



Política de fomento del Teatro
2010-2015

Política de fomento del Teatro 2010-2015



Cultura

Índice

Presentación.....	7
Introducción	9
I. Diagnóstico del sector	10
Antecedentes.....	10
Líneas estratégicas.....	13
1. Creación artística.....	13
2. Promoción y comercialización.....	19
3. Participación, acceso y formación de audiencias	25
4. Patrimonio cultural	30
5. Institucionalidad.....	32
Bibliografía.....	37
II. Objetivos y propuestas de implementación de la política sectorial 2010-2015.....	38
1. Creación artística.....	38
2. Promoción y comercialización.....	39
3. Participación, acceso y formación de audiencias	40
4. Patrimonio cultural	42
5. Institucionalidad.....	43

Presentación

Una política pública se define como un marco regulatorio destinado a orientar la acción estatal y regular el desarrollo de un sector. Las políticas culturales constituyen el conjunto de definiciones y acciones que el Estado realiza y que impactan de manera directa en el desarrollo cultural del país. Las políticas sectoriales forman parte de un proceso de construcción de orientaciones políticas iniciadas el año 2004 con la elaboración del documento de política cultural nacional *Chile quiere más cultura*. Siendo esta política nacional el gran marco de orientación, las políticas sectoriales obedecen a la necesidad de dar cuenta de la especificidad de cada una de las disciplinas artísticas.

Constituye una función principal del CNCA, “estudiar, adoptar, poner en ejecución, evaluar y renovar” políticas culturales, según establece la Ley N° 19.891 en su artículo 3° sobre las funciones del Consejo.

El Directorio Nacional es el órgano del CNCA encargado de aprobar, modificar o rechazar las políticas culturales que emanen de los distintos sectores (Arts. 3°, 5° y 6° No. 1), consejos sectoriales o áreas artísticas del Departamento de Creación. En ambos casos el proceso implica la participación de las disciplinas artísticas y el apoyo de la Unidad de Estudios y Documentación.

A partir del año 2005, y mediante el documento *Chile quiere más cultura*, el país cuenta con una política cultural que fija las prioridades con miras al Bicentenario. A partir de esta carta general, cada sector de la cultura y las artes comenzó el proceso de formular lo que será el diagnóstico específico de cada disciplina que permitió fijar las prioridades de política para alcanzar su desarrollo integral.

El objetivo de este documento es ordenar y sistematizar los antecedentes con los que cuenta el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a través de la información existente en los diferentes medios de uso público y el proceso de trabajo y consulta con el medio teatral para elaborar una *Política de fomento del teatro*.

Introducción

El trabajo para cambiar la política del teatro se inicia el año 2006 encabezado por el Área de Teatro en conjunto con la Unidad de Estudios y Documentación del CNCA. Desde entonces se trabajó sistemáticamente en la recolección de todas aquellas fuentes de información que permitieran fijar un diagnóstico del sector. Esto implicó la revisión de diversos documentos y estudios, como la legislación existente, el análisis de la trayectoria de los fondos concursables, los resultados de la primera Encuesta de Consumo Cultural y el Informe Anual de Cultura CNCA-INE, entre otros.

Este proceso significó además un trabajo de permanente consulta y discusión con la comunidad del teatro. Entendiendo la política pública como “la intermediación, a través de la opinión pública, entre el Estado y las necesidades de la sociedad”¹, uno de los insumos principales para la construcción de este documento fue la información emanada desde el propio sector, a través de la participación activa de los diversos agentes de la comunidad teatral en distintas ocasiones.

El trabajo de elaboración del diagnóstico se realizó en conjunto con representantes del medio que conformaron mesas organizadas en base a las temáticas presentes en las líneas estratégicas de la política nacional. El año 2006 se organizó la mesa titulada “Aspectos de la creación y la participación”. Durante 2007 se trabajó en la línea estratégica relacionada con la creación artística. Entre el año 2007 y el 2009 se trabajó el tema del patrimonio en tres instancias.

Por otra parte, ese mismo año se recogió información a través de la presencia del Área de Teatro en diferentes encuentros, tales como el Coloquio internacional de crítica de teatro “Teatro-Críticos-Público”, en el marco del VII Festival de Dramaturgia Europea. También se recopiló información a partir del encuentro plenario de la Ministra con el medio del teatro en Sidarte y del encuentro plenario con el medio sobre el Fondart, también en Sidarte.

Otros insumos para la construcción del diagnóstico fueron las diferentes tertulias, realizadas en el marco del Día del Teatro. Durante el año 2007 las tertulias trataron acerca de temas variados, como la ley laboral, el teatro y los medios de comunicación, teatro y educación y el apoyo logístico en el teatro. Durante el año 2008 se abordaron temas relacionados con los derechos y deberes de los trabajadores del arte y la libertad de expresión en el Chile de hoy. Durante el año 2009 se realizaron entrevistas a representantes emblemáticos del medio teatral nacional y se llevó a cabo un análisis del sector por parte del Área de Teatro del Departamento de Creación.

En cuanto a la consulta y participación de los representantes del sector en regiones, durante el año 2008 se implementaron mesas sectoriales en regiones, las cuales aportaron insumos temáticos relacionados con las líneas estratégicas. Se trabajó en la sistematización y estructura del diagnóstico por parte de la Unidad de Estudios, para identificar las problemáticas y objetivos que evidencia el diagnóstico y se realizó la Primera Jornada Nacional en noviembre, con la finalidad de socializar el trabajo en proceso.

El 2009, durante el desarrollo de la Segunda Jornada Nacional de Política Teatral se organizaron las comisiones integradas por representantes del medio nacional en base a las líneas estratégicas, además de los temas de educación e internacionalización, en el marco del Día Nacional del Teatro, con la finalidad de presentar propuestas de implementación de la próxima política cultural. Cada comisión recibió los objetivos generales y específicos derivados del diagnóstico y entregaron sus propuestas al Área de Teatro del CNCA. Paralelamente, Héctor Ponce, como especialista del área, revisó el documento de diagnóstico haciendo correcciones y sugerencias para su finalización. Se realizó también la Tercera Jornada Nacional de Política Teatral, con el objetivo de revisar y validar las propuestas de implementación de las políticas para su incorporación al documento definitivo.

¹ J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 68.

Finalmente se trabajó en la revisión de las propuestas de implementación, labor en conjunto entre el Área de Teatro y la Unidad de Estudios. El documento final se presentó definitivamente al Directorio Nacional. Finalmente, se estructuró el presente documento de acuerdo a las cinco líneas estratégicas definidas en *Chile quiere más cultura*: Creación artística; Promoción y comercialización; Participación, acceso y formación de audiencias; Patrimonio cultural e Institucionalidad.

La primera parte da cuenta de un diagnóstico del sector por cada una de estas cinco líneas, en un intento de describir sus principales dinámicas y problemas. La segunda se refiere a los objetivos propuestos a un plazo de cinco años, para dar respuesta a los problemas detectados. La tercera y última parte corresponde al conjunto de 22 medidas que materializan la implementación de la *Política de fomento del teatro*.

I. Diagnóstico del sector

Antecedentes

Desde sus orígenes, el teatro ha estado ligado a la escenificación de conflictos, muchos de ellos de carácter indecible para la audiencia que, mediante su participación como espectadores, viven de manera representativa el desarrollo de los mismos. De esta forma, el teatro constituye un espacio por excelencia en el que la sociedad se encuentra con sus problemáticas, conflictos, sueños y aspiraciones más profundos, muchos de los cuales no encuentran una vía de expresión en el espacio público a través de otros medios.

Este carácter social hace que la representación frente al público se constituye en una parte esencial del teatro. El origen etimológico de la palabra teatro proviene del griego *theatron* (lugar en que se contempla), y del verbo *theates* (contemplar), utilizado también para construir la palabra “espectador”. Es por esto que una obra de teatro no está propiamente terminada hasta que no ha sido representada, hasta que no se ha producido una interacción con la audiencia.

Las obras de teatro se conciben, esencialmente, como la representación de una historia frente a una audiencia, basada en la combinación del texto dramático, la dirección, la actuación, la escenografía y el vestuario.

Por un lado, la referencia al texto viene habitualmente de la dramaturgia, que en un sentido original y clásico del término es “el arte de la composición de obras de teatro”². El concepto del texto no es asumido como obra literaria sino que dentro de una puesta en escena o “puesta en voz”, considerando que el ejercicio teatral fundamental en relación con el texto es su representación escénica.

Por su parte, el director es el “encargado de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición”³.

El actor o la actriz, al encarnar un personaje “es el vínculo vivo entre el texto, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y el oído del espectador”⁴. “La escenografía es la ciencia y el arte de la organización del escenario y del espacio teatral. (...) Es el resultado del trabajo del escenógrafo”⁵. Hoy día, la escenografía involucra todos los elementos que permiten la creación de un ambiente, entre los que cabría destacar a la maquinaria o tramoya y la iluminación.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire français Litttré en Dictionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 134.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 164.

El vestuario (según Tairov, “la segunda piel del actor”) “es el signo propio del personaje y del disfraz. Es el traje de teatro, sometido a efectos de ampliación, de simplificación, de abstracción y de legibilidad”⁶.

En suma, el arte del teatro refleja el juego escénico con un efecto sobre el espectador. Así, aparece el concepto de lo específicamente teatral, es decir, todo lo que no está contenido en el diálogo sino aquello inherente a la puesta en escena en sí misma (la imagen, la respiración, los sonidos, la corporalidad, etc.). “El teatro es un arte frágil, efímero, particularmente sensible a las variaciones del tiempo”⁷. La actividad teatral se especifica por “la diversidad de los lenguajes, de las estructuras de recepción y de los públicos”⁸.

Asumiendo las características antes mencionadas, no existe un punto de vista absoluto para referir al teatro. Sin embargo, este documento pretende plantear una realidad concreta y tangible en relación con el medio teatral en Chile, con sus particularidades y su identidad, en miras a desarrollar iniciativas que favorezcan el avance de este arte.

Contexto histórico chileno

La experiencia teatral profesional chilena comienza hacia fines del siglo XIX, principalmente a cargo de compañías extranjeras traídas desde Europa. Un teatro propiamente nacional comenzó a desarrollarse solo a comienzos del siglo XX. En efecto, en 1915 se organiza la Sociedad de Autores Teatrales de Chile y en 1917, se crea la Compañía Dramática Chilena, a cargo de los comediantes Enrique Vaguean y Arturo Bührle. En esa época destacaron los montajes que abordaban conflictos y problemáticas sociales, como los relacionados con el mundo del salitre. De esta forma, desde sus inicios, el teatro chileno estuvo vinculado al ámbito más amplio del orden social y político, constituyéndose en vía de expresión de ciertas demandas y conflictos populares. Un ejemplo de ello fue el “Primer Concurso de elencos Teatrales Obreros”, que se llevó a cabo en 1926⁹.

El camino que conduce a la profesionalización de la actividad teatral en el país se consolida con los teatros universitarios, a través de la sistematización de su formación y la creación de elencos al interior de los planteles de educación superior. En 1941 se crea el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, hoy día Departamento de Teatro. En 1943 se crea el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica. Las universidades asumen así un papel central en la formación y difusión teatral: “Estos teatros han sido pilares de la creación, la formación y el pensamiento teatral en Chile en la segunda mitad del siglo XX”¹⁰. Con ellos, comienza el proceso de modernización del teatro chileno, el cual consiste principalmente en que el teatro se vuelca hacia temáticas propiamente nacionales y sociales.

En la década de los sesenta, el papel de las universidades en el desarrollo del teatro se extendió también al resto del país con el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC) y el Teatro de la Universidad de Antofagasta, ambos impulsados por Pedro de la Barra. En paralelo, la Agrupación Teatral de Valparaíso (Ateva), directamente patrocinada por el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, logra su consolidación profesional. En Santiago, un tercer teatro universitario se profesionaliza: el Teknos, de la Universidad Técnica del Estado¹¹.

La actividad teatral conoce un mayor desarrollo profesional y crecimiento sostenido durante los años 60, pero las audiencias y el financiamiento de la disciplina son escasos. Se produce un cambio en los esquemas estéticos, gracias a las nuevas generaciones de los teatros universitarios.

⁶ *Ibid.*, p. 506.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ L. Pradenas, *Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias Siglo XVI-XX*, LOM, Santiago, 2006, pp. 213-232.

¹⁰ M. Hurtado, *Chile, 1941-2002. Los teatros universitarios en escena. 60 años (C)*. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral, Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Dirección de Investigación y Postgrado (DIPUC), Pontificia Universidad Católica de Chile. 2002. 1 CD-ROM. Recurso electrónico.

¹¹ *Ibid.*

Con los años 60, surgen iniciativas de democratización del acceso y formación de audiencias, como el Festival de Teatro Universitario Obrero de la PUC y el Festival Regional de Teatro Popular.

Al mismo tiempo, emergen nuevas compañías independientes. La compañía independiente Teatro Ictus logra consolidarse como grupo profesional en la década del sesenta con una propuesta estética, política e ideológica consistente. Años después, surge otro grupo importante relacionado con un discurso profundamente político y comprometido, el grupo Aleph.

Estimulado por el triunfo de la Unidad Popular, se enfatiza a principios de los años 70 un teatro inserto en la dinámica revolucionaria y contestataria. Los desacuerdos con esta orientación que adopta la disciplina provocan un fuerte recambio de los directivos y miembros de los teatros universitarios. En tanto, los repertorios hablan de la sociedad desde una perspectiva crítica y anticapitalista, tal como lo demuestran los énfasis en la creación colectiva y las propuestas provocativas en lo estético.

Con la dictadura, tanto el teatro como las demás disciplinas artísticas se ven gravemente afectadas por la persecución. Muchos miembros de la comunidad teatral se van al exilio y esto ocasiona la desaparición del público ligado a la disciplina. Los primeros años de dictadura marcan el tan comentado “apagón cultural”. En las universidades, que constituían el motor de la actividad teatral, la situación política se traduce en cambios administrativos importantes. El Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (llamado Teatro Nacional Chileno desde 1975) sufre una escisión radical en su tradición histórica: cerca del 90% de sus miembros desaparecen y sus oficinas son saqueadas. En la Universidad Católica de Santiago, aunque el núcleo del Centro de Teatro de la Escuela de las Artes y Comunicación (EAC) permanece en la institución, muchos profesores son exonerados. La EAC se disuelve, subsistiendo sólo la actual Escuela de Teatro de la Universidad Católica (1978)¹².

El régimen obliga el cierre de la mayor parte de los teatros universitarios de regiones, reforzando el centralismo del teatro chileno. El único teatro de regiones que sobrevive es el de la sede de Antofagasta de la Universidad de Chile, aunque sufre trastornos institucionales. A pesar de las dificultades, el teatro chileno tiene un rol de primera importancia en la lucha de resistencia cultural al régimen, rescatando valores humanistas y populares, develando abusos de poder, violaciones de derechos humanos y denunciando la censura¹³. Desde el Estado, las instituciones encargadas de cultura son eliminadas durante el régimen militar. No obstante, desde el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación se desarrolla un programa llamado Teatro Itinerante, excepción en las políticas del régimen. Dicho programa fue creado por Fernando González y se desarrolla bajo la gestión de Germán Domínguez. El Teatro Itinerante permanece, con formulaciones importantes, hasta el año 2004¹⁴.

En los años 90 el teatro comienza a retomar fuerza. En cuanto a repertorios, estilos y temáticas, la producción teatral experimenta un cambio considerable de diversidad expresiva. Lo lúdico se transforma para el teatro en una energía fundamental¹⁵ y se integran las nuevas tecnologías, se utilizan recursos estéticos propios del cine y la música, entre otros. Así se produce un giro en el rol y la relación del artista con la sociedad. Si en los años 60-70, el énfasis recae en lo sociológico, con un fortalecimiento de las identidades sociales, hoy día se da un desplazamiento donde lo racional se reemplaza por lo subjetivo. Esto no significa que el teatro chileno pierde opinión o connotación política. La desilusión y distancia con el sistema político económico predominante (neoliberal) y con

¹² *Ibid.*

¹³ M. Hurtado, “Chile: De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90”, en revista *Apuntes* N° 112, Primer semestre 1997.

¹⁴ R. Henríquez, *El Teatro Itinerante bajo Pinochet. Un estudio de caso sobre políticas culturales en Chile (1978-1990)*, tesis de grado para optar al título de licenciado en Ciencias Políticas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2003.

¹⁵ M. Hurtado, “Chile: de las utopías...”

las formas de vida imperantes aún en democracia, las inconsistencias políticas y estatales “llevan a que el escepticismo y el desencanto sean actitudes preponderantes en muchos núcleos artísticos e intelectuales en Chile, incluyendo el teatral”¹⁶.

Cabe precisar, eso sí, que no necesariamente este panorama es representativo de todas las propuestas que hoy en día conforman el discurso teatral vigente en el país. En muchos grupos y autores existe una conciencia afirmativa y un consenso más o menos unánime respecto de las posibilidades que la democracia ofrece a los creadores, aunque esto no conduzca a la reafirmación de un oficio obsecuente y conformista con el poder.

La variedad de discursos y énfasis que definen o caracterizan al teatro chileno del último tiempo, exigen entonces revisar con exhaustividad su estado de situación, de modo que a partir de una observación acuciosa de sus limitaciones y ventajas puedan elaborarse propuestas tendientes a reafirmar sus logros y corregir sus limitaciones.

De acuerdo con esta intención es que el presente documento instala, en un primer momento, una descripción acerca del proceso de creación artística, proporcionando información relevante acerca de desarrollos particulares en ámbitos como organización y oferta teatral del medio.

Líneas estratégicas

A continuación se presentan los lineamientos necesarios para el desarrollo del teatro como materia de política pública en base a las cinco características principales: Creación artística; Promoción y comercialización; Participación, acceso y formación de audiencias; Patrimonio cultural; e Institucionalidad.

1. Creación artística

En Chile existe un panorama de creación teatral activo y diversificado que da lugar a una gran cantidad de formas y lenguajes teatrales distintos. Conviven así el teatro tradicional, representado principalmente aunque no de modo exclusivo en salas especialmente acondicionadas para ello, con el teatro callejero, los espectáculos circenses y otras formas de las artes teatrales, tales como la pantomima, los títeres y marionetas, que han adquirido mayor visibilidad en el último tiempo.

Las temáticas abordadas dan cuenta también de una gran diversidad, incluyendo asuntos políticos, problemáticas sociales, contenidos personales e intimistas y nuevas tendencias culturales. Los expertos coinciden en que es difícil definir un acento o énfasis particular en el momento actual de la creación teatral chilena¹⁷. Sin embargo, la diversidad de temáticas y conflictos tratados permiten ver que se mantiene viva la esencia original del teatro como vehículo y vía de escenificación de problemáticas sociales y humanas de la más diversa índole.

Estas distintas modalidades dan lugar también a un amplio abanico de lenguajes estéticos y teatrales. Destacan proyectos creativos innovadores que ponen énfasis en el teatro físico y gestual o el teatro del cuerpo. Así también, emergen en la actualidad nuevos lenguajes escénicos que vinculan el teatro con otras disciplinas artísticas, como el cine, la fotografía y el video. En el plano autoral, en los últimos años emergen con particular fuerza proyectos basados en la creación y exploración colectiva, aun cuando coexisten con esta vertiente obras basadas en un trabajo escritural, tanto de dramaturgos chilenos como extranjeros.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Mesa de Trabajo realizada por el Área de Teatro del CNCA, 26 de agosto del 2007, en UNIACC, Santiago.

En esta línea se busca indagar en la diversidad creativa del teatro, sus características y condiciones. Para ello se consideran cuatro subdivisiones temáticas a observar: la caracterización de la actividad creativa, las alternativas de financiamiento, las condiciones laborales de los actores y trabajadores vinculados al mundo del teatro y las instancias de formación y especialización.

Caracterización de la actividad creativa

Uno de los problemas detectados en esta dimensión es la escasez de información disponible. Aun no es posible mensurar con certeza la actividad creativa, el nivel de ingresos asociado, su impacto en términos de público y la recepción de las obras por parte de los medios y la crítica.

a) La organización

La consolidación de la actividad creativa está notablemente afectada por su gran inestabilidad. Las compañías se ven obligadas a conformarse y deshacerse, dependiendo de los proyectos teatrales y las fuentes de financiamiento existentes. Esto disminuye la posibilidad de consolidar proyectos creativos de calidad y dificulta también la relación sostenida en el tiempo con el público. En este sentido, este panorama diverso es avalado por una gran cantidad de compañías y agrupaciones teatrales, entre las que también es posible constatar una gran diversidad; algunas de ellas –las menos– son de larga y reconocida trayectoria, en tanto que la mayor parte son conformadas por actores jóvenes que luchan por alcanzar una mayor estabilidad para el desarrollo del proyecto artístico.

El teatro que se realiza en Chile no corresponde, en rigor, a una actividad profesional. O mejor dicho, no es capaz de constituirse como una formación capaz de reeditar en términos de permanencia y solidez laboral a sus oficiantes. Las razones que justifican tal aseveración obedecen a factores económicos y de sustentabilidad. Todos los actores, con excepción de dos grupos que han tenido financiamiento gubernamental de Francia (antes denominados *La Troppa*, divididos en dos grupos actualmente: *Viaje Inmóvil* y *Cinemateatro*), realizan otras actividades para sustentar las economías domésticas: nadie vive del teatro. Por lo tanto nadie, dedica ocho horas diarias a realizar teatro. Todos los pesares de los actores y de las compañías de teatro encuentran su origen en esta condición. Sin subvención, los actores que hacen teatro permanecen en constante agonía. Esto va directamente relacionado con el tiempo de explotación de un montaje: las temporadas apenas se extienden en dos meses, luego comienza el desangre de reemplazos, que nadie cuantifica económicamente cuánto le cuesta esta actividad a un equipo o compañía.

Por otra parte, el sector cuenta con el Sindicato de Actores de Chile (Sidarte), que corresponde a una gran organización centralizada de carácter gremial cuyo funcionamiento permite a los integrantes del medio plantear sus necesidades de manera colectiva.

b) La oferta teatral

En relación a la oferta teatral, es importante señalar que durante los meses de noviembre y diciembre además del periodo estival, el incremento en los espectáculos teatrales es sensiblemente notorio y marca una clara tendencia estacional en la creación y la representación del teatro en Santiago y el resto de las regiones.

En este mismo sentido, el análisis de las postulaciones a Fondart demuestra un activo interés del sector por crear y producir obras. Según este indicador, que considera por supuesto sólo a

aquellos creadores que postularon a esta fuente de financiamiento, las artes teatrales aparecen como un área muy activa, alcanzando un total de 371 proyectos presentados durante el año 2008, lo que equivale al 15,63% (nacional) y el 29,25% (regional) de proyectos seleccionados con respecto a los postulados. En 2008 fueron seleccionados 78 proyectos, con una asignación de recursos que alcanza un total de más de \$730 millones. Los recursos asignados al teatro propiamente tal representan, respecto de otros géneros, un 63% del presupuesto asignado en 2008, cuyo desglose en relación a las categorías indica que un 45% corresponde al tramo de 0 a 5 años, un 31% al tramo de 5 a 10 años y un 14% al de 10 años o más.

En términos generales, se puede sostener que los proyectos teatrales tienen un nivel muy superior a los de otras áreas. El sector ha aprendido a formular proyectos y a pensar no sólo creativamente sino también de manera funcional. Habría que revisar, eso sí, el puntaje con que son eliminados los proyectos teatrales, que alcanza niveles altos.

Sin embargo, los fondos de financiamiento estatales, debido a su objetivo de duración limitada y a que están asociados a un montaje o representación determinado, tampoco contribuyen a fomentar una actividad creativa de largo aliento y tienen un efecto más bien contrario a este respecto, reforzando la discontinuidad y eventualidad de la creación teatral.

Aún está pendiente un estudio más riguroso del entorno creativo del teatro, o al menos un catastro de las personas y agrupaciones orientadas a la actividad creativa, que permita una comprensión más acabada de la actividad del sector.

El medio teatral aparece fragmentado, siendo el aislamiento una característica que se ve reflejada en la baja participación en instancias de trabajo conjunto, falta de organización y trabajo en red entre pares. Ello genera una presencia del medio bastante debilitada en términos de organización tanto para su participación en instancias de diálogo convocadas por instituciones del Estado como en iniciativas convocadas por el propio medio.

La fragmentación se debe a la falta de espacios. Para tener infraestructura hay que dedicarse exclusivamente a ello, pero falta mucho para que éstas sean solventes con el ticket de entrada. Existe una compleja relación entre infraestructura y compañía de teatro para el desarrollo de la puesta en escena. Los tiempos actuales requieren observar estas relaciones y ecuaciones.

Alternativas de financiamiento

Fondart constituye el principal instrumento de financiamiento estatal para la actividad del teatro, siendo casi la única alternativa para el desarrollo de proyectos de creación.

En 2009 se adjudicaron 60 proyectos, con un aporte para el sector que superó los 665 millones de pesos. Este aporte, si bien sustantivo, no ha permitido promover la estabilidad del sector por su carácter estacional (o basado en proyectos de duración limitada). En efecto, la modalidad de financiamiento por concurso de proyectos de duración limitada, configura una actividad creativa de carácter más bien eventual, con escasa estabilidad y difícil sustentabilidad, lo que dificulta su proyección y desarrollo.

El sistema actual de financiamiento de Fondart propicia un panorama de creación fragmentario, lo que se asocia a su vez con la dificultad de establecer un vínculo de carácter más sólido y permanente entre el público y las compañías. Este problema se ve agravado por la escasa vinculación de los proyectos beneficiados por Fondart, con actividades de difusión y comercialización. De esta forma, muchos de los proyectos desarrollados presentan las funciones mínimas que se plantean como requisito para la obtención del fondo, sin tener después una mayor proyección.

En línea con lo anterior, resulta imperioso desarrollar iniciativas de apoyo y financiamiento que promuevan más decididamente la estabilidad de la actividad creativa. Esto incluye el respaldo de las compañías y creadores con trayectoria y reconocimiento público, así como el estímulo y soporte de aquellos con proyección emergente.

El requerimiento en Fondart de actividades de creación y gestión cultural obligaba a los artistas a involucrarse en actividades que no son de su especialidad y no garantiza la calidad y eficacia de la misma. Además, la inclusión en Fondart de requisitos de gestión cultural implica un sesgo en la asignación de recursos hacia aquellos postulantes que tengan mayores competencias en el ámbito de la formulación de proyectos culturales, las que no tienen relación con la actividad teatral propiamente tal.

Constatada dicha realidad y con el objetivo de propender a que este fondo cumpla de manera más efectiva su rol en la estimulación y promoción de la creación teatral, se ha creado para el año 2009 una línea de postulación para proyectos exclusivamente de creación, los que serán evaluados con criterios únicamente artísticos y estéticos.

En paralelo, es necesario desarrollar iniciativas complementarias orientadas específicamente a la difusión y gestión de actividades vinculadas con el teatro, guiado por criterios de calidad e indicadores de gestión. Con esto, se avanzaría en la dirección establecida por la política nacional de cultura, que señala la necesidad de diversificar los instrumentos financieros de apoyo a las diferentes etapas de la cadena productiva de las artes.

En el CNCA existen también otras iniciativas de apoyo a la creación teatral, tales como el concurso de la Muestra de Dramaturgia Nacional, concurso público de escritura teatral en Chile que incluye la representación de las obras seleccionadas por un jurado profesional. Esta muestra constituye la única actividad orientada específicamente a la promoción de la dramaturgia en el país, y se desarrolla desde 1995. A partir del año 2007 el programa fue reformulado en dos años de duración para cada versión. El primer año se seleccionan textos del concurso, los que son premiados con incentivos en dinero; el segundo año corresponde a la Muestra de Dramaturgia Nacional, etapa en la que se ponen en escena los textos seleccionados. Contempla también un componente de formación escritural, a través de la realización de talleres de dramaturgia de larga duración en regiones, además de talleres de montaje y muestras regionales hacia el 2009, con miras a desarrollar los componentes creativos en las regiones. Se asume, luego de la evaluación de esta experiencia, la necesidad de apoyar los componentes de gestión, producción y difusión regionales. Por otra parte, el Área de Teatro del CNCA cuenta con el programa de extensión del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, cuyo objetivo central es reforzar los elementos de formación estética, ampliando los referentes artísticos en materia de dramaturgia y montaje a través de la realización de semi-montajes, lecturas dramatizadas y talleres de dramaturgia contemporánea en regiones.

Además, el Área de Teatro impulsa el Fondo Iberoamericano de ayuda Iberescena, programa de cooperación iberoamericano para las artes escénicas que, mediante cuatro líneas de convocatoria, otorga ayudas a proyectos de teatro y danza en los ámbitos de perfeccionamiento profesional en promoción y gestión, dramaturgia y coreografía, coproducción y programación de espectáculos. Este fondo fue creado en noviembre de 2006 sobre la base de las decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Montevideo, relativa a la ejecución de un programa de fomento, intercambio e integración de la actividad de las artes escénicas iberoamericanas, y actualmente está ratificado por once países, que financian el programa: Argentina, Colombia, Chile, España, México, Perú, República Dominicana, Costa Rica, Uruguay, Ecuador y Venezuela. Además, Brasil se integrará a partir de 2010.

Los objetivos principales de Iberescena son:

- Favorecer la formación continua para los profesionales del sector del teatro y la danza, fundamentalmente en el campo de la producción y la gestión.
- Fomentar la distribución, circulación y promoción de espectáculos iberoamericanos en los estados que forman parte del programa.
- Incentivar las coproducciones de espectáculos entre promotores públicos y/o privados de la escena iberoamericana y promover su presencia en el espacio escénico internacional.
- Promover la difusión de la obra de autores(as) iberoamericanos(as).
- Apoyar a los espacios escénicos y a los festivales de Iberoamérica para que prioricen en sus programaciones las producciones de la región.

Otros organismos institucionales contribuyen al financiamiento de la creación teatral, tales como los institutos binacionales (el Festival de Dramaturgia Europea, por ejemplo), la Corfo, la Dirac, etc.

En paralelo al financiamiento estatal, se están desarrollando iniciativas privadas de inversión en las artes, a través de auspicios. La relación con el sector privado se materializa, destacando que el interés principal de la empresa es el marketing, a través del auspicio de proyectos culturales, una empresa posiciona su imagen corporativa en la opinión pública. Cabe señalar la escasez de dichas iniciativas. Ejemplo de lo anterior es el financiamiento que recibe el festival Santiago a Mil por parte de Minera Escondida.

Por otra parte, se cuenta con la Ley de Donaciones Culturales¹⁸, llamada Ley Valdés, que es un incentivo tributario tanto para empresas y organizaciones, como para personas naturales, que involucra una rebaja en impuestos a la renta. Esta ley se define como un mecanismo legal que estimula la intervención privada de empresas o personas en financiamiento de proyectos artísticos y culturales. Además, la normativa establece un nuevo modo de financiamiento, en el cual el Estado y el sector privado convergen en el apoyo a iniciativas culturales. Pueden recibir donaciones culturales las universidades, institutos públicos o privados, corporaciones, fundaciones culturales sin fines de lucro y cuyo objetivo sea investigar, desarrollar y difundir la cultura y el arte, organismos comunitarios, bibliotecas públicas o privadas, museos públicos o privados y el Consejo de Bienes Nacionales. No pueden recibir donaciones personas naturales, ni compañías teatrales.

Condiciones laborales

Por las mismas características de la actividad teatral, las condiciones de trabajo del medio exigen una preocupación especial. Muchos de los trabajadores vinculados al teatro se desenvuelven en condiciones laborales de gran precariedad, con ingresos bajos e inestables y en horarios que están fuera de la jornada laboral tradicional. La ausencia de fuentes de financiamiento de carácter permanente, unida a la falta de circuitos de difusión y comercialización estables, dificulta también la situación laboral de los trabajadores vinculados al teatro. Por otro lado, como la mayoría de los proyectos teatrales involucran pagos por honorarios, limitados a temporadas o períodos acotados y con ingresos en general inciertos, gran parte de los actores y personas vinculadas al teatro en general, se ve obligada a desarrollar otro tipo de actividades remuneradas para subsistir (situación de pluriempleo).

En este contexto dificultoso, la actividad teatral subsiste en buena medida gracias al esfuerzo y vocación de los actores, así como del resto de participantes en la creación y puesta en escena de las

¹⁸ Ley N° 18.985, Art. 8, Reforma Tributaria, junio de 1990.

obras. Si bien estos aspectos están regulados en una normativa especial¹⁹ sobre la condición social del artista, ella resulta insuficiente, tanto por la informalidad en que trabaja la mayoría de los artistas del medio como por el desconocimiento de la comunidad teatral respecto de sus derechos laborales, y porque la normativa no cumple a cabalidad con las necesidades del sector.

Instancias de formación y especialización

La disciplina teatral es una actividad esencialmente colectiva en la que convergen distintos oficios, tales como dramaturgos, directores, escenógrafos, diseñadores, técnicos y, desde luego, actores. Hasta fines de la década de los noventa, la formación estuvo restringida a un número reducido de escuelas de teatro que no superaba la decena. A partir de entonces, y en el marco de la ampliación general del sistema de educación superior, la oferta de educación terciaria en teatro se amplió hasta sobrepasar las cincuenta escuelas en el año 2000.

Actualmente existen 24 carreras universitarias de teatro, número que es superior a literatura, (que cuenta con 20 programas), audiovisual (con 17) y danza (con 12) pero muy por debajo del número de carreras dedicadas a música (55) y a las artes visuales (52).²⁰ Es necesario agregar a esta cifra un total aproximado de 11 academias o escuelas de teatro independientes.

Si bien estas instancias de educación permiten la formación de un número elevado de actores vinculados al teatro, presentan una inequitativa distribución geográfica, estando concentrada la mayor parte de ellas en la Región Metropolitana. De las 24 carreras universitarias contabilizadas, 19 se encuentran ubicadas en Santiago, lo que ocurre también con las academias privadas. Por otra parte, se contabilizan tres en la Región de Valparaíso y sólo una en las regiones de Atacama y Coquimbo. En las regiones restantes no existe ninguna instancia de formación superior en artes teatrales. Esta realidad ha generado una migración de los talentos de regiones al centro del país.

La concentración de la oferta formativa en unas pocas regiones del país tiene un efecto nocivo en el tejido cultural y social de las regiones menos cubiertas, en la formación y participación de las audiencias y, de manera más fundamental, en el desarrollo de una creación teatral que recoja efectivamente la realidad de las distintas zonas del país. Este problema resulta particularmente preocupante en el caso de la zona norte (no existe ninguna escuela en las regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta) y en la zona sur (no hay ninguna oferta de formación teatral al sur de Santiago)²¹.

Otra característica de la oferta formativa dice relación con la ausencia en la formación de oficios vinculados al mundo del teatro que no sean la actuación, tales como dirección, dramaturgia, escenografía, iluminación, vestuario, producción u otros. La escasez de programas de formación o especialización en estas disciplinas significa una limitación para el desarrollo de proyectos creativos de alta calidad en el país, particularmente en regiones distintas de la Metropolitana y, por tanto, dificulta la consolidación de un entorno creativo con proyección y un avance concreto tendiente a profesionalizar el sector. Por todo lo dicho al respecto, es necesario contar con estudios de la inserción laboral de los actores para resguardar la sobreoferta de profesionales en el campo laboral.

Esta falencia se conecta con aquella relacionada con la formación de posgrado, ya que parece razonable que, al menos en parte, la formación especializada de este tipo se desarrolle a través de estudios universitarios superiores. Al momento de la confección de este diagnóstico se contabilizan en todo el país cinco títulos de posgrado asociados al teatro: la Pontificia Universidad Católica cuenta con un Certificado Académico en Dramaturgia, la Universidad de Chile con un Magíster

¹⁹ Ley N° 19.889, capítulo IV.

²⁰ "Informe de diagnóstico de la oferta académica de carreras artísticas en la educación superior chilena", Área de Educación, CNCA, 2007.

²¹ Hasta este año 2009 existía en Puerto Montt una carrera de teatro de la Universidad de Los Lagos.

en Dirección Teatral, la Universidad Mayor ofrece también un Magíster en Dirección Teatral y Dramaturgismo; la Universidad Bolivariana propone un Magíster en Danza Teatro Performance; y la Universidad del Desarrollo otorga un Diplomado en Pedagogía Teatral. En particular, se destaca aquí la necesidad de fortalecer programas formativos en materia de dirección y escritura teatral, fundamentales para promover una escena creativa activa y completa.

Por otra parte, no existe en Chile la preparación o formación de técnicos teatrales, generando otro vacío o ausencia de un eslabón en la cadena de valor del teatro.

Un último punto crucial a considerar a la hora de analizar la formación en el área, dice relación con la calidad de las escuelas de teatro a lo largo de todo el país. En este contexto, se detecta un escenario heterogéneo, con niveles de calidad variable. Actualmente el proceso de acreditación de carreras artísticas, debido a encontrarse en sus primeras fases de ejecución, no permite evaluar de forma comparativa y rigurosa a las diversas escuelas. En este escenario, resalta la necesidad de desarrollar mecanismos de homologación metodológica y de calidad de la enseñanza, con el objeto de poner en marcha y hacer efectivos los mecanismos de fiscalización y acreditación basados en criterios exigentes de calidad.

El proceso de acreditación de carreras artísticas está en ejecución desde el año 2009. El CNCA ha sido convocado por la Comisión Nacional de Acreditación para establecer las características básicas y fundamentales de los sectores artísticos, con la finalidad de establecer estándares mínimos para la acreditación de las carreras.

En este contexto, los mecanismos establecidos para garantizar la calidad de la educación superior están a cargo de la Comisión Nacional de Acreditación (CNA), que tiene por objetivo establecer estándares mínimos de acreditación de las escuelas universitarias y fiscalizar su cumplimiento. Actualmente está en curso, por parte de la CNA, un proceso de definición de estos estándares de calidad, sobre la base de mesas de trabajo con las distintas escuelas de teatro del país. Este proceso resulta estratégico para la definición de estándares mínimos para dimensiones relevantes de la formación profesional, tales como la calidad de los cuadros docentes y de su currículum, mallas curriculares de las carreras, infraestructura y vinculación con la comunidad, entre otros.

2. Promoción y comercialización

El enorme éxito obtenido por los festivales de teatro durante el mes de enero, particularmente Santiago a Mil, demuestra que una buena gestión y difusión producen un impacto en el público. No obstante, la asistencia al teatro en el país se concentra fuertemente en estos festivales de verano, en tanto que la asistencia durante el año es mucho más baja y discontinua. En la cartelera anual figura una enorme cantidad de obras, pero sólo un número reducido de éstas logra un verdadero éxito de público y son pocas las que reciben crítica por parte de los especialistas.

En este sentido es visible la escasez de plataformas de gestión eficientes que sirvan de nexo efectivo entre las audiencias y el profuso trabajo creativo desarrollado en el país y que logren hacer efectiva la demanda potencial del teatro durante todo el año. Esta ausencia incide en la debilidad de la consolidación de proyectos creativos estables y la inestabilidad laboral de los trabajadores vinculados al teatro.

La promoción y comercialización son necesarias para proveer una conexión más amplia con las audiencias y para posibilitar una inserción más profunda del teatro en la sociedad. Este fortalecimiento debiera orientarse hacia cuatro ámbitos estratégicos: el soporte de infraestructura adecuado, la inserción de gestores culturales en el medio que trabajen en equipo con las compañías, agrupaciones y actores; los canales de difusión que permitan dar a conocer la oferta teatral del país y; los circuitos de difusión para el teatro.

Infraestructura

Actualmente no se cuenta con catastros exhaustivos de salas de teatro a nivel nacional que consideren sus condiciones técnicas, lo que dificulta la elaboración de un diagnóstico certero en esta materia. La sistematización de este tipo de información es de utilidad, no sólo para dimensionar el soporte de infraestructura con que cuenta el teatro en el país sino que también para la medición y seguimiento de la oferta teatral, el número de espectáculos y funciones y el volumen de público.

Recuentos tentativos²² en la ciudad de Santiago entregan una cifra aproximada de 80 salas, incluyendo algunas de uso preferente para cine o conciertos musicales. En Valparaíso y Viña del Mar el número de salas se estima que esté alrededor de 15, pero de las cuales muy pocas cuentan con las condiciones adecuadas para el montaje de obras (ficha técnica, infraestructura, acceso, etc.). En la región de Valparaíso existen el Teatro Municipal de Casablanca y el de Quillota, los cuales cuentan con ficha técnica y programación anual. En tanto, no hay información disponible respecto de otras ciudades.

De las 80 salas catastradas en Santiago, 55 se ubican en la comuna de Santiago, o en sus zonas aledañas más próximas. Doce de estas salas se ubican en la zona geográfica relativamente reducida del barrio Bellavista, en tanto que 7 en el barrio Bellas Artes-Lastarria. El resto de las salas, a excepción de 3, se concentra en las comunas del sector oriente de la capital (Providencia, Ñuñoa y Las Condes). Estas cifras ponen de manifiesto la necesidad urgente de desarrollar una infraestructura teatral mínima en otras comunas del país, especialmente en aquellas de menores recursos.

Respecto de la infraestructura a nivel municipal, casi la mitad de las unidades culturales municipales cuentan con una sala especializada para eventos teatrales²³. En términos de equipamiento las cifras son menos auspiciosas ya que sólo un 20% revela poseer pantalla o telón y apenas un 10% cuenta con algún elemento de iluminación. Estos datos sugieren que el uso que se le da a los espacios municipales vinculados al teatro, salvo excepciones, es marginal. Asimismo, en términos de infraestructura y equipamiento, el Fondart no permite a las compañías independientes, principalmente de regiones, tener un financiamiento continuo para ir subsistiendo menos aún para contar con salas adecuadas para ensayos y presentación.

Es importante destacar la importancia del uso de estos espacios en todo el proceso creativo. De acuerdo a los expertos consultados, en la actualidad, los elencos y actores no cuentan con sitios para ensayos y menos para hacer temporadas, puesto que el costo es alto o las condiciones de los lugares son insuficientes.

Un avance en esta materia es el Programa de centros culturales impulsado por el CNCA, que busca habilitar para 2010 nuevos centros culturales en más de 50 comunas a lo largo del país, la mayor parte de los cuales contará con un espacio especial para la producción de obras de artes escénicas.

De acuerdo a los registros del área y las mesas de expertos desarrolladas, la información anterior pone en evidencia una base de infraestructura para el teatro en crecimiento, pero aún mal distribuida territorialmente y todavía escasamente equipada y aprovechada. La falta de apoyo o soporte en el manejo u operatividad técnica pone en evidencia la falta de técnicos teatrales competentes. Es necesario no olvidar a este respecto la calidad de la infraestructura en términos de la experiencia del público. En este sentido, desde las butacas hasta los baños, pasando por las condiciones de climatización de la sala y los servicios anexos, como estacionamientos y cafeterías, constituyen elementos importantes a considerar a la hora de fidelizar al público²⁴.

²² “Registro de salas de teatro 2008”, Área de Teatro, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

²³ “Diagnóstico de la gestión cultural de los municipios de Chile”, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), Valparaíso, 2006.

²⁴ Destacado por expertos en temas de gestión en mesas de trabajo organizadas por el CNCA, año 2007.

Muchas regiones no cuentan con salas, hasta implementan gimnasios, casinos y auditorios para poder superar esta carencia. Esto implica un desequilibrio en las condiciones laborales de los artistas y el poco profesionalismo del oficio.

Otra dificultad es que no se cuenta con estándares de calidad, lo que hace imposible comparar y establecer medidas de mejora para las salas de teatro, así como llevar a cabo una evaluación de las condiciones de las salas existentes.

En cuanto a cantidad de público, a partir de los reportes entregados por las mismas salas, es posible establecer un flujo de entre 5 mil y 30 mil personas al año, dependiendo del número de funciones, la capacidad de la sala y el tipo de gestión. En el techo de público está Matucana 100 que, con una oferta cultural variada, que incluye teatro, cine y exposiciones de artes visuales, contó el último año con más de 400 mil espectadores²⁵. Sin embargo, la mayor parte de las salas tienen dificultades para atraer público, no cuentan con instrumentos de conocimiento y fidelización de las audiencias ni con programas claros de difusión. De esta forma, el desarrollo de los canales de difusión del teatro en el país pasa no sólo por el mejoramiento de infraestructura sino también, y de manera estratégica, por la promoción de modelos e iniciativas de gestión cultural que permitan una vinculación efectiva con las audiencias.

La posibilidad de gestión para el teatro no estaría completa si no se considerara también espacios llamados alternativos, por ejemplo los cafés, los bares, el teatro de bolsillo desarrollado en pequeños espacios y aquellos al aire libre utilizados para la realización de espectáculos teatrales, entre otros. Existe en efecto en el país una tradición importante de este tipo de eventos callejeros, que materializa de manera patente la integración del teatro en la sociedad, a través de una intervención directa en la urbe. Muchos de estos espacios han adquirido, gracias a las artes teatrales, un sentido y una connotación cultural y social reconocida por la comunidad y de indudable valor histórico.

En los últimos años se ha incrementado el número de festivales teatrales, realidad que queda refrendada en el aumento de postulaciones al programa Iberescena, en la línea de apoyo a redes y programación de espectáculos y en las convocatorias a diferentes actividades relacionadas con festivales teatrales recibidas por el Área de Teatro: Santiago a Mil, Entepola, Cielos del Infinito, Teatro Camino, etc.

Finalmente, hoy no se cuenta con un catastro que contemple espacios alternativos abiertos utilizados con fines de representación teatral, con normativas que protejan e incentiven su uso y con medidas de acción que proyecten su destino teatral en el tiempo y más permisivas para los actores y gestores, que deben realizar grandes esfuerzos legales y burocráticos para poder intervenir libremente zonas abiertas.

La gestión cultural en el medio teatral

Un espacio físico determinado, acondicionado y equipado para la producción teatral y un elenco de actores o actrices con un gran proyecto no son suficientes para lograr una experiencia teatral posicionada y con impacto de público. Para que este soporte de infraestructura se transforme en un espacio óptimo para la actividad teatral, y lleve a cabo el propósito de los creadores en las mejores condiciones, es necesario desarrollar una gestión adecuada que lo constituya como un canal de comunicación efectivo entre los artistas y el público. Por ende, contar con fichas técnicas, tener una cartelera permanente, idealmente la definición de una línea editorial determinada y, sobre todo, el conocimiento y contacto con el público, sería una buena base para lograr una gestión exitosa y así,

²⁵ Datos publicados por Matucana 100 (www.m100.cl). Citados en el “Estudio de audiencias” para el Centro Cultural Gabriela Mistral.

una sala de teatro o centro cultural podría participar también en labores de formación de audiencias, conservación y difusión de patrimonio, desarrollo de clases u otras.

El rol del gestor cultural es primordial, ya que es el que logra poner las necesidades de los artistas y el público en una misma frecuencia, es el que distingue cómo desarrollar e impulsar un trabajo creativo instalándolo donde realmente va a ser conveniente para todos, logrando que el esfuerzo realizado en el proceso de creación prospere.

En esta materia, el CNCA, desde el programa de gestión cultural, ha desarrollado algunos esfuerzos durante los últimos años, orientados principalmente a instalar competencias y generar redes entre actores estratégicos vinculados a la gestión teatral y cultural, organizando encuentros entre gestores culturales, sistematizando y difundiendo prácticas de gestión exitosas y elaborando material de apoyo a la gestión cultural a disposición de los usuarios en el sitio web.

Sin embargo, estas iniciativas son aún insuficientes. Es necesario fortalecer y priorizar este ámbito de la gestión cultural, como soporte y apoyo a la labor creativa. Actualmente, el artista (actor/ actriz, director, diseñador, etc.), realiza la gestión de su trabajo artístico sin poder dedicar su tiempo creativo específicamente a la consolidación de un lenguaje expresivo. Así, posterga el objetivo de proyectar su trabajo a largo plazo y por ende no puede trabajar aplicado ni en lo uno ni en lo otro.

En este sentido, emerge como una falencia estratégica la ausencia de un fondo de apoyo específicamente orientado a la promoción de canales y plataformas de gestión y difusión teatral. Un mecanismo de este tipo evitará la utilización de Fondart para fines de difusión, y significaría un impulso específicamente a la gestión cultural. Esta propuesta debiera regir según criterios de gestión, tanto para su evaluación como para su asignación y posterior fiscalización.

Canales de difusión

El desarrollo de plataformas de difusión teatral que logran atraer público, obtener difusión medial y favorecer, en suma, un intercambio provechoso entre los creadores y las audiencias, permitirá darle mayor solidez a la actividad teatral, consolidando compañías que potencien un teatro de calidad y diversificado, con audiencias motivadas y cada vez más atentas al aporte y especificidad del lenguaje teatral.

Tal como se constata en la *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural* realizada en 2009, se advierte que de las personas que durante el último año asistieron al teatro, el principal medio para informarse fueron los amigos y familiares (28,3%), seguido por los afiches en espacios públicos (18,2%), internet (11,4%), la televisión (10,5%), y la prensa escrita. (9,5%).

Los amigos y familiares siguen siendo la principal fuente de información para aquellos que fueron al teatro, independiente del nivel socioeconómico a que pertenecen. Esto mismo sucede en casi todos los tramos de edad, salvo para los asistentes de teatro mayores de 60 años, que dicen que su principal medio de información fueron los afiches en el espacio público.

Tanto las personas que durante el último año no fueron al teatro como aquellas que nunca en su vida han ido, la mayoría declaró que no se informa por ningún medio de información, con 36,6% y 48,5% respectivamente.

Los medios de comunicación han enfatizado en la difusión de la cultura popular y de espectáculos, restándole dedicación a la difusión artística. “La realidad de lo que se puede hacer en los diarios, en la televisión, en la radio y ahora últimamente en algunas columnas que aparecen en internet, depende en muy buena medida de lo que los medios establezcan como su línea de publicaciones”²⁶. Según estas líneas editoriales, los espacios dedicados a la información teatral

²⁶ Agustín Letelier, crítico teatral, en tertulia “Medios de comunicación”, Día del Teatro, 11 de mayo 2007.

son muy breves y superficiales, lo cual constituye una limitante para la difusión de las obras o la programación abierta y diversa del teatro. En este sentido, la difusión de la prensa se realiza sólo a aquellos grupos teatrales, artistas y elencos que ya cuentan con un posicionamiento o reconocimiento por parte de la ciudadanía. Este lugar de reconocimiento, en muchas ocasiones, se debe a la imagen televisiva de alguno de los integrantes de estas agrupaciones. La estrategia de venta adoptada por los medios es el fundamento de esta realidad.

Por su parte, la escasa cobertura del trabajo teatral en prensa escrita, radio y TV, ha implicado que los creadores aprovechen nuevas plataformas, como internet, que se ha transformado en un vehículo importante de información y difusión comunicacional de las obras y montajes²⁷.

Con respecto a la crítica teatral, es necesario distinguir la crítica propiamente tal del comentario de espectáculo. Éste último corresponde más bien a un relato o reseña muy breve de algunas obras que se dan en Chile, muchas veces con criterios más bien de farándula, que de carácter artístico o analítico. A propósito del comentario de espectáculo, existe una multitud de medios impresos, televisivos e internet que se dedican a esta elaboración. Pero la crítica teatral se debe entender más bien como un análisis técnico propio de obras de teatro, con herramientas teóricas y conceptos inherentes a la disciplina. No puede pretender a la objetividad, ya que traduce el punto de vista estético del especialista en cuanto a la obra. Además, la crítica tiene un fin pragmático, siendo una fuente de conocimientos para el público, ya que orienta al espectador ante la oferta teatral. El crítico asume una misión de cómo se va a instalar la obra en la cartelera.

También cumple una función de documentación. La crítica tiene un cargo de testimonio de la recepción de una obra en un momento determinado, es decir en un contexto social particular. Al contrastarse con percepciones de otros tiempos, la crítica sirve como índice del estado de un contexto histórico-social y del impacto que ha ejercido la obra en dicho periodo. La crítica vincula socialmente la obra de teatro.

La difusión del arte es la vinculación concreta y directa de la creación con la sociedad chilena. Además, el sentido final del teatro es la comunicación con el público y esta comunicación es la base del sentido del arte teatral. El problema principal en este ítem radica en que son muy pocos los críticos de teatro, y estos comentan mayoritariamente las obras de elencos estables (que también son pocos) estableciendo así un círculo cerrado en el que los nuevos grupos y compañías emergentes tienen poca cabida, dejando de lado la posibilidad de ser un canal que consiga hacer del teatro un arte más discutido por la sociedad, instalado en la opinión pública como tema.

Por otra parte, no hay trabajo en red entre los actores, los gestores y los periodistas, lo que no permite realizar una labor conjunta. Cada uno está aislado y no logra generar vínculos y estrategias que permitan posicionar la difusión teatral como una necesidad de todos. El trabajo en red permitiría un cambio cultural importante, puesto que al unir fuerzas se podría crear un movimiento interesante de información.

Por la complementariedad natural entre el teatro y la danza, como parte de las artes escénicas, resulta conveniente que parte de estos esfuerzos se realicen de manera integrada, con el propósito de promover el desarrollo de instancias de difusión más amplias y sólidas.

Circuitos de difusión

Actualmente, la comercialización teatral se reduce al trabajo de un grupo de gestores que ha logrado impulsar eventos con capacidad de promoción y utilizando mecanismos de apoyo y financiamiento para sus proyectos.

²⁷ Ejemplos de sitios que se han proyectado como un espacio de difusión teatral son: www.soloteatro.cl, blog del área de teatro CNCA y www.areateatro.blogspot.com, entre otros.

Las temporadas de teatro, que constituyen la forma básica de generar dinero con un producto teatral, están en crisis. El problema radica por una parte, en el precio de la entrada y la baja cantidad de espectadores. Por otra parte, el ingreso de los creadores se ve generalmente mermado por los costos de producción. Podemos deducir que una buena opción de mejorar la manera de financiar un montaje es a través de las funciones vendidas. Sin embargo, la temporada teatral se utiliza mayormente como medio de difusión y no como una forma de trabajo.

Una alternativa es promover la iniciativa privada vinculada al teatro como un mecanismo estratégico que consolide los circuitos de difusión y comercialización, así han potenciado su trabajo las compañías que han logrado tener un impulso comercial. Además, se estará cumpliendo una de las medidas estratégicas consideradas en la política nacional de cultura, referida al fomento de la micro, pequeña y mediana empresa cultural y se estará contribuyendo de manera efectiva al fomento de la disciplina a mediano y largo plazo en el país.

La comercialización privada del teatro resulta fundamental para proveer una actividad teatral más dinámica, impulsando además la iniciativa de los distintos actores de la sociedad civil para la comercialización del teatro.

En este sentido, el teatro podría contar con un significativo volumen de actividad comercial asociada, que serviría de fomento para la actividad creativa y que constituiría también un importante incentivo para la promoción de otras iniciativas privadas en el área. Por lo anterior, se vuelve necesario conocer la actividad comercial existente en el medio, identificar todos los componentes de la cadena de producción y difusión y generar los caminos para la profesionalización de todos los factores.

En Chile, se cuenta con dos instancias de medición y cuantificación de espectadores de teatro: los datos entregados por el INE (Instituto Nacional de Estadísticas) a través de la Encuesta Anual de Espectáculos Públicos, que se realiza a diversos espacios, y la información proporcionada por la *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural* 2009, que registra el reporte de la población en cuanto a sus asistencias. Según esta encuesta, el 5,1% de la población chilena mayor de 15 años (10.844.989) asiste 4 o más veces al teatro en el periodo de un año (556.256 personas); un 7,8%, 2 ó 3 veces (844.999 personas), y un 5,7% sólo una vez (620.644 personas). La ponderación de los porcentajes de población de cada nivel de asistencia, y las veces que dicen asistir al teatro, entrega como resultado el total de espectadores, que suman 5.039.002²⁸.

Se vuelve necesario identificar las instancias de comercialización del teatro en el país, contar con una aproximación más acertada del número de espectáculos teatrales y conocer el movimiento de dinero que genera el teatro a través de datos obtenidos de experiencias concretas. Lo anterior tiene el objetivo de hacer del teatro una disciplina creativa más atractiva de comercializar.

A lo ya expresado, se agrega el inconveniente de la gratuidad de los espectáculos para el público.

Durante el 2006 se contabiliza en la Región Metropolitana un total de 813.mil espectadores, de los cuales 478 mil asistieron a espectáculos pagados (60%) Estos datos arrojan una tasa de gratuidad del 40%. En el resto del país, la cifra de asistencia gratuita es de 80%, lo que evidencia que los circuitos de difusión comercial del teatro están centralizados en Santiago y demuestra, a su vez, que el 80% del teatro regional es financiado por el Estado o algún organismo altruista, considerando que los privados son una minoría. Así, se destaca la importancia de fomentar circuitos de comercialización del teatro en regiones, con el objetivo de promover vías de financiamiento privado para el teatro.

Por otra parte, se vuelve necesario revisar el concepto de gratuidad de los espectáculos teatrales, ya que el oficio teatral se ve desvalorizado por las audiencias.

²⁸ Entendido espectadores como cantidad de personas que llenan butacas, es decir, que si una persona declara ir dos veces al año al teatro cuenta como dos espectadores.

Los eventos gratuitos o muy económicos pueden ser de utilidad para acercar el teatro a sectores económicamente marginados y vulnerables. Sin embargo, la comercialización privada del teatro resulta fundamental para proveer una actividad teatral más dinámica y, sobre todo, que garantice la diversidad e independencia de la creación. De esta forma, resulta pertinente focalizar los eventos de cultura económicos o gratuitos fundamentalmente en sectores desposeídos, aún cuando se deba avanzar en la valoración social y económica del teatro por parte de la comunidad. Por otra parte, es necesario fomentar tanto la iniciativa privada, como la de distintos actores de la sociedad civil para la comercialización del teatro.

Lamentablemente, no existen datos sistematizados respecto del valor de las entradas al teatro. Sólo se cuenta con información del saber común, que va desde la “pasada de sombrero” hasta los \$8 mil o \$10 mil de una obra de alguna compañía posicionada en el medio, o bien de algún teatro institucional, como es el caso particular del Teatro de la Universidad Católica. Resalta entonces como una necesidad más, regularizar el precio de las entradas al teatro con parámetros concretos. Esto permitiría contar con una primera estimación para cualquier cálculo de actividad económica vinculada al área.

Tampoco se cuenta con información respecto de las funciones vendidas. Este mecanismo constituye un canal importante de comercialización y financiamiento de la actividad teatral. Los compradores de este servicio son municipalidades, colegios, universidades, empresas privadas y estatales entre otros. El problema principal para los creadores, es la falta de financiamiento y capacidad de gestión especializada para generar la promoción y posicionamiento de estas obras o productos en los lugares indicados. Si bien, este tipo de comercialización del teatro es un avance, se deben cumplir las condiciones mínimas en cuanto a la difusión (para que la obra gratuita sea vista); así como considerar este tipo de representaciones, mecanismos de excepción que se respalden en la profesionalización futura del sector y la valoración económica del espectáculo por parte de los espectadores.

3. Participación, acceso y formación de audiencias

El teatro tiene una importante presencia en el país, comparativamente con otras disciplinas artísticas, pero en general el público tiene dificultad para acceder a espacios de difusión de las artes. En efecto, por una parte, a nivel escolar existe una escasa educación para la apreciación teatral; por otra, los medios de comunicación priorizan otro tipo de noticias. Se describen a continuación cuatro puntos considerados relevantes que ilustran la situación actual en este ámbito, tales son: Caracterización de las audiencias; La formación escolar y el teatro; Medios de comunicación y orientación de las audiencias; y Actividades creativas que favorecen el acceso al teatro.

Caracterización de las audiencias

El teatro es un arte con tradición popular en el país, vinculado, entre otros temas, a la denuncia de problemáticas sociales y a la valorización de personajes y referentes de la identidad nacional. Algunos montajes de carácter típicamente chileno han resultado emblemáticos para el desarrollo del imaginario colectivo nacional y se han transformado en eventos de una enorme masividad²⁹.

A pesar de esta gran diversidad y vitalidad en el plano de la creación, la inserción del teatro en la sociedad es todavía débil y fragmentaria. Las obras y espectáculos que logran cierta continuidad en el tiempo y una buena repercusión, tanto de público como de crítica, siguen siendo minoritarias.

²⁹ *La negra Ester* habría sido vista por un 32% de la población mayor de edad de la ciudad de Santiago; este porcentaje sube a un impresionante 49% para *La pérgola de las flores*, “Estudio de intereses culturales” realizado por Adimark para el Centro cultural Estación Mapocho, 2005.

Una gran cantidad de obras se presentan en un número reducido de funciones, cuentan con escaso apoyo de público y muy poca recepción crítica. Se constata así una división entre la oferta teatral creativa y la recepción de ésta por parte de las audiencias y, en un sentido más amplio, de la sociedad en su conjunto, lo que tiene un efecto nocivo en el desarrollo y promoción de la actividad teatral a un nivel creativo.

Dentro de las áreas artísticas que no constituyen industria, el teatro ya no es la que concita una mayor participación (18,6%). En el 2005 eran las artes visuales, ahora es la danza (que antes era la última), le siguen las artes visuales, el circo y el teatro. En este sentido, y según los datos de la *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural* de 2009, un 20% de la población declara asistir a espectáculos teatrales al menos una vez al año, cifra que se ubica, sorprendentemente, en el mismo nivel que el de la Comunidad Europea y que sería incluso superior a la de Estados Unidos, a nivel agregado³⁰.

Junto con confirmar una importante inserción del teatro en Chile, estas comparaciones dejan de manifiesto las fuertes desigualdades de acceso en el país, definiendo con claridad a los grupos marginados. De esta forma, a diferencia de los países desarrollados, en Chile se mantiene una estrecha relación entre las audiencias y determinados grupos sociales o estratos económicos. De la misma forma, es significativo destacar la dificultad de otros sectores en acceder a algunas expresiones artísticas y culturales. Un ejemplo de ello es la situación de la tercera edad, grupo que en otros países constituye una audiencia preferencial.

Por otro lado, la participación en espectáculos teatrales es todavía inferior a aquella verificada para otras actividades culturales más masificadas como por ejemplo el cine, que alcanza un 34,7% de asistencia en los últimos doce meses, y los conciertos y recitales de música, donde este porcentaje asciende a 27,5%.

Respecto de la tasa de asistencia al teatro en regiones, Magallanes registra la mayor tasa, con 16,6, seguido por las regiones Arica y Parinacota y Tarapacá donde hubo 12,9 asistencias por 100 habitantes. Le siguen Atacama, con 9,1, Maule con 9,4 y Araucanía con 9,1. Tasas menores hubo en las regiones de Antofagasta, con 7,2 y O'Higgins con 7, seguido por Los Ríos, con 5 y Bío Bío, con 4,2. En tanto, bastante menores son las tasas que presentan las regiones de Los Lagos, con 3,7, Valparaíso, con 3,3, seguido por Coquimbo, con 1,9, y Aisén con una tasa de 0,1. Se detecta, sin embargo, un sesgo centralista cuando se analizan exclusivamente los espectáculos pagados, donde se constata que un 78% de éstos se concentran en la Región Metropolitana³¹. Esta información sugiere que los canales de comercialización del teatro están consolidados casi exclusivamente en Santiago, donde la tasa fue de 15,4.

Según la *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural*, el 22,9% de la población que revela haber asistido al teatro en los últimos 12 meses, está compuesto por un 5,7% que ha asistido sólo una vez, configurando lo que se podría denominar “audiencia flotante”, y el 12,9% restante que ha asistido al menos dos o tres veces al año, se trata de lo que podría denominarse, con flexibilidad, “audiencia constante” y que corresponde aproximadamente a 1,4 millones de personas.

Esta “audiencia constante” incluye un núcleo particularmente duro de personas que reportan ir más de cuatro veces al año, y que equivale a un 5,1% de la población total (aproximadamente 550.000 personas). Estas cifras conforman un circuito cultural bastante promisorio, que puede servir de base para el desarrollo y la consolidación de la actividad teatral, y que debe ser investigado en mayor profundidad con miras a desarrollar iniciativas de promoción y fidelización.

³⁰ Eurobarometer 56.0: Information and Communication Technologies, Financial Services, and Cultural Participation, en www.gesis.org/en/data_service/eurobarometer/standard_cb_profiles/data/cb_56_0.htm

Para un análisis comparado con Chile, ver Marjorie Murray y Sebastián Ureta, “¿Un país de poetas? Una mirada comparada al consumo de productos mediales y artísticos en la ciudad de Santiago” en Carlos Catalán y Pablo Torche (eds.), *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*, CNCA-INE, Santiago, 2005.

³¹ “Encuesta de espectáculos culturales”, en *Cultura y tiempo libre. Informe anual 2008*, INE-CNCA, Santiago, 2009.

La “audiencia constante” es más importante entre los jóvenes de 15 a 29 años del nivel socioeconómico alto (representado por 22,4% de su público). La “audiencia flotante” (es decir, aquel porcentaje de la población que tiene alguna vinculación con el teatro pero que no alcanza a transformarse en asistencia regular) es más fuerte entre los jóvenes de 15 a 29 años del nivel socioeconómico medio (12% de su público).

“Grupos rezagados”: por otro lado resalta aún en el país la existencia de más de 80% de la población que revela no haber asistido al teatro ni una sola vez, ya sea en los últimos doce meses o alguna vez durante su vida. Se trata de un grupo más preponderante entre los mayores de 60 años (donde alcanza el 87%) y en el nivel socioeconómico bajo (donde llega al 93%). Esto confirma la exclusión de los grupos más pobres de la población y de la tercera edad. Es necesario recalcar que la mayoría de las salas no están acondicionadas para personas con movilidad reducida o con algún tipo de discapacidad, lo que genera una situación de discriminación que hace que todas las personas pertenecientes a este grupo queden impedidas de participar o disfrutar en forma alguna del teatro.

En este sentido, la participación de la población en actividades culturales es fuertemente desigual, tendiendo a desaparecer en los sectores de menores ingresos, que son a su vez los más numerosos. Así, mientras el porcentaje de asistencia al teatro es prácticamente igual en Chile y en Europa en el primer cuartil de ingreso (alrededor de 43%), en el último cuartil de ingreso la asistencia en Europa más que triplica a la chilena, alcanzando un 19,4%, contra un 6,2% en el país. De la misma forma, mientras en Chile la asistencia de los mayores de 60 años cae al 13%, en Europa se mantiene por sobre el 20%³².

Estos datos ilustran la necesidad de profundizar las políticas culturales en materia de participación cultural, enfatizando en programas hacia los sectores económicamente desfavorecidos de la población, así como el desafío de integrar de mejor manera a la población de la tercera edad. Resulta por tanto prioritario disminuir el grupo de la población pobre marginada de los espectáculos culturales, así como atraer de manera más decidida a los mayores de 60, que pueden constituir un grupo de audiencia importante para el desarrollo de la actividad.

La formación escolar y el teatro

Uno de los temas centrales para alcanzar audiencias estables e interesadas en las actividades creativas, es la inserción que éstas tengan desde la formación temprana de niños y niñas. En este sentido, la formación escolar tiene un rol fundamental como parte de la base que permite despertar, impulsar un gusto por la apreciación del arte del teatro. Sin embargo, según la Encuesta Nacional de Juventud, sólo un 39% de los jóvenes entre 15 y 19 años ha recibido algún tipo de formación artística, lo que habla de la inserción todavía marginal de las artes en el sistema de educación formal. De este porcentaje, casi un 29,3% ha recibido formación específicamente en el área de teatro, lo que lo convierte en una de las áreas artísticas con mayor participación³³. Los programas escolares, tanto a nivel de enseñanza básica como media, establecen algunos vínculos con el desarrollo y la práctica del teatro, fundamentalmente a través de la asignatura de Lenguaje y comunicación. Se incluye aquí explícitamente a las obras de teatro como uno de varios contenidos pedagógicos a través de los cuales se desarrolla el trabajo formativo con los educandos, en todos los niveles de educación básica³⁴.

³² Marjorie Murray y Sebastián Ureta, “¿Un país de poetas? Una mirada comparada al consumo de productos mediales y artísticos en la ciudad de Santiago” en Carlos Catalán y Pablo Torche (eds.), *Consumo cultural en Chile: Miradas y perspectivas*, Santiago, CNCA-INE, 2005.

³³ V *Encuesta Nacional de la Juventud*, Instituto Nacional de la Juventud (Injuv), 2006-2007.

³⁴ Planes y programas de educación (correspondientes a distintos niveles de educación básica), Ministerio de Educación (Mineduc), junio 2003.

Además, entre los contenidos mínimos se consideran las dramatizaciones, la participación en distintas formas de representación teatral y la valorización y análisis de distintas formas de experiencia teatral. Progresivamente se va incorporando también la lectura y disfrute de distintas obras dramáticas. En la educación media los contenidos relacionados con el teatro incluyen obras referenciales del género, desde el teatro griego al teatro isabelino³⁵. A nivel de actividades extraprogramáticas, pocos establecimientos cuentan con talleres de teatro.

Lo anterior da cuenta de que no existe un programa sistemático de formación de audiencias al interior del sistema escolar. En este sentido, las audiencias del teatro existentes se formarían, en otros espacios, principalmente en las motivaciones familiares y el interés personal.

Medios de comunicación y orientación de las audiencias

Una de las principales problemáticas de la difusión del teatro en el país dice relación con una cobertura débil por parte de los medios de comunicación, que no cuentan con secciones regulares ni exhaustivas de crítica teatral.

Esta debilidad del ámbito de recepción crítica, dificulta una apreciación en mayor profundidad de las producciones teatrales, impide el establecimiento de criterios de calidad claros que promuevan un teatro mejor y, sobre todo, disminuye las posibilidades de orientación a las audiencias desincentivando así la asistencia.

Respecto de la población que no asiste al teatro, el 31,9% declara que esto se debe principalmente a la falta de tiempo, el 22,4% porque no les interesa o no les gusta, y un 9,5% por falta de información.

Ese 9,5% apunta al importante rol que cumplen los medios de comunicación en cuanto a difusión, información y orientación a la población de la actividad cultural. Este rol aún débil en relación a la oferta teatral (situación que se repite para otros ámbitos del consumo cultural), en una falencia que se hace tanto más perjudicial en un contexto de oferta teatral altamente diversificada y de calidad variable. La consolidación de un sistema más efectivo de información a las audiencias, tanto a través de medios de comunicación formales como alternativos, se instala así como una prioridad para fomentar el desarrollo de la difusión del teatro en el país.

En este contexto, resulta necesario en primer lugar contar con un catastro exhaustivo de medios de comunicación a nivel nacional y regional, que consideren crítica teatral e información relativa al teatro. Una estimación preliminar al respecto, establece que sólo cuatro periódicos incorporan cobertura teatral de manera relativamente regular, y tres más lo hacen de forma esporádica. A esto se agrega un número aproximado de 6 radios, que difunden información relacionada con el teatro y el esfuerzo del CNCA por publicar, a través de la *Cartelera Cultural*, un recuento de los espectáculos teatrales y de otras artes sólo en la ciudad de Santiago.

En todos estos medios, sin embargo, la cobertura es muy poco regular, de carácter parcial, limitada a ciertos espectáculos y escasamente especializada. En los principales periódicos de circulación nacional, el espacio de crítica teatral es de aparición infrecuente y se centra en unas pocas obras. En general, la cobertura de la prensa se centra además en aquellos grupos teatrales, artistas y elencos que ya cuentan con un posicionamiento o reconocimiento por parte del público, o bien aquellos conectados con el mundo de la televisión. Se detecta también un claro sesgo centralista, atendiendo principalmente a las obras representadas en la ciudad de Santiago. Esto impide una orientación cabal de las audiencias y se produce una discriminación de facto de gran número de

³⁵ Programa de estudio (distintos cursos de Enseñanza Media), Lengua castellana y comunicación, Mineduc.

obras que quedan sin criticar, lo que perjudica el desarrollo de nuevas tendencias y lenguajes teatrales.

A modo de ejemplo de esta exclusión, se puede citar un estudio que analizó un conjunto de 194 críticas de teatro, de las cuales sólo dos abordaban espectáculos de teatro callejero³⁶.

De esta forma, hay muchos espectáculos que quedan sin crítica de ningún tipo, lo que constituye un obstáculo incluso para la postulación a Fondart por parte de los creadores, puesto que este concurso requiere la presentación de comentarios críticos de las producciones realizadas por los postulantes.

Es visible por tanto la debilidad que persiste en los distintos medios de comunicación, especialmente en la televisión y importante su penetración en todos los grupos sociales, de espacios regulares de crítica teatral, que provean una orientación de carácter más exhaustivo a las audiencias, similar a lo que ocurre, por ejemplo, con el cine.

Por otro lado, también resulta importante promover el desarrollo de revistas y medios especializados en la cobertura de actividades artísticas, en general, y teatrales en particular, que permitan una recepción más especializada del trabajo creativo en el país. En este sentido, pueden jugar un rol importante los sitios de internet especializados en el tema del teatro, de los que se contabilizan cinco (de calidad variable) y tres más que abarcan un conjunto de actividades de tiempo libre.

Se destaca además el trabajo de publicaciones especializadas, de carácter universitario, entre las que destaca la revista *Apuntes*, editada por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, que aparece con una frecuencia anual. Es necesario potenciar estas iniciativas, de tal forma de generar medios más especializados orientados específicamente a la audiencia constante de teatro.

Actividades creativas que favorecen el acceso al teatro

El involucramiento del público masivo en actividades creativas de teatro a nivel amateur también puede ser considerado como una forma de participación, que da cuenta de un nivel de apropiación cultural más profundo. Por un lado, se sabe que aquellas personas que participan en actividades creativas son también más proclives a asistir con mayor frecuencia a espectáculos de la disciplina³⁷, al mismo tiempo, aquellas personas familiarizadas con fórmulas de creación tendrán posibilidades de una apreciación más rica y profunda de los espectáculos a los que asistan. De esta forma, la participación en actividades de creación teatral constituye un elemento importante a considerar en la recepción que hacen las audiencias de este arte. En este sentido las redes, festivales, talleres y actividades relacionadas con el teatro son elementos que potencian la formación de audiencias. Según la *Encuesta de Consumo Cultural*, el 9% del total de la población ha participado en alguna representación teatral durante los últimos doce meses. Este porcentaje es inferior a la participación en otras áreas artísticas como las actividades de baile y coreografía (donde asciende a 14,4%) o las actividades literarias (que alcanzan el 13,5%).

Respecto a la participación en clases de teatro, sólo 2,2% de la población revela participación en los últimos doce meses.

³⁶ “Análisis lingüístico de las críticas teatrales de Chile durante el año 2006”, investigación realizada por Carmen Luz Maturana, expuesta en la tertulia “Medios de comunicación”, Día del Teatro, 11 de mayo de 2007.

³⁷ Carlos Catalán y Pablo Torche (eds.), *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*, CNCA-INE, Santiago, 2005.

Se trata de un porcentaje que está en línea con el nivel de participación de clases en las demás áreas culturales, tales como de instrumentos musicales (1,9%), la literatura (1,6%), canto (1,5%), apreciación artística (1,5%) y cine (1,2%), siendo un poco más baja que danza (3,6%), y artesanía (3,3%).

4. Patrimonio cultural

Históricamente el teatro ha participado en la construcción de la sociedad nacional a lo largo de las distintas etapas de su desarrollo y esta contribución sigue siendo parte integral del teatro actual. La valorización patrimonial, implica por tanto, abrir una vía imprescindible de acceso a la apreciación y provecho del teatro.

El rescate y valorización patrimonial incluye los edificios, archivos, documentos y objetos que son testimonio y memoria de la historia del teatro en el país (patrimonio material), y también los sentidos y valores que portan esos bienes materiales, así como los referentes culturales, tendencias, estilos que han nutrido cada uno de los momentos históricos del teatro y su relación con la sociedad chilena (patrimonio simbólico o inmaterial).

Actualmente casi no existen ni registros ni espacios de resguardo patrimonio teatral en el país por lo que es necesario en primer lugar, fomentar los mecanismos e instancias de catastro e inventario de patrimonio teatral de manera de posibilitar la investigación y construcción de la memoria del teatro.

Patrimonio material del teatro

La naturaleza del teatro hace que cada función sea un momento único e irrepetible. La esencia de la obra se despliega y completa sólo frente al público en el momento de su representación. Esta condición de inmediatez complejiza la labor de registro y conservación de las huellas materiales del teatro, las que perviven fundamentalmente en el registro audiovisual de las obras y montajes, en los elementos necesarios para la producción tales como escenografía, vestuario y tramoya y, por último, en los edificios, salas y sitios relacionados históricamente con el teatro.

En términos generales, las iniciativas de resguardo, conservación y valorización de estos tres tipos patrimoniales en el país son muy escasas y se encuentran atomizadas en distintos entes e instituciones. No existe desde el Estado una instancia única que permita el registro, conservación y preservación de aquellos elementos que pueden constituirse en valor patrimonial para el teatro. De esta forma, se carece de un centro único especializado en el archivo y resguardo del patrimonio teatral en su conjunto, que concentre y difunda la mayor parte del patrimonio.

En este contexto, las iniciativas más valiosas han surgido desde los planteles de educación superior con más larga tradición en el mundo del teatro universitario. El Centro Teatral de Investigación y Documentación (Centido), dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y el Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral, de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, conservan los registros historiográficos más importantes. La Universidad de Chile, en particular ha desarrollado también un valioso proyecto de digitalización de patrimonio escénico, incluyendo elementos como escenografía y vestuario³⁸.

El registro audiovisual de las obras de teatro, por su parte, está a cargo de la Dibam, que conserva algunas grabaciones y afiches. Aún así, de la mayor parte de las obras representadas no queda ningún registro que permita su conservación patrimonial.

³⁸ Ver sitio <http://www.escenachilena.uchile.cl>

Asimismo, algunos elementos utilizados en las producciones teatrales (escenografía, vestuario u otros), se conservan gracias a iniciativas atomizadas y muy marginales en determinadas salas de teatro o museos.

Por último, resulta especialmente preocupante por último la reconversión o destrucción de salas o edificios vinculados al teatro, muchos de los cuales, en el marco de la modernización y acelerada renovación urbana de Chile, han sido transformados en centros comerciales, restaurantes, templos, cines o bien simplemente demolidos.

A este respecto emerge, como una falencia importante, la ausencia de un catastro nacional de aquellos edificios y de los sitios abiertos y del espacio público utilizados históricamente para actividades artísticas y teatrales. Un registro exhaustivo de estos espacios constituiría un primer paso importante para la conservación arquitectónica del patrimonio teatral. En el mismo sentido es necesario emprender un rescate estructural de los edificios teatrales más importantes del país, inmuebles portadores de la historia y el valor simbólico del teatro, testigos de la inserción y aporte de esta disciplina a la sociedad e identidad nacional. Un trabajo de este tipo recontribuiría a la valorización social del teatro y también al desarrollo de espacios teatrales con un bagaje histórico y cultural que puede resultar atractivo para la audiencia, tanto nacional como extranjera.

Finalmente es necesaria, una mayor integración en el trabajo de recuperación y registro patrimonial. De los archivos y museos existentes en el país, no existe ninguno que se aboque en específico a la conservación, resguardo y difusión del patrimonio del teatro. Resulta interesante explorar la conveniencia de desarrollar un modelo de archivo que permita la conservación del patrimonio teatral en el país.

Patrimonio inmaterial

Es indudable que los espacios, vestuarios y registros audiovisuales de obras no tienen ningún valor si no hay una apreciación cultural de la herencia simbólica que portan. De esta forma, el patrimonio material se encuentra indisolublemente ligado al patrimonio inmaterial o simbólico, el cual involucra, entre otros elementos, la memoria colectiva, el impacto sociocultural, los registros en medios de comunicación de época y las referencias posteriores en sus distintas expresiones. En el patrimonio simbólico es posible incluir también la tradición dramática en el país, esto, es las obras de los autores teatrales considerando la dramaturgia como un género literario.

El patrimonio simbólico permite así establecer un diálogo entre la disciplina viva y la tradición histórica del teatro. Incluye tanto las obras o textos dramáticos propiamente tales, los comentarios críticos y reacciones provocadas por la obra, y también a las personas y tendencias o eventos que han marcado el desarrollo del teatro en el país.

Esta parte del patrimonio resulta fundamental para analizar el aporte del teatro a la identidad nacional, y es necesaria también para promover la interacción del teatro nacional con el contexto del teatro internacional. La conservación del patrimonio constituye así la base para la internacionalización del teatro chileno.

A este respecto, nuevamente el rol de las universidades es fundamental, sobre todo en lo que se refiere a la mantención de bibliotecas y digitalización de archivos. La Universidad Católica posee una biblioteca especializada en el ámbito del teatro y cuenta con el Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral, que ha emprendido una importante labor de digitalización de archivos, referidos específicamente al aporte de los teatros universitarios e independientes³⁹.

³⁹ Ver sitio <http://www.puc.cl/teatro/memoriateatral/actividades.htm>

La Universidad de Chile por su parte ha emprendido la digitalización de compilaciones y trabajos de investigación y ha desarrollado un sitio de internet con manuscritos, afiches y otros documentos relevantes del patrimonio teatral⁴⁰.

La Dibam por su parte, ha digitalizado obras dramáticas correspondientes al período entre 1950 y 2006, aún cuando no posee un archivo dedicado específicamente a la producción dramática nacional⁴¹. La Biblioteca de Santiago también posee una colección incipiente de textos dramáticos.

Existen además iniciativas independientes acerca de la recopilación de textos dramáticas. Por ejemplo, el cual fue financiado por Fondart, el Buscador Digital de Dramaturgia de Chile de Trinomio Gestión Cultural. Esta página web recopila información acerca de las principales obras de dramaturgia de Chile⁴².

Es de destacar también el trabajo de editoriales que se han preocupado de la conservación y difusión de obras de dramaturgos chilenos, entre los que destaca la labor de Frasis Editores (sello editorial Ciertopez), LOM, RIL, La Cáfila, entre otras. Otro antecedente que debe ser consignado es la existencia de un archivo sobre obras nacionales (dramaturgia y radio teatro), que perteneció a la Sociedad de Autores Teatrales de Chile (Satch) y hoy día es albergado en el edificio del Teatro Cariola.

Por otro lado, las manifestaciones patrimoniales de carácter simbólico del teatro no pueden ser preservadas adecuadamente con el actual marco normativo de protección patrimonial, que está basado en la conservación del patrimonio material.

Asimismo, corresponde incluir en el patrimonio simbólico la labor y aporte de quienes se constituyen como fuentes vivas de la actividad, tales como dramaturgos, actores/actrices, directores, diseñadores, entre otros.

Resulta preocupante también el hecho de que no exista un diagnóstico base de lo que hay en términos de patrimonio simbólico. Este diagnóstico implicaría un primer trabajo de recuperación, pues permitiría identificar aquellos elementos que tienen un valor para la construcción de la memoria teatral chilena, y en un sentido más amplio que han jugado un rol en la construcción de la identidad del país.

Este catastro permitiría, en primer lugar, recuperar espacios con valor histórico y elaborar un plan de difusión y acceso que permita la vinculación de estos espacios con la ciudadanía. En segundo lugar, debiera permitir identificar personajes o tendencias teatrales y potenciar, a partir de esta identificación, un diálogo entre la disciplina viva y las figuras históricas.

5. Institucionalidad

La institucionalidad considera el funcionamiento adecuado de los distintos órganos e instancias estatales que tengan relación con la promoción y desarrollo de las artes y la cultura. Para ello, el fortalecimiento de los organismos responsables y su coordinación, el trabajo además de la vinculación público-privado, la generación de información pertinente para el diseño e implementación de programas, así como las normativas legales vigentes, son de relevancia en esta línea.

Se entiende por institucionalidad los aspectos organizacionales y legales que requiere el teatro para su mejor desarrollo. Así se abordarán las normativas vigentes al respecto, así como, el soporte institucional, es decir del Estado, con el que cuenta el teatro en la actualidad.

⁴⁰ Ver sitio <http://www.escenachilena.uchile.cl>

⁴¹ Ver sitio <http://www.memoriachilena.cl>

⁴² Ver sitio <http://www.dramaturgiadechile.cl>

Marco jurídico

Si bien existe una legislación vigente que regula el quehacer artístico y cultural en el país, se hace imprescindible revisar y actualizar los instrumentos legales, tanto por los vacíos que éstos contienen como por la pérdida de vigencia de algunos aspectos dado los cambios propios del desarrollo del sector y del país.

Los derechos de autor

Hoy, se cuenta con la Ley N° 17.336 de Propiedad Intelectual, firmada en el año 1970, que define principalmente el derecho de autor, especificando un conjunto de normas que protegen al autor y su obra intelectual. Además, esta ley regula el ámbito de los derechos conexos, que ampara a los artistas, intérpretes y ejecutantes de una obra, productores chilenos y extranjeros domiciliados en Chile.

En primer lugar, el autor es la persona que crea la obra y tiene derecho a estar protegido por esta ley por el sólo hecho de crear. La ley lo define por *presunción de pertenencia*, es decir que, salvo prueba de lo contrario, se admite como autor de una obra a quien aparezca como tal al divulgarse dicha obra, mediante cualquier signo que le identifique de forma usual (firma, identificación del nombre, seudónimo). Así, dicha ley protege a los dramaturgos, reconociéndoles una serie de derechos por ser autor de su obra.

Asimismo, la Ley de Propiedad Intelectual regula los derechos conexos, dirigidos a los artistas, los intérpretes y los ejecutantes, entendidos todos ellos como cualquier persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística. En el caso del teatro, los derechos conexos protegen más bien al director de la obra de teatro y a los actores que interpretan la obra, sin que exista perjuicio a los derechos del dramaturgo. Los derechos conexos permiten a los artistas, intérpretes y ejecutantes controlar la difusión de sus producciones y percibir una remuneración por el uso público de las mismas, sin perjuicio de lo que corresponde al autor.

Estos derechos pueden ser gestionados colectivamente, a través de las sociedades de gestión colectiva. En Chile, existen varias entidades de gestión colectiva de derechos intelectuales, tal como ATN (Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisuales), corporación de derecho privado sin fines de lucro, que agrupa a los autores de obras dramáticas, de cine y audiovisuales. En este sentido, representa a los autores, productores, adaptadores chilenos o extranjeros de obras dramáticas y representación, originales o adaptadas; también representa a autores de cine y audiovisual.

Dentro del panorama institucional, destaca la gestión del Sindicato de Actores, Sidarte, que ha realizado un aporte sustancial en materias gremiales, permitiendo a integrantes del sector acceder a servicios de salud de óptima calidad, así como también en el resguardo o defensa de sus derechos laborales.

Sidarte cuenta con espacios de ensayo y montaje de obras, cafetería, oficinas y salas de reuniones. Del ejercicio de este sindicato es posible destacar la capacidad organizacional, la solidaridad, la innovación empresarial, la gestión y el trabajo interdisciplinario. Junto con dar cumplimiento a su labor gremial, este organismo ha sabido posicionar la sede como punto de reunión y de trabajo artístico, siendo considerado permanentemente por instituciones como Santiago a Mil y el mismo CNCA a la hora de realizar eventos relativos a estas instancias.

Debemos añadir, además, que el Sindicato de actores ha generado nuevas instituciones ligadas directamente a su quehacer, como lo es la Fundación Sidarte, presidida por Enrique Correa. Esta entidad trabaja en la búsqueda de fondos que permitan dar sustento al funcionamiento del edificio, cuestión que, cabe señalar, trae aparejados otros problemas para el sindicato.

Chile Actores, por otro lado, gestiona los derechos de los actores respecto de su relación con medios audiovisuales. Sin embargo, en Chile, la mayoría de los representantes del medio teatral no es

parte de estas sociedades de gestión colectiva, ni recurre a ellas en caso de necesidad, generalmente por falta de conocimiento de sus derechos.

A nivel internacional, los derechos del autor y su obra intelectual están definidos por varios convenios, entre los cuales está el Convenio de Berna, completado por el tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). Por ejemplo, la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), fundada en París, abocada al mejoramiento de la situación de los autores y compositores, junto con incrementar la calidad de la gestión colectiva de sus derechos alrededor de todo el mundo. En Chile, la Sociedad Chilena del Derecho de autor (SCD), ATN y CreaImagen son parte de esta organización⁴³.

La normativa sobre las condiciones laborales y protección social de los artistas

Actualmente existe un marco legal relativo a las condiciones laborales y la protección social de los artistas, con la Ley N° 19.889⁴⁴ promulgada en 2003 y posteriormente la Ley N° 20.219, la cual incorpora al Código del Trabajo una serie de normas especiales aplicables a los trabajadores de artes y espectáculos, considerando las condiciones especiales en que realizan sus labores.

En efecto, el breve plazo de la contratación habitual de los artistas, el horario de trabajo en que desempeñan su actividad, la distribución semanal de la jornada laboral que incluye el trabajo los días domingos y festivos, la realización del trabajo en diversos lugares que requieren el traslado de los trabajadores y la intermediación de agentes que contratan trabajadores por medio de un tercero para realizar actividades artísticas, entre otros, son aspectos que imposibilitan la aplicación de las normas generales del Código del Trabajo en las actividades artísticas y del espectáculo.

Así, se han incorporado modificaciones a la normativa que regula las condiciones de trabajo y contratación de los trabajadores de artes y espectáculos, lo que significa un trato distinto en su condición de trabajadores esporádicos de las artes, otorgando una mayor flexibilidad en los contratos y una serie de responsabilidades que debe asumir el empleador al empleador en cuanto a los tiempos de trabajo en ensayos, funciones y giras, entre otros. El resto de las materias laborales son reguladas por las normas generales del Código del Trabajo, tales como el derecho a vacaciones anuales y a fuero maternal, el derecho a que el empleador cotice en el sistema previsional de ahorro para la jubilación y en el sistema de salud público o privado, como también la cobertura del seguro legal de accidentes de trabajo y enfermedades profesionales.

Esta normativa, por tanto, beneficia a quienes se encuentren bajo dependencia o subordinación, se asume que son quienes estén contratados por un empleador para realizar su oficio o profesión a cambio de una remuneración. Pero ello no es suficiente considerando las características de contratación de un profesional del teatro y atendiendo a que la mayoría de los trabajadores teatrales no se vincula contractualmente con sus empleadores, sino que de manera informal e independiente. Los profesionales del teatro que se acogen a contrato representan una mínima parte del oficio, fundamentalmente cuando se desempeñan como docentes o en televisión. Además, dicha reglamentación es poco conocida por el mismo medio, quien no está bien enterado de sus propios derechos laborales.

En este sentido, una primera necesidad para promover buenas condiciones de trabajo para los trabajadores vinculados al sector del teatro es contar con información fidedigna y rigurosa acerca del número total de personas dedicadas a la actividad teatral en el país. Se requieren, en consecuencia, estimaciones rigurosas que permitan caracterizar el tipo de trabajo realizado, su nivel de ingreso, las

⁴³ Ver sitio <http://www.cisac.org>

⁴⁴ Código del Trabajo, Libro I, Título II, Capítulo IV.

condiciones laborales y de seguridad social en general, y el nivel de información con que cuentan los trabajadores vinculados al teatro, entre los aspectos más relevantes.

Información de este tipo constituye el punto de partida para el desarrollo de estrategias de apoyo y mejoramiento de la situación laboral de los actores, así como de campañas de comunicación orientadas a mejorar su conocimiento de los instrumentos de protección laboral.

Tan importante como lo anterior es la necesidad de desarrollar estudios comparados sobre la legislación en estas materias, con el objetivo de preparar un nuevo cuerpo legal que atienda los vacíos que hoy tiene la legislación chilena y que vaya en directo beneficio de los artistas, dadas las particularidades mismas de este oficio.

Acciones estatales de apoyo al desarrollo teatral

Desde la década de los años 90, los fondos concursables y el Área de Teatro del CNCA (junto con otros programas que combinan las distintas disciplinas artísticas) constituyen las principales fuentes de impulso a la generación de públicos que asista al teatro. Estas acciones se implementaron en un inicio en la División de Cultura del Ministerio de Educación y luego en el CNCA, desde su creación el año 2003.

Fondos concursables y área de teatro

El Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) tiene como misión financiar total o parcialmente proyectos, programas, actividades e iniciativas de fomento, ejecución, difusión y conservación de las artes, el patrimonio y la infraestructura cultural (en sus más diversas modalidades y manifestaciones) y, postulados por creadores y gestores culturales de todo el país, incluyendo a aquellos chilenos residentes en otros países y extranjeros con residencia permanente en Chile, a través de concursos públicos.

Hasta el año 2008 Fondart considera los ámbitos nacional y regional de postulación; a nivel nacional los proyectos se presentan según 4 líneas de financiamiento: Fomento de las Artes, Comunicación y Extensión para el Fomento de las Artes, Bicentenario y Becas y pasantías. A nivel regional existe también la línea de postulación Fomento de las Artes, además de las líneas de Desarrollo cultural regional, Conservación y difusión del patrimonio cultural, Conservación y promoción del patrimonio inmaterial, Desarrollo de las Culturas Indígenas, Comunicación y Extensión para el Fomento de las Artes y de Infraestructura cultural.

Por su parte, el Área de Teatro tiene por objetivo la generación de una política para el sector que involucre el desarrollo del oficio según líneas estratégicas de acción. A través del vínculo permanente con creadores a nivel nacional, el Área va estableciendo los desafíos que permiten dar solución a las problemáticas sectoriales, en miras de profesionalizar la actividad teatral. El Área cuenta con un Plan de trabajo, aprobado anualmente por el Directorio Nacional, el cual define la línea programática y presupuestaria año tras año.

La dramaturgia se asume como una base de la creación teatral. Por lo mismo, cuenta con dos programas: el Concurso y Muestra de Dramaturgia Nacional y la Extensión del Festival de Dramaturgia Europea. El primer programa se implementa en dos años, el primero dedicado al proceso escritural, con un concurso de textos, el cual premia tres textos según trayectoria⁴⁵. El año 2009 se recibió un número significativo de textos, 235, incrementando la postulación en un 100% respecto de los años anteriores (desde el 2004 al 2007 este programa ha recibido un promedio de 100

⁴⁵ Los premios consideran dinero y una pasantía, además de la puesta en escena del texto el año siguiente. También cuenta con talleres de escritura de largo plazo en regiones.

textos). El segundo año se montan los textos ganadores, se editan y sigue el proceso formativo, con talleres de escritura. Este programa ha contado desde 2006 con un presupuesto anual de \$60 millones para la realización del concurso y la muestra. Desde que se reformuló, cuenta con un presupuesto aproximado de 175 millones de pesos, divididos en \$87 millones para el primer año, y \$88 millones para el segundo año.

La dramaturgia se fomenta también en regiones a través de la extensión del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, visitando con su programación tres regiones del país, anualmente. Este programa comenzó el año 2006, y sin presupuesto asociado; hoy cuenta con un presupuesto de \$20 millones para la producción de la extensión.

Desde el año 2006 se formaliza el proyecto Iberescena. Chile aporta al fondo de cooperación USD \$75 mil. Desde la apertura de este fondo, los proyectos chilenos han recibido el doble para su desarrollo respecto de la cuota que deposita Chile como Estado.

El 11 de mayo, se celebra el Día Nacional del Teatro en conjunto con el Gran Circo Teatro, con el objetivo de favorecer el acceso a la disciplina del teatro a nivel nacional, en los ámbitos de formación, difusión y participación. El presupuesto para esta actividad ha aumentado un 38,8% entre 2007 (año en que se implementa a nivel institucional) y 2009.

Ciudadanía y cultura

Desde el CNCA se han desarrollado una serie de iniciativas conducentes a la participación y el acceso de la ciudadanía a la cultura y las artes. Muchas de ellas contemplan al teatro como una disciplina fundamental a desarrollar. Programas como “Creando Chile en mi barrio”, que busca movilizar el arte y la cultura en 200 barrios vulnerables del país, “Chile + Cultura”, fiestas ciudadanas que se realizan en cada una de las regiones, el Carnaval Cultural Valparaíso, entre otras, han significado una plataforma en crecimiento a fin de estrechar el vínculo entre la sociedad chilena y el teatro.

De manera complementaria, desde el 2007 se ha impulsado fuertemente la inserción de las artes en el sistema escolar, esto principalmente a través del programa Okupa, que en coordinación con los profesores titulares imparten talleres artísticos en la Jornada Escolar Completa. A este trabajo se suma la Muestra Nacional de Arte Escolar, que convoca a diversas escuelas a lo largo del país para difundir y fortalecer actividades artísticas a nivel escolar, en las disciplinas de teatro, danza y artes visuales.

Uno de los principales desafíos por tanto de la institucionalidad cultural es fomentar y facilitar las instancias de articulación y coordinación entre la comunidad teatral y el Estado, en este sentido se ha avanzado con la creación de mesas regionales y la Mesa Nacional de Teatro que integra a los distintos agentes del medio teatral y se instala como plataforma de diálogo con las distintas instituciones y organizaciones que inciden en el desarrollo de la disciplina, resta entonces consolidar y potenciar estas instancias. Un segundo desafío es la vinculación del CNCA con las organizaciones del sector para el fortalecimiento de su organización gremial de modo que puedan participar y aportar en la implementación y evaluación de las políticas públicas. Para la coordinación de todas estas instancias, así como para la implementación y cumplimiento de la presente política, resulta entonces fundamental el rol del CNCA, y especialmente del Área de Teatro.

Finalmente, como ya se ha indicado en los capítulos anteriores, es vital para la construcción de políticas y programas de fomento del teatro contar con un sistema de información que permita conocer en profundidad y con precisión la realidad del sector del teatro.

Bibliografía

- Camacho, Antil y Leiva, Fabiola (eds.), *Diagnóstico de la gestión cultural de los municipios de Chile*, Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, 2006.
- Catalán, Carlos y Torche, Pablo (eds.), *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*, CNCA-INE, Santiago, 2005.
- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Henríquez, Rodrigo, *El Teatro Itinerante bajo Pinochet. Un estudio de caso sobre políticas culturales en Chile (1978-1990)*, tesis de grado para optar al título de licenciado en Ciencias Políticas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2003.
- Hurtado, María de la Luz, *Chile, 1941-2002. Los teatros universitarios en escena. 60 años*, Programa de investigación y archivos de la escena teatral, Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Dirección de Investigación y Postgrado (Dipuc), Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2002.
- Letelier, Agustín, participación en tertulia “Medios de comunicación”, Día del Teatro, Santiago, 11 de mayo, 2007.
- Maturana, Carmen Luz, “Análisis lingüístico de las críticas teatrales de Chile durante el año 2006”, investigación expuesta en la tertulia “Medios de comunicación”, Día del Teatro, Santiago, 11 de mayo, 2007.
- Murray, Marjorie y Ureta, Sebastián, “¿Un país de poetas? Una mirada comparada al consumo de productos mediales y artísticos en la ciudad de Santiago” en Carlos Catalán y Pablo Torche (eds.), *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*, CNCA-INE, Santiago, 2005.
- Pavis, Patrice, *Diccionario francés Littre en Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Pradenas, Luis, *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, LOM, Santiago, 2006.

Documentos

- CNCA, Área de Educación, *Informe de diagnóstico de la oferta académica de carreras artísticas en la educación superior chilena*, Santiago, 2007.
- CNCA, Área de Teatro, “Registro de salas de teatro 2008”, Valparaíso, 2008.
- CNCA-INE, “Encuesta de Espectáculos culturales del INE 2008”, en *Cultura y tiempo libre. Informe anual*, Santiago, 2007.
- Código del Trabajo, Libro I, Título II, Capítulo IV.
- Injuv, *V Encuesta Nacional de la Juventud*, Santiago, 2006.
- Ley N° 18.985, Art.8, Reforma Tributaria, junio 1990.
- Ministerio de Educación, *Planes y programas de educación* (correspondientes a distintos niveles de educación básica), Santiago, junio 2003.
- Ministerio de Educación, Unidad de Currículum y Evaluación, *Lengua castellana y comunicación: Educación Media*, Santiago, 1998.

II. Objetivos y propuestas de implementación para la política sectorial 2010-2015

1. Creación artística

Problema central

Entorno creativo amplio y diversificado, pero inestable y fragmentario.

Problemas específicos

1. Ausencia de un sistema de exigencia y monitoreo de estándares de calidad de la carreras artísticas teatrales, que permita una formación óptima.
2. Excesiva concentración de las instancias de formación para el teatro en la zona central del país.
3. Escasas alternativas de formación especializada en temas como dramaturgia, dirección, investigación teórica, crítica y otros.
4. Creciente actividad creativa en la disciplina, pero carente de identidad por la falta de lenguajes, estilos y mirada crítica.
5. Gran inestabilidad y escasas perspectivas de proyección de un gran número de compañías o agrupaciones teatrales, por ausencia de financiamiento permanente.
6. Condiciones laborales precarias e inestables de los trabajadores vinculados al teatro, por lo que muchos terminan dedicados a otras actividades remuneradas.
7. Ausencia de sistemas de información acerca del número y situación laboral de los trabajadores vinculados al teatro.
8. Medio teatral desarticulado e incomunicado.
9. Ausencia de un sistema de información exhaustivo y riguroso de la oferta creativa en el ámbito teatral.

Objetivo general

Desarrollar un medio teatral creativo, articulado, consolidado y estable.

Objetivos específicos

1. Promover el desarrollo de una oferta formativa para el teatro, especializada y de calidad, que abarque la disciplina en su totalidad (dramaturgia, dirección, investigación teórica, crítica y otros) a lo largo del país.
2. Diseñar y proponer mecanismos de acreditación y fiscalización de las carreras de teatro, que permita contar con estándares mínimos de calidad y asegure una formación sólida de profesionales de la disciplina.
3. Promover la estabilidad de los circuitos creativos a través del fortalecimiento de instrumentos de apoyo y financiamiento de largo plazo (2-3 años) para creadores, compañías y agrupaciones de teatro, en el ámbito nacional y regional, que permita consolidar y proyectar su trabajo en el tiempo.
4. Difundir la legislación laboral existente y promover el resguardo de los derechos laborales de los trabajadores y trabajadoras de la disciplina.

5. Contar con el registro de los agentes involucrados en la actividad, la oferta creativa y caracterización de los trabajadores, compañías y agrupaciones vinculados al teatro para la correcta aplicación de programas de apoyo a la creación⁴⁶.

Propuestas de implementación 2010-2015

1. Establecer un plan de trabajo coordinado por el CNCA, con el Ministerio de Educación y la Comisión de Acreditación Nacional, en miras de revisar e implementar una formación teatral de calidad en la educación superior, con énfasis en las diferentes especialidades del oficio, tanto en su nivel técnico como profesional.
2. Realizar talleres de formación continua a nivel nacional, con énfasis en las distintas etapas de la cadena de valor del oficio, y de acuerdo a las necesidades locales
3. Generar una propuesta anual de mejoramiento del funcionamiento de Fondart, fundada en las necesidades y problemáticas del sector.
4. Elaborar una propuesta institucional de implementación tanto de líneas de asignación directa de recursos como de programas de desarrollo específicos, en vista de incentivar una creación teatral estable a largo plazo.
5. Implementar un equipo jurídico a nivel institucional y gremial, que entregue a la comunidad teatral la asesoría en materia de derechos laborales, difundiendo información sobre la legislación laboral existente, y fomentando el cumplimiento de las normas que regulan estos derechos.
6. Levantar un catastro que dé cuenta de la caracterización de los trabajadores, compañías, y agrupaciones vinculadas al teatro.

2. Promoción y comercialización

Problema central

Escasez de circuitos sólidos y estables de promoción y comercialización teatral.

Problemas específicos

1. Número reducido de infraestructura teatral a lo largo del país, y déficit de equipamiento en la existente.
2. Ausencia de infraestructura adecuada que acompañe a todo el proceso creativo (ensayo, montaje, temporada).
3. Inexistencia de parámetros que regulen el cobro de entradas, cobro por arriendo salas para ensayo y montaje, entre otros.
4. Escasos gestores culturales capacitados para emprender proyectos teatrales, lo que trae como consecuencia que los artistas asuman esta función.
5. Reducidos canales de difusión establecidos que permitan dar visibilidad tanto a iniciativas exitosas como a emergentes.

⁴⁶ La medida correspondiente al levantamiento de un catastro de caracterización del sector se encuentra en la línea estratégica de Institucionalidad.

6. Escasez de instrumentos de apoyo estatal orientados específicamente a desarrollar iniciativas y actividades de difusión y comercialización.
7. Debilidad en sistemas o medios de registro de información estratégica: espacios disponibles, actividad comercial relacionada, entre otros.

Objetivo general

Desarrollar un circuito sólido y estable del teatro, que permita su promoción y comercialización en el país, que funcione a lo largo del año a nivel regional y nacional.

Objetivos específicos

1. Proponer mecanismos para la definición de parámetros que regulen el cobro de entradas, cobro por arriendo de salas para ensayo y montaje, entre otros.
2. Promover la existencia de espacios para el teatro con infraestructura y equipamiento de calidad en todo el país, que acompañe a todas las etapas del proceso creativo (ensayo, montaje y temporadas) y que responda a las necesidades locales.
3. Impulsar la formación y capacitación de gestores culturales para el desarrollo de proyectos teatrales produciendo trabajo en redes a fin de que los artistas asuman funciones exclusivas de creación.
4. Incentivar la especialización de roles, realizando al productor dentro de la cadena de valor del oficio.
5. Apoyar el desarrollo de circuitos que promuevan y difundan la producción artística del teatro, permitiendo dar visibilidad tanto a iniciativas exitosas como a emergentes.
6. Impulsar la existencia de instrumentos de apoyo estatal orientados específicamente a desarrollar iniciativas y actividades de difusión, circulación y comercialización.

Propuestas de implementación 2010-2015

1. Elaborar un diagnóstico de la situación actual a nivel nacional de la recaudación y/o gratuidad de espectáculos, demanda y oferta de espectáculos teatrales.
2. Elaborar un diagnóstico de los componentes y necesidades del proceso productivo de las temporadas teatrales a nivel nacional, que derive en una propuesta que impulse, favorezca o potencie circuitos teatrales accesibles para el sector y el público.
3. Generar programas de capacitación en regiones destinadas a la formación de gestores, productores y difusores culturales, asociados a sistemas de certificación.
4. Incentivar la especialización de roles en la cadena de valor del oficio, desde los programas y fondos concursables del Estado. En este sentido, promover que la relación contractual del Estado con los colectivos teatrales sea a través de la figura del productor.
5. Generar un plan de trabajo interinstitucional (público y privado) con miras a contar con una plataforma amplia de fuentes de financiamiento para proyectos teatrales independientes.

3. Participación, acceso y formación de audiencias

Problema central

Dificultad para capturar demanda del teatro a través de participación amplia, equitativa y permanente a lo largo del año en espectáculos teatrales.

Problemas específicos

1. Falta de inserción teatral en la formación temprana de niños y niñas; ausencia de programas en el currículo que formen hábito ni que fomenten la apreciación teatral desde el ámbito escolar.
2. Escasas iniciativas de formación de público por medio de instancias creativas como forma de acercamiento del teatro a la gente (actividades barriales, talleres amateur, entre otros).
3. Audiencia estacionaria concentrada en eventos puntuales (festivales, eventos masivos).
4. Baja participación de los grupos tradicionalmente excluidos del consumo cultural.
5. Cobertura muy deficitaria de los espectáculos de teatro en los medios de comunicación de masas y falta de crítica especializada.
6. Audiencias desinformadas y con escasas fuentes de orientación y estímulo para asistir a espectáculos teatrales.
7. Ausencia de estrategias y medidas de conocimiento, fidelización y promoción de la “audiencia constante” del teatro.

Objetivo general

Diseñar estrategias para cautivar público, generando una participación en espectáculos teatrales que sea amplia, equitativa y permanente a lo largo del año, en todo el país.

Objetivos específicos

1. Proponer programas específicos para la inserción teatral en la formación temprana como en la secundaria de niños y niñas en el sistema escolar que formen hábito y fomenten la apreciación de la disciplina.
2. Diseñar y proponer mecanismos de regulación de calidad e idoneidad profesional de monitores que imparten talleres de teatro tanto a nivel amateur, vocacional, profesional, entre otros.
3. Fortalecer iniciativas de formación de público por medio de instancias creativas como forma de acercamiento del teatro a la gente (actividades barriales, talleres amateur, escuela de espectadores, entre otros).
4. Promover una participación activa del público durante todo el año en representaciones teatrales y no solamente en eventos puntuales y masivos (festivales, muestras, entre otros).
5. Propiciar la participación de grupos excluidos del consumo cultural: NSE bajo y tercera edad.
6. Incentivar a los medios de comunicación de masas a incorporar espacios regulares, exhaustivos y especializados de crítica teatral a nivel nacional y fomentar el desarrollo de nuevos soportes comunicacionales especializados en teatro (revistas, webs, etc.), que permita contar con audiencias informadas y orientadas para la asistencia a espectáculos teatrales.

Propuestas de implementación 2010-2015

1. Establecer una agenda de trabajo coordinado por el CNCA, con el Ministerio de Educación, para introducir el teatro en los currículos escolares.
2. Elaborar un mecanismo de validación de profesionales que ejercen labores de monitores teatrales. Dicha validación deberá considerar estándares de los conocimientos y las competencias que deben tener los monitores. Además, se fomentará su constante perfeccionamiento a través de talleres y cursos guiados por maestros de reconocida trayectoria, haciendo especial énfasis en regiones.

3. Establecer un plan de formación de públicos a nivel nacional, a través del fortalecimiento de redes, promoviendo el trabajo de sensibilización e información de la comunidad sobre el teatro. El plan de formación de públicos deberá atender a grupos específicos y considerará capacitaciones de profesionales.
4. Proponer un plan anual de difusión y acercamiento del público al teatro, en conjunto con las direcciones regionales y los diferentes programas de acceso del CNCA y de otras instituciones.
5. Desarrollar estrategias de programación focalizadas a grupos de nivel socio económico bajo o de escasa participación en actividades teatrales. Dichas estrategias considerarán la participación de especialistas de los medios de comunicación así como miembros de la comunidad teatral.
6. Diseñar un plan de trabajo con especialistas y editores de los medios de comunicación junto al medio teatral para fomentar mayor inserción del teatro en los medios de comunicación a nivel nacional y regional.

4. Patrimonio cultural

Problema central

Ausencia de una instancia única, con un modelo definido, encargado de resguardar y promover la conservación y valorización del patrimonio teatral a nivel nacional.

Problemas específicos

1. Ausencia de estándares, marco normativo y un modelo único para el resguardo y conservación del patrimonio teatral
2. Escasas y aisladas iniciativas de sistematización, resguardo, conservación y valorización del patrimonio material del teatro.
3. Sitios de gran valor simbólico/histórico para el teatro, desprotegidos, abandonados y desconocidos por la población.
4. Escasas investigaciones que profundicen y pongan en valor el patrimonio teatral.

Objetivo general

Contar con una instancia única que coordine el resguardo, la conservación, la valorización y la difusión del patrimonio teatral a nivel nacional.

Objetivos específicos

1. Desarrollar una propuesta de modelo único, estándares y marco normativo para el resguardo, conservación y valorización del patrimonio material e inmaterial del teatro.
2. Promover espacios adecuados para el registro, conservación y preservación del patrimonio material e inmaterial del teatro en el país, poniendo especial énfasis en la difusión y educación de éste.
3. Fomentar el reconocimiento a través de estímulos, a los maestros que constituyen el patrimonio vivo del teatro; actores y actrices, directores y directoras, dramaturgos y dramaturgas, técnicos, entre otros.

4. Diseñar estrategias para la puesta en valor de sitios importantes del punto de vista simbólico/histórico para el teatro que hoy se encuentran desprotegidos, abandonados y desconocidos por la población.
5. Promover el desarrollo de investigaciones que profundicen y pongan en valor el patrimonio teatral nacional.

Propuestas de implementación 2010-2015

1. Crear una corporación conformada por diferentes representantes del medio teatral, instituciones públicas y privadas, personalidades jurídicas, técnicas, etc., en miras de establecer las bases para la creación de un centro de documentación del teatro a nivel nacional
2. Generar un archivo teatral perteneciente al CNCA en diferentes soportes que registre y documente la actividad y la memoria del oficio.

5. Institucionalidad

Problema central

Ausencia de una plataforma de coordinación interinstitucional entre organismos e instituciones públicas para el fomento y promoción del teatro.

Problemas específicos

1. Debilidad de las estructuras institucionales para dar respuestas reales a las necesidades del sector.
2. Inexistencia de una plataforma de vinculación de instituciones públicas para el fomento y desarrollo del teatro, que intervengan coordinadamente en las distintas etapas de la cadena de valor de la disciplina.
3. Organizaciones del sector y organismos gremiales aún con baja participación y diálogo con las instituciones públicas.
4. No existe conocimiento de la legislación laboral existente y ésta es débil para sostener los problemas de la comunidad teatral.
5. Falta de programas de protección social para los trabajadores de la disciplina.

Objetivo general

Generar una plataforma de coordinación interinstitucional entre el CNCA y otros organismos del Estado y privados con el objetivo de diseñar, implementar y evaluar estrategias comunes para el desarrollo y promoción del teatro.

Objetivos específicos

1. Fortalecer la estructura institucional existente en materia teatral, a nivel del Estado.
2. Coordinar un programa de trabajo en conjunto con otros organismos del Estado para el desarrollo de actividades de emprendimiento productivo, que apunte a una mejor promoción, circulación e internacionalización de la disciplina.

3. Contar con información del sector del teatro que permita registrar, caracterizar y construir diagnósticos más precisos de la realidad del sector.
4. Estudiar mecanismos e instrumentos jurídicos que favorezcan condiciones laborales adecuadas para los trabajadores del teatro que permita su dedicación exclusiva a la actividad teatral remunerada.
5. Desarrollar una estrategia de vínculo con las organizaciones y gremios del sector que fomente su organización, participación, trabajo en redes y diálogo con las instituciones públicas, especialmente con el CNCA, para su contribución en la implementación y evaluación de las políticas públicas.

Propuestas de implementación 2010-2015

1. Realizar un estudio exhaustivo que considere la viabilidad financiera, histórica, política y administrativa para la creación de una institucionalidad del teatro centralizada administrativamente, dependiente del CNCA, con unidades regionales fortalecidas.
2. Levantar información del sector de manera gradual, para contar con una caracterización íntegra y completa del medio teatral. Este levantamiento de información deberá considerar la realización de un catastro de los trabajadores, compañías y agrupaciones vinculadas al teatro.
3. Realizar un estudio legislativo relativo al mejoramiento de la situación laboral existente en el medio teatral, que derive en un proyecto de ley.
4. Implementar y fortalecer una red de trabajo inter-regional que opere de manera permanente en vinculación con el CNCA.

Artes visuales

Fotografía

Artesanía

Danza

Teatro