es sólida y no creo que una acción de esta naturaleza pueda debilitar un movimiento”,⁵¹⁵ era algo evidente que esas cartas constituían un punto de quiebre en las movilizaciones, que significó en definitiva una pérdida de poder para el movimiento sindical y un aumento en la seguridad por parte de la Corporación de tener en sus manos la facultad de zanjar el conflicto a su favor. De hecho, hacía dos meses y medio que no se realizaba una reunión entre los miembros de la orquesta y la Corporación Cultural, indicando con ello que no había ninguna disposición a abrir las puertas al diálogo.

Si bien era cierto que el proceso de reestructuración de la Orquesta Filarmónica fue hecho a espaldas de los trabajadores, los artistas, la opinión pública y el Estado, que nunca se involucró demasiado en la solución del conflicto, el estancamiento de las relaciones entre la Corporación y los músicos sindicados comenzó a adquirir tintes dramáticos que prefiguraron el corte definitivo entre ambas partes. Mientras la postura sindical era tendiente a no aceptar ninguna modificación a los reglamentos del contrato vigente, la Corporación consideraba que dicha modificación era fundamental para dar término al conflicto, y en tanto, difundía a través de la prensa cada uno de los puntos en discusión demostrando así las múltiples regalías de las que gozaba la orquesta, que si bien eran derechos adquiridos a través de los años y que la misma Corporación había aprobado en el pasado, ya no estaban dispuestos a mantener.

En términos generales, los puntos en discusión tenían directa relación con la búsqueda de una optimización de la orquesta. Mucho se habló de los más de 100 días de vacaciones de los músicos, información que si bien no era totalmente cierta, sí tendió a malograr la imagen de

⁵¹⁴ Ibid

⁵¹⁵ Ibid

los artistas ante la opinión pública. Según la Corporación Cultural, la Orquesta Filarmónica contaba con 42 días de vacaciones pagadas, a lo que el sistema de rotación y turnos de descanso agregaban otros 60 días adicionales sumando un total de 104 días anuales de vacaciones, lo que a vista de cualquiera era un escándalo. Sin embargo, la distorsión de la información solo podía ser advertida por el medio ambiente musical, que familiarizado con el modo de funcionamiento de una orquesta, sabe que la rotación no es igual a vacaciones. El vilipendiado sistema de turnos no es más que la rotación de los músicos de una orquesta generada por los requerimientos de cada obra, por los “beneficios” con que cuentan los jefes de fila de cada familia de instrumentos, que al estar siempre duplicados, sólo hay uno sobre el escenario cada vez, y por un tema de espacio: en el foso de la orquesta simplemente no caben todos los músicos de planta que la conforman.

Muy a su manera, Fernando García explica el sistema de rotaciones con una situación paradigmática ocurrida en la Orquesta Sinfónica, y que sirve para graficar el tipo de criterio que a veces tiende a primar al momento de tomar las decisiones. “Aquí hubo un lío años atrás con la Orquesta Sinfónica, que se decía gastaba mucha plata, entonces un cretino, porque no puedo decir otra cosa, un cretino del Departamento de Economía agarró información de quiénes eran los músicos de la Orquesta Sinfónica, qué es lo que tocaban, averiguó qué tipo de orquestación necesitaba cada una de las obras que se tocaban, y descubrió por ejemplo que la tuba tocaba de vez en cuando, y el arpa ni te digo, y el piano menos, entonces la conclusión fue ‘hay que sacar el arpa, el piano, y además hay tantos violinistas y todos tocan lo mismo así que saquemos algunos. ¿Para qué necesitamos 16 violinistas? Dejémoslo en 12’. Era como un chiste. Pero resulta que esa es la gente que maneja las cosas, porque aquí lo único que importa es cuanto gana y cuanto gasto, entonces todo es administrativo”.⁵¹⁶ El compositor agrega: “La orquesta tiene que ser rotativa. Todas las orquestas serias del mundo forzosamente tienen rotación.

⁵¹⁶ Entrevista a Fernando García.

Todas tienen dos *concertinos* y jamás tocan los dos, porque no tienen que hacerlo, entonces siempre hay rotación”.

De la argumentación de la Corporación entonces, lo que sí era cierto es que según el reglamento de la orquesta, cuando un músico estaba en descanso no tenía ninguna obligación de ir a tocar en caso de que el Teatro lo necesitara por enfermedad de alguno de sus compañeros de fila, y la única forma de que acudieran, era si se les pagaba como horas extraordinarias. Ahora bien, si una persona tiene un sueldo mensual es absurdo que se le tenga que pagar un monto adicional por hacer su trabajo, menos aún considerando que en esos días de turno, el músico debería estar estudiando. El hecho de que el foso de la orquesta no tenga espacio suficiente para albergar a los 98 músicos que conformaban la planta original no justifica que se genere un derecho a un descanso que no existe. Por otro lado, los músicos no tocaban sobre el escenario en las llamadas “bandas internas”, las que son frecuentes en el repertorio lírico. Ante ese tipo de situaciones, el Teatro también debía contratar músicos extra asumiendo un costo alto a pesar de que hubiese otros músicos de planta disponibles. Además, según se había acordado en los contratos colectivos, los músicos tampoco tocaban en días domingo salvo en seis oportunidades en el año (tres por contrato y otras tres con pago extra), en circunstancias de que potencialmente, un espectáculo organizado un día domingo podría captar mucho más público que uno presentado el día lunes.

Otro de los privilegios que la Corporación quería eliminar era la cláusula que establecía que los músicos no podían ensayar el próximo programa que les correspondía preparar mientras se encontraran realizando funciones de una ópera, concierto o ballet determinado. En otras palabras, los programas no podían superponerse. Por último, el trabajo realizado por la orquesta era de un máximo de 24 horas a la semana, pero según cálculos de la Corporación, el promedio trabajado en 2005 fue sólo de 18 horas por semana. “Es cierto que ningún músico puede trabajar

ocho horas diarias, pero nadie pretende eso. Sólo que lo hagan las 24 horas semanales que estipula su contrato”⁵¹⁷, explicaba Andrés Rodríguez.

En concreto, a través de las negociaciones colectivas el sindicato de la orquesta empezó a conseguir pequeñas concesiones que fueron minando el rendimiento del Teatro, y que la directiva por desconocimiento y mala asesoría fue concediendo a lo largo de los años. Indudablemente, llegaría un minuto en que la situación se tornaría insostenible.

Para la Corporación Cultural de Santiago encabezada por Raúl Alcaíno, la reforma de los reglamentos de la Orquesta era algo esencial para solucionar el conflicto, pero para los músicos, se trataba de beneficios que no estaban dispuestos a perder. Según señaló Andrés Rodríguez a la prensa, “no hay peticiones económicas ni problemas de ese tipo pendientes. Sólo que con las cláusulas mencionadas el Teatro no puede hacer más espectáculos, está asfixiado y así no puede continuar. Toda esta inmensa inflexibilidad laboral puede llevar a la muerte el actual proyecto cultural del Municipal, que ha demostrado ser exitoso a través de los años, que cuenta con respaldo del público, prestigio internacional y nacional, y un gran apoyo de la empresa privada a través de patrocinios, auspicios y compra de funciones”.⁵¹⁸

Alarmados por la situación y movidos por una legítima preocupación artística, un grupo de reconocidos músicos chilenos manifestaron su interés por intervenir como mediadores en el conflicto del Teatro Municipal. Entre ellos figuraban los Premios Nacionales Fernando García y Cirilo Vila, además de Roberto Bravo, Alejandro Guarello y Hanns Stein. No eran ellos los únicos preocupados por la situación. En una carta entregada tanto a las autoridades de la Corporación Cultural de Santiago como a los sindicatos del Teatro Municipal, Juan Pablo Izquierdo, Alfredo Perl, Santiago Schuster y Fernando Rosas, expresaron: “La grave crisis del Teatro Municipal nos alarma sobremanera, ya que creemos que está afectando la existencia misma de una de las principales instituciones culturales de nuestro país. Este conflicto se ha dilatado mucho más allá

⁵¹⁷ Diario El Mercurio. Chile. 25 de junio de 2006

⁵¹⁸ Ibid

de lo que podría ser normal en una institución, y pensamos que sus duras etapas han alejado a las partes de la necesaria armonía que permite prever una pronta solución. En un conflicto de esta naturaleza, en definitiva nadie gana, y es la música la más perjudicada. Existiendo en juego problemas administrativos y también artísticos, pensamos que ellos deben ser separados, y en ningún caso la dirección artística debe estar supeditada a la administrativa. Por las razones mencionadas, nos permitimos ofrecer nuestra ayuda en calidad de mediadores de buena voluntad con el fin de obtener una finalización armónica del conflicto”.⁵¹⁹ A pesar del ofrecimiento, ninguno de los artistas mencionados fue convocado a las reuniones.

Por su parte, el director Francisco Rettig envió una carta a los sindicatos del Teatro Municipal en la que manifestó su “apoyo más irrestricto a los Cuerpos Estables”, aclarando que si bien está de acuerdo con una reestructuración, ésta no debería afectar a sus conjuntos, que han demostrado una alta calidad, sino que al actual equipo administrativo. ‘Un teatro, una programación, tiene que resultar de un equilibrio entre un ideal artístico y una realidad económica’⁵²⁰, afirmó.

Tras realizarse una nueva reunión del directorio de la Corporación Cultural de Santiago, Carmen Luisa Letelier declaró: “La situación es complicada, por eso se conversó la reestructuración del reglamento de la orquesta. Urge hacer un cambio, porque este escenario está muy asfixiado y necesita una ventana de escape. Los artistas también deben entender que no hay que matar la gallina de los huevos de oro, porque se pueden quedar sin trabajo”.⁵²¹ En efecto, en esas declaraciones la cantante estaba aludiendo a la dimensión más grave del conflicto: la inminencia del despido, y es que las posiciones irreconciliables de cada una de las partes enfrentadas configuraron un panorama de intransigencia promovido tanto por la Corporación como por los músicos, que sólo tuvo como abrupto resultado la mutilación definitiva

⁵¹⁹ Diario El Mercurio. Chile. 28 de junio de 2006

⁵²⁰ Ibid

⁵²¹ Ibid

de la Orquesta Filarmónica y con ello, la muerte del proyecto filarmónico que en ese momento tenía ya 50 años de vida.

En el marco de una nueva medida unilateral, el alcalde de Santiago entregó un nuevo reglamento a los miembros de la Orquesta Filarmónica. Para el edil, las cosas estaban claras, o firmaban el nuevo contrato o serían despedidos, tan simple como eso. En ese momento la orquesta contaba con 72 músicos contratados, de los cuales 60 pertenecían al sindicato y 26 ya se habían mostrado favorables a acceder a los requerimientos de la Corporación.

Resuelto a terminar de una vez por todas con el conflicto, Alcaíno hizo una citación abierta a los 72 miembros de planta de la Orquesta Filarmónica y los cinco que permanecían a honorarios con el objetivo de plantearles la necesidad de establecer cambios urgentes en el sistema laboral, aprovechando la oportunidad para entregarles un documento con las especificaciones del nuevo reglamento. Sólo 32 acudieron a su llamado. Uno de ellos fue Nelson Mellado, intérprete de viola, quien declaró: "Fue una reunión muy positiva. El alcalde fue claro y tajante. Nos dijo que está en peligro la existencia de la Filarmónica si no se cambia el reglamento. Hay que leer tranquilamente lo que nos entregaron y actuar en conciencia. Yo, por ejemplo, estoy a favor de los cambios, porque es la única manera de salvarnos".⁵²² Por su parte, Alcaíno afirmó: "Pese a la difícil situación por la que atraviesa el teatro, decidimos respetar las remuneraciones de la orquesta, pero sí propusimos acabar con los turnos adicionales. Nadie puede tener vacaciones de 100 días. Esta situación es totalmente incompatible con los planes de expansión del teatro y con la necesidad de ofrecer más funciones. Es imperativo terminar con este tipo de rigideces".⁵²³ El documento entregado por el edil también proponía un mayor aprovechamiento de la jornada laboral, "de manera que, dentro de las 24 horas semanales, los músicos puedan ensayar el próximo programa que les corresponde preparar mientras realizan funciones de una ópera, concierto o ballet determinado. Si bien hay que entender que las

⁵²² Diario El Mercurio. Chile. 21 de julio de 2006

⁵²³ Ibid

jornadas laborales de un artista no son las mismas que las de un administrativo, éstas no pueden ser tan rígidas que impidan la extensión del Municipal. Me parece razonable lo que les estamos pidiendo”⁵²⁴, señaló. Fedarte en tanto, entregó su propia propuesta de reglamentación al alcalde.

Un par de días más tarde, el edil anunciaba victorioso el comienzo de la solución a la crisis del Teatro Municipal tras notificar la firma por parte de 24 músicos de la Orquesta Filarmónica del nuevo contrato laboral ofrecido por la Corporación Cultural de Santiago. Uno de los músicos que firmaron fue Sergio Prieto, *concertino* de la orquesta. Prieto es un enamorado del Teatro Municipal, institución a la que considera como su hogar, y la Orquesta Filarmónica, a la que ingresó con apenas 14 años, el lugar donde nació como músico. Proveniente de una familia de músicos, su propio hermano fue uno de los fundadores de la Filarmónica y fue gracias a él que desarrolló un temprano amor por la música y por el instrumento que es su pasión: el violín.

Tras desarrollar su carrera en Suiza y en España, Sergio Prieto regresó al país contratado por la Corporación Cultural para ocupar el cargo de *concertino* en la década de los 90, e inmediatamente después de su llegada, se vio inmerso en un conflicto sindical que dijo entender pero no compartir. “Entendía lo que ellos pedían, pero también había otras cosas que las tenían, entonces no me convencía que era justo lo que estaba pasando. Era algo muy fuerte, una pelea interna muy grande dentro de la orquesta. Pasaron los años y fue siempre igual, incluso fue creciendo esto”⁵²⁵, señala. Tal como confiesa, los conflictos sindicales no eran de su agrado, y siempre se sintió “muy reacio a esas cosas. Creo que si hay unos jefes y yo veo que funciona bien, yo estoy bien, pero el resto no estaba aceptando esto, entonces ahí se dividió la orquesta prácticamente en dos. Pasamos momentos muy, muy duros (...) yo decidí abiertamente quedarme, porque tenía algo todavía por hacer”.⁵²⁶

⁵²⁴ Ibid

⁵²⁵ Entrevista a Sergio Prieto realizada por teléfono en abril de 2009

⁵²⁶ Ibid

Del último gran conflicto, Prieto recuerda que “pararon la ida a Viña y ahí empezó el gran desastre. Teníamos una ida a la Quinta Vergara por un concierto de verano. Ahí ya la cosa estaba muy mal y eso empezó a dividir de frentón. Había un grupo que sí quería ir, era obvio, y el otro que no, entonces ahí nos comenzaron a tratar de cobardes y vendidos. Nos gritaban de todo”.⁵²⁷ Puesto que él tenía una visión completamente contrapuesta a sus compañeros sindicalizados, Prieto afirma haber sido víctima de la violencia y agresividad desencadenada contra los músicos disidentes al movimiento. En efecto, en los carteles de protesta que realizaron los músicos, Prieto aparecía caricaturizado junto al alcalde, ambos acompañados de la elocuente frase “asesinos de la música”. Si bien se vio obligado a participar del movimiento, en ningún caso lo hizo apoyándolo, y confiesa que una de las cosas que más lo marcaron fue que “nuestros propios compañeros nos atacaban verbalmente. Si todos éramos músicos del Teatro y pertenecíamos al sindicato, entonces yo no entendía que el propio sindicato atacara a sus músicos. Nos tenían como arrinconados, eran ellos la mayoría, y eso provocó un alejamiento como compañeros. Imagínese con los años que tengo, yo tenía alumnos ahí, que yo los formé de pantalón corto, y estos mismos chicos me agredían verbalmente. Fue a un nivel muy fuerte las agresiones, eran muy agresivos, muy agresivos... un día me encontré en la calle con un auto, me gritaron cosas, y fue a tal punto que yo me cambié, vendí mi casa y me compré un departamento con ese dinero”⁵²⁸, narra Prieto aún afectado por el recuerdo.

Tal como él relata, lo que se había instalado era una guerra a muerte, y en esas condiciones es imposible trabajar. “A mí lo que me dolía era la cosa humana, pero el trato evidentemente causaba tensión nerviosa. En los conciertos todo estaba muy tenso, qué se yo, cosas de pasillo, le gritaban a uno, cuando uno entraba al Teatro después nos esperaban afuera estos grupos. Yo estaba seguro que algo iba a pasar, que iba a reventar por alguna parte. El hecho de trabajar así, continuar con esas tensiones, es imposible. Un artista, un músico no

⁵²⁷ Ibid

⁵²⁸ Ibid

puede tocar en esa condición. No puede, uno queda mal, queda temblando, la cabeza no está en el atril y está lleno de movimientos, notas *vibratos*, saltos, es imposible, yo no puedo, es muy difícil, y yo tenía pensado si esto se vuelca al revés, yo me voy. Pero bueno, todo eso ya es parte del pasado y ahora creo que hay una tarea por delante y es reconstruir”.⁵²⁹

Según informó la Corporación, el objetivo perseguido por el nuevo contrato propuesto era “aumentar las actividades del teatro en unas 50 funciones más con la Orquesta Filarmónica - ópera, ballet, conciertos, zarzuela-, con más funciones en el recinto mismo y un aumento de giras a regiones y a otras comunas. Esto es decisivo para garantizar su sustentabilidad futura, pues se requiere con urgencia aumentar los ingresos de taquilla, para paliar, entre otros problemas, el daño producido por la reforma a la Ley de Donaciones”.⁵³⁰ Consultado sobre la realidad del nuevo contrato, Prieto afirma: “No es que hayan aumentado las horas, si no que las hicieron cumplir, porque antes se trabaja menos, por una razón y por otra. Eso es lo que dice la empresa y era cierto. Entonces ahora claro que se siente el recargo, si eso no se va a negar, pero creo que es la tarea que hay que hacer, hay que seguir. Hay que levantar el Teatro”⁵³¹. Y sobre el polémico sistema de turnos, explica que “la palabra turno ya no existe. Es como una regalía, son las primeras partes las que pueden descansar en las óperas y ballet”.⁵³²

Los primeros días del mes de septiembre trajeron consigo el abrupto fin al conflicto, y es que aduciendo la intransigencia de un sector de músicos de la Orquesta Filarmónica y la escasa disposición a llegar a un acuerdo, Alcáino resolvió terminar unilateralmente con las discrepancias a través del despido de 17 miembros de la orquesta, tras lo cual la agrupación quedó reducida sólo a 53 integrantes. Dado que con ese número era imposible abordar los repertorios sinfónicos y de ópera, el alcalde anunció que próximamente la Corporación realizaría un llamado a

⁵²⁹ Ibid

⁵³⁰ Diario El Mercurio. Chile. 8 de agosto de 2006

⁵³¹ Entrevista a Sergio Prieto

⁵³² Ibid

concurso público para llenar los cupos de la Filarmónica, agregando que la medida de los despidos se había adoptado para no poner en riesgo la continuidad del Teatro Municipal.

Múltiples reacciones ocasionó la nueva exoneración de los músicos de la Orquesta Filarmónica. El maestro Juan Pablo Izquierdo, quien asegura no haber recibido nunca una respuesta a su ofrecimiento para officiar como mediador del conflicto, afirma: "Personalmente creo que fue desafortunado por ambos lados en algún sentido, porque cuando se toma una posición de fuerza hay que considerar muy bien cuanta fuerza tiene el contendor; y yo creo que eso de alguna manera no se consideró. En esta discusión quedó una cantidad de músicos de gran experiencia y de gran calidad en la calle, y esa es una brutalidad, una cosa que yo nunca me hubiera imaginado que pudiera existir en Chile. Ahora si ellos pidieron demasiado o demasiado poco, en eso no puedo entrar porque como yo no alcancé a formar parte de este equipo de mediación nunca nos enteramos realmente, sino que uno se enteraba por lo que decían algunos músicos que uno conocía de siempre, y los diarios silenciaron todo esto (...) Las noticias que se publicaban en los diarios no sólo eran parciales, sino que muy desorientadoras para la comunidad. Yo puedo garantizar que no son unos flojos ni ninguna de esas cosas. Que han pedido más de lo que correspondía no sé, pero es una cosa muy grave cuando se llega a centrar el poder de la comunicación, de la prensa, de tal manera. Es muy grave porque es una cosa que no está en conformidad con el sentimiento democrático, y efectivamente El Mercurio y otros diarios o se mantuvieron en silencio o publicaron cosas que no son enteramente verdaderas".⁵³³

Izquierdo confiesa que al ofrecerse como mediador junto a Alfredo Perl y Santiago Schuster, "el ánimo nuestro era que se produjera un diálogo, porque nos dimos cuenta que había un corte total y en un corte total no podía sino ganar el más fuerte, pero no el más razonable; y entonces ahí es donde desgraciadamente no hubo esa posibilidad. En ningún momento quisimos nosotros tomar partido, porque eso no nos hubiera permitido ser mediadores. Yo no puedo entrar

⁵³³ Entrevista a Juan Pablo Izquierdo

a hacer un juicio de quien tiene la culpa, pero sí puedo hacer un juicio de cuáles son las consecuencias, y las consecuencias son muy graves. Cuando una orquesta se divide en dos, que fue prácticamente lo que ocurrió, las causas pierden la fuerza totalmente”.⁵³⁴

Sin duda, para el maestro Izquierdo lo más trágico de la situación es la salida de músicos excelentes, que de un momento a otro quedaron en la calle: “Eso es algo totalmente inaceptable, porque es toda gente que no sólo ha tenido una experiencia y un aprendizaje para aprender uno de estos instrumentos y tener la calidad para entrar a una orquesta, es un trabajo de muchos años, una inversión de muchos años en tiempo y también en dinero. Hay mucha gente que se ha arruinado emocional y musicalmente (...) Son muchos los que se perdieron, que empezaron a hacer otros trabajos, que ya se desilusionaron, familias que se rompieron. Hay muchos casos de músicos que no han resistido la presión y simplemente han tenido que abandonar el instrumento; y otros que se han mantenido haciendo un esfuerzo heroico”.⁵³⁵

Los intentos de reconstrucción de la nueva Orquesta Filarmónica

Si bien la Corporación Cultural cumplió su promesa de realizar concursos nacionales para llenar las vacantes de la orquesta, para muchos esos concursos no fueron más que una farsa. Y en efecto, no podía por menos que causar extrañeza el hecho de que a pesar de haberse presentado cientos de músicos nacionales sólo fueran seleccionados dos.⁵³⁶

José Luis Domínguez, director residente de la Orquesta Filarmónica, participó como evaluador en esos concursos, y afirma al respecto que “ganaron los que podían ganar y nadie más. El nivel de los concursos fue mediocre a bajo. En mi humilde opinión hubo muy buenos concursos y esas personas quedaron en la orquesta y están en la orquesta. De ciento y tantas

⁵³⁴ Ibid

⁵³⁵ Ibid

⁵³⁶ Uno de ellos, una cellista polaca

personas que escuché, 4 o 5 ganaron ese concurso y están en la orquesta. El resto fue de nivel medio a bajo”.⁵³⁷

Según él mismo relata, en la comisión evaluadora había solistas de la Filarmónica, el director titular Jan Latham-Koening y representantes de la dirección del Teatro. El concurso, realizado con una cortina que separaba al intérprete de los evaluadores, supuestamente aseguraba así la imparcialidad del juicio. Sin embargo, con el correr del tiempo comenzó a circular el rumor de que ni el nuevo director titular ni los directivos de la Corporación querían músicos chilenos en la orquesta. La versión de Domínguez en cambio, es que las decisiones se tomaron en base a un parámetro de alta exigencia: “el estándar que se puso es el de una orquesta que tenía que enfrentar *Tristán e Isolda*, que tenía que enfrentar *Nabucco*, que tenía que enfrentar una ópera tras otra, conciertos grandes, entonces el parámetro de la orquesta cual es: el parámetro internacional, de nivel internacional”.⁵³⁸

Los malos resultados del concurso desencadenaron una reacción inmediata a nivel de las universidades, pues era la calidad de la enseñanza musical lo que parecía estar en entredicho. En opinión de Domínguez, el nivel de la enseñanza en Chile “no es malo, es pésimo. Absolutamente. No es necesario que hablemos del Teatro para eso. Yo te puedo decir una cosa bien simple: la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, que es una muy buena orquesta en Chile, tiene un promedio de edad de 20 a 21 años. Una orquesta como esa debería armar la primera sinfonía de Mahler en 5 días. Yo tuve que ensayarla un año para que sonara bien. ¿Me entiendes de qué te estoy hablando? Entonces si pensamos en un teatro de ópera internacional profesional, no tienes un año para hacer *Tristán e Isolda*. No es así la realidad del mundo. Los jóvenes tienen problemas de solfeo, tienen problemas de emisión. Las técnicas instrumentales que se están enseñando en Chile están pasadas de moda al menos 30 años”.⁵³⁹

⁵³⁷ Entrevista a José Luis Domínguez realizada en la Fundación de Orquestas Juveniles en enero de 2008

⁵³⁸ Ibid

⁵³⁹ Ibid

Pero a pesar de lo que afirma Domínguez, en el concurso no sólo se presentaron músicos jóvenes. También llegaron profesionales con años de experiencia, solistas de distintas orquestas, profesores universitarios e incluso algunos intérpretes con concursos ganados en el extranjero. Y ninguno de ellos quedó.

Patricia Reyes es arpista egresada de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Luego de titularse, viajó a España, país donde realizó estudios de perfeccionamiento con la maestra María Rosa Calvo Manzano durante cinco años. A lo largo de su estadía en Europa participó en múltiples concursos de interpretación en arpa adjudicándose los primeros lugares en Francia y España. Al enterarse que el Teatro Municipal abriría un concurso para llenar las vacantes de la Orquesta Filarmónica, la actual profesora de la cátedra de arpa clásica en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile no dudó en inscribirse para postular. Sin embargo, el resultado fue desalentador: Ni ella ni una compañera de generación, las dos únicas arpistas que se presentaron al concurso, lo ganaron. Según relata Patricia, por lo menos a ambas les escucharon el programa completo, pues en la mayoría de los casos “no escuchaba casi nada el director y los echaba para afuera. Nadie nos dio razones, pero Latham-Koenig escuchaba un par de notas y decía el siguiente, el siguiente”.⁵⁴⁰ Según la arpista, la impresión general era que Latham-Koenig había realizado el concurso en Chile sólo como un trámite previo necesario para luego audicionar gente en el extranjero.

Y en efecto, al poco tiempo después, el director titular emprendió un viaje a Europa y Estados Unidos con el objetivo de realizar nuevos concursos para llenar las plazas desiertas en el Teatro Municipal de Santiago con músicos extranjeros. Erik Groenstein fue uno de ellos. Proveniente de Holanda, Erik llegó a formar parte de la Filarmónica de Santiago a inicios del año 2007 luego de que otras dos arpistas extranjeras pasaran por la orquesta. Tras ganar el concurso junto a su esposa, ambos llegaron a Chile a firmar un contrato temporal por 10 meses con posibilidad de renovación al término del plazo.

⁵⁴⁰ Entrevista a Patricia Reyes realizada por teléfono en abril de 2009

“Ellos, lo único que quieren buscar es a las mejores personas para hacer la mejor orquesta. Y creo que está bien que se privilegie en principio la búsqueda en Chile, para luego así, si el director no está satisfecho, buscar en otros lugares”⁵⁴¹, señala Erik sobre la reestructuración de la Filarmónica. Pero la llegada de un gran contingente de músicos extranjeros que vino a llenar las plazas que anteriormente ocupaban los intérpretes nacionales no fue bien recibido en el medio artístico chileno, que no miraba con buenos ojos que un porcentaje alto de las pocas plazas disponibles para la gran cantidad de músicos que egresan año a año fuesen ocupadas por extranjeros. Tampoco era un tema que obviarán los músicos recién llegados: “En Holanda tenemos un problema similar. Tenemos alrededor de 15 orquestas, una gran cantidad de conservatorios y una gran cantidad de niños estudiando música en las escuelas. Pero en las orquestas sí bien se contratan holandeses, se contrata también a una gran cantidad de extranjeros: cualquiera que pueda tocar muy bien un instrumento puede tocar en las orquestas, y es obvio que nosotros como músicos holandeses pensamos que nosotros deberíamos tocar en ellas. Pero creo que, desde otra perspectiva, es bueno tener un mejor nivel de orquestas, con el mejor nivel de músicos. Creo que eso es bueno para el crecimiento y la enseñanza en materia musical”, afirma Erik. Pero lo cierto es que para tener una orquesta de excelencia no basta solo con tener buenos instrumentistas, y lo que se perdió con la mutilación de la orquesta Filarmónica fue un trabajo de años, único elemento que puede dotar de personalidad musical a un grupo orquestal. Por contraste, del contingente de músicos de Europa que llegaron en esa primera oleada, muchos se devolvieron a sus países iniciando así una dinámica de constante renovación de músicos en la Orquesta Filarmónica, situación insostenible si lo que se pretendía era reconstruir una orquesta profesional al interior del Teatro.

“La orquesta en sí está en un proceso de estabilización”, explicaba José Luis Domínguez en enero de 2008, cuando ya había pasado un año desde la llegada del primer contingente de músicos extranjeros. “El proceso de las orquestas es más largo que un año, entonces requiere

⁵⁴¹ Entrevista a Erik Groenstein realizada en el Teatro Municipal de Santiago en enero de 2007

de bastante paciencia y trabajo. En todo caso la relación con la orquesta, la parte humana, está muy bien. Son todos muy profesionales, no ha habido ningún problema en ese sentido. Es una orquesta con la que se puede trabajar con mucha tranquilidad, no hay problema, es gente muy trabajadora, muy profesional. Obviamente lo que toma tiempo es el tema de la personalidad de la orquesta en sí. Porque como ha habido cambios y hay rotaciones eventualmente, hasta que se establezca la orquesta, que es un proceso no demasiado corto, es difícil hablar de una personalidad de orquesta en sí. Podemos hablar de una orquesta de niveles técnicos altos, porque los músicos han tocado mucho, pero obviamente eso no es suficiente: para mantener una orquesta no solo hay que tocar muy bien simplemente sino que tener oficio, experiencia, y más que experiencia de cada uno, de cuantos años lleve tocando en una orquesta o no. Tiene que ver con la experiencia de tocar con ese grupo en particular”.

Sin embargo, ¿cuáles son las posibilidades de constituir una orquesta profesional cuando hay una constante renovación de músicos? En opinión de algunos, en ese caso simplemente no hay orquesta, sino un conjunto de agregados. Si bien es posible que el sistema implementado se sostenga económicamente, no sucede lo mismo desde la perspectiva artística. Según opina Juan Pablo Izquierdo, “creo que el destino de una orquesta de agregados es muy corto porque llega el momento donde hay más dificultad económica y entonces uno no contrata los agregados, y por otro lado una orquesta de agregados puede funcionar durante un tiempo, pero si los músicos se van cambiando, entonces no se produce una comunidad de orquesta”.⁵⁴² Si bien Erik está consciente de que el nivel de la orquesta variará mientras siga habiendo una rotación de músicos, su percepción sobre el futuro de la Filarmónica es más bien positiva: “Todos debemos conocernos, todos debemos escucharnos uno a otro y esto toma años. Y por lo mismo el nivel irá variando, pero creo que esta orquesta tiene un buen futuro porque creo que en este poco tiempo hemos alcanzado un buen nivel. Y esa es una de las razones del por qué

⁵⁴² Entrevista a Juan Pablo Izquierdo

deseamos quedarnos, porque si no hubiera ningún futuro nos iríamos. Y lo importante es que nos hemos ido conociendo”.⁵⁴³

Pero más allá de la adaptación de los músicos europeos, quienes con el paso del tiempo también se han ganado un lugar en la Filarmónica al permanecer en Chile a pesar de todas las adversidades con que se puedan haber encontrado, subsiste una pregunta insoslayable, y es ¿cuánto tiempo más se puede ignorar el enorme contingente de músicos chilenos que en este momento no tienen donde trabajar? ¿Cuál es el proyecto que está detrás de una orquesta en constante renovación? ¿Puede acaso hablarse de un proyecto artístico en una situación como esa?

Tres años después de la última gran crisis vivida por el Teatro Municipal, es perfectamente válido afirmar que tras del despido masivo provocado en tres oleadas sucesivas de exoneraciones no habían razones musicales, laborales, ni problemas de dinero, sino que tal como señala el maestro García, ese fue un problema sindical: “En rigor lo único que les interesaba era botar a fulano, futano y merengano y todos para fuera. Traigamos gente que no pueda reclamar. Y ahí tienen un montón de gente que no va a reclamar nunca porque los contratos duran un mes, dos meses, tres años, año y medio, son todos contratos distintos, de duraciones distintas, así que los tienen a todos de una pata. Pueden hacer lo que quieran con ellos”.⁵⁴⁴ Y así es. A principios del año 2009, el diario *The Clinic* publicó la historia de una flautista rusa y una violinista polaca que a pesar de haber ganado los concursos en sus propios países, al cabo de un año no les fueron renovados sus contratos. Pese a ello, ambas permanecen en Chile, y entraron al mundo del *cancheo* o trabajo *free lance* para músicos sin contrato fijo. De ese modo, la competencia entre chilenos y extranjeros por el trabajo trascendió al poco tiempo las fronteras del Teatro Municipal.

⁵⁴³ Entrevista a Erik Groenstein

⁵⁴⁴ Entrevista a Fernando García

La flautista rusa Elena Suchkova recuerda: "Todo sonaba muy bueno, pues tendríamos un contrato permanente, aunque nos probarían un año. Pasó un mes de la audición y me vine a Chile (...) venía con muchas ilusiones, todo era muy nuevo para mí que jamás imaginé que vendría a Sudamérica (...) Todo era excelente, el sueldo era muy bueno, mucho más de lo que podría haber ganado en Rusia, además que para mí trabajar en Rusia era difícil pues hay muchos músicos que son muy buenos y son pocas las plazas de trabajo. En cambio en Chile tenía seguridad, horario, estabilidad, mi departamento, ¡verdaderamente lo teníamos todo!".⁵⁴⁵ Elena llegó en marzo de 2007 a Chile. Un año después, le comunicaron que su contrato no sería renovado. "Yo tenía muchas esperanzas de que seguiría, estaba tocando muy bien y me lo habían dicho. Pero me encontré con que no me renovaron el contrato. Me dijeron que era una chica muy talentosa, que muchas gracias por mi trabajo, pero que querían probar otros músicos. Estaban en su derecho, pero es un esquema raro de trabajo; no alcanzas a tener el sonido de una orquesta si cambias cada año a los músicos y la Orquesta Filarmónica está cada año cambiando parte de sus músicos".⁵⁴⁶

El comienzo de la historia de Marta Mackiewicz en Chile se remonta más allá de las audiciones en Europa. Según relata, fue llamada por la Orquesta Ópera de Cracovia "para tocar en un pituto en Chile. Había que tocar dos óperas en el Teatro Municipal de Santiago en agosto del 2006, para terminar la temporada de la ópera, pues acá en ese momento no estaba la orquesta. Era buena la oferta y conoceríamos Sudamérica, además ganaríamos plata. Así surgió mi primera venida a Chile (...) Estuvimos un mes y medio trabajando en el Municipal, tocamos Tchaikovsky y Wagner; nos transportaban del hotel, que estaba a 300 metros, escoltados por policías porque la organización temía que nos pasara algo o nos agredieran, pero no pasó nada".⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Diario The Clinic. Chile. 29 de enero de 2009

⁵⁴⁶ Ibid

⁵⁴⁷ Ibid

En esa corta estadía, Marta se enamoró perdidamente de un técnico del Teatro Municipal, y tras volver a Polonia sólo pensaba en regresar a Chile. “Mantuve contacto por email y todo, hasta que en noviembre de ese año él supo que se haría en Santiago una audición, por lo que me vine especialmente a participar. Esa segunda vez en Chile estuve dos semanas, pero nadie pasó esa audición, eran puros chilenos y yo, pero como era con cortina (para que el jurado no vea a los músicos) nunca supieron que yo era de otro país y creo que en ese tiempo no querían chilenos en la Orquesta”⁵⁴⁸, relata Marta, quien, desilusionada, tuvo que regresar nuevamente a Polonia. “Al poco tiempo se hizo una audición en Cracovia para integrarse a la Orquesta Filarmónica de Chile y ahí sí me fue bien y pasé la audición. En marzo volví a Chile por tercera vez a firmar mi contrato”⁵⁴⁹, añade, confirmando con estas palabras la creencia de los músicos chilenos, y es que en definitiva el concurso realizado en Chile no fue más que un trámite necesario para después de declarar que nadie servía, salir con propiedad a reclutar músicos extranjeros. Aún así, gran parte de los músicos europeos que llegaron luego de las audiciones ya no siguen en la Orquesta Filarmónica, pues como a Marta y Elena, no les renovaron el contrato, y pese a que la renovación constante de músicos no puede por menos que atentar contra cualquier proyecto serio de rearmar una orquesta profesional, la versión entregada por el Municipal para explicar esta situación fue simplemente que “la política del teatro para con los músicos extranjeros es de contratos temporales”.⁵⁵⁰

Tal como explica el abogado laboral Guillermo Montecinos, quien ha trabajado defendiendo los derechos de los artistas del Teatro Municipal desde hace diez años, “el hecho de modificar la política laboral cambiando los contratos colectivos significó un deterioro muy grande de la estructura organizacional sindical y de la estructura de los contratos colectivos; un debilitamiento de los sindicatos y en consecuencia la fragilidad y el deterioro del derecho que tienen los trabajadores de negociar colectivamente. ¿Cómo ocurre esto? El problema

⁵⁴⁸ Ibid

⁵⁴⁹ Ibid

⁵⁵⁰ Ibid

fundamental es que atravesando el proceso histórico, los sindicatos logran realizar una sola negociación colectiva que tenía partes comunes a todos los trabajadores y partes específicas que corresponden a cada estamento.

Lo esencial es que la Corporación desarma esta estructura, y por lo tanto se presenta una diseminación de los sindicatos que ya no negocian colectivamente sino por grupos, entonces toda la estructura colectiva donde está la fuerza unitaria y real de negociar colectivamente desaparece. En el caso especial de la Orquesta Filarmónica significó la aniquilación del sindicato⁵⁵¹. Operación clave aquella de la aniquilación del sindicato, especialmente considerando que en un momento determinado, a ojos de la Corporación Cultural el sindicato había llegado a tener demasiado poder.

“Al margen de la política sindical, ocurre una situación que ha sido muy difícil de comprender para los trabajadores del Teatro Municipal y para el público, porque existiendo una cantidad enorme de músicos de ese nivel de Chile, y existiendo una Facultad que crea músicos de ese nivel, el Teatro a grandes costos trae músicos del exterior creando una situación tan anómala que llega a tener más de un 40% de músicos extranjeros en la orquesta. Además los trae por cortos períodos, no dan continuidad laboral, hacen contrato a plazo fijo y terminados los contratos los manda de vuelta a sus países. Entonces desde el punto de vista laboral está claro que hay una destrucción absoluta del núcleo estable laboral que se reorienta a la diseminación⁵⁵², acota Montecinos.

Sin embargo, las consecuencias van mucho más allá de la destrucción de la estructura sindical y de la estabilidad laboral, sino que se expanden a un ámbito social más amplio. Como afirma Fernando García, “el problema está en que este problema sindical está destruyendo la

⁵⁵¹ Entrevista a Guillermo Montecinos

⁵⁵² Ibid

posibilidad del desarrollo artístico: esa es la tragedia. Si tu me preguntas ¿toca bien la Orquesta Filarmónica? yo te diría ¿qué Orquesta Filarmónica?”.⁵⁵³

Los continuos enfrentamientos entre la Corporación Cultural y los sindicatos del Teatro Municipal a partir de la década de los 90 dejaron en claro que lo que se ponía en escena una y otra vez no era solamente una lucha por mejoras salariales sino una lucha por el modelo de conducción de un teatro, una medición de fuerzas entre visiones contrapuestas sobre el modo de entender el arte y su función en la sociedad. En efecto, un sindicato con demasiado poder al interior de la institución no resultaba funcional a ojos de la Corporación, que a través de su accionar a lo largo de los años ha demostrado ampliamente que lo que busca no es desarrollar un rol social importante, puesto que en su lógica sigue imperando la idea de entender el arte como un producto cultural que puede y debe ser vendido.

Para cumplir con ese cometido, sólo se requiere de una orquesta de foso funcional a los objetivos de la Corporación, esto es, que pueda servir de acompañamiento a los espectáculos de ópera y ballet. En ese contexto, el conflicto del año 2006 y su trágico desenlace no fue más que un paso en falso de ambas partes, y el producto de años de equivocaciones de cada uno de los actores de este drama operático convertido en realidad.

El último gran conflicto que atravesó el Teatro Municipal cuando estaba a un paso de celebrar su sesquicentenario no fue más que la materialización de una guerra sin cuartel, cruel, injustificable y en ningún caso necesaria. Los músicos se empeñaron en defender ciertos derechos que si bien eran adquiridos, en el contexto actual ya no parecían viables, y en el ejercicio violento de su autoridad, la Corporación Cultural encabezada por Alcaíno no tuvo compasión. Sin embargo no hay que perder de vista un hecho central y es que lo sucedido fue el resultado de muchos años de equivocaciones de ambas partes en conflicto: ni el directorio del Teatro Municipal ni el de la Corporación Cultural supieron hacer frente a cada una de las arremetidas de los sindicatos, y por desconocimiento y mala asesoría, fueron entregando una

⁵⁵³ Entrevista a Fernando García

serie de concesiones que con el paso del tiempo ya no estaban en condiciones de seguir sosteniendo, e incluso en un acto público de victimización, llegaron a declararse "rehenes de la Orquesta Filarmónica". Por otro lado, el crecimiento del poder de los sindicatos se fue haciendo evidente con el paso del tiempo, y una de las principales armas de lucha de los artistas fue enrostrarles a los directivos su desconocimiento del ámbito musical, lo que evidentemente los dejaba en una situación desventajosa ante ellos.

En definitiva, era inevitable que ocurriera el trágico desenlace ocurrido, pues ninguno de los dos polos de poder tuvieron la conciencia de ver hacia donde iba este camino de ser los que mandan sin saber mandar, y los que deben obedecer sin saber hacerlo, perdiendo en última instancia la sensatez de ver cuál era el límite de la lucha. Quizás el mayor pecado de los músicos fue pensar que tenían el derecho de desalojar de sus puestos a quienes por más de 20 años habían ejercido el mando, y que para ellos representaban la agonía y desvirtuación del rol del Teatro Municipal. Sin embargo, no contaron con que detrás de ellos había un enérgico círculo de poder que los avalaba⁵⁵⁴, y que tal como señaló el maestro Izquierdo, en una guerra de estas características sólo podía ganar el más fuerte.

Hay aún algo más que acotar, y es que más allá de intentar encontrar culpables específicos para esta catástrofe, tal como se hizo insistentemente a través de la prensa, se perdió de vista que cuando está en juego algo tan importante como el futuro de una orquesta y de una institución cultural se debería mirar mucho más allá de quien tiene o no la razón, sino qué es lo que se está arriesgando a perder. Ahora que estamos *ad portas* del bicentenario, cabe preguntarse ¿cómo lo vamos a celebrar? ¿trayendo a una orquesta polaca para que toque la canción nacional? ¿podía justificarse el desmembramiento de una orquesta con más de 50 años

⁵⁵⁴ Según relata Hanns Stein, en el marco de una reunión sostenida entre Raúl Alcaíno y representantes del mundo musical nacional, el profesor Stein manifestó que tenía la impresión de que detrás de todo el conflicto había un poder fáctico. Sin dudarlo, Alcaíno respondió: "Sí, yo te puedo dar los nombres, uno se llama Agustín Edwards y el otro se llama Ricardo Claro".

y la cancelación de la posibilidad de un desarrollo artístico nacional sólo porque un grupo de músicos estaba equivocado?

En el conflicto del Teatro Municipal simplemente se perdió de vista el hecho de que al margen del castigo que pueda merecer alguien, no se castiga a todo Chile. Y es que ¿por cuánto tiempo más podemos permanecer ciegos ante el hecho de que los cientos de estudiantes de música que hoy pueblan las facultades de arte, institutos de música y orquestas juveniles no tendrán un lugar donde trabajar cuando sean profesionales porque una de las orquestas más importantes del país está siendo ocupada por músicos extranjeros?

Baste mencionar que solo en Santiago existen la Orquesta Sinfónica Estudiantil Región Metropolitana y la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, y en total son más de 285 orquestas juveniles e infantiles que se encuentran distribuidas a lo largo de Chile de Arica a Punta Arenas, involucrando a cerca de 11.000 niños y jóvenes en un proyecto que en sí mismo es elogiado, pero que no tiene posibilidades de éxito sin el necesario apoyo institucional que se encargue de darle la debida continuidad al proyecto, pensando en que en algún momento esos niños se convertirán en adultos.

Considerando que la nueva Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal cumple en 2009 su tercer año y no hay intenciones de cambiar el actual sistema de renovación constante, porque entre otras cosas "no genera pérdidas", queda claro que tras todas estas acciones no hay un proyecto de desarrollo artístico, ni menos una visión de cuál es la obligación de un grupo de personas que están a cargo de una institución cultural de proyección nacional.

150 años, el simulacro tras días de fiesta

Dándole la espalda a los hechos aún frescos en la retina, las celebraciones de los 150 años del Teatro Municipal de Santiago hicieron olvidar prontamente, con su alegre lluvia de globos y confeti multicolor, los recientes días de tensión en el recinto operático, y mientras el público volvía con confianza a la histórica sala y alababa las cualidades de la nueva orquesta de

agregados, los músicos marginados de sus funciones seguían albergando esperanzas de una justa solución a su inexplicable situación.

Pocos meses después, se hizo evidente que no bastó la tibia respuesta del mundo musical ante el conflicto, y que las promesas del mundo político relativas a la conformación de una orquesta nacional paralela no fueron más que palabras echadas al viento. Con una nueva imagen de normalidad, el Teatro Municipal cerraba el capítulo más dramático de su historia.

A más de dos años del último gran despido masivo ocurrido al interior del Teatro Municipal, sus consecuencias son palpables aún hoy y dejan al descubierto una serie de interrogantes sin respuesta. Nadie se hubiese imaginado que el conflicto más grande que haya debido enfrentar dicho recinto cultural en los últimos años terminaría del modo en que lo hizo, con una Orquesta Filarmónica desmantelada y destruida por razones que como ya vimos no eran económicas, musicales ni laborales sino políticas, pues la burda justificación de los despidos por “razones de la empresa” cayó con su violenta incoherencia al restablecer uno a uno con músicos extranjeros las plazas ocupadas con anterioridad por sus integrantes nacionales. Después de unos meses, a nadie pareció importarle demasiado que la temporada 2007 se llevara a cabo con un nuevo contingente de músicos elegidos en una serie de costosas audiciones en Europa y Estados Unidos, situación que ocurría pocos meses después del anuncio del cierre del Teatro a causa de la inviabilidad de su proyecto.

Por otro lado, a pesar de los innumerables cuestionamientos, denuncias y acusaciones de la mala gestión del Teatro, las figuras claves de la plana directiva siguen ocupando sus mismos puestos, y es que el férreo respaldo que han tenido asegurado de parte del sector empresarial y político de derecha a lo largo de los años ha impedido que haya cualquier tipo de recambio aún cuando hubiese existido la voluntad para hacerlo, y es que nuevamente lo que

estaba operando detrás era una lucha por el ejercicio del poder.⁵⁵⁵ Lamentablemente, el mayor problema que esto ha generado es que tal como denuncia Fernando García, “el Teatro Municipal es un teatro que no cumple con ninguna función salvo alimentar el interés estético de algunas personas. Yo no estoy en desacuerdo con eso, pero el problema es que el Teatro Municipal lo están pagando todos los chilenos.

El teatro no es ni de Andrés Rodríguez, ni del alcalde, ni de la Ministra de Cultura, es de la República de Chile, es el teatro de los chilenos porque todos pagamos el teatro. Ese teatro cumple con funciones que son totalmente accesorias porque si a mí como Estado lo que me interesa es que se desarrolle la vida musical en Chile, quiere decir que no están cumpliendo para nada lo que tienen que cumplir”.⁵⁵⁶ Ahora bien ¿cuál es el rol que debería tener el Municipal en el seno de la sociedad? Para García, es claro que “entre otras cosas lo que tiene que hacer es incorporarse a la vida musical chilena y colaborar a que se produzca un desarrollo de ésta. No puede ser una isla ajena que esté a disposición de un conjunto de personas”.⁵⁵⁷ Sin embargo, esa tarea choca con el hecho de que el problema de fondo del Municipal es finalmente político: “Este es un problema que responde a las clases sociales que están manejando el poder, y parte del manejo del poder, del aprovechamiento del poder, es tener un teatro a su disposición”⁵⁵⁸ señala categórico el Premio Nacional de Música.

Mirando el problema con un poco de perspectiva, salta a la vista el hecho de que la gran deuda con la música en este siglo XXI que recién comienza es la inexistencia de un proyecto de desarrollo de la música nacional. Como ya vimos a lo largo de estas páginas, hubo un proyecto de desarrollo en el siglo XIX, y hubo también un proyecto en el siglo XX, pero ¿cuál es el

⁵⁵⁵ Además de lo cuestionable que resulta que una misma persona permanezca por 25 años al frente de una institución, las repercusiones de ello se muestran nítidas en la ausencia de renovación tanto en los programas de cada temporada como en el modelo de gestión del Teatro.

⁵⁵⁶ Entrevista a Fernando García

⁵⁵⁷ Ibid

⁵⁵⁸ Ibid

proyecto de desarrollo del siglo XXI? Y si volvemos la mirada a nuestro tema en particular ¿cuál es la vía para liberar de forma definitiva al Teatro Municipal?

Paradójicamente, las soluciones posibles también son políticas. Una de ellas es que la Corporación Cultural que administra el Teatro Municipal deje de ser una corporación de derecho privado, en consideración a que ha sido esa figura jurídica la que ha permitido que la conformación del directorio sea realizada según criterios absolutamente ajenos a los artísticos, y que por otro lado, que por muchos años la gestión económica haya estado ajena a cualquier tipo de fiscalización más allá de la municipal.

Una segunda solución posible es estatizar al Teatro Municipal, haciéndolo una entidad dependiente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, propuesta un tanto idealista en atención a que tampoco se puede soslayar el hecho de que la tendencia inevitablemente es a la privatización. Es por ello que la solución finalmente adoptada por el gobierno fue modificar la Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades en vistas a permitir que la Contraloría General de la República de Chile tuviese facultad fiscalizadora sobre las “corporaciones, fundaciones o asociaciones municipales cualquiera sea su naturaleza (...) respecto del uso y destino de sus recursos, pudiendo disponer de toda la información que requiera para este efecto. La unidad de control municipal respectiva tendrá, en los mismos términos, la facultad fiscalizadora respecto de estas entidades”.⁵⁵⁹ Cabe preguntarse entonces si la Contraloría ha ejercido o no esta facultad conferida por ley.

Epílogo: Los acordes finales

Como pudimos comprobar a lo largo de estas páginas, la historia del Teatro Municipal de Santiago no ha estado exenta de problemas. Sin embargo, no hay ninguna duda de que la mayor crisis atravesada por dicho recinto cultural acaeció en el año 2006, y culminó con el

⁵⁵⁹ Artículo 136 de la Ley Orgánica Constitucional de Municipalidades

desmantelamiento de la Orquesta Filarmónica un año después que esta institución cumpliera 50 años de vida, y un año antes que el Teatro celebrara su sesquicentenario.

Chile es un país de memoria breve, y ya nadie recuerda el desgastador conflicto sostenido entre la Corporación Cultural y la Orquesta Filarmónica, la polémica producida tras el escandaloso resultado de los concursos nacionales y el consiguiente cuestionamiento y breve debate sobre la educación musical del país, la amplia desilusión de los estudiantes de las facultades e institutos de música, las reiteradas sesiones en el Congreso para discutir el tema del conflicto del Municipal o las propuestas de cambiar su estatuto jurídico. Precisamente, ahí hay un tema medular.

A través de la revisión de su historia, pudimos comprobar que lo que opera en dictadura es un cambio de etapa en el Teatro Municipal y no sólo por el gran impulso que se le dio con miras a convertirlo en el mejor teatro de Latinoamérica –idea también muchas veces cuestionada-, sino en el cambio radical de sentido y misión del centro cultural. De sus días de apertura al todo social, su trabajo constante por fomentar la creación de nuevas audiencias y cumplir un rol efectivo y comprometido con el desarrollo de la sociedad, el Teatro Municipal pasó a convertirse en un coto cerrado, reviviendo con fuerza su aristocrático comienzo y transformándose así nuevamente en el centro de entretenimientos de la elite santiaguina. Concentrado en la espectacularidad de sus producciones y amparado por un sistema que lo protegía y financiaba, el Municipal fue creciendo al ritmo de la implementación decisiva del neoliberalismo en el país, y poco a poco empezó a imponerse la idea de entender a la cultura como un producto más, que debía regirse por las lógicas del mercado y ojalá, autosustentarse.

Las herencias de la dictadura en el Chile de hoy son múltiples, y las diversas crisis que atravesó el Teatro Municipal durante la transición no fueron más que una consecuencia de las políticas del régimen. El Estado autoritario, desligándose de sus responsabilidades antes

inalienables, encontró en la municipalización un método fácil de entregarse a un rol meramente subsidiario en salud, cultura y educación.

El Teatro Municipal de Santiago, en particular, cambia jurídicamente en dictadura, al pasar de ser una corporación de derecho público a una de derecho privado, con todas las consecuencias que ello implica. La tarea pendiente en democracia ha sido aunar esfuerzos para devolverle su anterior estatuto jurídico, pues en términos globales, su definición como corporación de derecho privado ha significado no solo que la actual institucionalidad cultural que funciona bajo el nombre de Consejo Nacional de la Cultura y las Artes no tenga mayor injerencia en las determinaciones respecto al futuro del Teatro, sino que también ha sido la causa de la generación de múltiples vicios administrativos y del escaso interés en cumplir una misión social.

La situación ha llegado al absurdo, y es que la entidad cultural que recibe más fondos estatales en el país es administrada por un pequeño grupo de particulares, que lejos de cumplir un rol social han dispuesto del Teatro y sus cuerpos estables como si se tratase de su propiedad. Atendiendo a ello, no basta con la tardía modificación de algunas leyes tendientes a permitir ejercer una mayor fiscalización, sino que se hace imperativa una modificación profunda de las bases, así como también asumir de una vez por todas que si de verdad queremos fomentar el desarrollo de la nación, es imperativo democratizar el acceso a la cultura, y ello requiere de un esfuerzo mucho mayor al 0,95% del presupuesto de la nación.

Por último, resulta pertinente traer a la memoria un hecho clave, que ayuda a explicar de manera amplia lo sucedido en el Teatro Municipal en los años post dictadura, y es que tras el fin de la política confrontacional, la transición trajo consigo la política del consenso. En palabras de Manuel Antonio Garretón, "el concepto de política consensual o de democracia consensual o consociativa, fue acuñado precisamente para referirse a los grandes acuerdos entre estos sectores sociales que cabía sustraer a la democracia mayoritaria precisamente porque se

referían a materias que involucraban derechos o principios no transables para los sectores en conflicto".⁵⁶⁰

De acuerdo a lo señalado en estas páginas, está claro que el Teatro Municipal es asumido como un derecho no transable para la derecha política, un coto cerrado en el cual el oficialismo no ha querido intervenir, y en ese sentido, podemos afirmar que el Teatro Municipal es un ejemplo paradigmático del modo de funcionamiento de la democracia chilena post dictadura. Es de esperar entonces que en los próximos años surja un movimiento político que se atreva a disentir.

⁵⁶⁰ Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Op. cit. p. 229

Fuentes de investigación

1. Fuentes documentales

a) Libros:

- Cahan Brenner, Alfonso. Pequeña biografía de un gran teatro: el Teatro Municipal, ayer y hoy, Editorial Arancibia Hnos, Santiago, 1967
- Cánepa Guzmán, Mario. La ópera en Chile (1839-1930), Editorial del Pacífico, Santiago, 1976
- Cánepa Guzmán Mario. El Teatro Municipal en sus 125 años de sufrimientos y esplendor, Editorial del Pacífico, Santiago, 1985
- Edwards Bello, Joaquín. Nuevas crónicas. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1965
- Garretón, Manuel Antonio, Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo. Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1993
- Pereira Salas, Eugenio. Centenario del Teatro Municipal: 1857-1957, Braden Copper Company, Santiago, 1957
- Pereira Salas, Eugenio. Historia de la música en Chile (1850-1900). Santiago, Editorial del Pacífico, 1957
- Zaldívar, Trinidad et al. Teatro Municipal de Santiago: 150 años. Santiago, Quebecor World Chile, 2008
- Valdés, Cecilia. Una luz que no se extingue. El Teatro Municipal de Santiago entre 1973 y 1990. Escenario donde convergen lo político y lo social, lo público y lo privado, lo nacional e internacional. Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia, Universidad Finis Terrae, Santiago 2006

b) Actas del Teatro Municipal

- Acta del Teatro Municipal. Concesionarios Teatro. 1887-1921
- Acta del Teatro Municipal. Oficios enviados
- Acta del Teatro Municipal. Notas a la Intendencia

c) Sitios web:

- Sepiensa.net
<http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=174&Itemid=40>
- Memoria Chilena

<http://www.memoriachilena.cl/>

- Teatro Municipal de Santiago
<http://www.municipal.cl/>

- Centro de Extensión Artística y Cultural "Domingo Santa Cruz" de la Universidad de Chile
<http://teatro.uchile.cl/ceac.html>

d) Revistas:

- Revista Universitaria N° 61, Chile, 1998

e) Diarios

- Diario La Tercera. Chile. 20 de julio de 1997
- Diario La Época. Chile. 21 de septiembre de 1997
- Diario La Tercera. Chile. 3 de octubre de 1997
- Diario La Tercera. Chile. 8 de octubre de 1997
- Diario La Época. Chile. 8 de octubre de 1997
- Diario La Tercera. Chile. 11 de octubre de 1997
- Diario La Tercera. Chile. 14 de octubre de 1997
- Diario La Tercera. Chile. 17 de octubre de 1997
- Diario La Tercera. Chile. 29 de octubre de 1997
- Diario La Tercera. Chile. 8 de noviembre de 1997
- Diario La Época. Chile. 8 de noviembre de 1997
- Diario La Época. Chile. 9 de noviembre de 1997
- Diario La Tercera. Chile. 16 de noviembre de 1997
- Diario La Tercera. Chile. 25 de septiembre de 1999

- Diario La Tercera. Chile. 30 de septiembre de 1999
- Diario La Tercera. Chile. 14 de octubre de 1999
- Diario La Tercera. Chile. 15 de octubre de 1999
- Diario La Hora. Chile. 25 de octubre de 1999
- Diario La Tercera. Chile. 26 de octubre de 1999
- Diario La Tercera. Chile. 21 de noviembre de 1999
- Diario El Mercurio. Chile. 21 de noviembre de 1999
- Diario El Mercurio. Chile. 24 de noviembre de 1999
- Diario El Mercurio. Chile. 26 de noviembre de 1999
- Diario La Tercera. Chile. 12 de diciembre de 1999
- Diario La Tercera. Chile. 30 de septiembre de 2003
- Diario La Tercera. Chile. 1 de octubre de 2003
- Diario La Tercera. Chile. 7 de octubre de 2003
- Diario La Tercera. Chile. 29 de octubre de 2003
- Diario La Tercera. Chile. 30 de octubre de 2003
- Diario La Tercera. Chile. 1 de noviembre de 2003
- Diario El Mercurio. Chile. 2 de noviembre de 2003
- Diario La Tercera. Chile. 5 de noviembre de 2003
- Diario La Tercera. Chile. 6 de noviembre de 2003
- Diario El Mercurio. Chile. 27 de diciembre de 2003
- Diario La Nación. Chile. 30 de diciembre de 2003
- Diario La Segunda. Chile. 30 de diciembre de 2003
- Diario La Tercera. Chile. 30 de diciembre de 2003
- El Mostrador. Chile. 21 de abril de 2004
- Diario El Mercurio. Chile. 22 de abril de 2004

- Diario El Mercurio. Chile. 25 de abril de 2004
- Diario El Mercurio. Chile. 25 de de julio de 2004
- Diario El Mercurio. Chile. 2 de mayo de 2004
- Diario El Mercurio. Chile. 16 de julio de 2004
- Diario El Mercurio. Chile. 1 de octubre de 2005
- Diario El Mercurio. 5 de octubre de 2005
- Diario El Mercurio. 19 de octubre de 2005
- Diario El Mercurio. 23 de octubre de 2005
- Diario El Mercurio. Chile. 28 de noviembre de 2005
- Diario El Mercurio. Chile. 4 de enero de 2006
- Diario El Mercurio. Chile. 27 de abril de 2006
- Diario El Mercurio. Chile. 25 de mayo de 2006
- Diario Las Últimas Noticias. Chile. 26 de mayo de 2006
- Diario El Mercurio. Chile. 27 de mayo de 2006
- Diario El Mostrador. Chile. 30 de mayo de 2006
- Diario La Nación. Chile. 31 de mayo de 2006
- Diario La Nación. Chile. 1 de junio de 2006
- Diario La Nación. Chile. 4 de junio de 2006
- Diario La Tercera. Chile. 7 de junio de 2006
- Diario El Mercurio. Chile. 25 de junio de 2006
- Diario El Mercurio. Chile. 28 de junio de 2006
- Diario El Mercurio. Chile. 5 de julio de 2006
- Diario El Mercurio. Chile. 21 de julio de 2006
- Diario El Mercurio. Chile. 8 de agosto de 2006
- Diario El Mercurio. Chile. 12 de octubre de 2008

- Diario The Clinic. Chile. 29 de enero de 2009

2. Entrevistas realizadas por la autora:

- **Alfredo Kirsch.** Oboísta de origen argentino, nacionalizado chileno. Fue titular de la Orquesta de Israel, de la Orquesta Filarmónica del Teatro Colón de Buenos Aires, y primer oboe de la Orquesta Filarmónica de Santiago tras llegar a Chile en 1959. Desde el año 2000 y hasta el 2007 se desempeñó como Jefe Administrativo de la Orquesta Filarmónica de Santiago. Entrevista realizada en el domicilio particular del entrevistado en abril de 2009
- **Armando Aguilar.** Licenciado en Interpretación Superior con mención en Fagot de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Miembro fundador de la Orquesta Filarmónica, se desempeñó como fagotista de esa agrupación orquestal hasta el año 1982. Posteriormente se dedica a proseguir su carrera en el Banco de Chile, institución donde trabajó de forma paralela a su oficio de intérprete durante 26 años. En 1984 ingresa a la Orquesta Sinfónica de Chile, donde trabaja hasta el momento de jubilar en el año 2006. Entrevista realizada en el domicilio particular del entrevistado en abril de 2009
- **Carmen Luisa Letelier.** Cantante lírica chilena. Desde que es miembro del directorio de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago participa en las comisiones encargadas de audicionar a los cantantes nacionales para ocupar las plazas de roles comprimarios en las óperas que se realizan en el Teatro Municipal. Actualmente se desempeña como profesora de la cátedra de canto de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entrevista realizada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en enero de 2009
- **Darwin Rodríguez.** Licenciado en Interpretación Superior con mención en Clarinete. Fue presidente del sindicato de músicos de la Orquesta Filarmónica de Santiago durante el conflicto del año 2006. Entrevista realizada en el domicilio particular del entrevistado en enero de 2009
- **Erik Groenstein.** Arpista holandés, titular de la Orquesta Filarmónica de Santiago desde inicios de 2007. Entrevista realizada en el Teatro Municipal de Santiago en enero de 2007
- **Ernesto Ottone.** Licenciado en Artes con mención en Actuación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. A lo largo de su carrera profesional se ha desempeñado como Director Ejecutivo del Centro Cultural Estación Mapocho, y en cargos administrativos similares en el KulturBrauerei de Berlín y en La Grande Halle de la Vilette de París. En el año 2006 fue llamado por el Alcalde de Santiago Raúl Alcalá para formar parte de un consejo asesor de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago durante el período de crisis del Teatro Municipal. Actualmente se desempeña como Director ejecutivo de Matucana 100. Entrevista realizada en Matucana 100 en enero de 2009

- **Fernando García.** Musicólogo, docente, compositor y difusor de la música chilena y latinoamericana. Fue uno de los gestores del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. A lo largo de su extensa carrera profesional se ha desempeñado como subdirector de la Revista Musical Chilena, como trombonista de la Orquesta Sinfónica de Profesores del Ministerio de Educación y ha participado como jurado en numerosos concursos de música en diversos países de Iberoamérica. Durante la crisis del Teatro Municipal del año 2006, Fernando García, Premio Nacional de Artes Musicales 2002, formó parte de un comité asesor del Alcalde junto a otros destacados profesionales de la música, participando activamente de una campaña a favor de los músicos de la Orquesta Filarmónica. Actualmente se desempeña como académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entrevista realizada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en enero de 2009

- **Guillermo Montecinos.** Abogado laborista. Exiliado político, se desempeñó como profesor universitario en Alemania durante el período del régimen militar. Su carrera profesional ha estado marcada por una constante defensa de los músicos chilenos, llevando y ganando múltiples causas en contra de la Corporación Cultural del Teatro Municipal de Santiago. Entrevista realizada en el bufete de abogados del entrevistado en febrero de 2009

- **Hanns Stein.** Cantante lírico de origen checo. Llega a Chile en enero de 1940 huyendo de la persecución nazi producida en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Estudia canto lírico en Chile y tras ganar una beca, regresa a su tierra natal para seguir cursos de perfeccionamiento en Praga entre los años 1966 y 1968. Exiliado político en la época de la dictadura militar, desarrolló su carrera profesional principalmente en Alemania al ser contratado como profesor titular en la Academia Superior de Música de Berlín, donde permaneció haciendo clases durante siete años. Con el retorno de la democracia en Chile, decide regresar a su patria adoptiva. Actualmente se desempeña como profesor de la cátedra de canto de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entrevista realizada en el domicilio particular del entrevistado en abril de 2009

- **Jorge Espinoza.** Licenciado en Interpretación Superior con mención en Fagot, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Profesor de la cátedra de fagot y Música de Cámara en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ingresó a la Orquesta Filarmónica de Santiago en el año 1983. Entrevista realizada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en enero de 2009

- **José Luis Domínguez.** Director de orquesta chileno. Ha sido asistente de los maestros Maurizio Benini, Rodolfo Fischer y Gabor Ötvös. En 2005 fue Director Invitado al Festival de Verano de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, España; en 2006 dirigió en Buenos Aires el ballet Manon, con Julio Bocca y Alessandra Ferri y en 2007 dirigió en Mendoza a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuyo. Actualmente se desempeña como Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil y como Director Residente de la Orquesta Filarmónica de Santiago. Entrevista realizada en la Fundación de Orquestas Juveniles en enero de 2008

- **Juan Pablo Izquierdo.** Destacado director de orquesta chileno, es reconocido internacionalmente por sus interpretaciones de los maestros vieneses del siglo XIX y por realizar una activa labor de difusión de la música contemporánea. Luego de estudiar la

carrera de Composición se especializó como Director bajo la tutela del eminente músico alemán Hermann Scherchen. En 1966 ganó el concurso Dimitri Mitropoulos organizado por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, institución que lo designó Asistente de Leonard Bernstein. A partir de ese momento, Juan Pablo Izquierdo ha desarrollado una exitosa carrera internacional conduciendo las principales orquestas de Europa y Sudamérica, entre las que cuentan la Orquesta Sinfonía de Viena, así como las de Hamburgo, Berlín, Frankfurt, Dresden, Leipzig, Madrid, París y Bruselas, entre otras. Ha sido Director Titular de la Orquesta de Gulbenkian en Lisboa y Director de la Carnegie Mellon Philharmonic Orchestra de Estados Unidos. En el ámbito académico, ha recibido tres veces la Beca Fulbright, lo que le ha permitido desarrollar una labor de investigación en las universidades de California e Indiana, donde ejerció la función de Director en Residencia. En 1982 asume como Director Titular de la Orquesta Filarmónica de Santiago, agrupación que reestructuró profundamente sentando las bases para convertirla en una de las mejores orquestas de Sudamérica. Estuvo a la cabeza de dicha agrupación orquestal hasta 1986. Actualmente se desempeña como Director Titular de la Orquesta de Cámara de Chile del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, rol que alterna con su cargo de Director de la cátedra de Estudios Orquestales de la Escuela de Música de la Universidad Carnegie Mellon, en la ciudad de Pittsburgh, Estados Unidos. Entrevista realizada en Teatro Municipal de Ñuñoa en enero de 2009

- **Patricia Reyes.** Licenciada en Interpretación Superior con mención en Arpa de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Realiza estudios de perfeccionamiento en España con la maestra María Rosa Calvo Manzano durante cinco años. A lo largo de su estadía en Europa participó en múltiples concursos adjudicándose los primeros lugares en Francia y España. Actualmente se desempeña como profesora de la cátedra de arpa clásica en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entrevista realizada por teléfono en abril de 2009
- **Paulina Urrutia.** Actriz de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ministra de Cultura durante el gobierno de Michelle Bachelet. Entrevista concedida y respondida a través de Internet en marzo de 2009
- **Raúl Alcaíno.** Ingeniero civil industrial, empresario, ex – animador de televisión y Alcalde de Santiago entre los años 2004 a 2008. Entrevista realizada en la Ilustre Municipalidad de Santiago en febrero de 2008
- **Ricardo Hoffmann.** Ingeniero Civil Industrial. Gerente General del Teatro Municipal de Santiago. Entrevista realizada en el Teatro Municipal de Santiago en diciembre de 2008
- **Sergio Prieto.** Licenciado en Interpretación Superior con mención en Violín de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Durante su formación realizó estudios de violín en el Conservatorio de Nueva Zelanda. Tras ganar una beca, viaja a Basilea, Suiza, para perfeccionarse como intérprete. Allí pasó de ser estudiante a ser asistente y luego profesor. Tras ganar un concurso, se convirtió en el primer violín en la Orquesta de Basilea, permaneciendo en total diez años en dicho país. De regreso a Chile en la década de los 80, realizó clases en la Universidad Católica y estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara de esa cada de estudios. Fue violinista titular de la Orquesta Sinfónica. Posteriormente siguió su carrera profesional como violinista en la ciudad de Barcelona, España, donde permaneció diez años. Regresa a Chile en el año 1999,

cuando le ofrecen el puesto de concertino en la Orquesta Filarmónica de Santiago. Entrevista realizada por teléfono en abril de 2009

- **Susana Ponce de León.** Periodista cultural titulada en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile. Trabajó durante más de dos décadas en el diario El Mercurio cubriendo los temas relacionados con el Teatro Municipal de Santiago. Deja su cargo como Editora de Actividad Cultural a fines de julio de 2008. Entrevista realizada en Algarrobo en febrero de 2009

Anexo 1: Detalle de los sueldos fijados para cada integrante de la Orquesta Sinfónica Municipal*

*Información obtenida en las Actas del Teatro Municipal, Oficios Enviados

Los profesores de la Orquesta Sinfónica Municipal recibirán en pago de sus servicios un sueldo fijo durante todo el año, que se indica a continuación:

Director de Orquesta	\$ 1500	\$ 1500 al mes
3 solistas	\$ 1000	\$ 3000 al mes
20 primeras partes	\$ 800	\$16.000 al mes
20 segundas partes	\$ 600	\$ 12000 al mes
8 terceras partes	\$ 500	\$ 4000 al mes

\$ 36.500 mensuales

En 1925, mismo año que se envió para su aprobación el reglamento que regiría el funcionamiento de la Orquesta Sinfónica Municipal, se redactó el reglamento por el cual debía regirse la Escuela Municipal de Coros y Bailes Clásicos. El detalle de esos sueldos es el que se expone a continuación:

Director de la Escuela de Coros:	\$ 600	
Director de la escuela de Bailes	\$ 1000	
Dos ayudantes pianistas	\$ 300 c/u	\$ 600
Un mozo	\$180	

\$ 2.380 mensuales

Cabe mencionar que a comienzos del siglo XX ni los integrantes del coro ni los de la escuela de bailes recibían remuneración alguna por su labor, por lo cual ya en esa época había una diferencia importante entre los montos necesarios para mantener la orquesta en funcionamiento en comparación con el cuerpo de baile y el coro.

Anexo 2: Instituto de Extensión Musical. Origen y reglamento

a) Proyecto de Ley N° 6696

Visto lo dispuesto en el Art. 55 de la Constitución Política del Estado y por cuanto el Congreso Nacional ha tenido a bien prestar su aprobación al siguiente Proyecto de ley:

Artículo 1.o Créase el Instituto de Extensión Musical, cuyo objeto será:

- a) Atender a la formación y al mantenimiento de una Orquesta Sinfónica, de un Coro, un Cuerpo de Bailes, y de entidades adecuadas para ejecutar Música de Cámara o cualquiera otra actividad musical;
- b) Proveer los elementos necesarios para dar permanentemente espectáculos musicales, como ser Conciertos Sinfónicos, Operas o Ballets en todo el territorio de la República;
- c) Estimular la creación de obras nacionales mediante concursos anuales de composición y difundir su conocimiento;
- d) Fomentar, por medio de subvenciones, las iniciativas musicales del país.

Artículo 2.o El Instituto funcionará en Santiago, y estará dirigido por un Consejo, que se compondrá de:

- a) El Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que lo presidirá;
- b) El Director del Conservatorio Nacional de Música;
- c) El Administrador del Teatro Municipal de Santiago;
- d) El Director Artístico del Instituto;
- e) El Administrador del Instituto;
- f) Un delegado de la Universidad de Concepción y otro de la Universidad Católica de Chile;

g) Un delegado de la Sociedad de Compositores Chilenos; y

h) Un delegado de la Asociación Nacional de Compositores.

Los miembros del Consejo indicados en las letras f), g) y h) durarán tres años en sus funciones y podrán ser reelegidos.

El Consejo podrá funcionar con cuatro de sus miembros. En caso de empate en una votación, decidirá el voto del presidente.

En ausencia del Presidente, el Consejo designará quién lo presida.

Los Consejeros desempeñarán sus cargos ad honorem.

Artículo 3.o Corresponderá al Consejo:

1.o Dictar los reglamentos para la organización y funcionamiento del Instituto;

2.o Administrar los fondos que esta ley asigna para el mantenimiento del Instituto, así como las entradas que éste perciba por sus actuaciones, de acuerdo con el presupuesto que deberá confeccionar anualmente, dentro del mes de Enero de cada año;

3.o Nombrar, de una terna propuesta por el Presidente del Consejo, el Director Artístico y el Administrador del Instituto, fijar sus remuneraciones y removerlos cuando lo estime necesario;

4.o Nombrar y remover, a propuesta del Director Artístico, los Directores de la Orquesta, del Coro, del Cuerpo de Bailes y de cualquiera otra entidad que se cree, y fijar sus remuneraciones;

5.o Nombrar y remover, a propuesta del Administrador del Instituto, el resto del personal administrativo y fijar sus remuneraciones, no pudiendo invertir en este objeto más de un cinco por ciento del presupuesto anual;

6.o Nombrar y remover, en conformidad a los reglamentos que se dicten y a petición del Director respectivo, los miembros de la Orquesta y demás entidades artísticas, y fijar anualmente sus remuneraciones, las que no podrán ser disminuídas durante el curso del año. A lo menos los dos tercios del personal de ejecutantes deberán ser chilenos;

- 7.o Decidir la contratación en el país o en el extranjero, de ejecutantes especiales o solistas;
- 8.o Aprobar el programa de trabajos, representaciones, jiras y actividades de los elementos artísticos de su dependencia o contratos, sea cuando actúen en Santiago o en provincias; y
- 9.o Tomar, en general, todas las decisiones necesarias al cumplimiento de los fines para los cuales se crea este Instituto.

Artículo 4.o Las entidades artísticas dependientes de este Instituto dispondrán para sus actuaciones, a no mediar inconvenientes insalvables, de los teatros de propiedad municipal en Santiago y en provincias, para lo cual, en cada temporada, el Consejo se pondrá previamente de acuerdo con la Municipalidad respectiva.

El Teatro Municipal de Santiago dispondrá cada año, para la temporada oficial de ópera, de la Orquesta, del Coro y del Cuerpo de Bailes, y de cualquier otro elemento artístico con que el Instituto pueda contribuir al éxito de las funciones de acuerdo con lo que se convenga entre el Instituto y el Administrador del Teatro.

Artículo 5.o Los empleados administrativos y técnicos del Instituto de Extensión Musical tendrán la calidad de empleados públicos, y estarán afectos a las disposiciones que rigen para la Caja Nacional de Empleados Públicos y Periodistas.

Artículo 6.o Los gastos que demande este Instituto se costearán con el producto que se perciba por las actuaciones de sus elementos, y con un dos y medio por ciento sobre la entrada a los espectáculos a que se refiere la letra b) del artículo 2.o de la Ley número 5,172, de 2 de Junio de 1933.

Dicho dos y medio por ciento se formará:

a) Con uno y medio por ciento deducido del diez por ciento que actualmente percibe el Estado en conformidad a la ley nombrada; y

b) Con uno por ciento de impuesto adicional a los espectáculos.

Quedan exentas de este impuesto adicional las piezas teatrales representadas por artistas vivos.

Artículo 7.o Los fondos provenientes del impuesto a que se refiere el artículo anterior, ingresarán a una cuenta especial que llevará la Tesorería General de la República; y el Ministerio de Hacienda los pondrá a disposición del Presidente del Instituto de Extensión Musical, para su inversión de acuerdo con las resoluciones del Consejo, en los fines previstos por esta ley. De su inversión se rendirá cuenta a la Contraloría General de la República.

Artículo 8.o El Consejo destinará los fondos, en primer lugar, a sufragar los gastos que exija una Orquesta de ochenta profesores. Después de atendida esa finalidad, se aplicarán a costear el Coro y el Cuerpo de Bailes; en seguida, a incrementar la Orquesta y a cumplir los demás fines de la ley.

Artículo 9.o El Consejo podrá instalar una estación de radiodifusión, propia del Instituto, por la que se transmitirán exclusivamente programas musicales de enseñanza musical o espectáculos teatrales.

El Consejo podrá, mientras se instale dicha estación, contratar con los mismos objetos los servicios de una radiodifusora privada.

Se excluirá de las transmisiones toda propaganda política o comercial, así como las informaciones de carácter oficial.

Cada infracción de las prohibiciones establecidas en el inciso anterior, será penada con multa de \$500 a \$2,000, la que se aplicará personal y separadamente a cada uno de los directores, gerentes o empleados que ordenen o efectúen alguna transmisión prohibida. Las reincidencias serán castigadas con reclusión menor en su grado mínimo, sin perjuicio de la multa.

Para los efectos de este artículo, el director o gerente de la estación radiodifusora deberá comunicar a la Biblioteca Nacional el nombre de las personas responsables de su dirección y de los empleados encargados de las transmisiones. Habrá acción popular para denunciar las infracciones a este artículo.

Artículo 10. Las entradas provenientes de espectáculos o conciertos dados por elementos artísticos dependientes del Instituto de Extensión Musical, se destinarán a aumentar los fondos que éste podrá disponer. Se aplicarán de preferencia a la renovación de equipo y material y a la contratación de ejecutantes de renombre.

Artículo 11. Facúltase al Presidente de la República para que, a propuesta del Consejo del Instituto de Extensión Musical, libere en todo o parte, de derechos de internación a los cilindros y discos para gramófonos, fonógrafos u otros aparatos análogos, que contribuyan a la difusión de la cultura.

Artículo 12. Esta ley comenzará a regir desde su publicación en el Diario Oficial, a excepción del aporte fiscal del uno y medio por ciento a que se refiere la letra a) del artículo 6.º, que comenzará a regir desde el 1.º de Enero de 1941.

Artículo transitorio. El Consejo creado por esta ley se constituirá provisoriamente sin los Consejeros previstos en las letras d) y e) del artículo 2.º, los cuales se incorporarán al Consejo tan pronto sean nombrados.

Y por cuanto he tenido a bien aprobarlo y sancionarlo; por tanto, promúlguese y llévese a efecto como Ley de la República.

Santiago, a dos de Octubre de mil novecientos cuarenta.- PEDRO AGUIRRE CERDA.- Juan Antonio Iribarren.

b) Reglamento del Instituto de Extensión Musical

Núm. 5,575.- Santiago, 3 de Octubre de 1940.- Visto lo establecido en la Ley número 6,696, de 2 de Octubre en curso y considerando:

Que las disposiciones de orden reglamentario que la citada ley contiene deben entenderse dictadas para regir procedimientos internos de la institución que ella crea, sin perjuicio de lo establecido en el N.º 2.º del artículo 72 de la Constitución Política del Estado, que asigna al Presidente de la República la facultad privativa de "dictar los Reglamentos, decretos e instrucciones que crea convenientes para la ejecución de las leyes";

Que por otra parte, y sin perjuicio de las atribuciones que dicha ley otorga a la dirección de este organismo, es necesario proveer a la forma cómo han de efectuarse sus relaciones con el Supremo Gobierno, sobre todo cuando la misma ley concede al Instituto fondos que deben ser percibidos previamente por los servicios de Hacienda;

Que, además, cualquiera que sea la autonomía de dicho Instituto, sus actividades deben encuadrarse siempre dentro del marco de las leyes de orden público dictadas para atender a la seguridad del Estado y a la buena marcha de la Administración, así como la inversión de sus fondos necesita ser fiscalizada convenientemente y la designación de su personal - al que se otorga la calidad de empleado público - encontrarse sujeta a las normas que señala el Estatuto respectivo,

Decreto:

La ejecución de la Ley N° 6,696, de 2 de Octubre en curso, se regirá por el siguiente Reglamento:

Artículo 1.o El Instituto de Extensión Musical en sus relaciones con el Supremo Gobierno deberá dirigirse al Ministerio de Educación Pública para todos los asuntos de carácter administrativo, inclusive el nombramiento del personal que tenga la calidad de empleado público conforme al artículo 5.o de la ley, y al Ministerio de Hacienda para todos los asuntos de carácter económico. En ambos casos lo hará por intermedio de la institución nacional "Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres", dependientes de la Presidencia de la República.

El Instituto de Extensión Musical deberá coordinar su acción cultural y artística con la expresada institución "Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres" y además colaborará en sus finalidades y acción.

Art. 2.o Los espectáculos de cualquiera naturaleza que organice el Instituto, se encontrarán

sometidos a las leyes y reglamentos nacionales o municipales que rijan sobre la materia, y a la fiscalización de las autoridades que, en resguardo de la seguridad y de la moral, están llamadas a hacer cumplir tales disposiciones.

Art. 3.o Sin perjuicio de la facultad que el Instituto tiene de fomentar por medio de subvenciones las iniciativas musicales en el país, corresponderá al Ministerio de Educación el calificar si las entidades o personas que reciban esas subvenciones cumplen con los requisitos que señalan las leyes para su existencia, y si están destinadas al fin cultural que el legislador ha perseguido.

Art. 4.o Para los efectos de lo indicado en el párrafo final del artículo 7.o y en el N.o 5.o del artículo 3.o de la ley, el Instituto deberá someter su presupuesto anual al conocimiento previo de la Contraloría General de la República, repartición que deberá pronunciarse acerca de si se cumplen en él las exigencias establecidas.

Art.5.o Los funcionarios y demás personal del Instituto, a quienes la ley asigna la calidad de empleados públicos, necesitarán tener los requisitos que a tales exige el Estatuto Administrativo.

Para hacer posible esa comprobación, los nombramientos serán enviados a la Contraloría General de la República, repartición que llevará un registro especial de estas designaciones.

Sólo después de cumplido este trámite podrán las personas ser aceptadas como empleadas para todos los efectos que la ley les otorga.

Art. 6.o En los casos a que se refiere el N.o 7 del artículo 3.o de la ley, las personas contratadas deberán cumplir con las disposiciones legales y gubernativas sobre internación de

extranjeros. Para este objeto, las designaciones que el Consejo haga en uso de sus facultades, serán comunicadas por intermedio del Ministerio de Educación a la Dirección General de Investigaciones, sin cuyo informe favorable las autoridades que corresponda no podrán permitir que las personas interesadas entren al territorio de la República.

Artículo 7.o Los fondos que el Instituto perciba por concepto de actuación de sus elementos, conforme a los artículos 6.o y 10 de la ley, deberán ser ingresados dentro del plazo de quince días a la cuenta especial a que se refiere el artículo 7.o de la misma.

La Contraloría General de la República dictará las disposiciones convenientes al control de esas entradas.

Art. 8.o La estación radiodifusora que se instale de acuerdo con el artículo 9.o de la ley, quedará sometida a las disposiciones especiales que existen o se dicten para la Dirección de Servicios Eléctricos.

Art. 9.o La facultad que el artículo 11 de la ley otorga al Presidente de la República será ejercitada por intermedio del Ministerio de Educación Pública, el que deberá pronunciarse acerca de si los elementos que se desea internar contribuirán o no a la cultura del país de un modo que justifique la falta de percepción de los derechos que les corresponda.

Art. 10. El presente Reglamento comenzará a regir desde su publicación en el Diario Oficial.

Tómese razón, comuníquese, publíquese e insértese en el Boletín de las Leyes y Decretos del Gobierno.- AGUIRRE CERDA.- Juan Antonio Iribarren.

Anexo 3: Precios de los abonos de repetición de la Temporada de Conciertos de 1959

Las siguientes tablas permiten apreciar los distintos precios que tenían los abonos de repetición en la temporada de conciertos ofrecida en el Teatro Municipal en el año 1959, así como también señalan el público objetivo al cual se estaba apelado con esta política de precios rebajados. Estos abonos comprendían la participación de los mismos directores y solistas que habían actuado en el abono de los conciertos de estreno. Cabe mencionar que los abonos de repetición recibían ese nombre porque correspondían a la repetición de los conciertos de estreno que ofrecía la Orquesta Filarmonica de Chile en el Teatro Municipal.

Abono n° 2 de repetición a 8 conciertos destinados fundamentalmente a empleados, FFAA, cajas, profesorado, etc.

Localidad	Precio por función en abono	Costo total del abono	Precio de estas entradas fuera de abono
Platea Baja	\$ 1000	\$ 8000	\$ 1500
Platea Alta	\$ 800	\$ 6400	\$ 1200
Balcón	\$ 600	\$ 4800	\$ 800
Anfiteatro	\$ 400	\$ 3200	\$ 500

Abono N° 3 de repetición destinado fundamentalmente a estudiantes universitarios y entidades obreras.

Localidad	Precio por función en abono	Costo total del abono	Precio de estas entradas fuera de abono
Platea Baja	\$ 600	\$ 4800	\$ 1000
Platea Alta	\$ 400	\$ 3200	\$ 800
Balcón	\$ 300	\$ 2400	\$ 600
Anfiteatro	\$ 200	\$ 1600	\$ 400

A pesar de que estos precios ya eran reducidos en comparación con los conciertos de estreno, la misma Municipalidad, entidad a cargo de aprobar o rechazar los precios propuestos para los distintos espectáculos que se desarrollaban en el Teatro Municipal, decidió rebajar los precios aún más, debido a que éstos podían considerarse alzados en relación a los recursos de las personas a quienes estaban especialmente dirigidos. De ese modo, el precio de las entradas del abono de repetición para la temporada de conciertos del año 1959 quedó finalmente en:

Platea Baja	\$400
Platea Alta:	\$ 300
Balcón:	\$ 200
Anfiteatro:	\$ 100

Anexo 4: Recaudación obtenida por concepto de venta de abonos en la Temporada de Conciertos de 1959

-Recaudación obtenida por venta de abono N° 1 para los conciertos de estreno de la Orquesta Filarmónica de Chile: \$ 8.721.600

El detalle de la venta correspondió a:

118 abonos a platea baja a \$ 32.000 c/u	\$ 3.776.000
87 abonos platea alta a \$ 24.000 c/u	\$ 2.088.000
115 abonos a balcón a \$ 16.000 c/u	\$ 1.840.000
106 abonos a anfiteatro a \$ 9.600 c/u	\$ 1.017.600
<hr/>	
Total recaudado	\$ 8.721.600

-Recaudación obtenida por venta de abono N° 2 para los 8 conciertos de repetición impares: \$ 374.400

El detalle de la venta correspondió a:

19 abonos a platea baja a \$ 8.000 c/u	\$ 152.000
11 abonos a platea alta a \$ 6.4000 c/u	\$ 70.400
15 abonos a balcón a \$ 4.800 c/u	\$ 72.000
25 abonos a anfiteatro a \$ 3.200 c/u	\$ 80.000

\$ 374.400

-Recaudación obtenida por venta de abono N° 3, correspondiente a la repetición de los conciertos pares: \$ 204.000

El detalle de la venta correspondió a:

7 abonos a platea baja a	\$ 4.800 c/u	\$ 33.600
24 abonos platea alta a	\$ 3.200 c/u	\$ 76.800
7 abonos a balcón a	\$ 2.400 c/u	\$ 16.800
48 abonos a anfiteatro a	\$ 1.600 c/u	\$ 76.800

\$ 204.000

Anexo 5: Egresos Temporada de Conciertos de 1959

a) Honorarios artistas invitados a Temporada de Conciertos de 1959

Para cada Temporada de Conciertos se contrataba a tres directores y seis solistas extranjeros, lo que significaba un gasto importante en relación a los honorarios de los músicos nacionales. La temporada de 1959 abarcó los meses de mayo, junio, julio y agosto, y la recaudación por venta de abonos llegó a la suma de \$ 9.300.000. Esa cifra no alcanzó a cubrir los altos costos involucrados en la participación de dos artistas extranjeros invitados, cuyo desglose se detalla a continuación:

Honorarios Alexander Brailowsky:	US\$ 4.600 a \$ 1.063	\$ 4.889.800
Dos pasajes aéreos	" 550 a \$ 1.063	\$ 584.650
Honorarios Fabien Sevitzy	" 7.200 a \$ 1.063	\$ 7.653.600

		\$ 13.128.050

b) Gastos extraordinarios por arriendo de teatros durante la Temporada de Conciertos de 1959

Arriendo de Teatros:

Real, 4 conciertos a \$ 400.000 c/u	\$ 1.600.000
Satch, 4 conciertos a \$ 130.000 c/u	\$ 520.000

Anexo 6: Presupuesto destinado a la Corporación Cultural de Santiago en 1967

Durante el año 1967, la Corporación Cultural de Santiago recibió la suma de E° 2.000.000 para financiar su funcionamiento. Este monto debía alcanzar para cubrir los sueldos de los integrantes de los diversos conjuntos estables que la corporación agrupaba bajo su tutela más los gastos que generase por concepto de administración. A su vez, la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago era la encargada de distribuir ese dinero de acuerdo a las necesidades específicas de cada conjunto, contemplando en esa distribución el pago anual de sueldos y provisiones.

A continuación detallo el desglose de la distribución presupuestaria realizada en el año 1967:

Presupuesto otorgado a la Orquesta Filarmónica Municipal:	E° 919.860
Presupuesto para el Ballet Municipal:	E° 509.700
Presupuesto para la Sociedad de Arte Escénico:	E° 150.000
Presupuesto para la realización del programa de Extensión Cultural (que contemplaba presentaciones de espectáculos públicos):	E° 80.000
Presupuesto para el Coro Filarmónico Municipal:	E° 200.000
Presupuesto para la Corporación de Arte Lírico:	E° 400.000
Presupuesto para el Orfeón Municipal de Santiago:	E° 250.000

Según documentos de la época, el Orfeón Municipal de Santiago era la agrupación “que por su naturaleza es el que tiene mayor aceptación en los barrios populares”.

Anexo 7: Precios de los abonos de estreno y repetición de la Temporada de Conciertos de la Orquesta Filarmónica Municipal en el año 1967

a) Precios de las localidades en conciertos de estreno:

	Abonos 14 conciertos	Sobrante de abono

Sillón de orquesta	E° 115	E° 9
Platea	E° 110	E° 8
Silla de palco de primera	E° 105	E° 7
Silla de palco de segunda	E° 95	E° 6
Balcón	E° 75	E° 5
Anfiteatro preferencia	E° 60	E° 4
Anfiteatro general	E° 35	E° 3
Galería	-----	E° 1,50

b) Precios de las localidades en conciertos de repetición:

	Estudiantes e Instituciones	Público en general
Sillón de orquesta	E° 3,50	E° 6,00
Platea	E° 3,00	E° 5,00
Silla de palco de primera	E° 2,50	E° 4,00
Silla de palco de segunda	E° 2,00	E° 3,50
Balcón	E° 1,20	E° 2,00
Anfiteatro preferencia	E° 1,00	E° 1,50
Anfiteatro general	E° 0,80	E° 1,20
Galería	E° 0,60	E° 1,00

Los conciertos de repetición, al igual que en los años anteriores, estaban dedicados a los estudiantes y a los sectores de menores recursos económicos, por lo que se vendían a precios populares.

Anexo 8: Precios de las localidades en la Temporada oficial del Ballet Municipal de Santiago realizada en 1967

Sillón de orquesta	E° 7,50
Platea	E° 6,50
Silla de palco de primera	E° 5,50
Silla de palco de segunda	E° 4,50
Balcón	E° 3,00
Anfiteatro preferencia	E° 2,00
Anfiteatro general	E° 1,50
Galería	E° 1,00

Anexo 9: Presupuesto año 1968

A continuación se encuentra el detalle de la estimación de ingresos y egresos proyectada para la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago para sus actividades del año 1968. Este presupuesto estimativo fue realizado por Carlos Hevia Massardo, Jefe de Sección Teatro Municipal y Extensión Artística, y enviado al tesorero municipal para su revisión.

Dado que en la tabla correspondiente a los ingresos proyectados aparece mencionado el ítem alumbrado y calefacción, no está demás mencionar que aparte de los conjuntos subvencionados por la corporación que se presentaban en el Teatro Municipal, este recinto también era sede de espectáculos organizados por diversas instituciones y empresas privadas. A partir de 1957, las empresas que quisiesen utilizar el Teatro Municipal para realizar ahí sus actividades debían pagar no sólo por el arriendo de la sala sino también por los gastos estimados en alumbrado, agua y calefacción.

Ingresos estimados

Entradas a espectáculos Teatro Municipal	E°	20,00
Concesiones Teatro Municipal	E°	1.000,00
Cargos de boleterías Teatro Municipal	E°	10.000,00
Subvenciones y otras entradas Teatro Municipal	E°	10,00
Alumbrado Teatro Municipal	E°	18.000,00
Calefacción Teatro Municipal	E°	15.000,00
Otros servicios Teatro Municipal	E°	10,00

Egresos estimados

Adquisiciones de instrumentos musicales	E° 100.000,00
Adquisiciones de elementos para montaje de espectáculos	E° 40.000,00
Vestuario Teatro Municipal	E° 20.000,00
Biblioteca Teatro Municipal	E° 15.000,00
Reparaciones y limpieza vestuario Teatro Municipal	E° 20.000,00
Espectáculos Teatro Municipal	E° 15.000,00
Presentaciones gratuitas de conciertos, ballets, coros, teatro y óperas	E° 140.000,00
Gastos menores Teatro Municipal	E° 1.200,00
Mantenimiento de pianos Teatro Municipal	E° 3.000,00
Biblioteca Musical y Museo Teatro Municipal	E° 10.000,00
Sostenimiento y honorarios profesionales Escuela Municipal de Ballet, con Acuerdo Municipal	E° 30.000,00
Sostenimiento y honorarios profesionales Escuela Lírica Coral, con Acuerdo Municipal	E° 36.000,00
Escuela Municipal de Teatro, con Acuerdo Municipal	E° 10.000,00
Reparaciones Teatro Municipal	E° 250.000,00
Adquisición de elementos para iluminación de escenario Teatro Municipal	E° 150.000,00

*Tanto esta información como todas las otras relativas a presupuestos de gastos que están presentes en esta Memoria de Título fueron tomadas de las Actas del Teatro Municipal. En el caso específico de esta tabla, fue obtenida en el correspondiente libro de Oficios Enviados de 1967.

Anexo 10: Presupuesto año 1974

Ingresos estimados

Entradas espectáculos Teatro Municipal	E°	1.000,00
Concesiones Teatro Municipal	E°	3.000,00
Cargo de Boletería Teatro Municipal	E°	800.000,00
Subvenciones y otras entradas	E°	200,00
Alumbrado Teatro Municipal	E°	60.000,00
Calefacción Teatro Municipal	E°	100.000,00
Otros servicios Teatro Municipal	E°	1.000,00

Egresos estimados

Formación Biblioteca Museo Teatro Municipal	E°	292.000,00
Conservación, restauración y limpieza vestuario Teatro Municipal	E°	300.000,00
Suscripciones a diarios y revistas especializadas en arte	E°	80.000,00
Presentaciones gratuitas, conciertos, ballet, coros, Teatro infantil, ópera y otros	E°	1.500.000,00
Reparaciones y conservación de pianos Teatro Municipal	E°	100.000,00
Adquisición de pianos y otros instrumentos para el Teatro Municipal	E°	220.000,00
Gastos menores Teatro Municipal	E°	120.000,00
Trabajos de información artística Teatro Municipal y otros		

de Desarrollo Cultural	E° 240.000,00
Trabajos docentes "Escuela Lírica Coral"	E° 549.000,00
Subvención Orfeón Municipal de Santiago	E° 11.789.376,00
Mantenimiento del Archivo de Ballet (en formación)	E° 288.000,00
Institutos Municipales de la Cultura	E° 1.800.000,00

A todos estos gastos hay que sumarle un presupuesto estimativo de E° 3.000.000,00 destinados a las *"obras nuevas y trabajos de reparaciones que es indispensable realizar en el Teatro Municipal (reparaciones sistema calefacción, electricidad, pintura, alcantarillado, etc.)"*⁵⁶¹

⁵⁶¹ Actas del Teatro Municipal. Oficios Enviados

Anexo 11: Principales puntos del “Proyecto Nacional Teatro Municipal de Santiago”

El detalle de lo que se perseguía con la implementación del “Proyecto Nacional Teatro Municipal de Santiago” fue publicado en el Diario La Segunda el día 21 de abril del año 2004. En términos generales, se aspiraba a:

- Desarrollar polos regionales artísticos: Se consolidarán seis polos de desarrollo artístico, mediante los que el Teatro Municipal va a interactuar, trabajar y apoyar a las organizaciones artísticas regionales con sus propios Cuerpos Estables.

- Una vez al año, el Teatro Municipal se trasladará con sus cuerpos estables y técnicos, a una región específica para realizar labores docentes, de extensión, de capacitación y perfeccionamiento en el ámbito local, permitiendo la interacción directa con agrupaciones artísticas y técnicas y público en general.

- El Teatro Municipal aumentará su número de actividades de difusión en el país con una mayor cantidad de giras que incluirán presentaciones y talleres. Se estima un incremento de público de 150 mil espectadores a 525 mil a nivel nacional (250% más) entre 2005 y 2010.

- Se intensificará la integración artística con agrupaciones musicales locales en todas las regiones del país.

- Se realizarán clínicas musicales de ópera, ballet y música y de aspectos técnicos relativos a un montaje.

- Se montarán exposiciones itinerantes del patrimonio del Teatro Municipal de Santiago.

- Se implementarán escuelas de formación técnico-artística en conjunto con las Escuelas Artísticas de Educación Básica y Media y Universidades regionales.

- Desarrollo de nuevas audiencias: Se distribuirán 2 mil 700 asientos para nueve espectáculos diferentes, que totalizan 300 abonos anuales, entre profesores de música, alumnos de escuelas artísticas y músicos de orquestas juveniles e infantiles.

- Se realizarán cursos de apreciación de Ballet Clásico, Danza, Música Sinfónica y Ópera.
- Se establecerá un día del Teatro Abierto, con ingreso libre de público el que podrá asistir a ensayos de los Cuerpos Estables y apreciar el trabajo de los distintos talleres que funcionan en el Teatro Municipal.
- Se profundizará el programa Crecer Cantando llevándolo a todas las regiones del país
- Se creará e implementará el programa Crecer Danzando.
- Desarrollo de la Creación Artística Nacional: Se realizarán concursos y bienales nacionales e internacionales de creación e interpretación de ópera, ballet y conciertos sinfónico-corales. Las obras premiadas se montarán tanto en Santiago como también en regiones.
- Se organizará un Festival de Ópera con proyección regional, en la Quinta Vergara de Viña del Mar.

Para lograr todo lo anterior, era necesario implementar una serie de mejoras técnicas que implicaban invertir en una infraestructura que permitiera maximizar los tiempos de uso del escenario principal del Teatro Municipal y sus otras dependencias. Según ese ítem, estaba considerado:

- Modernizar el escenario del Teatro Municipal, construir un escenario alternativo y cuatro nuevas salas de ensayo.
- Mejorar la acústica y el sistema de climatización de la sala principal.
- Iniciar un catastro de los principales escenarios del país con el objetivo de iniciar un trabajo de modernización de su infraestructura. Este proyecto se desarrollaría en conjunto con los trabajadores del Teatro Municipal, y se invitaría a los alcaldes de las comunas de Providencia, Vitacura y Las Condes a formar parte del Consejo del Teatro Municipal.