

PICADERO CUADERNOS #36

EDITORIAL

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO_OCTUBRE DE 2019

EFÍBERO

Encuentro de Festivales Iberoamericanos de Artes Escénicas



#36

Encontrarse, dialogar, escuchar, reflexionar y transmitir lo aprehendido. Pasos necesarios para transitar el camino de la construcción colaborativa del conocimiento. Tal fue el objetivo de EFíbero, un proyecto inédito de cooperación internacional que tuvo su primera experiencia en Argentina y que, habiendo finalizado su instancia presencial, aún respira en plataformas digitales e impresas surgidas al calor de su primer encuentro.

“Creo que hubo muchos momentos de verdad, algo que no siempre es fácil en estos foros, generalmente muy politizados y atendiendo a intereses muy particulares. Sentí que en EFíbero se abrían grietas a la verdad y eso lo disfruté y valoré mucho”.

MATEO FEIJÓO, director de Naves Matadero (Madrid).

INDICE

5 – Introducción — EFíbero: un encuentro presencial en la era de la hiperconectividad

9 – El punto de partida necesario en todo proyecto: el diagnóstico

10 – Iberescena: un programa que potencia el desarrollo de festivales de artes escénicas en Iberoamérica

DISERTACIONES

FAITH LIDDELL **14** – “Colaborar para competir, colaborar para evolucionar: el desarrollo estratégico conjunto de los festivales de Edimburgo”

HOLGER SCHULTZE **24** – “La fuerza social de la cultura internacional”

MATEO FEIJÓO **36** – Contextualizar para crear

ALBERTO LIGALUPPI **50** – “Festivales: la cocina de las utopías”

CARMEN ROMERO **62** – “De la sociedad civil a bien público y social”

75 – Reflexiones finales de los disertantes iberoamericanos



INTRODUCCIÓN

UN ENCUENTRO PRESENCIAL EN LA ERA DE LA HIPERCONECTIVIDAD

Surgido en el Consejo Intergubernamental de Iberescena (CII), máximo órgano de gobierno del programa, el **Encuentro de Festivales Iberoamericanos de Artes Escénicas - EFibero** es un proyecto que tiene como objeto producir conocimiento en torno a la gestión de festivales y eventos teatrales a partir de la generación de un espacio de exposición, reflexión, análisis y debate sobre sus identidades, modelos de producción y financiamiento, experiencias y proyección a futuro.

EFibero fue **un encuentro en vivo** que se desarrolló durante cuatro días, pero también es —en tiempo presente— **una plataforma digital y un proyecto editorial**.

Durante cuatro días, directores, productores, curadores, programadores, gestores, presentaron festivales atravesados por múltiples disciplinas del campo de las artes escénicas. Esta instancia permitió comprender diversos modelos de gestión, producción, financiamiento y los criterios artísticos y políticos de festivales de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, España, México, Panamá, Paraguay, Uruguay y Venezuela.

Festivales internacionales de grandes dimensiones —y que se realizan en ciudades capitales— como el Festival Internacional de Buenos Aires - FIBA (Argentina), Santiago a Mil (Chile) o el Festival Internacional de Artes Escénicas - FIDAE (Uruguay). Históricos como el Festival Internacional de Teatro de Manizales (Colombia), el Festival Internacional de Teatro Universitario - FITU (México) o el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (España). Festivales que respiran en ciudades alejadas de los centros de producción hegemónicos, como el Festival Estival de San Martín de los Andes (Argentina), el Festival de Artes Cielos del Infinito (Punta Arenas, Chile) o el Festival Cena CumpliCidades (Recife, Brasil). Festivales centroamericanos como el Festival Nacional de Danza Contemporánea (Costa Rica), el Festival Nómada (El Salvador) o el Festival Internacional de Artes Escénicas (Panamá). Implicaría un vasto listado explicitarlos a todos, pero es posible aludir a sus diferencias, a la diversidad geográfica, de dimensiones, historia y trayectorias, modos de gestión y géneros que los distinguen a unos de otros para dar cuenta de la pluralidad de voces que circularon por los espacios de la Casa Victoria Ocampo de la ciudad de Buenos Aires.

Momentáneamente, despojados de las tecnologías de la información y la comunicación —tan necesarias para la generación de redes y circuitos de trabajo en estos tiempos— representantes de 40 festivales conversaron cara a cara y pusieron en común sus orígenes, trayectorias, experiencias, coyunturas, inconvenientes, y sus modos de hacer y pensar las artes escénicas iberoamericanas. Pero el contenido y la programación del encuentro presencial trascendieron esta constructiva plataforma de exhibición. Se alimentó también de mesas de discusión, seminarios y disertaciones.

En las **mesas de discusión**, coordinadas por especialistas en cada materia, se reflexionó sobre modelos de gestión y financiamiento, criterios curatoriales, necesidades actuales y proyecciones de los festivales en la región iberoamericana.

Las mesas fueron encabezadas por Linna Duque Fonseca (Colombia), especialista en Ciencias de la Gestión; Marcelo Allasino (Argentina), presidente del CII del Programa Iberescena y director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro, y Patricia Sapkus (Argentina), secretaria académica de la Carrera de Artes y de la Maestría y Carrera de Especialización en Gestión Cultural en la UBA.

Linna Duque Fonseca expuso sobre el papel del sector privado y público en el nuevo contexto social y económico de los festivales. Además, aludió a las medidas estructurales y estratégicas que deben adoptar los modelos de gestión de festivales: alternativas de financiamiento y estrategias de sustentabilidad. La captación de recursos y los nuevos públicos también fueron abordados en este encuentro.

Por su parte, el presidente de Iberescena —electo en 2018 y reelecto en 2019 por los miembros del Consejo Intergubernamental—, **Marcelo Allasino**, abrió el espacio con el objetivo de pensar las formas en que los Estados apoyan a los festivales en la región y explicar el rol de este programa de cooperación internacional a través de sus ayudas para la programación de espectáculos iberoamericanos. Asimismo, se refirió a la importancia de la evaluación de las políticas públicas: la planificación estratégica, la generación de indicadores y los resultados de desarrollo.

En último lugar, **Patricia Sapkus** abordó el festival como objeto de estudio y su redefinición conceptual en relación con las tensiones contemporáneas en el campo de las artes escénicas. También expuso sobre los festivales como espacios de reconfiguración y proyección de políticas-estéticas, y su relación con el pasado político-cultural.

Por su parte, los **seminarios** fueron instancias pedagógicas que estuvieron a cargo de Faith Liddell (Escocia) y Linna Duque.

“Entendiendo el ecosistema de nuestro Festival” fue el título del seminario de la destacada productora del Reino Unido y creadora de los Festivales de Edimburgo. A partir de este disparador y del análisis de los Festivales de Edimburgo, del ecosistema creativo de la ciudad y del conocimiento y la experiencia de los participantes del seminario, se exploraron las posibilidades de mapear y definir relaciones estratégicas y asociaciones a nivel local, nacional e internacional.

Por su parte, la especialista en Ciencias de la Gestión encabezó el seminario que giró en torno a los “Modelos de Gestión y Financiación de Festivales de las Artes Escénicas”. Considerando que es necesario para todo sector —y recomendable para cualquier oficio— que, a la vez que desarrolla su labor, reflexione, analice y reconozca el resultado de su actividad. Lo cuantitativo y cualitativo toman valor al momento de la gestión. Este fue uno de los objetivos de este encuentro: pensar y dialogar desde la experiencia y trayectoria, y poner estas deliberaciones al servicio de todos.

Finalmente, las **disertaciones** a cargo de destacados referentes nacionales e internacionales de las artes escénicas son transcritas —sin más intervenciones que las que exige el traspaso de la oralidad a la escritura— en el presente número del Cuaderno Picadero.

PROYECTO EDITORIAL Y PLATAFORMA DIGITAL

Encontrarse, poner en común, reflexionar y también discutir son caminos cuyo trazado puede variar durante el recorrido, pero que traen consigo objetivos que los trascienden: generar conocimiento, redes de trabajo y colaboración, nuevas sinergias que potencien y complementen esfuerzos. El conocimiento producido puede disiparse en la geografía y el tiempo si no es sistematizado y puesto a disposición de nuevos actores que también forman parte del campo de las artes escénicas.

El **proyecto editorial de EFíbero** consiste en la sistematización del conocimiento

producido durante el encuentro a través de la elaboración de un documento que será puesto en circulación. Profesionales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) colaboraron en la tarea de reunir y formular las ponencias de los disertantes y las conclusiones de las mesas de discusión en una publicación que cuenta con un soporte impreso y uno digital, y que es compartido gratuitamente a través de la plataforma web del encuentro.

Gracias al valioso aporte del campo académico, EFíbero no emergió simplemente como una plataforma productora de conocimiento, sino también como transmisora de saberes, dirigida a contribuir con el diseño de políticas públicas innovadoras en un terreno cambiante como el de las artes escénicas.

Al mismo tiempo, a través de la **plataforma digital** (www.efibero.org) se puede acceder al registro audiovisual de las 40 presentaciones de la plataforma de exhibición de festivales y a las disertaciones que Mateo Feijóo, Faith Liddell, Holger Schultze, Alberto Lignaluppi y Carmen Romero brindaron en la instancia presencial de EFíbero. De esta manera, programadores de festivales de toda Iberoamérica y el mundo, así como también los responsables del diseño de políticas públicas orientadas al sector, tienen a su alcance el material en crudo a partir del cual se elaboraron los debates y las conclusiones de este encuentro.



EL PUNTO DE PARTIDA NECESARIO EN TODO PROYECTO: EL DIAGNÓSTICO

Conocer el estado de situación del campo en el que se interviene a través de las políticas públicas es el punto de partida ineludible para descubrir carencias y potencialidades que permitan dirigir con mayor eficacia los proyectos y las acciones para alcanzar los objetivos que el diagnóstico mismo contribuye a definir.

En las últimas décadas se implementaron importantes políticas públicas llevadas adelante por los Estados iberoamericanos e iniciativas privadas o mixtas que tuvieron como objetivos el desarrollo, sostenimiento y fortalecimiento de los festivales escénicos de la región. Sin embargo, el diagnóstico realizado que contribuyó a darle vida a EFíbero detectó ciertos aspectos que develaron la necesidad de plasmar mayores esfuerzos o generar distintos enfoques en aquellas acciones que se vienen desarrollando. Los puntos centrales de dicho análisis fueron los siguientes:

- Que las políticas culturales destinadas a festivales escénicos están basadas en el financiamiento a su producción, en el financiamiento de la circulación de espectáculos, en la interacción entre programadores y en la comercialización de las producciones. Pocas políticas se centran en el conocimiento de los modelos de producción, la formación de gestores en

producción de festivales, y la producción de materiales educativos que contribuyan a la profesionalización de gestores.

- Existen amplios relevamientos y listados de festivales que no indagan en su modelo de producción.
- Falta de reflexión acerca de lo que se está produciendo.
- Falta de evaluación del resultado de las políticas públicas implementadas.
- Falta de crecimiento cualitativo y cuantitativo de festivales privados que anualmente reciben fondos de organismos públicos.
- Falta de consolidación de festivales de larga trayectoria.
- Falta de producción de materiales educativos.
- Falta de espacios de debate institucionalizados en el tiempo. Se detectan experiencias que carecen de continuidad, registro y sistematización de los resultados obtenidos.

El diagnóstico permitió evidenciar la necesidad de instituir a este Encuentro de Festivales Iberoamericanos como una plataforma productora de conocimiento y transmisora de saberes. Como espacio de reflexión y encuentro bianual entre los gestores de los festivales escénicos iberoamericanos y los responsables

de diseñar e implementar los proyectos estatales destinados a su fomento, sostenimiento y fortalecimiento. Un espacio de evaluación, diagnóstico, diseño y surgimiento de políticas públicas innovadoras que contribuya a tener en los países iberoamericanos festivales sólidos, profesionalizados, sostenibles en el tiempo.

IBERESCENA: UN PROGRAMA QUE POTENCIA EL DESARROLLO DE FESTIVALES DE ARTES ESCÉNICAS EN IBEROAMÉRICA

Iberescena es un Programa de Cooperación Iberoamericana para las Artes Escénicas integrado por 15 países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal y Uruguay. Estos países realizan un aporte anual de recursos para constituir un fondo económico concursable, abierto a profesionales de las artes escénicas que residen en los países miembros del programa.

A través de sus convocatorias, Iberescena pretende promover en los Estados miembros, y por medio de ayudas financieras, la creación de un espacio de integración de las Artes Escénicas. Algunos de sus objetivos son los siguientes:

- 1.** Promover las actividades de las artes escénicas con lenguajes innovadores y nuevas expresiones que dialoguen con la escena contemporánea.
- 2.** Fomentar la distribución, circulación y promoción de espectáculos iberoamericanos.
- 3.** Incentivar las coproducciones de espectáculos entre promotores públicos o privados de la escena iberoamericana y promover su presencia en el espacio escénico internacional.
- 4.** Promover la creación en las artes escénicas de autores/as iberoamericanos/as.

5. Apoyar los espacios escénicos y los festivales de Iberoamérica para que prioricen en sus programaciones las producciones de la región.

6. Favorecer el perfeccionamiento profesional en el sector de las artes escénicas.

7. Promover la colaboración y sinergia con otros programas e instancias relacionadas con las artes escénicas.

8. Promover la creación de proyectos que incluyan las temáticas de perspectiva de género, pueblos originarios y afrodescendientes o que favorezcan la cohesión e inclusión social.

Entre sus líneas de ayuda cuenta con las “Ayudas a Festivales y Espacios Escénicos para la Programación de Espectáculos”, cuya convocatoria está dirigida a festivales y espacios escénicos de países integrantes de Iberescena para la programación de espectáculos iberoamericanos, cuya prioridad sea mostrar propuestas de los países miembros del programa. Numerosos festivales iberoamericanos tuvieron en los últimos años un impulso significativo de Iberescena, que promovió diversos encuentros de artes escénicas en la región a través de los proyectos especiales como EFíbero.

Los proyectos especiales son aquellos que, por su carácter innovador o su pertinencia social, cultural y artística, pueden estar dirigidos a festivales o encuentros artísticos, congresos, foros o seminarios de análisis y reflexión, redes de distribución o circulación, procesos de investigación, capacitación o formación, fortalecimiento de espacios, sectores u organizaciones escénicas, entre otros. El Encuentro de Festivales Iberoamericanos de Artes Escénicas - EFíbero es uno de ellos.

En la XXIV Reunión del Consejo Intergubernamental de Iberescena (CII) que se desarrolló en abril de 2018 en la ciudad de Cochabamba, Bolivia, el director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro y representante argentino en el Programa, Marcelo Allasino, fue designado como presidente del CII, cargo que tiene una duración anual, prorrogable por otro año natural. En abril de 2019, en la XXVI reunión del Consejo Intergubernamental realizada en Alcalá de Henares, Madrid (España), fue reelegido por sus pares como presidente del máximo órgano de gobierno del Programa. El representante argentino fue uno de los principales impulsores del Encuentro de Festivales Iberoamericanos de Artes Escénicas - EFíbero, proyecto especial de Iberescena.

Entre 2008 y 2019, Iberescena otorgó 432 ayudas a festivales, destinando un total de 5.957.267 euros en esta línea que exige que la programación propuesta por los beneficiarios debe contener, al menos, un 40% de espectáculos producidos en países iberoamericanos.





DISERTACIONES

La primera edición de EFíbero convocó a cinco referentes internacionales de las artes escénicas para que reflexionen sobre distintos aspectos del quehacer teatral actual y comparan sus experiencias, miradas y aprendizajes sobre la gestión de festivales de artes escénicas en Iberoamérica.

Especialistas de la talla de Faith Liddell, creadora de los Festivales de Edimburgo y del Fringe Festival (Escocia); Holger Schultze, creador del Festival de Teatro Iberoamericano ¡Adelante! (Alemania); Mateo Feijóo, director artístico de Naves Matadero - Centro Internacional de Artes Vivas (España); Alberto Lignaluppi, destacado académico y gestor cultural (Argentina); y Carmen Romero, creadora y directora de la Fundación Teatro a Mil y del Festival Santiago a Mil (Chile), fueron quienes estuvieron a cargo de las disertaciones de este primer encuentro.

El presente número de Picadero dedicará un espacio central a estas disertaciones. Dará voz a los protagonistas que fueron convocados en virtud de su trabajo, conocimiento, trayectoria y capacidad de transmitir ese bagaje para seguir construyendo el camino del campo de las artes escénicas iberoamericanas. En primer

término, se presentan los extractos elaborados previamente por los disertantes, que contienen las estructuras temáticas que orientaron sus conferencias en EFíbero. Y, a continuación, la transcripción de cada disertación sin más mediaciones que el ordenamiento del discurso hablado al registro de la escritura, con el doble objetivo de facilitar la lectura sin perder fidelidad con el discurso expresado. No solo hay entre ambos formatos una diferencia de extensión, sino que la reproducción de una conferencia siempre da cuenta de las diferencias y aditivos que la espontaneidad del registro oral posibilita —sobre todo en un espacio de interacción y participación de los oyentes— y que suele enriquecer el esquematismo planificado previamente. Es en esa clave que se propone la lectura de estos contenidos, aunque la decisión está siempre en manos del lector.

FAITH LIDDELL

Faith Liddell es una experimentada productora creativa, programadora, emprendedora cultural y asesora que ha trabajado en roles estratégicos y creativos claves en diversos campos del arte en el Reino Unido durante los últimos 25 años.

Se especializó en la creación y el desarrollo de proyectos, colaboraciones y festivales nacionales e internacionales de alto perfil, que se conectan con el desarrollo económico, la innovación, la educación y las agendas comunitarias.

Entre 2007 y 2015 fue directora de los Festivales de Edimburgo, una nueva organización diseñada para tomar la iniciativa en el desarrollo estratégico conjunto de los 12 principales festivales de Edimburgo y para sostener la preeminencia de Edimburgo como el destino de festivales más importante del mundo.

En 2015 recibió un OBE por servicios a las artes y fue nombrada Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres. Actualmente, es asesora cultural internacional y productora creativa: asesora, orienta y trabaja en proyectos a través de políticas culturales, colaboración, redes creativas, festivales y diplomacia cultural.

Además, es profesora invitada en el Instituto de Relaciones Culturales Internacionales de la Universidad de Edimburgo.

“Es fundamental compartir el respeto, compartir la pasión y tolerar la complejidad”.



COLABORAR PARA COMPETIR, COLABORAR PARA EVOLUCIONAR: EL DESARROLLO ESTRATÉGICO CONJUNTO DE LOS FESTIVALES DE EDIMBURGO

En 2007, los Festivales de Edimburgo se unieron para crear Festivals Edinburgh, una nueva organización diseñada para liderar el desarrollo estratégico conjunto de los Festivales de Edimburgo y para mantener la posición de Edimburgo como una ciudad de festivales líder en el mundo. Trabajando entre sí y con una variedad de partes interesadas y financiadores, así como con gobiernos locales, nacionales e internacionales y sus agencias, los festivales han profundizado sus relaciones, han asegurado inversiones esenciales, aumentado sus impactos y alcance, y han cambiado la forma en que ellos y sus socios trabajan. Este fue un complejo proceso de colaboración a través del cual, trabajando juntos y pensando estratégicamente, los festivales de Edinburgh han evolucionado sus programas, asociaciones y modelos de negocios.

Faith Liddell

DISERTACIÓN

“LA COMPLEJIDAD ES NUESTRO MEDIOAMBIENTE NATURAL”

LA HISTORIA DE LOS FESTIVALES DE EDIMBURGO

Esta tarde voy a hablar sobre la historia de los Festivales de Edimburgo, un proyecto de colaboración que ya lleva 11 años de existencia. Edimburgo es una ciudad hermosa, pequeña en cuanto a cantidad de habitantes, solamente 500 mil, pero con una escala perfecta que permite que cualquier festival habite cada rincón de la ciudad. Nuestro primer festival tuvo lugar en 1947, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, como iniciativa para unificar a los países de Europa. Este fue un festival de altas artes que ocupaba todos los espacios cívicos de la ciudad. Ese mismo año, seis compañías teatrales, que no habían sido invitadas a participar, decidieron presentarse igual. Sabían que las audiencias y los medios iban a estar presentes, entonces ocuparon espacios alternativos de la ciudad. Lo que empezó de esta manera ahora se transformó en una verdadera revolución, ahora es uno de los festivales más grandes en términos artísticos y es de acceso abierto: reúne a más de 20 mil artistas en más de 250 puntos de la ciudad. Y como el cine no era parte de este festival original, los cinéfilos de Edimburgo decidieron crear un festival de cine también para ese mismo año.

Este primer festival no era solo un evento cívico e internacional, era también un evento turístico que tenía como objetivo mejorar la situación económica de la ciudad en la posguerra. Con el tiempo la ciudad se fue adaptando. Los festivales fueron generando la escena o el paisaje festivalero que sentó las bases para que florezcan otros festivales en la ciudad, cada uno de los cuales creció a su manera. Había festivales liderados por artistas apasionados que decidieron organizar un festival para tener su propio medio de expresión artística. Además, teníamos intervenciones desde el gobierno de la ciudad para promover la ciencia y el turismo en la época de año nuevo. También se creó un festival liderado por la comunidad del sudeste asiático que vivía en Edimburgo, que se complementa con una “iniciativa paraguas” que se celebra en el mes de agosto y cubre todas las expresiones artísticas que incluye este festival.

Les comparto algunas cifras. En el momento pico de los Festivales de Edimburgo, donde se realizan cinco festivales al mismo tiempo, tenemos 25 mil artistas, 1000 medios representados, 1000 compradores de la industria, 4.600.000 espectadores o miembros del público. En cuanto a impacto económico, esto equivale a 350 millones de dólares.

“Al comienzo no fue fácil unificar a todos los festivales para que trabajaran juntos. Teníamos 12 festivales, con su propia visión y sus propias prioridades, y el ambiente era más de competencia que de colaboración”.

CÓMO TRANSFORMAR LA COMPETENCIA EN COLABORACIÓN

Al comienzo no fue fácil unificar a todos los festivales para que trabajaran juntos. Teníamos 12 festivales, con sus directores artísticos, sus directores ejecutivos, su propia visión y sus propias prioridades, y el ambiente era más de competencia que de colaboración. Esto fue así hasta el año 2007, algunos literalmente se odiaban. En ese momento, la ciudad de Edimburgo comenzó a determinar una estrategia para los festivales. Por este motivo, los directores se dieron cuenta que tenían que colaborar sí o sí para que ellos pudieran fijar la estrategia y, de ese modo, evitar que la ciudad la defina por ellos.

También se confeccionó un documento de suma importancia, que se llamó “Pezuñas resonantes”, o algo así sería su traducción literal (aclaración de la traductora), y remite a las pezuñas de la competencia acercándose. Lo que analiza es la posición de Edimburgo como ciudad líder en términos de festivales en el mundo y los riesgos que estaba corriendo la ciudad en cuanto a mantener este puesto. Obviamente, lo que surgió de ese documento fue que teníamos que trabajar juntos. Teníamos que planificar estratégicamente para que la infraestructura, la inversión y la reputación de la ciudad se vieran mejoradas y optimizadas. Nos dimos cuenta de que teníamos que hacer marketing conjunto, teníamos que ser más innovadores en cuanto a la programación e invertir en consecuencia, y algunas de nuestras locaciones estaban en estado deplorable. Entonces empezamos a

reunirnos. Esta primera etapa fue extremadamente complicada, era muy difícil entablar negociaciones y conversaciones, pero aun así ya teníamos en claro que teníamos que fijar algunas prioridades.

TEJER LA RED: SINERGIA ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

Lo más importante fue que logramos incorporar al mismo tiempo a varias partes que estaban interesadas en que los festivales aportaran al bienestar de la ciudad en términos culturales, sociales, y también económicos. Involucramos al gobierno a nivel nacional, a nivel local, y a todas las entidades que tenían que ver con un interés comercial, cultural o turístico. Diez años más tarde hicimos el mismo ejercicio, con los mismos vínculos entablados de manera mucho más sólida a lo largo y a lo ancho de toda la red de colaboradores e inversores. Los diferentes ejes estratégicos para los próximos diez años tienen que ver con el desarrollo de Edimburgo como una ciudad festivalera, un compromiso profundo y amplio con la gente de la ciudad, trabajar en términos internacionales tanto con audiencias como con artistas, el trabajo inevitable sobre el frente digital, y, por último, nuestra capacidad para rendir cuentas y entregar los productos prometidos.

LAS PEZUÑAS ACERCÁNDOSE

Lo primero que hicimos fue generar criterios muy claros acerca de las condiciones que debían cumplir los festivales que quisieran

unirse a nuestro grupo. También fue necesario hacer un reconocimiento de las diferencias profundas que existían entre un festival y otro para poder entendernos y saber cómo trabajar juntos. Por ejemplo, el Festival Fringe de arte alternativo de Edimburgo, que es tan conocido, contaba con una audiencia de más o menos 2 millones de espectadores, mientras que el Festival del Libro contaba con alrededor de 5000.

Con respecto a la gobernanza de los Festivales de Edimburgo, hay que tener en cuenta que está constituida por una junta de 12 directores ejecutivos y no tiene una junta externa, son solo estos directores los que toman las decisiones respecto a cómo ir avanzando hacia el futuro. Una cosa muy importante es que en el grupo de trabajo se incluían personas de diferentes áreas de los festivales. Por ejemplo, en los grupos de trabajo participaban personas especializadas en desarrollo programático, desarrollo artístico, especialistas en *marketing*, innovación digital, también las personas que tuvieran que ver con medidas ambientales o políticas ambientales en el marco de los festivales. Es decir, que el trabajo conjunto no se daba solo a nivel gerencial, sino que también había representantes de cada festival trabajando en territorio y armando una agenda. Con el correr de los años, de manera muy paulatina, fuimos aprendiendo cómo ir trabajando juntos. Hacíamos una cosa un año, otra cosa al año siguiente. Cometimos errores en el camino, nos detestábamos durante seis meses y después volvíamos a iniciar el proceso. Fue muy complicado, pero gradualmente fuimos generando un programa que giraba en torno

a los valores que nosotros queríamos representar en cuanto a los festivales, a la ciudad y al público en general.

ÁGILES PERO FRÁGILES: LA NECESIDAD DE GENERAR UN CASO DE NEGOCIO

Gradualmente fuimos incorporando a los *stakeholders* (partes interesadas) y a los financiadores, y generamos un caso de negocio. Nuestra financiación se estructuraba principalmente sobre la base de proyectos, no contábamos con financiación relacionada a la parte nuclear de los festivales. Nos denominábamos a nosotros mismos “ágiles pero frágiles”. Fuimos dando forma al proceso basándonos en las necesidades declaradas de cada uno de los festivales y en la habilidad de cada uno de estos festivales de conectarse con otros. Siempre poniendo el foco sobre los riesgos y las oportunidades, además de las prioridades que aparecen en el informe “Pezuñas resonantes”. Y esto nos sirvió para establecer nuevas áreas de trabajo y nuevas ideas.

Uno de los primeros conceptos que desarrollamos fue el del surgimiento de la identidad cultural nacional escocesa. Nosotros tenemos un partido nacionalista, un gobierno nacionalista, muy focalizado en lo que es Escocia específicamente. Estábamos muy orgullosos de que el gobierno escocés nos quisiera utilizar como una plataforma de lanzamiento de la cultura escocesa y de artistas escoceses. Pero nosotros también insistimos para generar una colaboración a nivel internacional, afirmando nuestra creencia de que era posible proyectar

a Escocia desde una perspectiva internacionalista para poder colaborar.

Otro aspecto que nosotros abrazamos y reconocimos fue el crecimiento del turismo cultural. Hicimos foco en generar plataformas para poder desarrollar nuestras audiencias no solamente en el Reino Unido, sino también a nivel internacional. Los festivales empezaron a cumplir con el deseo del público de tener experiencias emocionantes, ricas, y también de conectar con historias auténticas. Como señalé en el taller, los festivales seguían compitiendo para ganar público en el ámbito local.

También nos concentramos en el desarrollo del *poder blando* e identificamos países del mundo que estuvieran interesados en desarrollar relaciones culturales con nosotros y establecer conexiones con la agenda que habíamos planteado a nivel local y nacional. Desarrollamos temporadas de trabajo conjunto con una gran cantidad de países del globo.

También desarrollamos una interfaz de usuarios, una API que contiene el listado de datos culturales más grande del mundo. Estos datos sirven para alimentar un sistema central que funciona como fuente de información para los medios de comunicación y también es una central de datos que sirve para las organizaciones turísticas de Escocia. Esta base de datos está abierta a los desarrolladores para que también ellos puedan diseñar aplicaciones o sistemas de soporte útiles para artistas, audiencias y productores.

Tuvimos que identificar todas las temáticas y problemáticas ambientales que tenían que



“Fuimos dando forma al proceso basándonos en las necesidades declaradas de cada uno de los festivales y en la habilidad de cada uno de estos festivales de conectarse con otros”.

ver con los festivales e involucraban a nuestros artistas y audiencias. A partir de este análisis, incentivamos una propuesta para que los festivales se desarrollaran en espacios verdes. Y esta cuestión ecosistémica se generó con una compañía hija, que se llama Creative Carbon Scotland, que tiene que ver con la preservación del medio ambiente a nivel nacional.

También creamos un programa de voluntariado para todas las personas de la ciudad que deseaban dar apoyo a esta movida que se estaba creando en Edimburgo en torno a los festivales. Y también esto nos permitió trabajar con diferentes grupos de la comunidad que no querían ser identificados como artistas o participar como artistas, pero sí querían ser parte de alguna manera.

Otra cosa muy importante que hicimos fue un análisis de impacto cultural, social, de medioambiente y económico. Este trabajo no solamente nos reveló un montón de información, sino que también nos dio el material necesario para contar historias que fueran contundentes con respecto a las audiencias, los *stakeholders* y los responsables del financiamiento. El resultado fue el desarrollo de un concepto que sintetiza el ida y vuelta a partir del cual nosotros fuimos localizando gente en la que los festivales pudieran confiar, y a la vez, estos individuos fueron forjando la confianza que es necesaria armar en el público.

Por último, llegamos a una claridad compartida, a una agenda compartida, y también a principios operativos compartidos que pueden ir cambiando con el correr del tiempo. Otra cosa que fuimos desarrollando fue la defen-

sa basada en la evidencia. Para colaborar se necesita invertir, nada sucede por arte de magia. Y, obviamente, es necesaria la comunicación constante, al punto de volvernolocos por cada cosa que sucede, pero afirmar cada cosa una y otra vez. Abrazamos la experimentación. Cada proyecto al que me referí era algo completamente novedoso para nosotros y para el ámbito cultural dentro de la ciudad. Es fundamental compartir el respeto, compartir la pasión y tolerar la complejidad, la complejidad es nuestro medioambiente natural.

ESPACIO DE PREGUNTAS PARA LOS REPRESENTANTES DE LOS FESTIVALES PARTICIPANTES

Teniendo en cuenta que la población es de 500 mil habitantes, ¿hay un relevamiento de los grupos de arte locales en el territorio? ¿Qué porcentaje de la población queda incluida en el ecosistema de festivales?

Faith Liddell: Con respecto al público, la mayor cantidad viene de la misma ciudad, aunque hay algunas áreas que son un poco más difíciles en cuanto a la llegada. Todos los festivales tienen programas en las escuelas y en las comunidades, pero cada uno tiene su modo y cada modo es muy diferente. Por ejemplo, el Festival del Libro, que es un festival público, contacta a todas las escuelas de la ciudad y las lleva a su sede, que queda en el centro. El Festival Internacional de las Altas Artes trae artistas por el término de dos años. Les dan residencia en el campus de una facultad y trabajan muy de cerca con esa facultad durante esos años de estadía. También es muy importante la accesibilidad de los precios, el valor de las entradas. Hay algunos eventos que son gratuitos, pero la mayoría tienen entradas con un valor. Durante los primeros días del festival, se hace una suerte de regalo a la gente de la ciudad, pueden acceder a entradas con precios considerablemente más bajos. El

Festival Fringe se destaca en este sentido. Al principio, cuando empezamos a trabajar juntos, la tasa de aprobación de la ciudad era del 35%, es decir, solo el 35% aprobaba los festivales. Después de todo el proceso que vivimos juntos, logramos que la gente comprendiera que, en primer lugar, el festival era suyo, era de quienes habitaban la ciudad, de ese modo el nivel de aceptación subió al 80%.

La relación con la comunidad artística local es más compleja. La oferta de arte de todo el año se ve abrumada por los festivales, tanto en términos económicos, artísticos, como de público; entonces es difícil. Uno de los programas que tenemos consiste en subsidios para que las obras escocesas puedan presentarse en los festivales, pero ese trabajo es un proceso complejo. En este momento ya no estoy trabajando con los festivales, sino con la comunidad más de base. Actualmente, se están reduciendo los fondos para los festivales con el objetivo de que se ofrezcan actividades culturales y de arte local todo el año. Es difícil para mí, porque me gustaría que se mantenga la financiación para los festivales. Pero tampoco se puede marginar al entorno de artistas de donde uno trabaja y vive. Sin duda, nuestros mejores artistas lo son porque crecieron en

este ambiente que se ha generado a lo largo de los años.

Yo vengo de una ciudad pequeña donde tenemos una afluencia turística importante y festivales de todo tipo, cualquier disciplina cultural tiene un festival. Si yo fuese un director de festival en Edimburgo, ¿por qué me podría interesar pertenecer a ese lobby de festivales? ¿Cuál puede ser la ventaja para mí de estar en grandes festivales como puede ser el Fringe o el Festival de Edimburgo?

FL: Te voy a contar una anécdota que quizás es una buena respuesta. Cuando empezamos a trabajar, había varios festivales que no estaban seguros de si querían pertenecer a este grupo. Uno de estos era el festival de *storytelling* nacional. Era un grupo nuevo y pequeño, tenía un nivel estratégico bastante limitado y creían que su relación con pequeñas organizaciones más acotadas y más cercanas a su espacio era más importante que pertenecer a este grupo tan grande. Yo hablé con ellos y me dijeron que no querían unirse. Entonces me acerqué al Concejo de la Ciudad y les pedí que subsidiaran su membresía por un año, así los podíamos convencer. Ahora el director de ese festival es el líder de la comisión conjunta de programación. Y la inversión, que viene a través de este fondo del gobierno para la programación, se relaciona con el desarrollo internacional. Desarrollaron una red global de *storytelling*, ahora sus artistas viajan alrededor del mundo y su programa incluye, también, artistas internacionales. Esto ejemplifica las posibilidades que hay en cuanto a colaboración, inversión y asociación.

Pero la parte difícil es que la colaboración es un trabajo arduo que requiere mucho tiempo, y esto puede ser más difícil para una organización con poco personal. Trazamos una estructura que permite brindar más respaldo a esas organizaciones más pequeñas.



HOLGER SCHULTZE

Holger Schultze es el director del Teatro y Orquesta de Heidelberg (Alemania), y de los festivales de Heidelberger Stückemarkt, Heidelberger Schlossfestspiele y Winter in Schwetzingen desde la temporada de 2011/12. Además, es miembro de la junta directiva del grupo de intendentes (Intendanten Gruppe), presidente de la Comisión Artística de la Asociación Alemana de Teatros (Künstlerischer Ausschussim Deutschen Bühnenverein) y desde 2015 es miembro de la junta directiva del ITI en Alemania (Deutsches Zentrum des Internationalen Theaterinstituts).

Bajo la dirección de Holger Schultze, el Teatro y la Orquesta de Heidelberg recibió numerosas nominaciones para el prestigioso premio de teatro DER FAUST, así como numerosas entradas en las encuestas de críticos de las principales revistas especializadas y una invitación al Mülheim Theatertag. El trabajo de Holger Schultze también ha recibido el reconocimiento de la Fundación Cultural Federal y el Teatro Europeo. En lo que respecta a la gestión de proyectos especiales, se destaca el reciente Festival de Teatro Iberoamericano “¡Adelante!”, cuya primera edición se realizó en 2017 y del cual Holger es su director artístico. Una segunda edición de “¡Adelante!” está prevista para el año 2020.

“Muchos colegas se preguntan cómo se puede hacer para establecer vínculos y también cómo se puede llegar a los fondos que permiten concretar los proyectos. Me permito responder que es más fácil de lo que parece a primera vista. Lo primero que hay que hacer es tratar de derribar las barreras que uno tiene en la cabeza”.



LA FUERZA SOCIAL DE LA CULTURA INTERNACIONAL

En la era de un mundo más interconectado y globalizado, el intercambio internacional y la cooperación transfronteriza de las instituciones culturales es cada vez más importante. Al unir a las personas a través de las fronteras, las colaboraciones pueden convertirse en un excelente ejemplo del poder social de la cultura. Establecen una señal importante para el pensamiento y la acción transfronteriza e intercultural.

El Teatro y la Orquesta Heidelberg es la institución cultural más grande e importante de Heidelberg, con más de 320 empleados permanentes y alrededor de 1000 eventos al año. En sus diversos programas, reúne los géneros de música teatro, danza, teatro, teatro joven y concierto. La orientación internacional de un teatro de la ciudad alemana no es una cuestión de curso, pero es el futuro.

La primera edición del Festival Iberoamericano “¡Adelante!”, en febrero de 2017, escribió una historia de éxito: el inmenso interés público estuvo flanqueado por una respuesta abrumadora de la prensa, incluso en la prensa iberoamericana, donde el festival “¡Adelante!” —debido a su singularidad— causó un gran revuelo. En un mundo cada vez más globalizado, el festival pretende crear un discurso sobre el cambio social y político e invitar a Heidelberg a las producciones teatrales más emocionantes de toda Iberoamérica.

La segunda edición de “¡Adelante!”, en febrero de 2020, lanzará un proyecto de cooperación entre Theater und Orchester Heidelberg y otros tres países de coproducción iberoamericanos: “La flauta mágica / *The Magic Flute*”,

un proyecto de cooperación interdisciplinaria e intercultural basado en la ópera de Mozart y Schikaneder. Horacio Salinas y Julieta Venegas serán responsables de la reinterpretación latinoamericana de la famosa ópera, dirigida por Antú Romero Nunes. Mitad portugués, mitad chileno, criado en Alemania, encarna, a través de su biografía y su obra teatral, la idea de un intercambio cultural animado entre Alemania e Iberoamérica.

La cooperación transfronteriza vive en una sociedad abierta y, por lo tanto, ofrece una plataforma cada vez más importante para discusiones abiertas y constructivas. El intercambio llama a todos los involucrados, en el mejor sentido democrático, a participar en nuevas culturas y cambios de perspectiva, a confrontar las opiniones de los demás y a discutir las posiciones de contenido, políticas y estéticas en una variedad de formatos.

Holger Schultze

DISERTACIÓN

“SE TRATA DE REFLEXIONAR TODOS JUNTOS CÓMO SE PUEDEN LOGRAR O CREAR NUEVOS CAMINOS DE COLABORACIÓN”

THEATER & ORCHESTER HEIDELBERG

Estuve viendo mucho teatro latinoamericano en diversos países y estoy muy contento de poder estar aquí con ustedes, de poder dar esta charla y tener un tiempo para reflexionar acerca de cómo se pueden conectar Alemania e Iberoamérica en este ámbito. Me disculpo, todavía no tuve la posibilidad de aprender español, pero estoy en eso, ya va a llegar el momento en que lo logre. Voy a comenzar explicando algunas cuestiones que tienen que ver con la terminología, que no es igual en español y en alemán, para poder explicar cómo son las estructuras de los teatros en Alemania. Y lo voy a hacer ejemplificando con el teatro de Heidelberg, que es un teatro municipal alemán, para después pasar al tema de los festivales.

A diferencia de lo que suele suceder en Iberoamérica y en Latinoamérica, donde los teatros suelen ser independientes, lo que nosotros tenemos en Alemania, en muchos casos, es un cuerpo estable, un ensamble. Así sucede que, en un teatro municipal, nosotros tenemos un ensamble de ópera, de actuación, de teatro, de teatro infantil y juvenil, y orquesta. Para decir algunos números, nosotros contamos con

350 empleados permanentes y producimos por año; si sumamos también los conciertos, tenemos unas 50 producciones que incluyen conciertos, teatro, ópera, etc. A diferencia de los grupos teatrales independientes, que también existen en Alemania, nosotros, en el teatro, además de estas 350 personas que mencioné, que están en planta permanente y tienen contratos de tiempo determinado que pueden ser de dos o tres años (y se puede prolongar), tenemos también unos 200 artistas independientes, entre directores, actores, actrices, etc.

La especialidad del teatro en Heidelberg es que, además del repertorio normal, lo que sería el teatro en sentido clásico, cuenta con festivales. Esto es un aspecto muy importante de nuestro trabajo y este es el motivo por el cual aquí vamos a establecer una conversación al respecto.

UN FESTIVAL DE TEATRO IBEROAMERICANO EN ALEMANIA

Tenemos, por ejemplo, el festival de danza, que es un festival internacional. Está el festival ¡Adelante!, y está el festival de Heidelberg que se llama Stückemarkt, que sería “mercado de

las obras”, donde se presenta, por un lado, teatro contemporáneo, pero, por otro lado, también hay siempre un país invitado que se presenta con sus producciones propias. En los últimos años, los países invitados fueron Egipto, Grecia, Finlandia y México.

Hace cinco años comenzamos a interesarnos en particular por el teatro de Sudamérica y de Centroamérica. Y así fue que se fundó el Festival ¡Adelante!. Invitamos allí a producciones teatrales de 10 países diferentes que fueron presentadas justamente en Heidelberg en el marco de este festival. Tuvimos allí las obras teatrales más diversas de diferentes países. No voy a mencionar a todas, pero, por ejemplo, de Colombia, Uruguay, Chile, México, y por supuesto, también de Argentina. Eran muchos países los que estaban presentes y establecieron estas colaboraciones. El foco estuvo puesto en una compañía chilena, en relación con Santiago a Mil. Hicimos una coproducción con el grupo Zoologicus, que es lo que yo quisiera presentar ahora con mayor detalle. Con este grupo, Zoologicus, trabajamos en Santiago de Chile. Vinieron actores, actrices, directores y directoras a Alemania. Nosotros en Alemania tenemos talleres. En estos talleres pudimos producir las escenografías y el vestuario. La obra se produjo y se presentó en Heidelberg. Y después fuimos dos veces a Chile para hacer funciones, también. Pienso que esto es un posible modelo de cómo se puede trabajar en cooperación con otros grupos teatrales y otros teatros. Y esto es de lo que yo quisiera hablar ahora.

Voy a decir entonces, de manera quizás un tanto provocadora, que nosotros en Alemania

tenemos más de 150 teatros municipales y estatales, y, en términos de presupuesto, estamos bien. Entonces podríamos plantearnos cómo podríamos hacer para establecer contacto entre grupos teatrales latinoamericanos y los teatros alemanes para que este tipo de producciones se realicen no solamente en Heidelberg, sino también en otras ciudades. Entonces, la pregunta sería: ¿cómo se hace para armar esas redes? Fue apasionante ver cómo en esta primera edición del Festival ¡Adelante!, que se realizó en Heidelberg, se agotaron rápidamente las entradas. Hubo muchísimo interés; no solo en Heidelberg, sino en Alemania en general. Esto despertó mucho interés porque, realmente, aunque no se pueda creer, somos el primer teatro municipal en Alemania que organiza un festival iberoamericano. Voy a mencionar dos puntos, entonces, con respecto a este festival.

Una de las cuestiones muy interesante fue que los actores y las actrices, artistas en general que vinieron de Iberoamérica, estaban muy felices de poder ver las producciones respectivas de los diversos países y poder también establecer entre ellos una red. Y el segundo punto, que fue algo muy sorprendente para nosotros, fue el tipo de resonancia que tuvimos aquí y en los diversos países en Iberoamérica. De modo que Heidelberg se convirtió en un jugador en la escena teatral latinoamericana de relevancia, y eso es algo que nos sorprendió muchísimo. Por este motivo, decidimos realizar en febrero del año que viene el 2º Festival ¡Adelante!. Nuevamente entonces, un festival de teatro iberoamericano.

“Cómo podríamos hacer para establecer contacto entre grupos teatrales latinoamericanos y los teatros alemanes para que este tipo de producciones se realicen no solamente en Heidelberg, sino también en otras ciudades”.



“Para el 2° Festival ¡Adelante! estamos trabajando en una coproducción en Alemania, entre Uruguay, Italia, Chile y México”.

TEMÁTICAS QUE TRASCIENDEN LAS FRONTERAS

Nos resultó interesante observar cómo se fueron modificando, desde un punto de vista temático, los teatros en los diversos países. Si al principio el clima que reinaba tenía más bien que ver con la búsqueda de la identidad (esa fue una de las temáticas del primer festival), ahora los temas que están más presentes tienen que ver con migración, con el rol de la mujer. Estamos entonces a la búsqueda de nuevas obras, producciones para invitar al festival.

Para el 2° Festival ¡Adelante!, estamos trabajando en una coproducción en Alemania, entre Uruguay, Italia, Chile y México. Hemos invitado a una serie de actores, actrices y músicos. Horacio Salinas, si lo conocen, de Chile, va a realizar una nueva composición de *La flauta mágica*, o sea que no va a ser más la música de Mozart, sino que va a ser otra. Y el director chileno-alemán Antú Romero Nunes va a dirigir esta puesta.

Hablando en términos concretos, los y las artistas son invitados por nosotros. Nosotros nos hacemos cargo de los costos completos, de todo lo que tiene que ver con la infraestructura, el alojamiento, etc. Las instituciones socias van a pagar los vuelos para que los artistas lleguen a Alemania. Va a haber de seis a ocho funciones en total, y así se da por cerrada esa parte de la producción. A la vez, va a haber un estreno también en Chile, en el festival Santiago a Mil. También en algún festival en México y en Italia. Es decir que, volviendo

entonces a hablar de cuestiones concretas, yo veo aquí grandes posibilidades para trabajar con ustedes en otras producciones, pero en este mismo sentido.

INTERNACIONALIZACIÓN Y MODOS DE FINANCIAMIENTO

En Alemania se puede hablar de una tendencia importante del momento que tiene que ver con la búsqueda de la internacionalización, que es cada vez más relevante. Y, en relación con esto, también fueron surgiendo una serie de fondos y de fundaciones que apoyan esta idea. Como, por ejemplo, el Instituto Goethe. También la Fundación Alemana para la Cultura. Creo que ahí, entonces, hay muchas posibilidades para colaborar atravesando todo el océano. Diversas posibilidades para que pensemos de aquí en más cómo se puede trabajar en teatros municipales alemanes y en cooperación con otros grupos, con otros países y con otros teatros.

Para mencionar algunos ejemplos de cómo se puede colaborar y armar este tipo de redes, por ejemplo, en Alemania existe la posibilidad de invitar a directores y directoras de teatro para realizar una producción en el país. Entonces se da un intercambio en este sentido y la puesta en escena se realiza en Alemania. También podría ser a la inversa. Otro caso sería el de la coproducción. Nosotros tenemos talleres que ponemos a disposición para producciones. Hay muchos festivales en Alemania que están orientándose cada vez más en este sentido internacional. Y de esta manera creo

“Hay muchas temáticas que compartimos. La migración, el rol de la mujer, temas que tienen que ver con la ecología, son cuestiones relevantes tanto acá como en Alemania”.

estar presentando alguna de estas posibles maneras de cooperar y colaborar.

El objetivo de todas estas iniciativas, de los festivales, las coproducciones y los viajes que realizamos, tiene que ver con un espíritu de un auge de producción internacional en Alemania. Muchos colegas se preguntan cómo se puede hacer para establecer estos vínculos y también cómo se puede llegar a los fondos para poder concretarlo. Y me permito responder que es más fácil de lo que parece a primera vista. Lo primero que hay que hacer es tratar de derribar las barreras que uno tiene en la cabeza. Para dimensionar esto, para que se hagan una idea, en Alemania, cuando se realiza una producción donde se invita a un director o a una directora y se contratan artistas, la cantidad de dinero que hay a disposición son aproximadamente 100 mil euros. Y esto es así en la mayoría de los teatros, entre 80 mil y 100 mil euros. Entonces, si uno piensa que ese es un dinero que puede estar disponible para una coproducción, es decir, que no solamente Alemania estaría realizando el financiamiento, sino que también podría haber algún tipo de aporte desde otros países, entonces estamos hablando de enormes posibilidades de realización. Y yo creo que recién estamos en el inicio de estas posibilidades.

De lo que se trata, entonces, es de ponerse a reflexionar todos juntos cómo se pueden lograr o crear nuevos caminos de colaboración. Y, en Alemania, la pregunta para nosotros siempre es cómo llegamos nosotros a ustedes sin que eso implique que se nos inunden las casillas de *emails*, cómo serían estos caminos para establecer los contactos.

Porque en cuanto a las temáticas, hay muchas temáticas que compartimos. Como ya dije, el tema de la migración, el rol de la mujer, temas que tienen que ver con la ecología, son temas que son relevantes tanto acá como en Alemania. Entonces, para ser breve, les digo que nosotros nos alegramos por cada persona que quiera establecer un contacto y, de alguna manera, asociarse con nosotros, crear algo en conjunto. Voy a tomar las palabras de una joven estudiante de la Academia de Teatro de Baviera que dijo: “¿cómo se hace para lograr que estos contactos se mantengan a lo largo del tiempo, sean sustentables? ¿Cómo se hace para crear y establecer más redes para que todos juntos hagamos más teatro?”. Espero, entonces, haber sido breve en la presentación de mis ideas, prefiero cerrar aquí para que hagan preguntas o hagan propuestas, y podamos conversar.

ESPACIO DE PREGUNTAS PARA LOS REPRESENTANTES DE LOS FESTIVALES PARTICIPANTES

Quería preguntarle si lo que ha expuesto se aplica también para la danza o es solo para teatro, en el significado más estricto.

Holger Schultze: Lo mencioné quizás muy al pasar, pero no, de ninguna manera se reduce nada más que al teatro en sentido estricto. Nosotros tenemos una bienal de danza en Heidelberg, tenemos un propio ensamble, un cuerpo propio de danza. Y también recibimos invitados en el área de la danza. De hecho, el jefe de esta área es un español, Iván Pérez, así que no habría ningún tipo de problemas con respecto al lenguaje. Él me dijo específicamente, recalcó, que tenía mucho interés en establecer cooperaciones.

Quisiera saber si tener relación o algún acuerdo de intercambio con Santiago a Mil limita que otras organizaciones chilenas puedan tener intercambios con el Festival ¡Adelante!

HS: No, de ninguna manera se restringe. Yendo a lo concreto, en Chile, de hecho, hay un concurso al que se pueden presentar diversos grupos teatrales. Esto es algo organizado por el ministerio, o sea que no es un impedimento, sino todo lo contrario. Nosotros estamos muy

interesados en establecer contactos, y lo que nos interesa es la reciprocidad. Creo que un problema grande de los festivales en Alemania, por lo menos, es que siempre se invitan a las grandes compañías, aparecen los grandes nombres. Por eso nosotros hacemos hincapié en esto de la coproducción. Nosotros también queremos viajar y llevar lo nuestro, lo que nos interesa. Entonces se trata de ver cómo se puede hacer para trabajar en conjunto. Doy un ejemplo muy simple. Hace algunos años comenzamos una colaboración con Bulgaria, y la verdad es que para esto no teníamos prácticamente dinero. Entonces, ¿cuáles fueron las soluciones que encontramos? Pues bien, ¿qué es lo que cuesta más dinero? Lo que cuesta más dinero son los vuelos. Entonces viajaron en micro y no en avión. Y, además, todo lo que tiene que ver con el alojamiento y los hoteles es muy caro. Entonces, en nuestro caso, el ensamble, el cuerpo de teatro de Heidelberg, alojó a las personas que venían. Y nosotros también vivimos allá en alojamientos privados. De esa manera ahorramos muchísimo dinero.

Dado que Alemania tiene gran trayectoria en teatro de cabaret, me gustaría saber si ustedes también trabajan con ese género.

HS: Es cierto que eso tiene importancia en la historia en Alemania, el cabaret. Pero no es una de las disciplinas que están presentes en Heidelberg. Para eso hay casas particulares, otros teatros.

Yo quisiera saber si esta iniciativa de coproducción también puede incluir otros países de Europa. Y también si hay lugar para producciones de teatro en espacios abiertos o es solo propuestas para sala.

HS: Bueno, como dije antes, una de las coproducciones incluye Italia. Está la posibilidad de incluir otros países de Europa, pero nuestro interés en Heidelberg se dirige específicamente a países de América del Sur. Por ejemplo, en el caso de Cuba y de Chile, con el grupo Bonobus, nosotros realizamos traducciones y después la lectura de las traducciones de las obras. Y de ese modo también fomentamos la autoría. Fue una historia bastante divertida la del grupo Bonobus, porque la obra, que se titulaba *¿Dónde viven los bárbaros?*, encajaba tan perfectamente en la historia alemana que la hicimos traducir al alemán. Y después hicimos la obra con nuestra propia producción y nuestros propios actores y actrices.

Y en relación con la segunda parte de la pregunta, en el marco de los festivales, por ejemplo, en el caso del Festival Schlossfestspiele de Heildelberg, que es uno de los festivales importantes y las obras que se presentan son más del *mainstream*, estamos pensando en otros espacios, porque ahí hay aproximadamente 1000 espectadores por noche que asisten a las funciones. Es el caso de una invitación a un grupo de Brasil que representa una obra

en un gimnasio, y eso es algo que también queremos realizar en Heidelberg. Creo que lo central, el punto central en el caso de las coproducciones, vuelvo a la idea de establecer redes, es que esté la voluntad y la idea artística de diferentes teatros de trabajar en conjunto.

En el caso de que ustedes traigan una obra a Paraguay de Alemania, en Paraguay, en la zona del departamento de Itapúa, que es frontera con Argentina, no tenemos una sala de teatro equipada.

HS: Sí, repito, yo no veo ningún problema en sí. Les voy a dar el ejemplo de algo que nos sucedió en Cuba. Teníamos una colaboración con Cuba, y la idea era que allí se construyera la escenografía. Muy poco tiempo antes nos enteramos de que no había más madera. O sea, que no se iba a poder hacer la escenografía. Decidimos viajar de todos modos. Y fue más fácil de lo que suponíamos. Terminamos improvisando y lo pudimos resolver. Yo creo que siempre; si uno se pone a pensar y a charlar, y trata de dejar caer esas barreras mentales que tiene, seguramente se encuentre una solución. Eso es lo que tiene de aventura todo esto.

Más allá de las coproducciones que se están haciendo y de la exhibición de espectáculos, ¿hay algún tipo de reflexión sobre estas teatralidades latinoamericanas?

HS: En Alemania, que yo sepa, no hay otro festival que se centre de esta manera en teatro latinoamericano. Y sí, tenemos siempre otras

actividades. Hay debates, mesas redondas, conferencias, charlas con artistas. Por ejemplo, obtuvimos del Instituto Goethe una serie de pasantes de Uruguay, Perú y Chile que conocieron el teatro alemán en este marco y que ejercieron bastante presión con sus ideas del teatro sobre nuestras concepciones del teatro, porque, en muchos casos, eran más amplias o iban más allá. Yo creo que no hay fronteras, no hay límites. Los festivales también invitan a expertos que dan charlas sobre la situación teatral de los países. También nos interesa la situación social de los países invitados. Es decir, hay todo un programa marco que acompaña todo esto, y para eso también siempre contamos con pasantes, practicantes, etc.



MATEO FEIJÓO

Mateo Feijóo es el actual director de Naves Matadero - Centro Internacional de Artes Vivas de Madrid, España. Dirigió el Festival Escena Contemporánea de la Comunidad de Madrid y el Teatro de la Laboral, proyecto escénico enmarcado en La Ciudad de la Cultura de Gijón (Asturias). Fue asesor del Consejo Estatal de las Artes del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música de España, del programa escénico de la capitalidad europea de Pilsen 2015 y asesor en la creación Centro Coreográfico Galego.

Se desempeñó como comisario de diferentes proyectos de artes visuales, entre los que se destacan The Kitchen, Homage to Saint Therese de Marina Abramovic y The End of the World, de Elena del Rivero. También fue comisario del Festival 3,2,1 y Prototipoak en Azkuna Zentroa de Bilbao, y del proyecto Streaming Egos para el Art Forum de Düsseldorf.

Formó parte del jurado de selección de proyectos de ayuda a la movilidad de Cimetta Found, y como docente colaboró en diferentes másteres de gestión cultural y creación teatral. Actualmente es docente en el máster de Creación Teatral de la Universidad Carlos III de Madrid.

“Para mí el arte es principalmente un estado de encuentro y eso lo define como un hecho relacional. Es un elemento de lo social que es un fundador de diálogo”.



CONTEXTUALIZAR PARA CREAR

¿Qué nos permite hacer públicas las prácticas artísticas? ¿En qué espacios ocurren los procesos de construcción y creación del hecho escénico? ¿Qué convierte el hecho creativo en material de estudio y análisis?

Pretendemos que los contextos nos vengan dados, pero no es así. Tenemos la responsabilidad como facilitadores del proceso de creación; debemos construir un diálogo directo con los creadores, como base necesaria y adecuada para generar una dinámica que permita la comprensión de la expresión artística a través de los contextos que decidamos generar.

La creación escénica forma parte de lo temporal y lo efímero, es por ello que resulta imprescindible la contextualización durante los procesos y la creación del marco adecuado para la difusión y la relación entre pieza, espacio y espectador. Creo en el hecho relacional del arte como elemento fundamental para la construcción de diálogos. Para ello es necesario huir de la realidad histórica de la caja negra y del cubo blanco, ya que la complicidad de estos espacios es clínica, higiénica. Se debe poner en entredicho, es necesario cuestionarla a través de la investigación, aceptando la diversidad, la complejidad de la hibridación.

¿Cuál es la responsabilidad inmediata de un espacio público dedicado a la creación en relación con la comunidad local, con la comunidad artística local, con su ciudad, con las relaciones que establece con sus espectadores, con las relaciones internacionales, con el material simbólico que genera? ¿Hay límites en las relaciones que se establecen? ¿Códigos

preestablecidos que suponen acuerdos tácitos que imposibilitan el riesgo frente al fracaso? ¿Qué define el fracaso en un proceso de creación?

La construcción del hecho creativo supone una relación con el espacio y el tiempo, esto supone generar un movimiento que superpone una realidad pasada, presente y futura. Esto implica necesariamente comprender lo efímero, lo no físico, lo inmaterial, la ausencia y el vacío...

En nuestra cultura occidental todo se inscribe en nuestros hábitos, la comprensión pasa por nosotros mismos y se relaciona directamente con todo lo que acumulamos: información, restos, límite sujeto/objeto, movimiento, memoria, tiempo, cuerpo, espacio...

Boris Groys en su libro *Volverse público* plantea que el arte ha perdido su valor dada su secularización y comercialización. El valor comercial del arte ha distanciado a artistas y espectadores. Aunque hay una diferencia clara entre las artes plásticas y visuales en relación con las artes escénicas, ya que el almacenamiento no es posible en las artes vivas, condición necesaria para la comercialización y la puesta en valor fetichista del mercado de consumo; sí ha habido una práctica política que ha pervertido el hecho fundamental del proceso de creación. Términos lingüísticos tales como “política cultural”, “industrias culturales”, “ocio y cultura” “economía naranja”... han desplazado totalmente el deseo y el interés por el creador, marcando como objetivo la rentabilidad del producto final siempre desde un punto de vista cuantitativo, sea este

el número de espectadores o la rentabilidad económica. Las instituciones políticas no han sido capaces de generar acuerdos claros entre educación y cultura. El ocio, al igual que el turismo, lo ha empañado todo, acudimos a los eventos con “bocas abiertas” y “miradas aleladas” como dice Witold Gombrowicz, pero no analizamos, no evaluamos, no apreciamos, no discutimos ni relacionamos.

Obedecemos a un imperativo cultural. Frente a esto debemos plantearnos dónde está el compromiso de la institución con el hecho creativo. El arte ha de ser lo excepcional frente a la regla que define lo cultural. Lo artístico atiende a lo diferente, no es complaciente, y eso genera incomodidad con la clase política que no quiere cambiar la relación que mantiene con la historia hegemónica de imágenes reconocibles y categorías simples e inocuas.

¿Sería posible promover una conciencia de movimiento y pensamiento libre en los espacios públicos, una conciencia realmente liberadora del cuerpo en la que los ciudadanos crearan de forma consciente su relación con los espacios? El sistema económico dominante no solo homogeniza, en este fenómeno que denominamos global, sino que genera la “otredad”: el otro como rival, como enemigo, ya sea el musulmán, el africano, el indígena exótico y salvaje... todas estas relaciones no hacen más que separar mediante la exclusión política y, evidentemente, también cultural.

Somos ajenos a nuestro cuerpo y eso implica que nos dejamos arrastrar perdiendo la capacidad realmente activa que poseemos. El antropólogo Eduardo Viveiros de Castro dice

que hoy existe una presión muy fuerte sobre los cuerpos: tienen que rendir, que consumir y que producir. ¿Es posible revertir esta fórmula para poder atender a los movimientos y capacidades perceptivas de los cuerpos? ¿Somos conscientes bajo qué tipos de conciencia operamos? ¿La manera en que entramos en relación con nosotros mismos y con el otro? ¿Ante qué jerarquías de poder nos sometemos?

Debemos plantearnos la emancipación a través de un redescubrimiento de nuestros cuerpos como individuos que nos lleve a cuestionar la verdad y la mirada para poder entrar en el territorio del conocimiento y trascender el orden espacio-social en el que se inscribe el mundo de lo conocido.

Mateo Feijóo

DISERTACIÓN

“EL ARTE ES PRINCIPALMENTE UN ESTADO DE ENCUENTRO”

Me gusta esa idea de compartir una reflexión conjunta, entonces voy a intentar que suceda eso. Lo primero de lo que quiero hablar un poco, para definir el proyecto artístico de Naves Matadero, es que esta es la tercera vez que trabajo en espacios públicos. He trabajado en España en espacios públicos y también privados —dentro y fuera de España— y para mí abordar un proyecto artístico y de creación está condicionado y supeditado a muchísimas cuestiones: si es un festival —que lo hice en el pasado—, el momento del año, la estación, el lugar físico de la ciudad que ocupa, cuántos teatros intervienen, cómo está definido por su propio nombre. Son muchas las características que a mí me ayudan a tomar la decisión de dirigir un nuevo proyecto. Con Naves Matadero me ha pasado lo mismo, pero, últimamente, estoy en un lugar donde tengo muchísimas más preguntas que respuestas. De hecho, llego a los lugares a través de la formulación de preguntas. Y hay algo que me sorprende, que tiene que ver con el término “cultura”. La Real Academia Española (RAE) tiene una aplicación por la cual tú puedes hacer una búsqueda en línea, y en los últimos años la palabra “cultura” es la que más aparece dentro de esa búsqueda. A mí eso me pone en un lugar donde necesito saber qué dimensión

tiene esa palabra, a qué atañe y cuál es el segmento, la extensión del segmento de la palabra “cultura”. Porque, a veces, creo que la terminología de las palabras se convierte en conceptos estáticos y universales, pero realmente no ahondamos en la significación real de los términos. En este aspecto me gusta la reflexión que hace Wittgenstein cuando dice que hay ciertas palabras que a veces es necesario sacarlas de circulación para dejarlas reposar y después poder retomarlas. Hoy nos enfrentamos a un término como el de “cultura” que puede ser tan amplio como “cultura general”, “cultura física”, “alta cultura”, “cultura elitista”, “ocio cultural”, “mercado cultural”, “política cultural”, “cultura mainstream”, “ministerios de cultura”, “cultura urbana”, “incultura”, “subcultura”, “cultura popular”, “cultura de masas”, “diversidad cultural”, “cultura digital”, “cultura empresarial”, y muchísimas más. E “industrias culturales”, o “economía naranja”. Cuando llegamos a este término, me gusta recordar que Adorno acuña el término “industria cultural” como una expresión de reflexión crítica en torno a lo que significa la cultura *mainstream* y el ocio (*mainstream* cultural). También me gusta decir y recordar que Margaret Thatcher fue la primera que lleva a un programa electoral el

término “industria cultural”, y a partir de ahí cada vez nuestros gobiernos nos lanzan más al abismo de la industria cultural. Digo todo esto como introducción porque para mí es necesario hacer una reflexión sobre lo que significa el concepto “arte”, y cómo eso muchas veces, desde la gestión política, es definido como cultura elitista. Yo siempre digo que el lema es “todos ricos”. Nunca “ricos fuera”. Y siempre digo que ese conocimiento, que para muchos es elitista, es el conocimiento al que tiene que poder acceder todo ser humano. Partiendo de ese concepto, quiero decir que para mí el arte es principalmente un estado de encuentro, y eso lo define que es un hecho relacional, que es un elemento de lo social, y que es un fundador de diálogo. Para mí son las premisas fundamentales a partir de las cuales empezar a trabajar. Cuando hablo de estado de encuentro, me gusta recordar siempre también el pensamiento de Augusto Boal y cómo él define el hecho de la creación y lo que es teatro. Yo empecé a decir eso antes de descubrir que él, mucho antes que yo, había dicho que la palabra “teatro” no es nada más que un edificio arquitectónico. Hoy en día la realización artística se manifiesta como un terreno rico en experimentaciones sociales, y es ahí, sobre todo, en el segmento en que me interesa centrarme. Esas experimentaciones sociales implican relaciones humanas, y esas relaciones humanas, dentro de la contemporaneidad que para mí es siempre un término diferente a lo actual, nos llevan al imperio de lo imprevisible. ¿Qué pasa cuando entramos en las prácticas contemporáneas e imprevisibles? La primera barrera que nos encontramos generalmente es el Estado, porque el Estado y el poder tienen miedo a lo desconocido. Vivimos

en una sociedad dominada por el miedo. Lo desconocido es lo extraño. Todos tenemos desconfianza de aquello que no sabemos asir, que no sabemos entender, que no sabemos percibir. Y ese siempre es el gran miedo de las instituciones públicas que nos gobiernan, porque creo que vivimos en una sociedad que más que nunca genera esclavos, porque lo que vendemos constantemente es nuestro tiempo. Yo siempre digo que es momento de que apaguemos todas las redes sociales y las televisiones del mundo. Mientras no hagamos eso, vivimos inmersos en el ruido y de ninguna manera quiero parecer catastrofista ni nada por el estilo. Pero sí es verdad que hemos perdido la capacidad del silencio y del respeto. Respeto significa, etimológicamente, mirar hacia atrás, y solamente estamos mirando hacia delante, pero miramos hacia adelante desde una perspectiva inmediata. Una vez más estamos en ese territorio de lo fluido, donde todo nos arrastra y creo que, como dice Bauman, eso nos va a llevar a un lugar extraño también, a un lugar desconocido por falta de reflexión. Esto no da miedo —curiosamente— a los Estados, porque los gobiernos han detectado claramente que el ruido mediático es pasajero, es lo más efímero y volátil que hay, se disuelve inmediatamente, por eso no le temen a las redes, por eso nos secuestran en esas redes. Lo más grave de todo esto es que el ser humano ha perdido la capacidad de decidir qué hace con su tiempo de ocio, qué hace con su tiempo libre. Los Estados lo deciden por nosotros, las industrias lo deciden por nosotros, el mercado lo decide por nosotros. Esto nos llevaría a muchísimos otros lugares de reflexión que tienen que ver con la internacionalización, con el mercado, con el producto, con todas

esas palabras que llevo escuchando estos días, toda la mañana. A veces me pregunto, ¿qué cambia en ti si tu proyecto se presenta en Madrid, en Naves Matadero? Si me das una sola respuesta que me garantice que algo cambia en tu vida, en tu compañía, en tu forma de actuar, en tu pensamiento, mañana mismo estás en Naves Matadero. ¿Por qué no pensamos realmente en el significado de las cosas y en el significado de cada una de las acciones a las que nos enfrentamos? Por eso mis preguntas también son estas: ¿cuáles son las apuestas reales del arte contemporáneo? ¿Cuáles son sus relaciones con la sociedad, la historia y la cultura? ¿Cómo decodificamos estas preguntas que, aparentemente, son inabarcables? Todo esto porque creo que la actividad artística no tiene una esencia inmutable, está en constante avance también, porque es necesario atenderla y estudiarla en su tiempo presente, en el momento que sucede. Y una vez más, desde la praxis de la política, de los gobiernos, generalmente analizamos lo que sucede en el momento contemporáneo con premisas del pasado, y eso nos impide estar siempre en el presente, de una forma de escucha, de una forma de atención, de una forma de ver con una perspectiva crítica, real, y de pensamiento, lo que sucede en cada uno de los actos que proyectamos.

UN PÚBLICO DESMASIFICADO: EL ESPECTADOR

¿Cuál es el grado de exigencia que le planteamos al espectador en nuestras propuestas? A mí no me gusta hablar de público porque creo que cada espectador, cada una de las personas que forma ese público, que forma esa masa,

todos ustedes aquí son individuos, son unidades. Y posiblemente algunos estarán de acuerdo con lo que digo, otros en absoluto, a otros les parecerá una banalidad. Cada uno genera su propio pensamiento, eso es lo importante. Por eso no entiendo cuando alguien habla y produce pensando en un público como masa. Una vez más, estamos poniendo en tela de juicio la inteligencia de cada individuo. Creo que por eso tenemos que partir en el proceso de creación de uno mismo, y para mí eso implica tener en cuenta dos palabras que definen todo proyecto vital: el deseo y la necesidad. ¿Cuál es mi deseo más íntimo, cuál es mi necesidad para generar este proyecto, para generar este trabajo, para generar esta reflexión, para generar esta vía de comunicación y de diálogo? Eso tiene que ver con la naturaleza de la obra y con los modelos de lo social propuestos o presentados. La forma de la obra es la que va a generar un diálogo, es la que nos va a presentar y la que nos va a permitir generar ese diálogo directo con ese espectador, que yo creo que tiene que ser activo. Siempre digo que la poética aristotélica ha generado un gran daño en occidente: todos queremos que nos cuenten un cuento, todo forma parte de la distracción. Pero creo que ahora estamos en un momento histórico en que tenemos que superar el cuento también, tenemos que ser partícipes, protagonistas de ese diálogo, de esa relación con el proceso de creación.

LA CREACIÓN

Hoy la creación, para mí, se define como una “amalgama”, porque es una confluencia de hechos, de cosas, de materiales. Porque hoy

la creación, siguiendo con ese concepto de amalgama, es un principio aglutinante, se conjugan formas y cosas. Porque hoy la creación es un hecho dinámico, está en constante movimiento, es un devenir líquido, como diría Bauman, es un constante fluir. Esta modernidad líquida en la que estamos, como sostiene Bauman, es la que nos define y nos enfrenta a un tiempo sin certezas y a un momento de grandes incertidumbres, por lo tanto, tenemos que estar atentos a todo eso. Para que esto todo pueda servir y ser parte de nuestra atención es necesario entrar en contacto con la experimentación, con lo relativo, con el deseo de nuevos territorios y con el no miedo a las nuevas formas. Felipe Duque dice que el miedo es el nombre que le damos a nuestra incertidumbre, a nuestra ignorancia con respecto a la amenaza y a lo que se puede hacer para detenerla o combatirla. Y para terminar esta parte de introducción al trabajo —porque después quiero presentarles un proyecto práctico de los que hacemos y producimos en Naves que parten de este tipo de premisas—, me gustaría terminar con un texto que forma parte de las conferencias de Estoril que da Mia Couto hace ya varios años. Voy a leer el último párrafo que dice así:

Todos sabemos que el camino verdadero tiene que ser otro, todos sabemos que ese otro camino puede comenzar —por ejemplo— por el deseo de conocernos, de conocer mejor a esos que de uno y de otro lado hemos aprendido a llamar “ellos”.

Los adversarios políticos y los militares se juntan ahora a los problemas climáticos, a la demografía, a los movimientos de población, a las epidemias. El sentimiento

“El ser humano ha perdido la capacidad de decidir qué hace con su tiempo de ocio, qué hace con su tiempo libre. Los Estados lo deciden por nosotros, las industrias lo deciden por nosotros, el mercado lo decide por nosotros”.



que se creó es el siguiente: “la realidad es peligrosa, la naturaleza es traicionera, y la humanidad es imprevisible”. Hay muros que separan naciones, hay muros que dividen a pobres de ricos, pero hoy no hay un muro en el mundo que separe a los que tienen miedo de los que no tienen miedo. Sobre las mismas nubes grises vivimos todos nosotros, los del sur y los del norte, los de occidente y los de oriente.

Citaré a Eduardo Galeano sobre esto cuando habla del miedo global y dice:

Los que trabajan tienen miedo a perder su trabajo, los que no trabajan tienen miedo a no encontrar nunca un trabajo, cuando no tienen miedo del hambre, tienen miedo de la comida. Los civiles tienen miedo de los militares, los militares tienen miedo de la falta de armas y las armas tienen miedo de la falta de guerras.

Y tal vez, dice Mia Couto, “hay quien tiene miedo de que el miedo se termine”.

Todo esto para mí es muy importante, porque lo primero que pensé cuando escuché esta conferencia es en cómo define Noam Chomsky la sociedad que se construye hoy en día desde el poder. Para mí el ruido digital, que es como defino yo a todo lo que supone lo digital hoy en día, tiene que ver con todo esto. Chomsky afirma que nos están dirigiendo desde las estrategias de la distracción, se crean problemas para después ofrecer soluciones, hay una estrategia de la gradualidad en cómo se conforman las noticias y se lanzan, hay una estrategia que consiste en

que todos decidamos lo que decimos. Tiene que ver con el mundo de la opinión que se construye totalmente desde los medios, dirigir a la gente como criaturas de corta edad, utilizar el aspecto emocional mucho más que el reflexivo, mantener a la sociedad en la ignorancia y en la mediocridad, estimular a la población para que sea complaciente con la mediocridad, y conocer a los individuos mejor de lo que ellos mismos se conocen. Para muchos, tal vez, todas estas reflexiones están muy apartadas de la cultura, están muy apartadas del proceso de creación, pero para mí son las premisas a partir de las cuales quiero construir los proyectos, y a partir de las cuales quiero generar el diálogo con los creadores para ponerlos en relación con otros creadores y poder participar de un conocimiento que permita influir en lo social, en lo más próximo comunitario y sin tener en cuenta el resultado. Yo siempre digo que, desde el punto de vista de la creación contemporánea, tal vez el resultado es lo menos importante. Aunque, al ser lo menos importante, te va a impedir después formar parte de circuitos, de mercados, de festivales, de hacer muchos bolos, pero lo importante es todo lo que significa ese proceso y toda la experimentación, diálogo y comunicación que generas con el entorno en ese proceso de construcción. Y, a veces, el resultado es maravilloso.

Uno de esos proyectos es este: un proyecto que algunos de los que están aquí lo han conocido cuando se estaba generando —por ejemplo, Marcelo (Allasino)— y es un proyecto que todavía no ha terminado, sigue en marcha.

“En el proceso de creación tenemos que partir de uno mismo. Y para mí eso implica tener en cuenta dos palabras que definen todo proyecto vital: el deseo y la necesidad. ¿Cuál es mi deseo más íntimo, cuál es mi necesidad para generar este proyecto, para generar este trabajo, para generar esta reflexión, para generar esta vía de comunicación y de diálogo?”.

NAVES MATADERO/HABITAR EL AIRE

“Habitar el aire” es un proyecto que se presentó del 8 al 30 de junio de 2018, pero empezó cinco meses antes. Es un proyecto en el cual invito a dirigir a un arquitecto muy conocido en Europa, ha estado incluso en Basilea, que es Santiago Cirugeda. Yo le propongo crear una casa en un espacio escénico, en nuestro teatro. Al principio él no entendía nada. Yo trabajo siempre con una línea dramática que define toda la programación del año, y ese año trabajaba sobre el concepto de la espacialidad y cómo los espacios transforman las relaciones de las personas, cómo confieren una nueva realidad en las comunicaciones, y también un poco para trascender el concepto de un espacio teatral y de un espacio escénico. Si tenemos una sala polivalente como es esta, tiene que ser realmente polivalente. Al mismo tiempo, para mí, la reflexión mayor radicaba en lo fácil que es construir una casa dentro de un espacio escénico —partiendo de las premisas de lo artístico—, y lo difícil que es llevar esa casa al marco público y social que es donde tiene que estar esa casa. Para ello, invito a un investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), en este caso a Oscar Cornago, para que, en paralelo, haga todo un *block* de reflexión científica en torno a esas premisas: qué pasa con la construcción de lo artístico y qué pasa cuando se decide extrapolar eso a lo social. La construcción fue un proceso en el cual participa muchísima gente, diferentes colectivos. Desde el inicio hay un colectivo de mujeres sudamericanas que han sufrido maltrato, que asumen esta casa como la que va a ser su futura sede una vez que salga de

Naves. Es el primer paso de la casa y ellas, por lo tanto, están presentes en todo el proceso de construcción. El proceso de construcción tiene diferentes líneas desde el aprendizaje: una es la relación con arquitectos, porque en este proyecto participaron arquitectos de Australia que vinieron a formarse con Cirugeda, a formar parte del proyecto, y la sociedad civil. Porque Cirugeda parte, desde su colectivo que se llama “Recetas urbanas”, de la idea de darle las herramientas a la población para que ellos mismos puedan construir una casa. Porque construir una casa —yo no lo sabía hasta que abordé este proyecto— es una de las cosas más baratas. Sin embargo, es una de las cosas a la que más le cuesta acceder a la población en este momento en todo el mundo.

(Mateo Feijóo muestra al público un video sobre el proceso de construcción de esta casa)

A partir de todo esto, el proyecto “La casa” es la excusa para invitar a artistas de diferentes disciplinas a dialogar con ese elemento, y la casa se convierte, además, en su lugar de residencia durante los procesos de construcción y creación. Hay todo un proyecto de arte sonoro que se crea con Llorenç Barber, que se llama “De sol a sol”, donde se invita al espectador a dormir mientras él toca y acompaña tus sueños con música durante toda la noche. Hay un concierto de música clásica que se hace con Bocanegra, que es un pianista del Auditorio Nacional, un pianista súper conocido de música clásica. Yo le propuse extrapolar esa relación que es tan elitista —para quienes solamente tienen el abono del Auditorio Nacional para escuchar a Rachmaninov— y tocar el piano dentro de

este espacio. Evidentemente, fue una experiencia fascinante para él, porque la acústica de este espacio es maravillosa, pero más allá de eso, fue la sensación de tener el público a su lado viéndolo tocar y mover sus manos. Él, de hecho, tenía un programa preparado con una pausa de 15 minutos, todo muy protocolario, y sobre la marcha decidió modificar todo. No hubo pausa, tocó una hora y media sin interrupción, y dijo que fue una de las experiencias más importantes que tuvo al poner en relación toda su práctica de trabajo, que es la misma que haría en el auditorio, dentro de un espacio como este. Además, había gente acostada debajo de la casa, gente sentada alrededor del piano.

Hay una *performance* colectiva que les contaré después y hay talleres para adolescentes. Se invita a un colectivo que se llama “Los bárbaros” a generar todo un proyecto pedagógico todas las mañanas, que son desayunos que se crean los sábados con diferentes colectivos de adolescentes a partir de una sola idea: buscar libros donde la casa sea un elemento fundamental que atraviesa esa escritura, ese proyecto. A partir de ahí, además, se genera una biblioteca para un espacio que vamos a ver después, porque esta casa actualmente es un centro cultural.

(Reproduce otro video ante el público)

Este es el proyecto Llorenç Barber que les conté. Este video recoge partes del concierto de Llorenç Barber. A todo esto, les digo que antes del concierto “De sol a sol”, de Llorenç Barber, durante el período de residencia, la casa como tal en el espacio es un lugar de

instalación abierto a todo el público, abierto a la ciudad. Entonces, los artistas, cuando están ahí, comparten su experiencia con esos visitantes del espacio, y Llorenç decidió que, cuando tenía grupos de más de cuatro personas, hacía conciertos improvisados de 10 o 15 minutos, entonces se pasaba el día tocando.

Y el gran proyecto final para clausurar, cerrar, poner fin a esta experiencia, es un proyecto que se hace con otro colectivo que se llama “La Madrugá”. Es un proyecto que se inicia por la noche y termina a la mañana del día siguiente, lo hace “Vértebro” (un colectivo andaluz). Durante ese proyecto, suceden muchas cosas también: hay una práctica teatral que acompaña todo el proyecto, se agotan todas las entradas, el público accede ahí y hay un momento en el cual comienza a darse cuenta, a descubrir de forma individual —porque primero son solo unos poquitos los que descubren eso—, que en las esquinas hay neveras que tienen bebidas. Hay cervezas, hay agua. Y todo esto se va transformando en un concierto de luz y sonido, y la gente se levanta y se convierte en una mega/hiper *rave*. Para mucha gente era increíble e impensable que un espacio escénico se convierta en la mayor *rave* de la ciudad. Después de todo este proceso de *rave*, se invita a la gente a salir del espacio hacia la plaza y a dormir —es una hora y media de descanso— en un marco donde ellos, sin saberlo, están rodeados por infrasonidos que los acompañan durante toda la experiencia del sueño. Y después de ese momento son despertados por una caravana que llega y les lleva el desayuno. Todos desayunan chocolate con churros. Y una vez más, después de la experiencia de ese desayuno, son invitados a entrar

nuevamente al teatro, porque ahí tendrá lugar la experiencia mística, los está esperando una banda de Semana Santa, las bandas que tocan las melodías típicas de Semana Santa, que los acompaña a ese despertar y se los invita a que vayan a su casa a descansar y a dormir, y así termina el día.

He destacado una de las citas que hace Oscar Cornago:

Por desinstitución pública del teatro se alude a un movimiento de apertura y transformación de la institución entendida como un conjunto de saberes, prácticas y representaciones que, atendiendo a prácticas, saberes y representaciones diversas que quedan fuera de lo instituido, den lugar a nuevos procesos instituyentes que permitan seguir reinventando las formas de hacer arte, de trabajar, de curarnos o de amar.

ESPACIO DE PREGUNTAS PARA LOS REPRESENTANTES DE LOS FESTIVALES PARTICIPANTES

¿Cuál es el financiamiento del proyecto?

Mateo Feijóo: Es curioso que sea esa la primera pregunta, pero es muy importante también. El proyecto —incluyó a Bocanegra, los conciertos, etc.— no pasó de 60 mil euros y fueron casi tres meses de actividades. Lo más importante es que este proyecto ahora mismo es el Centro Cultural de la Cañada Real. La Cañada Real es uno de los barrios que hay en la periferia de Madrid más desfavorecidos, y todo el mundo cree que es un barrio en donde solo vive la población gitana. Es muy importante esto porque la población gitana es una de las minorías mayoritarias dentro de España, son muchos millones de personas, llegaron hace cinco siglos a España y siguen siendo una de las poblaciones más marginales. La población gitana que habita ese barrio cuenta con menos capacidades económicas y con mayor grado de analfabetización, y todas esas historias. Es un barrio que ha crecido muchísimo con toda la inmigración árabe y rumana, sobre todo del este de Europa. Hay casas sin luz, no hay alcantarillado. Y este proyecto, después de formar parte del colectivo de mujeres, se ha trasladado ahí con el apoyo de la comunidad y el Ayuntamiento de Madrid. Para mí es muy importante que

este tipo de proyectos nunca termine. Mi intención desde Naves Matadero es poner la semilla, articular el germen para que algo sea posible, pero después también articular todos los vínculos que faciliten y posibiliten que ese proyecto continúe de una manera independiente, buscando complicidades y responsabilidades de otros organismos y de otros estamentos. Lo más importante del proyecto es que fue tres veces mayor. Esta fue la casa madre, pero ahora tiene dos casas más adosadas y se ha construido con la población de la Cañada Real. Ellos mismos han sido los guardianes del proyecto, allí nunca se ha robado nada, nunca ha pasado nada. Y lo más importante es que hay un grado muy alto de la población de la Cañada Real que está en la cárcel y que construyó desde allí uno de los paneles modulares que está en una de las casas. Entonces, lo que podemos decir es que aunque estén en la cárcel, son población de la Cañada Real y volverán en algún momento a la Cañada Real. Es importante no establecer diferencias. Abordando este proyecto, hablamos muchas veces con la institución, y la institución siempre habla de la inserción, de la integración. Y creo que son palabras con las que debemos tener cuidado, porque a mí me gusta hablar más de la diferenciación. Porque



cuando hablamos de la integración en el ámbito occidental, sobre todo en las relaciones que se están generando con los procesos migratorios, estamos hablando de “ven y aprende mis normas”. Pero nosotros en ningún momento estamos dispuestos a escuchar las de esa persona que viene de afuera. Cada vez creo menos en la enseñanza académica. Creo que la enseñanza académica es cada vez más restrictiva, nos enseña a través de la obediencia, y eso nos impide aprender lo que nos pueden enseñar los otros. Cualquier persona de cualquier condición social, cultura, lugar de procedencia, tiene muchísimas cosas que puede enseñarnos y es importante generar ese diálogo. Sobre todo, los artistas tienen que hacerlo. Yo vengo del mundo de la danza, soy más bien conceptual. Creo que Europa tiene muchísimos problemas, occidente tiene muchísimos problemas. Europa sigue en un proceso de colonización. Aprovecho para decir un término que no dije antes: hay un “turismo cultural” y hay una “colonización cultural”. Los procesos de descolonización son puramente teóricos, no existen al día de hoy. Creo que en el año 1492 se inicia una gran colonización desde occidente que sigue sin estar revertida, y no somos capaces de atender otras formas de expresión que no pasen por nuestro conocimiento occidental. Y esto creo que es lo que nos está haciendo cada vez más pequeñitos, lo que nos está blindando cada vez más y nos está haciendo sordos y ciegos a aquello que es diferente y que proviene de otros lugares.

Solo voy a agregar una cosa, porque me he quedado esclavo de la parte económica. El presupuesto total de Naves Matadero,

dentro del marco europeo, es muy poquito, trabajamos con 1.200.000 euros al año, de los cuales solo 600 mil están destinados a la producción artística, porque lo demás se va en la infraestructura del edificio, mantenimiento y esas cuestiones. Yo creo firmemente en lo público y considero que hay dos cosas que no se pueden tocar desde lo público: la educación y la sanidad. Ahora mismo en España la educación se está revirtiendo de una forma brutal hacia lo privado y lo concertado, que es medio público y medio privado, lo cual está generando una disparidad terrible en cuanto a las formaciones. Eso es nefasto. La sanidad es lo mismo, España tiene un sistema sanitario envidiable, creo que es uno de los mejores del mundo y está decayendo de una forma increíble también. Hay algo que me lo puede querer contar cualquier partido político del color que sea y no me lo voy a creer: cuando dicen que externalizando se agilizan las cosas. Si estás externalizando —que es como se genera todo en Europa últimamente— estás dando el dinero público para que una empresa privada lo gestione. Como mínimo, de ese dinero público, un 20% se lo va a quedar esa empresa como beneficio y después del resto va a intentar sacar más beneficio todavía. Por lo tanto, no puedes engañarme, no te creo. Además, hay una obligación que tiene que ver con la formación cultural, procesual, que también recae sobre lo público y hay que defenderlo siempre. Eso es una grandísima fortaleza. Cuando tienes un espacio y tienes un capital —el que sea—, se puede acceder a mucho dinero o a muchas complicidades. Yo siempre digo que las coproducciones, producciones, relaciones, se generan desde un diálogo cara a cara, desde un diálogo sobre

un proyecto real, sobre un interés en objetivos comunes. Y nosotros, bajo esas premisas, conseguimos generar el mismo dinero que tenemos, con apoyos, como puede ser el de la fundación Siemens, que está en Alemania, pero recibimos para Naves mucho dinero. Y todo ese dinero nos permite contactar artistas españoles y locales de Madrid con artistas latinoamericanos. La fundación Goethe, proyectos europeos. Es verdad que en el marco de la Comunidad Europea se pueden articular muchos proyectos, y es donde queda el dinero hoy en día porque la cultura está sufriendo grandes recortes en Francia, Alemania, en cualquier país de Europa. Pero sí es verdad que mantener un espacio público, que no lo privaticen, es muy importante porque es una grandísima fortaleza para conseguir voz, repercusión, contactos, y también el capital necesario para poner en marcha las cosas. Con el dinero es muy interesante hablar, porque de ahí se pueden generar muchos discursos. A muchas compañías del centro de Europa les digo: “Me parece muy bien que sea tu cachet para el centro de Europa, pero no es tu cachet para Madrid. Si quieres venir a trabajar conmigo, tienes una responsabilidad”. Y hay una responsabilidad que tiene que ver con la ética en relación con lo estético. Es necesario lo estético, sí. Pero lo estético exige hoy en día un compromiso del creador con la ética también.

ALBERTO LIGALUPPI

Alberto Ligaluppi estudió Arte en el Instituto de Bellas Artes de Santa Rosa (La Pampa) y en la Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Córdoba, donde además estudió Arquitectura.

Fue docente de Teatro de la Universidad de San Luis y de la Escuela de Artes de la UNC, y se desempeñó como asesor académico y docente del Curso Internacional de Gestión Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la UNC.

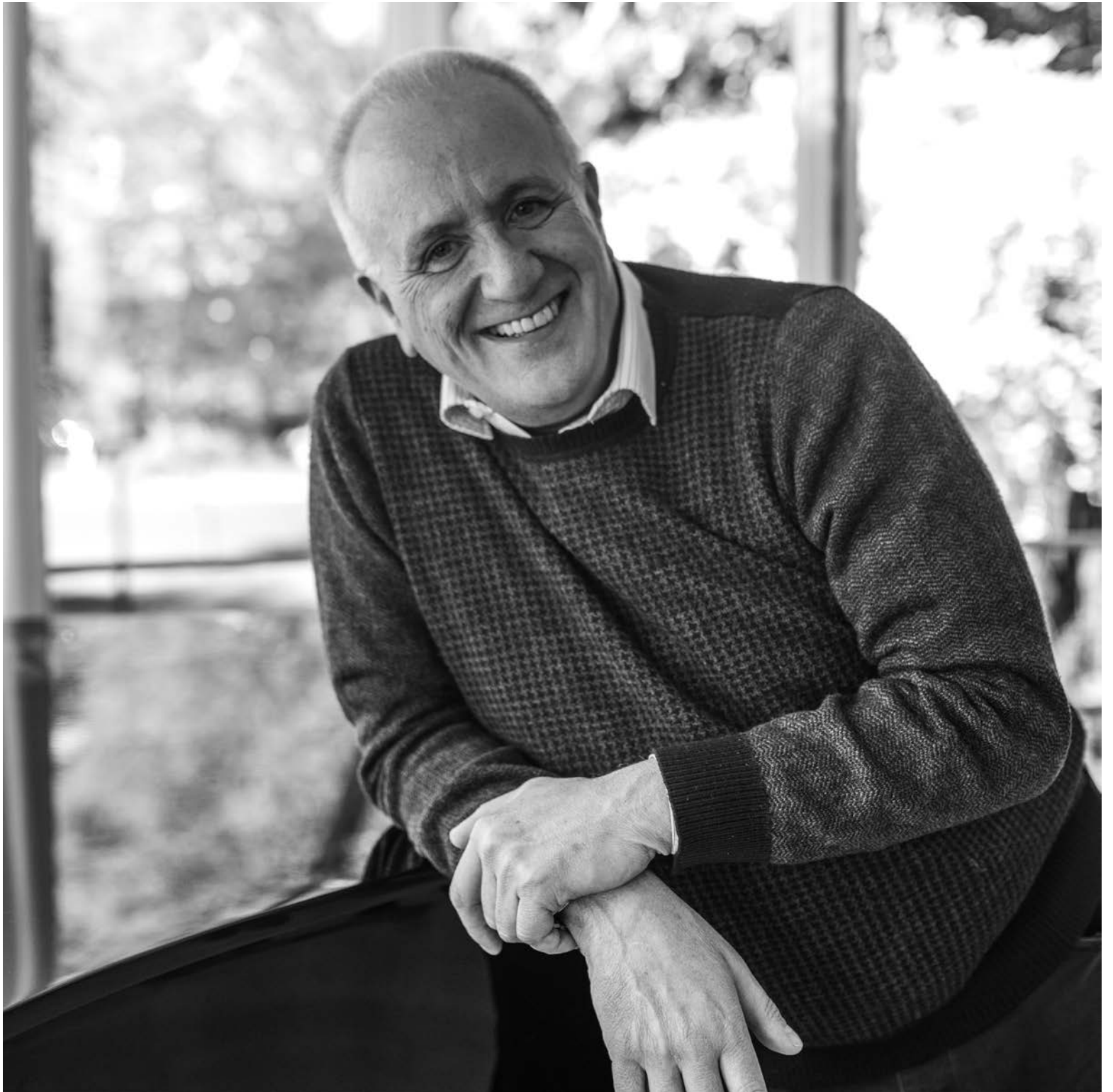
En la rama de la gestión, fue asesor de la Universidad Nacional de San Luis, responsable de Cultura del CPC Empalme de Córdoba, director del Centro José Malanca (Córdoba) y responsable coordinador de proyectos de "Córdoba Capital Cultural de Mercociudades 2000". Entre 2000 y 2009 fue director de Cultura del Goethe-Institut Córdoba.

Desde 2004 hasta 2012 presidió la Fundación Pluja y dirigió los "Encuentros Jóvenes Dramaturgos Jorge Díaz". Fue coordinador de programación y subsedes (1990 - 1992) y director general (1994) del Festival Latinoamericano de

Teatro Córdoba, coordinador de programación del Festival Nacional de Córdoba (1989 - 2001), responsable de la subselección Córdoba del Festival Internacional de Buenos Aires (1997), parte del área Cruce del Festival Internacional de Buenos Aires - FIBA (2005), curador del Festival Internacional de Teatro Mercosur (2000 - 2007) y del Festival para Niños y Jóvenes de Córdoba (2003 - 2006). Fue coordinador de la "Bienarte Córdoba" y fundador de la Feria Internacional "Arte-Córdoba".

Desde diciembre de 2007 hasta agosto de 2010 fue codirector del FIBA. De 2011 a 2015 fue director del Complejo Teatral de Buenos Aires. Y entre enero de 2016 y diciembre de 2017, fue director Nacional de Generación de Contenidos, Secretaría de Contenidos, Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos. En artes visuales, ha realizado más de 50 exposiciones en Argentina, Brasil, Chile, Venezuela, México, EEUU, España y Alemania.

“Los años 80 y el retorno a la democracia, para muchos países de la región, trajeron un teatro revolucionario. Pero no como en los 60, sino un teatro que concebía la revolución como un estado de libertad”.



FESTIVALES: LA COCINA DE LAS UTOPIÁS

En los 80 había dos democracias, una que provenía desde los púlpitos, y otra que caminaban los latinoamericanos, la que tratábamos de construir diariamente. Los festivales de la región crecieron y se desarrollaron conviviendo entre estas dos tendencias, eran parte de una evolución que determinó cambios en lo social, lo económico, las tecnologías y, por supuesto, la oferta cultural.

El sentido de comunidad y de pertenencia atravesó el quehacer festivalero de los 80, sin necesidad de más encuentros formales que alguna reunión anual entre todos sus protagonistas conductores. Sin embargo, los vínculos entre quienes componían el entramado escénico permitían apuntalarlos posibilitando curadurías que dependían casi exclusivamente de la confianza entre directores, críticos y grupos que viajaban sin pretensiones económicas, pero dispuestos a convivir con el ambiente de encuentro todos los días que fueran posibles.

Había, claro, gestiones operativas desde altas esferas políticas, comprometidas con las construcciones culturales de los diferentes países, buscando estar representados como única manera de acercarnos.

En los 90, ya con cierto camino transcurrido, nos dedicamos a edificar utopías sobre la idea de que la reflexión y la crítica serían los pilares de nuestros festivales, pensamos que nos encontraríamos trabajando un teatro sin actores, con y sin técnica, apoyándonos en ejes temáticos y en la regionalización de la cultura.

En esos años, Córdoba tuvo “el latino”, “el nacional” y “la bienarte”. Los cordobeses nunca imaginaron que los acechaba el nacimiento del festival internacional de teatro porteño, un evento necesario para la capital y para el puerto.

Con el cierre de la citada década, y el comienzo del siglo XXI, el viraje hacia la lógica de la producción económica afectó el objetivo de los primeros festivales, que tenían sus esfuerzos comprometidos con lo popular y trajo otras formas de curar, representar y vincular.

Alberto Ligaluppi

DISERTACIÓN

FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TEATRO DE CÓRDOBA: DEL IDEALISMO A LOS SPONSORS

LOS PRIMEROS FESTIVALES DE LOS 80 DESDE LA PROPIA EXPERIENCIA

Cuando Marcelo Allasino me invitó a hablar en este encuentro, me pareció una buena idea. Se me plantearon varias dudas. Imagino que el motivo por el cual se me invita es porque, de una forma u otra, he sido curador y director de todos los festivales más o menos grandes que se hicieron en la Argentina desde que llegó la democracia. Desde el 84 hasta el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), crucé 35 años, tres décadas, lo cual es un horror, un montón de tiempo, porque uno ya es bastante viejo. Pero, claro, esto así solo no significa nada. Viví en 32 casas y en tres continentes, no significa nada. Dirigí muchos festivales, no significa nada. Por eso, lo primero que me planteé es que “si no tiene algún contenido, nada es”. Entonces, lo primero que hice fue buscar un contenido para poder transmitirles a ustedes.

Yo empecé dirigiendo festivales, vivía en Nueva York y volví cuando volvió la democracia. El primer festival que dirigí, que iba en paralelo con el Latinoamericano, fue el ENTU (Encuentro Nacional de Teatro Universitario), que era un festival en el que las universidades

tomaban los textos de Teatro Abierto y los ponían en escena. Es decir, no renovaban la escena, pero sí tomaban el compromiso ideológico. Y esto se hacía en paralelo con el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba, que, para mí—como ya lo dijo Castillo (Marcelo)— y lo puedo decir porque fui el director del FIBA también, fue el festival más grande de la Argentina. El Festival Latinoamericano de Teatro renovó la escena, eso es lo importante, porque los actores, una parte de la gente de teatro de Argentina, y la gente de cultura fue movilizada nuevamente. Yo, como otros, no era una persona que venía del teatro, había estudiado arquitectura y artes visuales y, como muchos otros, me tuve que ir. Asimismo, hubo mucha gente que se quedó y estaba culturalmente separada del mundo, o sea, el Festival Latinoamericano lo que logró es mover a toda esa gente.

Entonces, estuve en el ENTU, estuve en el Festival Latinoamericano, en el Festival Nacional de Teatro, todos importantísimos. Todo esto en los años 80. En los 90 seguí con estos y continué con el Latinoamericano y con la Bienarte, que, para mí, fue una de las experiencias más interesantes de ideas de producción, de solidaridad, y que, lamentablemente,

más allá de que la idea era hacerla bienal, se hizo una sola vez. Y en este ciclo participé del Festival de Teatro Mercosur, donde yo era curador simplemente porque en ese momento era funcionario del gobierno alemán y trabajaba para el Instituto Goethe. Después estuve en el Festival de Niños y Jóvenes, ambos de Córdoba, y renuncié al cargo en Alemania para venir a dirigir el FIBA a Buenos Aires. Esa es un poco mi historia.

Retomando esta idea de que para que una charla tenga sentido, deberíamos buscarle un camino —y como creo que empiezo a formar parte de alguna historia—, he pensado en hablarles de cómo se gestionaba, cómo se elegían las obras. La palabra “curaduría” no existía aún, o no existía para el teatro, la escuché por primera vez en el año 80, en una muestra en el museo Whitney de Nueva York que se llamaba *Revolutions*, y que era una muestra dedicada a Latinoamérica.

Les voy a contar cómo se daban los vínculos entre los artistas, los políticos, la ruta que trazaré para hablar va a ser desde mediados de los 80, la venida de la democracia, hasta mediados de los 90, donde cambió todo. Es decir, voy a hablar de esa serie de festivales hasta la muerte del Festival Latinoamericano. No voy a hablar del Mercosur y no voy a hablar del FIBA, porque los directores de ambos estuvieron, vinieron, pasaron por esta sala y creo que ellos pueden, mejor que yo, hablar sobre ellos.

El año 84 era mi año número diez en Estados Unidos. Estuve viviendo 10 u 11 años entre Brasil y Estados Unidos, y durante el 84 comenzaban a llegar comentarios de que

Argentina estaba bien, de que Alfonsín estaba bien, etc. Yo me dedicaba a la producción de espectáculos muy en serio.

Tenía un bar de *jazz* en Tribeca que en ese momento estaba viviendo una mala temporada y empecé a pensar en volver. Tengo que decir que yo era un productor típico norteamericano, prácticamente no había trabajado en la Argentina porque me fui a los 22 años y el único trabajo que había tenido era en la administración pública poniendo estampillas. O sea que mi trabajo base era de productor en Nueva York. Quiero que esto quede bien claro, porque la forma en que se gestionaba el Festival Latinoamericano no tiene nada que ver con la forma de gestión norteamericana, ni siquiera con la forma que ustedes gestionan actualmente. A ese bar un día vino un famoso crítico que estaba viviendo en Nueva York. Era uno, entre muchos, con quien compartíamos el exilio. Se llamaba Alberto Minero y estaba en el bar con una funcionaria muy poderosa de Venezuela, y me dice: “Carlos Giménez planea un gran festival de teatro latino para Córdoba”. Seguramente, al 99% de ustedes “Carlos Giménez” tampoco les dice nada; pero si acá hay venezolanos, les tendría que decir. Carlos Giménez, que murió hace muchísimos años, fue el tipo que fundó el festival de Caracas, el festival de Córdoba y generó una serie de movidas que fueron decisivas en el cambio teatral de Latinoamérica. Minero era un tipo muy relacionado con Nueva York, tenía un exilio con buenas relaciones, logró que fueran grandes actores de Nueva York a aquellos festivales de Caracas, que eran muy democráticos. Minero dirigió un lugar muy interesante en Nueva York que

se llamaba TOLA (Theater of Latin America en inglés), en un lugar que era el Center For Inter-American Relations, un lugar que pagaba la familia Rockefeller, quedaba en Park Avenue y todavía existe. El TOLA era decisivo en esos años de exilio para los argentinos que estaban allá y que tenían que trabajar y producir. Ahora que hablamos de teatro, les cuento que un día nuestro querido escritor Manuel Puig leía una de las pocas obras de teatro que escribió, que se llamaba “Bajo un manto de estrellas”. Leyó el primer acto y no quiso leer el segundo. Yo —siempre curioso— quería saber qué había pasado. Y ocurrió algo muy raro. Un día, en mi casa en las sierras, cuando ya era director del Festival Latinoamericano de Córdoba, toca el timbre un norteamericano y me trae de regalo “Bajo un manto de estrellas”, la versión norteamericana. O sea, leí un acto en inglés en Argentina y un acto en español en Nueva York.

La propuesta de Giménez atraía mucho y fue decisiva para formar un teatro latinoamericano. Era un cordobés fanático, pero no era cordobés. Al igual que el Che Guevara había nacido en Rosario y crecido en Córdoba, y se había vuelto un fanático cordobés y después un fanático venezolano. Hizo cosas increíbles, que son impensables, y les cuento para demostrar lo que logró después. Por ejemplo, nosotros teníamos una actriz muy famosa que se llamaba Milagros de la Vega. Cuando él tenía 18 años, le pidió a Milagros que viajara a Córdoba para dirigirla e hizo un estreno. En otra ocasión, no tenía plata para hacer una obra, la llamó a Norma Aleandro y le dijo: “Quiero que vengas a actuar gratis porque necesito presupuesto para montar una

producción”. Tenía 19 años. Norma Aleandro, que no lo conocía, aprendió una serie de poemas y cuando llega a Córdoba, él había alquilado un estadio de básquet. Y entonces Norma Aleandro terminó recitando poemas en un estadio de básquet. Con esa obra lanzó una gira por toda Latinoamérica en el 68, año en que llegó al primer festival de Manizales que era un festival magnífico, político, como sigue siendo ahora. La obra era “La querida familia”, de Ionesco. En esa época Manizales se concursaba y tenía un jurado maravilloso —o inteligentísimo, mejor dicho— conformado por Sábato, Neruda, Lang y Asturias. ¡Esos eran jurados! (Por eso, cuando me invitan a ser jurado, digo: “No puedo”). Y en ese festival Carlos Giménez fue premiado. Desde ahí se va a Caracas, donde no había teatro prácticamente, a iniciar una revolución para el teatro latinoamericano. Y me parece interesante que un pendejo de 20 años dijese en aquella época esto que leo textual:

“Hay que revolucionar al espectador en la butaca, hacerlo retorcer en ese lugar para darle sentido a la teatralidad”.

¡20 años, año 1969! Carlos Giménez era un seductor para todo. Era mi jefe. Era insoponible. Y fue una gran experiencia.

Los años 80 y el retorno a la democracia, para muchos países de la región, trajo un teatro que era revolucionario, pero no como en los 60, sino un teatro que concebía la revolución como un estado de libertad.

Ahora nos vamos a ir a Córdoba porque ahí es donde ese teatro revolucionario se enraíza y se

desarrolla. Hay que decirles a los participantes que vinieron aquí, al EFíbero, que en esos años, cuando se hacían encuentros de directores de festivales, la cifra rondaba las 19 personas. Generalmente, lo que se hacía era una cena o un almuerzo una vez al año y eso era el encuentro de los directores. Era otro mundo, las comunicaciones eran muy diferentes. Ayer, por ejemplo, recordé cuando exponían sobre un festival de San Pablo y citaron a Ruth Escobar, ella era una grandísima actriz que cambió el teatro brasileño, y era una de las directoras. Nitis Yacon era otra gran directora. Yo creo que de aquellos años quedamos activos dos o tres personas, nadie más. Yo no era el más joven, el más joven creo que era Octavio Arbeláez o Marcelo Castillo, y seguía yo ahí nomás. Como dije, yo me había enterado en Nueva York del Festival Latinoamericano, pero no participé en la primera edición. Mi única vinculación fue reunirme dos veces con Ellen Stewart, que era la dueña de La MaMa, un teatro muy emblemático de Nueva York, para ayudarla a pensar qué iba a hacer en el festival de Córdoba al cual había sido invitada. La verdad, yo no soy quién para ayudar a La MaMa a pensar una *performance*. Pero siempre en mi vida tuve una carga muy fuerte y una atracción por la gente inteligente y capaz. Y me arriesgué, ¡allá vamos! Por ejemplo, Carmen Romero, que está acá presente, un día me ayudó a conocer a Nicanor Parra, eso es así. Tengo una vocación por la gente inteligente.

No era amigo de Stewart, era mi vecina, vivíamos a unas diez cuadras de distancia. Todo eso era el *Village*, una época muy política, muy llena de gente de izquierda que estaba en ese momento viviendo en la zona.

“Los 80, lo más importante era el contenido y la ideología de las obras. Pero a medida que pasaba el tiempo, los problemas que aparecían eran la puesta en escena, la dirección, la tecnología”.

En La MaMa vi espectáculos maravillosos, ¡muy, muy maravillosos! Y recuerdo —cuento esto porque tiene que ver con lo que Ellen Stewart llevó al primer festival de Córdoba— una obra sobre bordadoras chilenas que hacían tapices. Ellas tenían que hacer eso para poder alimentar a sus maridos presos. La única vez que Ellen fue a mi casa fue después de esa obra, yo era un pendejo bastante insoportable, le dije: “El contenido de la obra es increíble, pero no puedo decir lo mismo de la dramaturgia”. La MaMa me miró de una forma que yo dije: “silencio, cállate, Alberto, y a otra cosa”. Esa mirada la entendí cuando la ayudé a buscar —es una forma de decir— qué iba a hacer ella en el festival.

Hubo dos reuniones en la que éramos un grupo de americanos y argentinos, en una de ellas recuerdo que estaba Marta Minujín también, y todos opinábamos. En la última reunión Ellen dice: “Yo quiero trabajar con mitos profundos de la zona”. Yo —que era insoportable— empecé a gritar: “¿Mito? ¡Eva Perón!”. Ellen Stewart me gritó: “*Older, older*” (más viejo, más viejo), “Es más profundo”, me dijo. Y luego me enteré de que lo que ella hizo realmente era mucho mejor que lo que podría haber hecho con Eva, más allá de las simpatías. Hizo una *performance* con el Indio Bamba, que es un indio del siglo XIX, que murió de amor, que se casó con la hija de un español y lo mandaron a matar. Y además lo hizo —y esto es lo más lindo— en La Perla, que era una cárcel clandestina de la dictadura, que estaba en la periferia de la ciudad de Córdoba. Esto empieza a teñir, de alguna forma, un festival que estaba enraizado políticamente. Es así como llegamos al 84 y al primer festival.

El día que empezó el festival Córdoba desbordó: las calles se cortaron, no había coche que pudiera circular, toda la ciudad salió a la calle. El gobernador y sus ministros se asustaron. Dijeron: “La revolución, llegó la revolución”. Hay que entender que esta primera edición del festival se realizó diez meses después de que finalizó nuestra dictadura, o sea que era un cambio profundísimo para nosotros. Ese día habló Carlos Giménez, que estaba muy contento, habló el gobernador Angeloz —de quien voy a hablar mucho porque creo que el Festival Latinoamericano y la Bienarte tienen en él una especie de papá, un padrino—. Y habló el secretario de Cultura, Daniel Tieffemberg, un gran amigo. Angeloz fue un colaborador permanente del evento, el festival duró mientras él fue gobierno, los diez años que él gobernó Córdoba. Y era un tipo que participaba activamente; no solo daba todo el dinero para el festival —algo que hoy en día resulta imposible: que un gobernador consiga todo el dinero para un festival—, sino que, además, por ejemplo, en esas épocas en que teníamos serios problemas de comunicación; si había problemas con los teléfonos, íbamos a la oficina del gobernador a realizar las llamadas; si teníamos problema de aduanas, el gobernador llamaba a Buenos Aires para ordenar que las cosas salieran de la aduana. Es decir, era un tipo que, de alguna forma, amaba ese festival. Y veremos en esta charla que ese vínculo festival-gobierno se modifica con el tiempo, y cómo vamos teniendo otro tipo de festival y de relación económica, o de forma de hacer festivales, similares a las que tenemos hoy.

El Festival Latinoamericano tuvo siempre un tinte sociopolítico en todos los años que se



hizo. Obras como la de Ellen Stewart sobre el Indio Bamba, la obra *I took Panamá*, de Luis Alberto García, de Colombia; la *performance Action*, de la Fura dels Baus, estaban marcando un punto de partida. Esa fue la primera vez que la Fura salió de España. En esa época era realmente la tribu urbana que salía por los lugares donde había coches viejos a juntar cosas. Y esto lo cuento para que vean, diez años después, la diferencia que hay, que demuestra una línea de trabajo. Les quiero leer una reseña de cuando se anuncia el festival, el 6 de febrero del 84 (el festival se realizó en octubre de ese año). *La voz del interior* (un diario de derecha) dice:

El primer Festival de Teatro Latinoamericano de Córdoba albergará un foro que tratará los siguientes temas: teatro y sociedad; cultura y democracia; cultura popular; Estado, política y cultura; cultura del tercer mundo; colonialismo; cultura y totalitarismo; individualismo y culturas.

Todas ellas de actualidad. Y, además, llevaron a Alfonsín, que era en ese momento el hombre que estaba cimentando la democracia, para que abriera el foro. Y todo esto no hubiera sido posible en lo ideológico si Carlos Giménez no hubiese sido la persona que movía las cosas. Él le decía a todo teatrero de Latinoamérica: “Córdoba va a ser el centro del teatro latinoamericano”, y lo invitaba a venir. Las conferencias siempre estuvieron dentro de los festivales, pero las temáticas cambiaron porque también cambiaba —era un cambio epistemológico— lo que era hacer teatro. En los 80, lo más importante era el contenido y la ideología de las obras, pero a

medida que pasaba el tiempo —y ahí también hay una línea de estudio interesante— los problemas que aparecían eran la puesta en escena, la dirección, la tecnología. Y se empezaban a hablar de cosas como: “vamos a un teatro sin actores”. Y otros hablaban de un teatro puramente tecnológico. De ese festival del 84 se sacó un libro casi enseguida, que se llamó “Los diez días que conmovieron a Córdoba”, y que recogió la historia de este primer festival. Quiero leer de ahí lo que dice del público, porque es muy interesante que en el 84 se diga cómo actuaba el público.

El público ha cumplido una función de vanguardia y ha modificado pautas respecto de su propio comportamiento, perdió prejuicios y ganó espontaneidad.

Esto era mucho para aquella época. Y otro aspecto interesante es cómo se transformó lo vincular en la gestión a través de la tecnología. Podría pasar desapercibido, pero realizar una convocatoria por telegrama y realizar una convocatoria por fax, teléfono, mail, es muy diferente. En nuestros primeros festivales nosotros convocábamos por telegrama. Los segundos festivales los hacíamos por fax. El fax tenía una pieza para él solo, se llamaba “la pieza del fax” y solo tres personas tenían llave. Y cuando ya se caía el festival, apareció la primera computadora, lo cual nos da diferentes líneas para poder analizar este tiempo: la tecnología, los grupos, la ideología, la Fura dels Baus, el cambio en la Fura dels Baus. Hay una anécdota divertida de esto de convocar por telegrama. En el 88 convocamos por telegrama a una agrupación teatral de Castilla, España, el grupo de teatro se llamaba

“El Festival Latinoamericano tuvo siempre un tinte sociopolítico. Obras como la de Ellen Stewart sobre el Indio Bamba, la obra *I took Panamá*, de Luis Alberto García, de Colombia; la *performance Action*, de la Fura dels Baus, marcaron un punto de partida”.

igual que el equipo de fútbol del pueblo. Entregaron mal el telegrama, se lo dieron al equipo de fútbol, y el que acepta participar fue el equipo de fútbol. Aunque se aclaró finalmente el mal entendido, esto demuestra las cosas que pasaban en esos años. Y, además, había una cuestión de sorpresa, a uno le llegaban rumores de que el grupo A era muy lindo, el grupo B era muy lindo, pero había muchos que llegaban porque se animaban. Creo que por lo vincular, por ser provincia, por ser universitaria, Córdoba siempre resolvió por el intercambio, más allá de estos años. Buenos Aires, la capital, con su puerto, tuvo —con mayor o menor diferencia— una mirada más de la producción. El Festival Latinoamericano es un período de intercambio que muere cuando empieza a hablarse de producción, porque hay un cambio de gobierno y de ideologías.

“Gestión cultural” es un término que se empezó a usar en esos años. En Argentina los primeros cursos de gestión cultural son del año 86, antes de eso no había “gestión cultural”. Quienes querían estudiar gestión iban a Caracas, que era un lugar que tenía una democracia estable. Todos nuestros primeros técnicos, nuestros formadores, habían estudiado en Caracas.

Al comparar cómo eran estos tiempos con aquellos, hoy siempre sabemos qué presupuesto tenemos o pensamos tener y pensamos en función de eso, ajustamos la idea a un presupuesto. Carlos (Giménez) le vendió el festival del 84 a Angeloz y le dijo: “No va a costar casi nada”. Nunca se llegó a saber cuánto iba a costar, ni cuánto costó. En el 86 sí hubo

presupuesto; en el 88, los grupos que antes se quedaban todo el tiempo ya no podían hacerlo. El del 90 es el último festival en el cual estuvo Carlos Giménez, que rompe con Córdoba porque empiezan algunos problemas entre él y el gobierno, dado que pretende hacer del festival una fundación. Digamos que el Festival Latinoamericano tuvo dos padres: Giménez y Angeloz, que fueron los que lo generaron y mantuvieron durante todo este tiempo. Durante todos estos años siguieron funcionando. Sin embargo, veíamos que teníamos problemas.

En el 93 hubo un evento que también fue decisivo: se llamó Bienarte y resume un poco todo lo que había pasado antes. Bienarte, de “bien” y de “arte” (y de bi), era un encuentro con premios donde estaban todas las disciplinas juntas y quienes otorgaban esos premios eran las instituciones amigas del festival. Conseguimos premios importantísimos, por ejemplo, para que la gente fuera a estudiar al Instituto Strasberg en Nueva York, o para estudiar guion con García Márquez. Todos esos premios eran gratuitos, era un festival establecido que lograba que esto funcionara. Alguno de los premiados de aquella época fueron Gustavo Actis Piazza, que estudió con García Márquez; Marcelo Allasino, que fue a estudiar a Nueva York; Claudio Hochman, Roxana Grinstein, etc.

Yo siempre fui muy crítico de la Bienarte, porque sostenía que iba a arrastrar, con el cambio de gobierno que se aproximaba, al festival. La verdad que no fue así. El cambio de gobierno arrastró todo: no hubo más festival, no hubo más teatro, no hubo más nada.

EL ÚLTIMO FESTIVAL LATINOAMERICANO DE CÓRDOBA

En el 94 nosotros sabíamos que el festival iba a cambiar, que nos estábamos despidiendo de algo. No sabíamos que nos estábamos despidiendo de todo. Yo era el director en ese momento; tratamos de volver a las viejas ideas, que el festival tomara la calle y que los grupos hicieran más obras para que se conocieran más en profundidad. Por ejemplo, el Tascábile vino con 8 obras al mismo tiempo. Este año pasan dos cosas muy significativas que pintan un poco lo que se estaba viniendo. El festival tiene un presupuesto estricto, tiene *sponsors* por primera vez, que los consigue Angeloz (que esta vez no pone dinero). Y el festival no empieza el día 18 de octubre como venía sucediendo en coincidencia con el día de cumpleaños de Angeloz. Ese año empezó el 20. He cortado muchísimo lo que estaba hablando, disculpen, lo hice rapidísimo, pero, un poco, esa es la etapa de la que quería hablar. De ese festival totalmente idealista de 1984 al festival de los *sponsors* de 1994.

ESPACIO DE PREGUNTAS PARA LOS REPRESENTANTES DE LOS FESTIVALES PARTICIPANTES

Sobre esto de que el festival tomó la calle, ¿en qué consistieron esas acciones?

Alberto Ligaluppi: Al último festival llevamos diez grupos de calle diferente, de los que hacían participar a la gente. Grupos de música, al *Bread and Puppets*, al Tascábile. Y lo hacíamos en todas las plazas importantes de la ciudad, cerraban el festival, y todos los días estaban en un barrio diferente. Fue muy movilizante.

(Y una cuestión que omití. Para que vean cómo cambian las líneas, la diferencia de dinero. Con la segunda llegada de la Fura, ellos vienen cambiadísimos porque habían hecho la inauguración de Barcelona y piden que la carga sea la que ellos usaban en España, la escenografía española. Para traer esa escenografía, Aerolíneas tuvo que hacer una parada extra en San Pablo para recargar gasoil. O sea que había cambiado. Ellos son una línea de estudio también en el Festival Latinoamericano).

*Dado lo paradigmático de este festival, ¿qué piensas precisamente que sienta las bases para todos los festivales que vienen después, incluso llegando a nuestros días, a festivales tan dispares como *Arqueologías del Futuro*?*

AL: Yo no sé cómo es en toda Argentina, pero sí puedo hablar de los grandes de Argentina. El FIBA, por ejemplo, se hace a partir de gente de Córdoba que viene a ayudar a generarlos. Empiezan pequeños festivales creados por gente que fue becada en Córdoba, gente de Latinoamérica se vincula con Córdoba. Creo que tuvo mucho que ver con este tipo, con Carlos Giménez, que era un promotor cultural excelente y es una pena que murió muy joven. Él era un motor, tuvo mucho que ver con el festival de Bogotá, con muchísimos festivales. No sé con los festivales pequeños, no puedo seguir la historia de todos, pero fue un gran empujón y la referencia de un tipo de teatro. La gente que invitaba a la Fura, La Organización Negra, muchas de las cosas que hacía el Celcit se empezaron a exportar porque la gente, los internacionales, lo veían en Córdoba y lo llevaban afuera. En ese sentido es un festival que cambió cosas.

Más que una pregunta quisiera saber una reflexión. He pensado al escucharte hablar, tras tu trayectoria como productor anglosajón, neoyorkino —te definiste así— que llega después a trabajar aquí desde una estructura totalmente pública. ¿Tienes alguna reflexión en torno a lo

que hoy está encima de la mesa, en torno a lo que hoy son las economías naranjas, lo que son las industrias culturales y todo ese concepto que desde lo público se pretende instaurar como forma de producción en países que no proceden del modelo anglosajón?

Entiendo. Incluso el modelo anglosajón también está en crisis, eso lo sabemos. Y yo también fui funcionario del gobierno alemán durante diez años y trabajé un año para Holanda, o sea que conozco modelos diferentes. Creo que las economías naranjas son una especie de mitología de algo, que no logran cerrar el producto. Yo doy cursos de gestión y me ha tocado dar clase en alguna universidad colombiana, y el tema de la economía naranja me lo preguntan, me lo vuelven a preguntar. El nuevo presidente de Colombia es naranja —creo— entonces me mandan preguntas, y me las siguen mandando cuando estoy de vuelta en Buenos Aires, pero porque no hay cierre posible para este tipo de sugerencias. Y no hay cierre posible cuando pretendemos un arte que sea como dijo Giménez: “Haga retorcer al espectador. Algo que produzca alguna forma de convulsión, algún efecto”. Yo no, las economías naranjas no son para mi edad.



CARMEN ROMERO

Carmen Romero Quero es directora de Fundación Teatro a Mil y del Festival Internacional Santiago a Mil, como uno de sus proyectos principales. Su trabajo se ha centrado en proyectos que apuntan a hacer que el arte y las artes escénicas contemporáneas sean importantes en la vida de las personas. Es una líder propulsora de redes en Latinoamérica y asesora estratégica en proyectos culturales de alto impacto. A través de la Fundación Teatro a Mil, se dedica a internacionalizar el arte escénico chileno, el apoyo a la creación artística nacional, el desarrollo de públicos y acortar la brecha de acceso a las artes escénicas de excelencia. En 2004 creó Fundación Teatro a Mil, institución dedicada a la creación y ejecución de proyectos culturales de excelencia que facilitan el acceso y el desarrollo de nuevos públicos, a la formación y fortalecimiento de capacidades y oportunidades para los artistas y a la internacionalización de las artes escénicas nacionales en los principales centros culturales del mundo.

Entre los proyectos de gestión que se destacan, están las 26 ediciones del Festival Internacional Santiago a Mil (1994-2019) que año a año presenta lo mejor del teatro, la danza y la música contemporánea de Chile, Latinoamérica y el mundo. A lo largo de su trayectoria, Santiago a Mil ha presentado a grandes artistas del mundo, como Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, Sasha Waltz, Royal de Luxe, Robert Wilson, Peter Brook, Christoph Marthaler, Jan Fabre, Krystian Lupa, Ivo van Hove, Romeo Castellucci, Lemi Ponifasio, Robert Lepage, Peter Greenaway, Declan Donnellan, Thomas Ostermeier, Brett Bailey, Needcompany, The Wooster Group, Eva Yerbabuena y Goran Bregovic, entre muchos otros. Además, ha presentado el Festival Internacional de Buenos Aires en Chile (2011, 2013, 2015, 2017), ha organizado grandes espectáculos, como Hecho en Chile en el Teatro Grande de Pompeya junto con el Teatro di San Carlo de Nápoles y posterior presentación en Chile del mismo Teatro di San Carlo (2010),

“Da lo mismo el tamaño de los festivales, hay un espíritu que nos convoca que tiene que ver con la comunidad y con la unidad, con el trabajo que uno puede hacer con los otros”.

Shakespeare 450 con The Globe Theatre en tres ciudades del país (2014) y Sydney Dance Company (2016), ha producido espectáculos internacionales de circo con Cirque Eloize (2011, 2014), Cirkus Cirkor (2015) y Recirquel (2016), ha desarrollado nueve ediciones del Ciclo Teatro Hoy (2011-2019), que se centra en el trabajo desarrollado por artistas chilenos contemporáneos, ha impulsado importantes proyectos de formación, como la Escuela Nómada para 250 artistas jóvenes de América Latina liderado por Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil, los talleres de dramaturgia del Royal Court en Chile (2013) y con países del Cono Sur (2016-2019), y el proyecto de Dirección Escénica para jóvenes directores chilenos en alianza con Goethe Institut. Junto con el diseño e implementación de estos proyectos, ha liderado, desde la Fundación Teatro a Mil, un programa que incorpora el teatro como asignatura en la educación pública chilena. En música, la producción y organización de conciertos masivos gratuitos en Antofagasta, Iquique y Santiago (2010-2014).



DE LA SOCIEDAD CIVIL A BIEN PÚBLICO Y SOCIAL.

CÓMO UN FESTIVAL
QUE NACE DESDE
LA GESTIÓN DE UN
GRUPO DE ARTISTAS
Y PRODUCTORES
LOGRA POSICIONARSE
Y SER VALORADO
TRANSVERSALMENTE
POR LA SOCIEDAD

Nacimos hace 26 años en el contexto de recuperación de la democracia en Chile. Junto con el Teatro La Memoria, La Troppa y Teatro del Silencio, tres compañías referentes y fundamentales en la escena chilena contemporánea, nos instalamos en la recientemente inaugurada Estación Mapocho, que luego se transformaría en un centro cultural. Desde ahí nos propusimos mostrar el animado panorama teatral que había en el país y lo mucho que teníamos por decir. Teníamos la convicción de que este movimiento, de volver a encontrarnos, de conectarnos desde las artes escénicas y tomarnos los espacios que se abrían, era clave para la reconstrucción de la democracia. Y, lo más significativo de todo, es que descubrimos que la ciudadanía estaba ahí, que quería participar, que estaba esperando y solo teníamos que organizarnos. Ese es el origen.

Primero fuimos un festival nacional y luego latinoamericano, inicialmente con la participación de Argentina y Brasil. En paralelo al festival, fuimos parte de la fundación de la primera Red de Productores y Promotores de América Latina y el Caribe, que nos permitió entender lo que estaba pasando en las artes escénicas de nuestro continente, descubrir diversas experiencias y trabajar en una red de colaboración con todos ellos. Este tejido fue un importante impulso en la internacionalización del festival, en un contexto donde en nuestro país no existía la institucionalidad cultural de hoy, sin ministerio u otra entidad pública.

No somos empresa ni Estado, sino parte de la sociedad civil. Nuestra inspiración ha sido

transformar la vida de las personas y que las artes sean fundamentales en la experiencia cotidiana de los ciudadanos y las ciudadanas del país, de Latinoamérica y del mundo. No nos acomoda el lenguaje economicista de hoy para hablar de nuestro trabajo. Consideramos que las artes no se consumen, sino que deben ser parte del capital cultural de las personas, por eso no nos referimos al “consumo cultural”. Tampoco nos enfocamos en segmentar a las personas como público, sino más bien a descentralizar nuestra programación para llegar donde las personas circulan. Estar donde la gente está. Nuestra forma de trabajar es la colaboración, nos preguntamos qué podemos hacer juntos para descentralizar y disminuir la brecha del acceso a las artes. Por eso estamos a lo largo de Chile, de Arica a Punta Arenas. No es tarea fácil. Cuesta provocar sinergias, pero sabemos que en las regiones nos esperan muchas personas que conocen nuestro movimiento y quieren tener la experiencia de presenciar una obra teatral. Solo sumando y creando red somos más. Es así como trabajamos con las salas, con los gobiernos regionales, con los municipios, con las empresas, a nivel local y global.

Pero hay un punto central en todo esto: nuestra autonomía. Venimos de la sociedad civil, somos independientes, y lo que nunca se pone sobre la mesa, nunca se negocia, es lo que vamos a programar y nuestros contenidos. Entendemos que lo que proponen los artistas con sus creaciones son nuevas ideas, puntos de vista para que escuchen los otros y nosotros debemos garantizar ese espacio. Cada vez que nos sentamos a conversar con autoridades de gobierno o ejecutivos de empresas privadas,

estamos dando cuenta de lo que están diciendo los artistas, y eso se escucha, se acoge, pero no se toca.

Queremos ser la puerta del sur para América Latina y con PLATEA, Semana de programadores del Festival Santiago a Mil, recibimos a más de 200 directores y directoras, curadoras y curadores y profesionales de las artes escénicas que vienen a ver lo que está pasando en Chile y en el continente. Sabemos que cuando se abre una puerta, no es solo para nuestro festival, sino también para todos los festivales que ocurren en diversos espacios de la ciudad. Hace 26 años, cuando el festival comenzaba, Santiago era una ciudad casi vacía, de vacaciones. Hoy las personas se quedan en Santiago y enero es el Mes del Teatro. Nuestro festival cambió la dinámica urbana del primer mes del año.

Aunque pasen los años, nos seguimos preguntando por qué y para qué existen los festivales. Cada año es distinto, pero no cambiamos el eje y foco de lo que hacemos: las personas. Queremos desafiarlos, inspirarlos, movilizarlos y crear ese espacio de comunicación con los artistas. Si pensamos el festival como una fábrica de ideas, nos desafiamos a coproducir más, a apoyar la experimentación y profundizar las alianzas con los otros, con los artistas, con las salas, con otras instituciones. En esta mixtura se arma un enjambre de ideas que crecen y cambian. Las coproducciones son también una respuesta de gestión necesaria frente a la precariedad de los recursos, especialmente en estos tiempos de crisis. Vemos que en Europa caen los gobiernos socialde-

mócratas que apostaron por la cultura y en América Latina lo primero que se castiga en los presupuestos de la Nación es la partida de cultura. Esta realidad inminente nos obliga a preguntarnos qué dejamos si los recursos siguen disminuyendo. Sin duda, una inversión visible son las creaciones que apoyamos, que nos permiten estar todo el año circulando y, al mismo tiempo, generamos instancias para contaminarnos de nuevas miradas. Como ejemplos en esta línea, además de nuestros grandes Guillermo Calderón y Manuela Infante, estamos trabajando con un gran artista de Samoa, Lemi Ponifacio, que ha estado creando con artistas mapuches, abriendo nuevas preguntas; con Antu Romero, hijo del exilio, de una madre chilena y padre portugués, radicado en Berlín; con Lisandro Rodríguez, con el que estamos embarcados en una nueva creación con *performers* chilenos y chilenas que no son actores; o con Felipe Hirsch, que traslada la literatura latinoamericana al teatro.

Estamos siempre pensando cómo hacemos hoy para que las artes y la cultura sean parte de la discusión pública de nuestro país. Cómo los festivales se hacen cargo de lo que está pasando en la sociedad y lo llevan a su programación. El peso de la contingencia debe remecer a las y los ciudadanos en ese espacio de intimidad donde se dan cita para el festival.

Nacimos insistiendo y resistiendo y hoy día volvemos a preguntarnos para qué hacer un festival, cuál es su sentido, cuál es nuestro rol en Latinoamérica, cómo colaboramos en fortalecer la democracia, cómo aseguramos la libertad de expresión, cómo volvemos a lo

colectivo (que es el corazón del teatro), cómo aportamos a acortar las brechas de desigualdad, cómo hacemos para que los niños de diversas realidades socioeconómicas tengan el mismo acceso a la cultura, cuáles son los temas de futuro que proponen y piensan las artes.

Este trabajo no es para nosotros, es para la gente. Y ante recursos que cada día son menos (y la producción en artes escénicas es “inflacionaria”), nos preguntamos cómo hacemos para que estos se expandan, para colaborar y no competir.

Carmen Romero

DESAFIOS

¿Para qué sirve el festival o cuál es su sentido?

¿Cuál es nuestro rol en América Latina?

- Fortalecer la democracia
- Acortar las brechas de desigualdad
- Asegurar la libertad de expresión
- Rescatar la importancia de lo colectivo
- Hablar de los temas futuros
- **Volver a lo humano**



DISERTACIÓN

“LO QUE QUEREMOS ES TRANSFORMAR LA VIDA DE LAS PERSONAS”

TEATRO CONTEMPORÁNEO COMO RESPUESTA A LA DEMOCRACIA

Quiero comenzar contando que nosotros estamos al otro lado de la cordillera, en Santiago de Chile. Pero no solamente en Santiago, nuestra idea es lograr el sueño de la descentralización. Nacimos hace 26 años como respuesta a la democracia. Chile tuvo una dictadura, así como muchos de nuestros países, y nosotros quisimos hacer algo. Nos instalamos con tres compañías en la estación Mapocho, que luego se transformó en centro cultural. Nos instalamos allí para mostrar que había teatro contemporáneo junto con el Teatro de la Memoria, la Tropa y el Teatro del Silencio, que eran y son tres grandes referentes. Y lo que descubrimos es que el público estaba ahí, que bastaba llamarlo. Que el público nos estaba esperando, que siempre está esperando, y que siempre quiere más. Solo teníamos que organizarnos. Sentimos que ese movimiento que estábamos armando era clave para la democracia. Era tomar esos espacios que se abrían. Nosotros éramos una productora que se llamaba Romero & Campbell y pensamos que, junto con los artistas, junto con las tres compañías, podíamos ponernos en la ciudad y tomar un espacio que iba a ser un centro cultural. Ese es el origen.

Primero fuimos nacionales, y luego latinoamericanos. Comenzamos por lo más complejo, por Brasil, que hablaba una lengua distinta. Nosotros fuimos, paralelamente, armando este festival y perteneciendo a la primera red de promotores de América Latina y el Caribe, con el fin de ir empezando a armar, a entender qué pasaba en Latinoamérica. En ese momento no éramos tantos. Descubrimos que había experiencias en distintos rincones de América Latina, y quisimos unirnos. Quisimos mostrar primero Brasil en el festival. Y luego quisimos, definitivamente, definirnos como latinoamericanos. Decidimos que íbamos a mostrar primero Chile, después América Latina, y después el resto del mundo.

EL ARTE COMO HERRAMIENTA DE TRANSFORMACIÓN

Cuando nacimos, estábamos en dictadura, no había ministerio. Nosotros somos anteriores a la institucionalidad cultural que recién se crea, con nombre de ministerio, el año pasado. Tenemos una experiencia enorme en cuanto al público, en cuanto al estar con la gente. Nos definimos desde ahí, nosotros somos sociedad civil. No somos Estado, somos parte de un movimiento que busca contribuir y

entender que los países se arman entre todos, no solamente desde los gobiernos, desde las empresas, sino entre todos y todas. Lo que queremos es transformar la vida de las personas. Queremos poner las artes en agenda, queremos que las artes sean fundamentales en la vida del país, y de todos los ciudadanos de Chile, Latinoamérica y el resto del mundo. Eso es lo que queremos, ese es nuestro sueño.

Hay muchos términos que son de esta generación que me gustaría provocar. Me gustaría provocarlos. Hoy día se habla de “consumo cultural”. ¿Es consumo? ¿Se debe consumir el arte? ¿Es de verdad algo para consumir o debe ser parte del capital cultural de todos nosotros? ¿Qué necesitamos, qué es lo que queremos, cómo nos organizamos? Nosotros no pensamos nunca en el consumo, pensamos en que había que estar con la gente. Que teníamos que llegar donde estaba la gente, esa era nuestra motivación. Sentimos que hay un lenguaje que empieza a controlarnos, que es un lenguaje muy economicista. Se entiende que necesitamos influir y entender cómo se mueve el mundo, pero no es la realidad completa de las artes. Esto de segmentar audiencia, el hecho de decir “esto es para los niños, esto es para un público más adulto, esto es para el norte, esto es para el sur”. ¿Vamos a segmentarnos siempre? ¿Cómo programamos cuando programamos? ¿Son distintos tipos de públicos o es gente a la que tenemos que llegar?

GESTIÓN COLECTIVA: MODELO DE FINANCIAMIENTO MIXTO

Nuestro modelo es mixto: buscamos financiamiento público y privado. Peleamos por el

público, porque sentimos que hay una responsabilidad del Estado. Pero también queremos lo privado, porque creemos que también hay una responsabilidad, que es importante que también se ocupen del arte. Desde esa perspectiva, nos interesa hacer que esto sea algo colectivo, que nuestra gestión sea colectiva. En nuestro país se ha avanzado mucho en términos de institucionalidad cultural. Los fondos, si bien todavía nos falta mucho, van creciendo de a poquito. Muy poco frente a lo que realmente deberían crecer en comparación con Europa, pero son fondos concursables. Nosotros decimos: ¿es posible que un festival se financie con un fondo concursable? ¿son fondos concursables los que necesitamos o necesitamos realmente tener mayor participación del Estado y de las empresas privadas con algo más definitivo? Si pensamos en el mundo empresarial, ¿las empresas pueden existir sin planes a tres años, a seis años, sin tener seguridad de lo que va a pasar?

LA PUERTA SUR DE AMÉRICA LATINA

Conceptos como el de las economías creativas, las industrias de las artes, me incomodan. Nuestro modelo es colaborativo. Queremos descentralizar, y por eso vamos de Arica a Punta Arenas. Y nos cuesta mucho, pero lo armamos. Se trata de estar con la gente, estar donde está la gente, armar sinergia, lograr sumar. Yo creo que lo único que he aprendido en este tiempo es que solo sumando somos más. Si nos restamos, restémonos las cosas malas, las malas experiencias, pero no lo bueno. En nuestro caso, lo que hacemos es trabajar en conjunto con las salas, con los espacios, con los municipios, con los gobiernos locales, con los gobiernos regionales, con las empresas locales, con las empresas regio-

nales. Pero hay un punto que es fundamental: la autonomía. Nosotros somos una institución que viene de la sociedad civil, que programa independientemente. Qué es lo que nosotros vamos a programar, nuestro contenido, es algo que nunca ponemos en la mesa de las conversaciones. Entonces, cada vez que nos sentamos para hablar con el Estado o con las empresas privadas, hablamos de lo que están diciendo los artistas. Y eso es lo único que no se toca.

¿Qué es lo que queremos? Nosotros queremos ser una puerta al sur para América Latina. Nos instalamos con esta Platea, y allí recibimos a más de 200 programadores todos los años, que vienen de todas partes del mundo a revisar lo que está presentando el festival. Pero también a participar de otros festivales que ocurren el mismo mes y otras salas de teatro. Cuando nosotros comenzamos, en enero, era como en el resto de Latinoamérica. Enero era época de vacaciones. El festival irrumpió hace 26 años y cambió la ciudad definitivamente. Hoy ya nadie sale de Santiago. Hay un festival, hay muchas cosas pasando, está muy entretenido. Por lo tanto, es una época que ya no es de vacaciones, ya no están cerrados los teatros. Nuestro desafío es siempre mirar para ese lado. Yo escuchaba cómo ustedes trabajaban entre fronteras, a nosotros eso nos ocurre entre regiones. Ha sido duro en Buenos Aires porque están de vacaciones las primeras semanas de enero, pero lo vamos a lograr.

EL FESTIVAL COMO FÁBRICA DE COPRODUCCIONES

Nosotros concebimos esta otra idea que quería compartir. ¿Para qué son los festivales?

“Queremos poner las artes en agenda, queremos que las artes sean fundamentales en la vida de todos los ciudadanos de Chile, Latinoamérica y el resto del mundo. Eso es lo que queremos, ese es nuestro sueño”.

¿Cómo trabajar los festivales? Pensamos que un festival es como una fábrica. Es una fábrica donde hay ideas, donde circulan informaciones. Lo concebimos como espacio de creación. Y por eso, el festival no solo presenta, sino que trabaja en formación. También trabajamos en la semana de programadores. Pero, al mismo tiempo, se trata de cómo aprovechamos todos esos recursos, y qué pasa, qué queda de un festival. Entonces están las coproducciones, que nos obligan a trabajar con los otros, con los artistas, con las salas y con otras instituciones. Se arma una cosa maravillosa, porque son miles de ideas de nuevo que se agrandan o que cambian. Y también tiene que ver con una respuesta a qué hacemos cuando los recursos cada día son menos. Uno mira Europa, que es muy distinto a nuestra realidad, pero los recursos también se van recortando, no van aumentando. Entonces, debemos preguntarnos: ¿qué deja un festival, qué queda, cómo hacemos si los recursos van disminuyendo? Nosotros vamos por el camino de las coproducciones que nos permite, además, estar todo el año con esa coproducción y circularla.

Nos gusta esta idea de contaminar. Esa es otra palabra que me encanta: contaminarnos. Contaminarnos las ideas, hacer este intercambio de nuevas experiencias. Nosotros, en este foco latinoamericano, hemos trabajado con importantes dramaturgos y directores de Chile, como Guillermo Calderón o Manuela Infante, que son dos referentes como lo fueron, hace 26 años, el Teatro de la Memoria, El silencio y La Tropa. Hoy día es Guillermo Calderón, Manuela Infante, y hay otros artistas, grandes artistas, como Marco Layera,

con los que también hemos trabajado en coproducciones.

Nos interesa mucho saber qué es lo que tienen nuestros pueblos originarios para decirnos hoy, para iluminarnos. Somos cómplices de un maravilloso artista que nunca se ha presentado en Argentina y yo creo que es importante que ustedes lo conozcan, en Argentina y en otros países latinoamericanos, que se llama Lemi Ponifasio. Él es de Samoa y vive en Nueva Zelanda. Combina danza y *performance*, y ha trabajado con las comunidades mapuches, con artistas mapuches en Chile. Y los resultados, después de varios trabajos que hemos hecho, son increíbles. Él tiene un universo que es realmente un nuevo lenguaje, algo nuevo, algo que sorprende, que ilumina y abre nuevas preguntas y respuestas desde las artes.

También estamos trabajando con Antu Romero, hijo del exilio de una madre chilena con un padre portugués, que nació en Alemania. Él habla chileno y habla alemán. Y estamos con Heidelberg haciendo una coproducción para *La flauta mágica*, que, además, va a tener países distintos. Él trabaja con la no lengua, dado que él es fruto de un mundo que nace en Alemania, pero es un poco chileno, un poco portugués. Entonces trabaja en las no lenguas. Vamos a trabajar con Uruguay, con México e Italia. Es un trabajo donde, por ejemplo, la música, el traslado de la música, la hace Horacio Salinas, que es el director de Inti-Ilumani, un grupo de los setenta muy importante. Y la letra la va a hacer una mexicana muy adorable que se llama Julieta Venegas. Los actores son de distintos lados, y él quiere eso, quiere experimentar desde ese lado.

Lisandro Rodríguez, que es de acá, de Argentina, que está yendo y viniendo. Ahora se va a ir en moto, dijo, porque quería cruzar la cordillera en moto. Debe ser alucinante cruzar la cordillera en moto. Lo necesita para una experiencia que está haciendo en Chile con no actores, *performers*, gente que va a actuar con él.

Felipe Hirsch, que es de Brasil, y que trabaja adaptando o reinventando a través de la literatura latinoamericana al teatro. Roberto Suárez, que es de Uruguay. Si no lo conocen, tienen que conocerlo porque es lo máximo, yo soy medio fan. En realidad, soy medio fan de cada una de las personas de las que estamos hablando. Soy absolutamente fan de Guillermo Calderón, fan de Manuela Infante, ellos son muy diferentes en sus lenguajes. Christiane Jatahy, otra brasileña. Y ahora también decidimos inspeccionar en el mundo y estamos trabajando con Séverine Chavier, que es francesa, pero le encantan los nuevos desafíos, le encanta Latinoamérica y vamos a hacer una versión suya de *Las palmeras salvajes* con actores chilenos.

SER REBELDES, INSISTIR, RESISTIR

Nosotros estamos siempre pensando cómo hacemos para que las artes y la cultura sean parte de la discusión pública de Chile. Me imagino que no es muy distinto en cada uno de sus países. ¿Cómo hacemos? Nosotros hicimos un movimiento súper complejo. Un poeta levantó la voz en Chile porque hubo un cambio de gabinete, se puso un nuevo ministro, y ese ministro se había preguntado

si lo que había en el Museo de la Memoria era verdad o no. Y lo puso en un libro. Un poeta lo leyó, hizo un discurso en Facebook y nos exhortó a todos a que no podíamos estar con alguien que estaba negando, dudando sobre nuestros muertos, sobre nuestra historia. Ese ministro salió, su mandato duró solo un día. Lamentablemente, es el único momento en que hemos logrado hacer un movimiento fuerte para entrar en la agenda pública. Eso es un desafío de todos nosotros y de todos; porque si no estamos en la agenda pública, no existimos; no vamos a existir si no entramos en la política. ¿Cómo hacemos? Y bueno, también se trata de cómo nuestros festivales se hacen cargo de lo que está pasando con las mujeres en las fronteras. Cómo hacemos con todos nuestros países migrantes. Nosotros ahora estamos trayendo y buscando producciones de Haití. Ahora que escuché Paraguay, nosotros nunca hemos presentado a Paraguay en el Festival. Es súper importante entender qué es lo contemporáneo en Paraguay. Aunque nosotros seamos festivales grandes, estamos en la misma. Da lo mismo el tamaño de los festivales, hay un espíritu que nos convoca que tiene que ver con la comunidad y con la unidad, con el trabajo que uno puede hacer con los otros. Sino, seríamos como empresarios o estaríamos en otro mundo. En este, se necesita la colaboración, nos necesitamos unos a otros, necesitamos estar siempre conectados. Para nosotros, siempre el tema es el presente. Qué hacemos hoy para entrar en esta agenda, qué hacemos hoy para entender que somos una fuerza en Latinoamérica, que somos capaces de armar festivales con nada. Esta es una tremenda oportunidad para el discurso público de cada uno, de cada país. ¿Qué hacemos?

“Nuestra respuesta es ser rebeldes. Insistir, resistir, hasta el fin de los días, hasta que nos jubilemos. Nosotros nacimos así, insistiendo y resistiendo”

Nuestra respuesta es ser rebeldes. Insistir, resistir, hasta el fin de los días, hasta que nos jubilemos. Nosotros nacimos así, insistiendo y resistiendo.

Hoy nos volvemos a preguntar para qué hacemos un festival, cuál es el sentido de hacer un festival, qué nos mueve, qué hacemos en Latinoamérica, cuál es nuestro rol en Latinoamérica. Nosotros somos un país que estamos como socios no presenciales del Mercosur, estamos fuera. Pero nosotros queremos estar en el Mercosur cultural, queremos estar presentes en todas las decisiones que tomen. Cómo hacemos para fortalecer la democracia, que nunca está de más en nuestros países. Nunca se sabe cuándo hay un golpe de Estado. Yo creo que ya estamos un poco lejos, pero, a veces, da susto. Cómo fortalecemos la democracia entre nosotros mismos, entre la gente. Cómo la gente vive la democracia. Cómo vamos acortando, desde lo que nosotros hacemos, esta brecha de la desigualdad. Cómo hacemos que un niño, que es del barrio alto, tenga el mismo derecho que un niño que no es del barrio alto. ¿Por qué un niño que nace en un lado más pobre no va a tener derecho a imaginar nuevos mundos, a pensar a través de las artes? Quiénes somos nosotros, qué estamos haciendo por ellos.

Este trabajo no es para nosotros, es para la gente, es para ellos. Cómo aseguramos la libertad de expresión. Cómo vamos a decirle: “esto no, hasta aquí llegamos”. Hay algo que no se transa nunca: la libertad de expresión de los artistas. Cómo volvemos a lo colectivo, a saber que el teatro es colectivo. No podemos estar aislados entre nosotros mismos. ¿Cuáles

son los temas que vamos a poner nosotros, desde las artes, en el futuro? ¿Por qué la ciencia? Son las artes también las que están poniendo temas. En resumen, cómo volvemos a rescatar eso humano, eso único que tiene el teatro, que nos da el teatro y es la razón por la que estamos aquí, creo.

ESPACIO DE PREGUNTAS PARA LOS REPRESENTANTES DE LOS FESTIVALES PARTICIPANTES

Mencionabas que en los festivales se concursan los fondos, ¿en el Festival Santiago a Mil también se concursa?

Carmen Romero: No, nos la ganamos. Somos parte de una glosa presupuestaria. El año pasado intentaron sacarnos de esa glosa. No es enorme, pero es importante para nosotros. Y fue una pelea en la que nos ayudaron muchos. Fuimos seis las instituciones a las que nos quisieron cortar un 30%. Y la peleamos. Pero, más allá de los recursos, era saber que, detrás de eso, lo que se estaba haciendo era disminuir, dar una señal clara de que no iban a hacer más fondos concursables y que no íbamos a crecer. Y la peleamos hasta lo último. Fuimos al Congreso. Y ahí fuimos parte, un poco, de la discusión pública. El Congreso nos escuchó y el gobierno nos tuvo que escuchar. Y nos repusieron ese 30%, que es fundamental porque es una base. Es muy difícil sentarse frente a una empresa diciendo que vas a concursar, que tú tienes un festival que tiene que concursar. Porque no se piensa así en una empresa. Es bien loco que nos obliguen a nosotros a pensar así.

Ustedes que tienen la experiencia de tener esta glosa que es como un tipo de subvención. Así como tienen esa fuerza

con el Congreso, ¿hacen esa misma fuerza por el resto de los festivales de su país para que tengan la oportunidad de algún grado de subvención?

CR: Claro, para nosotros ese era el primer punto, decir: “no podemos permitir esto porque la idea es que no haya fondos concursables”. Hay que aumentar esa glosa para que otros; no solo festivales, sino también otras instituciones que van saliendo, van naciendo de la sociedad civil, tengan la oportunidad de contar con un financiamiento mínimo pero estable. Algo que te permita decir: “tengo para pagar el sueldo el próximo mes”. Cosas muy mínimas, que en una empresa no existe. Sí, nosotros siempre pensamos más allá; no es solamente nosotros, sino qué pasa con el resto, qué pasa con lo que viene, con los festivales más jóvenes, qué va a pasar en 20 años. Nuestras reflexiones son bien a futuro. Chile es bien particular en este caso. Nosotros creamos una red latinoamericana, después una red del Mercosur, hace más de 20 años, 30 años. Siempre buscamos estas asociaciones, porque creemos que somos muy parecidos, da lo mismo el tamaño. Vuelvo a decir, da lo mismo. Un festival de Paraguay, en Encarnación, tiene las mismas dificultades que un



gran festival. El tema es que el festival grande logró tener los recursos más estables, pero está siempre en peligro porque no es parte del todo más grande de las políticas. Entonces era clave decir: “esto hay que defenderlo”. Y nos ayudaron todos, todas las instituciones. Fue súper bueno ver cómo todos estábamos en la misma.



REFLEXIONES FINALES DE LOS DISERTANTES IBEROAMERICANOS

“Política cultural, un binomio difícil de explicar. Porque cuando la política trata de ser cultura, algo falla; y cuando la cultura atiende a los intereses de la política, nos encontramos frente a un precipicio”.

Mateo Feijóo

“Lograr que las artes y la cultura sean relevantes en las políticas públicas y que su importancia para el desarrollo integre el discurso político de cada país, es un enorme desafío para el cual debemos seguir incansablemente trabajando”.

Carmen Romero

“Darles libertad a los gestores para que puedan dar más creatividad y más conceptos. Estas serán banderas que deberán retornar si queremos que los festivales perduren”.

Alberto Ligaluppi

Si tuvieras que elegir un dato, una reflexión, un descubrimiento, un momento de EFíbero, ¿cuál sería y por qué?

Mateo Feijóo: Me resulta prácticamente imposible elegir un momento, porque ha habido muchos. Tal vez, lo que rescato de forma muy especial es la importancia que tuvo el encuentro para conocer personas y proyectos que desconocía. Creo que también hubo muchos momentos de verdad, algo que no siempre es fácil en estos foros, generalmente muy politizados y atendiendo a intereses muy particulares. Sentí que en EFíbero se abrían grietas a la verdad y eso lo disfruté y valoré mucho.

Carmen Romero: La posibilidad de compartir experiencias, someterlas al escrutinio y a la reflexión colectiva, y reafirmar la importancia de trabajar en red. Profundizar en el conocimiento de los otros. Descubrir lo que uno no sabe del otro ayuda, sin duda, a crecer en el trabajo propio.

Alberto Lugaluppi: EFíbero se convirtió en un lugar lleno de propuestas, de diversidades, y en algunos casos, de nuevos riesgos. Para los que estamos en los festivales desde hace mucho tiempo, nos resulta maravilloso ese crecimiento. Vemos, contentos, que la necesidad de “la fiesta” en el espacio escénico sigue, se manifiesta, y busca adaptarse a los cambios que vivimos.

Suponiendo que EFíbero continuara y se realizara cada dos años. ¿Qué temas crees que se discutirían en la 5ª edición?

Mateo Feijóo: Si la situación política y social a nivel mundial continúa por los derroteros actuales, supongo que el panorama de una 5ª

edición es difícil de pronosticar. Imagino que si la verdad continúa filtrándose en el encuentro, se hablará de territorio, de la importancia de lo cercano, de escuchar la voz próxima, se cuestionarán los parámetros actuales de lo que significa internacionalización. Se hablará de precariedad como limitación y como virtud, de ecología y necesidad. Más que nunca la educación tendrá que llamarse a revisión.

Carmen Romero: Las artes y la cultura son un ecosistema donde nos necesitamos todos, requerimos la colaboración, contrariamente a los incentivos competitivos que coloca el modelo neoliberal respecto del cual nuestros países no han podido sustraerse. En el sector creativo lo más pequeño y lo más grande suman, David necesita a Goliat, y viceversa. La pregunta entonces que seguirá vigente es cómo logramos colaborar entre nosotros a pesar de nuestras diferencias y de los escenarios adversos en materia de recursos y la amenazante ola “autoritaria” que se instala en el mundo. “El poder de actuar” es la consigna de nuestro próximo festival Santiago a Mil 2020, confiamos que la acción colectiva puede mover montañas.

Alberto Lugaluppi: Es posible que aparezca un tema como necesario. La diversidad de festivales que existen, repito todos maravillosos, también pide que se analice qué contiene cada evento, cómo llega a su público, y qué se pretende en el futuro. El tema podría resumirse en “diversidad festivalera, análisis para un crecimiento”.

¿Qué cuestiones centrales deben mejorar las políticas culturales destinadas a festivales escénicos en Iberoamérica?

Mateo Feijóo: Primero habrá que definir a qué tipo de festivales nos referimos. Es infinita la fórmula de festivales escénicos en Europa y en Latinoamérica. Incluso en EFíbero se presentó un abanico de posibilidades ilimitado. Lo primero será definir sobre qué nos queremos centrar. Qué queremos potenciar, cuál es la implicación social real que queremos para con el festival que diseñamos, qué territorio ocupa, qué objetivos nos planteamos, qué anhelos necesitamos cubrir con el festival, qué espacio ocupa el pensamiento político y social dentro de él, qué compromiso queremos adquirir como ciudadanos y como profesionales. Será a partir de todas estas preguntas cuando nos enfrentaremos a la “política cultural”. Un binomio difícil de explicar; porque cuando la política trata de ser cultura, algo falla; y cuando la cultura atiende a los intereses de la política, nos encontramos frente a un precipicio.

Al día de hoy los intereses de la “política cultural” están próximos a la proyección de los políticos y de sus partidos, están cercanos al ocio y alejados del pensamiento. Forman parte de la propaganda política en el plano más superficial de la comunicación social. Falta profundidad y conocimiento, una entrega real a la escucha de las necesidades y valores que puede aportar la cultura como conocimiento y lugar para la reflexión.

Carmen Romero: Primero, que entiendan que somos parte de un sistema que provoca sinergia, que permite que funcionen muchas otras áreas, no solo económicas sino también sociales; impactamos en las personas y en las comunidades, en los territorios y en las ciudades. Pareciera que somos algo efímero, pero

no, somos una palanca en el engranaje del sistema, que moviliza discursos, información, experiencias, servicios y productos, trabajo, formación, intercambios, etc. Lograr instalar que las artes y la cultura formen parte sustantiva de las políticas públicas y del discurso político de cada país, es un enorme desafío en el que debemos seguir trabajando.

Alberto Lugaluppi: Los Estados deben proponer formas de auspicios concretos para los festivales. Es importante que existan subvenciones concursables a partir del diseño de cada festival y su contenido, incluida su propuesta ideológica. Darles libertad a los gestores para que puedan dar más creatividad y más conceptos. Estas serán banderas que deberán retornar si queremos que los festivales perduren. Una buena elección artística del curador significará más espectadores comprometidos. Volver al arte, y que sus sinergias ayuden a la construcción de la región del festival, es algo que es parte de las llamadas políticas culturales.

Más allá de las diferencias coyunturales entre Europa y Latinoamérica y el rol del Estado en cada país en relación con las políticas públicas culturales. ¿Qué aspectos que están ocurriendo en festivales europeos crees que serían importantes o podrían potenciar a los festivales de América Latina en términos de modelos de gestión, producción, financiamiento, etc.? ¿Y viceversa?

Mateo Feijóo: Creo que cada vez es menos relevante el papel de los festivales en Europa. La brecha entre los países ricos y los países pobres del sur o del este llega también a los festivales

y a sus programas. La cultura en Europa cada vez más está teñida de un carácter imperialista y colonizador, son muy pocos los festivales que asumen un pensamiento crítico y de reflexión real, y los que lo hacen son precisamente los que cuentan con los menores recursos económicos y de producción. Pero sí cuentan con uno de los colores imprescindibles y es la necesidad real de crear un foro para el encuentro y la reflexión. Creo que es necesario que nos planteemos la necesidad de las cosas, por qué y para qué suceden. Qué nos aportan como comunidad y como territorio.

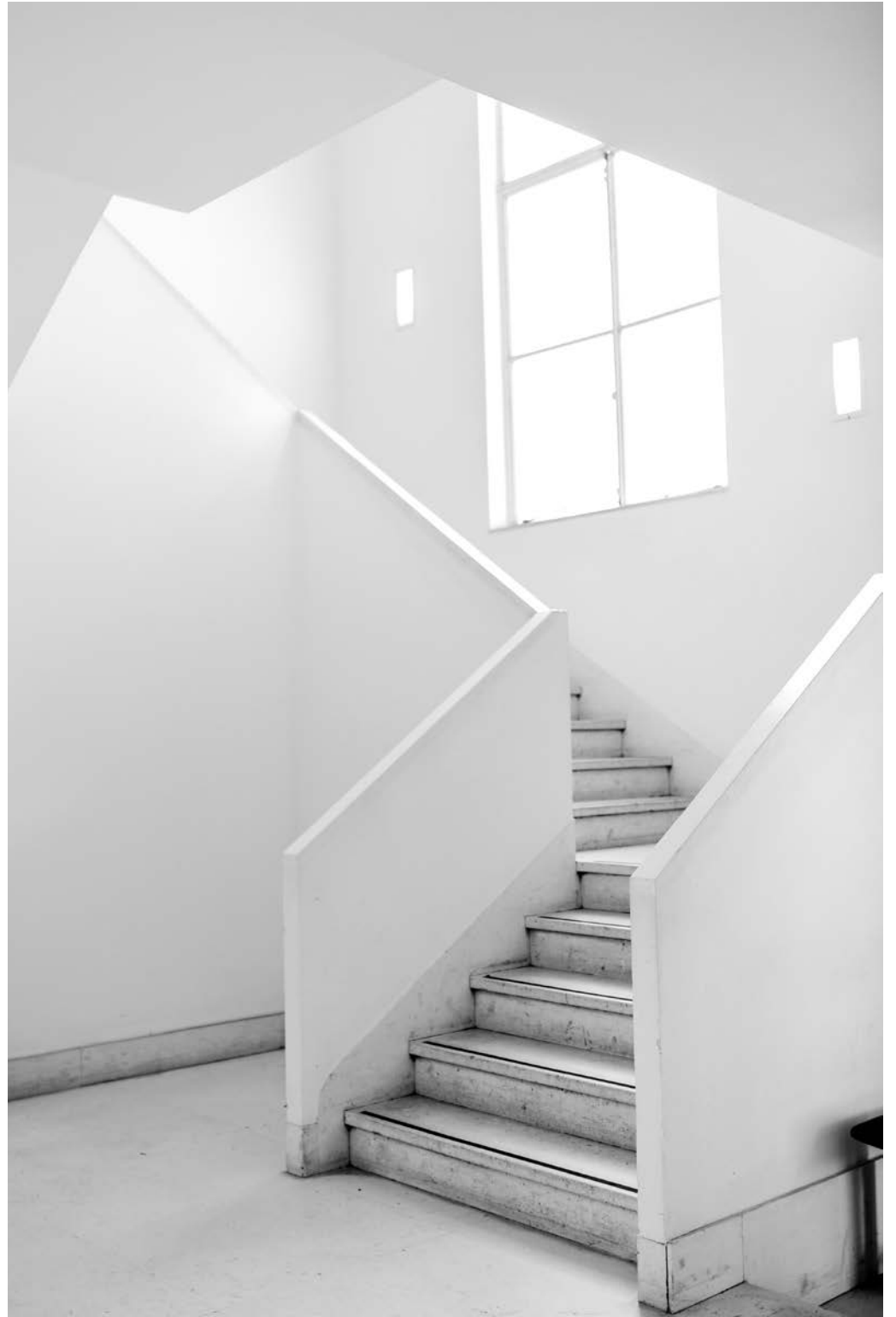
La industria lo tiñe todo como aparato de producción y ese, desde mi punto de vista, es un modelo ya en desuso, pero muy efectivo para la privatización y el interés de unos pocos.

Carmen Romero: En Europa los festivales son un eje fundamental de las políticas públicas como plataformas de difusión, circulación y formación de artistas y públicos. En Francia, por ejemplo, el Festival de Aviñón es un festival de Estado, que pertenece a todos. A eso tenemos que apuntar nosotros, que no dependamos de los gobiernos de turno, sino que podamos trascenderlos y ser parte de las políticas de Estado. Porque aunque algunos los hayamos impulsado y desarrollado desde la sociedad civil, lo hacemos con un fin público y hoy nuestros festivales forman parte del patrimonio y quehacer cultural permanente de nuestros países.

En segundo lugar, pensar cómo vamos hacia formas de gestión y producción sustentables, es decir amigables con el medioambiente,

en este contexto de cambio climático brutal. Cómo nuestras instituciones se hacen cargo de esto con más colaboración y, por ejemplo, apostar por coproducir con otros para no aumentar los viajes de los artistas; o armar circuitos de festivales para hacer circular a las compañías. Son temas que ya están en las decisiones programáticas de los Festivales en Europa. Cómo hacemos para crear esas sinergias y dialogar con un mundo cuyo sentido de urgencia es este, pero también cómo resistimos con recursos económicos que cada día son menos. Desde los contenidos, Latinoamérica sigue siendo fuerte porque tenemos mucho que contar y decir. Por lo tanto nuestras ideas, nuestra manera de poner temas es algo que Europa necesita. Hoy somos nosotros los que estamos apuntando a abrir nuevas preguntas. Entonces esto es recíproco, nosotros aprendiendo lo que los europeos han logrado desde la gestión política y económica, y ellos valorando en nosotros la fábrica de nuevas reflexiones y formatos híbridos en las puestas en escena. Hay allí un capital enorme para seguir trabajando.

Alberto Lugaluppi: Los europeos tienen, por sus políticas de Estado, una importante formación de los cuadros creativos. Quizás, deberíamos desarrollar formas de apoyo a nuestros grupos en el aprendizaje de la gestión y desarrollo de la producción, y fomentar políticas públicas para el financiamiento de intercambios. Paralelamente, propiciar el afianzamiento de las identidades locales, que financiar no signifique trabajar para mercados distantes. Entender que, como bien saben los europeos, un festival crece cuando es cercano a una ciudad y a su gente.



STAFF

AÑO XIV – #36 / OCTUBRE 2019

EDITOR RESPONSABLE

Marcelo Allasino

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARIO DE REDACCIÓN

David Jacobs

REDACTORES

Magali Rodrigues Pires
Mariano Garuti

CORRECCIÓN

Laura Occhiuzzi

DISEÑO DE MAQUETA

Leonor Barreiro, Cecilia Kröpl

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Julián Balangero

ILUSTRACIÓN DE TAPA

Alpe Romero

FOTOS

Sol Schiller

REDACCIÓN

Avda. Santa Fe 1235 – piso 1
(1059) Ciudad de Buenos Aires
República Argentina
(54 11) 4815-6661 internos 100/103
editorial@inteatro.gob.ar

ISSN: 2469-0163



Instituto Nacional
del Teatro

EDITORIAL