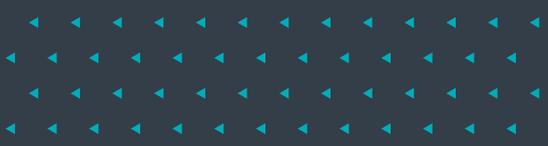


POLÍTICA NACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS



2017-2022





POLÍTICA NACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS



2017 - 2022





Ministro Presidente Ernesto Ottone Ramírez

Subdirectora Nacional Ana Tironi Barrios

Jefa del Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes Claudia Gutiérrez Carrosa

Jefa del Departamento de Estudios Loreto Cisternas Natho (s)

Jefe del Departamento de Planificación Eduardo Oyarzún Figueroa

Jefe del Departamento de Comunicaciones Andrés Bermúdez Ballesteros

Jefa de Gabinete Ministro Fernanda Castillo Ruiz

Directorio Nacional

María Inés De Ferrari Zaldívar

Patricio Powell Osorio

Jaime Espinosa Araya

Óscar Acuña Poblete

Gustavo Meza Wevar

Magdalena Pereira Campos

Carlos Aldunate Del Solar

Arturo Navarro Ceardi

Ana María Egaña Baraona

Sebastián Gray Avins

Departamento de Fomento de la Cultura y Las Artes

Marycarmen Santos Hojas
Sebastián Urrutia Delgado
Patricia Requena Gilbert
Ignacio Aliaga Riquelme

Área de Teatro del Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes

Natalia Vargas Arriagada
Javier Valenzuela Bravo

Área de Danza del Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes

Paola Moret Jiménez
Graciela Cornejo Sagredo

Área de Artes Circenses del Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes

Carla León Figueroa

Departamento de Estudios

María Alejandra Aspillaga Fariña
Ada Guzmán Riquelme
Diego Moulian Munizaga
Lorena Berríos Muñoz
Marcela Jiménez Rosende
Claudia Guzmán Mattos

Departamento de Comunicaciones

Soledad Poirot Oliva
Aldo Guajardo Salinas
Tal Pinto Panzer

Gabinete de Ministro

Tania Salazar Maestri
Teresita Chubretovic Arnaiz

Especialista Política Artes Escénicas

Pedro Celedón Bañados

Sistematización y diagnóstico

Praxis
Asides
Constanza Escobar Arellano

Comité Técnico Político

Amalá Saint-Pierre Aguadé
Paula Vergara Ibáñez
Nicole Morales Anavalón
Alejandra Jiménez Castro
María Elena Andrich Cari
Anabela Roldán Ibarra
Milca Galea Robles
Nelson Avilés Pizarro

Agradecimientos

A los equipos de trabajo, funcionarios y funcionarias que colaboraron comprometidamente en este proceso, todas las Directoras y Directores Regionales y los Encargados de Fomento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

A los integrantes del Comité Asesor y del Comité Técnico Político de Artes Escénicas, a todas y todos los participantes de los encuentros participativos a nivel nacional.

PRESENTACIÓN

La creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio es, sin duda, un gran paso para Chile y nuestra ciudadanía, en tanto implica contar con un órgano del Estado que velará por la coordinación, consistencia y coherencia de todos los planes y programas relacionados con materias culturales y patrimoniales. Significará también una expansión de la acción estatal en cultura, lo que permitirá la incorporación de esta de forma transversal en las estrategias de desarrollo del país.

Este es un escenario para el cual nos hemos ido preparando consistentemente a través de la experiencia en el diseño e implementación de políticas culturales nacionales, regionales y, más recientemente, sectoriales. Entre estas últimas cabe destacar los procesos de participación ciudadana de los que resultaron la *Política Nacional de la Lectura y el Libro 2015-2010*, la *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022* y la *Política Nacional del Campo Audiovisual 2017-2022*, experiencias que nos enseñaron la importancia de una construcción colaborativa, que se haga cargo de las realidades locales y del acervo que poseen las comunidades y sus creadores, a la hora de enfrentar sus necesidades.

Hoy, tenemos el orgullo de contar con una *Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022*, que, al igual que las otras políticas sectoriales, es el resultado de un proceso abierto y participativo, y que, de manera particular, agrupa al teatro, la danza y el circo. Su elaboración estuvo marcada por un camino de hitos relevantes durante el 2017, entre los que se cuentan encuentros con agentes de esas disciplinas en las quince regiones del país —con una convocatoria de más de 600 personas— además de un Seminario Internacional de Política Pública en Artes Escénicas —con más de 400 asistentes—, un Coloquio Internacional de Circo, y cuatro mesas del Comité Político Técnico, con representantes de los Comités Asesores de Circo, Danza y Teatro.

Por ello, el contenido de este documento no solo da cuenta de la realidad de cada uno de los oficios y profesiones que integran estas disciplinas sino que, además, sus propuestas permitirán hacer frente desde el Estado a las problemáticas de las artes escénicas, mediante una estrategia conjunta. De ahí que el principal objetivo de la *Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022* sea articular al sector público, al sector privado y a la sociedad civil en torno a acciones que garanticen el acceso y la participación de los creadores y de la ciudadanía en la formación, la creación, la producción y el patrimonio de las artes escénicas.

Desde el Estado comprendemos la importancia e impulsamos la potencialidad que las artes escénicas tienen para la formación de ciudadanos críticos, participativos, capaces de comprender lo que ocurre a su alrededor y de formular ideas para construir la nación que queremos, una capacidad que debe ser fomentada a través de una institucionalidad cultural sólida que, en gran medida, se sostiene sobre políticas sectoriales pertinentes que guíen su desarrollo.

Agradecemos a todas las personas y organizaciones que participaron en la construcción de este documento, y reconocemos su compromiso y dedicación. Tenemos la confianza de que este primer paso constituirá un gran avance para enaltecer la vasta y rica gama de disciplinas, oficios y expresiones que componen las artes escénicas.

ERNESTO OTTONE RAMÍREZ

Ministro Presidente

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| PRINCIPIOS | 14 |
| MARCO NORMATIVO E INSTITUCIONAL | 16 |
| ANTECEDENTES DE LOS SECTORES DE LAS ARTES ESCÉNICAS | 20 |
| A. Artes circenses | 20 |
| B. Danza | 23 |
| C. Teatro | 28 |
| D. Narradores(as) orales y titiriteros | 34 |
| SITUACIÓN ACTUAL DE LAS DISCIPLINAS DE LAS ARTES ESCÉNICAS | 37 |
| A. Formación disciplinaria | 38 |
| B. Creación y producción | 43 |
| C. Exhibición y difusión | 52 |
| D. Internacionalización | 56 |
| E. Financiamiento y accionar público en torno al ciclo de valor de las artes escénicas | 60 |
| F. Participación ciudadana y acceso | 69 |
| G. Educación artístico-cultural y formación | 79 |
| H. Patrimonio cultural | 86 |
| I. Infraestructura y gestión para la práctica de las artes escénicas | 91 |
| J. Institucionalidad cultural, calidad del empleo y legislación | 96 |
| DIAGRAMA DEL SECTOR DE ARTES ESCÉNICAS | 104 |
| ÁMBITOS DE ACCIÓN, OBJETIVOS ESPECÍFICOS, MEDIDAS E INSTITUCIONES RESPONSABLES | 106 |
| PRINCIPALES SIGLAS | 115 |
| ANEXO METODOLÓGICO | 116 |
| SISTEMA DE SEGUIMIENTO Y EVALUACIÓN | 120 |
| GLOSARIO | 122 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 124 |
| SITIOS WEB DE INTERÉS | 127 |

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas los creadores(as) de las artes escénicas, campo que comprende principalmente a las artes circenses, la danza, el teatro, la ópera, los titiriteros y los narradores(as) orales, han desbordado los marcos tradicionales de sus ámbitos, abriéndose a un amplio espectro en el que participan diferentes modelos de creación.¹ Esto implica que los límites de sus lenguajes creativos se hayan vuelto difusos, incluyendo elementos esenciales de cada uno de ellos, como la experimentación entre ficción y realidad, la coexistencia de prácticas contemporáneas y tradicionales, de género, y el productivo diálogo con las tecnologías, los que han influido en una nueva experiencia entre artistas y públicos, materializándose sin anular las especificidades de estos dominios.

Las dinámicas de cruces y desbordamientos que han experimentado el circo, la danza y el teatro —así como otras manifestaciones escénicas— en las últimas décadas en Chile, han hecho más complejo no solo los modelos creativos sino también los ámbitos de formación y de desarrollo metodológico de las pedagogías, los vínculos con la sociedad, la participación, el uso del espacio público, las decisiones respecto de las infraestructuras y el acceso a ellas, los ámbitos de la gestión y lo relacionado con el patrimonio material e inmaterial, lo efímero de lo escénico, los registros que muestran sus vestigios y la institucionalidad, con su correspondiente normativa legal.

Conceptualmente, se refiere a las artes escénicas como un «campo», entendiendo el concepto como lo plantea Pierre Bourdieu,² en tanto espacio que señala la puesta en relevancia de la interacción de diversos agentes que constituye su ecosistema de anclaje. Por su especificidad, el primer anclaje está en ofrecer un «campo de artes vivas», cuyos dominios comparten la creación de espectáculos bajo el imperativo de ser una manifestación en presente de la energía

1 El hecho de que son los mismos creadores(as) los que han ido ampliando los límites está bien documentado en el informe ejecutivo Diagnóstico de Artes Escénicas (DAEE).

2 Pierre Félix Bourdieu, sociólogo francés del Instituto Louis-le-Grand, París.

humana, en co-creación con un espacio/tiempo y un otro, que es el público en iguales condiciones de presencialidad.

El segundo anclaje proviene de que en todos los modelos creativos del campo de las artes escénicas el espacio de encuentro se denomina «escena», en el cual no solo convergen los elementos que actualmente reconocemos en la triada —creador, intérprete y espectador—, sino que se focalizan también dimensiones simbólicas, sociales y técnicas de la larga cadena asociativa de formación/investigación/educación/difusión de saberes y prácticas implicadas.

El sector se encuentra, por lo tanto, ante la configuración de un «campo expandido»³ que, semánticamente, ya no responde a una práctica concreta, sino al concepto de «artes escénicas», el que se ha ido conformando por las exploraciones de los diferentes dominios culturales que lo componen, hasta ofrecer hoy artistas «mixturados», creadores(as) que se dedican a una práctica de lo indistinguible, lo cual hace que su arte sea más transversal, heterogéneo y, a la vez, particular, cristalizando en ello lo pluridisciplinario.⁴ Las artes que constituyen este campo comparten, igualmente, un sistema epistemológico común, basado en búsquedas o investigaciones sobre manifestaciones escénicas conscientes. Sus estudios se caracterizan por relevar procesos comunicativos singulares que les son propios, articulando la síntesis y la integración de otras expresiones artísticas, desde las literarias hasta las plásticas. Sus aportes recuperan narraciones, vocabularios y prácticas, y sistematizan conceptos centrales que configuran campos semánticos que dan practicidad al hacer cultural. Se articulan desde allí principios gnoseológicos,⁵ concebidos como un instrumento fundamental en la

3 La noción de «campo expandido» fue planteada por primera vez en 1978 por Rosalind Krauss, en un contexto de crisis de la representación moderna tradicional que se daba tanto en las disciplinas sociales como en las artísticas.

4 El prefijo pluri es más acertado que lo inter, trans y multi —disciplinario— y da cuenta de una convergencia que produce diferentes transferencias creativas, de conocimiento, técnicas, estilos, etcétera.

5 La gnoseología es una rama de la filosofía centrada en el estudio del conocimiento humano en general, abordando sustancialmente el acto mismo del conocer.

formación integral, tanto en los ámbitos de la educación tradicional como en la formación de ciudadanos, ya que sus prácticas desarrollan competencias comunicativas, sociales, expresivas, creativas o relacionadas con la resolución de problemas y autonomía personal, estimulando la interacción con el medio.

Abordar las artes escénicas como campo, interpela fuertemente la matriz de funcionamiento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), implicando la construcción de una macroárea que se haga cargo de su ciclo cultural completo,⁶ teniendo entre sus principales objetivos la descentralización de su financiamiento, la profesionalización del sector, mejorando estándares de calidad en todos sus procesos, y en las condiciones laborales de sus ejecutantes, la promoción de la asociatividad, el uso de la infraestructura pública para actividades del campo, el fomento de la investigación y la creación vinculada a prácticas culturales de los territorios, y la máxima incorporación de sus dominios en el currículo escolar, metas y objetivos que tienen sus directrices en los principios que rigen estas políticas.

⁶ Formación disciplinaria, investigación, creación, producción, difusión y exhibición, participación y acceso, educación artística, patrimonio, infraestructura, gestión cultural, institucionalidad y legislación. Véase *Diagnóstico de Artes escénicas*.

PRINCIPIOS

Los principios de las políticas culturales corresponden a los criterios que orientan la acción pública en cultura, los que se sustentan en valores asociados al bien común. Estos se presentan como referentes para guiar las distintas estrategias que tengan como propósito posicionar a la cultura en el centro del desarrollo humano. La Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022 suscribe los principios de la Política Nacional de Cultura y prioriza los siguientes:

Acceso a las artes escénicas como derecho ciudadano

Reconocer que las personas y comunidades son creadoras de contenidos, prácticas y obras con representación simbólica y con derecho a participar activamente en el desarrollo cultural de la nación. Por ello es de vital importancia velar por un acceso social y territorial a los bienes, manifestaciones y servicios culturales, a pesar de las dificultades geográficas del país y las desigualdades económicas y culturales.

Salvaguarda de la diversidad cultural, la interculturalidad y la dignidad de todas las identidades

Poner en valor las particularidades identitarias de cada uno de los territorios, a nivel comunal, provincial y regional, con sus culturas mayoritarias, originarias, afrodescendientes y de migrantes, así como generar condiciones para que las diversidades culturales puedan expresarse a través de las artes escénicas.

Reconocimiento del patrimonio cultural y la memoria histórica de las artes escénicas como bien público

Promover el valor de bien simbólico de las artes escénicas y los cuerpos de obras generados desde sus diversos lenguajes y estéticas. Los textos dramáticos, los registros, los utensilios y vestuarios, las escenografías y otros elementos con los cuales se desarrollan los espectáculos, cristalizan el espíritu de la época. Su adecuada preservación aporta con una memoria que activa espacios de reflexión, reconocimiento, construcción y reconstrucción de las identidades locales.

Cumplimiento de los derechos de los creadores(as) y sus cultores

Promover el respeto de sus derechos y de todos quienes trabajan en el campo de las artes escénicas, en todos los ámbitos de su ciclo cultural, tanto en materia de propiedad intelectual como respecto de los derechos laborales consagrados en el ordenamiento jurídico chileno.

MARCO NORMATIVO E INSTITUCIONAL

La aparición de dramaturgos, compañías y espacios teatrales nacionales en los inicios del siglo xx, gatilló la necesidad de contar con una normativa y una institucionalidad especial para las artes escénicas. La primera de estas iniciativas data de 1935, cuando se creó la Dirección Superior del Teatro Nacional,⁷ dotándola de una serie de herramientas para potenciar el desarrollo de este sector particular. Luego, a través del Ministerio de Educación (Mineduc) y la Universidad de Chile, se creó una Escuela de Ballet, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Ballet Nacional Chileno, luego y hacia finales de la década del sesenta, nacen el Ballet Nacional de Danza Contemporánea y la Escuela de Danzas Coreográficas, junto al Ballet Folclórico Nacional (Bafona).

La segunda mitad del siglo xx trajo consigo la proliferación y perfeccionamiento del área, con nuevos lenguajes, técnicas y formas de creación. Esto demandó la adopción de medidas relativas a la situación de los trabajadores(as) del sector⁸ y la inclusión de los conceptos asociados a las artes escénicas en la Ley de Propiedad Intelectual,⁹ dictada en 1970. En dicha ley quedaron expresamente protegidas «las obras dramáticas, dramático musicales y teatrales en general, así como las coreográficas y las pantomímicas, cuyo desarrollo sea fijado por escrito o en otra forma» (Ley n° 17.336, 1970, art. 3 n° 3) y los derechos de autor y conexos¹⁰ asociados. Asimismo, se reglamentó el contrato de representación (Ley n° 17.336, 1970,

7 Ley N° 5.563, que crea la Dirección Superior del Teatro Nacional.

8 Ley n° 15.478, de 1964, que Incorpora al Régimen de Previsión de la Caja de Empleados Particulares a los Actores de Teatro, Cine, Radio y Televisión, Artistas Circenses, Animadores de Marionetas y Títeres, Artistas de Ballet, Cantantes y Coristas, Directores y Ejecutantes de Orquestas, Coreógrafos, Apuntadores, Folkloristas, Traspuntes y Escenógrafos, Autores Teatrales, Libretistas y Compositores.

9 Ley n° 17.336, sobre Propiedad Intelectual.

10 El artículo 5 letra j) identifica como «artista intérprete o ejecutante» al actor, locutor, narrador, declamador, cantante, bailarín, músico o cualquiera otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística o expresiones del folclore.

cap. VII). Ambas normativas —la laboral y la de propiedad intelectual— fueron perfeccionadas más adelante, dictándose en el 2003 un estatuto especial para los las artes y espectáculos que incluyó a los trabajadores(as) escénicos¹¹ y, en el 2008, una protección adicional para los intérpretes de las ejecuciones artísticas fijadas en formato audiovisual.¹²

Después del golpe militar de 1973 se produjo un declive de los proyectos nacionales del sector, los que en la segunda mitad de la década del 70 volvieron a tomar fuerza desde una perspectiva crítica. En este contexto, la Constitución de 1980 garantizó la libertad de creación para dichos proyectos en su artículo 19, número 25, en complemento al derecho a la libertad de expresión contenida en el numeral 12 del mismo artículo, junto con reafirmar la propiedad intelectual de los autores(as) y artistas, intérpretes y ejecutantes, sobre sus obras.

Por su parte, el numeral 10 del artículo 19 de la Constitución estableció el deber del Estado de proteger e incrementar el patrimonio cultural de la nación, en virtud de lo cual se han dictado normas y creado programas de resguardo y fomento de las diversas formas de expresión de la cultura, entre ellas, las artes escénicas. En la misma línea, la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005) plantea como objetivo la preservación e incremento de las prácticas y bienes culturales, en sus distintas formas de expresión y creación, y la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) reitera este compromiso en relación a los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural, y expresamente lo aplica a las «artes del espectáculo» en su artículo 2.2.

¹¹ Ley n° 19.889, que Regula las Condiciones de Trabajo y Contratación de los Trabajadores de Artes y Espectáculos.

¹² Ley n° 20.243, que Establece Normas sobre los Derechos Morales y Patrimoniales de los Intérpretes de las Ejecuciones Artísticas Fijadas en Formato Audiovisual.

En cumplimiento de este mandato constitucional y deber internacional, el CNCA tiene específicamente por objeto «apoyar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura, contribuir a conservar, incrementar y poner al alcance de las personas el patrimonio cultural de la Nación y promover la participación de éstas en la vida cultural del país» (Ley n° 19.891, 2003, art. 2°). Para ello, el CNCA considera una serie de programas especialmente dedicados a la creación y protección de las artes escénicas, tales como las líneas específicas de financiamiento para proyectos del sector en los Fondos Cultura, iniciativas de reconocimiento, de difusión y de resguardo. Cabe destacar aquí los programas como los encuentros coreográficos y el teatro itinerante. Asimismo, muchos proyectos de este sector han sido aprobados en el marco de la Ley de Donaciones Culturales (Ley n° 18.985, 1990, art. 8°).

De entre las disciplinas de las artes escénicas, solo la actividad circense cuenta con una ley específica, vigente desde el año 2003,¹³ pero realmente eficaz solo desde el 2016 con la dictación de su reglamento,¹⁴ que precisó la forma de acreditar el funcionamiento de los circos nacionales y extranjeros y las condiciones de salud, higiene, animales, contratación, beneficios arancelarios y publicidad, entre otros, de las diversas actividades que desarrollan. En este punto, es importante destacar el rol de los municipios, que son, en definitiva, quienes autorizan el establecimiento de los circos en sus territorios, de acuerdo a sus ordenanzas.

En cuanto al régimen tributario, los espectáculos de las artes escénicas que por su calidad artística y cultural cuenten con el auspicio del Mineduc —concedido a través de sus Secretarías Regionales Ministeriales—, pueden acogerse a la franquicia de la Ley sobre Impuesto a las Ventas y Servicios (Decreto Ley n° 825, 1974, artículo 12, letra E, número 1, letra a), que exime del pago del Impuesto al

¹³ Ley n° 20.216, que Establece Normas en Beneficio del Circo Chileno.

¹⁴ Decreto n° 1.424, del Ministerio del Interior y Seguridad Pública, que Aprueba el Reglamento para la Acreditación del Funcionamiento de los Circos Nacionales y Extranjeros.

Valor Agregado (IVA) sobre los ingresos percibidos por concepto de venta de entradas.

Finalmente, cabe recordar en esta breve reseña el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales de Chile, que desde 1993 ha distinguido a creadores(as) e intérpretes de esta disciplina,¹⁵ así como la Ley n° 20.153, que establece el Día Nacional del Teatro.

De esta manera, las artes escénicas han encontrado un reconocimiento en el ordenamiento jurídico e institucional de nuestro país, lo cual ha permitido hacer efectivas mejores condiciones para su creación y preservación. La presente Política Nacional de las Artes Escénicas viene a enfatizar este reconocimiento y a proponer avances normativos e institucionales para el desarrollo del sector en su integridad.

¹⁵ Ley n° 19.169, que Establece Normas para el Otorgamiento de los Premios Nacionales.

ANTECEDENTES DE LOS SECTORES DE LAS ARTES ESCÉNICAS

A continuación se revisan los antecedentes históricos e hitos de mayor relevancia para cada una de las disciplinas que conforman la macroárea de las artes escénicas en Chile.

A. ARTES CIRCENSES

La actividad circense tiene una larga presencia en nuestro país. Llegado a Chile en el siglo XIX, el circo ha mantenido desde entonces una actividad permanente y significativa como parte de la oferta de espectáculos, integrando diversas disciplinas tales como la pantomima, el folclor, e incluso el boxeo, conformándose como un espacio de recreación familiar y social. La historia del circo en Chile ha sido estudiada y difundida en los últimos años, permitiendo reconocer el valor de esta actividad tanto en su ámbito de recreación cultural y artística como en su aporte a la construcción de identidad nacional.

Algunos de los hitos significativos en el desarrollo del circo chileno fueron la llegada de la familia Pacheco a Valparaíso a fines del siglo XIX; la creación del sindicato circense, en 1935; la inauguración del Mausoleo Circense,¹⁶ alrededor del año 1942; la creación, por Enrique Venturino Soto, del circo Las Águilas Humanas, en 1940, cuyas funciones —en las instalaciones del Teatro Caupolicán— marcarían un antes y un después del circo chileno; el convenio entre los circos y la Empresa de los Ferrocarriles del Estado (EFE)¹⁷ que daría un auge a

¹⁶ Ubicado en el Cementerio General de Santiago, fue un hito único en el mundo, donde podía sepultarse a quienes pertenecían al gremio. Véase en Memoria Chilena (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93462.html>).

¹⁷ La Ley n° 12.525, de 1957, otorga una rebaja del 50% en pasajes y fletes a compañías o conjuntos teatrales y circenses que sean calificados como «nacionales o chilenos». Por otra parte la Corporación Sindicato de Trabajadores Circenses accedió a la rebaja tarifaria otorgada por EFE, al tiempo que esta empresa recibía bonificaciones de tarifa (aportes del Fisco) otorgadas por transporte de material de circo. Asimismo, cada una

la actividad en las décadas del cincuenta y del sesenta, con la aparición de nuevas empresas circenses que se instalaron en el entorno inmediato de las estaciones de trenes (Oxman, 2013), actividad que se proyectó durante las décadas del setenta y del ochenta a lo largo de Chile.

Entre los circos que han aportado al patrimonio de este arte, destacan el circo Alondra, de la familia Inostroza, por ser el más antiguo circo vigente y el de mayor continuidad, con 70 años de trabajo ininterrumpido y que hoy se desempeña en la región de La Araucanía; el Konig Circo, de los hermanos Reyes, que recorrió toda América entre las décadas del setenta y del noventa; y el Circo del Tony Caluga, y sus 20 payasos, que en las décadas del setenta y del ochenta logró una empatía profunda con un amplio sector del público a lo largo de todo Chile, convirtiéndose en uno de los referentes populares que aporta esta actividad a la cultura chilena.

En ellos trabajaron y trabajan artistas circenses, como payasos y trapevistas que se han destacado en circuitos internacionales de alta exigencia, como en el Ringling Bros Circus, en la década de los cuarenta, y en el Cirque du Soleil, en la actualidad, siendo distinguidos con importantes galardones de la disciplina a nivel mundial, como el premio Clown de Oro —conseguido en dos ocasiones por los hermanos Farfán durante los ochenta— y el premio Clown de Plata, categoría junior, otorgado a Catalina Palma durante el 2017.

A mediados de la década de los noventa, irrumpió en la escena el Nuevo Circo, movimiento que incorporó procesos de transformación estéticos y sociopolíticos, generando una revisión del espectáculo circense. Con vocación transdisciplinar, desde esta instancia creativa surgieron propuestas de un campo expandido de los lenguajes circenses, incorporando en sus puestas en escena una revisión de los recursos del teatro, de la pantomima y de la danza, con nuevas prácticas y en diálogo con el uso del espacio público (CNCA, 2014b).

de las compañías circenses podía gestionar un convenio con EFE para acceder a rebajas tributarias por transporte de material de circo (Oxman, 2009).

El Nuevo Circo surgió como resultado de diversos sucesos ocurridos en esa década. Sus antecedentes se encuentran en las creaciones del teatro de calle, compañías de teatro que se inspiraron en las dinámicas circenses para sus puestas en escena. La conjunción de la llegada a Chile, desde Canadá, de un programa social¹⁸ que se propuso implementar un proyecto de intervención para niños y jóvenes en situación de vulnerabilidad sustentado en las técnicas del circo, y la participación de dos artistas chilenos venidos del teatro —miembros de una compañía de teatro físico inspirado en la pantomima—, que optaron por el circo, dio inicio a la ONG El Circo del Mundo-Chile, una organización pionera en Chile en levantar un proyecto social, educativo y artístico enfocado en el Nuevo Circo,¹⁹ que constituye hoy un espacio formativo circense profesional.

En 1998, además, se realizó la Primera Convención Nacional de Circo y Arte Callejero en Chile, nacida a partir de la iniciativa de algunos de los participantes de los encuentros de malabarismo realizados en el Parque Forestal, quienes, motivados por las experiencias vividas en convenciones europeas, decidieron replicar este modelo de encuentros circenses en Santiago, los que luego se realizarían en otras regiones del país.²⁰

El Parque Forestal se transformó en el lugar de práctica e intercambio de conocimientos sobre malabarismo y, luego, de otras disciplinas circenses. No solo fue el punto de reunión de una comunidad de jóvenes de diversos orígenes culturales y sociales que tomaron este espacio público como un aula abierta donde aprender, compartir y practicar malabares y circo, sino que también fue el lugar desde el cual surgieron inquietudes e iniciativas que sentaron la base de lo que hoy se conoce como Nuevo Circo.

¹⁸ El programa estaba compuesto por una alianza entre una organización llamada Jeunesse du Monde y la empresa de espectáculo Cirque du Soleil.

¹⁹ Véase mayor información en <http://www.elcircodelmundo.com/>

²⁰ Durante los más de 20 años del Nuevo Circo se han realizado convenciones en distintas ciudades del país, como Casablanca, Los Andes, Punta Arenas y Pícarquín.

Estos fueron los hitos fundacionales de un movimiento de desarrollo explosivo, que generó compañías con un alto nivel técnico y poético. Fue el punto de partida del Nuevo Circo, movimiento que se amplía, tanto territorialmente como en la manera de conducir y abordar esta nueva escena.

B. DANZA

En la danza se observa la concurrencia de distintos estilos, géneros, formatos de creación y composición.²¹ En este ámbito artístico existe una base patrimonial riquísima: desde los bailes de los pueblos originarios —rituales religiosos de carácter sincrético—, las danzas tradicionales y las danzas folclóricas,²² provenientes del mundo popular local y las aportadas por los flujos migratorios, hasta los aportes sistematizados de la danza clásica —no solo occidental—, y los que provienen, cada vez con más fuerza, del contexto contemporáneo y que insertas en el espíritu posmoderno de la época, combinan distintas formas de movilidad, enfoques, técnicas, herramientas, disciplinas, espacios y una relación activa con el público, abriéndose al ámbito de la inclusión y lo terapéutico.

Desde la visita de la Compañía de Ballet de Ana Pavlova, en 1917, la historia de la danza en Chile ha estado marcada por algunos hitos que han conformado su derrotero, siendo vital la creación de instituciones como el Ballet Nacional Chileno (1945), bajo la dirección de su fundador, Ernst Uthoff; el Ballet de Arte Moderno (BAM), en 1959, bajo la dirección de su fundador, Octavio Cintolesi; Aucamán, Ballet Folklórico Nacional (1965), dirigido por Claudio Lobos; el BALCA,

²¹ Véase CNCA, 2010a; CNCA, 2014b; CNCA, 2016, y Cordovez, C., Pérez, S., Cifuentes, M. J., McColl, J. y Gruman, A. (2009).

²² En cuanto al folclor, las transformaciones de sus cultores(as) a partir de los procesos de modernización y urbanización sostenidos durante el siglo pasado, han provocado que hoy este concepto reúna tanto elementos tradicionales como modernos, así como comunidades, autores(as), cultores(as) e investigadores(as), cuyas manifestaciones y prácticas se relacionan y cruzan con el patrimonio, la artesanía, los pueblos originarios, la música y la danza. Desde el CNCA y con la creación del Día de la Cultura Tradicional y Popular cada 15 de septiembre, se acuña ese concepto, manteniendo a la danza folclórica como parte de las artes escénicas.

dependiente del Instituto de Extensión de la Universidad de Chile (1967), bajo la dirección de su fundadora, Malucha Solari; y el Ballet Juventud del Mineduc (1969), dirigido por Hernán Baldrich.

A principio de la década de 1940, la llegada de Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht —quienes habían visitado Chile anteriormente con el Ballet de Kurt Jooss (ocasión donde presentaron la emblemática obra *La mesa verde*)—, marcó lo que sería la formación de la danza profesional a nivel nacional. Durante las siguientes dos décadas, tanto el legado expresionista alemán como el desarrollo del ballet, no perdieron fuerza, sino que, más bien, recobraron vida en importantes figuras de la danza nacional chilena como Malucha Solari, Octavio Cintolesi y Patricio Bunster.

Al iniciarse los setenta, la danza se sumó a las actividades político-culturales de la campaña de Salvador Allende con la creación del Ballet Popular, dirigido por Joan Turner, que realizaba talleres en las poblaciones y promovía el baile en la calle. Luego del golpe militar, muchos maestros y bailarines tuvieron que salir exiliados del país, quedando como única escuela de danza universitaria la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Algunos de los bailarines(as) y creadores(as) que debieron irse al extranjero dedicaron su trabajo a la experimentación artística, siendo los que darían forma a los cimientos de la danza independiente en Chile. La bailarina y coreógrafa Ingerborg Krussel, formó el Teatro Contemporáneo de la Danza y luego, junto a Magaly Rivano, Mario Bugueño y Alejandro Cohen, el grupo Vértice, que unían la danza y el teatro; fusión que continuaría Rivano, en el TEDAT (Taller Experimental de Danza Teatro). A su vez, Sara Vial, con el Taller de Danzas Antiguas, fundado en 1977, también fue una catalizadora de las nuevas generaciones.

Durante los años ochenta, la danza tuvo un rol social y político importante en relación a la necesidad de denuncia, de expresión política y de reivindicación de los imaginarios populares propios de nuestra cultura, combinándose esta arista de la actividad con la técnica expresionista alemana heredada de la compañía de Kurt Jooss. También, algunos núcleos creativos se dedicaron a la creación

desapegada de contenidos ideológicos y propaganda político partidista, principalmente por su estricta vocación a la experimentación artística, como MóBILE, de Hernán Baldrich, lugar de encuentro de artistas de diferentes disciplinas en torno a la danza. El Grupo del Centro, de Gregorio Fassler, es otro ejemplo de laboratorio creativo interdisciplinar de la época, así como Vicky Larraín, marcando la resistencia a toda institucionalidad de la danza, y Gaby Concha, con Danza Ahora.

A principios de los ochenta se creó también Andanzas 1982, un laboratorio que resultó ser una alternativa de creación y de experimentación colectiva y del cual emergieron muchos creadores(as), como Nelson Avilés, Luis Eduardo Araneda, Nury Gutiérrez, Verónica Varas, Alejandro Ramos, Rodrigo Fernández, Luz Condeza, Elizabeth Rodríguez, entre otros, que luego conformarían sus propios colectivos y compañías y, en su mayoría, participaban como intérpretes tanto del Taller de Danzas Antiguas como de la Compañía Espiral 1985. Paralelamente, en Concepción se creó Calaucán que, hasta su cierre el 2007, siguió la línea de creación y resistencia de Bunster y la compañía Espiral. Los contextos políticos de la época y la estrecha relación entre artistas de diferentes disciplinas, generaron la trama necesaria para la conformación de la «danza independiente». Los Encuentros Coreográficos de la Universidad Católica (1985-1993) organizados por Sara Vial, Bárbara Uribe y Luz Marmentini, y los Encuentros de Danza Contemporánea de Las Condes, realizados desde 1988, multiplicaron la capacidad creativa, motivaron a bailarines a experimentar y coreografiar, además de darle un espacio, una tribuna y un reconocimiento.

Durante los noventa, luego del «apagón cultural» y con la recuperación de la democracia, hubo un auge de la danza, impulsado por el surgimiento de compañías y de coreógrafos, durante el cual los creadores(as) comenzaron a tomar riesgos y experimentar con lenguajes diversos, en búsqueda de una identidad coreográfica que los diferenciara. Aportó a esto, la posibilidad de especialización con coreógrafos extranjeros de Francia y EE.UU., las pasantías de jóvenes bailarines y coreógrafos que regresaban a Chile con nuevas miradas sobre lo que era la danza en el resto del mundo, la apertura

de nuevas escuelas y centros de formación, que impulsaban otras formas de moverse y entender el movimiento, además de la aparición de fondos concursables para la creación, como Fondart y los de Fundación Andes.

Algunas de las compañías que se formaron y produjeron obras durante la década de los noventa fueron: en 1987, Pequeña Compañía, de Nury Gutés y Elisa Garrido —luego Gutés formaría una nueva compañía, Silueta de Goss, en 1995; en 1989, Séptima Compañía, formada por Luis Eduardo Araneda y Esteban Peña, uno de los núcleos más prolíferos en términos creativos y que convocó a un gran número de bailarines; en 1991, Compañía Erial y Compañía de Luz Condeza; en 1993, Compañía de Danza Arcis y Compañía de Ree, de Marisol Vargas; en 1994, Colectivo In Situ, de Paulina Mellado —quien luego formaría su compañía homónima—; Compañía Sed Non Sasiata, de Marcela Inostroza; y L.I.F.O., de Bahamondes, Cerda, Brunet y Sazié —luego Cerda creó la Compañía N.N. y, más tarde, en el 2000, junto a Sabina Luna, crearon la Compañía de Danza Contemporánea de la región de Coquimbo. También en 1994, se creó la Compañía de Elizabeth Rodríguez y la Compañía Lluvia Bajo Luna, de Sabat, Romo, Jiménez y Maxwell; en 1995, se formó la Compañía Danzaazul, de Francisca Sazié y José Luis Vidal —que después se llamaría Vórtice—; en 1998, Mundo Moebio, de Rivera, Lepe y Cornejo; en 1999, Núcleo de Autor, de Claudia Vicuña, y Proyecto Experimental, de Mauricio Barahona; en el 2000, Isabel Croxato fundó Abundanza. Algunas de las compañías que se formaron en la época y que se mantienen hasta hoy son Compañía de Danza La Vitrina, creada por Nelson Avilés en 1991 y que en el 2001 pasó a ser el Colectivo de Arte La Vitrina; Otux, de Marcela Ortiz de Zárate, fundada en el extranjero en 1988, y que regresó a Chile en 1997, mismo año en que regresó Rodrigo Fernández y Valentina Pavez con la compañía Danza en Cruz, creada en México en 1994; Generación del Ayer, fundada en 1996 por Rayén Mendez; y Compañía I.D.E.a, establecida en el 2003 por Beatriz Alcalde (Cordovez, Pérez, Cifuentes, McColl, Gruman, 2009).

Asimismo, se multiplicaron los festivales y puntos de encuentros para la danza: en 1991 surgió el Festival de Danza Independiente

del Sinattad; en 1993, el Festival Mundial de Teatro de las Naciones ITI; en 1994 se realizó Abril Danza a Mil y el Festival de Nuevas Tendencias Teatrales; mientras que en 1995 se llevaron a cabo el Encuentro Nacional de las Escuelas de Danza en el Montecarmelo, el Festival de Danza de la CTC y el Festival de Danza del Mercosur. De esta forma, se generó, a su vez, la competencia por el espacio, por el financiamiento y la experimentación inicial, pasando a un proceso de atomización e individualización que distanció a los creadores(as) entre sí. En esta década es importante destacar a la coreógrafa y maestra Carmen Beuchat, quien fue depositaria del movimiento posmodernista de fines de los sesenta y principios de los setenta en Estados Unidos, y que, a su regreso al país, impartió talleres de formación a las nuevas —y no tan nuevas— generaciones de bailarines y coreógrafos chilenos; así como al bailarín y maestro Jaime Jory, que regresó a Chile para potenciar la danza en La Araucanía, fomentando la danza educativa y creando las compañías Dancerías y, luego, Retazos, la que se mantiene hasta hoy. Por otra parte, la visita de Claude Brumachon motivó que un grupo de bailarines formara la Compañía Movimiento, en 1997, organización que fue un ícono de perseverancia y autogestión.

La profesionalización de los agentes del sector de la danza es fruto de la formación iniciada en los años cuarenta con la creación de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, fundada por las tres importantes figuras de la época (Solari, Cintolesi y Bunster). El proceso se vio enriquecido en la década de los ochenta con la fundación del Centro de Danza Espiral, establecido por Patricio Bunster junto a Joan Turner. Ambos habían creado unos años antes la Compañía de Danza Calaucán, mediante la cual realizaron una importante labor de formación, creación y difusión de la danza en la ciudad de Concepción. Adicionalmente, se debe destacar la formación de la Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales-Arcis, dirigida por Malucha Solari, y de la Dancen Escuela, de Karen Connolly, que en el 2012 pasó a ser instituto profesional de artes escénicas, y el centro de formación técnica Estudio Profesor Valero, instituciones que han potenciado la profesionalización de artistas de la danza espectáculo. Se suman, además, la formación en

danza en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano-UAHC, en la Universidad de las Américas-UDLA, en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación-UNIACC, y en el instituto profesional Escuela Moderna de Música y Danza.

Desde inicios del siglo XXI, ha surgido un cambio de imaginario de los artistas, trasladándose el foco de la experimentación a la consolidación de lenguajes propios y a la creación de obras de mayor envergadura escenográfica, así como a la integración de la tecnología como una herramienta creativa, que propone nuevas mixturas y combinaciones. Asimismo, se han ampliado las estrategias de acercamiento entre la danza y la sociedad, surgiendo la danza terapia como un nuevo ámbito.

Luego de la creación del programa de Danza Educativa al interior de la División de Cultura del Mineduc, en 1998, como respuesta a la demanda del sector, especialmente de la danza independiente, fue creada el Área de Danza dentro de esa repartición, la que se mantuvo al establecerse la institucionalidad cultural con la creación del CNCA en el 2003.

C. TEATRO

Los orígenes de la actividad teatral en Chile se remontan a la época de la República, cuando Bernardo O'Higgins construyó la primera sala de teatro del Chile de la Independencia. Para O'Higgins, el teatro era la síntesis de todas las nobles artes reunidas en un solo espectáculo. «Un pueblo que no tiene acceso al arte como hacedor u observador —añadirá— es un pueblo que no tiene alma» (Martinic et. al, 2010, p. 163). El 20 de agosto de 1820, se estrenó en la primera sala de teatro del país la tragedia neoclásica *Catón de Útica*, del autor inglés Joseph Addison (1672-1719), estreno realizado en la «fecha de la partida de la Escuadra Libertadora con destino al Perú, que coincide con el natalicio de don Bernardo» (Martinic et. al, 2010, p. 164).

El desarrollo del teatro continuaría con la llegada, a finales del siglo XIX, de compañías extranjeras a Valparaíso, las cuales programaban giras a lo largo del país, dependiendo de su éxito de público,

visitando ciudades salitreras del norte, ciudades mineras del sur o la capital, impulsando el intercambio y marcando el inicio de un trabajo profesional en esta disciplina. En esta época la ciudad de Santiago contaba con seis salas de teatro y algunas carpas que se instalaban en época de verano, utilizadas para exhibir los espectáculos. Algunos hitos importantes para la actividad fueron el nacimiento de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, en 1915, y la creación de la Compañía Dramática Chilena, en 1917; los integrantes de ambas agrupaciones siguieron los pasos de las compañías españolas en cuanto a su forma de funcionar. Este periodo fue conocido como la «Época de Oro del Teatro chileno», debido a la profesionalización del teatro, a las numerosas giras por el país y, en consecuencia, por el gran movimiento teatral que se generó.

La aparición, y posterior consolidación de los teatros universitarios, facilitó el fortalecimiento de la actividad teatral profesional. El trabajo realizado por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile —fundado por Pedro de la Barra, Héctor del Campo y José Ricardo Morales en 1941—, estuvo enfocado en la creación de obras, la formación de profesionales y la difusión de la actividad. Las visiones que guiaron esta nueva etapa del teatro chileno fueron la difusión del teatro clásico y moderno, la formación de un teatro-escuela, la creación de un ambiente teatral y la presentación de nuevos valores. Posteriormente, surgiría el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943), el que, ante las visiones expuestas por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile —cruzadas por las problemáticas sociales del país—, realzó elementos de la identidad nacional, opción reflejada, por ejemplo, en *La pérgola de las flores* (1960), de Isidora Aguirre. En los siguientes veinte años, el teatro también se extendió a regiones, consolidando la creación nacional con la fundación del Teatro de la Universidad de Concepción, en 1945 —a cargo de artistas como Gustavo Meza y Pedro Siena, entre otros—; la creación del grupo de teatro ATEVA, destacado por impulsar el desarrollo de nuevos lenguajes en Valparaíso; y el Teatro de la Universidad de Antofagasta, en 1964, posteriormente llamado Teatro de la Universidad de Chile, sede Antofagasta. Todo este movimiento universitario impulsó la profesionalización y modernización del sector,

a través de la formación de actores y actrices, la conformación de elencos y la participación sistemática de técnicos y autores, generando programaciones que apoyaron la reflexión, la investigación y la difusión de la actividad teatral.

Gracias a los teatros universitarios, se inició un crecimiento sostenido en la creación y producción de obras. Sin embargo, aún quedaba una deuda con la formación de públicos, a raíz de lo cual surgieron el Festival de Teatro Universitario Obrero de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Festival Regional de Teatro Popular, ambos con la finalidad de crear nuevas audiencias para las producciones teatrales.

A partir del año 1948 surgieron con mucha fuerza las denominadas «compañías emergentes», agrupaciones independientes que se autofinanciaban y que lograron subsistir a las demandas debido a la popularidad de sus actores, lo que les permitía llenar sus salas y generar un alto índice de taquilla. «Las compañías más relevantes operantes desde 1948 hasta 1988, época en la que aparece una más renovada generación, y que contribuyeron a formar el movimiento teatral, cultural, social y político en el que se desarrollaron, y que desarrollaron lenguajes novedosos y tuvieron realizaciones importantes para el teatro chileno, fueron: Mimos de Noisvander, Teatro Ictus, Asociación Teatral de Valparaíso (ATEVA), Teatro El Caracol (Concepción), Compañía de los Cuatro, Teatro Aleph, El Túnel, Compañía Tomás Vidiella, Teatro El Ángel, Teatro Imagen, Compañía de Teatro el Riel, Teatro La Feria, Taller de Investigación Teatral (T.I.T.), Compañía de Los Comediantes, Teatro Independiente de los Actores de Rancagua (TIARA), Teatro de Cámara, Teatro Urbano Contemporáneo (TE.U.CO.), Teatro Popular El Telón, Nuevo Grupo» (ChileEscena, s. f.).

Durante el inicio de la década de los setenta, en el contexto del gobierno de la Unidad Popular, el teatro se tornó cada vez más una herramienta de difusión social que destacó por compañías que manejaban un profundo discurso ideológico. Sin embargo, con posterioridad al golpe militar y durante la segunda mitad de esa década, varias de las compañías independientes de la época,

así como miembros significativos de los elencos estables que se habían configurado, tuvieron que salir al exilio o pasar a la clandestinidad, fisurándose la cultura teatral que se había generado. Esta fisura, no obstante, en ningún caso hizo que desapareciera la actividad teatral sino, más bien, hizo surgir el ingenio para seguir, desde las tablas, con un discurso coherente con los tiempos. Según Alejandro Sieveking y Bélgica Castro, se calcula que un 25% de los teatristas nacionales se autoexiliaron en esa época, incluyendo la Compañía de los Cuatro y el Teatro Aleph en 1979, entre otros.

A pesar de ello, durante los primeros años del golpe militar, surgió un movimiento de teatro independiente autogestionado de resistencia a la dictadura, que abordó temas como las relaciones humanas, la crisis política, económica y, principalmente, la violencia, con un lenguaje indirecto, lleno de sugerencias y humor negro. En estos grupos podemos encontrar a Jorge Díaz, Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra, al Teatro Imagen y a Alfredo Castro, entre otros. Sin importar la presión sobre el medio, continuaron organizándose compañías con aspiraciones profesionales y capacidad de levantar en escena temáticas sociales y políticas indispensables en aquella coyuntura. Fue así que se generó una política de democratización cultural cuyo principal objetivo era llegar a la mayor cantidad de espectadores(as) en el territorio nacional y de esta manera formar nuevos públicos, lo que terminó por cumplir un rol docente, un aporte al desarrollo del teatro escolar en todas las regiones donde estuvieron presentes.

Un ejemplo de ello fue el programa de extensión cultural El Teatro Itinerante, una compañía fundada por Eugenio Dittborn, decano de la Facultad de Artes y director del Centro de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el año 1977. Dittborn propuso a Fernando González como director, reconociendo y sus logros artísticos y su talento creativo. Esta compañía pretendía trabajar un teatro más experimental, donde la investigación creativa fuera el eje de la dirección escénica, con énfasis en el lenguaje corporal y visual. Para llevar a cabo esta propuesta de investigación, González convocó un elenco juvenil, algunos recién egresados, con el fin de acercar este nuevo lenguaje al público, formado principalmente por estudiantes

y habitantes de regiones del país, quienes en muchos casos nunca habían visto una obra de teatro. Este elenco estuvo compuesto por egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, entre ellos Alfredo Castro, Aldo Parodi, Norma Ortiz, y donde las adaptaciones dramáticas de los textos eran realizadas por el propio Fernando González y Gastón Von DemBussche, con el apoyo en la asistencia de dirección y en lo coreográfico de Andrés Pérez. Cabe señalar que todas las obras debían ser aprobadas por los representantes que la Junta Militar designaba (sus esposas en algunos casos), lo que permitió generar estrategias creativas que permitieran que los discursos políticos fueran abordados a través del humor y la ironía.

En los años ochenta el teatro chileno se masificó e intensificó en todo el territorio, con una positiva recepción del público; ejemplo de ello es la compañía de teatro La Troppa, formada en 1987. Un factor de alto impacto en ese contexto fue el comienzo del retorno de los artistas que venían del exilio, generando un intercambio de experiencias potente y significativo para el teatro chileno. El regreso de figuras como Andrés Pérez y El Gran Circo Teatro, Ramón Griffero, El Trolley y la Compañía de Teatro del Fin de Siglo, Mauricio Celedón y el Teatro del Silencio, Alfredo Castro y el Teatro La Memoria, entre otros, ayudó a diversificar los contenidos y a experimentar aún más.

A partir de los años noventa,²³ y con el retorno de la democracia, el teatro extendió su actividad de la mano de artistas que, con gran ímpetu, renovaron la escena teatral, generando un movimiento independiente que buscó nuevos desafíos en lo artístico, condición que se mantiene hasta la actualidad.

Desde la institucionalidad cultural se impulsaron programas como la Muestra Nacional de Dramaturgia (1994), espacio de fomento a la creación contemporánea que rescata la escritura dramática nacional, en el que han destacado dramaturgos como Marcelo Sánchez, Benjamín Galemiri, Juan Claudio Burgos, Benito Escobar, Alejandro

²³ Nacen en estos años las compañías Teatro La Puerta, rko Fábrica de Sueños, Equilibrio Precario, La Patogallina, La Trompeta, Teatro La Maria y Tryo Teatro Banda, las que se mantienen vigentes hasta hoy.

Moreno, Rolando Jara, Mauricio Barría, Eduardo Pavez, Tomás Henríquez, Guillermo Calderón, y las dramaturgas Manuela Infante, Karen Bauer, Alejandra Costamagna, Nona Fernández, Lucía de la Maza, Leyla Selman, Carla Zuñiga, Isidora Stevenson, Ana Corbalán, entre otras.

Desde el punto de vista conceptual, este núcleo creativo respondía a los preceptos del teatro posmoderno, lo que implica una desestructuración del lenguaje y conlleva la participación de realizadores(as) que desdibujan las fronteras de especialidades al intervenir como actores, directores, músicos, técnicos y dramaturgos, desde aportes transversales y al unísono en el montaje. De allí el auge del «meta-teatro», expresión de una narrativa en la que el espectador asiste a espectáculos en los que se hace constar, del modo más expresivo, el conjunto de los recursos y referentes formales que lo constituyen. El aporte sustancial de los diferentes artistas que componen a la obra ha permitido también el deslizamiento de los géneros, ofreciendo puestas en escena en las que el protagonismo, por momentos, lo puede tomar la música, la plena visualidad (con medios plásticos y/o audiovisuales), o roles actorales en lo que coexisten sin conflictos, los recursos clásicos del teatro, con la *performance*, el circo, la danza, la pantomima y todo recurso físico.

Este ambiente da cuenta de la hibridez de lenguajes presente en obras surgidas de talentos mixturados como los del dramaturgo Guillermo Calderón (*Neva, Diciembre, Villa + Discurso y Mateluna*), o de compañías como Teatro de Chile (Manuela Infante), Los Contadores Auditores (Juan Andrés Rivera y Felipe Olivares), Teatro La María (Alexis Moreno), Compañía de Teatro la Mona Ilustre (Miguel Bregante), La Niña Horrible (Javier Casanga), La Laura Palmer (Italo Gallardo), Antimétodo (Ana Luz Ormazábal), Colectivo CTM (Ignacio Tolorza), Tercer Abstracto (David Atencio), La Patriótico Interesante (Ignacio Achurra), Geografía Teatral (Tomas Espinosa), Colectivo Makina Dos (Ámala Saint-Pierre), Teatro La Mala Clase (Aliocha de la Sotta), Compañía Aranwa y Compañía Teatro de Ocasión (ambas con enfoque en el teatro de primera infancia), y Cuerpo Indisciplinado (Ebana Garín), entre otros.

La historia del teatro que hoy conocemos, es la historia de las compañías y los colectivos que lo configuraron, lo que nos hace reflexionar en torno a la importancia de conocer nuestra memoria artística escénica y su aporte al país, de la mano de los mismos creadores.

D. NARRADORES(AS) ORALES Y TITIRITEROS

Otro ámbito del campo de las artes escénicas son los narradores(as) orales y los titiriteros. Los datos relacionados son escasos, por lo que será fundamental promover estudios y catastros del sector para contar con fuentes confiables y relevantes.

La narración oral es una práctica artística de origen ancestral vinculada directamente a la expresión más primigenia, la palabra. En Chile, quienes cultivan este arte acuñaron para sí, en el 2015, el nombre de narradores(as) orales —privilegiándolo sobre otros como cuenta cuentos o contadores(as) de historias—. En sus representaciones, funciones o espectáculos, estos artistas interconectan en vivo al narrador con el público y con lo narrado. En la cultura chilena los referentes de pueblos originarios, en cuyas culturas la oralidad figura como la matriz de sus sistemas de conocimientos. Es a través de las narraciones orales en sus distintos formatos y géneros, como las lenguas y demás expresiones culturales indígenas que han sido transmitidas de generación en generación. Para el caso mapuche, entre otras especializaciones, existe la figura del *wewpife*, el *epewtufe*, el *zungutufe*, que son narradores(as) tradicionales que portan en su memoria la sabiduría de su pueblo.

Se puede definir su quehacer creativo como una forma expresiva ejercida por un narrador(a) que, desde el uso estético de la palabra, la voz y el gesto evocador, se nutre de la tradición manifestada en mitos, leyendas, cuentos, relatos urbanos, rurales, cuentos de autor, adivinanzas, refranes y otras formas que sustentan la riqueza del patrimonio oral y escrito de la humanidad.

Los tipos de narradores(as) orales que actualmente reconocemos son: narradores(as) orales escénicos (instancia de arte moderno), tradicionales o naturales, e instrumentales (utilizan narraciones para un fin específico, como arte terapia, desbloquear a pacientes en psicología, alfabetización de inmigrantes, etcétera).

En sus espectáculos, los artistas narran oralmente historias verdaderas, ficticias o simbólicas, todas rescatadas de la tradición oral o escrita. Algunas formas de la oralidad (cuentos, mitos, leyendas, canciones, adivinanzas, dichos y refranes) constituyen un imaginario colectivo que se enraíza en lo que Unesco ha denominado patrimonio cultural inmaterial. Tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo, el patrimonio cultural inmaterial no solo incluye tradiciones heredadas del pasado, sino también usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de diversos grupos culturales. El patrimonio cultural inmaterial solo puede serlo si es reconocido como tal por las comunidades, grupos o individuos que lo crean, mantienen y transmiten, es decir si está basado en la comunidad; sin este reconocimiento, nadie puede decidir por ellos que una expresión o un uso determinado forma parte de su patrimonio.²⁴

Los titiriteros, por su parte, sustentan la especialidad de su arte en el hecho de que, desde el punto de vista de su creación, el centro de su discurso es un objeto, siendo este el que habla/actúa. Su historia, vinculada a las diferentes formas de manipulación artística de objetos, cruza transversalmente la cultura occidental, puesto que ya se encontraban presentes en el mundo griego, como da cuenta Charles Magnin en su famosa *Histoire des marionnettes* (1852).

La esencia de las lógicas creativas de los titiriteros y titiriteras, se definen desde el aceptar este arte como una investigación y práctica permanente en la figura de un objeto, que será animado. En él se centra el espectáculo.

²⁴ Véase <http://www.mecd.gob.es/patrimonioinmaterial/unesco-patrimonio-inmaterial.htm>

Esta relación artista/objeto en su práctica creativa, interconecta a sus cultores(as) fuertemente con el ámbito de las artes visuales y la artesanía, puesto que cada titiritero y titiritera crea sus propios muñecos, por lo que es habitual que tengan un espacio de taller. Para la representación escénica (funciones, en su léxico), se construye un soporte —el teatrino—, generalmente realizado en sus propios talleres, el que va desde el uso de sistemas sofisticados hasta simples mesas, imprescindibles para la manipulación de algunas categorías de muñecos.

SITUACIÓN ACTUAL DE LAS DISCIPLINAS DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Uno de los principales desafíos para el campo de las artes escénicas está relacionado con la posibilidad del diseño e implementación de políticas públicas, puesto que su dinámica interna es cada vez más transversal y heterogénea, manteniendo al mismo tiempo particularidades y diferencias entre cada uno de los dominios que lo componen y los territorios en donde se originan.

Con el objetivo de tener una visión del ciclo cultural completo de las artes escénicas²⁵, este diagnóstico considera información sistematizada y aspectos relativos a la formación disciplinaria, la investigación, la creación, producción, difusión y exhibición, la participación y el acceso, la educación artística, el patrimonio, la infraestructura, la gestión cultural, la institucionalidad y la legislación relacionada con el circo, la danza y el teatro —estos dos últimos, partícipes de las políticas públicas 2010-2015—, utilizando información recabada en instancias institucionales así como en 15 encuentros regionales y en dos encuentros nacionales realizados con artistas de los diferentes dominios culturales.²⁶

Además, se aborda un estado del arte de los narradores(as) orales y de los titiriteros a partir de información obtenida, fundamentalmente,

²⁵ En una mirada de conjunto, el análisis agrupado de los dominios del *Catastro de Artes Escénicas* (Reyes, 2015) reconoce la existencia de 1.738 compañías, asociaciones y espacios para las artes escénicas; de estas, un 15,4% pertenece a circo, un 23% a danza y un 49% corresponde al teatro. Un 12,6% pertenece a otros dominios de las artes escénicas (en los cuales están titiriteros y narradores(as) orales, aun cuando falta desagregar estas cifras). La actividad se concentra principalmente en la región Metropolitana, con un 65%, mientras que un 27,9% corresponde a regiones y solo un 2,4% aparecían como residentes en el extranjero al momento de la medición.

²⁶ Encuentros participativos regionales 2016-2017, Coloquio Internacional de Artes Circenses 2016, y Seminario Internacional de Políticas Culturales para las Artes Escénicas 2017.

de las agrupaciones artísticas correspondientes, así como de estudios, tanto cuantitativos como cualitativos, provenientes de la institucionalidad pública y de organismos privados.²⁷

A. FORMACIÓN DISCIPLINARIA

En cada dominio se observan importantes diferencias en relación a la formación disciplinaria, existiendo también diferencias en las estructuras y orgánicas de formación entre géneros de una misma disciplina.

En el circo tradicional, por ejemplo, la formación de artistas se encuentra estructurada dentro de una dinámica grupal y esencialmente familiar, alejada de centros de formación, debido a la inexistencia de espacios formativos con el nivel técnico necesario para la disciplina tradicional, a excepción de los centros deportivos dedicados a la gimnasia artística.²⁸

En el caso del Nuevo Circo, en tanto, hay algunos centros de formación que son validados por el propio sector, los que, sin embargo, no cuentan con el reconocimiento del Mineduc (CNCA, 2013a). Se destaca la Escuela de Artes Circenses de El Circo del Mundo Chile, que desde el 2015 cuenta con el patrocinio del Mineduc,²⁹ cuya malla curricular está aprobada además por la Federación Mundial de Escuelas de Circo (Fedec); desde el 2016, la Escuela está conformada como OTEC, por lo que entrega transferencias y certificaciones en el área de Nuevo Circo y circo social.

Es relevante dar cuenta de la ausencia de espacios de formación temprana en circo, los que se tornan necesarios para lograr un óptimo

²⁷ Véase la bibliografía.

²⁸ Desde el circo tradicional, una iniciativa que destaca es la Escuela de Circo Los Tachuelas, que funciona en la comuna de La Cisterna y busca contribuir al desarrollo de niños en riesgo social, proporcionándoles una alternativa de vida, dándoles incluso la oportunidad de volverse profesionales de las artes circenses si lo eligen como una opción, con el compromiso y rigor que el oficio requiere.

²⁹ Decreto n° 174, del 10 de marzo del 2015.

desarrollo en la disciplina. En efecto, en los años noventa solo funcionaba la Escuela de Circo del padre Gregorio Sánchez, en la comuna de Lampa, un internado educacional patrocinado y auspiciado por el Sindicato Circense de Chile, donde se enseñaban educación básica y técnica circense, cuyo profesor era Julio Romero (Sello de Excelencia CNCA 2105), y entre los años 2004 y 2005 se estableció otra iniciativa de formación que fue la Academia Circense de Independencia, creada con la ayuda del Área de Teatro de la Universidad La República, la que se mantuvo activa por pocos años. Fue una organización sin fines de lucro, con una directiva compuesta por Julio Romero, Juan Cedeño, Julio Vázquez y Leonardo Valle, ubicada en la sede del teatro de la Universidad La República en el Hospital San José, en la comuna de Independencia.

Asimismo, instancias que hoy están siendo utilizadas para formación no estarían formalmente catastradas, encontrándose al margen del sistema educacional chileno, lo que determina la imposibilidad de especialización en la materia y la existencia de una demanda de formación que aún no es cubierta por el sistema educativo nacional (CNCA, 2014b).

En el ámbito de la danza, aun cuando se visibiliza la primacía de estudios no universitarios entre quienes están ligados a la disciplina, según el *Catastro de la Danza* (CNCA, 2012a), el 31,5% de los encuestados declaró haber estudiado en alguna universidad, lo que demuestra que, a pesar de las bajas oportunidades de formación, es significativa la participación en la educación formal.

Un punto crítico vinculado a la formación de danza en Chile lo constituye la concentración de la oferta formativa en la región Metropolitana, donde según el Sistema de Información de Educación Superior del Mineduc 2016, se sitúan las tres universidades, el instituto profesional y el centro de formación técnica que imparten carreras ligadas a la disciplina —se agrega el Instituto Profesional de Artes Escénicas Karen Connolly, que imparte la carrera profesional de Interpretación en Danza con menciones en Jazz Contemporáneo y Tap, y en Teatro Musical, aunque este instituto no forma parte de la

base de datos de SIES (Mineduc 2016)—. Aun cuando en estos espacios formativos existe la mención en coreografía y pedagogía o profesor especializado en danza, terapia corporal y danza espectáculo, la principal orientación se mantiene en la formación de intérpretes de danza.

Adicionalmente, la concentración y centralización de la educación de la danza, hace que en varias regiones se hayan desarrollado formas de capacitación, entrenamiento, especialización y perfeccionamiento alternativos. Existen, además, múltiples academias no formales, que no cuentan con reconocimiento formativo ni regularización, orientadas fundamentalmente a un público escolar y de aficionados a la danza (CNCA, 2016a), pero que cumplen un rol importante en la formación de bailarines en regiones. Se destaca que estas instituciones no se encuentran catastradas, reconociendo la necesidad de registrarlas.

Es relevante la carencia de escuelas formales de formación temprana, fundamentales para lograr la profesionalización de los intérpretes, especialmente en las técnicas clásica y moderna o contemporánea. La formación clásica o académica (ballet clásico) solo se imparte en el país en la Escuela de Ballet Municipal de Santiago, Ópera Nacional de Chile. Su plan formativo tiene una primera etapa de cuatro años de duración, correspondiente a la introducción al estudio de la carrera de bailarín(a) profesional, y comienza a los diez años de edad y se prolonga por ocho años de estudios.³⁰ Sin embargo, esta escuela no se encuentra reconocida y, por lo tanto, no otorga una certificación profesional, a pesar de contar con una extensa trayectoria formativa.

En cuanto al teatro, las carreras universitarias de pregrado forman profesionales enfocados en actuación teatral, existiendo una sola carrera de diseño teatral.³¹ Tal como indica el *Mapeo de Industrias Culturales* (CNCA, 2014b), aún no existen instancias formales a nivel de pregrado que formen de manera exclusiva dramaturgos(as),

³⁰ Véase <http://www.municipal.cl/page/escuela-de-ballet-del-teatro-municipal>.

³¹ Licenciatura en Artes, con mención en Diseño Teatral, de la Universidad de Chile.

directores(as) teatrales u otras especialidades del medio. Destacan, sin embargo, especializaciones como las propuestas por la Universidad de Chile, que cuenta con un magíster con mención en Dirección Teatral, la Universidad de Valparaíso, que ofrece el título profesional de Actor/Actriz y la licenciatura en Teatro con Mención en Didáctica Teatral, Dirección Teatral, Dramaturgia o Producción Teatral, y por la Pontificia Universidad Católica de Chile, cuya carrera de teatro permite a los estudiantes optar al grado en magíster o doctorado en Estudios y Prácticas Teatrales.

Según el Sistema de Información de Educación Superior del Mineduc 2016, la concentración de carreras de teatro es del 85% en la región Metropolitana, donde se ubican 17 de las 20 carreras existentes. El otro 15% de las carreras de teatro se encuentra en Valparaíso, con tres carreras. Cabe destacar que en Antofagasta existe la carrera de Artes Escénicas, la que daría una formación de carácter transversal a las disciplinas. Del total de carreras mencionadas, 14 se imparten en universidades y siete en institutos técnico profesionales.

Las academias de actuación han sido un espacio importante de formación de actores y actrices en la tradición nacional, existiendo escuelas reconocidas históricamente en el circuito teatral chileno, las que no se encuentran catastradas, reconociéndose la necesidad de registrarlas y ponerlas en valor. Estas escuelas son independientes y no se encuentran al alero de institutos ni universidades; cuentan en cambio, con la figura de un maestro que guía el proceso de formación actoral en conjunto con un grupo de docentes, aunque no cuentan con un título profesional validado por el Mineduc y sus egresados ven limitadas sus posibilidades de perfeccionamiento mediante la formación de postgrado. A pesar de que muchas de ellas cuentan con una reconocida trayectoria, se ven enfrentadas a crisis económicas, pues al no ofrecer títulos no pueden acceder a beneficios que sí poseen las universidades o institutos profesionales, lo que ha llevado en algunos casos a evaluar su continuidad (CNCA, 2014a).³²

³² Algunos actores y actrices que han egresado de estas academias han revalidado sus títulos en las universidades a través de programas especiales de titulación (PET) (CNCA, 2016d); en la actualidad, el único de este tipo existente es el programa en Artes Escénicas de la Universidad Mayor.

El teatro comunitario, en tanto, desarrolla procesos formativos alternativos, destacándose, por ejemplo, la consolidación de la Escuela Latinoamericana de Teatro Popular (ELATEP), de la Fundación Entepola, que realiza talleres artísticos para la comunidad con intercambios internacionales a lo largo de todo el año,³³ o el Seminario de Pedagogía Teatral y Acción Social de la misma fundación.

En todos los casos, la formación pedagógica para los cultores(as) de las artes escénicas es escasa, dificultando la posibilidad de ampliación de sus oportunidades profesionales; solo en el caso de la danza, además de la interpretación, existen titulaciones con la mención de pedagogía y coreografía; actualmente, teatro cuenta con un diplomado enfocado en la pedagogía teatral, el de la Pontificia Universidad Católica de Chile.³⁴

Es importante destacar que en cada uno de los dominios de artes escénicas participan una serie de agentes (directores(as), dramaturgos(as), coreógrafos(as), diseñadores(as) escénicos, técnicos(as), productores(as) y gestores(as), entre otros), todos ellos con necesidades de formación y competencias distintas, lo que hace que la escasa especialización de posgrado se encuentre en una situación crítica, aún más dado que este tipo de formación sigue los patrones de centralización.

Existe un único programa de doctorado vigente enfocado en las artes escénicas, ofrecido por la Pontificia Universidad Católica de Chile: el doctorado en Artes, el que cuenta con acreditación, permitiendo postular a fondos concursables de becas tanto del CNCA como a los que ofrece el Conicyt (CNCA, 2016a).

Dado lo anterior, se puede visualizar que un punto crítico en relación al desarrollo de las artes escénicas en Chile se encuentra vinculado a la escasez de oportunidades de formación profesional de sus disciplinas, evidenciándose como una problemática en los encuentros participativos regionales los escasos centros educacionales que impartan docencia para la cadena de valor completa, por un lado, y el centralismo que existe en dicha oferta académica, por otro.

³³ Véase <http://www.fundacionentepola.org/areas-de-desarrollo/festival-entepola/>

³⁴ Véase <http://www.educacioncontinua.uc.cl/24032-ficha-diplomado-en-pedagogia-teatral>

Estos antecedentes dan cuenta de la falta de mirada a mediano y largo plazo en la formación continua de las artes escénicas a nivel nacional, situación que refleja un panorama, calificado por los asistentes al proceso participativo como insuficiente, tanto a nivel de pregrado como de posgrado. Estas falencias buscan ser cubiertas por la emergencia de nuevas escuelas y academias de las distintas disciplinas, las que, sin embargo, no cuentan con regulación ni certificación que las avale u otorgue garantías respecto a su funcionamiento. Asimismo, en áreas como el circo tradicional, la narración oral, el teatro de objeto y la danza folclórica, se percibe tensión entre la formación profesional y aquella tradicional, no reconocida desde lo institucional, sino que toma como base la transmisión de saberes.

B. CREACIÓN Y PRODUCCIÓN

En el caso del circo se observa como uno de sus rasgos más característicos su vinculación a lo popular, generando obras de participación transversal y social, en las que se observa, además, un cierto rechazo a la producción artística abstracta y de difícil interpretación para el público.

Los montajes de las artes circenses operan mediante el despliegue de rutinas específicas que demandan especialización y entrenamiento, con un componente de riesgo asociado a su puesta en escena. De esta manera, se generan obras artísticas dotadas de una cierta singularidad, que se pueden observar en ese espacio y no en otro, y están muy asociadas al conocimiento y destreza del artista, los que generan sorpresa, admiración y entretenimiento en la audiencia. Si bien existe la figura del director, la creación de la obra generalmente es un proceso colectivo, idea transversal para las artes escénicas. Tanto al interior de las familias de tradición circense y sus compañías de circo, como en los colectivos y grupos ligados al Nuevo Circo, la producción se ejecuta en base al despliegue de grupos de personas, con diversas especialidades y distintos recursos.

El circo tradicional y el Nuevo Circo responden a hechos históricos diferentes y su desarrollo también devela diferenciaciones

importantes en la manera de funcionar, lo que se refleja en los fines que persiguen. El circo tradicional opera como empresa esencialmente familiar, cuya ocupación diaria está relacionada con el funcionamiento circense, el que implica un desplazamiento en el territorio nacional y a nivel internacional, siendo la transhumancia uno de sus aspectos constitutivos (Oxman, 2009; Lasbinat, 2014). Su acto creativo está, por lo tanto, inserto en la itinerancia, funcionamiento cíclico que forma parte de una identidad cultural que lo diferencia de lo puramente escénico. Sus espectáculos tienen un sello hereditario que se renueva en la transmisión de saberes, incorporando en este arte el valor patrimonial de la propia creación. Su quehacer creativo se orienta a la conservación y difusión de conocimientos cultivados por grupos de artistas, quienes poseen en su conjunto una nutrida base de habilidades y rutinas.

Por otra parte, el Nuevo Circo presenta una tendencia a funcionar dentro de organizaciones menos jerárquicas en las cuales la relación de subordinación y dependencia laboral se presenta en menor medida —si se comparan a las del circo tradicional—, con una marcada búsqueda de experimentación artística. Sus objetivos son, en una primera etapa, abocarse a la creación de obras, números circenses e intervenciones artísticas, y, en una segunda etapa, estos proyectos artísticos abordan propósitos de comercialización buscando generar ingresos económicos.

En el caso del circo tradicional coexisten las empresas de circo y los artistas independientes. Los exponentes de la corriente tradicional se desempeñan en un 83% en empresas de circo, con las formalidades y jerarquías propias del funcionamiento empresarial (CNCA, 2014a). En el Nuevo Circo las empresas circenses son prácticamente inexistentes y predominan, en cambio, agrupaciones sin personalidad jurídica (44,5%) y compañías con personalidad jurídica (30,4%).³⁵ En estas, los vínculos entre las partes no se dan necesariamente en términos laborales de empleador-trabajador sino que responden más a instancias cooperativas. Esta diferencia en las jerarquías lleva consigo una mayor proporción de trabajadores(as) por cuenta propia en el caso del Nuevo Circo.

35 El *Catastro de Arte Circense Chileno* encuestó a 200 exponentes del circo tradicional y a 300 del Nuevo Circo. Los datos del análisis indican que en el caso del circo tradicional coexisten las empresas de circo y los artistas independientes.

Destaca el hecho de que esta actividad ha logrado llegar a los lugares más remotos del territorio chileno, rompiendo con la fuerte centralización que siempre ha mostrado la oferta escénica local en lo artístico.

El lenguaje de este arte se ha instalado en el imaginario nacional, al alero de una actividad de permanente itinerancia, que comprende en la actualidad más de 100 circos, con sus respectivas carpas, desplazándose al mismo tiempo por Chile.³⁶

En cuanto a la danza, así como para todos los dominios de las artes escénicas, la representación siempre ocurre frente a un público. Sin embargo, los ámbitos en que la danza se desarrolla en la actualidad son heterogéneos y dan lugar a productos escénicos de diversas naturalezas, insertos en distintos contextos.

El conjunto de propuestas dancísticas posee una variedad que va desde espectáculos de carácter formal, como el ballet clásico, hasta puestas en escena en distintos formatos que involucran al público —como la danza contemporánea—, representaciones con énfasis local —como las danzas folclóricas—, las danzas callejeras —con incorporación del espacio público y actividades cívicas—, prácticas comunitarias de bailes populares, proyectos de masificación de la danza y espectáculos en medios como la televisión (CNCA, 2014b).

En todas las disciplinas de las artes escénicas, pero en particular en la danza, la etapa de creación ocurre como fruto del trabajo de profesionales independientes, colectivos y agrupaciones o compañías de danza, necesariamente, a un proceso de investigación que genera el insumo para la posterior elaboración coreográfica. La puesta en escena de esta creación se vincula y se retroalimenta de los diseñadores(as) escénicos, iluminadores(as) y vestuaristas, y en su producción intervienen, además, técnicos y productores(as). En la danza independiente se subraya la existencia de artistas-gestores(as) que realizan múltiples roles dentro de la creación y la producción.

³⁶ Según la Asociación Gremial de Empresarios de Artistas Circenses de Chile, que reúne a 120 circos, se utiliza el término circo para referir a empresas y evitar confusión con el término compañía, propia del ámbito escénico de la danza, el teatro y el Nuevo Circo.

Por otro lado, tiende a darse una modalidad creativa en la producción interdisciplinaria, particularmente en el campo de la danza contemporánea, que genera nuevos y complejos vínculos en el ecosistema de producciones que podrían potenciar las sinergias creadoras y distribuidoras de las obras.

En términos de organización, las compañías de danza son la forma de agrupación más frecuente para los artistas de la danza; en ellas conviven director, coreógrafo, bailarines, y gestores-productores, los que desarrollan los procesos de investigación, creación coreográfica y producción de la obra artística. El *Catastro de la Danza*, último instrumento de caracterización del sector aplicado por el CNCA contabilizó al 2012 a 1.691 personas dedicadas a la danza en Chile, de los que una gran mayoría eran mujeres (75%), tenían 45 años o menos (84%) y residían en la región Metropolitana (62%) (CNCA, 2012a).

De acuerdo a lo que informa el *Mapeo de las Industrias Creativas en Chile* (CNCA, 2014b), entre quienes practican profesionalmente la danza predomina la asociación mediante el modelo de organizaciones comunitarias funcionales³⁷ certificadas ante el municipio correspondiente, lo que les permite postular a fondos municipales y obtener otros beneficios. En cambio, la formalización de su actividad económica ante el Servicio de Impuestos Internos (SII), ya sea mediante el inicio de actividades de segunda categoría o la constitución como empresa (bajo el código «intérpretes de danza»), se da en menor medida.

Cabe resaltar la existencia de tres compañías estables que cuentan con financiamiento público: el Ballet de Santiago, del Municipal de Santiago Ópera Nacional de Chile, creado en 1959 como Ballet de Arte Moderno y que se transformó en cuerpo estable del Municipal en 1982. Desde sus inicios, este cuerpo de baile incorporó la técnica

³⁷ De acuerdo a la Ley n° 19.418, sobre Juntas de Vecinos y Demás Organizaciones Comunitarias, estas corresponden a organizaciones con personalidad jurídica y sin fines de lucro, que tienen por objeto representar y promover valores e intereses específicos de la comunidad dentro del territorio de la comuna, o agrupación de comunas respectivas.

clásica, integrando elementos de danza moderna y propuestas nacionales. En la actualidad, es el único ballet clásico profesional de Chile y presenta cinco a seis títulos cada año como parte de la temporada oficial de ballet.³⁸

El Ballet Nacional Chileno, en tanto, fue fundado en 1945 y es dependiente del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile, siendo la primera compañía profesional de danza contemporánea de Chile, la que a lo largo de su historia ha presentado más de 200 obras de coreógrafos nacionales y extranjeros.³⁹

Finalmente, el Ballet Folklórico Nacional, Bafona, del CNCA, es un elenco con una trayectoria de 50 años, integrado por profesionales de la danza y la música, que busca difundir las diferentes manifestaciones de la cultura tradicional y popular de Chile; anualmente realiza más de 60 presentaciones, programadas en actuaciones individuales y giras por el territorio nacional.

Por su parte, en el teatro convergen diversos elementos que conformar su amplio campo disciplinario: actuación, texto, escena, dirección, diseño integral, recursos técnicos, producción, gestión e investigación, ofreciendo un acto artístico integral, comunicativo y comunitario, que tiene cumplimiento cuando un cuerpo en escena se conecta con el público que lo observa, en un aquí y un ahora, situación que es posible denominar como «arte vivo», condición que comparte con toda las demás áreas de las artes escénicas. Es válido señalar que la inquietud de los realizadores(as) por abordar nuevos cruces disciplinarios y temáticos, ha permitido la vinculación de lo teatral con rituales ancestrales, valorizando la presentación —por sobre la representación— y haciendo dialogar al arte actual con los mitos de antaño, reactivando el saber artístico y cultural de pueblos originarios enmudecidos por la cultura occidental.

38 Véase <http://www.municipal.cl/page/ballet-de-santiago>

39 Véase <http://www.ceacuchile.com/ballet-nacional-chileno/>

La principal fortaleza del teatro, en tanto, es la producción de la obra y, más específicamente, su representación escénica. Se considera que la actividad teatral no se encuentra finalizada si no está representada ante una audiencia o público, en una acción que ocurre en presente, siendo vital la representación como producto intangible. Dentro de la cadena de procesos para llevar a cabo una obra existe, por un lado, una investigación previa que culmina en una producción dramaturgica (texto), el que puede ser de autor o de creación colectiva, y, por otro, una puesta en escena —la escenificación del texto—, que puede requerir pocos o gran variedad de insumos.

El teatro se destaca por sus creaciones diversas, dando lugar a un amplio abanico de lenguajes estéticos, y por sus programaciones que se desarrollan durante todo el año, siendo, al igual que el circo tradicional, un arte que ofrece temporadas (de tres semanas continuas y más) para sus espectáculos. En relación a los formatos y lenguajes escénicos, en el contexto actual coexiste el teatro convencional con el experimental, el de calle, el de espacios no tradicionales y los de sala. Todos investigan en diversos recursos expresivos, muchos de ellos provenientes de otras disciplinas o ámbitos, sin que en la actualidad ninguno de ellos prevalezca por sobre el otro, lo que es significativo.

En el ámbito de la creación y la producción, la escena teatral es compartida por una multiplicidad de compañías de diversa trayectoria, estabilidad y característica. Coexisten, por lo tanto, compañías consolidadas con compañías funcionales o eventuales, cuyo origen y fin se encuentra asociado a las posibilidades particulares de creación y financiamiento. Es importante señalar que en el proceso de creación y producción de una obra interfieren, dialogan y se retroalimentan más de un creador(a), participando dramaturgos(as), directores(as), actores, actrices, diseñadores(as) escénicos, iluminadores(as), vestuaristas, productores(as) y técnicos, los que aportan con sus conocimientos.

La agrupación se da al interior de compañías que se diferencian por el carácter de su creación artística, las cuales pueden ser compañías

permanentes o esporádicas. A partir de las motivaciones por las cuales agrupaciones, colectivos o compañías de teatro se reúnen, estas establecen un sistema de trabajo que requiere de una formalización que pueda mantener el trabajo creativo, su proyección artística en el tiempo y les permita acceder a distintas fuentes de financiamiento. El *Estudio de Compañías Teatrales* de Proteatro (Cisternas, Rodríguez y Roldán, 2012), estima que entre el 2007 y el 2011 habrían existido en la región Metropolitana 647 compañías que realizaron montajes en espacios de representación. De estas, solo un 27% tuvo continuidad en dos o más montajes, denotando con ello la baja estabilidad de las compañías, siendo inexistentes los elencos estables en teatro. Por ello, para lograr dimensionar el sector en su totalidad, se deben estimar tanto las empresas y trabajadores(as) de carácter formal como las agrupaciones de formalización local, o asociaciones, mediante el modelo de organizaciones comunitarias funcionales⁴⁰ certificadas ante el municipio correspondiente, lo que les permite postular a fondos municipales y obtener otros beneficios.

La formalización ante el Servicio de Impuestos Internos es baja, siendo menor la conformación como empresas, compañías o agrupaciones que trabajan en la creación teatral, bajo el código de Clasificación Industrial Internacional Uniforme de todas las actividades económicas (CIIU), correspondiente a servicios de producción teatral.

Desde el ámbito del teatro y en diálogo con las artes escénicas, se debe mencionar a la ópera, entendiendo que tiene su esencia en las artes de la representación. La ópera alude a la obra lírica o representación teatral a lo largo de cuyo desarrollo los distintos personajes cantan; en ella, la acción dramática se conjuga con la intervención de la orquesta, la danza, la palabra, las artes plásticas y otros elementos, y, conforme a su estilo y contenido, puede hablarse de ópera seria, bufa, idílica, romántica, legendaria o de otro carácter. Este tipo de representación ha tenido una larga vida en nuestro país, siendo el Teatro Municipal de Santiago, que inauguró sus puertas en 1857 con la

⁴⁰ De acuerdo a la Ley n° 19.418, sobre Juntas de Vecinos y Demás Organizaciones Comunitarias, estas corresponden a organizaciones con personalidad jurídica y sin fines de lucro, que tienen por objeto representar y promover valores e intereses específicos de la comunidad dentro del territorio de la comuna, o agrupación de comunas respectivas.

ópera *Ernani*, el epicentro y lugar especializado en Chile para su práctica, estableciéndose por casi 150 años en el espacio predominante en la producción y difusión de dicha disciplina.

Al dar una mirada a los narradores(as) orales, en tanto, se aprecia un ciclo de trabajo solitario, en el que participan una o más personas. El proceso creativo se centra en la investigación de un repertorio, ensayos y puesta en escena, definidos generalmente por decisiones personales. Sin embargo, en las presentaciones, habitualmente en lugares públicos sin infraestructura escénica, la retroalimentación viene de los pares y del público. Para los titiriteros, el ciclo se aproxima más a las otras áreas de las artes escénicas, pudiéndose distinguir labores de creación y producción de obras, y si bien no necesariamente participa un dramaturgo, si construyen dramaturgia.

Desde el punto de vista de la producción de sus espectáculos, estos se realizan en forma personal, aproximándose cada narrador a las fuentes que le hacen mayor sentido. Para sus presentaciones, coordinan principalmente temáticas que cada artista desarrolla en forma independiente, ofreciéndolas sin antes haber ensayado una puesta en escena colectiva, dejando en esto espacio a la espontaneidad, condición que las artes escénicas en general comparten en sus líneas más performáticas. Esto aporta a los espectáculos la noción de presentación —por sobre representación—, es decir, la noción de acontecimiento único e irrepetible. No obstante, en los últimos años algunos narradores(as) han constituido grupos que para sus espectáculos ensayan sus presentaciones, acercándose en esto a los lenguajes de la teatralidad, siendo esta variante acogida en lo catalogado como «narrador escénico».

La organización de sus cultores(as) en los últimos siete años, a través de festivales y encuentros realizados en diferentes regiones del país, puede ser considerada un hito relevante en la instalación de la dinámica actual de este arte. No obstante, su organización no está sistematizada a nivel nacional y cada artista es independiente, el año 2015 surgió el Círculo de Narradores Orales de Chile (Cinoch), que ha iniciado una serie de labores en los planos de la difusión y

de la conceptualización de este trabajo. Actualmente, aunque el narrador es un agente patrimonial de primer orden, y un artista contemporáneo de las artes escénicas que promueve el imaginario colectivo, posee para sus labores solo espacios colaborativos.

Por último, para los titiriteros, se observa que las compañías son pequeñas en número de integrantes y, generalmente, comparten estrechos vínculos familiares. Trabajan en forma integral y sin jerarquías, aunque sí con especialidades según intereses y talentos. Sus espectáculos son presentados con equipos de dos o tres personas, pocos elementos de montajes y entregados en narrativas breves. Su agrupación es la Asamblea de Titiriteros y Titiriteras de Chile (АТТИСН), organización vertical que en forma voluntaria no posee personalidad jurídica.

La producción de sus creaciones, como la gestión para funciones en salas y festivales, han sido principalmente autogestionadas. Si bien utilizan escenarios interiores, para los titiriteros las funciones en el espacio público son muy importantes, sintiéndose en ello descendientes de la cultura del juglar, lo cual se enfatiza en tanto circulan por el país, siendo como los cultores(as) del circo tradicional, artistas viajeros.

La Unión de Marionetistas de Chile cuenta en su web con un catastro actualizado al año 2013 en que se consideran 76 compañías nacionales de titiriteros. De estas, 52 poseen registro de tipo de técnica de manipulación: un 31% de las compañías manipula con técnica de guante, 24% con técnica de manipulación directa, 24% con varilla, 18% con hilo y 3% con técnica mixta (Catalán, 2015).

En relación a la creación y producción, la falta de programas de especialización, y la consiguiente falta de especialistas, coarta la investigación de nuevos lenguajes escénicos, especialmente en aquellos relacionados con el uso de nuevas tecnologías o herramientas de innovación. Por otra parte, los espacios de creación para las artes escénicas, principalmente salas de ensayos, son percibidos por los agentes del sector como insuficientes. De acuerdo a los datos del estudio

El Escenario del Trabajador Cultural en Chile (Brodsky, Negrón y Possel, 2014), que presenta un panorama del sector cultural de Chile en las cuatro regiones donde se implementó el proyecto Trama (Antofagasta, Valparaíso, Metropolitana y Maule),⁴¹ un 66,3% de los trabajadores(as) de las artes escénicas indica que les es complejo encontrar espacios de desarrollo artístico, mientras que a un 74,3% de ellos(as), la falta de espacios de creación les dificulta distribuir su obra.

Los encuentros participativos realizados a nivel nacional revelaron la existencia de niveles dispares de calidad artística de los proyectos escénicos a lo largo del territorio. Se percibe que estas diferencias se deben a carencias asociadas a la falta de espacios de formación especializada, lo que se relaciona, a su vez, con la falta de profesionales especializados que dinamicen la creación y promuevan la circulación (gestores(as) culturales, diseñadores(as) escénicos, entre otros). En regiones extremas, esta situación se conjuga además con una menor diversidad de lenguajes y expresiones escénicas contemporáneas, ya que habría una tendencia de las audiencias locales a favorecer las creaciones vinculadas a las características identitarias del territorio en desmedro de expresiones o lenguajes contemporáneos.

C. EXHIBICIÓN Y DIFUSIÓN

La exhibición de las obras de cada disciplina presenta características diferentes, revelando necesidades diversas. En el caso del circo tradicional, por ejemplo, es la carpa la principal locación, la que además les permite la movilidad a lo largo del territorio nacional. Sin embargo, un sector del circo tradicional utiliza otros espacios como teatros, centros culturales, gimnasios o la vía pública para el desempeño de su oficio. Dada esta dependencia, las posibilidades de distribución y exhibición se ven afectadas por la carencia de espacios aptos para la instalación adecuada de la infraestructura circense, lo que se complementa con la falta de condiciones de salubridad

⁴¹ El estudio realizó un Catastro de Trabajadores de la Cultura para determinar las condiciones laborales de quienes se desempeñan en este sector dentro el país. Se desarrolló una encuesta online auto aplicada, dirigida a artistas, técnicos e intermediarios, contando con un total de 3.998 respuestas.

o servicios básicos, especialmente en la mayoría de los territorios administrados por municipalidades (Brodsky, Negrón y Possel, 2014). En ocasiones, estos terrenos poseen además doble cobro, por uso de suelo y arriendo del espacio (CNCA, 2012b). El Nuevo Circo también utiliza la carpa como espacio de creación y exhibición, aunque usa con mayor regularidad la vía pública, lugares privados, gimnasios, teatros, galpones o centros culturales (CNCA, 2014a).

Si bien no existe un catastro de festivales, encuentros y convenciones, tanto de circo tradicional como de Nuevo Circo, estos se perciben como una importante vitrina de exhibición de la disciplina, convirtiéndose en plataformas que han sido grandes estímulos para los encuentros de profesionales, amateurs y de investigadores(as) de las artes circenses. Estas actividades —como la Convención Nacional de Arte Callejero y Circo— se han realizado desde el inicio del Nuevo Circo, siendo casi constituyentes del movimiento. En el caso del circo tradicional, el Festival Internacional del Circo Tradicional realizará, durante el año 2017, su séptima versión.

En cuanto a la danza, las instancias de exhibición y difusión dependen del ámbito: las presentaciones de ballet clásico se ubican en teatros formales, mientras que la danza folclórica se apropia del espacio público, presentándose también en festivales; la danza contemporánea, en tanto, se asocia cada vez más a festivales, teatros, espacios no convencionales y espacios públicos (CNCA, 2014b). La realización de los festivales en la región Metropolitana ha sido inestable y discontinua, pues ha respondido a esfuerzos grupales o personales, financiados mediante fondos concursables, que difícilmente logran sostenerse en el tiempo. Destacan en este ámbito los festivales realizados en la zona sur del país como por ejemplo: Festival de Danza del Biobío en Concepción, Festival de Danza Contemporánea junto al río, de Valdivia; y el Festival de Danza Cuerpos en Lluvia, de Chiloé: se suma la reciente conformación de Corredor Sur de Danza Contemporánea, con el financiamiento del programa de Intermediación Cultural del CNCA.⁴²

⁴² Véase <http://www.cultura.gob.cl/agendacultural/corredor-sur-de-danza-contemporanea-unira-regiones-del-biobio-araucania-los-lagos-y-los-rios/>

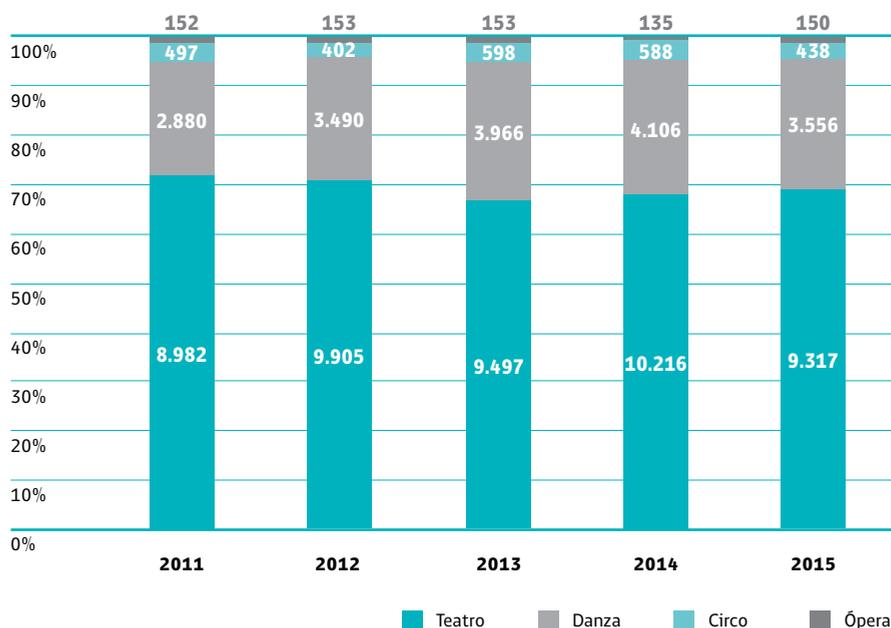
En el teatro, en tanto, las salas presentan convocatorias abiertas para programar durante el año y los espacios y organizaciones que se centran en la exhibición de obras han sostenido, históricamente, una relación de supeditación respecto de la producción que realizan las compañías, estableciendo su programación a partir de las propuestas que ellas realizan. Los festivales independientes —que han conformado una red desde el 2016, de la que forman parte festivales regionales, municipales y comunitarios— también son un espacio clave de difusión, al ser un canal relevante tanto dentro como fuera del país (Cisternas, López y Sierralta, 2012).

Destacan el Festival Internacional de Teatro Comunitario Entepola, fundado por David Musa, el año 1987, como un proyecto de Teatro La Carreta; los Temporales Teatrales Internacionales de Puerto Montt, que se realizan en la ciudad del mismo nombre desde el año 1992, encabezados por el director teatral Mauricio de la Parra; Santiago a Mil, que nació en 1994, organizado por Carmen Romero y Evelyn Campbell a partir de la muestra Teatro a Mil, realizada en el recién recuperado Centro Cultural Estación Mapocho, y que desde el año 2006 empezó a llamarse Festival Internacional Santiago a Mil, promoviendo los espectáculos internacionales; finalmente, Santiago Off, dirigido por Claudio Fuentes y conformado a partir de la alianza de Fulana y la Familia Teatro, desde el año 2011 promueve la participación de programadores(as) para la difusión y el fomento de producciones locales.

A nivel nacional, sin embargo, las cifras de oferta muestran una alta concentración en la región Metropolitana, con un 53,4% de la oferta de obras estrenadas (CNCA, 2014b). La Red de Salas de Teatro de la región Metropolitana, está integrada por 22 instituciones que desde 2016 cuentan con financiamiento del Programa de Intermediación Cultural del CNCA para apoyar la circulación de bienes y servicios culturales, en espacios que trabajen en red y que permita su sostenibilidad. Este avance, sin embargo, mantiene la necesidad de potenciar un circuito nacional que permita a las compañías hacer presentaciones durante todo el año a lo largo del país.

De acuerdo a los datos que maneja el Instituto Nacional de Estadísticas (INE), la cantidad de funciones de artes escénicas disminuyó un 10,5% del 2014 al 2015, observándose en este año una pronunciada concentración de las funciones en las disciplinas de teatro (69,2%) y danza (26,4%), confirmando la misma tendencia de años anteriores. Las funciones de circo, en tanto, llegaron al 3,3%⁴³ y las de ópera al 1,1%. La distribución de las funciones estuvo centralizada en la región Metropolitana, llegando al 55,8% del total (INE-CNCA, 2016).

GRÁFICO 1 Número de funciones de artes escénicas (2015)



Fuente: Elaboración CNCA a partir de *Estadísticas Culturales. Informe Anual 2015* (INE-CNCA, 2016).

⁴³ Cabe especificar que los datos se refieren exclusivamente al movimiento registrado por los teatros, centros culturales y similares, que respondieron la encuesta INE. Esta situación explica el bajo porcentaje registrado en el área de circo, la que tampoco diferencia si corresponde a circo tradicional o Nuevo Circo. En razón de estos datos, se torna relevante extender este tipo de medición a espacios circenses que actualmente no han sido abordados.

En términos generales, el sector concuerda con la necesidad de generar una estrategia para la exhibición en artes escénicas, tanto a nivel nacional como internacional. Los participantes de los encuentros destacaron la centralización en la exhibición de obras escénicas como un problema nacional y regional, ocasionado por las dificultades de exhibición al interior de las regiones y una baja programación de compañías locales en la cartelera regional. De hecho, si bien se han gestado diversos festivales regionales de las disciplinas escénicas, estos cuentan apenas con visibilidad a nivel nacional. A esta situación se suma la deficiente difusión de las creaciones debido a la carencia de medios especializados en el ámbito de la cultura y las artes escénicas, la deficitaria cobertura de los espectáculos en los medios de comunicación masivos, la escasa profesionalización de agentes y gestores(as) culturales para la difusión y la falta de instancias de distribución y difusión, plataformas y mercados regionales, nacionales e internacionales, para resaltar la creación disciplinaria y promover su difusión.

D. INTERNACIONALIZACIÓN

En cuanto a la internacionalización de las disciplinas del sector es pertinente destacar en términos de financiamiento al Fondo Iberescena —financiado por el CNCA— como una instancia que genera un impulso importante para promover el intercambio y la integración de la actividad de las artes escénicas a nivel iberoamericano. Iberescena fue creado en noviembre del 2006 sobre la base de las decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, celebrada en Montevideo, relativas a la ejecución de un programa de fomento, intercambio e integración de la actividad de las artes escénicas iberoamericanas. A través de estas convocatorias, este programa pretende promover en los Estados miembros, por medio de ayudas financieras, la creación de un espacio de integración de las artes escénicas, destacándose por ser un ejemplo de la institucionalidad que convoca proyectos de los distintos dominios. La última convocatoria, 2016/2017, otorgó un total de cerca 77 millones de pesos a proyectos nacionales, distribuidos en las líneas de Ayudas a Procesos de Creación Dramatúrgica y Coreográfica

en Residencia, Ayudas a la Coproducción de Espectáculos de Teatro y Danza Iberoamericanos y en Ayudas a Redes, Festivales y Espacios Escénicos para la Programación de Espectáculos (Iberescena, 2017).

Por otra parte, la modalidad Ventanilla Abierta del Fondart Nacional, en sus líneas de circulación nacional e internacional, tiene por objetivo financiar total o parcialmente proyectos que potencien la circulación de obras, artistas, cultores(as) y/o gestores(as) del país dentro o fuera del territorio nacional,⁴⁴ y los años 2016 y 2017 destinó el 62,2% de su presupuesto al financiamiento de iniciativas de artes escénicas, a través de 96 proyectos, que corresponden al 44,9% del total. De estos, la gran mayoría fueron proyectos de teatro (un 64,6% de los proyectos de artes escénicas seleccionados).

Otra instancia destacada en relación a la internacionalización del sector la constituye la participación de Chile en el Mercado de Industrias Culturales del Sur, Micsur, cuyo objetivo es crear y consolidar una plataforma para el conocimiento, difusión, promoción, circulación y comercialización de bienes y servicios generados por las industrias culturales y creativas de la región. El Micsur cuenta con la presencia de creadores(as), productores(as), curadores(as), programadores(as), gestores(as), compradores(as) de contenidos y servicios creativos y culturales de diez países sudamericanos, siendo un hito muy relevante, pues visibiliza y abre mercados. A la convocatoria 2016 para participar en Colombia, postularon un total de 20 proyectos, de los cuales fueron seleccionados siete correspondientes a artes escénicas, entre ellos, el de Segundo Sanhueza (Fintdaz en la internacionalización de las artes escénicas), Luis Albornoz (En busca de la belleza: Ilusionismo – Innovación – Acción Social), Paula Barraza (Compañías La Mona Ilustre, La Patogallina y Tryo Teatro Banda en Micsur 2016) , y Edurne Rankin (La Llave Maestra: Teatro Visual en Micsur 2016).

⁴⁴ A través de su participación en encuentros y muestras, en residencias y en actividades de transferencia de conocimiento en calidad de relator, ponente, conferencista o similar.

La Dirección de Asuntos Culturales (Dirac) del Ministerio de Relaciones Exteriores (Minrel), en tanto, difunde, promueve y potencia la actividad artístico cultural de Chile en el exterior, de acuerdo a los lineamientos de Política Exterior de Gobierno, para asegurar la presencia y la inserción del país en los principales circuitos culturales a nivel global, tales como certámenes, festivales, bienales, ferias, entre otros.⁴⁵ Cuenta además con un Concurso de Proyectos Culturales, consistente en un fondo destinado a entregar apoyo a proyectos vinculados al ámbito cultural, presentados por artistas, gestores(as) culturales e instituciones chilenas, para su realización en el extranjero. Al mismo tiempo, se incluyen iniciativas presentadas por embajadas, consulados y misiones de Chile. Dentro de sus líneas de financiamiento se encuentra el aporte parcial de los fondos solicitados para la ejecución de proyectos, según los antecedentes presentados y la disponibilidad presupuestaria anual. El presupuesto destinado a cultura durante el 2015 fue de \$1.100.038.000, el que fue asignado las áreas audiovisual, artes escénicas (teatro y danza), música, artes visuales y el libro y sus autores(as) (INE-CNCA, 2016).

Por su parte, desde el 2014, momento en que se inició el programa Chile en el Mundo del CNCA, cuya estrategia fue transformar la presencia aislada de artistas en el ámbito internacional en una participación país, con la difusión y la circulación y la formación e intercambio como ejes centrales, el CNCA ha trabajado en potenciar diferentes ámbitos, de acuerdo a cada disciplina.

En términos de difusión y circulación se han privilegiado escenarios relevantes, con alta visibilidad y oportunidades de un desarrollo y trabajo en conjunto a mediano plazo; por ejemplo, Fira Tàrrega —el mercado internacional de las artes escénicas que se celebra anualmente en Tàrrega, Cataluña, y que constituye un gran escaparate de la actualidad escénica, con una programación ecléctica que incluye espectáculos de sala y que pone especial atención en las artes de calle, los espectáculos visuales y los no-convencionales—, donde se comenzó enviando una primera comitiva de agentes, para luego focalizar la presencia nacional en obras y alumnos del Máster

⁴⁵ Véase www.dirac.gob.cl.

de Calle, hasta ahora, en que se visualiza un acuerdo entre sus organizadores y un festival chileno para establecer una programación bilateral.

Otro ejemplo en este sentido es la Cuadrienal de Diseño Escénico de Praga. El año 2015, por primera vez se coordinó la participación chilena en este certamen, visibilizando a Chile ante la organización y potenciando así oportunidades para la disciplina que difícilmente desarrollarían como participantes independientes. Este envío a la Cuadrienal de Praga 2015 constituye un reconocimiento al trabajo de los artistas nacionales del diseño teatral, los que han participado de esta muestra de forma independiente y autogestionada desde hace 20 años —incluso antes, en 1967, nos representó en Praga el maestro Bernardo Trumper—. La participación nacional en la PQ15 significa darle al diseño teatral el espacio que se merece en las artes escénicas, así como la dramaturgia, la dirección y la actuación. La mesa de trabajo es el resultado de un esfuerzo mancomunado entre la Dirac, CNCA, la Universidad de Chile y la Asociación Nacional de Diseñadores Escénicos.

En cuanto a la formación, se ha privilegiado descentralizar el proceso de internacionalización y potenciar oportunidades para que artistas de regiones diferentes a la Metropolitana puedan aprovechar las instancias que se realizan en Santiago, por ejemplo, a través de las residencias en el Centro Nave para creación coreográfica, o el curso de dirección circense con el Circo del Mundo.

En esta línea, el intercambio entre artistas, directores(as) y compañías chilenas e internacionales ha forjado el camino del Nuevo Circo, destacan los intercambios con países como Francia, Canadá, Italia y España, así como con Perú, Argentina, Colombia y Brasil en Latinoamérica, permitiendo que compañías circenses chilenas participen en residencias y giras internacionales, son iniciativas aisladas por lo que no se puede hablar de una circulación internacional, pues corresponden más bien a acciones en desarrollo. Por otro lado quienes cultivan este arte en Chile, han iniciado vinculaciones con escuelas de circo que destacan a nivel mundial, incorporándose a ellas especialmente en calidad de alumnos, el impacto de sus prácticas se refleja en compañías, redes

y organizaciones que proponen espacios de programación que logran gran convocatoria de público general y de profesionales del sector, realizándose cada año festivales, convenciones y encuentros.

Por último, como resultado de los encuentros ciudadanos se observa que, si bien las alianzas y los recursos para la internacionalización de las artes escénicas efectivamente han aumentado, se requiere mejorar la articulación entre las organizaciones involucradas para el cumplimiento de estos objetivos y clarificar las estrategias de focalización de las acciones permanentes, de manera de mejorar el impacto en el desarrollo de los sectores, no solo desde el punto de vista económico, también formativo y creativo.

E. FINANCIAMIENTO Y ACCIONAR PÚBLICO EN TORNO AL CICLO DE VALOR DE LAS ARTES ESCÉNICAS

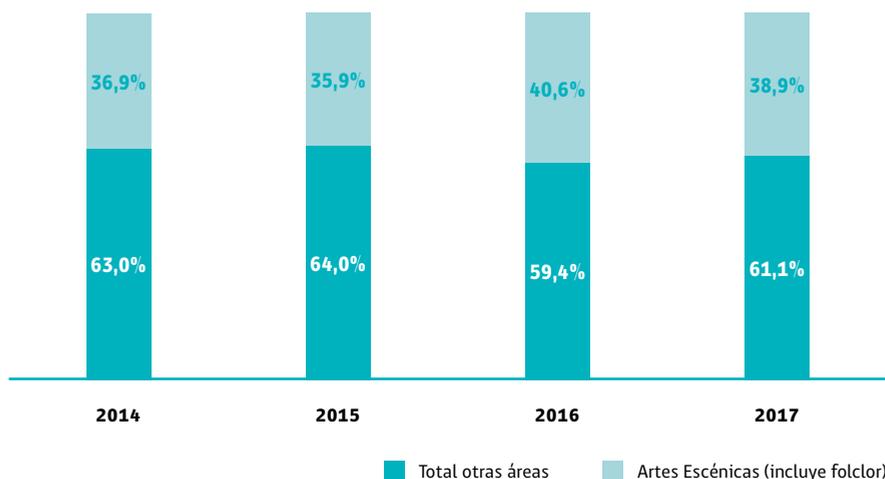
El Fondart Nacional cuenta con la Línea de Fomento a las Artes Escénicas, que desde la convocatoria 2016, tiene un presupuesto específico asignado de forma particular y considera los dominios de teatro, danza y artes circenses, e incluye el folclor y la ópera. En el Fondart Regional, en tanto, el teatro, la danza y las artes circenses se financian mediante la Línea de Creación Artística (que también incluye a las artes visuales, la fotografía y los nuevos medios), pero sin un presupuesto específico asignado a cada disciplina, lo que implica una mayor competencia por los mismos recursos. Esto también puede repercutir en mayores variaciones en cuanto a la asignación de recursos entre un año y otro, dependiendo de la cantidad y calidad de las postulaciones recibidas.

En cuanto a la postulación a líneas de carácter más transversal (Formación, Actividades Formativas, Difusión, Circulación, etc.), las artes escénicas también son un ámbito más de financiamiento sin un presupuesto específico. Para efectos de este diagnóstico se tomaron los datos de los resultados del concurso considerando todos aquellos proyectos relacionados con cada uno de los dominios, sin diferenciar la línea a la que se postuló (considerando que en las líneas transversales mencionadas también se identifican proyectos disciplinarios).

Al analizar los resultados de ambos concursos, en el total de las líneas⁴⁶ para el periodo 2014-2017 se observa que el monto destinado a proyectos seleccionados que corresponden a artes circenses, danza, folclor y teatro, supone más del 38% del total del Fondart, fluctuando de un año a otro entre el 35% y el 40%.⁴⁷

Estos datos permiten corroborar lo recogido en los encuentros participativos, en los que se reconoce que este apoyo permanente del CNCA a través del concurso ha sido un aporte fundamental para el crecimiento del sector, produciendo un gran número de obras al alcance de la ciudadanía y fomentando el desarrollo de la investigación y la formación en artes escénicas.

GRÁFICO 2 Porcentaje de recursos de proyectos seleccionados de las artes escénicas respecto al total del Fondart Nacional y Regional (2014-2017)



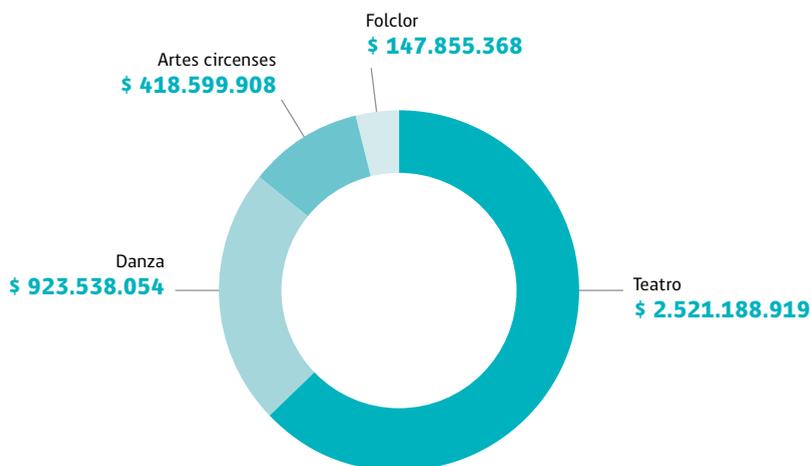
Fuente: Elaboración CNCA a partir de datos del Fondart Nacional y Regional (2014-2017).

⁴⁶ No considera la Línea de Circulación (Ventanilla Abierta).

⁴⁷ Según bases de datos, la suma total de recursos asignados a proyectos seleccionados por el Fondart Nacional y Regional en el periodo 2014-2017 es de \$ 38.614.750.322, de los cuales \$ 14.697.604.485 corresponden a las artes escénicas (artes circenses, danza, folclor y teatro).

Al analizar la distribución de recursos para el mismo periodo para los tres dominios de las artes escénicas y folclor, ámbito considerado en el concurso, se observa la predominancia del teatro, una constante en la danza y cierto aumento en los montos asignados a las artes circenses y al folclor.

GRÁFICO 3 Distribución de recursos para artes escénicas en Fondart Nacional y Regional en pesos (2017)

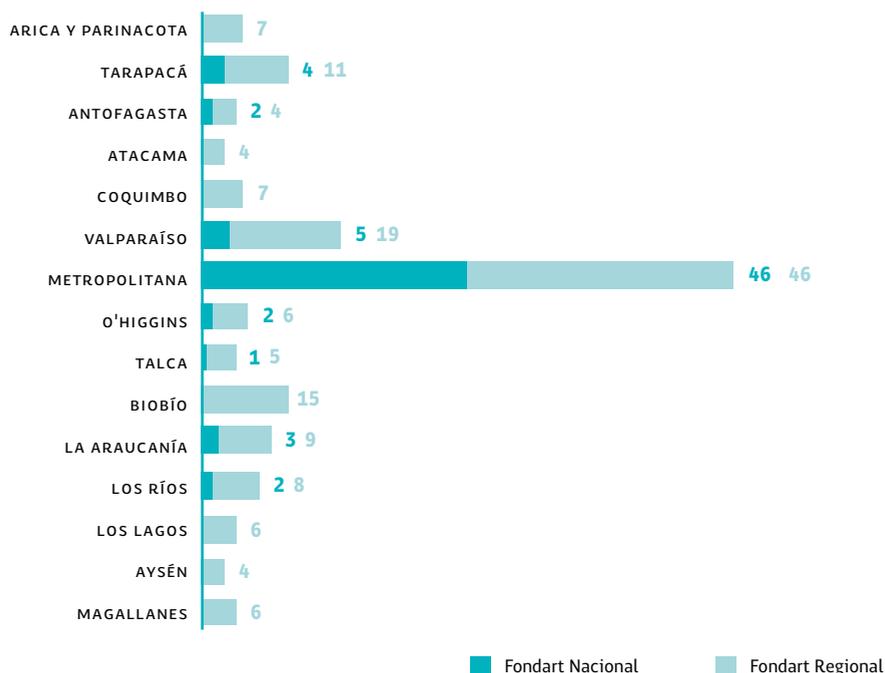


Fuente: Elaboración CNCA a partir de datos Fondart Nacional y Regional (2014-2017).

Esta concentración de recursos en el teatro, por sobre otras disciplinas, es aún más fuerte en el caso del concurso nacional. Así, el año 2017 se observa que el teatro es la disciplina que concentra la mayor cantidad de recursos asignados, con un 30%, superando a las artes de la visualidad (artes visuales, fotografía y nuevos medios), disciplinas que suman un 25% en total. Esta preeminencia del teatro ha sido una constante de los últimos cinco años en el Fondart y es coherente con la distribución de recursos por línea que realiza el concurso. El folclor, en tanto, se ve representado en el concurso regional a partir del concurso del año 2016, gracias a la creación de la Línea de Cultura Tradicional y Popular, que busca darle financiamiento concursable a la particularidad local y de relevancia territorial del folclor, más allá de la danza.

La distribución del Fondart Nacional y Regional para las artes escénicas por región es otro tema a destacar: en el 2017, 46 de los 69 proyectos financiados por el Fondart Nacional tuvieron como ejecutores a responsables con domicilio en la región Metropolitana.⁴⁸

GRÁFICO 4 Número de proyectos adjudicados en el año 2017 del Fondart (concurso Nacional y Regional), por región



Fuente: Elaboración CNCA a partir de datos Fondart Nacional y Regional (2014-2017).

Las líneas de concurso con mayor asignación de recursos en el Fondart Nacional son las de Creación y Producción, seguidas por Investigación y Difusión, tendencia que se replica para las tres disciplinas, teatro, danza y artes circenses.

⁴⁸ No necesariamente un proyecto adjudicado a un agente con domicilio en la Región Metropolitana tiene ejecución solo en esta región, pero es una muestra de la tendencia.

CUADRO 1 **Financiamiento Fondart Nacional para las artes escénicas (2017)**

| | Teatro | Danza | Artes circenses |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|------------------------|
| Creación y producción | \$ 528.000.000 | \$ 264.000.000 | \$ 80.000.000 |
| Investigación | \$ 235.000.000 | \$ 115.000.000 | \$ 40.000.000 |
| Difusión | \$ 192.000.000 | \$ 96.000.000 | \$ 50.000.000 |
| Totales | \$ 955.000.000 | \$ 475.000.000 | \$ 170.000.000 |

Fuente: Elaboración CNCA a partir de datos Fondart Nacional 2017.

En los encuentros regionales para la construcción de la Política, se hizo evidente como un problema, la dependencia —que existe de los agentes del sector con los fondos concursables— con excepción de aquellos ligados al circo tradicional, cuyo sistema de financiamiento se aleja del sistema de concursabilidad—, dado que impacta no solo en la sostenibilidad de las iniciativas, ya que también determina los tiempos de investigación y los procesos de creación a los ciclos del concurso, afectando las capacidades de creación del sector, impactando en la elaboración de obras escénicas de corta duración y dificultando la mantención de elencos estables y compañías a largo plazo. En respuesta a esta visión, los participantes abogaron por una mirada a largo plazo que permita la proyección de las compañías por sobre la subvención de proyectos artísticos anuales, apuntando al desarrollo sustentable de los diferentes dominios.

En este contexto, el CNCA ha implementado otras acciones y sistemas de financiamiento, que complementan las necesidades de los artistas, creadores(as) y agentes con nuevos instrumentos dedicados a espacios y organizaciones culturales que además fortalecen la descentralización de los recursos y de las acciones.

Entre estas figura el programa Otras Instituciones Colaboradoras (OIC), que busca fortalecer y dar continuidad a instituciones y organizaciones culturales de derecho privado, sin fines de lucro, de

trayectoria y que demuestren ser un aporte para el sector cultural donde se desenvuelven, así como para la región y la comunidad a la que pertenecen. A través de esta vía se han financiado 31 organizaciones —tres de artes escénicas, nueve de teatro, dos de danza y una de artes circenses—, entre las que destacan la Corporación de Amigos del Teatro Regional del Maule y del Teatro Puerto de Coquimbo, el Centro Cultural Escenalborde y la Fundación Teatromuseo del Títere y el Payaso.

Se suma, además, el Programa de Intermediación Cultural, que busca fortalecer la asociatividad y la gestión de los espacios y agentes que impulsan el desarrollo de la circulación artística y cultural con el propósito de diversificar y aumentar los públicos para las distintas manifestaciones culturales. En el marco de las convocatorias 2015 y 2016, 16 de los 49 proyectos seleccionados (33%) fueron iniciativas relacionadas con las artes escénicas, correspondiendo al 39% del total de los recursos asignados, la proporción más alta en relación a otros dominios artísticos —le siguen el audiovisual con once proyectos seleccionados (22% del total)—. Del total de iniciativas de artes escénicas seleccionadas durante las dos convocatorias, ocho correspondieron a postulantes de la región Metropolitana, lo que no implica necesariamente que se hayan ejecutado solo en esa región, ya que hay una modalidad interregional.

El Área de Artes Circenses del CNCA, creada en el 2011, ha realizado durante los últimos cuatro años actividades formativas para artistas circenses regionales, con el objetivo de entregar capacidades técnicas; además, se llevó a cabo un ciclo de conversatorios que abrió un espacio de reflexión sobre el quehacer circense. De igual manera, se han realizado actividades que promueven la puesta en valor de la disciplina por medio de exposiciones fotográficas y encuentros como el Coloquio Internacional de Artes Circenses, que reunió a destacados exponentes nacionales, acompañados de expertos internacionales. Asimismo, desde el Departamento de Patrimonio este 2017 se celebró el Día del patrimonio junto al circo tradicional.

La intervención pública en el área de danza desde sus inicios se ha focalizado en abordar el ámbito de las investigaciones que valorizan y dan testimonio de la escena dancística; fortalecer redes como la Red Sudamericana de Danza y las ferias de danza; y en establecer programas e iniciativas como seminarios con profesores(as) nacionales e internacionales y la conmemoración del Día de la Danza cada 29 de Abril. El Encuentro Coreográfico en Sala Arrau, desde su creación el año 2012, en colaboración con el Municipal de Santiago Ópera Nacional, ha sido un espacio que busca abrir nuevas plataformas de difusión de la danza con el objetivo de fomentar la creación nacional y ampliar el campo de espectadores para la disciplina. A su vez Patrimonio Coreográfico es una de las acciones relevantes del área que busca salvaguardar y difundir el patrimonio de la danza, que tiene por objetivo poner en valor la creación nacional, a través del remontaje de obras emblemáticas, que destacan por contribuir en el desarrollo de lenguajes, imaginarios y discursos escénicos, aportando al archivo histórico de la danza. A partir del año 2016, el Área de Danza ha trasladado su atención a la descentralización, llevando cada una de estas acciones a un contexto nacional, dando énfasis a la participación regional. De este mismo modo nace el proyecto de residencias de formación y creación con Espacio NAVE enfocado a potenciar y desarrollar los procesos de creación de coreógrafos nacionales con artistas internacionales, que buscan expandir maneras de hacer y producir en la escena contemporánea actual. A nivel internacional el área participa de forma activa en la Plataforma Iberoamericana de Danza, cuyo objetivo es la construcción de políticas sectoriales, intercambios de buenas prácticas, generación de acuerdos bilaterales propiciando un trabajo colaborativo entre los países iberoamericanos.

El Área de Teatro del CNCA asumió la responsabilidad de un trabajo más directo y dialogado con las asociaciones relacionadas con el diseño escénico, así como con los técnicos y los realizadores(as) teatrales. El objetivo de esta iniciativa es entender el lenguaje de las artes escénicas en su totalidad, a través del conocimiento integral de la visualidad teatral y, por ende, de la visualización de los elementos que la conforman: escenografía, vestuario, utilería y maquillaje. Se han realizado así acciones concretas, como el apoyo

a la participación de la delegación chilena a la Cuadrienal de Diseño Escénico de Praga 2015; el apoyo e impulso del Primer Encuentro Nacional de Técnicos y Realizadores Escénicos 2016 —iniciativa que buscaba conocer el estado de nivelación y situación de los técnicos de teatros, espacios y centros culturales de todo Chile, para, en conjunto con el programa de Infraestructura Cultural del CNCA, tener un diagnóstico que permitiera establecer parámetros en cuanto a la profesionalización de los mismos— y el apoyo a la participación de la delegación chilena en el Primer Congreso Internacional de Escenografía, del Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales de Argentina.

Además, se han establecido en esta área mesas de trabajo permanente, y se han realizado talleres de formación, llamados Miradas Escénicas, en conjunto con la carrera de Diseño Teatral de la Universidad de Chile, la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Antofagasta y la Asociación Nacional de Diseñadores Escénicos.

En cuanto a la dramaturgia, se ha continuado el trabajo de promoción de la escritura dramática realizado por la Muestra Nacional de Dramaturgia, programa creado en 1994 por la Secretaría de Comunicación y Cultura (SECC) del Gobierno y que actualmente es organizado por el Área de Teatro del CNCA. La muestra es un programa bienal —un año se realiza el concurso y el siguiente la puesta en escena de las obras ganadoras—, en cuyo contexto se desarrollan actividades de formación y extensión en diversos puntos del país.

En 20 años, la muestra ha sido una actividad fundamental para el desarrollo de la dramaturgia chilena, un semillero de dramaturgos, un espacio de difusión y vigencia para autores(as) con trayectoria. Además, es un importante lugar de encuentro e intercambio del sector. En la actualidad, la muestra busca recuperar ese carácter y profundizar en la reflexión sobre el teatro actual. Bajo la dirección artística de Manuela Infante, la Muestra XVI (2014) indagó en un formato más experimental, mientras que en su versión XVII (2016), liderada por Aliocha de la Sotta y Jaime Lorca, buscó nuevas maneras de acercar la dramaturgia a los diversos públicos.

Con relación a la ópera, si bien actualmente no existe un área específica en el CNCA que la aborde, la intervención del Estado se realiza principalmente en tres ámbitos: desde el financiamiento al Teatro Municipal de Santiago, desde el Fondo Nacional de la Música y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart); y, finalmente, desde la programación en centros culturales regionales a través de los programas Red Cultura y Chile Celebra del CNCA. Por otro lado, existen iniciativas regionales que desarrollan esta disciplina de manera activa, tales como el Teatro Regional del Maule, el Teatro Municipal de Temuco y el Teatro Municipal de Rancagua.

Las políticas de fomento de la danza y del teatro 2010-2015 constataban que las compañías independientes funcionaban sin apoyo institucional permanente, financiándose de manera mixta, combinando los fondos públicos —obtenidos mediante fondos concursables— y el financiamiento privado a través de auspicios, lo que implica una situación fluctuante e inestable, aparejada a pocas posibilidades de crecimiento y desarrollo artístico.

Se aprecia aún hoy, que en los dominios de las artes escénicas predomina el financiamiento público, vía fondos concursables, siendo los más relevantes los Fondos Cultura del CNCA, salvo en el caso del circo tradicional, que se financia principalmente por la venta de entradas —un 93,9% de los miembros de este tipo de circo sostienen que esa es su principal fuente de financiamiento (CNCA, 2014b). Por ello, se vuelve relevante avanzar hacia instrumentos de financiamiento que se adapten a las transformaciones del sector y resuelvan algunos aspectos que se consideran perfectibles.

Por último, es necesario mencionar las nuevas líneas y modalidades de concursabilidad relacionadas con las artes escénicas establecidas en el Fondart Nacional. La modalidad Creación de Excelencia existe en las artes escénicas para el financiamiento de proyectos de creación y producción liderados por artistas de trayectoria, reconociendo el valor para aquellas personas reconocidas; mientras que para la convocatoria 2018 se propone una nueva línea de financiamiento para el Patrimonio Escénico, que está orientada a piezas escénicas

que hayan tenido baja circulación a pesar de la calidad de las mismas, o bien que su reposición signifique un aporte a la disciplina.

Los encuentros participativos regionales realizados permitieron identificar varios aspectos positivos, así como algunos problemas específicos, relacionados con el financiamiento de las artes escénicas. Se valoraron los diversos avances que ha realizado el CNCA en relación a un mayor y mejor acceso al financiamiento concursable, destacando el Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) como herramienta fundamental para el apoyo a la creación de obras, así como para la producción, circulación, exhibición, formación e investigación en artes escénicas.

F. PARTICIPACIÓN CIUDADANA Y ACCESO

Por participación se entiende la vinculación de la ciudadanía en los asuntos de interés público, de la mano del ejercicio de sus derechos de opinar, contribuir y reclamar el cumplimiento de los compromisos adquiridos por el Estado, en este caso en el ámbito cultural.⁴⁹ La participación se asocia al cumplimiento del artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que postula que «toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora» (ONU, 1948).

Uno de los fenómenos más significativos en el panorama artístico contemporáneo es la implicación cada vez mayor del público —el espectador— en el proceso de creación artística. Este público ha pasado de ser mero receptor pasivo de una obra ya concluida —y cerrada— a intervenir activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o, incluso, formando parte físicamente de sus

⁴⁹ Se entiende por participación ciudadana, «la participación que hacen las personas para afectar la toma de decisiones, ejecución y seguimiento de las decisiones públicas, involucra el reconocimiento que cada sujeto (colectiva o individualmente) posee en sí el poder y capacidad de actuar en el mundo en que vive y transformarlo» (CNCA, s/a, p. 9).

componentes. El disfrute de la obra se plantea como una interpretación y una ejecución y, en ese disfrute, la obra revive en una perspectiva original. En este sentido son relevantes las prácticas que surgen desde la ciudadanía para acceder a manifestaciones artísticas y culturales, así como la vinculación de las expresiones artísticas y culturales con el territorio.

Como se planteaba ya en la *Política de Fomento a la Danza 2010-2015* y en la *Política de Fomento del Teatro 2010-2015* (CNCA, 2010a, 2010b), el carácter comunitario de las disciplinas se presenta de forma indisoluble de la participación al ser una práctica cercana a la vida cotidiana, con gran presencia en actos, fiestas y celebraciones, siendo expresión de diversas emociones y formando parte de diversas celebraciones y ritos que dan forma a las identidades territoriales.

De acuerdo a datos del INE, durante el año 2015, la asistencia a espectáculos gratuitos y pagados de artes escénicas llegó a 3.010.713 asistencias, disminuyendo un 5,8% en comparación al 2014.⁵⁰ En cuanto a su distribución por tipo de espectáculos, circo alcanzó un 9,5%, danza un 33% y teatro un 54,2%. Tal como en las mediciones anteriores, la asistencia se concentra en las regiones Metropolitana, Valparaíso, Biobío y La Araucanía, que en conjunto suman el 70,6% de la asistencia en el país (INE-CNCA, 2016).

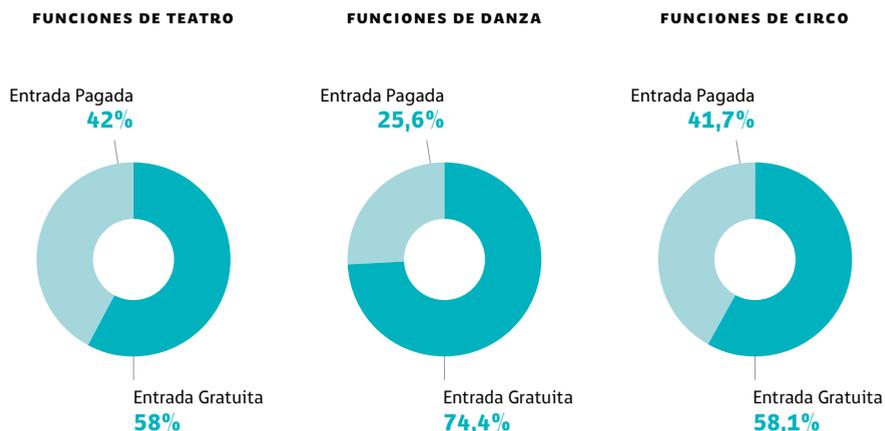
Al observar la serie histórica desde 2011, las disciplinas presentan tendencias divergentes. Así, circo muestra cifras constantes que aumentan el 2014 y luego decaen el último año de la medición; en danza, en cambio, se observa un alza que se estabiliza en el 2013 y 2014 para caer en el año 2015; finalmente, en teatro se observa una disminución de asistentes que solo repunta durante el 2015.

Al comparar el tipo de entrada de los asistentes a espectáculos, se observa que durante el 2015 un 58% de las asistencias fue de forma gratuita y un 42% de las asistencias pagó por su entrada. Esta cifra se replica en teatro y se mantiene muy similar en circo.

⁵⁰ Los datos consideran lo reportado por los teatros, centros culturales y similares que respondieron.

En danza, en cambio se observa un mayor porcentaje de asistencias con entrada gratuita.

GRÁFICO 5 Porcentaje de asistentes a funciones de artes escénicas, con entradas gratuitas y pagadas 2015



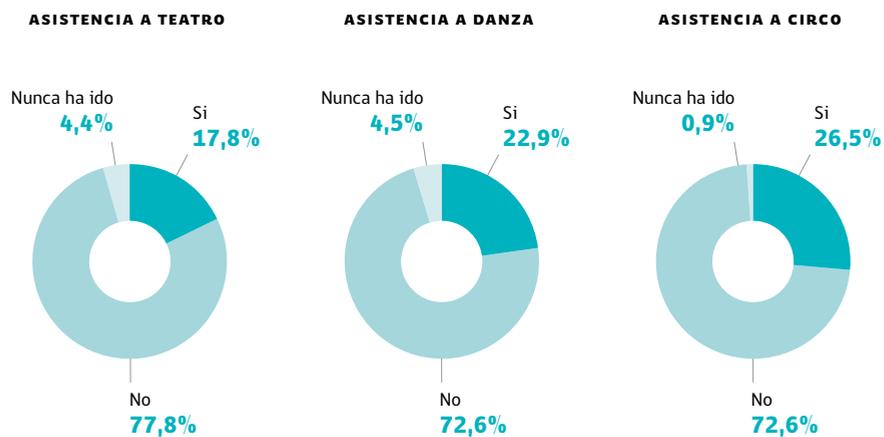
Fuente: Elaboración CNCA a partir de datos del *Estadísticas Culturales. Informe Anual 2015* (INE-CNCA, 2016).

Cabe destacar que en los encuentros participativos la gratuidad de los espectáculos fue visualizada como un problema en la valoración de las artes escénicas por parte de los públicos, asociada tanto a la disposición de pago como a la valoración profesional de estas artes y sus exponentes.

La *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural* (CNCA, 2012c) presenta cifras que evidencian una problemática importante para el campo de las artes escénicas: la dificultad de convocar audiencias y las brechas que aún existen en el acceso. De acuerdo a ella, por ejemplo, el 26,5% de la población urbana del país de 15 años y más asistió al circo en los 12 meses anteriores a la consulta —destaca el hecho de que prácticamente no se registran personas que declaren nunca haber ido a una presentación circense en su vida—.

En relación a la danza, el porcentaje de asistencia corresponde a un 22,9% —con un 5% de la población nacional que al momento de la encuesta reportó nunca haber ido a una presentación de danza—. La asistencia al teatro, en tanto, es la que registró un menor porcentaje, correspondiendo al 17,8% de los encuestados.

GRÁFICO 6 Asistencia a presentaciones de artes escénicas en los últimos 12 meses (2012)



Fuente: Elaboración CNCA a partir de datos de la ENPCC 2012 (CNCA, 2012c).

Las razones de no asistencia a presentaciones escénicas fueron variadas, predominando para todas las disciplinas la falta de tiempo y el desinterés o la falta de gusto por la disciplina.

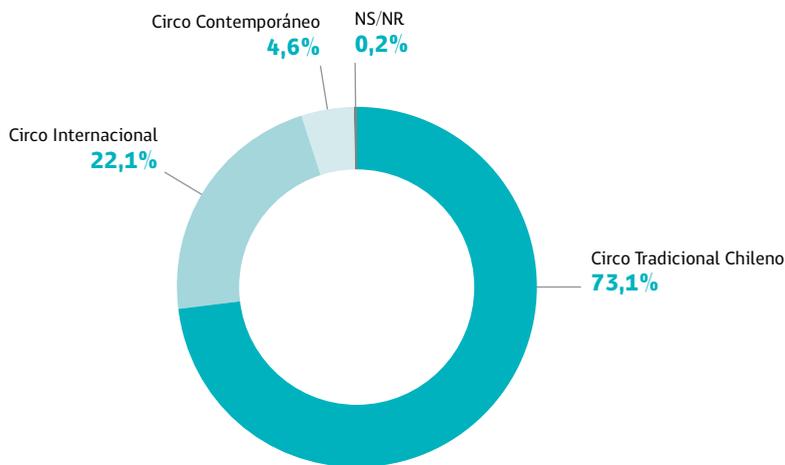
GRÁFICO 7 Razones de no asistencia (2012)



Fuente: Elaboración CNCA a partir de datos de la ENPCC 2012 (CNCA, 2012C).

En circo, las regiones que registran mayor asistencia correspondieron a Atacama (39,2%) y Antofagasta (40,4%). El perfil de los asistentes a las funciones de esta disciplina se asoció a un público joven (un 34,5% del total de asistentes presenta este rango etario), con educación secundaria técnico profesional, que estudia (33,1%), y que pertenece al grupo socioeconómico (GSE) D. Del 26,5% de los encuestados que menciona haber asistido a una función de circo en los últimos 12 meses, el 73,1% indicó que fue a un espectáculo de «circo tradicional chileno»; un 22,1% reveló que asistió a una presentación de «circo internacional»; y menos del 5% presenció una exhibición de «circo contemporáneo». Durante su última visita, además, un 90% de los asistentes pagó por su entrada; la percepción del monto cobrado varió según el tipo de circo considerado. Para el circo tradicional chileno, el 60,7% de quienes asistieron consideraron que el cobro fue adecuado; respecto al circo internacional, un 72,3% lo consideró caro o muy caro, mientras que dos de cada cinco chilenos y chilenas asistentes valoró el cobro del circo contemporáneo chileno como adecuado o barato.

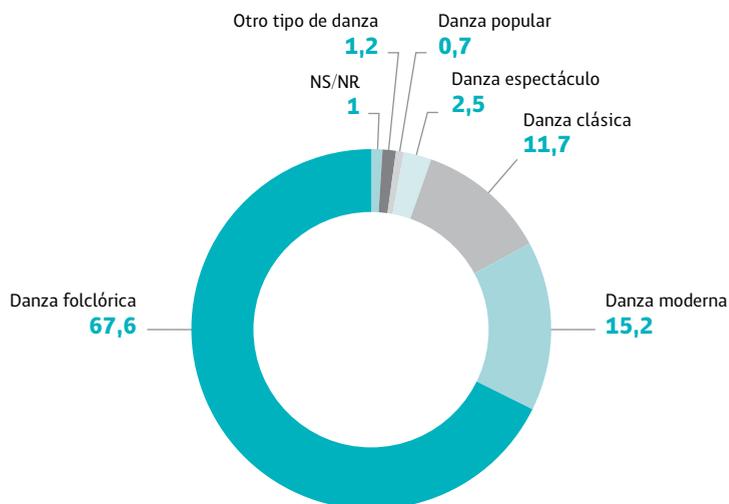
GRÁFICO 8 Asistencia según tipo de espectáculo circense (2012)



Fuente: Elaboración CNCA a partir de la ENPCC 2012 (CNCA, 2012c)

Las regiones que indicaron un mayor acceso a espectáculos de danza correspondieron a Atacama (29,5%) y Coquimbo (27,5%). El perfil de asistentes se asoció a un público mayoritariamente joven (27,4%), con estudios básicos (82%), que se encontraba estudiando (30%) y perteneciente al GSE C2 (30,6%). El tipo de presentación al que asistieron correspondió principalmente a «danzas folclóricas» (cueca, danzas nortinas y/o sureñas), con un 67,6%, seguido de «danza moderna o contemporánea», con un 15,2%, «danza clásica» (ballet), con un 11,7%, y «danza espectáculo» (hip hop, musicales, tango, etc.), con menos del 3%. El 22,9% de la población encuestada pagó por la entrada al último espectáculo de danza al que asistió, mientras que el 76% de los espectadores(as) no lo hizo; el 40,4% de los asistentes consideró que el cobro por ir a estos espectáculos era «adecuado», mientras que un porcentaje similar (41,6%), valoró como «caro o muy caro» el precio cobrado.

GRÁFICO 9 Asistencia a presentaciones de danza según tipo (2012)



Fuente: Elaboración CNCA a partir de la ENPCC 2012 (CNCA, 2012c).

Las regiones de Los Lagos y La Araucanía fueron las que presentaron un mayor porcentaje de asistencia al teatro, con un 21,1% y 19,8%, respectivamente. Por el contrario, las regiones con menor asistencia fueron Biobío y Los Ríos, con un 11,9% y un 9,3%, respectivamente. Las cifras revelan que las mayores asistencias se dieron entre los jóvenes de 15 a 29 años (24,2%), estudiantes (32%), con educación universitaria completa (37,3%) y pertenecientes al GSE ABC1 (35,4%). Las brechas de acceso se asociaron a los grupos mayores de 60 años, jubilados y con menor GSE. El 52,3% de los encuestados que asistió a una obra de teatro pagó su entrada en su última visita y, de ellos, el 48% consideró que el precio de la entrada fue «caro» o «muy caro».

En torno a la participación de la ciudadanía en un formato más activo, en danza se observan las dimensiones de danzas originarias, las danzas folclóricas, rituales y religiosas, así como la danza realizada en espacios comunitarios, todas las cuales tienen características particulares y congregan y fomentan la participación colectiva. Por otra parte, la danza movimiento terapia o la danza de integración e inclusión cumplen un rol en la promoción de la integración física,

emocional, cognitiva y social del individuo, con especial relevancia en el trabajo realizado con niños en situación de discapacidad, potenciando el ejercicio de sus cuerpos, además de la expresión de sus sentimientos y emociones (Fernández y Taccone, 2012).

En el ámbito teatral, destacan el teatro de calle, los pasacalles y el teatro comunitario, todos los cuales tienen una impronta transformadora —en el caso del teatro comunitario cabe destacar la trayectoria del Festival Internacional de Teatro Comunitario, organizado por la Fundación Entepola, en la comuna de Pudahuel—.

La participación de narradores(as) orales y titiriteros en el tejido social no está cuantificada, pero en la práctica es relevante y los hace participar de una relación muy particular con la ciudadanía, ya que intervienen tanto en encuentros, conmemoraciones y festividades cívicas como en los rituales íntimos del hogar, lo cual implica una participación del arte actual en dimensiones profundas de convergencia entre arte y vida cotidiana, lo cual amerita, institucional y académicamente, que su labor sea reconocida en su justo valor.

Entre las iniciativas estatales creadas para apoyar el acceso y la participación artística y cultural, se puede mencionar el programa Red Cultura del CNCA, que trabaja con organizaciones culturales comunitarias y cuenta con un fondo para su fortalecimiento y el de las iniciativas vinculadas al desarrollo y al trabajo con sus comunidades; entre estas organizaciones, son relevantes las relacionadas al circo social, entendido como una rama de la disciplina circense que sale de los espacios creativos para instalarse como una herramienta de intervención y transformación social (Red Chilena de Circo Social, 2016).

El modelo de intervención es gratuito y se enfoca en actividades que apuntan a una transformación multidimensional de la persona, desde la facilitación o potenciación de habilidades socioemocionales hasta el fortalecimiento y la animación del tejido social comunitario que acoge a los ciudadanos. De esta manera se han consolidado acciones enfocadas en el trabajo con grupos vulnerables, temáticas de inclusión o discapacidad. Esta rama del circo se ha fortalecido

en Chile a través de los años y, si bien, la resiliencia fue el concepto que impulsó esta corriente en sus orígenes, luego de un proceso de desarrollo, los ámbitos de acción y marcos teóricos son hoy mucho más amplios y van de la mano de los procesos sociales dinámicos que vive el país, los que esta disciplina es capaz de acoger y adaptar metodológicamente en sus principios de funcionamiento, destacando la incorporación de los participantes como agentes activos del proceso de intervención social.

En cuanto a la formación de públicos, son diversas las instituciones nacionales que han realizado esfuerzos importantes por desarrollar iniciativas de mediación, no solamente desde un punto de vista pedagógico sino tendiendo al diálogo y la reflexión. Destacan por ejemplo el área de mediación del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), que enfoca su trabajo en los grupos sociales con mayores dificultades al acceso cultural, como personas en situación de discapacidad, adultos mayores y jóvenes de sectores vulnerables, mediante talleres de apreciación y creación artística, que abordan el descubrimiento y exploración creativa de sus voces e historias.⁵¹

Otra iniciativa destacable la que constituye el área de educación y mediación de Matucana 100, la que ha diseñado y ejecutado actividades que buscan consolidar un espacio público de disfrute y aprendizaje estético, promoviendo la observación crítica del presente y el análisis de los acontecimientos a los que los artistas aluden a través de sus creaciones. Para ello, una de sus tres líneas de acción corresponde a cultura escénica, enfocada en la cartelera de artes escénicas de la institución.⁵²

Asimismo, la línea de Residencias de Arte Colaborativo del programa Red Cultura propicia iniciativas de diálogo y reflexión mediante metodologías específicas desde las prácticas colaborativas. El arte como medio para la construcción de conocimiento colectivo, es abordado por el programa para fomentar el desarrollo cultural local, del que las artes escénicas son parte.

⁵¹ Véase <http://www.gam.cl/audiencias/mediacion>

⁵² Véase <http://www.m100.cl/educacionypublicos/>

En síntesis, según la información recabada en los procesos participativos, se identificó una fuerte centralización de la actividad artística, desvinculada de las características de los territorios, limitando en consecuencia el campo disciplinario y su relación con la ciudadanía. Esta carencia de actividad artística en el espacio local es en parte cubierta por organizaciones de las artes escénicas que, bajo un prisma comunitario en los diversos dominios, se enfocan en la transformación social mediante un acto creativo. Desde esta perspectiva, sus motivaciones se encuentran orientadas a potenciar el desarrollo personal y social, entendiendo la cultura como un derecho.

La mirada de los participantes de los encuentros regionales coincidió con la existencia de falencias en cuanto a conocimiento teórico y metodológico sobre mediación, formación de audiencias, fidelización y herramientas de vinculación con los espectadores(as) de las artes escénicas, tanto de los propios creadores(as) y compañías como de otras instituciones que debiesen abordarlo: centros culturales locales, universidades y otras entidades del rubro escénico.

También enfatizaron la escasez de participación de programadores(as) capacitados en la definición de las parrillas programáticas a nivel regional, lo que no permite establecer instancias de mediación asociadas a dicha programación y profundizar en la generación de públicos. Esto genera que la ciudadanía acceda a una oferta de artes escénicas poco diversa y supeditada a los requerimientos que instalan los fondos concursables a los que se postula para financiarlas, a las características geográficas asociadas a la circulación y a la baja oportunidad de especialización para los agentes creativos. Todo este panorama incide en la baja fidelización de los públicos en todos los dominios de las artes escénicas.

Contar con este tipo de información respecto al perfil de asistentes se considera central para desarrollar estrategias de formación de públicos, motivo por el cual los encuentros participativos acusaron la falta de estudios de audiencias o públicos desagregados por región, a fin de relevar la realidad territorial.

G. EDUCACIÓN ARTÍSTICO-CULTURAL Y FORMACIÓN

En relación a la formación artística especializada, el *Estudio de Caracterización de Escuelas Artísticas*, desarrollado por el Centro de Innovación en Educación de la Fundación Chile, reconocía al año 2011 la existencia en Chile de 47 escuelas artísticas, de las cuales 37 formaban partes del sistema formal y diez del no formal. Estas escuelas se encuentran distribuidas por todo Chile, con al menos una en cada región (CNCA, 2011). El estudio señalaba que el 68% de estos establecimientos que impartían educación artística especializada incluían la danza y el teatro en su propuesta curricular. Durante el 2017 Mineduc se encuentra actualizando esta información a través de un nuevo estudio en el sistema municipal.

La Ley General de Educación (LGE) explicita un Marco Curricular de Formación Artística Especializada, diseñado para las escuelas y liceos artísticos formales que entregan formación integral; en el 2010 se completó el proceso y se publicaron los objetivos fundamentales terminales para los últimos años de educación media. En una descripción muy general, el marco curricular considera una estructuración de la enseñanza artística por ciclos: en el primer ciclo (1º a 4º Básico), denominado exploratorio integrado, los(as) estudiantes deben acercarse a todas las especialidades artísticas (artes visuales, artes musicales y artes escénicas, dentro de las que están el teatro y la danza). En el ciclo medio, vale decir en los dos primeros años de Enseñanza Media, se mantiene la formación en dos áreas o subáreas, aunque profundizando en una de ellas desde una perspectiva vocacional, permitiendo al estudiante desarrollar más ampliamente un lenguaje artístico de acuerdo con sus intereses y habilidades. El ciclo mención (3º y 4º Medio), corresponde a la especialización (formación diferenciada) y es donde el estudiante desarrolla las competencias propias de la mención escogida. En el caso de artes escénicas, las menciones para teatro son Interpretación Teatral y Diseño Escénico, y las de danza son Interpretación en Danza a Nivel Intermedio y Monitor(a) en Danza.

Por otra parte, de acuerdo a datos del *Estadísticas Culturales. Informe Anual 2015*, a ese año existían 67 establecimientos educativos de Enseñanza Media Técnico Profesional que impartían especialidades creativas,⁵³ 25 de los cuales se ubicaban en la región Metropolitana. Entre ellas se encontraban las especialidades de Interpretación Teatral, Diseño Escénico, Interpretación en Danza de Nivel Intermedio y Monitoría de Danza, para el 2015 según datos de Mineduc, solo Interpretación en Danza de Nivel Intermedio presentaba alumnos matriculados.

En la actualidad Mineduc se encuentra desarrollando los planes y programas de estudio de danza y teatro para la educación artística especializada, para completar así los niveles pendientes desde el año 2010. Sin embargo, el circo, los narradores(as) orales y los titiriteros no cuentan con ningún instrumento curricular formal a la fecha. Esta situación provoca que las artes escénicas se incorporen de forma tangencial en el sistema escolar, principalmente mediante talleres extraprogramáticos. La única presencia de las artes escénicas en el currículo general se da en la danza, al considerarse la danza folclórica como contenido obligatorio en algunas unidades del programa de Educación Física. Sin embargo, los encuentros participativos regionales apuntaron al respecto que esta no es enseñada por profesionales del área y que no existe consenso en relación a la metodología pedagógica.

En el ámbito institucional público, por otro lado, existe una serie de programas que vinculan el arte y la cultura a la educación —a pesar de ello, la mayoría de los encuentros participativos regionales levantaron la crítica respecto a la baja articulación institucional de planes y programas entre el CNCA y el Mineduc—. El más reconocido de estos es el programa de Fomento al Arte en la

53 Se consideraron 15 especialidades creativas: Gráfica, Dibujo Técnico, Otra especialidad en sector Gráfica, Tejido, Textil, Vestuario y Confección Textil, Productos del cuero, Otra especialidad en sector Confección, Artes Visuales, Artes Audiovisuales, Diseño, Interpretación Teatral, Diseño Escénico, Interpretación en Danza de Nivel Intermedio y Monitoría de Danza. De estas, solo siete registraron movimiento durante 2015: Gráfica, Dibujo Técnico, Textil, Vestuario y Confección Textil, Productos del cuero, Artes Visuales e Interpretación en Danza de Nivel Intermedio.

Educación – Acciona, que tiene como finalidad aportar a mejorar la calidad de la educación escolar en Chile desde la vinculación de las artes con las comunidades educativas de escuelas y liceos públicos. Para ello, el programa posibilita el desarrollo de experiencias artísticas y culturales de los y las estudiantes mediante el diseño de proyectos artísticos culturales en aula, con énfasis participativo, los que serán guiados por equipos compuestos por docentes y artistas educadores, especialistas en sus disciplinas.

A partir de esta estrategia, el programa ha promovido una serie de experiencias en torno a las artes escénicas, llegando a ejecutar el año 2016, 161 proyectos artísticos en aula (de un total de 495) relacionados con dicha área, en el ámbito del circo (11 proyectos), la danza (48 proyectos) y el teatro (102 proyectos). Además, a través del componente de mediación del programa, se han desarrollado experiencias en colaboración con el Área de Teatro del CNCA relacionadas con instancias de mediación en el marco de la Muestra Nacional de Dramaturgia (2016), proyecto ejecutado en las regiones de Valparaíso, Metropolitana, O'Higgins y Maule; del Encuentro de Teatro Escolar (ETE), el cual se ejecuta en el Región de Los Lagos y que cuenta con el apoyo del CNCA desde el año 2014 a la fecha; y del apoyo al programa Formación de Espectadores en la Región de Biobío, el que desde el año 2014 promueve la vinculación de estudiantes del sistema escolar con las artes escénicas.

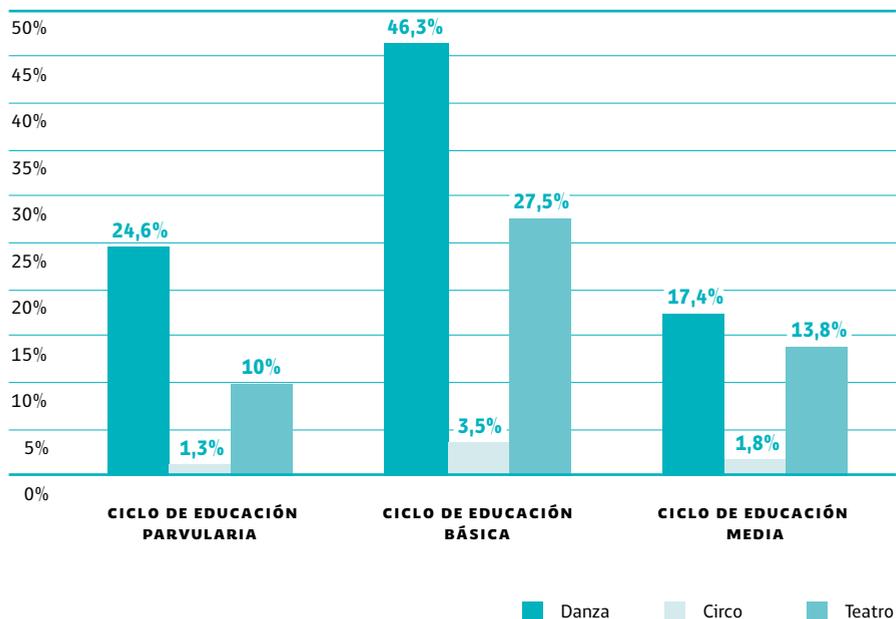
Otro programa relevante desarrollado por el CNCA es el Programa Nacional de Desarrollo Artístico en la Educación, creado en el 2014 y dirigido a niñas y niños pertenecientes a establecimientos de educación subvencionada. El programa busca contribuir a la Reforma educacional, mejorando la calidad de la educación de niños(as) y jóvenes a través del arte como vehículo de conocimiento y de formación de habilidades cognitivas y socio afectivas. Uno de los principales hitos de este programa es la Semana de la Educación Artística, desarrollada en todo el país y cuyo objetivo es fomentar las prácticas artísticas en todos los establecimientos escolares, mediante la articulación de redes para el desarrollo de las artes y la cultura en educación. El programa realiza un proceso de fortalecimiento de

los elencos artísticos escolares y la articulación de ellos a través de la creación de una red nacional de coros, cuerpos de bailes y otros (CNCA-Mineduc, 2016), y contempla también la generación de material didáctico y capacitación de artistas y docentes para su uso pedagógico, destacándose en esta materia el *Cuaderno Pedagógico Bafona: El Potencial Educativo de la Danza* y el *Manual de Teatro Escolar. Protagonistas en el Juego*, publicaciones disponibles de manera digital para todos los establecimientos y educadores(as) que lo requieran.

También, resulta importante el Plan Nacional de Artes en Educación 2015-2018, formulado en conjunto entre el CNCA y el Mineduc durante el 2014, el que busca fortalecer el subsistema de escuelas artísticas de la educación general, promoviendo su mejoramiento académico, de infraestructura y equipamiento. Los cinco ejes del plan están orientados a fortalecer la implementación del currículo en artes y la experiencia artística en horas de libre disposición de la Jornada Escolar Completa, impulsar la formación continua e inicial de docentes, artistas, cultores(as) y equipos directivos en arte y educación, fortalecer las escuelas y liceos artísticos y articular las redes de colaboración con instituciones y organizaciones que desarrollan programas en educación, arte y cultura (Mineduc-CNCA, 2015).

Como parte del Plan, durante el año 2015 el CNCA aplicó una encuesta censal a todos los establecimientos educacionales y particulares subvencionados, apuntando a conocer el desarrollo artístico cultural de los recintos. Los datos demostraron que los colegios y liceos abordan las disciplinas de las artes escénicas desde el ciclo parvulario hasta la educación media, evidenciándose el predominio de la danza en todos los niveles. Es relevante notar que es el ciclo de educación básica el que desarrolla en mayor medida estas áreas artísticas: un 46,3% de los establecimientos indican abordar la danza, un 27,5% el teatro y un 3,5% el circo.

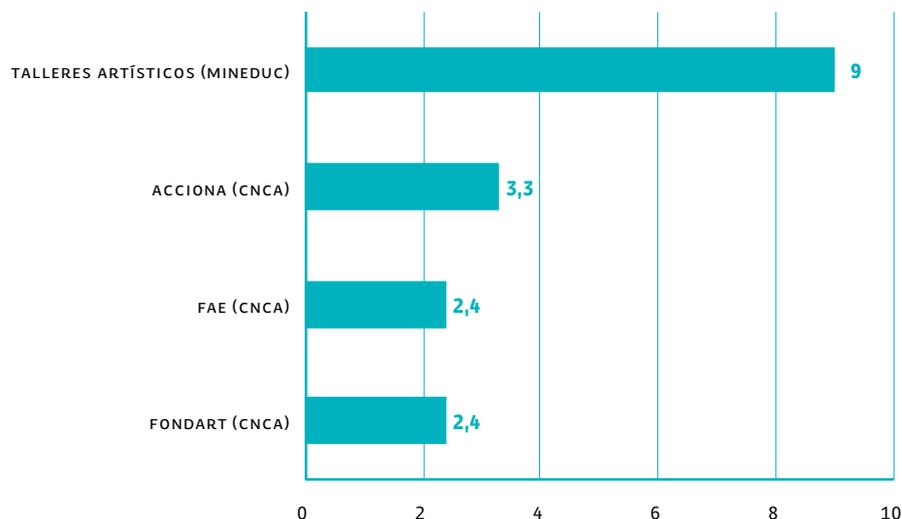
GRÁFICO 10 **Porcentaje de establecimientos que desarrollan actividades en artes escénicas**



Fuente: Elaboración CNCA a partir de la *Encuesta Coros y Cuerpos de Baile* (CNCA, 2015c).

En relación a la recepción de fondos, proyectos y/o actividades relacionadas con la cultura y las artes, del total de establecimientos, un 9% señala participar de Talleres Artísticos (Mineduc), un 3,3% del programa Acciona (CNCA), un 2,4% del Fondo de Fomento al Arte en la Educación FAE (CNCA) y la misma cifra indica haber sido beneficiado por Fondart.

GRÁFICO 11 **Porcentaje de establecimientos beneficiarios de algún fondo, proyecto y/o actividad relacionados con la cultura y las artes (2015)**



Fuente: Elaboración CNCA a partir *Encuesta Coros y Cuerpos de Baile* (CNCA, 2015c).

Entre las instituciones impulsoras del desarrollo de la educación y formación artística en Chile, destaca la Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven (BAJ), presente en las regiones Metropolitana, Antofagasta, Valparaíso, Biobío y Los Lagos. Su principal labor es la actividad docente a través de talleres gratuitos a cargo artistas nacionales en las áreas de música, danza, artes visuales, audiovisual, teatro, circo y literatura. Estos talleres se distinguen por su nivel de disciplina, rigor y calidad, así como por la metodología basada en el aprender haciendo de los estudiantes.⁵⁴

Los esfuerzos por integrar las artes escénicas a la escuela no han sido realizados solo desde el ámbito público: es destacable el trabajo que varias instituciones, organizaciones artísticas y culturales a lo largo del país, desarrollan en pos de este objetivo. Un ejemplo es el trabajo que viene desarrollando por años el Circo del Mundo en varios liceos

⁵⁴ Véase <http://www.balmacedartejoven.cl/sedes/nacional/talleres/>

técnico profesionales de la región Metropolitana, incorporando en el currículo las artes circenses, o el esfuerzo de Fundación Teatro a Mil (Fitam) con el proyecto Teatro en la Educación, en la comuna de La Granja. Asimismo, algunos municipios se destacan en este ámbito, como es el caso de Peñalolén con el Proyecto Formarte o Recoleta con el programa Escuela Abierta, entre otros.

En materia de acceso y de formación de públicos es importante el trabajo desarrollado por teatros y compañías, como el Teatro de la Universidad Católica, el Teatro Municipal de Santiago, el programa Butacas Educativas del Teatro del Lago a lo que se suma la recuperación del CNCA de la iniciativa Teatro Itinerante, que el año 2016 recorrió las quince regiones del país con funciones gratuitas de la compañía Teatro Cinema. La gira comprendió la zona norte, centro y sur del país, con funciones que se llevaron a cabo en centros culturales y teatros regionales a nivel nacional, con una asistencia total de público de más de 33 mil personas. Se impartieron además talleres y charlas magistrales para acercar a la ciudadanía el trabajo de la compañía Teatro Cinema y las artes escénicas. Para continuar con el programa, en el mes de octubre se realizó la primera convocatoria nacional de Teatro Itinerante 2017, donde fue seleccionada la Compañía Teatral La Mona Ilustre. Este programa tiene la excepcionalidad de contar con un financiamiento compartido desde el sector privado mediante la Fundación Corpartes.

Con todo, una de las principales problemáticas mencionadas en el proceso participativo para la creación de la presente política fue la falta de integración de las artes escénicas al currículo escolar nacional, lo que perjudica la formación temprana tanto para la práctica de las disciplinas como para su apreciación, ya que son escasos los establecimientos escolares que integran a su plan de estudios las artes escénicas.

A pesar de todos estos esfuerzos por potenciar la vinculación de las artes con la educación, en el caso particular de las artes escénicas los asistentes al proceso participativo regional dieron cuenta de las serias dificultades para insertarse en el nivel escolar: la falta de

formación pedagógica de los artistas es una limitante al momento de impartir docencia en establecimientos o instituciones educacionales, ámbito que muchos ven como una posibilidad de desarrollo pero que ante esta carencia no logra concretarse. Asimismo, se percibe una falta de valoración y sensibilización respecto de la educación artística en artes escénicas de parte de la comunidad escolar, lo que dificulta la vinculación y articulación entre artistas y establecimientos educativos. Finalmente, las condiciones estructurales para desarrollar las actividades escénicas distan de ser las adecuadas, y la falta de recursos y espacios óptimos repercute en la implementación de clases de artes escénicas en establecimientos educativos.

H. PATRIMONIO CULTURAL

Entre las instancias de valoración y rescate de memoria y patrimonio de las artes escénicas, destaca el Centro de Documentación de las Artes Escénicas (Centro DAE). Creado en 1966 bajo el alero del Municipal de Santiago Ópera Nacional, es el primer archivo nacional dedicado en forma sistemática y especializada a las artes escénicas, abordando disciplinas como la danza, el teatro, la ópera y el ballet, entre otras. La colección patrimonial del centro se compone de alrededor de 40 mil fotografías, además de una colección documental que incluye también bocetos, audios, figurines o recortes de prensa (colección que se digitalizó durante el 2016, gracias a un proyecto Fondart). Además, posee una colección de programas de sala que representa la historia completa del Municipal de Santiago, con materiales que datan desde la fecha de su creación, en 1857, y cuenta con un catálogo en línea para acceder al material disponible. El centro ofrece además un programa de pasantías e investigaciones.⁵⁵

Otro lugar de acopio de información es el sitio de la Dibam, Memoria Chilena,⁵⁶ sitio que alberga un gran número de contenido referido a artes escénicas, entre los que se cuentan cápsulas, minisitios, documentos, imágenes o documentos, referidos al circo, la danza, la narración oral, el teatro y los titiriteros.

⁵⁵ Véase <http://www.centrodae.cl>

⁵⁶ Véase www.memoriachilena.cl

Por otra parte, el Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas CIM/AE, conformado por un grupo de investigadores(as) y teóricos de las artes escénicas que buscaban establecer instancias concretas para la reflexión, análisis y comprensión de los fenómenos escénicos nacionales, se perfila en la actualidad como un espacio de investigación y producción teórica, realizando jornadas de reflexión y capacitación y libros de investigación.⁵⁷

En el año 2008, el proyecto de construcción del Centro Cultural Gabriela Mistral proponía este espacio como un gran «Centro Nacional de las Artes Escénicas y Musicales», el que, además de contar con salas de ensayo y presentación, contemplaba la creación del Centro Nacional de Difusión y Archivo de las Artes Escénicas, que tenía por objetivo el registro, la investigación y la preservación de la memoria y patrimonio del arte de la danza y el teatro. Esta «Biblioteca de las Artes» se proponía convertirse en el centro de archivo y documentación de las artes escénicas mediante la exploración, selección y adquisición de libros y objetos relacionados, conformando un lugar enfocado especialmente en los estudiantes y a los jóvenes. En la actualidad, la BiblioGAM se presenta como «la primera biblioteca de Chile que integra un plan de formación de audiencias. El catálogo de libros y material audiovisual está especializado en teatro, danza, música (clásica y popular), ópera y cine, además de textos sobre diseño, arquitectura y gestión cultural». En su declaración de objetivos, dice dialogar permanentemente con las artes visuales, escénicas y musicales, con un énfasis importante en la disposición de espacios «para el encuentro entre los creadores(as) y el público-infantil, juvenil y adulto, a través de exposiciones, presentaciones de libros, animación lectora, ciclos de cine y charlas».⁵⁸

También es importante la creación del Archivo Carmen Beuchat, que comenzó su trabajo de investigación y entrevistas el año 2008, lanzando su archivo web el año 2017, con un equipo, dirigido por

⁵⁷ Véase <https://cimartesescenicas.wordpress.com/>

⁵⁸ Véase <http://www.gam.cl/biblioGAM/contenido/que-es-bibliogam>

Jennifer McColl Crozier, enfocado en sistematizar y construir un cuerpo crítico en torno a la obra de la artista y coreógrafa chilena, poniendo en valor su obra transdisciplinaria, con un énfasis particular en sus trabajos coreográficos y performáticos entre los años 60 y principio de los 90, compilando fotografías, exhibiciones, publicaciones e investigaciones.⁵⁹

Si bien no existe un registro centralizado de las iniciativas desarrolladas por las universidades, se reconocen algunas relevantes como el programa de Investigación y Archivo de la Escena Teatral de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el que ha generado proyectos significativos, como Chile Actúa (2010) —el que junto a la Corporación Cultural de la Cámara Chilena de la Construcción y a Caja Los Andes recrea la historia y el patrimonio teatral chileno—, y Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010, cuyos objetivos son rescatar, resguardar, difundir y valorar el teatro chileno a través de los objetos y registros que se generan en y desde las puestas en escena, y realizar su contextualización documentada.⁶⁰ Por otra parte, al alero de la Universidad de Chile el 2003 se fundó el Centro Teatral de Investigación y Documentación (Centido) que analiza los fenómenos escénicos desde una mirada interdisciplinaria, generando además publicaciones y coloquios.⁶¹

La revista *Tiempo de Danza*, especializada en la difusión de obras, críticas, difusión y puesta en valor de la disciplina, busca formar audiencias desde el 2015, convirtiéndose en una fuente de archivo de lo que es la danza nacional en la actualidad. Otras ya extintas, pero de especial relevancia, fueron la revista *Chile Danza*, aparecida en 1998, publicación del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y la revista *Impulsos*, creada en el 2001 por el Área de Danza de la División de Cultura del Mineduc, luego gestionada por el Área de Danza del CNCA hasta su cierre en el 2010.

59 Véase <http://carmenbeuchat.org/>

60 Véase <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=objeticos>

61 Véase <http://centido.uchile.cl/wp/>

En cuanto al mundo titiritero, actualmente la biblioteca de la Fundación Ana María Allendes Para la Dignificación del Teatro de Muñecos (FAMADIT) posee más de dos mil volúmenes relacionados con el tema y muñecos de colección para el aprendizaje de la historia y el estado del teatro de muñecos.

Como iniciativas institucionales del CNCA, destaca el establecimiento el año 2015 de la iniciativa Patrimonio Coreográfico, del Área de Danza, que tiene por objetivo poner en valor la creación nacional. Este programa, ya ha remontado obras íconos de la historia de la danza, como *El cuerpo que mancha*, *Sin respiro*, *Sótano*, *Los ruegos* y *Jaula uno, ave dos*,⁶² algunas con sus elencos originales.

A pesar de lo detallado, desde los encuentros regionales participativos se problematizó la falta de recursos para el resguardo del patrimonio material e inmaterial de las artes escénicas y la carencia de registros y archivos (incluso de las propias compañías respecto a sus obras), con una escasa investigación al respecto. Asimismo, se resaltó el abandono histórico del patrimonio material, el que, además, muchas veces se desconoce debido a la falta de registro o catastro de los inmuebles dedicados a estas disciplinas existentes a nivel regional y nacional.

La puesta en valor y el rescate patrimonial de la producción del sector es un ámbito en el cual es necesario avanzar. Se torna relevante desarrollar consensos en cuanto al concepto y las metodologías de resguardo y registro, así como resulta fundamental gestionar esfuerzos integrados que apoyen la investigación, la documentación, el registro y la difusión del patrimonio, y lograr desarrollar archivos o plataformas unificadas, tanto de los cultores(as) de las artes escénicas como de las obras realizadas. En este sentido, la visibilización de los exponentes y las creaciones de narradores(as) orales y titiriteros cobra especial relevancia, al encontrarse en una situación de desventaja respecto a las otras disciplinas.

⁶² Véase <http://www.cultura.gob.cl/institucional/consejo-de-la-cultura-rescata-el-patrimonio-coreografico-local/>

Otro aspecto central diagnosticado por el sector es la falta de valoración de las manifestaciones con raíz ancestral, como las danzas andinas, el teatro mapuche, los bailes religiosos y rituales —aun cuando los bailes chinos fueron la primera expresión de patrimonio inmaterial chileno reconocida en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco (en el 2014) y la existencia de un trabajo específico con las agrupaciones cultoras por parte del Departamento de Patrimonio Cultural del CNCA—, y los propios narradores(as) orales, entre otros, lo que va asociado a la ausencia de políticas y programas que resguarden las particularidades de las disciplinas, en relación a los pueblos originarios. Se señala también una baja inclusión de la temática patrimonial desde la educación, siendo un elemento central para aportar a la visibilización y puesta en valor del patrimonio de las artes escénicas a las nuevas generaciones.

En relación al circo tradicional, es relevante el desconocimiento de registros históricos sobre la disciplina, que, aunque cuenta con cerca de 200 años de historia en nuestro país, está escasamente abordada desde la investigación. Existen algunos estudios que han considerado la disciplina desde distintas aristas —su evolución histórica (Parra, 2006; Zúñiga, 2005), su vinculación con procesos de modernización (García-Guerra, 2005; Carrión 2006), o su forma de vida de identidad (Oxman, 2009; Ducci, 2011; Lasnibat, 2014)—, y el conjunto de investigaciones relacionadas con tesis académicas o proyectos de título es amplio, pero no está totalmente disponible u organizado para su estudio. Debido a ello, y dada la relevancia de esta manifestación, es vital fomentar la valoración, visibilización, investigación —así como la catalogación y sistematización— respecto al circo tradicional.

I. INFRAESTRUCTURA Y GESTIÓN PARA LA PRÁCTICA DE LAS ARTES ESCÉNICAS

De acuerdo a datos del CNCA, al 2015 se registra la existencia de 142 teatros o salas de teatro, 351 centros o casa de la cultura, 36 anfiteatros, 26 auditorios, tres carpas de circo,⁶³ tres salas de arte, 14 centros de eventos y 259 gimnasios que se podrían utilizar como espacios para las artes escénicas (CNCA, 2015b). Sin embargo, a pesar de esta multiplicidad de espacios, el proceso participativo dio cuenta de la baja presencia de infraestructura acorde a las condiciones técnicas necesarias para la creación, investigación, práctica y exhibición en artes escénicas.

Cada disciplina tiene requerimientos particulares de infraestructura. En circo, los espacios destinados a la creación y exhibición de sus obras difieren según sea circo tradicional o Nuevo Circo —de hecho, para su funcionamiento, los circos tradicionales requieren autorizaciones municipales, las cuales no cuentan actualmente con un formato aunado que facilite su tramitación—. De acuerdo al *Catastro de Arte Circense* (CNCA, 2014b), un 94,3% de los grupos que realizan circo tradicional contaban con carpas de circo, mientras que un 94,3% cuentan con graderías, un 95,9% con iluminación y sonido, un 90,8% con implementos circenses y un 90,3% con vestuario. En el Nuevo Circo, en cambio, solo un 23,1% de los encuestados manifestó que su agrupación contaba con carpa y solo un 20,9% con graderías.

La menor participación de las disciplinas circenses en espacios culturales se debe principalmente a las dificultades de contar con infraestructura idónea, especialmente aquella que sostenga las estructuras para las técnicas aéreas. La Compañía de Circo y Teatro Aéreo Lez'Artchimistes, por ejemplo, efectuó durante el 2016 una itinerancia gracias al apoyo de Fondart, Línea Circulación Nacional, que los llevó por distintos puntos de territorio nacional. En sus informes de evaluación de las actividades indicaron graves problemas en la infraestructura de centros y espacios culturales, tanto públicos como autogestionados: malas condiciones del sistema de perchas para

⁶³ Se contabiliza únicamente la infraestructura permanente a nivel público y privado con que cuentan las comunas.

colgar focos, vigas para anclajes en malas condiciones u oxidadas, vigas principales para sostener la parrilla de luces en condiciones de deterioro, problemas de soldadura de varias estructuras, problemas de instalación de cables, vientos y eslingas, baja mantención y poca revisión del material, entre otros (CNCA, 2016b). Esto, si bien en ningún caso constituye un catastro exhaustivo de infraestructura para fines circenses, da cuenta de las problemáticas comunes a las que se enfrentan los exponentes de esta disciplina.

En danza, en tanto, se aprecian grandes debilidades relacionadas con la infraestructura especializada. El principal punto crítico es la carencia de espacios de creación y exhibición que cuenten con equipamiento óptimo para la práctica de la disciplina. El Ballet de Santiago se presenta en el Municipal de Santiago, mientras que el Ballet Nacional Chileno, a través del Centro de Extensión Artístico y Cultural, arrienda el Teatro de la Universidad de Chile, y además centros como el GAM, Matucana 100 y NAVE se perfilan como espacios relevantes en la región Metropolitana. Este último espacio emerge desde el mundo privado, como un centro de creación y residencia, cuya misión apunta a apoyar, colaborar y nutrir los procesos de creación e investigación de las artes vivas, considerando la danza, *performance*, música, teatro, y sus diversos cruces disciplinarios. Para cumplir estos propósitos cuenta con instalaciones idóneas para realizar ensayos, exhibición de obras, procesos creativos, seminarios, encuentros, y diversos tipos de actividades culturales.⁶⁴

Fuera de la capital las falencias son aún más pronunciadas, predominando la utilización de espacios acondicionados con pisos para danza y/o amortiguación para pisos duros. También existen salas privadas que, si bien son espacios habilitados, tampoco cuentan con las especificaciones técnicas necesarias para la práctica dancística y cobran altos montos por su arriendo (CNCA, 2016a).

Proteatro catastró en el 2013, 32 salas de teatro en la región Metropolitana, además de 21 espacios que presentan obras de teatro.

⁶⁴ Véase <http://nave.io/espacio/>

De estas, un 46,8% correspondía a arriendo, un 34,4% eran espacio propio y en el 18,8% de los casos el inmueble estaba en comodato. La gran mayoría de las salas contaba con equipo de iluminación y sonido (96,9%) como parte de su infraestructura permanente. En relación a los lugares de ensayo, existe una carencia de espacios idóneos. Para ello se utiliza en tanto, espacios múltiples que transitan desde las casas de los mismos artistas, a salas de arriendo o el interior de las escuelas de teatro, centros culturales, salas escolares multiuso, gimnasios, espacios públicos, entre otros— los que en su gran mayoría no contarían con el acondicionamiento necesario. Por otro lado, aún existiendo catastros de infraestructura cultural promovidos desde la institucionalidad pública (última actualización 2015), estos catastros no contarían con el detalle y la especificidad técnica requeridos por las disciplinas.

A la escasa infraestructura especializada, se suma la existencia de espacios deteriorados y/o abandonados, con un escaso aprovechamiento para las artes escénicas. Los monumentos históricos utilizados con este fin, no cuentan con la infraestructura acorde al desarrollo y ejecución de estas disciplinas y algunos se encuentran en francas en condiciones de deterioro. La implementación tecnológica es igualmente escasa, no contando con sistemas de iluminación o sonido adecuados.

En el medio se apunta a problemas en la articulación interinstitucional para justificar las dificultades en el uso de infraestructura y espacios públicos. Es necesario considerar que si bien estos espacios cumplen con brindar un lugar para la práctica, las carencias en la habilitación significan un riesgo de salud importante, tanto de artistas como de técnicos escénicos, especialmente en disciplinas como circo y danza.

Los espacios de residencia que aportan al desarrollo del arte actual, son pocos y siempre centralizados en las regiones Metropolitana y Valparaíso. Destacan en este ámbito espacios como NAVE, Matucana 100, Estación Mapocho, INVE, Espacio CEAT, Balmaceda Arte Joven y Teatro Puerto en Coquimbo, que realizan llamados y convocatorias, abiertas o cerradas, de manera constante.

En regiones distintas a la Metropolitana, la ausencia de salas o espacios de presentación se sustituye utilizando lugares alternativos de presentación, de carácter privado o municipal. Sin embargo, las compañías y artistas se enfrentan muchas veces a altos costos de arriendo o administración, lo que limita su acceso.

Es significativo por parte de los artistas, gestores(as) e intermediadores(as) regionales el uso de la Red de Centros Culturales asociados a las municipalidades. El programa de Centros Culturales para comunas de más de 50 mil Habitantes del CNCA se ha enfocado en dotar de un centro cultural a aquellas comunas, abriendo espacios relevantes a nivel local.⁶⁵ Datos del CNCA identifican 320 centros culturales o casas de las culturas públicas ubicadas a lo largo del país (CNCA, 2015b). De ellos, únicamente 21 (6,6%) cuentan con un sistema de registro de público y asistentes —que va desde el conteo manual y los libros de asistencia a los sistemas de ticket—, solo 143 (44,7%) cuentan con un plan de gestión —un 69,2% de estos manifestaron que este surge de un proceso participativo—, 137 (48,2%) incorporan en su programación actividades de artes escénicas (talleres o capacitación), y 128 (40%) tienen cartelera de artes escénicas.

Los espacios referidos se complementan con la infraestructura implementada por el programa de Teatros Regionales del CNCA, con recintos ya construidos en las regiones de O'Higgins, Maule y Magallanes, y otros en proceso.⁶⁶ Estas nuevas instalaciones, así

65 Desde el año 2014 este programa ha inaugurado los siguientes espacios: Constitución, Valdivia, Pedro Aguirre Cerda, La Cisterna, Paine y Buin. Durante el 2016 se inauguraron además los centros de Tomé, Hualpén, Villarrica y Lo Barnechea. Asimismo, se comenzaron las obras de los espacios de Los Ángeles, La Pintana y Chiguayante. El programa ha contado con un presupuesto total para el período de \$21.505.753.000, considerando también los teatros regionales (CNCA, 2017).

66 Como parte del programa Teatros Regionales, en el mes de agosto del 2015 se dio inicio a la construcción del Teatro Regional del Biobío —en febrero del 2017, la obra registraba un avance de un 49%— y su inauguración está prevista para el segundo semestre de este año. Además, durante el periodo 2016-2017 se firmaron nuevos convenios de obra para los teatros de las comunas de Viña del Mar, Valdivia y Coquimbo, y también se avanzó en la realización de la mecánica de suelos para la posterior licitación de obra del Teatro de Iquique. Con respecto a la construcción de la segunda etapa del Centro Cultural Gabriela Mistral, esta avanza visiblemente (CNCA, 2017).

como la restauración de teatros y centros culturales ya existentes, han permitido en muchos casos mejorar las condiciones de ensayo de las diferentes disciplinas y dotar de criterios técnicos a los espectáculos que se realizan, lo que ha contribuido a dinamizar la oferta escénica. Aun así, los participantes de los encuentros evidenciaron una mirada crítica en relación el diseño no participativo de estos espacios, los que si bien se perciben como aportes, no consiguen cubrir necesidades específicas, como las de circo, por ejemplo.

Como facilitador para la programación de estos y otros espacios, destaca el Catálogo de Programación del programa Red Cultura del Consejo, una plataforma que busca acercar ofertas artísticas itinerantes a los programadores(as) locales a lo largo del país. En la actualidad, este catálogo cuenta con un total de 1.066 iniciativas, de las cuales 66 corresponden a programación en artes circenses, 105 de danza y 399 de teatro, siendo esta última la disciplina con mayor representatividad.⁶⁷

A pesar de lo anterior, y de la positiva valoración respecto al fomento de la infraestructura, en los encuentros participativos regionales emergió como problemática la falta de articulación interinstitucional para el uso de infraestructura pública para fines culturales; se señaló que existe una burocracia excesiva para acceder a estos espacios, los que además poseen una precaria administración —con profesionales a cargo sin formación idónea o que desconocen el territorio—, no cuentan con modelos de gestión participativos claros, o con mediadores(as) entre quienes administran estos lugares y los artistas para facilitar el uso de las salas, lo que repercute en problemas para lograr programación diversa a nivel regional y nacional. Asimismo, la prohibición de cobro de entradas en los centros municipales no contribuye a sensibilizar a la comunidad en cuanto al nivel profesional de estas disciplinas.

Por otra parte, se perciben dificultades de acceso en el uso de los espacios, los que en algunos casos se destinan al trabajo municipal

67 Véase <http://www.redcultura.cl/catalogo-de-programacion-artistica>

o se encuentran en desuso, denotando su subutilización, situaciones que, a juicio de los participantes de los encuentros, se derivan de la carencia de un protocolo común de funcionamiento que propicie el acceso al uso para los artistas, las que se dan con mayor frecuencia en los centros culturales alejados de las zonas urbanas.

Por último, el sector enfatiza la necesidad de involucrarse en el diseño de los espacios para que respondan a las necesidades de infraestructura, y desarrollar planes de gestión de forma participativa.

J. INSTITUCIONALIDAD CULTURAL, CALIDAD DEL EMPLEO Y LEGISLACIÓN

La Ley nº 19.889, sobre Condiciones de Trabajo y Contratación de los Trabajadores de Artes y Espectáculos, regula sus condiciones laborales. Sin embargo, un 47,7% de quienes trabajan en artes escénicas tiene un bajo conocimiento de sus derechos, mientras que un 35,7% tiene nulo conocimiento. Asimismo, los conocimientos asociados a las políticas públicas en cultura también son bajos: un 51,4% de los trabajadores(as) que así lo indica (Brodsky, Negrón y Possel, 2014).

La percepción de los asistentes a los encuentros regionales coincide con esta información, al remarcar el importante desconocimiento que existe respecto a las normas que regulan el trabajo artístico y que les permiten incorporarse de mejor modo al ciclo laboral de las disciplinas de las artes escénicas. Así, al desconocimiento respecto a la Ley nº 19.889 se suma el reducido conocimiento de la Ley de Propiedad Intelectual y Derechos de Autor, o los beneficios de la Ley de Donaciones Culturales.

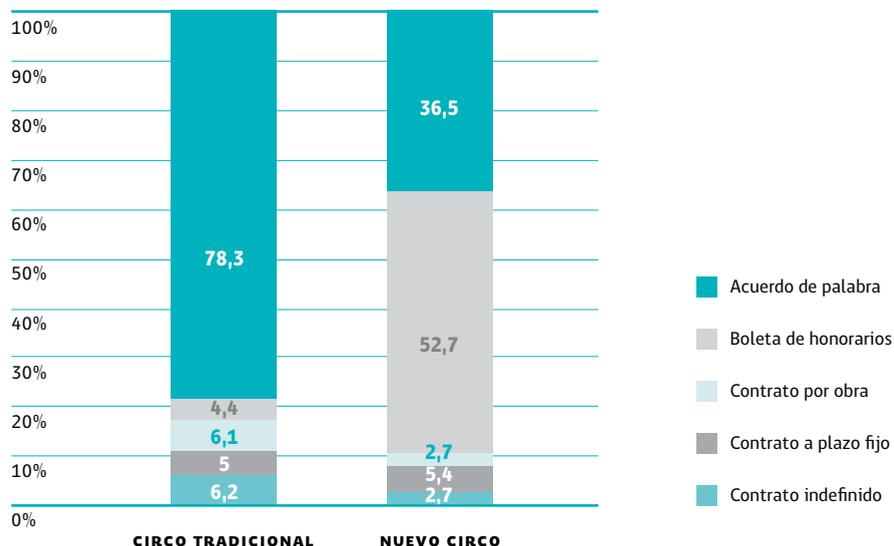
Un avance en este sentido fue el *Código de Buenas Prácticas Profesionales en las Artes Escénicas* realizado el 2016 en el marco del proyecto Trama, que reúne las normas reguladoras del trabajo artístico y tiene como objetivo dar a conocer a los trabajadores(as) de la cultura sus derechos, para mejorar sus condiciones laborales o contractuales.

En relación a lo anterior, el *Catastro de Artes Escénicas* (Reyes, 2015) muestra que los trabajadores(as) del sector se encuentran en una posición desfavorable dentro del sistema laboral, ya que un gran porcentaje de ellos tienen una marcada tendencia hacia la informalidad, al trabajo independiente, a la ausencia de contrato y a la falta de protección laboral. Los bajos salarios y la estacionalidad de los trabajos condicionan también la emergencia del pluriempleo en todo el sector.

La precarización en salud y previsión (de acuerdo a Brodsky, Negrón y Possel, 2014, un 42,1% no está afiliado a una AFP) es relevante al considerar que el cuerpo es la principal herramienta de trabajo en las artes escénicas y que, en disciplinas como circo o danza, así como para los técnicos escénicos, el riesgo de accidentes es mayor. Los representantes del sector teatral aparecen como quienes tienen menores accidentes, comparado con los dos subsectores de las artes escénicas; si en el caso de circo es un 30,8% el que reporta haber tenido algún tipo de accidente, en danza esta cifra asciende a 36,6% y en teatro llega a 19,4%.

El *Catastro de Arte Circense* (CNCA, 2014a) permite visualizar la situación laboral de esta disciplina, que difiere bastante al comparar el circo tradicional y el Nuevo Circo. En el primero, un 75% de los artistas declararon trabajar en la condición de empleado y un 78,3% indicó trabajar bajo acuerdos de palabra. En general, se dedican de forma exclusiva a su labor en el circo, desempeñando diversas funciones que exceden la labor artística. En tanto, en el Nuevo Circo un 66% declaró realizar actividades como trabajador independiente —de ellos un 52,7% indicó presentar boletas de honorarios por su labor y un 36,5% que trabaja siguiendo acuerdo de palabra—. Este segmento realiza además labores de docencia en complemento a su labor en el circo, diversificando sus enseñanzas entre talleres independientes, talleres vinculados a programas municipales o estatales y talleres en colegios.

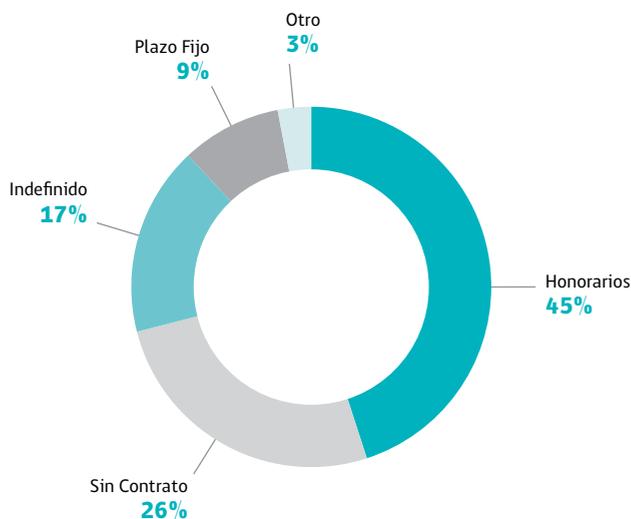
GRÁFICO 12 Tipos de contratos según tipo de circo



Fuente: Elaboración CNCA a partir de *Catastro de Arte Circense* (CNCA, 2014a)

De acuerdo al *Catastro de la Danza* (CNCA, 2012a) un 26% de los trabajadores(as) de esta disciplina no tiene contrato, un 45% cuenta con boletas de honorarios, un 17% tiene contrato indefinido y un 9% cuenta con contrato de plazo fijo. Esto contrasta con la situación general de los trabajadores(as) en Chile, en la que el 58,1% de la fuerza laboral cuenta con un contrato. En relación a la ocupación, la principal es la de profesor con un 39,7%, seguido de la de intérprete, con un 36,6%.

GRÁFICO 13 Tipos de contratos de trabajadores(as) de la danza



Fuente: Elaboración CNCA a partir de *Catastro de la Danza* (CNCA, 2012a)

Según el *Catastro de Artes Escénicas* (2015), un 16% de los agentes de la disciplina teatral realiza principalmente labores en el ámbito de la actuación o interpretación; un 12% trabaja en docencia, un 11% se desempeña en la producción escénica, y un 10% ejerce labores de gestión o representante, y la misma cifra en dirección. Otras labores como dramaturgia o diseño, son indicados por menos de un 10% de los encuestados. Es relevante que un 64% de los trabajadores(as) del sector teatral tienen al menos dos trabajos (Reyes, 2015).

CUADRO 2 Principales labores de agentes del área de teatro

| Labores | Porcentaje |
|---|------------|
| Interpretación | 16% |
| Docencia | 12% |
| Producción | 11% |
| Gestión o representante | 10% |
| Dirección | 10% |
| Técnica (montaje, tramoya, técnico de luces o sonido) | 9% |
| Dramaturgia | 8% |
| Diseño (escenógrafo, vestuarios, diseño de iluminación, maquillaje) | 8% |
| Técnico/Investigador | 7% |
| Música (intérprete musical o compositor de artes escénicas) | 4% |
| Composición o coreografía | 4% |
| Otro | 1% |

Fuente: *Catastro de Artes Escénicas*, 2015.

Ante estas situaciones de precariedad laboral los participantes de los encuentros regionales fueron enfáticos al señalar como problemas importantes la ausencia de fiscalización laboral por parte de las autoridades, más aún cuando son las propias instituciones públicas las que prefieren el pago de honorarios o contratan a los artistas escénicos por bajos montos. Desde el CNCA, a través del Fondart, se ha acogido la necesidad de fomentar el uso de la Ley nº 19.889, que Regula las Condiciones de Trabajo y Contratación de los Trabajadores de Artes y Espectáculos, promoviendo su difusión por medio de capacitaciones, instructivos y, principalmente, considerando como criterio de evaluación la adecuada valoración de los presupuestos de los contratos de trabajo y de gastos relativos a la seguridad de los artistas.

De acuerdo al estudio realizado por Trama (Brodsky, Negrón y Possel, 2014), un 81,8% de los trabajadores(as) de artes escénicas indican estar asociado a agrupaciones técnico-artísticas, un 31,2% a gremios y sindicatos, y un 12,6% a sociedades de derecho de autor. Coincidente con ello, en comparación al año 2014, el 2015 se observó un aumento en la cantidad de afiliados en agrupaciones como Chileactores (con un crecimiento de un 16,6%), en la Asociación de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisuales (ATN) (con un crecimiento de un 8%) y en el Sindicato de Actores de Chile (donde llegó a un 7,9%).

Por su parte, uno de los principales esfuerzos institucionales en el ámbito de la generación de instrumentos estratégicos de planificación, buscando con ello promover el desarrollo cultural disciplinar, ha sido la construcción de políticas culturales sectoriales. Estas forman parte de un proceso de instalación de orientaciones políticas —iniciadas el año 2004 con la elaboración del documento de política cultural nacional *Chile quiere más cultura*—, del que derivan políticas sectoriales que buscan entregar las pautas de acción para cada una de las disciplinas artísticas. En este contexto, se generaron la *Política de Fomento a la Danza 2010-2015* y la *Política de Fomento del Teatro 2010-2015*.

El área de circo no posee una política de fomento previa, contando con representación como disciplina al interior del CNCA solo desde que en 2007 se abrió una línea de circo en los fondos concursables. Este reconocimiento se institucionalizó con la creación en el Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes del Área de las Artes Circenses, en el año 2011. Esta introducción disciplinaria le brindó un lugar específico a las artes circenses en los fondos concursables y ha permitido la generación de acciones colaborativas de fomento específico, como las mesas de trabajo con el sector a lo largo de las regiones, dando inicio a una colaboración sostenida y equiparando la vinculación institucional con áreas como danza y teatro. El circo cuenta con una ley que ampara la disciplina desde el 2007, la Ley n° 20.216 y con el reglamento para hacer efectiva la

ley y formalizar y regularizar el trabajo de los empresarios de circo, gestión que contó con el apoyo del CNCA, el que fue firmado en mayo del 2016 (CNCA, 2016c).

Por otro lado, la otra instancia principal de vinculación a nivel territorial de los artistas y compañías de las disciplinas de las artes escénicas son las municipalidades. La relación con estas instituciones se da en tanto contratantes para realización de espectáculos o talleres y como financistas, mediante fondos concursables municipales o a través de sus infraestructuras culturales, las que son utilizadas para la práctica o exhibición de las obras. Sin embargo, en los encuentros regionales participativos quedó manifiesta la tensión de esta relación, planteándose la ausencia de comunicación y articulación de las iniciativas entre el nivel central y regional de CNCA y con los municipios. Además, los encargados del área de cultura de los municipios no tienen, necesariamente, conocimientos ligados al área, y cultura comparte muchas veces funciones con otras áreas, lo que dificulta su accionar. A esto se suma la baja proporción de comunas con Planes Municipales de Cultura: al año 2011 un 40,7% de las unidades de cultura de los municipios contaba con un plan de desarrollo y gestión cultural para la comuna, y de estos solo un 59% se encontraba integrado al Pladeco (CNCA, 2013b).

Estas situaciones dejan entrever la baja sensibilización de los municipios respecto a la cultura, y en particular por las artes escénicas.

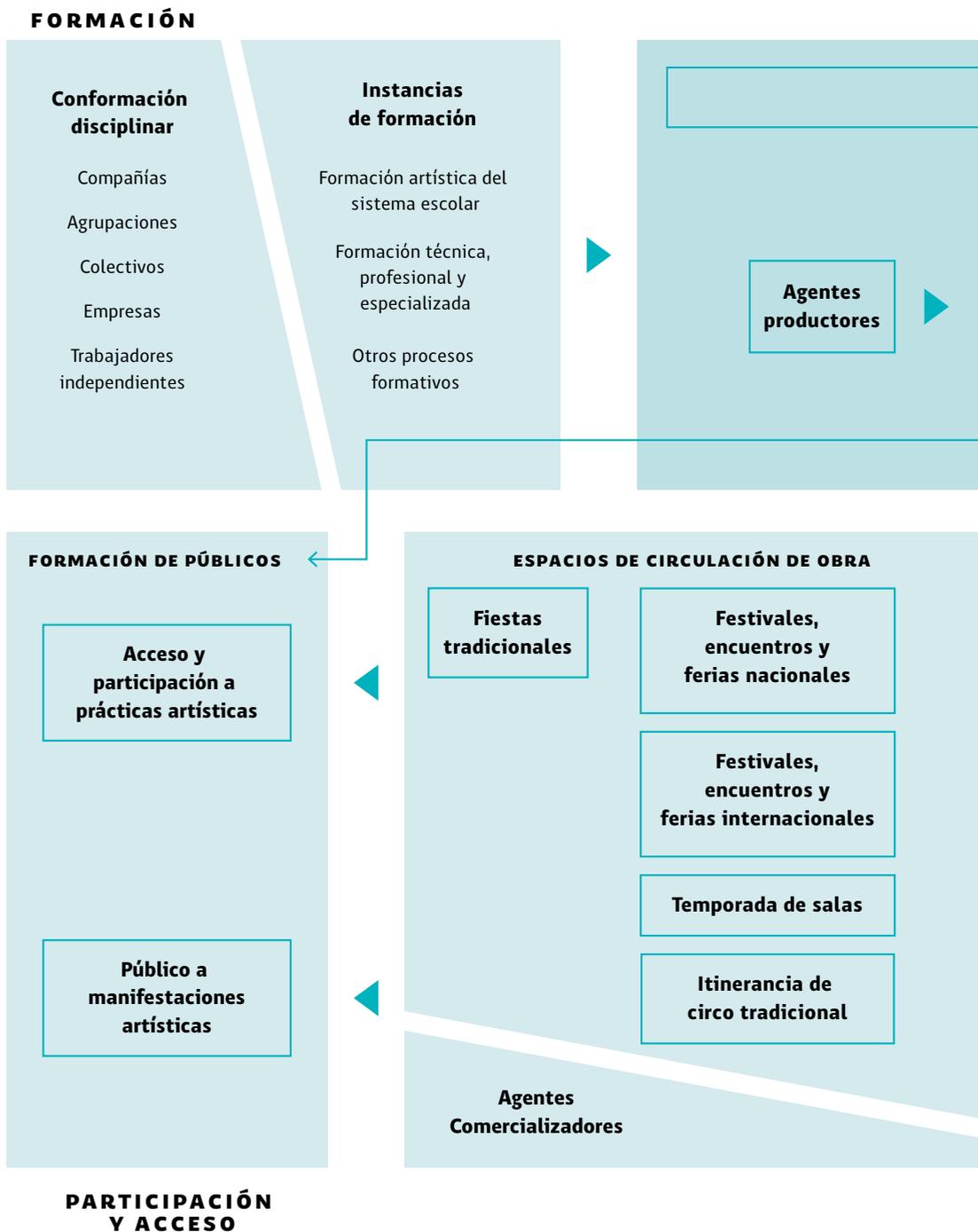
A nivel institucional se ha buscado avanzar en esta materia con la firma de un convenio de colaboración suscrito entre el CNCA y la Asociación Chilena de Municipalidades, el que apunta apoyar a los municipios en la generación de Planes Municipales de Cultura y su incorporación al Pladeco de la comuna, además de apoyar a sus encargados de cultura en la generación de capacidades.⁶⁸

Para el segundo semestre de 2017 está comprometido el ingreso al Parlamento del proyecto de ley de Artes Escénicas. Un trabajo

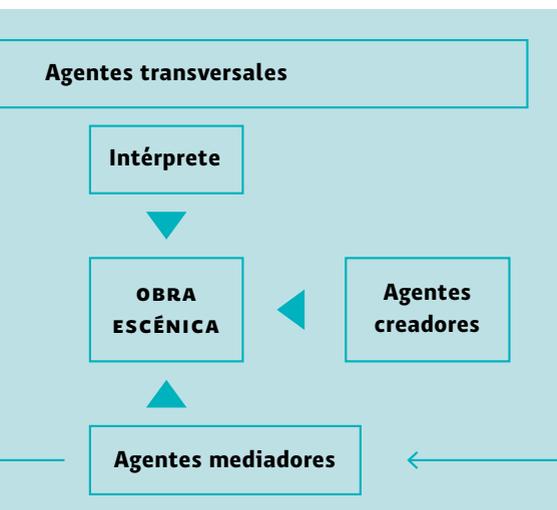
⁶⁸ Véase <http://www.cultura.gob.cl/institucional/ministro-ottone-firma-convenio-con-municipios-para-incorporar-plan-de-cultura-a-gestion-municipal/>

de varios años liderado por la Plataforma de Artes Escénicas, que tuvieron la capacidad de articular diversas agrupaciones, gremios y asociaciones de estas disciplinas para entregar un borrador de propuestas e insumos para redactar un proyecto de ley. Un proyecto que plantea la creación de una institucionalidad especializada en el Fomento de las Artes Escénicas agrupada en torno a un consejo sectorial inspirándose en el Consejo Nacional del Libro y la Lectura (Ley nº19.227, 1993), Consejo del Fomento de la Música Nacional (Ley nº19.928, 2004) y Consejo del Arte y la Industria Audiovisual (Ley nº19.981, 2004).

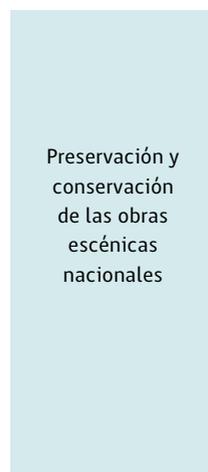
DIAGRAMA DEL SECTOR DE ARTES ESCÉNICAS



CREACIÓN Y PRODUCCIÓN



PATRIMONIO



Creaciones en circo

Creaciones en danza

Creaciones en teatro

Preservación y conservación de las obras escénicas nacionales

Itinerancias

Espacios de Presentación

CANALES DE DIFUSIÓN

Festivales, encuentros y ferias

Canales propios de difusión

Teatros, Corporación Cultural Municipal y Centros Culturales

Canales propios de difusión

Medios digitales

Plataformas especializadas y redes sociales

Medios de comunicación tradicionales

Canales de difusión

Medios de comunicación locales

Radios regionales, radio y televisión

Publicidad en calles

Perifoneo y gráficas

DIFUSIÓN Y CIRCULACIÓN

ÁMBITOS DE ACCIÓN, OBJETIVOS ESPECÍFICOS, MEDIDAS E INSTITUCIONES RESPONSABLES

FOMENTO AL ARTE Y LA CULTURA

| Objetivos | Medidas | Instituciones vinculadas |
|---|---|--|
| Diversificar el financiamiento para la creación, producción, difusión y exhibición, promoviendo la descentralización territorial. | <p>Mejorar e incrementar instrumentos de financiamiento que permitan:</p> <p>a) financiamiento de procesos creativos, aumentando el período de ejecución según las necesidades de las disciplinas.</p> <p>b) aportar al desarrollo cultural identitario territorial, incluyendo la búsqueda de nuevos lenguajes y temáticas escénicas.</p> <p>c) aportar a la sostenibilidad, asociatividad y a los modelos de gestión cultural de los agentes.</p> <p>d) promover el intercambio entre artistas regionales, nacionales e internacionales.</p> <p>e) perfeccionar el diseño y las bases de concurso de Fondart, atendiendo a la pertinencia de las necesidades sectoriales y territoriales.</p> | CNCA, Minecon, Mineduc, Injuv, Sence, Sercotec, Corfo (Minecon), Indap |
| | Promover la integración de un representante del CRCA en los comités evaluadores de fondos concursables territoriales de otros servicios públicos, para asegurar la coherencia con las políticas para todos los sectores culturales. | CNCA, GOREs, Asociación Chilena de Municipalidades |
| | Dar a conocer a los agentes culturales la disponibilidad de fondos para financiar proyectos creativos, asociativos y otros, mediante diversos soportes, impresos y digitales, que reúnan todas las alternativas de financiamiento público y privado. | CNCA, Sercotec, GOREs, Corfo, Conicyt, Mineduc, Dibam, Asociación Chilena de Municipalidades, Injuv, Minecon |

| Objetivos | Medidas | Instituciones vinculadas |
|---|--|---|
| Mejorar los estándares de calidad de los procesos creativos a nivel nacional, fomentando la profesionalización de los sectores escénicos. | Poner en valor el diseño escénico como oficio de las artes escénicas, fomentando la formación inicial y continua y la especialización en este ámbito, de manera descentralizada. | CNCA, Sence, ChileValora, Mineduc, Instituciones de Educación Superior, Corfo (Minecon), Sercotec |
| | Articular la transmisión de conocimiento en estrategias de gestión cultural en sus diversos ámbitos de aplicación para artistas escénicos regionales. | CNCA, Sence, ChileValora, Mineduc, Corfo (Minecon), Sercotec |
| | Instalar capacidades en artes escénicas para los encargados de cultura o espacios culturales en las regiones. | CNCA, Sence, ChileValora, Mineduc, Corfo (Minecon), Sercotec |
| | Impulsar la creación de perfiles y certificación de competencias por medio de la vinculación del sector público con las demandas del sector. | CNCA, Sence, ChileValora, Corfo (Minecon), Sercotec |
| | Promover la sostenibilidad de elencos estables en los espacios culturales. | CNCA, Mintrab, Corfo (Minecon) |
| Promover la difusión y visibilidad de la producción en artes escénicas, a nivel nacional y en plataformas internacionales | <p>Generar estrategias para la difusión, circulación y exhibición de las artes escénicas a nivel regional, nacional e internacional, que incluyan al menos:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) la coordinación entre instituciones del Estado vinculadas a la internacionalización de las artes escénicas. b) la difusión de los medios digitales e impresos especializados en artes escénicas existentes a nivel nacional e internacional. c) fomentar la creación de nuevas plataformas. d) promover la difusión de las disciplinas de las artes escénicas en medios de comunicación. e) ejecutar acciones de difusión en centros culturales, infraestructura pública, establecimientos educacionales y municipales. f) generar iniciativas para difundir los proyectos financiados por el sistema público. | CNCA, ProChile, Dirac, Asociación Chilena de Municipalidades, Fundación Imagen de Chile |
| | Promover el encuentro de programadores, generando instancias de mercado regionales, nacionales e internacionales con inclusión de creaciones locales y énfasis en la descentralización regional. | CNCA, ProChile, Dirac, Asociación Chilena de Municipalidades, Fundación Imagen de Chile |

| Objetivos | Medidas | Instituciones vinculadas |
|--|---|--|
| Contribuir a la disponibilidad de espacios públicos como lugar de creación, acción, difusión y exhibición. | Articular, con organismos públicos, la utilización de los bienes nacionales de uso público como espacios de creación, acción y difusión para las disciplinas de las artes escénicas. | CNCA, Asociación Chilena de Municipalidades, Serviu, Minvu, MBN |
| | Promover el diseño y aplicación de ordenanzas municipales para favorecer las distintas especificidades de las artes escénicas. | CNCA, Asociación Chilena de Municipalidades |
| Fomentar la investigación de las artes escénicas vinculadas a las prácticas culturales de los territorios. | Incentivar el conocimiento y pensamiento crítico de las prácticas artísticas y culturales. | CNCA, Conicyt, Asociación Chilena de Municipalidades, Dibam, Instituciones de Educación Superior |
| | Fortalecer las instancias de investigación y extensión a través de la articulación de canales entre el mundo académico y las escenas locales. | CNCA, Conicyt, Asociación Chilena de Municipalidades, Dibam, Instituciones de Educación Superior |
| Potenciar la internacionalización de las artes escénicas chilenas en los circuitos internacionales | Ampliar los ámbitos de competencia de los instrumentos Corfo, de modo de involucrar a las artes escénicas en el marco del Plan Nacional de Economía Creativa y del Programa Estratégico de Economía Creativa de esa institución, con el fin de facilitar la formalización de las compañías, cuando lo requieran para su internacionalización. | CNCA, Corfo (Minecon), ProChile (Minrel) |
| | Impulsar la formulación de un Plan Sectorial para la internacionalización del sector de las artes escénicas con el fin de estimular la participación de compañías, creadores(as) y agentes en los circuitos internacionales. | CNCA, ProChile (Minrel) |
| | Estimular la participación de las compañías, agentes y otros actores del sector en los concursos de ProChile que potencian la internacionalización. | CNCA, ProChile (Minrel) |
| Promover la formación disciplinaria de las artes escénicas a nivel nacional. | Incentivar la descentralización de la formación profesional en las disciplinas de las artes escénicas, considerando la formación disciplinaria temprana y fortaleciendo los talentos para el circo, danza, teatro, narración oral, títeres, entre otros. | CNCA, Mineduc, GOREs |
| | Promover la regulación y formalización de las escuelas y academias que imparten las diferentes disciplinas. | CNCA, Mineduc |
| | Promover la certificación de competencias de los agentes culturales de las artes escénicas. | CNCA, Chilevalora, Sence |

EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y FORMACIÓN

| Objetivos | Medidas | Instituciones vinculadas |
|--|---|---|
| <p>Impulsar la incorporación de las artes escénicas en el currículo escolar y en los programas o talleres extracurriculares.</p> | <p>Promover la integración de las disciplinas de las artes escénicas en todos los niveles y modalidades del currículo escolar.</p> | <p>CNCA, Mineduc</p> |
| | <p>Promover el uso de las horas de la Jornada Escolar Completa para su uso en artes escénicas y su continuidad.</p> | <p>CNCA, Mineduc</p> |
| | <p>Promover la elaboración y difusión de planes de estudio para la enseñanza de danza folclórica en los establecimientos educacionales</p> | <p>CNCA, Mineduc</p> |
| | <p>Fortalecer la sostenibilidad de los programas de talleres artísticos implementados por los servicios públicos en los establecimientos educacionales.</p> | <p>CNCA, Mineduc</p> |
| | <p>Fortalecer los módulos de formación disciplinaria que habiliten a los profesores(as) en el desarrollo de las artes escénicas, incluyendo material pedagógico para docentes especialistas y no especialistas.</p> | <p>CNCA, Mineduc</p> |
| | <p>Fortalecer los módulos de formación pedagógica que habiliten a los profesionales de las artes escénicas para ejercer una labor apropiada en establecimientos educacionales y otras instancias formativas.</p> | <p>CNCA, Mineduc</p> |
| | <p>Promover el uso de infraestructura pública y/o de vocación pública, vinculada a la cultura y las artes, para la educación de las artes escénicas.</p> | <p>CNCA, Asociación Chilena de Municipalidades, MBN</p> |

PARTICIPACIÓN Y ACCESO AL ARTE Y LA CULTURA

| Objetivos | Medidas | Instituciones vinculadas |
|---|---|---|
| <p>Estimular la valoración de las artes escénicas como fenómeno artístico, cultural y social, reconociendo las prácticas culturales y territoriales, focalizadas en primera infancia, etapa escolar, grupos de bajo acceso, adulto mayor y personas en situación de discapacidad.</p> | <p>Elaborar un Plan Nacional de Formación de Público, que contendrá, entre otras, las siguientes iniciativas:</p> <ul style="list-style-type: none">a) desarrollar acciones de formación, mediación y participación respecto a la apreciación de las artes escénicas, articuladas con centros culturales y establecimientos educacionales.b) generar estrategias de concientización del valor económico de las producciones escénicas, reemplazando el concepto de obras gratuitas por obras subsidiadas.c) realizar una campaña de sensibilización que contenga programas de prácticas artísticas, acciones de mediación, respecto a la apreciación de las artes escénicas, dirigida a los agentes creativos, centros educacionales, servicios públicos y a la ciudadanía.d) transferir capacidades relativas a la formación de públicos, vinculados al territorio, entre los agentes creativos y los trabajadores(as) de los servicios públicos.e) reconocer y poner en valor las prácticas culturales comunitarias y ciudadanas de las artes escénicas en la formación de público.f) potenciar el conocimiento de los públicos que acceden a las artes escénicas, a través de estudios de caracterización de públicos, instrumentos comunes de medición y satisfacción de públicos, evaluaciones de impacto, entre otros. | <p>CNCA, Mineduc, Asociación Chilena de Municipalidades, Senadis (MDS), Injuv</p> |

| Objetivos | Medidas | Instituciones vinculadas |
|--|--|--|
| Contribuir al acceso a manifestaciones de las artes escénicas. | Promover la realización de festivales y encuentros de artes escénicas que desarrollen un trabajo a nivel comunitario sobre la transmisión de saberes y aprendizajes colectivos, en todas las regiones | CNCA, Asociación Chilena de Municipalidades |
| | Articular y difundir acciones sostenibles en el tiempo para la circulación de las artes escénicas a nivel nacional, que permitan ampliar el acceso de las comunidades en los territorios, considerando zonas rurales, aisladas, de dispersión geográfica o extremas. | CNCA, Asociación Chilena de Municipalidades |
| | Poner en valor la oferta disciplinar de las artes escénicas con orientación terapéutica, social y enfocada en grupos con situación de discapacidad, privados de libertad, comunidades migrantes, y grupos o personas en situación de vulnerabilidad. | CNCA, Sename, Ministerio de Justicia, Senadis (MDS), Departamento de Extranjería y Migración (Ministerio del Interior) |
| | Poner en valor los bienes culturales emanados de los pueblos originarios y promover el acceso a creaciones de las artes escénicas de estas comunidades. | CNCA, Conadi |

INFRAESTRUCTURA Y GESTIÓN CULTURAL

| Objetivos | Medidas | Instituciones vinculadas |
|--|---|---|
| <p>Promover la disponibilidad de espacios culturales públicos y privados para el desarrollo de las artes escénicas</p> | <p>Propiciar el uso de espacios municipales para que artistas locales o regionales, y la comunidad escolar de los establecimientos educacionales, puedan acceder a ellos con gratuidad.</p> | <p>CNCA, Asociación Chilena de Municipalidades, Mineduc</p> |
| | <p>Generar estándares que promuevan mejoras en el uso de espacios comunitarios y gimnasios, que les permita ser considerados como espacios de exhibición para la práctica de las artes escénicas.</p> | <p>CNCA, Asociación Chilena de Municipalidades, MOP</p> |
| | <p>Potenciar la infraestructura móvil e itinerante en zonas rurales, aisladas, de dispersión geográfica o extremas, que permitan a la comunidad acceder a manifestaciones de artes escénicas.</p> | <p>CNCA, Asociación Chilena de Municipalidades, Minvu</p> |
| | <p>Desarrollar estándares comunes a las necesidades de los artistas locales, para que se pueda utilizar la infraestructura cultural pública y municipal para la creación, producción y muestras de las artes escénicas.</p> | <p>CNCA, MOP, GOREs</p> |
| | <p>Promover la difusión del catastro de espacios culturales formales y no formales, con la finalidad de utilizar estos espacios para la creación, producción y muestras de las artes escénicas.</p> | <p>CNCA, Asociación Chilena de Municipalidades</p> |

PATRIMONIO CULTURAL

| Objetivos | Medidas | Instituciones vinculadas |
|--|--|--|
| <p>Poner en valor y salvaguardar el patrimonio artístico material e inmaterial de cada una de las disciplinas que conforman las artes escénicas.</p> | <p>Generar instancias de reflexión participativas que contribuyan a la definición del patrimonio material e inmaterial para las artes escénicas.</p> | <p>CNCA, Dibam, Mineduc, Instituciones de Educación Superior</p> |
| | <p>Desarrollar una estrategia nacional de patrimonio escénico que promueva el registro y conservación del patrimonio material e inmaterial de las artes escénicas, a través de las siguientes acciones:</p> <p>a) incentivar que los cultores(as) escénicos registren sus propias creaciones e investigaciones para resguardo de material.</p> <p>b) realizar un catastro público de obras escénicas en conjunto con las organizaciones culturales, instituciones de educación superior y centros afines.</p> <p>c) visibilizar las acciones ya existentes en torno al resguardo del patrimonio material e inmaterial relacionado con las artes escénicas, su registro y archivo, e impulsar la creación de un Centro de Documentación, con libre acceso y que tienda a la unificación de los acervos del campo disciplinar.</p> <p>d) promover la creación de una red de organismos vinculados a la documentación, que esté unificada y centralizada en cuanto a catálogo y difusión.</p> <p>e) promover la recuperación de espacios y edificios abandonados que tengan valor histórico para las artes escénicas.</p> | <p>CNCA, Dibam, Instituciones de Educación Superior, Conicyt, GOREs, Subdere</p> |
| | <p>Generar instancias formativas que permitan recuperar sitios de valor histórico y simbólico, para sensibilizar a los agentes culturales sobre la conservación del patrimonio de las artes escénicas, a través de las siguientes acciones:</p> <p>a) desarrollar instancias formativas de capacitación para agentes culturales, creadores(as) y productores(as), sobre archivo y conservación patrimonial especializados en artes escénicas.</p> <p>b) generar material educativo y testimonial, que registre las iniciativas en artes escénicas que se realizan en las regiones, para su difusión.</p> | <p>CNCA, Dibam, Sernatur, Asociación Chilena de Municipalidades</p> |
| | <p>Resguardar el rescate de la memoria del patrimonio de las artes escénicas con raíz ancestral, transmisión de saberes y circo tradicional.</p> | <p>CNCA, Dibam</p> |
| | <p>Difundir el patrimonio de las artes escénicas, a través de alianzas con los medios de comunicación local.</p> | <p>CNCA</p> |

INSTITUCIONALIDAD Y LEGISLACIÓN

| Objetivos | Medidas | Instituciones vinculadas |
|--|---|--|
| Promover la generación de propuestas de normativas específicas para el sector de las artes escénicas. | Propiciar mecanismos que integren a la institucionalidad cultural a todas las manifestaciones de las artes escénicas, tales como títeres, narración oral, danza folclórica y otras. | CNCA |
| Contribuir al mejoramiento de las condiciones laborales, con énfasis en fortalecer el acceso a salud y previsión, para los trabajadores(as) de las disciplinas de las artes escénicas. | Difundir a través de diferentes plataformas de comunicación la Ley n° 19.889, que Regula las Condiciones de Trabajo y Contratación de los Trabajadores de Artes y Espectáculos. | CNCA, Mintrab |
| | Generar una mesa de trabajo con los gremios y el sector público, para revisar la normativa que regula la contratación de los trabajadores(as) de artes y espectáculos de artes escénicas, en especial en relación a su régimen tributario, y para estudiar la incorporación de los artistas escénicos a la jubilación temprana o pensión de vejez anticipada. | CNCA, ISL (Mintrab), Subsecretaría de Previsión Social (Mintrab), IPS (Mintrab), Comisión Ergonómica Nacional (Superintendencia de Pensiones) |
| | Realizar capacitaciones sobre la legislación laboral, de seguridad y de prevención de riesgos que rige las disciplinas de las artes escénicas. | CNCA, Mintrab, Asociación Chilena de Seguridad |
| | Generar una mesa de trabajo que contribuya a mejorar las condiciones de los espacios culturales que fomenten las disciplinas de las artes escénicas con estándares óptimos de funcionamiento y seguridad para los trabajadores(as) del sector. | CNCA, ISL (Mintrab), Dirección del Trabajo, (Mintrab), Sesma, Direcciones de Obras de Municipalidades, Superintendencia de Servicios Sanitarios. |
| Promover la asociatividad del sector de las artes escénicas a nivel local, regional, nacional e internacional. | Conformar una red de contacto de artistas escénicos. | CNCA |
| | Capacitar en la autogestión y autofinanciamiento a los gremios y asociaciones en coordinación con otros servicios públicos para favorecer el conocimiento entre agentes de su mismo sector u otro, promoviendo la colaboración. | CNCA, Mintrab |
| Generar vinculación institucional reconociendo las particularidades territoriales. | Crear una instancia permanente de diálogo público y privado con los actores vinculados a las artes escénicas a nivel regional y nacional. | CNCA, Asociación Chilena de Municipalidades |

PRINCIPALES SIGLAS

ChileValora Comisión del Sistema Nacional de Certificación de Competencias Laborales – Ministerio del Trabajo

CFT, IP Centros de Formación Técnica, Institutos Profesionales

CNCA Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Conadi Corporación Nacional de Desarrollo Indígena – Ministerio de Desarrollo Social

Conicyt Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica

Corfo Corporación de Fomento de la Producción – Ministerio de Economía

Dibam Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Dirac Dirección de Asuntos Culturales – Ministerio de Relaciones Exteriores

GORE Gobierno Regional

Indap Instituto Nacional de Desarrollo Agropecuario

INE Instituto Nacional de Estadísticas

Injuv Instituto Nacional de la Juventud

IPS Instituto de Previsión Social

ISL Instituto de Seguridad Laboral

MBN Ministerio de Bienes Nacionales

MDS Ministerio de Desarrollo Social

Minecon Ministerio de Economía, Fomento y Turismo

Mineduc Ministerio de Educación

Minrel Ministerio de Relaciones Exteriores

Mintrab Ministerio del Trabajo y Previsión Social

Minvu Ministerio de Vivienda y Urbanismo

MOP Ministerio de Obras Públicas

ProChile Institución del Ministerio de Relaciones Exteriores encargada de la promoción de la oferta exportable de bienes y servicios chilenos, y de contribuir a la difusión de la inversión extranjera y al fomento del turismo

PUC/UC Pontificia Universidad Católica de Chile

Senadis Servicio Nacional de la Discapacidad

Sence Servicio Nacional de Capacitación y Empleo – Ministerio del Trabajo y Previsión Social

Sercotec Servicio de Cooperación Técnica – Ministerio de Economía, Fomento y Turismo

Sernatur Servicio Nacional de Turismo

Sesma Servicio de Salud Metropolitano del Ambiente

SII Servicio de Impuestos Internos

Subdere Subsecretaría de Desarrollo Regional y Administración

Unesco Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (en inglés United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)

ANEXO METODOLÓGICO

El proceso de elaboración de esta Política se desarrolló en base a una metodología diseñada por el Departamento de Estudios del CNCA, la cual tuvo una orientación participativa. Se buscó que los diversos actores que forman parte del campo de las artes escénicas fueran protagonistas de la construcción de esta política, en consonancia con los lineamientos del Instructivo Presidencial para la Participación Ciudadana, anunciado el 6 de agosto del 2014. Este señala, en su punto 3, que «nuestro gobierno entiende la participación ciudadana como un proceso de cooperación mediante el cual el Estado y la ciudadanía identifican y deliberan conjuntamente acerca de problemas públicos y sus soluciones, con metodologías y herramientas que fomentan la creación de espacios de reflexión y diálogo colectivos, encaminados a la incorporación activa de la ciudadanía en el diseño y elaboración de las decisiones públicas» (Segegob, 2014).

En este marco, durante el año 2016 se dio comienzo al proceso de construcción de la Política con una fase de levantamiento de información sectorial, realizada por el Departamento de Estudios, la macroárea de Artes Escénicas y una consultora externa. En esta etapa, se efectuó un diagnóstico preliminar del estado de situación del sector en Chile, identificándose las principales oportunidades, fortalezas y debilidades que lo caracterizan. De esta forma, se definieron los ejes temáticos que serían abordados durante la siguiente etapa de participación ciudadana, propiciándose, además, una reflexión informada y activa en torno a las diversas problemáticas que afectan el desarrollo de las artes escénicas.

La fase participativa se materializó en tres grandes tipos de instancias, llevadas a cabo entre octubre del 2016 y abril del 2017:

- › Encuentros Participativos Regionales, los que se realizaron en cada una de las regiones del país, contando con la concurrencia de agentes representativos del sector a nivel de cada uno de estos territorios.

- › Encuentro Sectorial con el Sindicato de Actores de Chile (Sidarte), instancia en la cual se debatieron problemáticas que afectan al sector del teatro y se recogieron propuestas de medidas.
- › Coloquio Internacional de Artes Circenses en Chile, espacio de reflexión de los principales agentes del sector, como circenses, directores(as) de espacios, escuelas, artistas, compañías, técnicos y dirigentes gremiales. En el marco de esta instancia se realizaron, además, recorridos a espacios circenses (REC) de Santiago y Valparaíso.
- › Seminario Internacional de Políticas Culturales para las Artes Escénicas, un espacio de reflexión orientado a artistas y agentes culturales, en el cual se desarrolló una instancia de validación y enriquecimiento de las problemáticas y propuestas de medidas levantadas durante los Encuentros Participativos Regionales.

Considerando estas cuatro instancias, la fase participativa del proceso de construcción de la Política Nacional de Fomento de las Artes Escénicas contó con la asistencia de 1.200 personas,⁶⁹ entre artistas, creadores(as) y otros agentes de las distintas disciplinas que conforman el sector, así como representantes de instituciones públicas con competencias en diversas materias relacionadas con este campo, integrantes de organizaciones de la sociedad civil del sector y del mundo académico. Cada uno de ellos aportó al debate desde su ámbito de acción, entregando sus visiones y propuestas.

Durante estos encuentros se identificaron problemas y fortalezas del sector de las artes escénicas, se realizaron propuestas de medidas de política pública y se identificaron, de manera preliminar, qué instituciones del Estado debiesen estar involucradas y/o hacerse responsables de su implementación y seguimiento.

La información emanada de los distintos encuentros participativos fue sistematizada por el Departamento de Estudios del CNCA. A grandes rasgos, este trabajo consistió en consolidar las propuestas de los asistentes a las instancias participativas, clasificando

⁶⁹ Cifra presentada en sesión de Directorio n° 136.

y jerarquizando este material, para redactar finalmente un documento que agrupó la información en ejes temáticos estratégicos, los que consideran objetivos, propuestas de medidas e instituciones que participan en su implementación. Este proceso contempló cinco etapas: elaboración de una base de datos, codificación de las propuestas surgidas de los encuentros participativos regionales, reagrupación de esta codificación, construcción de propuestas de medidas desde la sociedad civil y tabulación de la codificación.

Así, combinados estos dos insumos —levantamiento inicial de información e informe del proceso participativo— se sentaron las bases para el trabajo de redacción de esta política, a cargo de un Comité Técnico-Político, —constituido por integrantes de los Comités Asesores de Circo, Danza y Teatro del CNCA, las coordinadoras de cada una de las áreas, y el asesor de Gabinete del Ministro para la macroárea de artes escénicas y por profesionales de los departamentos de Fomento y Estudios— que realizó la revisión y validación de las propuestas surgidas, considerando su adecuación a los lineamientos y prioridades programáticas de la macroárea y su viabilidad técnica. Además, esta instancia trabajó en la definición de los principios de la política, de sus objetivos y, finalmente, en la definición de propuestas de medidas destinadas a cumplir estos objetivos.

Posteriormente, se llevaron a cabo fases de coordinación intrainstitucional e interinstitucional: la primera permitió validar al interior del CNCA los contenidos de esta política, comprometiéndose sus departamentos y unidades en la implementación y seguimiento de sus medidas y acciones; la segunda, en tanto, buscó generar articulación entre los ministerios, servicios e instituciones públicas con competencias en el campo de la de las artes escénicas, lo que constituye uno de los pilares de esta y todas las políticas culturales desarrolladas por el CNCA, proyectadas como políticas de Estado. En ambas instancias se identificaron los puntos de articulación con los programas e iniciativas llevadas a cabo por los distintos departamentos y unidades del CNCA y por otros organismos públicos, se proyectaron las articulaciones necesarias en términos de equipos para facilitar una acción coordinada y eficaz, se propusieron prioridades

para iniciar el trabajo de articulación, y se identificaron las dificultades y los desafíos para avanzar en esta dirección.

Luego, la Política Nacional de Fomento de las Artes Escénicas 2017-2022, fue revisada y validada por el Gabinete del Ministro y por el Directorio Nacional de CNCA, quienes velaron porque sus objetivos y medidas fuesen coherentes con los lineamientos estratégicos de la institución y por su factibilidad técnica y financiera.

Finalmente, fue aprobada por el Directorio Nacional, órgano que debe conocer y asesorar en las políticas públicas culturales propuestas por el CNCA.

SISTEMA DE SEGUIMIENTO Y EVALUACIÓN

Con el fin de asegurar el cumplimiento de los objetivos que plantea esta Política y favorecer la transparencia y la rendición de cuentas hacia la ciudadanía, se establecerá un adecuado sistema de seguimiento y evaluación, considerando los procesos e instrumentos de gestión pública desarrollados por el CNCA para tales fines, cuando corresponda.

A través del seguimiento será posible identificar los factores que favorecen y dificultan la ejecución, y proponer medidas preventivas o correctivas de manera oportuna para facilitar el cumplimiento de la Política. Para lo anterior se establecerán las acciones, metas anuales y quinquenales, indicadores y medios de verificación que permitan basar en la evidencia los estados de avance y cumplimiento de objetivos en el corto, mediano y largo plazo. Tales contenidos se desarrollarán en conjunto por los Departamentos de Planificación, Estudios y Fomento de las Artes del CNCA. El sistema de seguimiento deberá aplicarse a partir del primer semestre del año 2018.

Asociado a lo anterior, se desarrollará una estrategia de implementación que tendrá como base el análisis de factibilidad técnica, presupuestaria, orgánica y de coordinación interinstitucional e interministerial necesaria para la ejecución de la Política, que permita además priorizar y planear anualmente el avance para el cumplimiento de la misma. Un elemento clave será la articulación entre los ministerios, subsecretarías y/o servicios públicos con competencias para contribuir al cumplimiento de las medidas propuestas en la Política.

Por su parte, la evaluación de resultados finales de esta Política se realizará una vez terminada, durante el año 2023, considerando un proceso de restitución a la ciudadanía.

Es propósito del CNCA fortalecer la transparencia, la rendición de cuentas y la participación ciudadana en la función pública, entregando un lugar central a la ciudadanía a través del «seguimiento concertado».⁷⁰ De acuerdo a estos lineamientos, los representantes de la sociedad civil organizada cumplirán una función vital en el cumplimiento de las medidas de la Política, monitoreando su avance y proporcionando aportes en ámbitos complementarios a los estatales, a través de Mesas Mixtas y Comisiones de Trabajo, las que constituyen un espacio de reflexión y diálogo colectivo que los involucrará sostenidamente en el tiempo.

En definitiva, el sistema de seguimiento y evaluación permitirá en el corto, mediano y largo plazo monitorear la ejecución de la Política, conocer sus avances y desafíos, introducir correcciones oportunas y reorientar estrategias cuando corresponda, así como también reportar los resultados objetivos, desde un enfoque donde la sociedad civil organizada es partícipe y protagonista.

70 Como ha sido el caso de la Política de la Lectura y el Libro 2015, que se apropia de esta modalidad de trabajo definido en el documento *Reporte de Seguimiento Concertado. Programas Presupuestales Estratégicos para la Reducción de la Pobreza y la Protección de la Niñez*, de octubre de 2008, Lima, Perú, como «[...] la concertación entre Estado y sociedad civil. A partir de la confluencia de distintas fuentes de información y el desarrollo del diálogo —el planteamiento de preguntas, la construcción de respuestas, consensuándose las alertas y las recomendaciones—, [...] fortaleciendo un espacio de confianza y compromiso. El seguimiento concertado no es lo mismo que la supervisión o el control que debe realizar el propio Estado sobre los servicios que tiene responsabilidad de suministrar a la población. Tampoco es lo mismo que la vigilancia ciudadana que se realiza desde la organización independiente de la sociedad civil. El seguimiento concertado se puede valer de lo producido por la supervisión estatal o la vigilancia ciudadana, pero lo que se acuerde como alertas y recomendaciones tiene que ser aprobado por consenso» (p.8).

GLOSARIO

Artes escénicas: artes destinadas a la práctica o estudio de algún tipo de obra que implique la presentación escénica y el disfrute de un público asociado, como el circo, la danza, el teatro, la ópera, la narración oral o los títeres, entre otras, ya sean estas realizadas por profesionales o aficionados.

Campo expandido: proceso creativo que da por resultado una manifestación escénica en tiempo presente. Se entiende por escena el contexto donde el cuerpo como soporte, imagen o presencia, sea una manifestación viva de energía humana en cocreación con su espacio-tiempo y un otro. Es decir, el cuerpo como soporte genera una acción o movimiento en relación a su contexto, lo que genera una experiencia activa con un otro u otros que serán públicos, igualmente activos y cocreadores(as).

Campo de las artes vivas: se define como artes vivas a la categoría que se deriva de múltiples combinaciones de las artes escénicas con otras disciplinas como las artes plásticas y visuales, la música, el cine, la arquitectura, el diseño, la antropología, la literatura y la filosofía, entre otras, y que tiene como elemento primordial el «cuerpo social» que produce actos vivos, poniendo de manifiesto el gesto, la escritura, los actos performáticos, las teatralidades, formaciones de arte u otras expresiones que generalmente dibujan y desdibujan, dicen y contradicen, afirman e interrogan los paradigmas y diferencias tradicionales, que transmiten, reciclan, problematizan, traducen información en experiencias poéticas y acontecimientos estéticos y que re-inventan y re-definen permanentemente el campo de las artes vivas; en este campo, la producción de objetos son de tipo tácticos, táctiles, testimoniales, conductores de afectos y traductores de experiencia.⁷¹

71 Véase <http://festivaldeloja.com/facility/el-concepto-artes-vivas/>

Público: grupo de espectadores selectivos que interactúan con un medio de comunicación y que, voluntaria y/o involuntariamente, analiza e interpreta el mensaje, comprometiendo operaciones cognitivas y conductuales, las que se desenvuelven sobre una base de interpretación simbólica, coherente con la identidad personal y su subjetividad con variables tanto sociológicas como psicológicas, a saber, grupos de pertenencia social, edad, sexo, nivel socioeconómico, nivel educacional, hábitos individuales, horarios, aficiones, signos de identidad, rol social, etcétera.

Formación de públicos: planificación, elaboración e implementación de estrategias orientadas a incidir en las preferencias y valoraciones de un determinado grupo frente a las creaciones artísticas, y a intervenir a favor del acceso y la participación de una determinada comunidad o grupo, en la oferta cultural. Es un proceso a través del cual se transmiten al sujeto los códigos del lenguaje escénico, entendiendo este como un sistema de signos y símbolos, determinados conceptual y culturalmente para posibilitar que este disfrute plenamente la riqueza expresiva de las obras escénicas, decodifique consciente y críticamente sus mensajes y aprecie y obtenga el placer estético de las mismas.

Mediación cultural: instancia entre dos partes, que permite realizar una comunicación vinculante e interactiva, como un flujo o canal de información. Esta acción implica una intencionalidad de parte de una de ellas, que realza, explota y da vida a una serie de conocimientos en torno al objetivo que se intenta mediar. Con esto, buscar promover el acercamiento a los espacios culturales y a las obras artísticas de los individuos o colectividades, entre la obra artística y su recepción con el público, con énfasis en aquellos en condiciones de vulnerabilidad social o con baja participación cultural. Para ello, se implementan estrategias que privilegian la integración, el involucramiento y la participación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brodsky, J., Negrón, B. y Possel, A. (2014). *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile. Publicación Proyecto Trama*. Santiago de Chile: Observatorio de Políticas Culturales.
- Catalán, L. (2015). *Diseño y fabricación digital en el teatro de títeres. Transferencia de técnicas de prototipado al proceso de realización de títeres* (Memoria para optar al título profesional de diseñador industrial). Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- Carrión, E. (2008) *El circo en Chile: hijos de circenses y su inestabilidad educacional* (Tesis de pregrado). Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Carriquiry, B. et. al. (2015). *El circo como herramienta de transformación: Análisis organizacional del circo social en Chile* (Seminario para optar al título de ingeniero comercial, mención Administración/Economía. Santiago de Chile: Facultad de Economía y Negocios, Escuela de Economía y Administración, Universidad de Chile.
- Cisternas, P., Rodríguez, P. y Roldán, I. (2012). *Gestión de Compañías Teatrales: Diagnósticos y Desafíos*. Santiago de Chile: Proteatro.
- CNCA. *Manual de Herramientas para la participación ciudadana en redes culturales*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2010a). *Política de Fomento de la Danza 2010-2015*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2010b). *Política de Fomento del Teatro 2010-2015*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2011). *Estudio de caracterización de las escuelas artísticas*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Disponible en <http://artistica.mineduc.cl/wp-content/uploads/sites/58/2016/04/ESTUDIO-I-CNCA.pdf>
- CNCA (2012a). *Catastro de la Danza: Perfiles en el campo nacional de la danza*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2012b). *Percepción de las audiencias sobre las Artes Circenses en RM*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2012c). *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2013a). *Informe de Cultura y Tiempo Libre*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2013b). *Estudio de Gestión Cultural Municipal. Sección Observatorio Cultural*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

- CNCA (2014a). *Catastro de Artes Circenses*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2014b). *Mapeo de las Industrias Creativas. Caracterización y Dimensionamiento*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2015a). *Cuenta Pública Cultura 2014*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2015b). *Base de datos Infraestructura Cultural* (material de uso interno CNCA). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2015c). *Base de datos Encuesta Coros y Cuerpos de Baile* (material de uso interno). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2016a). *Informe Sectorial Área Danza. Sistematización de la Información y Generación de Diagnóstico para el Diseño de Política Nacional Sectorial de las Artes Escénicas 2017-2021*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2016b). *Evaluación informes Compañía de Circo y Teatro Aéreo Lez'Artchimistes Gira «Las Frutillas» 2016* (material de uso interno CNCA). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2016c). *Análisis del Estado del Área de Circo, Apoyo Estatal y Legislación Asociada* (material de uso interno CNCA). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2016d). *Informe Sectorial Área Teatro. Sistematización de la Información y Generación de Diagnóstico para el Diseño de Política Nacional Sectorial de las Artes Escénicas 2017-2021*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA-Mineduc (2016). *Estado de avance del Plan Nacional de las Artes en Educación 2015-2018. Plan Nacional de Artes en la Educación*. Disponible en <http://mgcuchile.cl/wp-content/uploads/2016/11/Informe-avance-Plan-Nacional-Artes-en-la-Educaci%C3%B3n-mayo-2016.pdf>
- Cordovez, C., Pérez, S., Cifuentes, M. J., McColl, J. y Gruman, A. (2009). *Danza Independiente en Chile. Reconstrucción de una escena. 1990-2000*. Santiago: Cuarto Propio.,
- Ducci, P. (2011). *Años de circo: historia de la actividad circense en Chile*. Santiago de Chile: Fondart.
- Fernández, A. y Taccone, V. (2012). La Danza Movimiento Terapia como estrategia de inclusión, de integración, de desarrollo social, personal y creativo en el sistema escolar, en *VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata «Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales»*. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31464/Documento_completo.pdf?sequence=1

- García-Guerra, F. (2005). *El circo en Chile: los parientes pobres del arte. Estrategias de los artistas circenses para enfrentar la exclusión* (Tesis de pregrado). Santiago de Chile: Universidad ARCIS.
- Hernandez Isabel, Muñoz Ivan, *Historia de títeres y titiriteros*. Santiago de Chile: Ed. Luciernaga Mágica.
- INE-CNCA (2016). *Estadísticas Culturales. Informe Anual 2015*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Lasbinat, M. (2014). Circo tradicional en Chile. Forma de vida y la imagen del arte, en *Culturales*, vol. 1, núm. 1, enero-junio, 2017, pp. 45-83. México: Universidad Autónoma de Baja California.
- Magnin Charles (1852). *Histoire des marionnettes*. Leipzig: Ed. Michel Lévy.
- Martinic et. al (2010). *¿Por qué Chile es Chile?*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Mineduc-CNCA (2015). *Plan Nacional de Artes en la Educación 2015-2018*. Disponible en <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2015/10/plan-artes-educacion.pdf>
- Oxman, I. (2009). *Circos tradicionales en Chile: adaptaciones y cambios en el último siglo* (Tesis de pregrado). Santiago de Chile: Universidad de Humanismo Cristiano. Disponible en https://issuu.com/ilanoxmankucky/docs/tesis_ilan_oxman
- Oxman, I. (2013). *Circo en tres actos, 180 años de maroma en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores Ltda.
- Parra, A. (2006). *La permanencia eterna del circo en la sociedad Chilena* (Tesis de pregrado). Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello.
- Plataforma de Artes Escénicas (2016). *#PorUnaLeyDeAAEE. El Camino hacia una Ley sectorial Participativa*. Santiago de Chile: Plataforma de Artes Escénicas.
- Proteatro Chile (2013). *Actualización del perfil de salas de teatro 2013*. Santiago de Chile: Proteatro.
- Reyes, N. (2015). *Catastro de Artes Escénicas*. (s. l.): (s.n.).
- Red Chilena de Circo Social (2016). *IV Congreso de Circo Social. Creatividad y nuevas prácticas para la descentralización del Circo Social en Chile. Resumen y Documentación*. Disponible en http://www.redcircosocial.cl/descargas/resumenes_4to_congreso_de_circo_social_chile.pdf
- Troncoso, Marcelo (2017). Emergencia y desarrollo del Nuevo Circo en Santiago de Chile en los años 90, en *Coloquio Internacional de Artes Circenses*. Santiago de Chile: CNCA. [Por publicar].
- Zúñiga, R. (2005). *El circo pobre chileno: miserias, amores y futuro del inmortal Circo Chamorro en Chile* (Tesis de pregrado). Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello.

SITIOS WEB DE INTERÉS

www.balmacedartejuven.cl/sedes/nacional/talleres/

www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2017/02/14/estefania-de-monaco-premio-a-artista-circense-chilena-en-la-pista-mas-importante-del-mundo.shtml

carmenbeuchat.org/

www.ceacuchile.com/ballet-nacional-chileno/

centido.uchile.cl/wp/

www.centrodae.cl

www.chileescena.cl/index.php?seccion=objetivos

<https://cimartesescenicas.wordpress.com/>

www.cultura.gob.cl/bafona/

www.cultura.gob.cl/institucional/

consejo-de-la-cultura-rescata-el-patrimonio-coreografico-local/

www.cultura.gob.cl/agendacultural/corredor-sur-de-danza-contemporanea-unira-regiones-del-biobio-araucania-los-lagos-y-los-rios/

www.cultura.gob.cl/institucional/ministro-otone-firma-convenio-con-municipios-para-incorporar-planes-de-cultura-a-gestion-municipal/

<http://diariolaleona.cl/?p=661>

www.dirac.gob.cl

www.fondosdecultura.gob.cl

<http://festivaldeloja.com/facility/el-concepto-artes-vivas/>

www.fundacionentepola.org/areas-de-desarrollo/festival-entepola/

www.gam.cl/audiencias/mediacion

www.iberescena.org/es/ayudas-concedidas

www.infocirco.com/articulo.php?id=43
www.latercera.com/noticia/ministro-cruz-coke-llega-a- isla-de-pascua-a-presentar-plan-rapa-nui/
www.leychile.cl/Navegar?idNorma=265019
www.m100.cl/educacionypublicos/
www.mecd.gob.es/patrimonioinmaterial/unesco-patrimonio-inmaterial.htm
www.memoriachilena.cl
www.municipal.cl/page/escuela-de-ballet-del-teatro-municipal
www.municipal.cl/page/ballet-de-santiago
<http://muestranacional.cl/>
<http://nave.io/espacio/>
<https://prensa.presidencia.cl/comunicado.aspx?id=32020>
www.redcultura.cl/catalogo-de-programacion-artistica
www.chileescena.cl/index.php?seccion=modernizacion-integral
www.iberescena.org/es/ayudas-concedidas

La *Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022*, que agrupa al teatro, la danza y el circo, al igual que las otras políticas sectoriales, es el resultado de un proceso abierto y participativo que da cuenta de la realidad de cada uno de los oficios y profesiones que integran estas disciplinas, y cuyas propuestas permitirán hacer frente, desde el Estado, a las problemáticas de las artes escénicas, mediante una estrategia conjunta.

El objetivo de este documento es articular al sector público, al sector privado y a la sociedad civil, en torno a las acciones que garanticen el acceso y la participación de los creadores y la ciudadanía cultural, en la formación, creación, producción y el patrimonio de las artes escénicas, sector de importancia capital en la formación de ciudadanos críticos, participativos, capaces de comprender lo que ocurre a su alrededor y de formular ideas para construir la nación que queremos. Una capacidad que debe ser fomentada a través de una institucionalidad cultural sólida, que en gran medida se sostiene sobre políticas sectoriales pertinentes que guíen su desarrollo.

