

La escena en riesgo: espacios, políticas e institución (1990-2008)

Benito Escobar Vila

(Universidad Diego Portales, Chile)

Introducción

Mi trabajo intentará problematizar en la postergación o ausencia de espacios o políticas de experimentación de que adolece la escena nacional. ¿Cuál es la línea curatorial del Estado para con las artes escénicas que se desprende de la ausencia de estos espacios? ¿Quién y qué se investiga en el teatro nacional? ¿Qué implica esta debilidad? ¿Un teatro con poco riesgo, al amparo del Fondart que todo (o mucho soluciona) y sin ánimo de incordiar al público? ¿Una dramaturgia que se prueba en y con los intereses de los actores? ¿Un teatro que olvidó la precariedad en pos mejores butacas? ¿Unos actores que exploran la escena en los tiempos muertos de las filmaciones? ¿Una crítica adormecida por el suplemento de espectáculos?

Por qué fomentar la experimentación

Las directrices de las políticas culturales relativas a las artes escénicas en Chile en los últimos años han puesto el énfasis en saldar la deuda respecto a las condiciones para la producción y difusión de obras, además del necesario acondicionamiento de la infraestructura para dichos espectáculos. Ello ocurre en virtud de las dificultades inherentes al descuido, marginación o desjerarquización del arte escénico, a partir de las condiciones que vivió el país durante la dictadura.

Esto ha significado una gran inversión en recursos mediados a través de fondos concursables (Fondart), además de la puesta en marcha de programas permanentes de apoyo a la creación como la Muestra Nacional de Dramaturgia, la

extensión a regiones del Festival de Dramaturgia europea, etc. Sin embargo, la lectura que es factible hacer de este estado de cosas es que aún no existe un compromiso notorio en torno a cuál es la apuesta por las artes escénicas en nuestro país. Sintomático, por lo demás, resulta el hecho de que mientras que el cine, la industria del libro, las artes visuales y la música ya cuentan con orgánicas que cobijen, piensen y coordinen las políticas relativas a esas áreas de la creación, el teatro y la danza aún no disponen con un referente en tal sentido. El año 2009 nos ha dado la oportunidad de empezar a vislumbrar, a través de asambleas, documentos y reuniones, cuál podría ser el norte de esta problemática, a partir de la discusión en torno a las que serán las políticas sectoriales del teatro y la danza, para el período 2010-2015. Sin embargo, todo queda en el terreno de las especulaciones, en tanto no se manifiesten con claridad las opciones centrales del fomento y desarrollo de la actividad escénica. Lo recurrente es que se aborde el muy necesario tópico de la infraestructura, lo cual por cierto nadie podría desconocer; pero, más allá de los espacios, la urgencia es conocer la apuesta por cuáles serán los lenguajes, estéticas y formas que articularán el trabajo de las artes escénicas en el contexto del bicentenario.

Esta fecha emblemática y por cierto con algún desgaste simbólico por el uso palaciego puede servir de punto de inflexión para pensar la actividad artística, en general, y el desarrollo de las artes escénicas, en particular. En esa línea, el lugar que deberían ocupar los temas relativos a la experimentación, innovación y nuevos lenguajes es fundamental en la óptica de preguntarnos por la función, alcances y complejidades de la actividad teatral en nuestro país. ¿Seguiremos haciendo, pensando, enseñando y promoviendo un arte escénico que pone parte importante de sus esfuerzos en el disfrute de la técnica, en la exclusiva construcción mimética o en formalizaciones y dogmas que la alejan de su carácter de expresión artística y la tornan una manifestación sin riesgo? ¿Continuaremos apreciando las artes escénicas en tanto producto de entretención que dispone de escaso peso cultural, en la medida que su corpus crítico adolece de presencia, profundidad y prestigio en comparación con otras manifestaciones artísticas? ¿Seguirá sin modificación la práctica asociada al consumo cultural que dice relación con la asistencia a

espectáculos de teatro y danza, en donde el componente fundamental de ese público termina siendo el acotado universo del medio profesional involucrado? Lo cierto es que de no modificarse algunas cuestiones fundamentales en la forma de concebir, organizar y proyectar la actividad escénica en nuestro país, seguiremos atrayendo sólo a espectadores jóvenes y/o aquellos que forman parte del acotado campo cultural de la práctica escénica, que asimilan con mayor propiedad el riesgo y la innovación de lenguajes; alejando a aquel público mayor o no documentado que no ha tenido la ocasión de interiorizarse, discutir y aproximarse a los lenguajes escénicos contemporáneos.

El desafío no es sólo de las políticas culturales; se trata de una reflexión en torno a qué lugar se le asigna a las artes escénicas en tanto concreción de una manifestación cultural que apela al espacio público. Si el teatro y la danza por definición se concretan en la medida de su encuentro con el espectador, habrá que problematizar el sentido que tendrán las artes escénicas en virtud de los cambios en los hábitos de consumo cultural privado asociado a las nuevas tecnologías. Cuestión que ha significado, por ejemplo, un descenso en la curva de la asistencia a espectáculos como el cine. La pregunta es cómo hacer para no anquilosar los lenguajes y permitir que las artes escénicas puedan investigar y experimentar en sus posibilidades creativas en el contexto de unas prácticas culturales que cada vez más concentran al espectador en la comodidad de lo privado. En ese sentido, la pregunta que debemos hacernos es si realmente se propicia la innovación en el ámbito de lo escénico a objeto de enfrentar esta realidad, o si más bien no hay conciencia de tal metamorfosis, o peor aún, asimilando la problemática, no parece necesario abordarla desde el plano de la innovación de las prácticas artísticas.

Mientras que día a día advertimos cómo el espectro de las complejidades tecnológicas asociadas a internet desafían la monotonía y proponen fórmulas diversas para el ocio y la entretención, modificando con ello los hábitos del público; las artes escénicas, en un sentido masivo, se aferran a concepciones esencialistas y parecieran no querer cuestionarse en su naturaleza, materiales, lenguajes y límites. Es ahí cuando la visión o perspectiva de las políticas culturales de un determinado país pueden orientar la discusión, proponiendo marcos conceptuales, programas y

proyectos que establezcan un punto de partida que cuestione dicho *statu quo*. Es justamente deber del Estado suscitar las condiciones para que los cuestionamientos que pongan en tensión la teoría y la práctica escénica puedan desplegarse, a objeto de permitir el surgimiento de obras, textos, movimientos, técnicas de dirección, coreografías, etc., que se vinculen con las estéticas contemporáneas. Esta oferta actualizada debería ir de la mano con un trabajo en la línea de formación de públicos, lo que redundaría no sólo en actividad escénica capaz de traspasar ciertos límites, sino además en un público dispuesto a aceptar y dialogar críticamente con esas manifestaciones.

Esta cualidad de lo escénico como espacio natural de exploración artística y, por ende, como reducto que hay que leer no sólo en su función profesional, sino también política, queda graficada en las palabras de Patrice Pavis, cuando se refiere precisamente a las estéticas contemporáneas que deben dialogar con la vorágine del multiculturalismo y la tecnología:

De un cruce tal, la puesta en escena teatral es quizás, actualmente, el último refugio y el más riguroso laboratorio: ésta interroga todas estas representaciones culturales, las da a ver y oír, se las imagina y se las apropia por mediación de la escena y de la sala.¹

En este sentido, promover la experimentación en las artes escénicas desde el marco del diseño y la implementación de las políticas culturales implica un deber y una responsabilidad sustantiva del accionar del Estado. Ello, en tanto las manifestaciones límites del teatro y la danza refuerzan de manera elocuente los propósitos del arte a comienzos del siglo XXI, al procurar objetivos tales como develar nuevas realidades, motivar juicios críticos, interrogarnos sobre el valor de la tolerancia, tensionar nuestra capacidad de entender y apreciar lenguajes extremos, promover lecturas múltiples no sometidas al yugo de lo narrativo, dialogar de manera más efectiva con las dinámicas caóticas de la realidad contemporánea, sensibilizarnos sobre las particularidades del cuerpo en tanto objeto y sujeto comunicativo, etc. Vale decir, arriesgarse desde la política pública

¹ Patrice Pavis, *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago, Editorial Lom, 1998; p. 39

por las artes escénicas en su vertiente experimental significa llevar a cabo a plenitud los propósitos integrales y humanistas de la defensa de la libertad y, por extensión, del ejercicio de la libertad artística; y con ello poner en práctica los conceptos de diversidad y pluralismo, que están a la base de nuestra convivencia democrática.

La propia institucionalidad cultural establece directrices claras en esta línea cuando indica que el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes tendrá como misión:

Estudiar, adoptar, poner en ejecución, evaluar y renovar políticas culturales, así como planes y programas del mismo carácter con el fin de dar cumplimiento a su objetivo de apoyar el desarrollo de la cultura y las artes, y de conservar, incrementar y difundir el patrimonio cultural de la Nación y de promover la participación de las personas en la vida cultural del país.²

Taxativos propósitos que deberían traducirse en el diseño y ejecución de políticas culturales que difundan y promuevan el patrimonio cultural de la nación, entendiendo que las propuestas más transgresoras de nuestros directores, coreógrafos, dramaturgos y diseñadores también forman parte de ese imaginario cultural que es menester promover y cuidar.

Políticas culturales y concursabilidad

Los esfuerzos relativos al fomento de las artes escénicas en Chile se han concentrado en la concursabilidad, liberando al aparato estatal precisamente de la responsabilidad de pensar sobre el sentido y propósito de lo escénico en nuestros días. Queda entonces al arbitrio de los creadores bosquejar la oferta de proyectos que serán sometidos a valoración de los jueces de turno. No hay apuestas que se piensen o diseñen desde la conveniencia o el juicio de qué es lo mejor para el país,

² Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Compendio de legislación cultural chilena. Santiago, Editorial Jurídica de Chile, 2009; p. 101-102.

para el desarrollo cultural o para la formación de públicos. El Estado, generoso, espera las ideas y se propone a financiar aquellas que le parezcan más sugerentes.

El punto es que ni siquiera es el Estado a cabalidad quien determina a los seleccionados en tanto, y según el organigrama de funcionamiento de los fondos concursables, los evaluadores son escogidos de entre los propios artistas, en función de su idoneidad, conocimiento y diversidad estética y generacional. Vale decir, tampoco hay un criterio homogéneo de selección, salvo el que consignan las bases y que más bien está ligado a consideraciones técnicas como *coherencia en la formulación, análisis financiero, curriculum* o categorías de difícil abordaje como *impacto y proyección artística, cultural y social*. En definitiva, los dineros que se entregan, que no son pocos, están en función de la variabilidad y diversidad de lo que año a año imaginen los artistas. En la práctica, esto significa que no puede esperarse una apuesta del Estado en relación con una mirada de conjunto de lo que debiera ser la actividad escénica, menos aún demandar una específica preocupación relativa a las prácticas o reflexiones de vanguardia o de indagación artística para el teatro o la danza.

Una de las consecuencias de este marco de concursabilidad para las artes escénicas, es el exacerbamiento de los lenguajes de algunas propuestas artísticas a sabiendas de que se podrán contar con los recursos para desarrollar tales proyectos, pero sin la responsabilidad de pensar en los destinatarios de dichas obras. Así, se arriba a breves temporadas en cartelera, según lo demandan los fondos concursables en sus bases, y, por lo mismo, se afecta la continuidad de dichos espectáculos al no pensarse en la lógica de su relación con el público. La paradoja es que si bien está en el ánimo de los artistas el innovar, no hay imbricación entre sus propuestas y la oferta cultural, el contexto y las condiciones de producción y de recepción de esas obras, en la medida en que no existe una plataforma consolidada para la experimentación. Dicha plataforma, en tanto espacio legitimado y prestigiado, debe provenir de las políticas culturales y tiene que hacerse cargo de la diversidad de propuestas y lenguajes que hoy conforman la vanguardia escénica chilena.

En la práctica, la disponibilidad de recursos al amparo de la existencia de múltiples líneas y categorías de financiamiento para las artes escénicas ha generado lo que muchos han denominado la *fondartización* de las propuestas artísticas; es decir, se formula la idea artística en la lógica de la aprobación de un proyecto, más que en el proceso de búsqueda de diálogo creativo con sus propias herramientas y con la recepción de un público o con la crítica. En muchos casos, esto ha significado además una alteración de los plazos y procesos naturales asociados a la gestación de un proyecto escénico, en virtud de los propios cronogramas que estos fondos demandan.

Precisamente, también en la óptica de la debilidad sistémica de lo escénico en nuestro país, al no existir un sistema crítico institucionalizado y/o permanente, tampoco los artistas disponen de ese necesario contrapeso que significa establecer lecturas y codificaciones críticas para aquello que producen. Resumiendo: en términos generales, el público no es alfabetizado en las estéticas contemporáneas (a no ser por el proyecto Escuela de espectadores, vía Fondart, que se viene aplicando hace un par de años), la crítica carece de consistencia y medios para elaborar un diálogo productivo con las obras y, asimismo, los artistas generan creaciones a sabiendas de lo efímero del período de funciones que por reglamento demanda el Fondart. Este panorama, esperamos, debería modificarse en virtud de los compromisos y prioridades que el Estado comienza a determinar en sus políticas culturales. Es labor de quienes participamos de la actividad artística, académica y crítica aportar en tal sentido. Estas líneas buscan, esperamos, dar cuenta de algunos puntos de vista que muchas veces no arriban a las tribunas pertinentes y, por tanto, no logran generar un diálogo con quienes deben hacerse cargo de construir las políticas culturales.

Las preguntas que pueden ayudar a despejar un análisis apuntan en primer lugar a determinar cuál es el recorrido histórico en la línea de la experimentación que han presentado las artes escénicas en nuestro país, con el objetivo de reflexionar sobre el éxito o fracaso de dichas experiencias; y por otro lado, cuáles son hoy las prioridades, criterios y compromisos del Estado para con las artes

escénicas, que se manifiestan en apoyos o financiamientos institucionales permanentes a ciertas estéticas del teatro y la danza.

Recorrido de la experimentación

Vamos por parte. En relación a lo histórico, queda claro que la necesidad de vínculo y/o compromiso con lo experimental sólo le será exigible a la institucionalidad cultural en la medida de la propia existencia de dicha institucionalidad. En ese sentido, es justo recordar que, al margen de los ya citados instrumentos de fomento como el Fondart y la Muestra de Dramaturgia que sin duda han contribuido a dinamizar la actividad artística y cultural, recién desde el año 2005 se cuenta con la orgánica del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes como herramienta de fomento y promoción artística. Este consejo dispone dentro de su organigrama de las áreas de Danza y Teatro, aunque todavía como atomizadas estructuras que no pueden dar cuenta de la complejidad del fenómeno de lo escénico en Chile. Así, por ejemplo, el área de Teatro está conformada por tres personas que tienen a su haber el diseño y la ejecución de proyectos y programas relacionadas con lo teatral; en el caso de la danza, la situación no difiere en demasía y nos encontramos con una cifra similar de encargados de velar por el desarrollo de planes y programas relativos a la práctica de la danza en nuestro país. Esta orfandad, sin duda, dificulta cualquier intento por pensar y coordinar una política de lo escénico para nuestra realidad cultural, pero, asimismo, hace ver el peso específico que se le ha asignado a estas manifestaciones artísticas en nuestra demorada y compleja institucionalidad cultural. Sobre este punto es decisivo revisar la historia reciente y comprobar cómo inclusive en ciertas ocasiones, en virtud del desconocimiento, la ignorancia o derechamente la falta de curiosidad, se han postergado las expresiones más contemporáneas de la danza en la convocatorias oficiales. Así ocurrió, por ejemplo, el año 2000, en ocasión de la ceremonia de asunción de mando de Ricardo Lagos. Según reseña María José Cifuentes en el libro

Danza independiente en Chile,³ en esa oportunidad se invitó únicamente al Ballet Nacional Chileno, como representantes del mundo de la danza. Ante esa omisión, surge la protesta de las entidades gremiales que agrupaban a bailarines y coreógrafos y deciden reclamar por lo que consideraban un derecho no sólo artístico, sino político. Es así como, a raíz de este reclamo, se inician las conversaciones que darán pie a la creación del Área de Danza dentro de la División de Cultura del Ministerio de Educación. Azar, queja, ausencia: tal ha sido el derrotero por el que han tenido que transitar las políticas culturales en su empeño por acoger las manifestaciones escénicas que se alejan del canon o del gusto adocenado de quienes definen las orgánicas financieras y administrativas del teatro y la danza.

Frente a este páramo, la labor de quienes han tenido a su cargo estas áreas, por lo además con un exiguo presupuesto, se ha reducido a administrar los recursos y a llevar adelante acciones específicas durante cada período administrativo, pero difícilmente y dadas aquellas circunstancias, se ha podido pensar en abordar el desafío de reflexionar en torno a las artes escénicas en el siglo XXI. Directamente, no ha habido una hoja de ruta en torno a cómo promover, crear, discutir y producir las artes escénicas en el contexto de estrategias de consumo y participación cultural cada vez más complejizadas.

Pero volvamos atrás. Los vericuetos de la orgánica de administración cultural concertacionista de aquellos años 90, en el contexto de la recién recuperada democracia, tuvieron a la División de Cultura del Ministerio de Educación como referente y eje de múltiples iniciativas en ese ámbito. Es sintomático que en el seno del Ministerio de Educación se haya implementado dicha estructura. Sin embargo, lo decisivo es que hasta el día de hoy el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes continúe cohabitando en las dependencias del Ministerio de Educación en Santiago, a pesar de que oficialmente la sede central del Consejo está en Valparaíso. Por otra parte, debemos hacer mención de otra dependencia ministerial que está también en la historia del fomento de la actividad escénica: hablamos de los orígenes de la

³ María José Cifuentes, "Danza y política: Necesidades artísticas y laborales de un gremio, 1990-2001", AAVV., *Danza independiente en Chile: Reconstrucción de una escena 1990-2000*, Santiago, Lom, 2009.

Muestra Nacional de Dramaturgia que, en sus inicios, se cobijó bajo el amparo de la Secretaría de Comunicación y Cultura (SECC) del Ministerio Secretaría General de Gobierno, la vocería de La Moneda; vale decir, la escritura teatral en los meandros de las oficinas políticas de aquellos años. Todo un síntoma de cierta anarquía en la institucionalidad cultural, que se traduce en la concreción de algunas iniciativas relevantes, pero más por la obstinación y voluntad de algunos gestores y artistas, antes que por el diseño o puesta en marcha de una política de estado para tal materia.

En concreto y en relación con la promoción de aspectos novedosos o de vanguardia en lo escénico, lo justo es indicar que no fueron precisamente esos los criterios que primaron por ejemplo en la conformación de las convocatorias de la Muestra de dramaturgia. Si había innovación o riesgo era producto de la diversidad y heterogeneidad existente en las propuestas escriturales y que, en muchas ocasiones, desembocaron en diálogos creativos fructíferos con los directores encargados de llevar a escena los textos. Durante años se discutió el verdadero sentido de una convocatoria que tenía por norte, además del fomento a la escritura teatral, el confuso rótulo dar representatividad a la dramaturgia reciente. Con ese prisma se homologaban las innovaciones y los ejercicios de estilo, junto con facturas más tradicionales y textos de raigambre popular y/o campesina. Vale decir, era una política de fomento de la dramaturgia y que sólo tangencialmente procuró renovación de lenguajes, pero no porque fuera su propósito esencial, sino más bien porque estaba en el espíritu y la convicción de algunos concursantes que se aventuraban en el riesgo.

En el caso del Fondart, lo concreto es que durante años ha sufrido diversas modificaciones en sus bases, en el ánimo de acoger a nuevas propuestas e integrar zonas interdisciplinarias o de tránsito artístico. Es así como, por ejemplo, se han sumado categorías como *Artes integradas* y *multimedia*, añadiéndose últimamente asimismo el ítem de *Solo creación* dentro del apartado de las disciplinas artísticas, con el objetivo de no acotar un proyecto únicamente al espacio de la producción y difusión de una determinada obra. Siendo esto valorable, no modifica la condición potencial que tienen estos fondos, en la medida en que se asignan siempre en

virtud de la existencia de proyectos que postulen, los criterios del jurado evaluador, los montos mínimos y máximos por iniciativa y las limitantes temporales que determinan la entrega de fondos; vale decir, la apuesta por estas modalidades de creación viene dada por la demanda de los artistas expresada en formularios, más que por la oferta programática o curatorial de un determinado órgano del Estado.

Hemos hablado en términos generales del Fondart, en tanto herramienta de promoción de la actividad artística; no obstante, debemos recordar que nuestra reflexión nace de la particular preocupación por el estado y naturaleza de las políticas de promoción de las artes escénicas en su vertiente de innovación, exploración o vanguardia. Y sobre tal punto no se puede aportar mucho al hablar de este fondo concursable, a no ser por los proyectos específicos que, por cierto, han contado con apoyo estatal para su materialización. Para ser justos, son muchas las iniciativas que han podido concretarse gracias a estos recursos, pero nuevamente en la lógica de responder a la creatividad, ideas, entusiasmos y deseos de los propios artistas, productores y gestores culturales; más que a la inventiva o marco conceptual que evidentemente no está en los fundamentos de un fondo concursable.

Sigamos repasando el historial de la experimentación escénica en el Chile de fin e inicio de siglos (1990-2008). Lo cierto es que la actividad escénica de vanguardia se vigorizaba por el empuje de iniciativas también ligadas al aparato estatal, como es el caso del Festival de Nuevas Tendencias Teatrales a cargo de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Lejanos están aquellos días en que a través de este festival se pudo poner en tensión el alfabeto de las artes escénicas en nuestro país. Al amparo de este evento, a mediados de los años 90, se dio pábulo a jornadas de polémica, inquietud, tensión y transgresión de límites que encontraban como protagonistas no solo a actores, actrices, directores y gente de teatro en general; también comparecían bailarines, performers, músicos y diseñadores, etc., en una muestra vital de la necesidad de diálogo artístico que empezaba a aflorar como producto de la reconquistada libertad política tras la vuelta de la democracia, con la aparejada bonanza de fondos públicos para el arte. Así, durante seis ediciones, el Festival de nuevas tendencias sirvió de laboratorio

para el límite, la exageración, la prueba o el aburrimiento si se quiere, pero siempre en la lógica de atisbar las nuevas propuestas estéticas en el ámbito de lo escénico. La polémica, ligada a un acto sexual explícito en escena, empezó a sepultar la fama del evento hasta hacerlo perder protagonismo. Nuevamente se trató de una iniciativa que, si bien se realizaba bajo el alero de la estatal Universidad de Chile y su Escuela de Teatro, tuvo como mentor y precursor fundamental al profesor Abel Carrizo, quien persistió con el Festival y quien, al día de hoy, reincide con un proyecto de similares características, aunque con menos peso e influencia artística, tal es el caso del Festival de nuevos directores teatrales.

Paradójicamente, el acto de creación por antonomasia dio pie al comienzo del fin para el Festival de nuevas tendencias. Se trataba, hay que decirlo, de un esfuerzo institucional -estatal si se quiere- de potenciar la búsqueda y el riesgo en escena, que fue consumido por los propios riesgos que se intentaba generar a través de los lenguajes artísticos, los cuales chocaron con la timorata sociedad chilena de aquellos años.

¿Hay más historia en la experimentación? Por cierto que lo hay, y sin duda que el espacio se torna escaso para referenciar todas las instancias de búsqueda en los lenguajes escénicos que han proliferado estos años. Sólo a modo de listado se pueden enumerar proyectos e instancias que han ayudado a profundizar y entender las posibilidades del acto escénico: Danzalborde, Perforpuerto, Festival de teatro en pequeño formato, Festival de monólogos de la ciudad, etc. En todos estos casos, nuevamente el denominador común ha sido la voluntad de algún grupo de personas, colectivo o individuos que han apostado por la innovación y han decidido armar plataformas de promoción, muchas de las cuales aún persisten y que, como dije anteriormente, han contado con apoyo gubernamental para su desarrollo. El punto es que son esporádicas, sin coordinación entre sí, no presentan evaluación de impacto, no tienen en su mayoría vínculo con los aspectos formativos y/o pedagógicos y, en general, no se trata de proyectos -cuando han perdurado- que puedan replicarse como iniciativas de alcance masivo. Vale decir, no constituyen una columna vertebral ligada al fomento de las artes escénicas y no tienen por qué

serlo, en tanto no son una política pública y no se les puede exigir plazos, objetivos, resultados, etc.

Sumado a esto, se contraponen el trabajo con el que desde la academia se aborda el hecho escénico. Los centros académicos intentan, en la medida de sus posibilidades, dar cuenta de aproximaciones a veces históricas y otras veces semióticas en torno a las puestas en escena y a los textos dramáticos, a través de proyectos como el Programa de investigación y archivo de la escena teatral en el caso de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica o el Centro Teatral de Investigación y Documentación CENTIDO de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Se trata, como queda en evidencia, de abordajes teóricos a la práctica escénica y no de lugares de praxis, de ensayo de nuevas propuestas, o de un laboratorio de escenificaciones del cuerpo, la palabra o la imagen. Algunas otras instituciones, sin embargo, se han esmerado por pasar de la idea a la experimentación, apoyando iniciativas como el Festival Danzamayor de la Escuela de Danza de la Universidad Mayor, que recoge una programación que da cabida a propuestas de vanguardia; el Festival Video danza, en la Universidad Arcis; el Festival de Primavera de autorías contemporáneas de la Escuela de Teatro de la Universidad Arcis; o el Festival Movimiento 6 de Teatro Camino, que apuesta por la danza contemporánea.

Esta heterogeneidad que da cuenta sin duda de la riqueza de lenguajes y la inquietud de los artistas por contar con espacios para difundir sus propuestas, a la vez que también expresa el riesgo que asumen los programadores y las instituciones al momento de organizar estas muestras. Ciertamente, esta dispersión aparece como un elemento vigorizante, pero contiene riesgos, y éstos, por cierto, son las dificultades que afronta el público en el momento de querer seguir todo este maremágnum de ofertas culturales. Y que conste que sólo estamos considerando a Santiago, en una muestra del centralismo y a la vez de pragmatismo en el análisis. ¿Quién debiera entonces procurar ordenar, jerarquizar y difundir el abanico de la experimentación a objeto de hacerlo realmente incidir en la vida cultural y no ser sólo un evento exclusivo, destinado a los amigos y a los colegas del oficio? Que quede claro: lo que se propugna no es monopolizar las actividades de producción y

las convocatorias de instancias como las reseñadas; todo lo contrario. Queremos más innovación, más riesgo; pero queremos que el Estado no se desentienda de su rol como hacedor de imaginario sociocultural y que asuma la responsabilidad de ser él también un referente en el momento de pensar y diseñar espacios, festivales, infraestructura y ámbitos de formación y capacitación, en donde la experimentación de los lenguajes escénicos sea una constante.

Los compromisos estéticos

Hablábamos más arriba de hacer una pequeña revisión histórica y luego preguntarnos por las actuales prioridades del Estado para con las artes escénicas, que se manifiesten en apoyos o financiamientos permanentes. En este punto, conviene detenerse para abordar el mensaje que se desprende de los apoyos monetarios e institucionales que el Estado chileno entrega, sin fondos concursables de por medio, a determinados programas. Es así como resaltan los compromisos con el Ballet Folclórico Nacional o con el Ballet de Santiago, ambos cuerpos estables que reciben financiamiento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Recalco lo de cuerpos estables, pues es a través de esta modalidad de trabajo que se establece una consistencia y una permanencia en la labor creativa, con producciones en cartelera, giras por el país y el extranjero, etc. Lo peculiar es que esta ligazón es, en ambos casos, con ciertas estéticas específicas (el folclor y el ballet) y que el Estado asume como un compromiso apoyar su difusión, en virtud de los aportes estéticos, culturales y antropológicos que se le atribuyen a estas propuestas.

Vale decir, el compromiso estético que en algún momento el aparato del Estado elabora con la cultura significa entregar recursos para financiar a manifestaciones artísticas que asumen un marcado rasgo estético (el folclor o el ballet). Sin ser ello desdeñable, implica un dato a considerar para evaluar las filiaciones aparejadas al financiamiento de la cultura. ¿Cuál es, entonces, el mensaje que se lee? La impronta estética y cultural –política en definitiva- de quienes tienen la misión de administrar los recursos para la cultura, prima a la hora de decidir a qué áreas o líneas creativas asignar recursos, privilegiando a aquellas

manifestaciones que son más refractarias a la búsqueda de nuevos lenguajes. Si esto lo llevamos al ámbito de lo escénico, nos encontramos con que además de la ya siempre precaria condición de la actividad teatral que se define como una permanente crisis –como indica Müller- debemos añadir la desconfianza, ignorancia o desdén con que la vanguardia escénica es percibida por el poder político.

Mientras la lógica representacional didáctica siga imperando en la manera de ver, enseñar y producir la actividad escénica, difícilmente la innovación en el ámbito del teatro o la danza podrá contar con un reconocimiento institucional que le otorgue la dignidad creativa de la que hoy gozan otros artistas.

Aquí, sin embargo, el problema no radica en el compromiso del Estado con determinadas estéticas o formas de concebir el arte escénico; el punto es por qué esas manifestaciones y no otras. ¿No merece, acaso, la danza contemporánea contar con espacios institucionales y estructuras de funcionamiento que permitan crear y desarrollar propuestas artísticas a largo plazo, en condiciones de profesionalismo y dignidad que aseguren un resultado artístico que exceda el arrebató al que la condena la marginalidad de un fondo concursable? ¿No es pertinente, quizá, que el teatro de vanguardia pueda contar con recursos para la exploración y la búsqueda, sin estar sujetos a la veleidad de una temporada en cartelera o a la siempre huidiza rutina de actores que alternan su tiempo con la televisión, ante una poco rentable plaza teatral?

Si la apuesta del Estado es solo con algunas corrientes del espectro escénico, es justo demandar un trato igualitario para con todos los demás estilos y en particular para con los que están todavía más al margen y corren riesgos estéticos, indagando en las claves, matices y posibilidades expresivas con las que cuentan sus lenguajes escénicos. Para que esto ocurra es imprescindible que exista una voluntad por situar a la práctica escénica en un espacio de visibilidad social y cultural, que lleve aparejado un peso político en la asignación de recursos para tales expresiones. Por lo mismo, se necesita de una escena vigorosa e inquieta que sea consciente de sus demandas y que, a la vez, posea algún grado de reflexión teórica en torno a las prácticas que la facultan para convertirse en escena de

vanguardia. Dicho de otra forma, las posibilidades futuras de la experimentación escénica en Chile pasan sin lugar a dudas, en el caso de los creadores, por el ejercicio pleno de la libertad artística y por el reconocimiento del valor político de la acción creativa.

Para pensar una política de las artes escénicas en torno de la experimentación

Se podrá argumentar en la lógica del porqué el Estado debería focalizar esfuerzos y recursos en apoyo a una determinada modalidad de práctica artística. Sin embargo, lo antes expresado en relación al folclor y al ballet sirve para desmentir dichos argumentos y validar la posibilidad de un compromiso estatal con la innovación y la experimentación escénica. Por lo demás, dicha focalización del gasto en virtud de análisis estratégicos y prioridades de determinadas áreas en el desarrollo de la nación, vienen siendo frecuentes en ámbitos como la ciencia y la tecnología, en donde se realizan apuestas en torno a determinados productos, servicios, materiales y procesos que se alejan del canon dictado el mercado.

Con el objetivo de demandar la existencia de apoyo específico para las artes escénicas y, en particular, para aquellos que trabajan en los límites de la experimentación, los nuevos lenguajes y lo trans-multi y/o interdisciplinario, es imperioso que esos mismos artistas posean alguna propuesta concreta que permita visualizar los grados de imbricación de dichas ideas en la realidad sociocultural que los acogerá. En tal sentido, resulta urgente la elaboración de un catastro nacional que ausculte en la verdadera condición de las prácticas escénicas ligadas a la experimentación. Sólo desde el conocimiento de quiénes laboran en las zonas de riesgo y cuáles son las apuestas que están realizando, se podrá pensar con seriedad un diagnóstico basal de una política para las artes escénicas y la experimentación.

No obstante, se pueden discutir criterios mínimos que orienten la reflexión y que permitan abrir el debate sobre lo que el Estado puede y debe hacer por

aumentar el margen de posibilidades de la experiencia escénica, ayudando con eso a vitalizar los procesos de producción, consumo y participación cultural. Tal debiera ser el objetivo al momento de bosquejar no sólo las metas y procedimientos de una futura orgánica que aborde la actividad escénica, sino también su propia convocatoria.

Al margen de la estructura o entidad que a futuro coordine estas materias, lo que se extraña en las actuales directrices es la ausencia de un vector claro que establezca la necesidad de poner en un lugar significativo a la práctica escénica en tanto lenguaje artístico susceptible de indagación en formatos, técnicas y lenguajes. Vale decir, se hace necesario propiciar a través de las políticas culturales y sus múltiples ramificaciones, que la concepción de la actividad escénica no sólo sea una réplica de ciertos formatos ligados a la tradición, o cercanos a estéticas gastadas y que son puestos en crisis por la teoría y la práctica escénica. Dichas concepciones de lo escénico no quedan en el terreno de una opción estética individual –por lo demás legítimas– sino que suponen modelos de leer la realidad y la actividad artística que implican formas de enseñanza, de apreciación, de estudio y de producción del teatro y la danza. Como lo señala claramente José Antonio Sánchez:

La pervivencia de ciertos géneros culturalmente mantenidos pese a su obsolescencia lastra la posibilidad real de trabajar en la diversidad: lo que debería ser excepcional ocupa una posición de centralidad culturalmente injustificada, aunque aparentemente avalada por los resultados económicos. Es preciso liberarse de la tiranía de los géneros (teatro dramático, danza contemporánea, danza clásica, danza teatro, teatro cómico, circo) para atender a los discursos.⁴

En atención a estas problemáticas, se hace perentorio diseñar estrategias que abarquen las diversas líneas de acción para la promoción de la experimentación

⁴ José Antonio Sánchez, "La escena futura", en *Archivo virtual de Artes Escénicas*. (<http://artescenicass.uclm.es>) Ponencia de Congreso La escena futura, CCCB, junio 2007, Barcelona. Ver: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/128/La%20escena%20del%20futuro.pdf

escénica. En tal sentido corresponde pensar en ámbitos como la educación, la infraestructura, el fomento de la creación, y la producción y difusión.

Como una forma de ordenar las áreas de análisis se establece los siguientes puntos:

a) Educación:

¿Cómo se genera un público para el teatro de vanguardia si todo el entramado institucional, educativo y de difusión apuntan a conformar otro tipo de espectador, cuando no a alejar a la gente del teatro? Si la escena actual no se piensa a cabalidad, no se pone en tela de juicio, no se tensa o no se conflictúan sus lenguajes, procedimientos de enseñanza, estéticas, etc.; entonces ¿bajo qué prisma es que se siguen estableciendo planes de intervención, acciones de intercambio, focalizaciones de líneas de fondos concursables, programas de fomento de la escritura escénica, etc.? ¿Qué se quiere del teatro y la danza? ¿Será más bien que el deseo es que reproduzcan lo que son y lo que ya han hecho y en ese sentido resulta cómodo que no problematicen su esencia? ¿Será que es funcional un teatro y una danza de paladar democrático y masivo, antes que experimental e incómodo?

En esa línea, es que hay que repensar en todos sus niveles la relación entre el acto escénico de vanguardia y los posibles públicos al que este espectáculo pretende convocar, particularmente aquellos pertenecientes al sistema educativo.

En primer lugar, se deben revisar los lenguajes y conceptos con los que hoy día se enseña las artes escénicas en los colegios con el objetivo de actualizar dicha terminología. Asimismo, conviene discutir los marcos de referencia respecto de cuáles son las obras y textos contemporáneos que los estudiantes deben estudiar o presenciar, dejando un margen de libertad en relación a aquellas propuestas que con el paso del tiempo se vayan integrando al catálogo de puestas en escenas dignas de ser vistas.

Con ese propósito, conviene también establecer un programa que vaya más allá de lo que hoy día aborda la pedagogía teatral, que por cierto es muy sustantivo, y

que suponga un plan permanente de capacitación a los docentes sobre los nuevos lenguajes escénicos. Junto con esto hay que profundizar la vinculación entre el sistema educativo -entiéndase Ministerio de Educación, Municipalidades y Colegios- y el Consejo de la Cultura y las Artes en la lógica de lograr una integración más amplia que facilite la adecuación de los horarios de la jornada escolar y establezca una regularidad y una sistematicidad en la asistencia de los alumnos a espectáculos escénicos. Ello, porque en la práctica, la frecuencia con la que los estudiantes concurren a obras de teatro y danza queda a arbitrio de los hábitos o intereses personales de algún profesor más sensibilizado o pendiente de la cuestión artística. En esos casos, la apuesta por la experimentación supone un porcentaje todavía menor de profesores y, por ende, de alumnos que pueden apreciar nuevas estéticas.

Pero hay también otros públicos del sistema educativo que en la actualidad presentan índices bajísimos de asistencia a espectáculos. Hablamos de los estudiantes universitarios y de cómo esta poca familiaridad los lleva en muchos casos a presentar una actitud refractaria y hasta a veces conservadora respecto de lo que es o debe ser el teatro y la danza. Aquí entonces la paradoja más marcada: aquellos que se están formando para ser la élite intelectual, política y cultural de la nación no integran dentro de sus rutinas el hábito de la apreciación escénica y cuando lo hacen -obligados por las circunstancias- no tienen herramientas para enfrentar los lenguajes contemporáneos y terminan distanciados quizá para siempre de los recintos teatrales. Hay, por tanto, que establecer acuerdos para lograr regularidad y mayor frecuencia en la asistencia a espectáculos, en conjunto con la realización de cursos de formación general que entreguen contenidos específicos para abordar dichos lenguajes.

En relación a las metodologías conviene adecuar los procedimientos de enseñanza con el objetivo de que permitan apreciar, discutir o interactuar con propuestas interdisciplinarias; hablamos de zonas híbridas como la videodanza, la performance que utiliza recursos computacionales, etc. Asimismo, la integración de nuevas tecnologías permitirá una mayor comprensión de las puestas en escena a partir del registro audiovisual disponible en internet, en el caso de montajes

internacionales, archivos históricos o puestas en escena a las que no se pueda concurrir.

Surgen variadas preguntas en torno al vínculo escena de vanguardia-educación: ¿están preparados los docentes para enseñar a apreciar o producir estos discursos artísticos? ¿Tienen una familiaridad con las nuevas tecnologías? ¿Cómo y qué se enseña de dramaturgia contemporánea? ¿Estarán más estimulados los estudiantes a replicar o crear un texto dramático en la medida en que los liberemos de las cláusulas dialógicas o acotacionales que les son enseñadas como modelos de escritura teatral? ¿Desearán enfrentarse al desafío de escribir o dirigir una obra dramática en tanto les mostremos las potencialidades del caos de la multifocalidad o las posibilidades actorales de lo espontáneo?

b) Infraestructura:

La infraestructura construida o remodelada para las artes escénicas se sigue mirando en la lógica del teatro de texto o de la puesta en escena del cuerpo y su lucimiento. Hay por tanto que ampliar el registro con la finalidad de integrar a las nuevas manifestaciones en los planes y programas que tienen a su cargo el tema de la infraestructura cultural, particularmente cuando se trata de aquellos espacios que están situados en las ciudades con más actividad escénica o en los centros urbanos con tradición artística.

Esta metamorfosis del recinto teatral está en directa consonancia con lo que son las mutaciones de la propia manera de concebir el hecho escénico. Como lo apunta José Antonio Sánchez:

...ese interés de los creadores por intervenir creativamente en el espacio provoca una transformación de espacio físico donde se realizan las propuestas, una transformación acentuada por la centralidad del cuerpo como espacio propio. Muchos creadores trabajan en terrenos fronterizos y se trata de dialogar en este contexto sobre cómo su trabajo afecta a

los actuales sistemas de producción y distribución del arte, a los espacios físicos y los espacios culturales de creación.⁵

Debemos, por tanto, indagar en las formas y espacios más adecuados que permitan la realización no sólo de teatro experimental o de danza contemporánea, sino de todas aquellas propuestas que comporten una búsqueda espacial distinta a la rigidez del formato tradicional. Esto es particularmente significativo si pensamos en la necesidad de construir o adecuar espacios multidisciplinarios que supongan un uso racional de los recursos, más aún pensando que en muchas ocasiones dicha infraestructura deberá ser utilizada para otros propósitos.

Así también se puede abrir el camino de sondear en espacios no convencionales que podrían ser usados como tribunas para el teatro y la danza más experimental (ej. La piscina olímpica en el Montjuic de Barcelona, en ocasión del Festival Días de danza, etc.), sin por ello renunciar a la gestión de sitios específicos.

Si no hay todavía una orgánica que piense la actividad escénica en términos rigurosos y la proyecte en su accionar, menos podremos pensar en un ente que haya visualizado la problemática de unas artes escénicas en metamorfosis y que cada vez tensionan con mayor fuerza los espacios físicos que las acogen. Lo cierto es que sin duda se han dado tales reflexiones, pero nuevamente esas disquisiciones quedan al arbitrio de algunos funcionarios con buena voluntad, que, así como consultan con un coreógrafo de danza contemporánea, así también lo hacen con el maestro del ballet folclórico, con el fin de dimensionar una futura sala de espectáculos.

Necesitamos entonces teatros con la flexibilidad y la adecuación que permitan acoger a propuestas de riesgo y exploración escénica; a la vez que tengan las condiciones de profesionalismo que alejen el recuerdo del rigor del frío o las butacas incómodas que profundizaron la distancia entre el galpón de artes escénicas y el público que se arriesgaba a llegar a esos sitios.

⁵ José Antonio Sánchez, "Espacios para la creación" en José A. Sánchez y Jaime Conde Salazar (ed.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2003, p.197-198

No sin cierta sorna, el director catalán Roger Bernat reflexiona sobre el particular:

Habría que ver si los teatros son capaces de abandonar el macramé y toman la responsabilidad que les otorga la centralidad en que se encuentran para convertirse en los “espacios de asamblea permanente” para lo que fueron construidos.⁶

Esta condición dialógico-espacial del recinto escénico establece un requisito para las políticas culturales. ¿Cómo hacer para que la infraestructura ayude al objetivo del diálogo, la creatividad y el riesgo? ¿Cómo lograr que los espacios que se generen tengan las características físicas, acústicas, tecnológicas, ambientales, etc., que permitan no sólo la exposición de una muestra final o acabada de obra, sino que también sean la tribuna para documentar el ensayo, la tentativa o el *work in progress*, entendiendo que el concepto de obra acabada es, también, un punto en discusión en el arte contemporáneo?

c) Fomento de la creación:

En este ámbito, las tareas van de la mano con los puntos antes mencionados en la medida que no se puede pensar en el fomento de la creación escénica experimental, en tanto no haya espacios y públicos para tales propuestas. Sin embargo, podemos bosquejar algunas ideas centrales que orienten la discusión.

Entendemos que en coherencia con las actuales políticas culturales y, en particular, con la existencia de fondos públicos para las artes, se debería reforzar la línea de creación, pero explicitando un área de exploración que permita que dichas propuestas no tengan que competir con otras estéticas y sean valoradas sus hallazgos o reflexiones en el contexto de los lenguajes contemporáneos, por evaluadores en dominio de tales códigos.

Por otra parte, es vital la conformación de núcleos de creación a lo largo del país vinculados con las prácticas y reflexiones locales, que promuevan la

⁶ Roger Bernat, Roger Bernat (http://rogerbernat.com/txt/en%20premsa/31_artista_y_capitalismo.pdf)

interdisciplinaria y el diálogo artístico. De igual manera, es prioritario desarrollar laboratorios de experimentación escénica en todas las capitales regionales que funcionen como talleres permanentes de creación y que aglutinen no sólo a los artistas, sino que también permitan el acceso y la integración eventual de estudiantes, profesores y público en general, en algunas fases del proceso creativo.

Asimismo, se debe generar las instancias regulares y frecuentes para la muestra de los trabajos, a través de encuentros, festivales, charlas, etc., propiciando además el diálogo a través de la discusión teórica y práctica de las obras. Se debe, por último, pensar en una plataforma virtual y/o en una publicación que registre y documente las labores de esta red de experimentación, con el objetivo de sociabilizar y generar intercambios creativos, a la vez que permitan instalar estos laboratorios en el circuito internacional dedicado a estas materias. Estos espacios funden su labor de promoción creativa de vanguardia con una política de difusión que no descuida su vínculo con la creación de nuevos públicos.

En ese sentido, son reseñables experiencias como el Centro de Experimentación y creación dentro del Teatro Argentino en Buenos Aires; el Centro Nacional de las Artes en México, particularmente con el Proyecto Transversales; el Centro Párraga en Murcia, con énfasis en su Programa de iniciación a los nuevos lenguajes artísticos y escénicos para centros educativos; el complejo La laboral en Gijón; el mítico recinto de La MaMa Experimental Theatre Club, en Nueva York; el Kaaithheater en Bruselas; L'animal a l'esquena en Cataluña, etc.

d) Producción y difusión:

En el ánimo de potenciar, visibilizar y legitimar la inversión en los puntos antes descritos, –recordemos que son fondos estatales y que el escrutinio público es riguroso- es necesario implementar una estrategia igualmente innovadora con el propósito de llevar adelante la producción y la difusión de estas políticas. Se requiere, por ende, construir circuitos permanentes de promoción de espectáculos a través del país, haciendo que la práctica de la itinerancia sea una apuesta por

profesionalizar la labor de colectivos regionales, permitiendo la simetría en la lógica de las giras de espectáculos; esto es, que las obras de regiones también tengan la ocasión de presentarse en la capital y en otras regiones del país, rompiendo así el paternalismo que supone pensar que lo experimental sólo viene de Santiago.

Se deben hacer esfuerzos contundentes desde el aparato estatal y desde los medios por visibilizar la actividad escénica en su general y las experiencias innovadores en particular, apoyando la construcción de prestigio para el acto escénico de vanguardia. En ese sentido, es vital pensar en el desarrollo de un plan que involucre la realización de documentales, la edición de revistas temáticas, diálogos y/o entrevistas con los creadores, etc.

Hay que trabajar, asimismo, en la fidelización y en el seguimiento del público que asiste a los espectáculos, brindándole la oportunidad de sentirse participe no sólo de una experiencia ocasional en tanto espectador, sino de incorporarse a un proceso cultural más amplio, que demanda de él la participación, el debate, la sugerencia, etc. En ese predicamento son factibles ideas como la conformación de rankings, la premiación de espectáculos, la entrega de textos explicativos o guías de apreciación escénica, las funciones cerradas a ciertos públicos concretos, etc.

Considerando la especificidad de los nuevos lenguajes escénicos que se intenta promover, es sensato preguntarse por cuáles serán los públicos nuevos a los que se pretende convocar, al margen del proceso de conquista de aquellos públicos teatrales más tradicionales a los cuales también supondrá un trabajo seducir. Es, por tanto, un desafío pensar en la formación de públicos, a los cuales invitar con la promesa de una experiencia escénica no tradicional y que tiene mucho que ver con los espacios y lenguajes de la interactividad, lo multimedial, las imágenes, etc. a los que están acostumbrados vía internet, la música electrónica, los medios digitales de comunicación, etc. Hay, entonces, un público atento, curioso y moderno allá afuera y que hoy no asiste al teatro o la danza, precisamente por considerarlos géneros gastados o sin atractivo. La tarea es ahora ofrecerles la experiencia escénica a través de su vertiente más experimental. El diseño de una política cultural amplia y ambiciosa también debe considerar estos aspectos.

Consideraciones finales

Es el momento de plantear el desafío de pensar el futuro de las artes escénicas en Chile, con el norte de la promoción de nuevos lenguajes, la formación de públicos en esa línea y la construcción de un entramado productivo y de difusión que implique un diálogo cultural que vaya más allá de lo estético. Hace falta, digámoslo claramente, entender que el teatro y la danza en sus vertientes más exploratorias deben ser enseñadas, promovidas y estudiadas, con el objetivo de que se dinamicen las experiencias artísticas y estéticas de la ciudadanía, lo que aportará en la conformación de un pensamiento crítico que es la condición necesaria para una democracia sana. El teatro y la danza, en sus límites y en sus tensiones, tienen el poder de atraer espectacularmente al público con mucho más fuerza de lo que lo pueden lograr las artes visuales o la música; por ejemplo, gracias a la carga ideológica y el peso simbólico que suponen los cuerpos en escena, las voces y los movimientos de actores y bailarines, el poder hierático de la palabra proyectada, el riesgo y la tensión que se desprenden de la improvisación, la perturbación de los lenguajes en su sumatoria, etc. A meses del bicentenario es el momento de tamaño desafío.

escobarbenito@yahoo.com

Abstract

The article is a critical discussion about the development of the cultural policies in Chile concerning the promotion of the experimentation in the scenic arts from the end of XX century and the first years of the new one. The author elaborates a brief revision of the spaces and public programs dedicated to the promotion of the scenic vanguards. Likewise, he raises specific proposals on the matter from different outlooks such as education, infrastructure, promotion of the artistic creation and production and diffusion.

Palabras clave: Artes escénicas - políticas culturales -experimentación - dramaturgia chilena contemporánea-

Keywords: scenic arts- cultural policies- experimentation- Chilean contemporary Dramaturgy